

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>



Ertelenmiş Kıyamet

UMBERTO ECO

Çeviren: Leyla Tonguç Basmacı



nora

Umberto Eco 1932 yılında İtalya'nın Alessandria kentinde dünyaya geldi. 1954'te Torino Üniversitesi Felsefe bölümünden mezun oldu, yüksek lisans ve doktora çalışmalarını da Thomasçılık akımı üzerine yaptı. 1969 yılında Floransa Üniversitesi'nde görsel iletişim dalında profesör oldu. 1971'de Bologna Üniversitesi'ne geçti ve dört yıl sonra, aynı üniversitenin Gösteri ve İletişim Bilimleri Enstitüsü'nün başına getirildi. İlk romanı *Gülün Adı* (Can Yayınları, 1986) 1980 yılında yayımlandı ve dünya çapında büyük beğeni topladı. Eco, 2016 yılında İtalya'da yaşamını yitirdi.

Leyla Tonguç Basmacı İstanbul'da dünyaya geldi. İtalyan Lisesi'nde eğitim gördükten sonra Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Sonrasında, Pennsylvania State University'nin Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünde, İngiliz ve İtalyan edebiyatı alanında yüksek lisansını tamamladı. İtalyanca öğretmenliği, metin yazarlığı ve çevirmenlik yaptı. Hâlâ İtalyanca ve İngilizceden çeviriler yapmayı sürdürüyor.

Ertelenmiş Kıyamet

Yazan: Umberto Eco

Özgün Adı | Apocalittici e Integrati
İtalyanca Aslından Çeviren | Leyla Tonguç Basmacı

Nora Kitap | 88 | Edebiyatdışı
Genel Yayın Yönetmeni | Senem Kaleli
Düzeltili | Beki Nil Levi
Kapak Tasarımı | Cem Özcan
Sayfa Tasarımı | Efdal Basan

1. Baskı | Ocak 2020

ISBN | 978-975-2473-59-1

© Umberto Eco, 1964

Türkçe Yayın Hakkı © Nora Kitap, 2020

© Giunti Editore S.p.A. Firenze - Milano, 2017

Bu kitabın yayın hakları Kalem Telif Hakları Ajansı aracılığıyla Giunti Editore'den alınmıştır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Nora Kitap, Kırmızı Tazı Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.'nin tescilli markasıdır.

Bu kitap ilk olarak 1964'te Giunti Editore S.p.A.'nin alt markası olan Bompiani tarafından basılmıştır.

www.giunti.it

NORA KİTAP

Gümüşsuyu Mah. Osmanlı Sok. Osmanlı İş Merkezi 18/9

Beyoğlu/İstanbul

Tel: 0212 222 10 66 - 243 30 73 Faks: 0212 222 46 16

Sertifika No: 32464 info@norakitap.com

Baskı ve Cilt:

Vizyon Basımevi Kağıtçılık Matbaacılık ve Yayıncılık San. Tic. Ltd. Şti.

Beylikdüzü O.S.B. Mah. Orkide Cad. No:1/Z

Beylikdüzü / İSTANBUL

Tel:(0212) 671 61 51 Faks: (0212) 671 61 50

Sertifika No:28640

Ertelenmiş Kıyamet

Umberto Eco

Çeviren: Leyla Tonguç Basmacı



İÇİNDEKİLER

KIYAMETÇİ VE BÜTÜNLEŞMİŞ AYDINLAR: İTALYAN KÜLTÜRÜ VE KİTLE İLETİŞİMİ	7
ÖNSÖZ	25

ÜST, ORTA, ALT

KİTLE KÜLTÜRÜ VE KÜLTÜRÜN “DÜZEYLERİ”	55
Kitle Kültürüne Suçlamalar	57
Cahier de Doléances	61
Kitle Kültürünün Savunması	66
Yanlış Konumlandırılmış Bir Sorunsal	72
Üç Düzeyin Eleştirisi	78
Olası Bir Sonuç, Artı Birkaç Araştırma Önerisi	81

ZEVKSİZLİĞİN YAPISI	92
Kitsch’in Biçim Bilimi	94
Kitsch ve Kitle Kültürü	100
Midcult	104
Sanatsal Mesajın Yapısı	113
Sanatsal Mesajın Geri Kazanılması	127
“Boldinizm” Olarak Kitsch	136
Malezya Leoparı	144
Sonuç	155
“STEVE CANYON” OKUMASI	161
Mesajın Analizi	161
Çizgi Romanların Dili	176
Bağlantılı Meseleler	182

Hume ve Hintliler: Deneyci Araştırmaya Giriş	197
Eleştirinin ve Tarih Yazımının Görevi	203

KARAKTERLER

KARAKTERLERİN PRATİK KULLANIMI	217
“Tipe” Dair Estetik Mesele	219
Tipiklik Poetikalarının Gerekçeleri	221
Tipik Olan Konusunda Estetik Açıklamalar	225
Tipik Karakterlerin Fizyonomisi	228
Tip, Sembol, Klişe	235
Tipikliğin Bilimsel Kullanımı	237
Tip ve “Topos”	238
Klişe Kullanımı ve Dekadan Duyarlılık	243
Sonuç	247
SUPERMAN MİTİ	250
Semboller ve Kitle Kültürü	252
Superman Miti	258
Mitin Yapısı ve Romanın Uygarlığı	259
Olay Örgüsü ve Karakterin Tüketilmesi	263
Tüketim ve Zamansallık	265
Tükenmeyen Olaylar Dizisi	269
Başkaları Tarafından Yönlendirilme Modeli Olarak Superman	274
Tekrar Formatının Savunması	277
Gereksiz Tekrarlı Mesaj Olarak Tekrar Formatı	282
Yurttaşlık Bilinci ve Siyasi Bilinç	285
Sonuç	292
CHARLIE BROWN’IN DÜNYASI	294

SESLER VE İMGELER

TÜKETİM ŞARKILARI	307
“Farklı” Şarkılar	311
Bir Araştırma Önerisi	313
Nesilsel Bir Mit	321

MÜZİK VE MAKİNE	329
Çoğaltılmış Müzik	331
Tüketim Müziğinin Mekanik Üretimi	335
Kültürlü Müziğin Mekanik Üretimi	337
MÜZİK, RADYO VE TELEVİZYON	343
Müzik Alanında Bilgi Yayma Araçları Olarak	
Görsel-İşitsel Sistemler	343
Estetik Olgu Olarak Görsel İşitsel Araçlar	347
TELEVİZYON ÜZERİNE NOTLAR	352
Canlı Yayın ve Film Üzerindeki Etkisi	353
İletişim ve İfade	356
İzleyicilerle İlişki	359
Bir “Araç” Olarak Televizyon	362
Deneysel Araştırmalar	366
Tetikte Olma ve Katılım	368
Edilgenlik ve Eleştirel İlişki	369
Zevklerin Ortalaması ve İhtiyaçların Şekillendirilmesi	373
İkonosfer Evreni	383
İktidarsız Seçkin Sınıf	385
Entelektüellerin Yeni İletişim Araçlarını Reddetmesi	387
İhtiyatlı Bir Kültürel Müdahalecilik	389
Kitle Kültürü mü, Demokratik Kültür mü?	391
Sonuç	393
 KIYAMETÇİLER VE BÜTÜNLEŞMİŞLER	
HİDDETLİ NİHİLİSTLER	399
PATHMOS'TAN SALAMANCA'YA	404
BİLİMKURGU ÜZERİNE	409
ARZU STRATEJİSİ	413
GÜNDELİK CANAVAR İHTİYACIMIZ	417

KIYAMETÇİ VE BÜTÜNLEŞMİŞ AYDINLAR: İTALYAN KÜLTÜRÜ VE KİTLE İLETİŞİMİ

Kıyametçi ve Bütünleşmiş Aydınların Tepkileri. O Zamanlar

Ertelenmiş Kıyamet'in 1964'te nasıl karşılandığı konusu cidden ilginçtir, çünkü yazar bu kitapla (provokatif stiline ve bir dizi özgün analize rağmen) yeni bir şey söylediğini değil, artık yeterince olgunluğa erişmiş bir tartışmayı değerlendirdiğini düşünmüştü. Bu tartışma, üzerine dünyanın dört bir tarafında çok sayıda metin yazılan (İtalya'da yayımlanan değerli çalışmalara da atıfta bulunulan dipnotlara bir göz atmak yeterli olacaktır) ve İtalya'da en ilerici üniversite ortamlarında araştırma ve eğitim girişimleri için temel teşkil eden bir tartışmaydı.

Ancak kitap büyük rağbet gördü ve İtalyan kültürünün bir bölümüne şaşırtıcı geldiği için hararetli polemiklere yol açtı (hatta "kıyametçiler ve bütünleşmişler" [Apocalittici e integrati] ifadesi o andan itibaren bir slogan olarak benimsendi).

Bu açıdan belki de en tipik yazı, Pietro Citati'nin "La Pavone e Superman a braccetto di Kant" (Pavone'yle Superman, Kant'la Kolkola, Il giorno, 14.10.64) adlı eleştirisidir. Başlık biraz muzip ise de, yazının içeriği yazarın endişesini yansıtır: Citati, kitabın esprili olduğunu ve zekice yazıldığını söyler, ama şöyle bir şikâyetle bulunur, "En iyi bilimsel araştırmalarda ele alınan

konu kendi araçlarını seçer ve o araçlar onunla mükemmel bir şekilde özdeşleşir... Eco, seçtiği konunun tevazusunu affettirmek istercesine, nedensiz olarak Husserl, Kant ve Baltrusaitis'e atıfta bulunmuş." Bir konunun incelenmesinde başvurulacak araçların o konuyla özdeşleşmesi gerektiği düşüncesini bir yana bırakırsak –sanki kriminoloji konusundaki bir araştırma ancak bıçak darbeleriyle yürütülebilirmiş veya Kant'a sadece felsefeden söz ederken (ki böyle bir şey onun açısından çok aşağılayıcı olurdu) atıfta bulunulabilirmiş gibi– Citati'nin Altkültürü anlatmak ve incelemek için Üstkültürün araçlarına başvurulmasına büyük bir şüpheyile bakıyor olması ilginçtir. "Ufkun bu şekilde genişletilmesi, apaçık bir varsayıma işaret eder: Her şey eşit derecede göz önüne alınmayı hak eder; Platon da, Elvis Presley de aynı şekilde tarihin bir parçasıdır." Bu varsayım gerçekten de apaçıktı ama Citati'nin hoşuna gitmemişti, çünkü ona kitle kültürünün gizli ideallerinin taçlandırılması gibi görünüyordu: "Bu ideallerin gerçekleşme tehlikesinin söz konusu olup olmadığını bilmiyorum. Ama böyle bir şey olacak olsa, birkaç yıl içinde İtalyan aydınlarının büyük kısmı filmler, şarkılar ve çizgi romanlar üretecek; en kabiliyetli olanları şiirlerine Celentano'nun birkaç satırını ekleyecek... Ve bütün üniversite kürsülerinde genç öğretim görevlileri kitle kültürünün olgularını inceleyecek... Ve belki de hepimiz yaşamaya devam ederken giderek daha mükemmel istatistiklere, daha kapsamlı analizler veya öfke dolu ithamlara izin vereceğiz." Bu yazı son derece isabetli bir tahmin içeriyordu: Günümüzde İtalya'da birçok aydın filmler ve şarkılar üretir, şairler Celentano'nun satırlarıyla kolajlar yaratır, üniversitelerde çizgi romanlar konusunda birçok tez yazılır ve Citati'nin yazısının ilginç olmasının tek nedeni, 1964'te İtalyan aydınlarının durumunun incelenmesine izin veriyor olmasıdır. Ama bu incelemeyi daha da esaslı kı-

lan şey, bu yazının gelecekle ilgili bir tahminde bulunmayı amaçlarken aslında farkına varmadan o dönemin gelişmelerine işaret ediyor olmasıdır. Nitekim 1964'te bile Calvino ile Fortini bir süredir şarkı yazıyordu, Pasolini ve Robbe-Grillet film çekiyordu, Novissimi¹ şairleri popüler dilden unsurlarla şiir yazıyorlardı ve Roma Üniversitesi'nin eğitim fakültesinde merhum Romano Calisi, Pedagog Luigi Volpicelli'nin teşvikiyle çizgi romanların ulusal arşivini oluşturunuyordu.

Eco'nun kitabı tam da bu yeni durumla ilgili bilinçlenmeyi temsil ediyordu, ancak daha önce de söylendiği gibi, bu konuda daha az bilgi sahibi olanları şaşırtmıştı. Gazete ve dergilerde bu konuda yayımlanan çeşitli yazıların –neşeli veya kasvetli– başlıkları şöyleydi: “*Mandrake entra all'università*” (Mandrake üniversiteye girdi), (ABC), “*Dall'estetica a Rita Pavone*”² (Estetikten Rita Pavone'ye), (Paese sera), “*Da Joyce a Rita Pavone*” (Joyce'tan Rita Pavone'ye), (Il punto), “*Anche i fumetti hanno il sangue blu*” (Çizgi romanların damarlarında akan kan da asil), (Oggi), “*Passaporto culturale per Mandrake e Topolino*” (Mandrake ve Miki Fare için kültür pasaportu), (Lo specchio), “*Anche l'hully gully diventa 'messaggio'*” (Hully gully de 'mesaj'a dönüştü), (Il giorno), “*Per fortuna c'è Superman*” (Neyse ki Superman var), (Il Resto del Carlino), “*I fumetti entrano nelle università come impegnativa materia di studio*” (Çizgi filmler ciddi araştırma konusu olarak üniversite müfredatına dahil oldu), (La Gazzetta del Popolo), vs. Bu yazıların hemen hepsinde “çizgi roman” teriminin tırnak içinde kullanılmış olması ilginçtir (İtalyancada henüz kabul gören bir kelime değildir); ayrıca eleştirmenlerin hayal gücünü en çok etkileyen şey, çizgi romanların inceleniyor olmasıydı,

1 *I Novissimi (En Yeniler)*: 1960'ların İtalyan Yeni Avangard şiirlerini içeren bir şiir antolojisi ve adını ondan alan şair grubu.–çn

2 Rita Pavone: 1960'ların popüler bir İtalyan şarkıcısı.–çn

halbuki çizgi romanlar kitabın dörtte birinden az yer kaplıyordu ve çizgi romanın yanı sıra televizyonun, küçük burjuvanın, kaydedilmiş müziğin, geçmiş yüzyıllardaki popüler romanın sorunları tartışılıyordu.

Ancak kitap konusunu ibretlik bir zamanlamayla ele alan Times Literary Supplement bile ilk sayfasında, bu dergiyi onun için gerçekten sıra dışı sayılacak bir imgeyle, yani “Sniff sniff, hav hav!” yapan, Lichtenstein’den alınma olsa da çizgi filmlik bir köpekle, toplumun nasıl bir şoka maruz kaldığını gösteriyordu.

Tabii bu yazıların hepsi başlıkları kadar dar görüşlü değildi, hatta başlıkları daha “eleştirel” ve düşünceli olan yazılar da yayımlanıyordu. Hepsinde kıyametçi ahlakçılarla bütünleşmiş iyimserler arasındaki karşıtlığa yer veriliyordu, ama bazılarında kitle iletişimi sorunu daha siyasi açıdan ele alınıyordu.

Tamamıyla sansasyonel olan tepkileri bir tarafa bırakırsak, eleştirmenleri gücenmiş muhafazakârlarla stres altındaki ileriler şeklinde iki gruba ayırabiliriz. Gücenmiş muhafazakârlar hakkında aslında söylenecek fazla bir şey yok, çünkü bu kitapta tam da onların tepkileri öngörülmüştü. Zeki bir muhafazakârın eleştirileri saf kıyametçilere yönlendirmesi ve kitabı överek daha yumuşak bir kıyametçi konumunu savunması gerekirdi. A. G. Solari (Giose Rimanelli’nin mahlası olduğu sanılır) Lo specchio’da yayımlanan “Mandrake ve Miki Fare için Kültürel Pasaport” (6.9.64) yazısında böyle yapar. Solari bu yazıda kitaba sempatiyle yaklaşır ve Eco’yu Akıl’ın savunucuları arasında konumlandırır: Ancak bu görüş gizli bir eleştiri içeriyordu, çünkü o dönemde solcular için yapılan Aydınlanmacı suçlaması yenilir yutulur gibi değildi. Bu, tarihi açıdan sağcı olmakla suçlanmak demekti, ama Aydınlanma karşıtı geleneğin klasik eserlerini bize yeniden kazandıracak olan Rusconi yayınları henüz çıkmamıştı ve bu saldı-

rıyı soldaki yazarları aşarak *Lo specchio* yoluyla gerçekleştirmek güzel bir manevraydı. Bu nazik itham yoluyla yazarın ne olduğu, yani kitle kültürünün diğer yüzü olduğuna inanılan avangard eğilimlerin (hele de Açık Yapıt göz önüne alınınca!) bir savunucusu olduğu sergileniyordu. Ve bu da, o dönemde Elémire Zolla (Kıyametçiler'in eleştirel hedeflerinden biri) aracılığıyla Frankfurt'tan gelen ve bu şekliyle birçok solcu tarafından benimsenen Adornoculuğun bakış açısıydı. Montale ise her zamanki gibi tutarlıydı: Büyük bir merakla bu yenilikle yüzleşmeye ve ardından huzursuzluğunu ilan etmeye hazır, kötümserdi ama dogmatik değildi. *Corriere della sera*'daki "Di bene in meglio" (Bundan İyisi) başlıklı yazısında (2.8.64), kitle iletişim araçlarının var olduğunu, onlara hâkim olmak ve onları insani amaçlara uyarlamak gerektiği konusunda yazarla hemfikir olduğunu söyledi. Peki ama insanlığın amaçları nelerdir? "Burada el yordamıyla yolumuzu bulmaya çalışıyoruz." O kadar da abartmayalım, telefonun da aile hayatına zarar vereceği söylenirdi ama sonra onu da içimize sindirdik. Aslında hayatın istediği yöne doğru aktığını ve ona kolaylıkla entegre olabileceğimizi söyleyebiliriz. Onun dışında, protestolarının "araçlara karşı ama araçların içinde" olduğunun bilincinde olan kıyametçiler sessizce ve sevimsizce nöbet tutarlar. Ancak "kitle iletişim araçları lehinde ve aleyhindeki soğuk savaş, muhtemelen birkaç on yıl içinde bize anlamsız görünecek. Hiçbir toplumsal devrim dünya üzerinde teknik-mekanik açıdan kayda değer bir değişime yol açmayacaktır."

Tam da o yıllarda bu olguları daha dikkatli bir şekilde incelemeye başlayan Marksist kültürün bir kısmı ise daha ilginç bir tepki gösterdi ve ikinci dalga Adornoculuğun yerine gerçekçi ve analitik bir yaklaşım getirdi. Mario Spinella, *Rinascita*'da ("Kıyametçiler ve Bütünleşmişler"), (3.10.64) soylu kültüre yönelik

eleştiriyi Gramsci 'nin düşüncelerine bağladı ve kitabın başlangıç noktasını, yani Marx 'la Engels 'in Bruno Bauer 'e getirdiği eleştirileri benimsedi. Spinella Eco 'yu, kitle iletişim araçlarının içinde faaliyet gösterdiği sosyo-ekonomik ortam sorununa yer vermediği için kınadı, Eco 'nun metinsel yapıların analizine öncelik vermesinin nedenlerini açıklamaya çalıştı, onu incelediği ürünlerin tarihi arka planını göz önüne almaya davet etti, ancak bu “yapısalcılık” biçiminin Fransız kökenli olana göre sınırlamaları konusunda daha eleştirel bir bilince sahip olduğunu söyledi ve Eco 'nun kitabını “Marksizm konusunda son zamanlardaki söyleminin coşkusundan” da dolayı, “bu konuda şu ana kadar yazılmış en iyi kitap” olarak değerlendirdi. PSIUP 'un (İtalyan Sosyalist Proleter Birlik Partisi) haftalık yayını Mondo Nuovo 'da Francesco Indovina şöyle dedi: “Bu olguyu ‘kitleler’ in olumlu bir eleştirel deneyimine dönüştürmek için gerekli olan tutarlı eylem... ancak bu tür katkılar yoluyla gerçekleşebilir. Eco 'nun yaklaşımını, bu olgunun ekonomik, siyasi ve toplumsal koşullarını kitle mesajlarının yapısına bağlama iradesinden dolayı önemli buluyorum: Zaten böyle bir bağlantı eksik kaldığı zaman yerinde sayıp durma riski söz konusu olur ve meydan manipülatörlere bırakılmış olunur.”

Vittorio Spinazzola, Vie Nuove 'de kitabı “İtalyan araştırmacıları için henüz bakir bir alan” başlığı altında değerlendirdi (10.12.64). Spinazzola, Eco 'yu derleme kriterlerinin gelişigüzel olmasından dolayı kınadı; kuramsal zayıflıklarından, bu sorunların saf tasvirleriyle olağanüstü ideolojik ve ekonomik sonuçlarını yakalama girişimi arasındaki bocalamasından yakındı, ama kitabın, “konunun beraberinde getirdiği riskleri kendinden emin bir şekilde” üstlendiği öncü bir eser olduğunu da ilan etti.

ARCI 'nin (İtalya Kültürel Etkinlikler Birliği) Le ore Libere dergisinin art arda üç sayısında Rossana Rossanda, Luciano Pa-

olicchi, Franco Fortini, Mario Spinella, Gianni Toti, Pietro A. Buttita, Mino Argentieri, Walter Pedullà ve Nanni Saba'nın katıldığı, farklı düşüncelerin ifade edildiği bir tartışma yayımlandı. Bu tartışma "ne kıyametçiler, ne de bütünleşmişler" diyenden, Flash Gordon'un birkaç çizgi romanını okuduğunu itiraf edenlere (ama "itiraf bile edilmeyecek kadar önemsiz bir günah" söz konusuydu) ve üzerine daha fazla kafa yorulmuş yaklaşımlara kadar uzandı. Ancak genel anlamda bu tartışma, bu konuda kuramsal olarak homojen olmayan, Marksist sola özgü tüm görüş çeşitliliğini oldukça iyi temsil ediyordu; daha da önemlisi, konu bu kadar önemli isimler tarafından derinlemesine tartışılmıştı. Walter Pedullà, *Avanti*'de (3.10.64) Eco'yu kıyametçiler ile bütünleşmişler arasındaki üçüncü güç yanlısı konumundan dolayı "diyalogu kabul eden ve hiçbir şeyi kaybetmemek için ödün veren bir gerçekçi" olarak tanımladı ve şöyle dedi: "Eco'nun kitabı, kitle kültürü konusunda bir çeşit Yalta anıtı gibidir."

Olumlu eleştiriler arasında *Oreste del Buono*'nun yazısı ("Önemsiz sorunlar üzerine ciddi kuramlar", *La Settimana Economica*), (30.8.64) ilginç bir yere sahiptir, çünkü Eco'ya yönelttiği az sayıda sitem arasında, *Charlie Brown* konusunda "belki de biraz fazla müşfik" olması vardı; *Del Buono*'nun bu katılığı, sonradan *Linus*'u yayımlayacak olan birisi için biraz uzlaşmacıdır, ama bu da, eski eleştirileri yeniden ele almanın güzel yanlarından biridir. Apaçık olumsuz eleştiriler arasında *Michele Rago*'nun *Unità*'daki yazısı vardır: "Cultura di massa e cultura della massa", (Kitle kültürü ve kitlenin kültürü), (29.11.64); Rago kitabı yüzeysel ve gelişigüzel olmasından, tartışmaların el çabukluğu şeklinde, kurnazlıkla sunulmasından dolayı eleştirdi, ama temel fikirlerin büyük kısmına katıldı; daha önce *Açık Yapıt*'ı coşkuyla eleştiren *Gianfranco Corsini* bu sefer çok sinirli bir şekilde (*Paese Sera*),

(19.9.64) o ilk kitabın modüllerini Yanlış Okumalar 'ın pastişleriyle rasgele bir şekilde kaynaştırmaya çalıştığı için Eco'yu kınadı ve sonucun pek de iyi olmadığını yazdı. Son olarak Enzo Siciliano La Fiera Letteraria 'da yayımlanan "Cominciar bene non basta" (İyi bir Başlangıç Yapmak Yeterli Değildir), (27.9.64) başlıklı bir yazıda konuya üç açıdan yaklaştı. "Tamam, tamam" şeklindeki hoşgörölü bir ifadeyle yumuşatılmış, övgü dolu bir başlangıçtan sonra "Aydınlanmacı" harekete gelenekçi gibi görünen bir dizi itiraz getirdi ve son olarak tarihi analize ve toplumsal uygulamalara atıflarıyla yazıyı oldukça "sola özgü" bir şekilde tamamladı. Bunlar kitap yayımlandıktan sonraki ilk aylardı. Sonradan ihtisas dergilerinde de yazılar yayımlandı. Ama kitap artık rağbet görmeye başlamıştı: Birkaç baskısı çıktı, kitabın tamamının iki, bazı kısımlarının da birkaç çevirisi yapıldı (yazarın kendisi bu kitabı hiçbir zaman organik bir eser olarak görmemiş, sadece münferit yazıların çevirisinin yapılmasına izin vermeyi tercih etmiştir) ve günümüzde de kullanılmaya devam edilen ama genelde nereden kaynaklandığı hatırlanmayan bir slogan ortaya çıktı.

Yazarın Tepkisi. Şimdi

Bu kitabın ne zaman yeni baskısı çıkacak olsa engellemeye çalıştım. Bunun iki nedeni vardı: Birçok eleştirmenin fark ettiği gibi, rastlantı eseri doğmuştu ve bu gibi konularda durumun her sabah değiştiğini görürsünüz, her şeyi baştan yazmak gerekir. Açık Yapıt gibi bir kitabı neredeyse baştan yazmamın, la Struttura assente'nin (Olmayan Yapı) her çeviride biçim değiştirmesinin nedeni budur; ama Kıyametçiler'in olduğu gibi yeniden basılmasına izin verdim. Bunun nedeni de, kitapçıların bana insanların bu kitabı istediğini söylemesiydi. 1984'teki diktatör gibi, insan geçmişini silemez: 1964'teki düşüncelerim böyleydi. Şimdi 1964'te olsak muhtemelen

aynı kitabı yeniden yayımlatırım. Bütün kültürler, hak ettikleri 'yenilikleri' elde ederler.

Kıyametçiler nasıl mı doğdu? Gelenekler, popüler kültür, polisiye romanlar, çizgi romanlar eskiden beri ilgimi çekmiştir. Bu konularda gazete yazıları veya *Il Verri*'de yayımlanan Yanlış Okumalar gibi "eğlenceli" yazılar yazardım. 1959'da *Il Verri*'de "*Estetica dei parenti poveri*" (Yoksul Akrabaların Estetiği) başlığı altında, paradokslardan söz eden birinin edasıyla, olası araştırmalar arasında şunları sıraladım: *Flash Gordon*'dan *Dick Tracy*'ye, grafik çizgilerin evrimi; varoluşçuluk ve *Peanuts*; çizgi romanlarda el ve kol hareketleri ve onomatope; anlatımsal durumların standart anahatları; *Platters*'tan sonra ses evriminde manyetik yankının etkisi; telefonun estetik kullanımı; futbol maçlarının estetiği. Artık bütün bu konularda kitaplar yazıldı. Örneğin standart durumlar konusundaki bir kitap yıllar önce Propp tarafından yazılmış, ama ben 1959'da bunu bilmiyordum.

Televizyonun sorunları konusunda 1956'daki uluslararası estetik kongresinde bir konuşma yaptım, popüler anlatımın güncel karakterleri konusunda da 1958'de *Rivista di Estetica*'da bir yazı yazdım. Ama bunların hepsi benim için marjinal ilgi alanlarıydı. Beni asıl harekete geçiren, bir bütün olarak reddettiğim, ama daima Kıyametçiler'in gizli veya apaçık hedefi olacak olan *Elémire Zolla*'nın *L'eclissi dell'intellettuale* (Aydınların Çöküşü) kitabıdır. Sonuçta olumsuz anlamda da olsa İtalya'da kitle kültürü konusundaki tartışmaları başlatmıştır.

Ama galiba asıl aydınlanmayı 1961 ile 1962'nin başı arasında yaşadım. *Enrico Castelli* beni *Roma Felsefe Araştırmaları Merkezi*'nde mitsizleştirme ve imge konulu bir sempozyuma davet ettiği zaman sempozyuma *Kerényi* gibi ünlü mitologlar, *Ricoeur* gibi felsefi hermenötik araştırmacıları, *Protestan* teologlar, *Cizvit* ve

Dominiken din tarihçileri ve birbirinden farklı filozoflar katılacağı için endişelendim. Onlara ne diyecektim? Ben mit ve imge sorununun sadece 'ilkel ve klasik çağlara özgü olduğuna inanmam. Bir dolabımda Superman'ın tam renkli orijinal çizgi romanlarının iki veya üç yüz sayısı var ve ben bunun zamanımızın bir miti olduğuna, bir dini değil, bir ideolojiyi yansıttığına inanırım... Sonuçta Roma'ya gittim ve konuşmama, masanın üzerine Superman çizgi romanlarından bir yığın koyarak başladım. Ne yapacaklardı, beni kovarlar mıydı? Hayır efendim, çizgi romanlarımın yarısı ortadan kayboldu, acaba yenileri geniş o keşişler inceleme bahanesiyle çizgi romanlarımı almış olabilir miydi? Bu bir yana, (ne de olsa ilahi bir işaretti) öyle bir tartışma doğdu ki, bu konuyu sonradan yeniden ele almam gerektiğine karar verdim.

Tam da o yıl, Edgar Morin'in kitle kültürünü inceleyebilmek için gizlice tadını çıkarmak gerektiğini söylediği L'esprit du temps'unu (Zamanın Ruhu) okudum; juke box'tan söz edeceksen, içine para atmak seni iğrendirmemeli... Bu durumda neden çizgi romanlarım ve polisiye kitaplarım araştırmalarımın konu olmasın?

Öte yandan, 1961'de Aldo Visalberghi, Rivista Pirelli'nin televizyonu konu alan bazı sayılarını hazırlıyordu (o dönemde bu konudaki en derin görüşün 'Görsel bir uygarlığa doğru mu gidiyoruz?' olduğunu söylemem lazım) ve benim de işbirliğimi isteyince, deliler gibi çalışmaya koyularak Amerikan sosyolojisinde o alanda yazılmış her şeyi okudum. Hatta onlarca dosya yazdım ama Visalberghi hepsini kullanmadı, çünkü o konuda başkası zaten bir şeyler yazmıştı. Ama o yazımda, sonradan kendi başına bir konu teşkil edecek olan 'Fenomenologia di Mike Bongiorno'yu³ (Mike

3 Mike Bongiorno: 1950'ler-2000'ler arasında İtalyan televizyon kanallarında birçok yarışma programını sunan, son derece popüler Amerikan asıllı İtalyan şovmen.-çn

Bongiorno 'nun Fenomenolojisi) sadece bir örnek olarak vermiştim. Sonra 1963 'te De Homine dergisinin kitle kültürü konusunda özel sayısı yayımlandı, bu da beni sonradan Kıyametçiler 'in ilk bölümünü teşkil edecek olan uzun bir yazı yazmaya itti. 1961 'de Gilbert Cohen-Séat Milano 'da görsel uygarlık üzerine bir kongre düzenlemişti, ben de 1962 'de onu zorla Bompiani Yayınevi 'ne götürdüm, Sergio Morando 'yla birlikte sonradan Almanacco 1963 olacak "Civiltà dell'immagine"yi (İmge Uygarlığı) hazırladılar. Sonra balayım sırasında, yine 1962 'de, solcu Armando Plebe 'nin de katıldığı, televizyon konusunda bir sempozyum için Grosseto'ya gitmiştim; "mutlak başka yer" in temsilcisi Achille Campanile o sempozyumda unutulmaz esprilerinden birini yapmıştı: Ona göre sabah gazete okumak, akşam da televizyon haberlerinde okuduklarını teyit etmek, birine önce bir mektup yazıp sonunda "telgraf göndereceğim" demek gibi bir şeydi.

Sonuçta çeşitli ilgi alanlarım beni çeşitli konularda yazmaya itti. Bu arada üniversitelerde kitle iletişimi konusunda ilk araştırmalar yürütölmeye başlanmıştı: 1963 sonuyla 1964 arasında Torino 'da "estetik ve kitle iletişimi" konusunda herkese açık bir ders veriyordum ve Kıyametçiler 'de işleyeceğim temaları ele alıyordum, ama bir şeyler yolunda gitmiyordu, belki de herkese açık olduğu için derse çok fazla insan geliyordu (o zamandan beri Torino Üniversitesi 'ne bir daha adımımı atmadım), onun için öğrencilerle akşamları üniversiteden ayrı bir sosyoloji merkezinde bir araya gelirdik. O dönemde aldığım notlara bakınca öğrencilerin arasında Guido Viale 'nin⁴ de olduğunu gördüm, hep beraber kadın dergilerindeki öykülerin anlatımsal yapılarının analizini yaptık. Tanrı, iradesini ne çok farklı şekilde gerçekleştiriyor...

4 Guido Viale: İtalyan sosyolog ve yazar. -çn

Ancak bu meselenin o dönemde rağbet gördüğü anlaşılıyor, çünkü absürd bir başlığı olan bir kürsü için ilan verildi: Kitle İletişimi Pedagojisi ve Psikolojisi (sadece kitle iletişimi kuramı yazmak henüz kulağa yeterince akademik gelmiyordu); o kürsü boş kaldı tabii, çünkü aynı zamanda hem psikolog hem kitle iletişimi konusunda uzman hem de pedagog olan biri yoktu, ama her neyse, ben de böyle bir şeyi neden denemiyorum diye düşündüm. Bu konuda yazdığım bütün denemeleri ve yazıları bir araya getirdim (birçok eleştirmenin kitabı bir pastiş olarak görmesi bundandır tabii, nasıl olmasın ki?) ve onları Bompiani'ye gösterdim. Bompiani, "Çok güzel," dedi, başlığın ne olduğunu sordu. "Şey," dedim; "Kitle İletişiminin Psikolojisi ve Pedagojisi gibi bir şey," dedim. "Siz çıldırmışsınız," dedi, haklıydı da zavallı. "Bu durumda kitle kültürü meselesi diyelim," dedim. "Güldürmeyin beni," dedi (kültür endüstrisinin yasalarına ben de tabiydim). "Tamam," dedi Bompiani, "şu yazılara bir bakayım." Ve gazete yazılarını topladığım, "Kıyametçiler ve Bütünleşmişler" adını verdiğim son bölümü gördü. "İşte," dedi, "başlık bu!" (Aziz İoseph de Müneccim Krallardan biri ayağı takılıp düşünce sövdükten sonra, "-Hah, işte bebek için güzel bir ad!" demişti). "Ama bunun kitabın geri kalan kısmıyla bir ilgisi yok," dedim. "Var," dedi Bompiani. "Ama yeterince geliştirmedim," dedim ben. "O zaman geliştirin," dedi o da. Giriş yazısının kendi başına gerçek anlamda bir deneme yazısı teşkil etmesi ve kıyametçiler ile bütünleşmişler arasındaki karşıtlık temasını ele alması bundandır. Kıyametçiler haklı, kitaplar böyle "tüketime hazır hale getirilir."

Bugün olsa bu kitabı nasıl mı yazardım? 1964'te yazdığım önsözde dediğim gibi, kitle iletişimi kuramını geliştirmek, gelecek perşembenin kuramını geliştirmek gibi bir şeydir. O yıllarda gençlerin geleceği konusunda yayımlanan sosyolojik araştırma-

larda gelecek kuşakların siyasetle ilgilenmeyeceğinin, iyi bir iş, huzurlu bir evlilik, küçük bir ev ve hesaplı bir arabadan başka bir şey istemeyeceğinin öngörüldüğünü göz önüne almak yeterli olacaktır.

1974'te kitap "I satelliti" adlı ekonomik dizi dahilinde yeniden yayımlandı (bazı yazılar ekonomik nedenlerle kitaptan atıldı, ama bu baskıya yeniden dahil edildi) ve güncellenmiş olması için bu bölümden sonra yer alan Önsöz eklendi. Bunlardan söz etmemin sebebi, bunların da kısmen aşılmış olmasıdır.

Bu arada şöyle değişiklikler de yaşandı: Her şeyden önce, bu temalar o zamanlar konformist kültüre göründükleri kadar itici veya eksantrik değillerdi. Kitle iletişimi olgularının giderek daha ayrıntılı incelemeleri İtalya'da hem bilimsel düzeyde hem de eğitim ve siyaset eylemi düzeyinde yaygın hale geldi; bu tür ilgi alanlarını geliştiren faktörler arasında bu kitabın da yer aldığını düşünmek memnuniyet verici. Sonuçta burada sadece ana hatlarıyla tarif edilen birçok araştırma gerçekliğe dönüştü, dolayısıyla da bibliyografiyi büyük ölçüde güncellemek gerekir.

Yöntemler genel anlamda gelişirken semiyotik araçlar ortaya çıktı (burada zevksizlik konusundaki yazıda kısaca ele alındılar); bu araçları sonradan televizyonun mesajı, Fleming'in romanlarının anlatımsal yapıları, Eugène Sue'nun *Les Mysteres de Paris* (*Paris'in Esrarı*) kitabında retorikle ideoloji arasındaki ilişkiler, gündelik basın gibi konularda yaptığım incelemelere, *La struttura assente* (Olmayan Yapı) (1968) ve *Le forme del contenuto*'da (İçindekilerin Biçimi) (1971) yer alan reklamcılığın analizine uyguladım.

Kıyametçiler ve Bütünleşmişler'in ana temalarına gelince, bu arada bazı olgular teyit oldu: Mesajların alınması konusunda yürütülen çok sayıda araştırma sonucunda içerikle ilgili araştırmala-

rın ve mesajlarla ilgili kuramsal analizlerin sınırları belirlendi ve mesajların özgün anlamlarını çeşitli şekillerde deforme eden veya eğip büken hedef kodlarının değişkenliğinin oluşturduğu o engin semiyotik boyutu ortaya atıldı. Dolayısıyla bu kitap, mesajların gelişim göstermesine yönelik bir kültürel eylemin “aydınlanmacı” dileğini içerirken, günümüzde mesajlar “okunduğu” anda oldukları gibi onlara saldırarak (ve iletişimin reformcu stratejisini sürekli bir mesaj alımlama savaşına dönüştürecek) siyasi bir eylem veya 1968’den itibaren olduğu gibi kararlı bir alternatif bilgi eylemine meylederiz. Dolayısıyla da kültür profesyonellerinin “insanlığın temsilcileri” rolü konusundaki “üst, orta, alt” yazılarının bazı gözlemlerini oldukça demode ve hatta saf buluyorum. O yol *da* yok değildir, ama *tek* yol o değildir. Başkahraman rolünün daha az kurumsal başka biçimleri de ortaya çıkmıştır. “Fikrini bildirme” sadece bir slogan değildi. Ancak bütün bunlar bence “kitle” veya “kitle insanı” şeklindeki farklılaşmamış kavrama karşı eleştiriye daha da geçerli hale getirir. Gerçi bu açıdan bu kitabın birbirlerine çok yakın ama zıt, sadece görünürde “kıyametçiler ve bütünleşmişler” arasındaki, artık geleneksel hale gelmiş olan ikileme dayandırılabilen iki yaklaşımı göz önüne alması gerekir; burada kastettiklerim, Marcuse ve McLuhan’ın görüşleridir.

Ancak gelişmiş teknolojik toplumlarda iletişim endüstrisini, kullanıcıların tek boyuta indirgenmesine yönelik devasa bir süreç olarak görenler ve yeni bir duyarlılığın iyimser bir şekilde mesajların içeriğiyle değil, biçimiyle ve baş döndürücü çoğulluğuyla beslendiği küresel bir köyün doğuşuna inananlar karşısında, bu kitaba baştan başa nüfuz eden hipotezlerden birinin geçerli olma-ya devam ettiği (ve gerçeklerle teyit edildiği) görülür. Fikirlerin dolaşımında reformcu tarafsızlaşma olmadığına dair yasaya göre bilgideki niceliksel artış düzensiz ve ezici görünse de, beklenme-

dik sonuçlara yol açabilir: Tam tersine, ardındaki ideolojik proje ne olursa olsun, her tür kültürel gelişme, verili koşullarla diyalektik ilişkiler içerisinde, strateji uzmanları ve iletişim araştırmacılarının öngördüğünden çok daha ileride sonuçlar üretebilir.

Mayıs 1968'den günümüze kadar olanlar, iletişim uygarlığının tek boyutlu bir insan veya yeni küresel köyde mutluluk içinde kendinden geçen bir vahşi üretmek zorunda olmadığını gösterir: Aynı iletişim bombardımanı farklı yerlerde ve anlarda, farklı alıcılarda alışkanlığa da, isyana da yol açabilir. Ama bu, kendimizi iletişimin serbest piyasasına veya liberal bilgeliğine bırakmaya değil, mekanizmalarını derinlemesine inceleyip çelişkilerini hem içeriden hem de dışarıdan, alternatif yaklaşımlar yoluyla çürütme-ye teşvik etmelidir.

Bu kitabı *dün* yazıp bu sonuçlara *bugün* ulaştığım için, bu sayfaların –düzeltilmeleri, yeniden yazılmaları veya reddedilmeleri bile gerekse– yeni okurlara kendi şahsi yolculukları için kavramsal araçlar ve örnek niteliğinde malzeme sunabileceğini düşünebiliriz.

Ama şimdi 1974'teki izlenimlerimi düzeltmem lazım: O dönemde, 1964'te, kültür endüstrisi üzerine kültür profesyonelleri tarafından içeriden bir müdahale, bir ıslah süreci yürütülmesini dilediğim için neredeyse utanıyordum. Ama son yıllarda başka gelişmeler oldu. Örneğin gazeteciler başkaldırarak medya kuruluşlarının yönetiminin ve sahiplerinin kararları üzerinde demokratik bir kontrol dayatmayı başardı. Bu küçük ölçekli bir gelişmedir, ama 1964'teki duruma kıyasla çok büyük bir adımdır. Bir de radyo-televizyon alanındaki gelişmeler var. Bugün gençler televizyonu egemen ideolojinin ifadesi olarak görüyorlar, ama bir de 60'lı yıllarda nasıl olduğunu görmeliydiler. Haber programlarının ideolojik olarak birbirine rakip olması, ben bu kitabı yazarken akla

gelmeyecek bir şeydi. Son olarak da, kitle araçlarını kullanmanın yeni bir yolu olan alternatif radyolar ortaya çıktı.

Belli ki 68 kuşağı kitle iletişimi uygarlığına, kitabımdaki kıyametçilerinkine yakın, “Marcusçu” bir bakış açısıyla saldırıyordu, bu durumda kıyametçiler soylular arasında değil de halk arasında müritler edinmişlerdi; ancak aynı kuşak kıyametçi yaklaşımı tükettikten sonra eski tarz kıyametçileri sağa itti, daha doğrusu benim zaten eleştirdiğim soylu köklerini sergiledi. Bu konuda Horkheimer parabolüne bakabilirsiniz. Bu kuşak aynı dönemde video kamera ve kasetleriyle sloganlar, afişler ve duvar yazılarıyla kendi söylemlerini aktarırken de kitle iletişiminin araçlarından faydalandılar ve aynı teknik araçların farklı söylemler için kullanılabileceğini keşfettiler. Peki ya çizgi romanlar? Günümüzde kim çizgi romanların eleştirel amaçlarla kullanılamayacağını söyleyebilir ki? Belki de bir gün “devrimci” çizgi roman enflasyonuna tanık olacağız...

Gerçek şu ki zemin içeriden de, dışarıdan da değişime uğrar. Kitle iletişimi konusunda kitap yazıldığı zaman da kısa ömürlü olabileceğini kabul etmek lazımdır. Hatta bir dakika içerisinde güncelliğini kaybedebilir veya yeniden kazanabilir.

Ama sonuçta bu kitabın bana hâlâ ilginç gelmesinin başka bir nedeni var, o da semiyotik araştırmalarım için zemin hazırlamış olmasıdır. Açık Yapıt’ta avangard hareketlerin dilini incelemiştim, Kıyametçiler’de ise karşıtlarının (veya başkalarının diyeceği gibi, kaçınılmaz tamamlayıcı unsurlarının) dilini inceledim. Ama dilin bu kadar farklı bir şekilde kullanıldığı, görünürde bu kadar ayrı olan iki olgu karşısında birleştirici bir kuramsal çerçeveye ihtiyacım vardı. Bu çerçeve, Kitsch konusundaki yazımı yazarken ve Jakobsoncu dilbilimi kullanmaya başlarken netlik kazandı. Bu açıdan bakınca üzerlerinde fazla düzeltme yapmadan kullanabi-

*leceğim yazılar, “Steve Canyon” (tabii daha teknik bir analiz iç-
riyordu), Kitsch, karakterin pratik kullanımı ve Superman konulu
olanlardır.*

*Kitabın genel anlamına gelince, belki de onu en kolay okunur
kılacak olan şey, birçok eleştirmeni benim kıyametçi mi yoksa bü-
tünleşmiş mi olduğumu sorgulamaya ve bu konuda birbirinden
farklı cevapları vermeye iten şeydir; bunun nedeninin benim muğ-
lak mı, tartışmalı mı, yoksa diyalektik mi olmam olduğunu hâlâ
da anlamadım. Veya belki de onlar bunların hiçbiriydi ve kesin
cevaplara ihtiyaçları vardı: ya siyah ya beyaz, ya evet ya hayır, ya
doğru ya yanlış. Sanki kitle kültürü onlara da bulaşmıştı.*

ÖNSÖZ

“Kıyametçi” ve “bütünleşmiş” gibi jenerik ve tartışmalı iki kavramın altına bütün çeşitliliği ve nüanslarıyla insani yaklaşımları dahil etmek son derece yanlış olur. Bazı şeyler, bir kitabın başlığının belirlenmesiyle bağlantılı gereksinimlerden dolayı yapılır (burada söz konusu olan, ileride göreceğimiz gibi, kültür endüstrisidir, ama ben bu terimin mümkün olduğu kadar yalın bir anlamda kullanılması gerektiğini anlatmaya çalışacağım); böyle şeyler aynı zamanda, bu kitaptaki yazılar için bir giriş yazılacaksa, kaçınılmaz olarak bazı genel metodolojik çizgileri tespit etmek gerektiği için yapılır: Yapılmak *istenmeyen* şeyleri tanımlamak için de, somut olarak ve belli bir mesafeden incelenmesi gereken bir dizi kültürel seçimi aşırı derecede tipleştirmek daha uygun görünür. Ama bu girişin değil, kitaptaki yazıların görevidir. Öte yandan, kıyametçiler veya bütünleşmişler olarak tanımladıklarımı, bir o kadar jenerik “fetiş kavramları” yaydıkları ve onları kısır tartışmalarda veya gündelik olarak beslediğimiz ticari süreçlerde günah keçisi gibi kullandıkları için kınıyorum.

Üstelik bu yazıların mahiyetini tanımlamak, okurun beni en baştan itibaren anlamasını sağlamak için ben de “kitle kültürü” gibi jenerik ve muğlak bir kavrama başvurmak zorundayım. Bu terim o derece jenerik, muğlak ve uygunsuz ki, itiraz ettiğim (katı ama zorunlu eleştirilerle) iki yaklaşımın gelişimini ona borçluyum.

Kültür soylu bir olgu ise, kalabalığın bayağılığına karşı koymak için içsellik özel olarak, titiz ve herkesten uzak bir şekilde

geliştirilmesinden ibaret ise (Herakleitos: “Ey cahiller, neden beni başka yönlelere çekersiniz? Ben sizin için değil, beni anlayabilecek olanlar için yazdım. Öyle biri benim için yüz bin kişi eder, kalabalık ise bir hiçtir”), o zaman herkese ortak olan, herkese uygun olması için üretilen, herkes ölçeğinde geliştirilen bir kültürün düşüncesi bile korkunç bir çelişkidir. Kitle kültürü, kültüre karşıdır. Ama “kitle kültürü”, kitlelerin ortak hayattaki varlığı tarihi bir bağlamın en belirgin olgusu haline geldiği anda ortaya çıktığı için, geçici veya sınırlı bir anormalliğe işaret etmek yerine telafi edilemez bir düşüşün göstergesi haline gelir ve entelektüeller (tarihöncesinin soyu tükenmeye mahkûm son üyeleri) ölçsüz, kıyametçi bir tanıklıkta bulunmaktan başka bir şey yapamaz.

Öte yandan bütünleşmişler bu duruma iyimser bir tepki verir. Televizyon, gazete, radyo, sinema ve çizgi roman, popüler roman ve *Reader's Digest*, herkesin kültürel varlıklara erişmesini sağlarlar, kavramların özümсенmesini ve bilgilerin öğrenilmesini zevkli ve hafif hale getirirler; içinde yaşadığımız, kültürel alanın genişlediği bu devirde “popüler” sanatın ve kültürün dolaşımı, en iyi örneklerin de katkısıyla nihayet geniş bir ölçekte gerçekleşmektedir. Bu kültürün aşağıdan mı kaynaklandığı, yoksa yukarıda savunmasız tüketiciler için mi hazır hale getirildiği, bütünleşmişlerin kendine sorduğu bir soru değildir. Çünkü kıyametçiler yozlaşma üzerine kuramlar geliştirerek hayatta kalmayı başarırken, bütünleşmişler çok ender olarak kuramsal faaliyetlerde bulunurlar ve mesajlarını üretmek ve her alanda gündelik olarak yaymak daha kolay gelir. Kıyamet muhaliflerin saplantısıdır, bütünleşme ise muhalif olmayanların somut gerçekliğidir. Kıyamet imgesi, kitle kültürü *konusundaki* metinlerden elde edilir; bütünleşme imgesi ise kitle kültürüne *ait* metinlerinden ortaya çıkar. Ama acaba aynı sorunun iki farklı yüzüyle mi karşı karşıyayız ve kıyametçi

metinler kitle tüketimine sunulan en sofistike ürünü mü temsil ederler? Bu durumda “Kıyametçiler ve bütünleşmişler” formülü iki yaklaşım arasındaki karşıtlığa değil de (bu durumda bu iki terim isim değildir) “popüler kültürün popüler eleştirisi”ni üretenlere uyarlanabilecek, birbirini tamamlayan iki sığata işaret eder.

* * *

Sonuçta kıyametçiler okurları *teselli ederler*, çünkü onlara bu felaket beklentisi içinde, reddetme yoluyla da olsa, ortalama sıradanlıktan sıyrılıp yükselmesini bilen “üstün insanlar”dan oluşan bir topluluğun var olduğunu bir anlığına görmelerine izin verirler. Bu, seçme insanlardan oluşan çok küçük bir topluluk olabilir: Yazan ve okuyan, “ikimiz, senle ben; bir tek biz anladık ve kurtulduk: Bir tek biz kitleye ait değiliz.” “Üstün insanlar” denmesinin sebebi, bu yaklaşımların çoğunun ardındaki Nietzscheci (veya pseudo-Nietzscheci) temeldir. Ama bu terimi, Gramsci’nin Nietzsche’nin üstün insan modelinin XIX. yüzyıl tefrika romanlarının kahramanlarında, Monte Cristo Kontu’nda, Athos’ta, Rudolf von Gerolstein, hatta (cömert olmak gerekirse) Vautrin’de bulunabileceğini ima ederken sergilediği fesatlıkla kullanıyorum.

Bu benzetmeler tuhaf görünürse, dengeli bir “ortalama düzey” beklenen okurların zihninde, her birimizin içindeki kozadan bir gün –şu anki koşullar devam ettiği takdirde, hatta onlar sayesinde– bir *Uebermensch*’in çıkabileceği ihtimalini uyandırmanın kitle kültürüne özgü bir şey olduğunu göz önüne almak gerekir. Ancak bu beklentinin bedeli, bu *Uebermensch*’in bir sürü küçük problemle uğraşırken her şeyin temel düzenini muhafaza etmesidir: Bu, *Les Mysteres de Paris*’de Rudolf’un küçük, reformcu kusurudur ve bunun farkına varan sadece Marx ile Engels değildir; onlarla aynı dönemde, “Kutsal Aile” tartışmasını tuhaf bir şekilde

tekrarlar gibi görünen iki eleştiri yazısında Belinskij ve Poe da fark etmişlerdir.

Bu kitaptaki yazılardan birinde çağdaş kitle kültürüne özgü bir Üstün İnsanı, çizgi romanların Superman'ini incelediğim zaman, üstün becerilere sahip bu kahramanın baş döndürücü imkânlarını mutlak bir edilgenlik idealini gerçekleştirmek için kullandığı, resmi sağduyu tarafından onaylanmamış tüm projelerden vazgeçtiği, her tür siyasi boyuttan arındırılmış, tertemiz bir etik vicdanın örneği haline geldiği sonucuna varabileceğimizi görüyorum: Superman arabasını asla park yasağı olan bir yere park etmeyecek ve asla bir devrim yapmayacaktır. Yanılmıyorsam, Gramsci'nin sözünü ettiği *Uebermensch*'lerden siyasi bilince sahip olan ve her şeyin düzenini değiştirmeyi amaç edinen tek kişi, Dumas'nın Joseph Balsamo karakteridir. Ancak Balsamo, namı diğer Cagliostro, hayatını aydınlanmacı grupları ve mistik Mason toplantıları düzenleyerek veya Marie Antoinette'i huzursuz kılmak için cesur komplolar düzenleyerek Fransız devrimini hızlandırmaya çalışmasına rağmen *Encyclopédie* üzerinde çalışmayı ve Bastille'in alınmasını teşvik etmeyi unutur (bunlardan biri kitle kültürüne, diğeri kitlelerin organize edilmesine özgüdür).

Barikatların öte tarafında kıyametçi eleştirmenlerin önerdiği üstün insan vardır: Egemen sıradanlığa ret yoluyla, sessizlikle karşı çıkar, düzeni değiştirebilecek herhangi bir eyleme hiçbir şekilde güvenmez. Üstün insanlık (tarihi referansları muğlak olan) nostaljik bir mit olarak öne sürülür ve sonuçta pasif kalmaya davetiye çıkarılır. Kapıdan kovulan bütünleşme pencereden içeri girer.

Ama bazılarının göstere göstere reddettiği, başkalarının da kabul edip üzerine inşa etmeye devam ettiği bu dünya, üstün insanın kendi dünyası değildir. Aynı zamanda bizim dünyamızdır.

Alt sınıfların yükselip kültürel varlıklardan faydalanma ve endüstriyel işlemler sayesinde bu varlıkları üretme imkânıyla doğar. Daha sonra göreceğimiz gibi, kültür endüstrisi Gutenberg’le, harfleri hareketli matbaanın icadıyla, hatta ondan önce ortaya çıkar. Dolayısıyla Üstün insanın dünyası günümüz insanların da dünyasıdır. Günümüz insanları kaçınılmaz olarak “üstün insanlara” dönüşmeye, yani yetersiz kalmaya mı mahkûmdur, yoksa bu dünyada yeni bir toplumsal görüş alışverişi için gerekli yolları bulabilecekler midir? Bu dünya sadece *Uebermensch*’ler için midir, yoksa insanlar için de bir dünya olabilir mi?

İnsan ölçeğinde inşa edilmiş bir dünyada ve bu dünya için faaliyet göstermemiz gerekliyse, bu ölçek, insanı bu fiili koşullara uyarlayarak değil ama *bu fiili koşulları başlangıç noktası* olarak belirlenecektir. Kabul etsek de, etmesek de, kitle iletişimi dünyası bizim dünyamızdır; değerlerden söz edeceksek iletişimin nesnel koşulları, gazetelerin, radyonun, televizyonun, kaydedilen ve kaydedilebilecek müziğin, yeni görsel ve işitsel-görsel iletişim biçimlerinin varlığının sunduğu koşullardır. Kimse bu koşullardan kaçamaz, bilgi evreninin bu insanlık dışı doğasına sinirlenip itirazlarını kitle iletişim kanalları yoluyla, gazetelerin köşelerinde veya linotip olarak basılan ve istasyonların gazete bayilerinde satılan kâğıt kapaklı kitapların sayfalarında aktaran en erdemli insanlar bile kaçamaz.

* * *

Bazı fetiş kavramları erdemli kıyametçilere borçluyuz. Fetiş kavramlar, söylemi engelleme ve görüş alışverişini duygusal bir tepki eylemiyle kalıba sokma özelliğine sahiptir. “Kültür endüstrisi” şeklindeki fetiş kavramı ele alalım. Kültür kavramıyla (ruhlar arasındaki özel ve incelikli teması ima eder) endüstri kavramının

(meta haline getirilmiş objelerin montaj hatlarını, seri üretimini, umumi dolaşımını ve somut ticaretini ima eder) bağdaştırılmasından daha ahlaksızca bir şey olabilir mi? Ortaçağda hamisinin dua kitabı için resimler yaratan bir minyatür ustası tabii ki bu zanaat ilişkisine bağlıydı: Her resim bir yandan bir inanış ve gelenek bütününe temel alırken diğer yandan münferit bir sanat hamisine yönelikti ve onunla özgül bir ilişki içindeydi. Ama birisi sayfaları tahta kalıplar yoluyla bastırıp Kitabı Mukaddes'i çoğaltma imkânını yarattığı anda yeni bir olay gerçekleşir. Birden fazla nüsha şeklinde yayımlanan Kitabı Mukaddes daha az maliyetli olur ve daha çok kişiye ulaştırılabilir. Ama Kitabı Mukaddes daha fazla insana satılırsa daha değersiz olmaz mı? O zaman da ona *biblia pauperum* (yoksulun Kitabı Mukaddes'i) adı verilir. Öte yandan dış faktörler (dağıtım kolaylığı ve fiyat) ürünün mahiyeti üzerinde de etkili olur ve ürünün tasarımı, daha geniş, daha az eğitilmiş bir kitlenin anlayışına uyarlanır. Tasarımla metin arasında, çizgi romanları andıran, kıvrılan bir parşömen yoluyla bağlantı kurmak daha faydalı olmaz mı? *Biblia pauperum*, yüzyıllar sonra birilerinin modern kitle iletişim araçlarına atfedeceği bir gereksinime tabi tutulmaya başlanır, yani zevk ile dil ortalama kitlenin mesajı alımlama yetilerine uyarlanır.

Derken Gutenberg hareketli harfleri icat eder ve kitap doğar. Bu seri ürün, dilini elyazmasının okur kitlesinden daha büyük olan (ve kitaplar sayesinde giderek büyüyen) okuryazar bir okur kitlesinin mesajı alımlama imkânlarına uyarlamak zorunda kalır. Bu kadarla da kalmaz, kitap, sonuçta kendisini koşullandıracak olan bir okur kitlesi yaratır.

XVI. yüzyılın ilk popüler basılı kitaplarına bakacak olursak, *biblia pauperum*'un ardındaki fikri dindışı bir düzlemde ve daha gelişmiş tipografik araçlarla uyguladıklarını görürüz. Gezgin ki-

tapçılarının ve öykü anlatıcılarının talebi üzerine daha küçük matbaalarda basılırlar ve fuarlarla meydanlarda alt sınıflara satılırlar. Şövalye destanları, siyaset veya gerçek hayattan olaylar üzerine ağıtlar, şakalar, fıkralar veya masallar kalitesiz bir şekilde basılır, sıklıkla basıldıkları yere veya tarihe yer verilmez, çünkü kitle kültürü ürünlerinin en önemli özelliği kısa ömürlü olmalarıdır. Ve kitle ürünlerinin bir başka niteliğine sahiptirler: Elde edilmek istenen etki doğrultusunda duygu ve tutku, aşk ve ölüm içerirler; bu öykülerin başlıkları, ilan edilen olayın reklamvari tanıtımını ve hakkındaki apaçık hükmü sunar: *Danese Ugieri, Opera bella et piacevole d'armi et d'amore, nuovamente ristampata e corretta con la morte del gigante Mariotto, la quale nelli altri non si ritrova* (Danimarkalı Ogier, savaş ve aşk konusunda hoş ve güzel bir eser, yeniden basıldı ve başka versiyonlarında bulunmayan dev Mariotto'nun ölümünü içeriyor); veya *Nuovo racconto del crudele e compassionevol caso occorso in Alicante di una madre che ha ucciso il proprio figliuolo, e dato da mangiare gl'interiori a una cagna e li membri al marito* (Alicante'de bir annenin kendi çocuğunu öldürüp iç organlarını köpeklere, uzuvlarını kocasına yedirdiği zalim ve acınası olayın yeni öyküsü). Resimlere gelince, hepsi tefrika romanına veya bir çizgi romana uygun bir şekilde, şiddetli bir etki uyandırmaya uygun, daima şirin ama temelde mütevazı bir standart doğrultusunda uyarlanmışlardır. Ama tabii günümüzde kastedilen anlamıyla kitle kültüründen söz edilemez: Tarihi koşullar da, bu baskıları üretenle halk arasındaki ilişki de, üstkültürle popüler kültür –kelimenin etnolojik anlamında kültür– arasındaki ayrım da farklıydı. Ama seri üretim imkânıyla müşterilerin sayıca artışı ve toplumsal tabanının genişlemesinin bu kitapçıkları derinlemesine niteleyen karmaşık koşulları dayatarak onları kendi trajedi, kahramanlık, ahlak, kutsallık, gülünçlük

duygusuna sahip, “ortalama tüketici”nin (ama en kötüler arasında ortalama) zevkine ve ahlak anlayışına uygun, kendi başına bir tür haline gelmesini sağladığını fark ederiz. Halk arasında resmi ahlakın ilkelerini yayan bu kitaplar, uzlaşma ve kontrol altına alma faaliyeti yürütür, tuhaf davranışların patlak vermesine imkân vererek kaçış için imkân sağlardı; ama sonuçta popüler “aydınlar” sınıfının varlığını destekliyor ve kitlelerin okuryazar oranının artmasına katkıda bulunuyordu.

Derken ilk gazeteler yayımlanmaya başlanır. Gazetenin doğuşuyla da dış koşullandırmalarla kültürel olaylar arasındaki ilişki giderek netleşir: Bir gazete sabit sayıda sayfadan oluşan, günde bir defa yayımlanmak zorunda olan, içeriğinin hem (tamamıyla içsel bir zorunluluk doğrultusunda) söylenmesi gereken şeyler hem de günde bir defa bu kadar sayfayı doldurma gereksinimi tarafından belirlendiği bir üründen başka nedir ki? Bu noktada zaten kültür endüstrisinin tamamıyla içindeyizdir. Dolayısıyla kültür endüstrisi tüm kültür profesyonellerinin, benzerleriyle iletişim kurmak istedikleri takdirde, hesaplaşması gereken bir koşullandırma sistemi gibi görünür. Kültür profesyonellerinin iletişim kurmak istedikleri insanlardır, çünkü benzerleri artık bütün insanlardır ve kültür profesyonelleri sanat hamilerinin memurları olmaktan çıkıp “insanlığın memurları”na dönüşmüştür. Kültür endüstrisinin koşullandırmalarıyla etkin ve bilinçli bir ilişki içinde olmak, kültür profesyonellerinin işlevini yerine getirmek için tek yol haline gelmiştir.

Çünkü gazete uygarlığı ile demokratik uygarlık, alt sınıfların bilinçlenmesi, siyasi ve toplumsal eşitlikçilik ve burjuva devrimlerinin aynı döneme denk gelmesi bir rastlantı değildir. Öte yandan kültür endüstrisine karşı eleştirilerini derinlemesine ve tutarlı bir şekilde yürütenlerin bu kötülüğü ilk televizyon yayınına değil

de matbaanın icadına, hatta eşitlikçilik ve halkın egemenliği ideolojilerine dayandırması da bir rastlantı değildir. Aslında “kültür endüstrisi” gibi fetiş bir kavramın gelişigüzel kullanımı sonuçta bu tarihi olayları ve insanlığın tarihin gelişimini değiştirmesini bilme olasılığını kabul etme acizliğine işaret eder.

Son zamanlarda Pierre Bourdieu ile Jean-Claude Passeron’un belirttiği gibi, “‘kitle iletişimi’ kehanetinin asıl köklerinin yeni güçlerin öncül keşfine değil de, insanın Eros ile Thanatos arasında bölünmüş ve kendini olumsuz tanımlamalara adanmış, ölümsüz Anthropos’un kötümser görüşüne dayandığı apaçıktır.” Uygarlıkların çocukluk döneminin cennetvari yeşiline duyulan nostaljiyle Kıyametin yarınlарının çaresiz umudu arasında kalan kitle iletişimi kâhinleri, felaketin tehdidi altındaki kitlelere ilan edilen aşkla felaketin kendisine duyulan aşk arasında seçim yapamadığı için hem gürleyen hem de kekeleyen bir kehanete dair kaygılı bir imgeyi ortaya atarlar.”

Ama kültür endüstrisi doğru şekilde, yukarıda sıralanan olgularla bağlantılı bir koşullandırma sistemi olarak algılandığında, söylev jenerik olmaktan çıkıp çeşitli olguların analitik tasvirinin ve ortaya çıktıkları tarihi bağlam temelinde yorumlanmalarının birbirini tamamlayan iki düzleminde gelişir. Bu söylev bu açıdan bir başka bilinçlenme şeklini beraberinde getirir: Kültür endüstrisi olarak bilinen koşullandırma sistemi, biri kitle iletişimi, diğeri onun tarafından koşullandırılmadan, ondan önce gelen soylu kültür olmak üzere iki bağımsız düzey gibi zahmetsiz bir olasılık sunmaz. Kültür endüstrisi sistemi, kültür kavramının bile dahil olduğu karşılıklı bir koşullandırma ağı oluşturur. “Kitle kültürü” terimi kültürün veya kitlenin ne anlama geldiği bilinmeyen muğlak bir karışımı temsil etse de, bu noktada kültürün kitle kültürünün varlığı tarafından tarihi olarak koşullandırılmamış bir Ruh’un

kaçınılmaz ve yozlaşmamış gereksinimleri doğrultusunda gelişen bir şey olarak görülemeyeceği de açıktır. Bu noktadan itibaren “kültür” kavramı da yeniden ele alınıp yeniden formüle edilmeyi gerektirir. Tarihin, kendi ekonomik ve toplumsal sorunlarını çözmek isteyen insanlar (ve sınıflar arası diyalektik karşıtlık ilişkisinden dolayı tüm insanlar) tarafından somut olarak yaratıldığı öne sürüldüğünde kültür insanının işlevi fikrinin nasıl farklı bir şekilde sunulması gerekiyorsa, burada da aynı neden söz konusudur.

Bu durumda “kitle kültürü” antropolojik türden bir tanımlama haline gelir (“Alor kültürü” veya “Bantu kültürü” gibi tanımlamalara benzer) ve özgül bir tarihi bağlam (içinde yaşadığımız bağlam) için kullanılır; kaçış amaçlı eğlence önerilerinden ruhsallık çağrılarına kadar, bu bağlam içerisindeki tüm iletişim olguları diyalektik olarak birbiriyle bağlantılıdır ve bu bağlamdan başka tarihi dönemlerde ortaya çıkan benzer olgulara indirgenmelerine izin vermeyecek nitelikler edinirler.

Bu noktada entelektüellerin bu durum karşısındaki yaklaşımı, “endüstriyel makineleşme çağı”nın koşullandırma sistemi karşısında doğaya, yani endüstriden öncesine nasıl dönüleceğini sorgulamak yerine insanın üretim döngüsüyle ilişkisinin hangi koşullarda insanı sisteme indirgediğini sorgulayan ve insanın şartlandırma sistemiyle bağlantılı olarak yeni bir imgesinin -makinelere özgür değil, *makinelere ilişkilerinde özgür* bir insan geliştirilmesi gerektiğini düşünen yaklaşımla aynı olmalıdır.

* * *

Ama bu olgular konusunda somut araştırmalar yürütülmesine fetiş kategorilerin yayılması kadar engel olan başka bir şey yoktur. Bunların en tehlikelileri arasında da “kitle” ve “kitle insanı” olduğunu söylemek gerekir.

Bu kavramların metodolojik açıdan geçersizliği bu kitaptaki yazılarda ele alınacaktır (ve kullanılabilecekleri söylemlerin sınırı belirlenmeye çalışılacaktır), ama burada aydınların yalnızlığı ve zihinsel açıklığı ile kitle insanının anlayışsızlığı arasındaki Maniheizm karşıtlığının tarihteki köklerini hatırlamak faydalı olacaktır. Bu kökler *Kitlelerin Ayaklanması* veya *Zamana Aykırı Bakışlar*'da değil, "Bay Bruno Bauer ve arkadaşları" olarak anmaya alıştığımız insanların eleştirilerinde, yani *Allgemeine Literaturzeitung*'a liderlik eden genç Hegelcilerin akımında aranmalıdır.

"Bir eser aleyhinde söylenebilecek en kötü şey, kitlelerin o eser konusunda duyduğu heyecandır... Tarihin bütün büyük girişimlerinin temelde yanlış ve fiili başarıdan yoksun olmasının nedeni, kitlelerin onlar konusunda duyduğu ilgi ve coşkidir... Artık ruh tek rakibini nerede arayacağını biliyor: kitlelerin cümlelerinde, kendini kandırmasında, omurgasızlığında." 1843'te yazılan bu cümleler, günümüzde bile uygun koşullar altında yeniden ele alınabilir ve kitle kültürü konusunda mükemmel bir eleştirel makale için gerekli malzemeyi sağlayabilir. Ancak niyetim kimsenin Ruh ile Kitle arasındaki karşıtlığı ele alma, kültürel faaliyetlerin bu şekilde tanımlanması gerektiğine inanma ve bu parçalanmaya içimizde büyük saygı uyandıracak şekilde tanıklık etme hakkına itiraz etmek değildir. Ama kitle toplumunun doğuşuyla yenilenen bir tartışmanın kökeninin netlik kazanması ve tarihi bağlamının aydınlanması gereklidir.

Örneğin Frankfurt Okulu'nun *pseudo*-Marksist formülasyonlarının büyük kısmı Bauerci "kutsal aile" ve ona paralel akımların ideolojisiyle bağlantılarını açıkça sergiler. Buna düşünürün ("eleştir-men") çözüm önermeyeceği ve önermemesi gerektiğinin, olsa olsa hemfikir olmadığını belirtebileceğinin inancı da dahildir: "Eleştiri herhangi bir safi teşkil etmez, yanında herhangi bir safın yer alma-

sını da istemez, bir konuya odaklanırken veya ona karşı çıkarken yalnız olmak ister. Her şeyden kopar... Bütün bağlar onun için birer zincir gibidir.” *Allgemeine Literaturzeitung*’un VI. sayısından alınan bu bölüm Koeppen’in 11 Ağustos 1844’ün “Norddeutsche Blaetterne”sinde, sansür konusundaki yazısının ilham kaynağıdır: “Eleştiri, duyguların ve eğilimlerin ötesindedir, herhangi bir şeyi sevgi veya nefret beslemez. Onun için de sansüre karşı çıkıp onunla mücadele etmez. Eleştiri gerçeklerden dolayı yolunu kaybetmez ve kaybedemez; dolayısıyla gerçeklerle sansürü yok etmesini veya baskın için hakkı olan özgürlüğü elde etmesini beklemek anlamsızdır.” Bu durumda bu bölümün yanına Horkheimer’in bir yüzyıl sonra, düşünme için gerekli olan enerjiyi saptırmak ve eylem planlarının oluşumunda tüketmekle suçlanan pragmatik kültürü eleştirmek için yazdıklarını ve ona karşı öne sürdüğü “yadsıma yöntemini” koymak hatalı olmayacaktır. Renato Solmi gibi Adorno’nun arkadaşı olan ve onunla beraber çalışan bir araştırmacının bu yazarda spekülatif bir eğilim, bir “uygulama eleştirisi” belirlemiş olması rastlantı değildir; buna göre felsefi söylem, düşüncenin bir durumu köklü bir eleştiriye tabi tutarken o durumda tespit etmesi gereken o “geçiş”in somut koşulları ve yöntemleri üzerinde durmaktan kaçınır. Adorno’nun kendi, *Minima Moralia*’sının sonunda felsefeyi her şeyi günahlardan arınma açısından ele alma ve dünyayı bir gün Mesih’in ışığında görüneceği gibi, bütün çatlaklarıyla ortaya serme girişimi olarak sunuyordu; ancak düşünce bu faaliyeti yerine getirirken kendini bir dizi çelişkinin içinde bulur ve hepsine katlanmak zorunda olduğu için, “kendisine dayatılan bu gereksinim karşısında günahlardan arınma gerçekliği ve gerçekdışılığı meselesi neredeyse önemsiz hale gelir.”

Bu noktaya itiraz edilebilir, çünkü Marx Bruno Bauer’e şöyle demiştir: *Kitleler sınıf bilincini elde ettikleri zaman tarihin yöne-*

timine geçebilir ve kendilerini sizin “Ruh” dediğinize tek gerçek alternatif olarak sunabilirler (“bu hareketin *insani* asaleti konusunda bir fikir edinmek için Fransız ve İngiliz işçilerinin araştırmalarına, öğrenme arzusuna, ahlaki enerjisine, durmaksızın ilerleme dürtüsüne tanık olmuş olmak gerekir”). Halbuki kitle kültürü endüstrisinin kendisini itham edenlere zımni olarak verdiği cevap şudur: Sınıflar arası farklılıklar aşılmıca kitle artık tarihin başkahrâmanıdır, dolayısıyla kendisi için üretilen ve kendisi tarafından tüketilen kültürü olumlu bir şeydir. Kıyametçilerin işlevinin bu anlamda, yani bütünleşmişlerin iyimser ideolojisinin son derece sahte ve kötü niyetli olduğunu ilan etme anlamında bir geçerliliği vardır. Gerçekten de öyledir (yazıların bazılarında bundan söz edeceğiz), çünkü kıyametçiler gibi bütünleşmişler de büyük bir soğukkanlılıkla (sadece cebir işaretini değiştirerek) fetiş “kitle” kavramını benimser, kitle için üretir, kitle eğitimi tasarlar, böylelikle de kendisinin kitleye indirgenme sürecine katkıda bulunur.

Kitlelerin buna razı olup olmadığı, manipülatörlerinin düşündüğünden daha sağlam bir mideye sahip olup olmadığı, tüketmeleri için kendilerine sunulan ürünler arasında ayırım yapmayı bilip bilmedikleri, bambaşka bir niyetle iletilen mesajları beklenmedik bir kullanımla olumluya çevirmeyi başarıp başarmadıkları apayrı bir meseledir. Kitleler için üretim yaparken onlara gerçek eleştirel deneyim fırsatları sunmak yerine kitleleri kâr amacıyla kullanan bir kültür profesyonelleri sınıfının var olduğu kanıtlanmıştır: Kültürel bir süreç, sergilediği niyetler ve mesajlarını yapılandırma şekli temelinde değerlendirilmelidir. Ancak bu olguları değerlendirirken kıyametçilere (ne de olsa bize yardımcı olurlar) benimsemedikleri tek görüş, yani Marx’ın kitle kuramcılarına itiraz etmek için dayandığı görüş temelinde itiraz etmek gerekir: “İnsanı şekillendiren koşullarsa, koşulları insani kılmak gereklidir.”

Halbuki kıyametçilerin kınanmasının sebebi, ürünleri ve hakikatte nasıl tüketildiklerini somut bir şekilde incelememeleridir. Kıyametçiler, tüketicileri kitle insanı gibi farklılaşmamış bir fetişe indirgemekle kalmayıp, kitle insanlarını en geçerli olanları dahil olmak üzere tüm sanatsal ürünleri salt fetişe indirgemekle suçlarken kendileri de kitle ürünlerini fetişe indirgerler. Ve kitle insanını birer birer inceleyip yapısal özelliklerini ortaya çıkarmak yerine onu toptan reddeder. Onu incelediği zaman da, kendi tuhaf duygusal eğilimini açığa vurarak çözüme kavuşturulmamış bir aşk-nefret kompleksini sergiler; böylece kitle ürününün ilk ve en saygın kurbanının erdemli eleştirmen olduğu kuşkusu ortaya çıkar.

Bu, kültür endüstrisinin kıyametçi eleştirisi şeklindeki kültür endüstrisi olgusunun en ilginç olgularından biridir. Bastırılmış bir tutkunun, ihanete uğrayan bir aşkın zar zor gizlenmiş tezahürüne, veya bir imgenin müstehcen olduğunu ilan ederken hor gördükleri o tiksindirici nesne üzerinde uzun uzadıya ve şehvetle duran ve o hareketleriyle bedensel ve şehvetli, hayvani doğalarını açığa vuran ahlakçıların bastırılmış tenselliklerinin nörotik tezahürüne benzer.

Bu olgu, özellikle Alman kültür çevrelerinde *Kitsch* konusundaki birçok tartışmada gözlemlenmiştir; Karl Markus Michel yıllar önce *Kitsch*'i eleştirenlerin *Kitsch*'e büyük bir arzu duyduğunu ve bu arzunun *Kitsch* duygusallığın kuralları doğrultusunda formüle edilen sanata övgü yoluyla eleştirilmesiyle arzunun kendinin tatmin edildiğini söyler: Her tür duygusalcılıktan muaf olduklarını sananlar bile, onları altüst eden uyarının ne kadar kötü olduğunu bilseler bile bazen yanaklarından aşağı yaşların sü-

zülmesine engel olamazlar. Bu durumda Kitsch tutkusuyla yanıp tutuşan entelektüellerin davranışı, bir dilenci tarafından rahatsız edilince hizmetkârına “Bu adamı buradan gönder. Kalbim parçalanıyor,” diyen zenginin davranışına benzer.

Bu adamı buradan gönder. Kalbim parçalanıyor! Günther Anders’in televizyon konusunda yazdığı *Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen (Hayalet Olarak ve Matris Olarak Dünya)* adlı yazısının 11 numaralı notunda yazdıkları karşısında bu cümleyi düşünmemeye imkân var mı?

“Televizyonu konu alan bir sergide, yan odada bir skeç sunan bir oyuncu ile onun yedi ayrı televizyon yayını aynı anda görme ve duyma gibi şaibeli bir şansım oldu. Dikkatimi çeken şeyler şunlardı: 1) oyuncu görsel olarak birbirinin aynı yedi kardeşe bölünüyordu, ama her iki odada yankılanan tek ve bölünmemiş bir sesi vardı; 2) görüntüler orijinalinden daha doğal görünüyordu, çünkü oyuncu, çoğaltılmış imgelerinin doğal görünmesi için makyaj yapmak zorunda kalmıştı; 3) oyuncunun bu çoğul bedenleşmiş halleri artık insanı korkutmuyordu (bu durum dikkatimi çekmekten ziyade korkunç gelmişti). Seri ürün beklentisi bizim için bu kadar doğal hale geldi.”

Buradan ortaya çıkan, yazarın aynaların gizemine ve insan imgesinin çoğalmasına bir tür hastalıklı ilgi duyduğudur. Bunun kökeninde, ilkel bir insanın, birinin onun resmini yaptığını fark ettiğinde, resim yoluyla içinden ruhunun alınacağı düşüncesiyle hissettiklerine benzeyen, bir tür metafizik korku yatar. Aynaların gizemi üzerine şiirsel bir düşünce tamamıyla meşrudur; hatta lirik bir sapma veya hayali bir paradoks amacıyla yapıldığı zaman çok iyi sonuçlar verebilir (Rilke: “*Aynalar: hiçbir bilinçli varlık özünüzün ardında neyin gizlediğini tasvir etmedi...*” Borges: “*Koridorun uzak ucunda ayna bizi gözetliyordu.*”

Aynaların korkunç bir yönünün olduğunu keşfettik (gecenin bir yarısında böyle bir keşif yapmak kaçınılmazdır). O zaman Bioy Casares, Uqbar'ın sapkınlarından birinin aynaların ve cinsel birleşmenin tiksindirici bir şey olduğunu çünkü insanların sayısını çoğalttıklarını söylediğini hatırladı.”). Ama Anders'in burada yaptığı sanat değildir. Anders, burada zamanımıza özgü bir iletişim olgusunun üzerinde düşünüyor. Bu olguyu tanımladığını biliyoruz ve önsezileri birçok açıdan geçerlidir: Televizyon dünyayı bir hayalete indirger, dolayısıyla da izleyicilerin her türlü eleştirel tepkisini ve fiili cevaplarını engeller. Ama sonuçta Anders bize hâlâ televizyonun *onun* üzerindeki etkisini anlatmaya devam etmektedir. Bizim bir konudaki merakımızı kimse gide-remeyecek: Ekrandaki oyuncu ne diyordu? “Doğru cevap!” mı, yoksa “Oswald'ın başka bir hapishaneye naklini yayımlamak için Dallas hapishanesine bağlanıyoruz,” mu diyordu? Çünkü eğer ikincisi doğruysa, Ruby'nin canlı yayında öldürülmesinin kaç seyirci ve hangi seyirciler için dünyayı bir hayalete çevirdiğini, onu gerçek dışı bir uzamda asılı bıraktığını bilmek isteriz. Cinayeti televizyonda görünce olanlar konusunda belli bir fikir edindiğine inanılan jüri üyeleri için durum böyle değildi; Ruby'nin savunma ekibi bu jüri üyelerini sürekli olarak reddediyordu, çünkü mahkemeye özgü usuli numaraların ve hukuki hilelerin onların fikirlerini sorgulayamayacağına inanıyorlardı.

Ancak bu örnekte eleştirmenin mesajın ne içeriği, ne yapısal şekli, ne de kullanım koşullarıyla ilgilendiği açıktır. En öne çıkan şey, *mysterium televisionis* (televizyonun gizemi) konusunda hastalıklı bir ilgidir. Böylelikle eleştirmen büyüden kurtulmamıza yardımcı olmak yerine, büsbütün etkisinde kalmamıza neden olur. Belki de amacı kendi gibi olanları televizyonu kapatmaya teşvik etmektir. Ama diğer herkesin televizyonu açık tutmaya devam et-

mesi, eleştirmenlerin engelleyemediği bir şeydir (Unutmayalım ki “Eleştiri gerçeklerden dolayı yolunu kaybetmez ve kaybedemez”, ama Anders başka durumlarda büyük bir cesaretle gerçeklerden dolayı yolunu kaybetmiştir; örneğin atom bombasına karşı eleştirisi gerçekliği modifiye etmeyi hedefliyordu, bu da onun lehinedir; ama son zamanlarda bir başka kıyametçi İtalyan eleştirmen onu kınamış ve sefil bir demagojiye başvurmakla suçlamıştır).

Anders’in yazdıkları bize bambaşka tarihi koşullar altında ve başka nedenlerle yazılmış, ama göreceğimiz üzere, Anders’inkiy-le arasında ince psikolojik ve ideolojik bağlar (“ideoloji”nin kötü anlamında) olan başka bir sayfayı hatırlatır. Söz konusu metin, Aziz Bernardus’un *Apologia ad Guillelmum, Sancti Theoderici Abbatem*’dir (*Başkeşiş Guillaume de Saint-Thierry’nin Savunması*) Aziz Bernardus, XII. yüzyılda kitle kültürünün söz konusu olabileceği sınırlar içerisinde tipik bir “kitle kültürü” üreticisi olan başkeşiş Suger’e sinirlenmişti. Yönetici sınıfın kültürel araçlara sahip olduğu, alt sınıfların da genelde yazı dünyasının dışında tutulduğu, kitleleri eğitmenin tek yolunun kültürün resmi içeriklerinin imgeler yoluyla tercümesi olduğu bir tarihi bağlamda Suger, Arras Sinodunun Autunlu Honorius tarafından “*pictura est laicorum literatura*” (resim, dindışı insanların edebiyatıdır) formülüyle özetlenen projesini kendine mal etmişti.

Bilindiği üzere, Suger’in planına göre bir tür devasa, taştan kitap gibi olması gereken katedralde bir yandan altın ve değerli taşlar müminlerde dindarlık duygusu uyandıracak ve duvarlardan inen ışık şelaleleri ilahi gücün coşkusu çağrıştıracaktı, diğer yandan girişlerdeki heykeller, sütun başlıklarının kabartmaları ve vitrayların resimleri müminlere inancın gizemlerini, doğal olguların düzenini, sanatlarla zanaatların hiyerarşilerini ve vatanlarının tarihi olaylarını anlatacaktı.

Mistik çağrışımların Tanrı'nın evinin berrak sadeliğinden kaynaklandığı yalın ve katı bir mimarinin savunucusu olan Aziz Bernardus bu proje karşısında öfkeye kapılarak, sütun başlıklarının ikonografik korkunçluklarını teşhir eden suçlayıcı bir tasvir sunar: *“Caeterum in claustris coram legentibus fratribus, quid facit ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinnantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capra trahens Retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?”*⁵

Buradaki eleştirinin, cahil kitleler yerine aydın keşişlere sunulan sütun başlıklarındaki imgeleri hedefliyor olması önemli değildir. Bu metin, özellikle kilisenin asıl süslemelerini konu alan bir

5 “Keşişlerin okumalarını yaptığı manastır avlularında bu gülünç canavarların, aynı anda hem güzel hem de çirkin olan bu olağanüstü şeylerin bulunmasının nasıl bir açıklaması olabilir? Burada iğrenç maymunlar ve vahşi aslanlar, korkutucu kentaurlar, harpyler, çizgili kaplanlar, savaşılan askerler ve boynuzlara üfleyen avcılar görüyoruz. Şurada çok gövdeli bir baş, orada çok başlı bir gövde var. Orada kuyruğu yılan şeklinde bir hayvan, hayvan başlı bir balık ve önü at, arkası keçi şeklinde bir yaratık, bir de arkası at şeklinde, boynuzlu bir hayvan var. Bütün etrafımız o kadar inanılmaz çeşitlilikte şekillerle dolu ki, insan kitabını değil de duvarı okumayı tercih edebilir. İnsan Tanrı'nın yasaları üzerine düşüneneğine, bütün gününü bütün bu yaratıklara teker teker bakarak geçirebilir. Ey merhametli Tanrım, kimse bütün bunların saçmalığından utanmasa bile, en azından bu kadar büyük bir masraf karşısında şaşırıp kalmaz mı?”—çn

tartışmayı özetler. Bu okumadan kendiliğinden ortaya çıkan şey, Aziz Bernardus'un kendini açığa çıkarttığı ve suçlamalarıyla her şeyden önce bu imgelere ilk olarak ilgi duyan ve onlar tarafından baştan çıkarılan kişinin huzursuzluğunu sergilediğidir. Başka belgeler olmasaydı, başka hiçbir metin Romanik-Gotik *bestiarium*'un (hayvan kitabı) çekiciliğini ve etkileyiciliğini bu kadar iyi anlatamazdı. Aziz Bernardus aynı metinde çileci anlayışı doğrultusunda reddettiği dünyevi mülkler karşısında sergilediği, nefret ve aşktan kaynaklanan ruhsal işkenceyi burada yeniden ortaya atar: “*Nos vero qui jam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus et stercora...*”⁶ Bütün bunlar dışkıya benzeyebilir, ama bu dışkılar konusunda ne kadar büyük, bastırılmış bir tutku hisseder...

Burada merhametsiz olmamak lazım: Bu kadar güçlü bir duygu, bir şeyden vazgeçerken zorluk çekmiş olan bir çilecinin tamamıyla lehinedir. Ancak Bernardus'u çağdaş bir kriter doğrultusunda değerlendirecek olursak, imgelerin şeytani özelliklerini apaçık bir tensellikle vurgularken (“Bu adamı buradan gönder. Kalbim parçalanıyor!”) asıl sorunu ele almadığı için ona itiraz edebiliriz: Ortaçağ toplumu öyle bir şekilde düzenlenmiştir ki, bir sınıf kendi ölçeğinde bir kültür üretir ve onu (imgeler yoluyla olsun, çıplak ve yalın bir kilisede vaazlar vererek olsun), ne bu kültürün geliştirilmesine, ne de devletin sorumluluğunu paylaşan alt sınıflara aktarır. Dolayısıyla Bernardus'un söylemi tek bir kültürel modelin bağlamının iki farklı iletişim yöntemi doğrultusunda gelişir.

6 “Ama biz artık böyle insanlar değiliz. İsa adına dünyanın değerli ve çekici bulunduğu her şeyden vazgeçtik. Görüntüsü, sesi ve kokusu güzel olan, tadı ve dokunması hoş olan her şeyi ardımızda bıraktık. İsa'ya erişmek için be-densel zevklere dışkı gözüyle bakmayı öğrendik.”—*çn*

Ortaçağın kültür modeli o kadar organik ve entegre idi ki, Bernardus'un bundan farklı davranması beklenemezdi ve ona bu konuda ciddi suçlamalar yönelmek, insanın tarih bilincinin zayıf olduğunu gösterir. Ancak Aziz Bernardus'a yöneltemeyeceğimiz suçlamaları aynı şekilde davranan çağdaşlarımıza yönetmek görevimizdir.

* * *

Kitle kültürü olarak bilinen olgu, kitlelerin ortak hayata başrol oyuncusu olarak, devletin sorumluluğunu paylaşarak dahil oldukları tarihi anda gerçekleşir. Bu kitleler sıklıkla kendi *ethos*'larını dayatmışlar, farklı tarihi dönemlerde kendilerine özgü ihtiyaçlarını ilan etmişler, kendi dillerini dolaşıma sokmuşlar, yani aşağıdan gelen kültürel öneriler geliştirmişlerdir. Ancak kitlelerin eğlenme, düşünme ve hayal kurma şekli paradoksal olarak aşağıdan kaynaklanmaz: Kitle iletişimi yoluyla onlara egemen sınıfın kod sistemi doğrultusunda formüle edilen mesajlar sunulur. Böylelikle proletaryanın, kendi özerk ifadesi olduğunu sanarak burjuvanın kültürel modellerini tükettiği sapkın bir durum söz konusudur. "Üst" kültürün son üç yüzyılın burjuva toplumunun kültürü olduğu göz önüne alınırsa, burjuva kültürü de kitle kültürünü kendisine ait olmayan bir "altkültür" olarak görür ve kitle kültürünün köklerinin "üst" kültürünkiler olmaya devam ettiğini fark etmez.

Suger, katedrallerin girişlerindeki canavarların, üniversite kültürü bağlamında ele alınan teolojik hakikatlerin görsel karşılıkları olduğunu pekâlâ bilirdi; onun yapmak istediği, egemen sınıfa ona tabi olan sınıfı tek bir kültür modelinde birleştirmekti, çünkü büyük bir iyi niyetle her ikisinin de Fransa'nın ve Tanrı'nın halkının iki ucunda yer aldığına inanırdı. Aziz Bernardus'un canavarlara saldırmasının tek nedeni, başka yollardan elde edilebileceğine

inandığı bu ruhsal birliği oluşturmaya yaramayacaklarına inanmasıdır. Öte yandan Suger, kendi sanatçılarına önereceği ikonografik repertuarı geliştirirken büyük bir duyarlılık göstererek sıradan insanların da repertuarından faydalanır.

Modern kitle kültürü bağlamında ise bu durumu tanımlamak çok daha zordur.

İşçi sınıfının televizyonda yayımlanan, XIX. yüzyıla özgü bir diziyi bir kaçış, özdeşleşme ve kendini yansıtma fırsatı olarak gördüğü bir toplumun düşüncesi bile korkunç olur. Bu çok abartılı bir örnek olabilir, ama yaygın bir durumu yansıtır. Sinema yıldızlarından aşk romanlarının kahramanlarına ve kadınlar için televizyon programlarına kadar kitle kültürü, tüketicilerin durumlarıyla hiçbir ilgisi olmayan, ama onlar için yine de model teşkil eden insani durumları temsil eder veya sunar. Ancak bu bağlamda her tür kuramsal çerçevenin dışında kalan olgular da yer alabilir. Bir televizyon reklamında genç ve zarif bir kadının ellerinin mahvolmaması, güzel ve bakımlı olabilmeleri için belli bir elektrikli süpürgeyi *mutlaka* kullanması gerektiğini düşünelim. Bu görüntüleri dünyanın gelişmemiş bir bölgesinde yaşayan, elektrikli süpürge bir yana, tozu alınacak bir evin bile erişilmez bir hayal teşkil ettiği birisine gösterelim. Bu kişi için böyle bir görüntünün, onunla hiçbir ilgisi olmayan bir dünyadan gelen bir hayalet gibi görüneceğini düşünmek zor olmayacaktır. Ancak İtalya'nın güneyinde yaşayan insanların tepkileri konusunda yapılan bazı gözlemler, böyle durumların çoğunda izleyicilerin tepkilerinin etkin ve eleştirel olduğunu göstermiştir: Henüz fiili olmayan olası bir dünyanın keşfi karşısında bir isyan, işlemsel bir hipotez, her halükârda bir görüş doğar.

İşte bu, bir mesajın, o mesajı ileten kişiye ait olmayan bir kod sistemi doğrultusunda yorumlandığının bir örneğidir ve “kitlese-

leştiren mesaj”, “kitle insanı” ve “kaçış kültürü” kavramlarının sorgulanmasını sağlar.

Böylece kitle kültürünün aşağıdan tırmanmak yerine yukarıdan geldiğine dair endişe verici paradoks da henüz söz konusu meseleyi nihai olarak tanımlamamıza izin vermez: Bu durum bağlamında sonuçlar öngörülemez ve sıklıkla önermelerle ve niyetlerle çelişir. Olgunun genel anlamdaki tüm tanımlamaları, kitle mesajına özgü olan o jenerikliğe katkıda bulunma riski taşır. Kültür eleştirmeninin karşısındaki araştırma görevi ne kendi ruh haliyle bağlantılı bir tepki hissetmesine, ne de nevrotik bir müsamaha göstermesine izin verir. Kuşku duymayı öğrenmesi gereken ilk şey kendi tepkileridir, çünkü *bir standart teşkil etmez*. Artık Fransa’nın veya Tanrı’nın yurttaşı değildir, yurttaşı olduğu bütün halkları ve ırkları henüz tamamıyla tanımaz, çünkü mutasyona uğramış bir uygarlıkta yaşar; eleştirmen nesnelere ve tüketicilere hep bir şeyleri ilk defa keşfetmek üzereymiş gibi bakmalıdır.

Günther Anders’in notuna dönecek olursak, çok soğuk bir şekilde başladığını görürüz: “Televizyon üzerine bir gösteride... görme ve duyma gibi şaibeli bir şansım oldu...” Dolayısıyla Anders bizi televizyon olgusu konusunda yazdığı birkaç yüz sayfalık bir yazısını okumaya davet ederken, bize imgelerin yayımlanması olgusunu inceleme fırsatına sahip olduğu tek sefer bunu tiksinti ve sıkıntı duygularıyla yaptığını anlatır. Ama Anders’i hemen yüzeysellikle suçlamayalım. O, yanlış anlaşılmış bir Hümanist geleneğin en büyük temsilcilerinden biri olmaya devam eder. Ona yöneltebileceğimiz suçlama, bireysel sahtekârlık değil, soyluluk iddiası olan ve sıklıkla çaresiz bir iyi niyet bahanesi olan zihinsel bir kusur sergiliyor olmasıdır. Bu durumda kıyametçi bir eleştirmenin kitle iletişim araçlarının (makineler gibi) araçlar olduğu, dolayısıyla da araçsallaştırılabileceği iddiasını alaya alması şa-

şırtıcı değildir. Aslında Anders en baştan itibaren aracı inceleyip olasılıklarını analiz etmeyi reddetmiştir; yaptığı tek incelemeyi, barikatın diğer tarafında ve kendisini kobay faresi olarak seçerek yapmıştır: “Elmalar bende kaşıntıya neden olur, dolayısıyla kö-tüler. Bir elmanın ne olduğu ve neler içerdiği beni ilgilendirmez. Başkaları elma yiyorsa ve elmalar onlara dokunmuyorsa, dejene-re oldukları anlamına gelir.” Meyve ve sebze pazarları mafyanın kontrolündeysen ve ondan dolayı halk ekşi elma yemek zorunday-sa veya elmadan başka bir şey yemeye imkânı yoksa bile kıya-metçi bir eleştirmen bunu düşünmez ve bundan dolayı pişmanlık da hissetmez. Hatta mafyanın biyolojik bir olgu olduğunu ve dün-yada hiçbir gücün onu yok edemeyeceğini bile öne sürebilir. Bu noktada kıyametçi eleştirmenin dürüst bir niyetle mi hareket ettiği veya bizi elmanın yanı sıra et de yemeye teşvik etmek için mi mücadele ettiği artık önemli değildir. Elma tüketicileri açısından o, gangsterlerle birdir.

* * *

Bu durumda bakış açımı farklı bir şekilde ifade etmeye çalışayım. İşçi sınıfının kamusal hayata (biçimsel olarak) etkin katılımı ve bilgilerin tüketim alanının büyümesi, “kitle uygarlığı” denen yeni antropolojik durumu yaratmıştır. Bu uygarlık bağlamında toplumun bir parçası olan herkes farklı ölçülerde de olsa, endüstriyel olarak seri halde geliştirilen ve arz ve talep yasalarını temel alan tüketimin ticari kanalları doğrultusunda yayımlanan yoğun ve sürekli bir mesaj üretiminin tüketicisi olurlar. Bu ürünler *mesaj* olarak tanımlandıktan (ve “kitle kültürü”nün yerine büyük bir ihtiyatla “kitle iletişimi” veya “kitle iletişim araçları” terimleri yerleştirildikten) sonra, bu mesajların yapısal analizine geçebiliriz. Yapısal analiz mesajın biçimini ele almanın yanı sıra, biçimin iletimin nesnel ko-

şulları tarafından ne derecede belirlendiğini tanımlamalıdır (bu koşullar mesajın anlamını ve bilgi kapasitelerini, yani etkin bir öneri mi, yoksa zaten söylenmiş bir şeyin tekrarı mı olduğunu da belirler). İkinci olarak, bu mesajların üniter bir modele indirgenmesi zor olan bir tüketici bütününe yönelik oldukları tespit edildikten sonra, tarihi veya sosyolojik koşullar temelinde mesajları almanın farklı yöntemlerini ve izleyici kitlesinin farklılaşmasını deneyci yolla belirlemek gerekir. Üçüncü olarak (bu, tarihi araştırmalar ve siyasi hipotezlerin formülasyonu yoluyla olacaktır), çeşitli mesajların doyum düzeyinin bir kitle insanı modeli dayatmaya hangi ölçüde katkıda bulunduğu tespit edildikten sonra, var olan bağlamda hangi süreçlerin olası olduğunu ve hangilerinin farklı temel koşullar gerektirdiğini incelemek gereklidir.

Bu kitaptaki yazılar, burada söz edilen sorunsalın sadece bazı yönlerini aydınlatacaktır. İlk yazı, bu konudaki eleştirel yaklaşımlar konusunda bir özet niteliğindedir. İkinci yazı (*Zevksizliğin Yapısı*) orta düzey bir izleyici kitlesine yönelik mesajların estetik değerini yapısal açıdan tanımlamak için eleştirel bir araç geliştirmeye çalışacaktır. Üçüncü yazı ("*Steve Canyon*" Okuması) doğrudan deneyime başvurunun bir örneğini sunmaya çalışacak ve bir çizgi roman sayfasının olabilecek en analitik ve ayrıntılı yorumundan kitle iletişim araçlarının tamamını dahil edecek bir sorun listesi elde edilecek, çeşitli olası araştırma türlerinin metodolojik tanımlaması yapılacaktır. Kitabın ikinci yarısında salt yansıtma işlevli mitlerden, karakterle eleştirel bir ilişki içinde olmamıza izin vererek bazı nitelendirme beklentileri yaratan ve gerçek anlamda estetik kullanıma izin veren daha bilinçli bir sanatın yapılarına kadar, davranış modelleri olarak "karakterler" ele alınacaktır.

Üçüncü bölüm, *görselliğin* yanı sıra *gürültünün* de uygarlığı olan bu uygarlığımızın görsel ve işitsel unsurlarıyla ilgili tartış-

malar içerecektir. Bu tartışmalar daha çok araştırma notları, ekip araştırmaları için öneriler, pedagojik ve siyasi anlamda uyarılar ve hipotezlerden ibaret olacaktır. Son bölüm, kıyametçiler ile bütünleşmişler arasındaki karşıtlığın sezgisel ve eleştirel düzeyde sunulacağı rastlantısal yazılar, gazete ve dergilerde yayımlanmış makaleler içerecektir. Bu verileri de göz önüne almanın faydalı olacağını düşündük, çünkü kitle iletişim araçları konusunda bir söylem sürekli olarak “rastlantı”yla, toplumsal âdetlerin gözlemlenmesiyle bağlantılıdır ve marjinal faktörler tarafından bile uyarılır. Son zamanlarda bir eleştirmen, tüketim şarkılarını konu alan bir yazımızdan, beş sayfası baştan başa şart kipiyle yazıldığı için yakındı. Stil açısından bu rekoru kırmış olmaktan memnun olmak biraz zor. Ama metodolojik açıdan bu kitaptaki yazıların hepsi şart kipinde düşünülmüştür. Yayımlanmış olanlarla yayımlanmamış olanları bir araya getirip birbirine bağlarken var olan birkaç çelişkiyi dert edinmedik. Bakış açısı değiştikçe bu sorunlar hep yeni yönler edinir ve daha önce söylenmiş olanları tartışmalı hale getirebilir. Bir olay ve etkileri tanımlanır tanımlanmaz bir önceki teşhisle çelişir gibi görünen başka bir olguyla karşı karşıya kalan, güncel olanla bu kadar yakından bağlantılı olan bir söylem, önermeleri dilek kipinde, sonuç da şart kipinde olan zincirleme varsayımsal uslamlamalardan başka bir şey olamaz. Bu yazıların ardında temel bir fikir varsa o da bazılarının yaptığı gibi bir “*Theorie der Massenmedien*” (Kitle iletişim araçları kuramı) geliştirmenin imkânsız olduğudur, çünkü “gelecek perşembenin kuramı”nı geliştirmekten bir farkı olmayacaktır.

Bu olguları üniter bir kuramsal formül altında toplamak mümkün olmadığı için de onları her türlü doğrulamaya tabi tutmaktan ve özellikle de basit konular için bile fazlasıyla soylu araçlar kullanmaktan çekinmeyecek bir araştırmanın konusu haline getirmek

gerekir. Bu tür araştırmalara yöneltilen (ve bu kitaptaki yazılardan bazılarına yneltiľmiř olan) eleştirilerden biri, bir Superman izgi romanı veya Rita Pavone'nin bir şarkısı gibi asgari öneme sahip şeyler hakkında konuşmak için abartılı bir kültür mekanizmasından faydalanılıyor olmasıdır. Ama gündelik hayatımıza eşlik eden bu asgari öneme sahip mesajların toplamı, içinde faaliyet gösterdiğimiz bu uygarlığın en görünür kültürel olgusudur. Bu mesajlar eleştiri konusu olarak kabul edildiği andan itibaren hiçbir araç uygunsuz olmayacaktır ve bu mesajlar en çok dikkat gerektiren nesneler olarak incelenmelidir.

Öte yandan, bu oldukça eski bir itirazdır ve sadece değişmez gerçekleri (rneğin gök küreler veya *quidditas* [nelik]) konu alan bir bilim dalının saygıyı hak ettiğine ve değişime tabi olan şeylere yönelik bir araştırmanın önemsiz olduğuna inanların itirazını andırır. Bu da bilginin yöntemin değil, nesnenin haysiyeti temelinde değerlendirildiği anlamına gelir.

Dolayısıyla tarihi olmayan ve "asgari öneme" sahip olan şeyler üzerine bir söylemi giriş yaparken, tarihe başvurarak kendimi koruma altına alma dürtüsüne karşı koyamıyorum ve "mütevazı ve basit konular" zerine konuşmanın haysiyetli olduğuna inananların sözlerini ödünç alıyorum. "Yalanlar o kadar aşağılıktır ki –der Leonardo– Tanrı hakkında güzel şeyler söyleseler Tanrı'nın rahmetini eksiltirler ve hakikat o kadar mükemmeldir ki, en önemsiz şeyleri vse, onları soylu kılar ve hakikat kendinden o kadar mükemmeldir ki, mütevazı ve basit konuları kapsadığı zaman yüce ve ulvi konuları örten belirsizlikleri ve yalanları aşar... Ama rüyalarda yaşayan sizler, kesin ve doğal olan ve çok yüce olmayan şeylerden çok, büyük ve belirsiz şeylerin sofistike nedenlerinden ve sahtekrlıklardan hoşlanırsınız."

Bu araştırmaların “koşullara bağlı” mahiyetini ve sürekli olarak baştan yapılmaları gerektiği şüphesini teyit eden son bir şey daha. Bu kitabı kısaca kıyametçi olarak tanımladığım eleştirmenlere adamak isterim. Kitle kültürüne yönelttikleri haksız, taraflı, nevroitik, çaresiz eleştiriler olmasaydı, burada paylaştığım düşünce-lerin dörtte üçünü geliştiremezdim ve belki de hiçbirimiz kitle kültürü sorununa sonuna kadar dahil olduğumuzu ve bu durumun uygarlığımız için bir çelişkinin işareti olduğunu fark edemezdik.

Milano, Ocak 1964

ÜST, ORTA, ALT

KİTLE KÜLTÜRÜ VE KÜLTÜRÜN “DÜZEYLERİ”

“Yazıya gelince, ‘Ey kral, bu bilim, demiş Theuth, Mısırlıların daha bilge kılacak ve hatırlamalarını kolaylaştıracak, çünkü bu keşif hem hafızaya hem de doktrine faydası dokunan bir çözüm’. Kral da şöyle demiş: ‘Ey maharetli Theuth, bazıları zanaat yaratmakta yeteneklidir, başkaları da onları kullanacak olanların fayda mı, zarar mı sağlayacağına karar verir. Şimdi sen, harflerin babası olarak cömertliğiyle onlar için yapabileceklerinin tersini öne sürdün. Nitekim onlar, hafıza alıştırmalarına son verilmesine neden olarak onları öğrenenlerin ruhlarında unutkanlık yaratacaklar, yazıya güvenenler de hatırladıklarını kendiliklerinden, içlerindeki bir çabayla değil, bu dış işaretler yoluyla hatırlayacaklar...”

Günümüzde Kral Thamus’la aynı fikirde olmamıza imkân yok tabii; en azından aradan onlarca yüzyıl geçtikten sonra, bilinmesi ve hatırlanması gereken “şeyler” repertuvarındaki hızlı artış, hafızanın tek bilgelik aracı olarak işe yaramasını ihtimal dışı kılmıştır; öte yandan Sokrates’in Theut mitine getirdiği yorum (“sen onların [söylemlerin] düşünen varlıklar gibi konuştuklarını düşünmeye eğilimlisin; ama sen bir şeyler öğrenmek için onlara birkaç soru soracak olursan, sana tek bir şey söyleyeceklerdir, o da hep aynı şey olacaktır”), Batı kültürünün kitap, yazı ve yazının ifade kabiliyeti konusunda geliştirdiği farklı bilinçle aşılmıştır, çünkü yazılı kelime yoluyla insanın ruhunda daima farklı ve giderek daha zengin şekillerde yankılanacak bir biçim şekillenebileceği belirlendi.

Ancak *Phaidros*'un bu bölümünü alıntılamanın amacı, insanlık tarihinde, kültürel araçlardaki tüm modifikasyonların bir önceki “kültürel model”in geçirdiği derin bir bunalım olarak sunulduğunu ve yeni araçların, hem o araçların ortaya çıkmasına neden olan hem de onların kullanımından dolayı derinlemesine bir değişimden geçmiş bir insanlığın bağlamında faaliyet göstereceği göz önüne alınmadığı takdirde, gerçek anlamını sergileyemeyeceğini hatırlatmaktır. Bir yanda Platon'un mitinde yeniden kurgulanan haliyle de olsa yazının icadı, diğer yanda matbaa ve yeni görsel-işitsel araçlar bu duruma birer örnek teşkil eder.

Matbaanın işlevini sözlü ve görsel iletişime dayalı bir uygarlığın tipik insan modeli temelinde değerlendirmek, çok kişiye özgü, tarihi ve antropolojik açıdan sığ bir görüştür; halbuki farklı bir yöntem söz konusudur ve izlenmesi gereken yol, Marshall McLuhan'ın *The Gutenberg Galaxy*'de¹ (*Gutenberg Galaksisi*) anlattığıdır: McLuhan bu kitapta, kültürel iletişimin yeni fizyonomisini değerlendirmek için gerekli olan yeni “Gutenbergçi insan”ın ve değerler sisteminin unsurlarını açıklamaya çalışır.

Kitle iletişim araçlarıyla durum genelde böyledir: Onları değerlendirmek için mekanizmaları ve etkileri, artık (hem kitle iletişim araçlarının kendilerinden hem de kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasına neden olan olgulardan dolayı) var olmadığı aşikâr olan Rönesans insan modeliyle karşılaştırılır.

Halbuki çeşitli sorunları ele alırken, endüstriyelleşmenin başlangıcı ve alt sınıfların ortak hayatın kontrolünü ele geçirmesiyle birlikte çağdaş uygarlıkta kitle iletişim araçlarının uygarlığının ortaya çıktığı, değerler sisteminin ele alınması ve yeni etik-peda-

1 Marshall McLuhan, *The Gutengerg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962. “Değişen” insan kavramı üzerine ayrıca bkz. Ernesto de Martino, *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*, *Culture e sottocultura* içinde (“I problemi di Ulisse”, Floransa, Temmuz 1961).

gojik modellerin ona göre geliştirilmesi gerektiği şeklindeki, aynı anda hem tarihi hem de antropolojik-kültürel bir varsayımdan hareket etmenin gerekli olduğu apaçıktır.² Bütün bunlar, acımasız değerlendirmeleri, kınamaları, katı yaklaşımları hariç tutmaz, ama eski insan modeline özlem çerçevesinde değil, yeni insan modeli doğrultusunda uygulanmalarını gerektirir. Başka bir deyişle entelektüellerden, genelde en kolay yaklaşımın tercih edildiği durumlarda yapıcı bir yaklaşım göstermeleri istenir; sınırlarını, biçimini, gelişme eğilimlerini tespit etmenin zor olduğu yeni bir insanlık manzarası karşısında, bu yeni geçiş döneminin Rutilius Namatianus'u gibi olmak tercih edilir. Rutilius Namatianus gibi olan birinin hiçbir şeyi riske atmayacağı, saygımıza daima hakkı olacağı ve gelecek konusunda taviz vermeden tarihe geçeceği mantıklıdır.

Kitle Kültürüne Suçlamalar

Kitle kültürüne yöneltlen suçlamalar, zeki ve dikkatli yazarlar tarafından desteklendiği zaman bu olgu konusundaki tartışmalar da diyalektik bir işlev kazanır. Dolayısıyla kitle kültürünü hedef alan yazılar dengeli bir araştırmaya dahil edilecek belgeler olarak okunup incelenmeli, ama temellerinde yatıyor olabilecek yanlış okumalar da göz önünde bulundurulmalıdır.

- 2 Bkz. Daniel Bell, *Les formes de l'expérience culturelle*, "Communications" n.2 içinde (bu yazı ed. A. M. Schlesinger Jr. ve Morton White, *The Evolution of American Thought*'ta yayımlanacaktır). Ayrıca bkz. Camillo Pelizzi, *Qualche idea sulla cultura, Cultura e sottocultura* (age.) içinde. Bu yazıda kitle kültürü meselesini özellikle estetik değerlerinin dolaşımı açısından ele alacağız. Dolayısıyla elzem olduğu durumlar dışında, meselenin tüm sosyolojik yönleri ve ilgili tüm bibliyografi göz önüne alınmayacaktır. Her halükârda *Mass Culture*, ed. Bernard Resonberg ve David Manning White, Glencoe, 1960 gibi yayınlarda bu konularda kapsamlı bibliyografik referanslar bulunabilir.

Bu mesele konusundaki ilk yaklaşım, Nietzsche'nin "tarih hastalığı" ve en dikkat çeken biçimlerinden biri olan gazeteciliği tespit etmesidir. Hatta Alman filozofun eşitlikçilik konusundaki şüpheleri, kitlelerin demokratik yükselişi, zayıfların zayıflar için söylemleri, evrenin üstün insan değil, sıradan insan ölçeğinde inşa edilmiş olması gibi bu konudaki tartışmaların hepsinde tohum şeklinde bu fikir yatıyordu. Ortega y Gasset'in eleştirilerinin temelinde de aynı kökün yer aldığını sanıyoruz; kitle kültürüne karşı her hoşgörüsüzlük eyleminin ardında aristokratik bir kök, yani görünürde kitle kültürüne yönelik olup aslında kitleleri hedef alan bir horgörü aramak nedensiz olmayacaktır; bu horgörü sadece görünürde uyum içinde bir grup olarak kitle ile, kitleselleşmenin ve sürü zihniyetinin dışında kalan, kendinden sorumlu bireylerden oluşan toplum arasında bir ayrım güder, çünkü sonuçta kültür değerlerinin bir sınıfın ayrıcalığı olduğu ve ayrım gözetmeksizin herkese sunulmadığı bir döneme özlem söz konusudur.³

Ama kitle kültürünün tüm eleştirmenleri bu akıma dahil değildir. Yaklaşımı burada özetlenmesini gerektirmeyecek kadar iyi bilinen Adorno dışında, ülkelerinin toplumunda var olan kitleselleşme unsurlarına karşı hararetle bir tartışma içerisindeki Amerikalı *radical*'leri göz önüne alabiliriz; getirdikleri eleştirilerin niyet açısından ilerici olduğuna, kitle kültürü konusundaki şüphelerinin yurttaşları, herhangi bir otoriterlik macerası için verimli bir zemin teşkil edecek sürü zihniyeti haline götürebilecek bir entelektüel güç biçimi konusunda şüphe anlamına geldiği tartışmasızdır. Örneğin 1930'lu yıllarda Troçkici, dolayısıyla da barışçı ve anarşik bir yaklaşım benimseyen Dwight MacDonald'ın eleştirileri bu tartışma bağlamında en dengeli noktalardan birini teşkil eder ve ondan böyle söz edilmelidir.

3 Bu eleştiri türünün sınıfsal niteliği konusunda bkz. Ugo Spirito, *Cultura per pochi e cultura per tutti*, *Cultura e sottocultura*, age. içinde.

MacDonald artık kanonik hale gelmiş, üst, orta ve alt şeklindeki üç entelektüel düzey ayrımından yola çıkarak (bu ayrım, Van Wyck Brooks tarafından *America's Coming of Age*'de ortaya atılmıştır) daha şiddetli bir eleştirel hedef doğrultusunda isimlerini değiştirir: Seçkin sanatın ve gerçek anlamda kültürün tezahürlerine karşı çıkanlar, aslında kültür olmadığı için MacDonald'ın *mass culture* (kitle kültürü) değil, *masscult* (kitle kültü) dediği kitle kültürü ile *midcult* (orta kült) adını verdiği orta kültürün, yani küçük burjuvazi kültürünün tezahürleridir. Çizgi romanlar, rock'n' roll tarzı tüketim müziği ve en kötü telefilmler tabii ki *masscult*'a dahildir; *midcult* ise güncel bir kültürün bütün özelliklerine sahip gibi görünen, ama aslında kültürün bir parodisini, yoksullaştırılmış halini, ticari amaçlı bir taklidini oluşturan eserleri içerir. MacDonald'ın en zevkli eleştirilerinin bazıları, Hemingway'nin *Yaşlı Adam ve Deniz* gibi bir romanının analizine ayrılmıştır; MacDonald kasti olarak yapay, lirik bir dile ve “evrensel” karakterler (ama alegorik ve Maniyerist anlamda evrensel) tasvir etme eğilimine sahip olan bu romanı *mid cult*'ın tipik bir ürünü olarak görür, Wilder'in *Bizim Şehir*'ini de aynı gruba dahil eder.

Bu örnekler, MacDonald'ın eleştirilerinin en önemli noktalarından birine işaret eder: Kitle kültürü, hiçbir estetik değer içermeyen en alt düzeydeki ürünlerin (bazı çizgi romanlar, pornografik dergiler veya televizyon yarışmaları) yaygınlığından dolayı kınanmaz; ama *midcult*, avangard kültürün keşiflerinden “faydalandığı” ve onları sıradanlaştırıp tüketim unsurlarına indirgediği için kınanır. Bu eleştiri, hedefi tam ortasından vurur ve birçok ticari ürünün yüzeysel olarak biçimsel anlamda haysiyet sahibi olmasına rağmen neden sahte gibi geldiğini anlamamıza yardımcı olur, ama sonuçta kaçınılmaz olarak aristokrat olan bir zevk algısını yansıtır. Biçimsel bir çözümün geçerli olduğunu sadece

geleneği bozan ve bundan dolayı az sayıdaki seçme insanın paylaştığı bir keşif anlamına geldiği zaman mı kabul etmeliyiz? Bunu kabul ettiğimiz zaman, bu biçimsel unsur daha geniş bir döngüye veya yeni bağlamlara dahil olduğu takdirde bütün gücünü mü kaybeder, yoksa yeni bir işlev mi kazanır? Bir işlevi olduğunu varsayarsak, tamamıyla olumsuz mudur, yani bu biçimsel unsur artık sadece bir yaklaşım sıradanlığını, edilgen ve fosilleşmiş bir fikir, zevk ve duygu bütününi biçimsel bir yenilik cilası altında gizlemeye mi yarar?

Burada karşımıza çıkan sorunlar kuramsal olarak yapılandırıldıktan sonra⁴ bir dizi somut doğrulamaya tabi tutulmalıdır. Ama bazı yaklaşımlar karşısında eleştirmenlerin sürekli olarak, farkında olmadan da olsa sınıfsal bir insan modelini temel aldığı şüphesi doğar; bu, ekonomik durumu sayesinde içsel deneyimlerini büyük bir sevgi ve ilgiyle geliştirebilen ve onları kolaycı ve faydacı bileşimlerden koruyabilen, mutlak özgünlüklerini titizlikle temin edebilen kültürlü ve düşünceli bir Rönesans soylusu modelidir. Ama kitle uygarlığının insanı artık bu insan değildir. Daha iyi veya kötü olsun veya olmasın, başka biridir ve formasyon ile kurtuluş yöntemleri farklıdır. Bize düşen görevlerden biri bu farklılıkları belirlemektir. Kitle kültürü eleştirmenleri uygarlığımızın sorununun, toplumun bütün üyelerinin üstün deneyimlerden faydalanmasını, onlara erişmesini sağlamak olduğunu düşünseydi, sorun farklı olurdu (aralarında böyle düşünenler var, o zaman da durum farklı oluyor). Ama MacDonald'ın yaklaşımı farklıdır: MacDonald son yazılarında, eskiden birinci çözüme (kitleleri “üstün” kültür düzeyine yükselt-

4 Bkz. Dwight MacDonald, *Against the American Grain*, Random House, New York, 1962; *Zevksizliğin Yapısı*'nda, bu kitabın tüm eleştirel görüşlerini özetleyen *Masscult & Midcult* bölümünü hareket noktası olarak alarak bu sorunun daha sağlam bir şekilde ortaya konması için gerekli olan metodolojik araçlardan bazılarını geliştirmeye çalışacağım.

mek) eğilim gösterirken, artık bunun imkânsız olduğuna ve iki kültür arasındaki kırılmanın nihai, tersine çevrilemez ve onarılamaz olduğuna inandığını itiraf eder. Ne yazık ki bu tür bir yaklaşımın oldukça melankolik bir açıklaması olduğunu görürüz: Buna göre MacDonald gibi entelektüellerin 1920’li yıllarda kendini adadığı siyasi türden ilerici eylem, Amerikan siyasetinde yer alan gelişmeler sonucunda kösteklendi ve bu insanlar siyasi eleştiriden kültürel eleştiriye, yani toplumu değiştirmeye yönelik eleştiriden toplumun aristokratik eleştirisine geçtiler ve sorumluluklarını reddederek güruhun dışına çekildiler. Böylece, istekleri dışında da olsa, sorunu çözenin bir yolu olduğunu ama sadece kültürel bir yol olmadığını, bir dizi siyasi süreç ve her halükârda bir kültür politikasının da geliştirilmesini gerektirdiğini gösterdiler.⁵

*Cahier de Doléances*⁶

Kitle kültürüne yönelik çeşitli eleştirilerden, göz önüne alınması gereken bazı “ithamlar” ortaya çıkar.⁷

5 Kültür politikası derken, Arthur Schlesinger Jr.’un (bkz. *Notes on National Cultural Policy, Culture for the Millions?* içinde, ed. Norman Jacobs, Princeton, Van Nostrand 1959) televizyon kanallarının kullanımının devlet kontrolüne tabi olması gereksinimini temel alan yaklaşımını kastetmek fazlasıyla basite kaçacaktır. Schlesinger’in Kennedyci iyimserliğine kitle kültürü baronlarının, devletin ılımlı müdahalesiyle akılları başlarına getirilen çelik sanayii baronları gibi olmadığı itirazı getirilebilir. Cesare Mannucci, *Lo spettatore senza libertà*, Laterza, 1962 ise daha dikkatli düşünülmüş ve daha az reformcu bir kitap olup kitle iletişim araçları meselesiyle bağlantılı toplumsal yenilenme sorunlarının daha fazla bilincindedir. Özellikle “L’uomo comune” (Sıradan insan) başlıklı giriş bölümü, yeni insan meselesini aristokratik olmayan bir anlamda ele alır.

6 (Fr.): Şikâyet Listesi.—çn

7 Burada sunduğumuz tablonun bir benzeri için bkz. Leo Bogart, *The Age of Television*, New York, F. Ungar Publishing, 1956; ve Aldo Visalberghi’nin *Televisione ve Cultura* (Milano, 1961, “Pirelli” dergisinde yayımlandı) başlıklı derlemenin girişinde yer alan (ve bazı açılardan çok önemli olan) *Industria culturale e società* yazısı.

a) Kitle iletişim araçları heterojen bir izleyici kitlesine hitap eder ve özgün çözümlerden uzak durarak “ortalama zevkler” doğrultusunda gelişirler.

b) Bu anlamda, dünyanın dört bir tarafında “homojen” bir “kültür” yayarak bütün etnik grupların kendilerine özgü niteliklerini yok ederler.

c) Kitle iletişim araçları belli niteliklere sahip bir sosyal grup olduğunun bilincinde olmayan bir izleyici kitlesine hitap eder; dolayısıyla izleyici kitlesi kitle kültürü karşısında ihtiyaçlarını sergileyemez ve ona maruz kaldığının farkında varmadan ona maruz kalır.

d) Kitle iletişim araçları algının yenilenmesini teşvik etmeden var olan zevke uyma eğilimi gösterir. Biçimsel geleneklerden ayrılır gibi göründükleri zaman bile aslında üstkültür düzeyinde yaygın hale gelip alt düzeye de uygulanan biçimsel unsurların ve biçimlerin artık onaylanmış olan yaygınlığına adapte olurlar. Artık özümsemiş olanı onaylayarak salt muhafaza etme işlevi görürler.

e) Kitle iletişim araçları dolaylı olmayan, canlı duygular uyandırmaya eğilim gösterir; başka bir deyişle bir duyguyu temsil etmek yerine onu kışkırtırlar, onu çağrıştırmak yerine onu hazır olarak sunarlar. Bu anlamda imgenin kavrama kıyasla rolü veya müziğin üzerinde düşünmeye uygun biçimi yerine duyguların dürtüsü olarak rolü çok önemlidir.⁸

8 Bu konuda bkz. MacDonald, age.; iki yaklaşımla bağlantılı farklı iletişim yöntemlerinin incelendiği Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, *Mass Culture*, age. içinde; sinema konusundaki Elémire Zolla, *Sonnambulismo coatto, Volgarità e dolore* içinde, Milano, 1962 (ama uç noktalardaki tezlerini savunmak zordur). Başka bir açıdan bkz. Gilbert Cohen-Séat'ın sinema ve televizyon mesajlarının kullanımını inceleyerek mesaj alımı süreçlerinde imge ile kelime arasındaki farklar konusunda yürüttüğü analiz; ayrıca bkz. *Almanacco Bompiani* 1963'ün *La civiltà dell'immagine* sayısı (*Appunti sulla Televisione* yazısı).

f) Kitle iletişim araçları ticari bir döngüye dahil oldukları için “arz ve talep yasası”na tabidirler. Dolayısıyla izleyici kitlelerine sadece onların istediklerini verirler veya daha da kötüsü, tüketime ve reklamların ikna edici gücüne dayalı bir ekonominin yasaları doğrultusunda izleyici kitlelerine neleri arzu etmeleri gerektiğini önerirler.

g) Kitle iletişim araçları üstkültürün ürünlerini yaydıkları zaman bile onları kullanıcının herhangi bir çaba göstermesine neden olmayacak şekilde tesviye edilmiş ve “yoğunlaştırılmış” şekilde yayarlar: bir düşünce “formüller” yoluyla özetlenir; sanat ürünleri antoloji haline getirilip küçük dozlar halinde aktarılır.

h) Her halükârda üstkültürün ürünleri de başka eğlence ürünleriyle aynı düzeye indirgenerek sunulurlar; resimli bir dergide bir sanat müzesi konusundaki haberler, bir aktrisin evliliğiyle ilgili dedikoduyla eşit düzeyde sunulur.⁹

i) Dolayısıyla kitle iletişim araçları dünyaya eleştirel olmayan, edilgen bir gözle bakmayı teşvik ederler. Yeni bir deneyim edinme konusunda bireysel çabalar teşvik edilmez.

j) Kitle iletişim araçları, şimdiki zaman konusunda devasa bilgi sahibi olmayı teşvik eder (geçmiş konusunda ortaya çıkarılabilecek olası bilgileri bile şimdiki zaman konusunda güncel bir anlatıma indirgerler) ve her tür tarih bilincini uyuştururlar.¹⁰

k) Boş zaman geçirme ve eğlenme amaçlı olan kitle iletişim araçları, dikkatimizin sadece en yüzeysel kısmını çekmek için tasarlanmıştır. Yaklaşımımızı en baştan itibaren alıştırdık-

9 Bu konuda da bkz. MacDonald; ayrıca Enrico Fulchignoni, *La responsabilit  della mezza cultura, Cultura e sottocultura*, age. içinde. “Paris Match” gibi orta düzey bir derginin “bileşimi”nin analizi için bkz. Claude Fr re, *Un programme charg *, “Communications” içinde, 1963, 2.

10 Bkz. Cohen-S at’ın *Almanacco Bompiani*, age.’de sunduğu görüş.

ları için bir plaktan veya radyodan dinlenilen bir senfoni bile en yüzeysel şekilde tüketilecektir, büyük bir dikkatle odaklanma yoluyla derinlemesine ele alınacak estetik bir organizma olarak değil de, ıslıkla tekrarlanabilecek bir melodi olarak algılanacaktır.¹¹

l) Kitle iletişim araçları kolaylıkla evrensel bir nitelik kazanan semboller ve mitler dayatmaya eğilim gösterir, ne oldukları hemen anlaşılan “tipler” yaratırlar, dolayısıyla da hem deneyimlerimizin hem de deneyimlerimizi gerçekleştirmekte faydalandığımız imgelerimizin bireyselliğini ve somutluğunu asgariye indirirler.¹²

m) Bunu yapabilmek için ortak görüşleri, yani *endoxa*’ları temel alırlar, bu da zaten düşündüklerimizin sürekli olarak teyit edilmesi anlamına gelir. Bu anlamda toplumsal bir muhafaza eylemi gerçekleştirirler.¹³

11 “Kitle kültürü klasik eserleri kavranacak eserler değil, tüketilecek ürünler haline getirir”, Hannah Arendt, *Society and Culture, Culture for the Millions?*, age. içinde; burada Adorno’nun, Beethoven’in Beşinci Senfoni’sinin ıslıkla çalınacak bir şey haline gelmesinden radyonun sorumlu olduğuna dair klasik argüman yeniden ele alınır.

12 Bu, meselenin en çok incelenen yönlerinden biridir. Bkz. Edgar Morin, *I divi*, Milano, Mondadori, 1963; Francesco Alberoni, *L’élite senza potere*, Milano, Vita e pensiero, 1963; Leo Handel, *La bourse des vedettes* ve Violette Morin, *Les Olympiens*, “Communications”, age. içinde. Ayrıca bkz. çizgi romanların “tipleri” üzerine artık klasik sayılan (ve tamamıyla eleştirel olmasalar da danışılması faydalı olacak) eserler: Coulton Waugh, *The Comics*, New York, Macmillan, 1947 ve S. Becker, *Comic Art in America*, New York, Simon and Schuster, 1960; ayrıca Carlo Della Corte, *I fumetti*, Milano, Mondadori, 1961.

13 Lyle W. Shannon, *The Opinions of Little Orphan Annie and Her Friends, Mass Culture*, age. içinde, bu açıdan bir örnek teşkil eder; burada popüler bir çizgi romanın olayları ve karakterleri bir yıl boyunca incelenerek apaçık MacCarthyci ideolojisi belirlenmiştir. Yukarı adı geçen Waugh ve Beker’in kiler gibi eserler, *Terry and the Pirates* adlı çizgi romanın son savaş sırasında muhafazakâr veya en azından konformist işlevi konusunda bilgiler içerir.

n) Dolayısıyla önyargısızmış gibi davranırlarken bile, gelenekler, kültürel değerler, toplumsal ve dini ilkeler ve siyasi eğilimler alanlarında en mutlak konformizm yönünde gelişirler ve “resmi” modellere eğilim gösterirler.¹⁴

o) Dolayısıyla kitle iletişim araçları, paternalist bir toplumun karakteristik bir eğitim aracı olarak karşımıza çıkarlar, yüzeysel olarak bireyci ve demokratik, ama temelde dışarıdan yönlendirilen insan modelleri üretmeye eğilimlidirler. Daha derinlemesine incelendiklerinde bilinçlerin kontrolü ve zorunlu planlanması amacıyla kullanılan “kapitalist bir rejimin üst yapısı” olarak görünürler. Nitekim erişim sağlar gibi göründükleri üst-kültürün etkilerinin ideolojisi ve eleştirisi boşaltılmıştır. Popüler kültürün dış yöntemlerini benimserlerse de, aşağıdan kendiliğinden büyümek yerine yukarıdan dayatılırlar (ve gerçek anlamda popüler kültürün ince zekâsına, zihniyetine, son derece dinamik ve sağlıklı bayağılığına sahip değildirler). Kitlelerin kontrol aracı olarak, bazı tarihi durumlarda dini ideolojilerin üstleneceği işlevi yerine getirirler. Bu sınıfsal işlevlerini gizlemek için, herkesin tam eşitlik koşullarında aynı kültür fırsatlarına sahip olduğu refah toplumunun karakteristik kültürünün olumlu görünümü altında tezahür ederler.¹⁵

14 Kitle iletişim araçlarının işlevi, “dünyadaki her şeyin çok güzel olduğuna” inandırmaktır. Fedele D’Amico, *La televisione e il professor Battilocchio*’da (*I casi della musica* içinde, Milano, Il Saggiatore, 1963) güçlü bir eleştiri şeklinde sunduğu bu tez, Ernest van den Haag’ın kitle iletişim araçları konusunda verdiği tanımlamayı temel alır: “1. her şey anlaşılırdır; 2. her şeyin bir çözümü vardır (*A Dissent from the Consensual Society, Culture for the Millions?*, age. içinde). *Fenomenologia di Mike Bongiorno* (*Diario Minimo* [Küçük Günce] içinde, Milano, Mondadori, 1963) adlı kitabımızda bu tanımlamanın en azından en karakteristik ve görünür tezahürlerde yadsınamaz olduğunu göstermeye çalıştık.

15 Örneğin bkz. Renato Solmi, *TV e cultura di massa*, “Passato e presente” içinde, Nisan 1959.

Burada sunulan önermelerin her birine katılmak mümkündür ve her biri belgelenebilir. Ama bu suçlama listesinin kitle kültürü panoramasını ve sorunsalını tamamıyla kapsayıp kapsamadığı sorgulanabilir. Bu konuda da bu sistemin “savunucuları”na başvurmak gerekecektir.

Kitle Kültürünün Savunması

Her şeyden önce, kitle kültürünün geçerliliğini kanıtlayanların birçoğunun sistemin içinden fazlasıyla basit bir söylemde bulunduğunu, eleştirel bir bakış açısına sahip olmadıkları ve sıklıkla üreticilerin çıkarlarıyla bağlantılı olduklarını söylemek gereklidir. Bu duruma tipik bir örnek göstermek gerekirse, Ernest Dichter’in *The Strategy of Desire*’da (*Arzunun Stratejisi*) deneyimlerin arttığına dair iyimser bir “felsefe”yi temel alan tutkulu reklamcılık savunması, tüketim için tüketim fikrine dayalı özgül bir ekonomik yapının kimliğinin ideolojik olarak gizlenmesinden başka bir şey değildir. Başka örneklerde yer alan gelenek araştırmacılarına, sosyologlara ve eleştirmenlere ise, rakipleri olan “kıyametçilere” göre daha uzağı görebilmelerine izin veren bir iyimserliğe sahip olma suçlamasını yöneltemeyiz. David Manning White veya Arthur Schlesinger’in (fazlasıyla aydınlanmacı bir reformculuğu savunur) şevkine karşı tetikte isek de, Gilber Selles, Daniel Bell, Edward Shils, Eric Larrabee, Georges Friedmann ve diğerlerinin gözlemlerinin çoğunu göz ardı edemeyiz.¹⁶ Burada da söz konusu önermeleri bir tablo şeklinde sunmaya çalışalım.

a) Kitle kültürü kapitalist rejimlere özgü değildir. Yurttaş kitlesinin tamamının kamu hayatına, tüketime, iletişimden faydalanmaya eşit haklarla katılımı bulduğu bir toplumda doğar; endüstriyel tipte herhangi bir toplumda kaçınılmaz ola-

16 Lehte ve aleyhte tartışmalar konusunda bir tür genel özet için bkz. Georges Friedmann, *Culture pour les millions?*, “Communications”, ag.e. içinde.

rak ortaya çıkar.¹⁷ Bir iktidar grubu, özgür bir birlik, siyasi veya ekonomik bir organizma ne zaman çeşitli entelektüel düzeylerden ayrı olarak bir ülkenin yurttaşlarının tamamıyla iletişim kurma ihtiyacı duyarsa, kitle iletişim araçlarına başvurmak zorundadır ve “medyaya adaptasyon”un kaçınılmaz kurallarına tabi olur. Kitle kültürü, Mao’nun Çin’i gibi, siyasi tartışmaların büyük, çizgi roman biçiminde afişler yoluyla yürütüldüğü popüler bir demokrasiye özgüdür; Sovyetler Birliği’nin sanat kültürünün tamamı tipik bir kitle kültürüdür, estetik muhafazakârlık, zevkin ortalama düzeye indirgenmesi, izleyici kitlelerinin beklentilerine tekabül etmeyen biçimsel önerilerin reddedilmesi, değerlerin aktarımının paternalist yapısı gibi kitle kültürüne özgü kusurların tamamına sahiptir.

b) Tasvip edilmeyen kitle kültürü üstkültürün yerini almamış, eskiden kültür varlıklarına erişimi olmayan çok büyük kitleler içerisinde yaygın hale gelmiştir. Tarihi bilincin yerini alan şimdiki zaman konusunda bilgi fazlalığı, insanlığın eskiden şimdiki zaman konusunda bilgi sahibi olmayan (dolayısıyla da ortak hayata sorumluluk sahibi bir katılımda bulunamayan) ve tarihi bilgilere ancak geleneksel mitolojilerin fosilleşmiş algıları yoluyla sahip olabilen bir kısma yöneliktir.¹⁸

17 Bkz. Bernard Rosenberg, *Mass Culture in America*, *Mass Culture*, age. içinde.

18 Bkz. Edward Shils, *Mass Society and Its Culture*, *Culture for the Millions*, age. içinde. Özellikle *Daydreams and Nightmares: Reflexions on the Criticism of Mass Culture* (“The Sewanee review”, sonbahar 1957): “Kitle kültürünün alt sınıflar için daha az gelişmiş dönemlerde sürdürdükleri kasvetli ve zorlu hayata kıyasla daha az menfur olduğunu düşünmek doğru olmaz mı?” Yunan insanının içsel dengesine dönmeyi özlemle ananlar böyle bir soruyu kendilerine asla sormazlar. Hangi Yunan insanı? Medeni haklardan ve eğitimden yoksun bırakılan köleler veya *metoikos*’lar mı (yabancı)? Kadınlar veya çöplüğe bırakılan yeni doğmuş kız çocukları mı? Kitle kültürünün kullanıcıları, onların günümüzdeki karşılığıdır ve bayağı televizyon programlarıyla rencide olsalar da bize daha saygın görünürler.

Modern bir ülkenin yurttaşlarının aynı resimli dergide hem bir sinema yıldızı konusunda bir haber hem de Michelangelo konusunda bir bilgi okuduğunu hayal edersek, onları bilginin farklı alanlarında özgürce faaliyet gösteren eski Hümanistlerle değil, birkaç yüzyıl önce kültürel varlıkların kullanımının dışında bırakılan işçilerle veya küçük zanaatkârlarla kıyaslamalıyız. Bu gibi insanlar kiliselerde veya belediye konaklarında resim eserleri gördükleri zaman bile onları karmaşık biçimsel değerlerden çok anekdotlara ilgi duyan modern okurların ünlü bir eserin renkli röprodüksiyonuna attığı dalgın bakışın yüzeyselliğiyle tüketirler. Dolayısıyla radyoda duyduğu Beethoven'ı ıslıkla tekrarlayan insan, sırf melodi düzeyinde bile olsa Beethoven'a yaklaşmış biridir (hem zaten bir müzisyenin eserlerinin tamamının ahenk, kontrpuan, vs. gibi düzeylerinin biçimsel meşruluğunun basitleştirilmiş bir şekilde de olsa bu düzeyde de tezahür ettiği reddedilemez), halbuki bu tür bir deneyim eskiden sadece varlıklı sınıflara özgüydü; ancak bu sınıfların da temsilcilerinin çok büyük kısmı konser ritüeline boyun eğse de, senfonik müziği muhtemelen aynı yüzeysellik düzeyinde tüketir. Bu konuda günümüzde radyo veya plaklar yoluyla yayılan müziğin rakamları verilir ve bu müzik bilgisi birikiminin birçok durumda hakiki kültürel edinimler için etkili bir uyarana dönüşüp dönüşmeyeceği sorgulanır (kaçımız müzik formasyonunu kitle iletişim kanalları yoluyla elde etmedi ki?).¹⁹

19 Bkz. Eric Larrabee'nin *Il culto popolare della cultura popolare* eserinde (*L'America si giudica da sé* içinde, Milano, Bompiani, 1962) eserinin muhtemelen fazlasıyla iyimser, ama aynı zamanda sağduyu dolu sayfaları: "Vinil plakların ortaya çıkmasıyla konser repertuvarının düzeyi tamamıyla değişti ve dinleyicilerin en büyük besteciler konusundaki normal düşünceleri bile kökten değişime uğradı (...). Bir kitabın ciltli baskısı kadar hesaplı baskısını da satın alıp okumamak mümkün. Ama bolluğun korkunç güzelliği, bizi seçim yapmaya itmesidir (...). Erişimin başka bahaneleri iptal ettiğini keşfederiz. Rafta duran kitap, onu okuyalım diye bize bağırır, ama onu okumayı başaramıyorsa bu belki de onu ilginç bulmadığımız anlamına gelir.

c) Kitle iletişim araçlarının geçerli verilerle salt merak ve eğlence verilerinden ayırt edilmediği çeşitli bilgi unsurlarını devasa ölçekte ve ayırım yapmadan öne sürdüğü doğrudur; ancak bu bilgi birikiminin formasyona dönüşebileceğini reddetmek, insan doğasının oldukça kötümser bir algısını savunmak ve niceliksel verilerin birikiminin çok sayıda insanın zekâlarını uyarıcı bombardımanına tutarak bazılarında niteliksel bir değişime yol açabileceğine inanmamak demektir.²⁰ Bu tür cevaplar kitle iletişim araçlarının eleştirmenlerinin aristokratik ideolojisini ortaya serer ve antikacıların masif ahşaptan eski dolaplarının ve manastır yemekhanelerine özgü masalarını alıp yerine alüminyum ve sefil formika mobilyalar verdiği Ossola vadisinin halkına acıyanların ideolojisine ne kadar tehlikeli derecede yakın olduğunu gösterir; üstelik bu sefil, silinebilir ve kaba saba, ama neşeli mobilyanın, kurtlanmış masif ahşap mobilyaların zevkin eğitime yönelik bir unsur teşkil etmediği evlere hijyen imkânı getirdiğini ve o geleneksel mobilyanın değerindeki artışın, formika masalar ortaya çıkmasaydı gündelik yoksulluğun sefil bir örneği olmaya devam edecek olan mobilyaları değerli antikalar olarak gören duyarlılığımızın estetik bir deformasyonundan başka bir şey olmadığını göz önüne almazlar.

d) Kitle kültürünün kimsenin olumlu saymaya cesaret edemeyeceği eğlence ürünlerini de (erotik çizgi romanlar, televizyondan yayımlanan boks maçları, izleyici kitlesinin sadist içgüdüle-

Don Quijote'nin (veya başka bir kitabın) ilgimizi çekmediğini kendimize itiraf etme zamanı gelmiş olabilir, o da bilgeliğin başlangıcıdır."

20 Televizyon olgusu konusundaki tartışmalarda meselenin bu yönü konusunda fikir birliğine varılmıştır. Bu tartışmaya katkı olarak Mannucci'nin kitabının yanı sıra şu referansları sunabiliriz: Adriano Bellotto, *Le televisione inutile*, Milano, Comunità, 1962; ve kendi konferanslarımdan *Verso una civiltà della visione, Televisione e Cultura*, age. içinde ve *TV: gli effetti e i rimedi*, "Sipra" içinde, Şubat 1963.

rine hitap eden televizyon yarışmaları) yayıyor olduğu itirazına ise dünya dünya olalı kalabalıkların sirkleri sevdiği cevabı verilir; değişen üretim ve yayılma koşullarında gladyatör çarpışmalarının, ayı güreşlerinin ve benzerlerinin yerini herkesin hor gördüğü, ama geleneklerin yozlaşmasının göstergesi olarak görülmemesi gereken kalitesiz eğlence biçimlerinin almış olması doğal karşılanır.²¹

e) Zevkin homojenleşmesi sonuçta bazı düzeylerde sınıf farklılıklarını ortadan kaldırmaya ve ulusal duyarlılıkları birleştirmeye katkıda bulunabilir ve dünyanın birçok yerinde sömürgecilik karşıtı işlev görebilir.²²

f) Amerika’da “*paperback*”lerin (karton kapaklı kitap) devrimi” olarak tanımlanan, son derece değerli kültürel eserlerin çok düşük fiyatlarda ve devasa miktarlarda yayılması olgusuna tanık olduğumuza göre, kavramların özet biçiminde popülerleşmesinin uyaran işlevi gördüğü apaçıktır.

g) Kültürel varlıkların en değerlilerinin bile yaygınlığı çok arttığı takdirde alımlama kabiliyetini körelttikleri doğrudur. Bu, her dönemde görülen estetik veya kültürel değerın “tüketim” olgusudur, ama günümüzde daha büyük ölçekte gerçekleşir. Geçen yüzyılda da bir besteyi ardı ardına defalarca dinleyen birisinin

21 Bkz. Daniel Bell ve David Manning White, *Mass Culture in America: Another Point of View*, *Mass Culture* içinde, age. Burada İngiltere’de Elizabeth devrinde geçerli olan alt sınıf eğlence türleri eleştirel olarak ele alınır.

22 Bkz. Franz Fanon, *L’an V de la Révolution Algérienne*, Paris, Maspero, 1960; burada yazar radyonun ve diğer kitle iletişim yöntemlerinin Ceza-yir ulusunun bilinçlenmesinde oynadığı rolü ele alır. Ayrıca bkz. Claude Brémont, *Les communications de masse dans le pays en voi de developpement*, “Communications”, age. içinde. Alfabe öncesi bir uygarlıkta kalmış bölgelerde alfabe sonrası kültürün bazı yönlerinin hızla gelişinin neden olabileceği olumsuz şok unsurlarını da göz önüne almak gerekir. Ancak Cohen-Séat gibi araştırmacılar geri kalmış bölgelerde normalde birkaç yıl içerisinde aşılamayacak olan okumamışlık halinin aşılmasına izin veren tek şeyin işitsel görsel iletişim araçları olduğunu savunur.

kulağı basit ve yüzeysel bir alımlamaya alışırdı. Kitle kültürünün hâkim olduğu bir toplumda her türlü tezahür bu “tüketime” tabi tutulur; bu olgunun en bariz göstergesi, kitle kültürüne baskı sayısı yüksek kitaplar, gazeteler ve dergiler yoluyla getirilen eleştirilerin kendilerinin kitle kültürü ürünlerine dönüşmüş olması, slogan olarak tekrarlanması, tüketim ürünleri ve üstünlük taslayan eğlence fırsatları gibi pazarlanmalarıdır (bu durum ne yazık ki gazetecilikteki aşırılıklara yine gazete köşelerinde getirilen sayısız eleştiriden de görülebilir).

h) Kitle iletişim araçları evrene dair çeşitli bilgi ve verileri sunarken hiçbir ayrım kriteri sağlamazlar, ama çağdaş insanı dünya konusunda daha duyarlı kılarlar; aslında bu bilgi türüne maruz kalan kitleler bize, eskiden sabit ve tartışmasız bir değerler sistemi konusunda geleneksel olarak saygıya eğilimli kitlelere göre daha duyarlı ve iyi günde, kötü günde ortak hayata daha büyük oranda katılımcı görünmez mi? Bu çağ büyük totaliter deliliklerin çağıysa, aynı zamanda büyük toplumsal dönüşümlerin ve geri kalmış halkların ulusal dirilişlerinin de çağı değil midir? Bu da büyük iletişim kanallarının rastgele bilgiler yayarken bir yandan da kayda değer kültürel çalkantıları teşvik ettiklerini gösterir.²³

i) Son olarak, kitle iletişim araçlarının stil ve kültür açısından muhafazakâr oldukları doğru değildir. Yeni bir dil bütünü oluşturdukları için yeni konuşma şekillerini, yeni biçimsel unsurları, yeni algı modellerini getirirler (imge algı mekaniğini, sinemanın, canlı yayının, çizgi romanın yeni gramerlerini, ga-

23 Bize göre son yıllarda İtalya’nın seçim geleneklerini iyi yönde değiştiren “*Tribuna elettorale*” adlı televizyon programları bu tezi destekler görünür. Ayrıca televizyonun geri kalmış bölgeler üzerindeki etkisi konusundaki tartışmalar için bkz. Armando Guiducci ile Ester Fano, “Passato e Presente”, Nisan 1959. Ve yine Mannucci’nin kitabı.

zetecilik stilini göz önüne almak yeterli olacaktır): Burada iyi veya kötü, üstün olarak bilinen sanatlar üzerinde de sürekli olarak etkili olup gelişimlerini teşvik eden biçimsel bir yenilenme söz konusudur.²⁴

Yanlış Konumlandırılmış Bir Sorunsal

Kitle iletişim araçlarının savunması sayısız açılardan geçerli sayılabilirken neredeyse her zaman kültürel “liberalizm” suçu işlenir. Başka bir deyişle çeşitli kitle kültürü ürünlerinin özgür ve yoğun dolaşımının kuşkusuz olumlu yönleri vardır, ama kendinden doğal olarak “iyi” olduğu varsayılır. Olsa olsa en kötü tezahürlerin (sado-pornografik çizgi romanların sansürü) veya yayın kanallarının (televizyon kanallarının kontrolü) pedagojik-siyasi kontrolü için öneriler ileri sürülür. Genelde ekonomik iktidar grupları tarafından kâr amacıyla üretildiğine göre, kitle kültürünün diğer endüstriyel ürünlerin imalatını, pazarlanmasını ve tüketimini düzenleyen ekonomi yasalarına tabi olduğu çok ender olarak göz önüne alınır. “Ürün müşteri tarafından beğenilmelidir”, ürün müşteriye sorun yaratmamalıdır, müşteri ürünü arzulamalıdır ve ürününü giderek yenilemeye teşvik edilmelidir. Ürünlerin kültür dışı nitelikleri ve üretici ile tüketici arasında oluşan, temelde paternalist bir ilişki olan kaçınılmaz “ikna eden-ikna edilen ilişkisi” buradan kaynaklanır.

Farklı bir ekonomik rejimde paternalist ilişkinin aynen söz konusu olabileceğini belirtmek gerekir; örneğin kitle kültürünün yayılmasının ekonomik iktidar gruplarının değil de ikna etme ve hâkimiyet kurma amacıyla aynı araçlara başvuran siyasi iktidar gruplarının elinde olduğu örneklerde durum böyledir. Ama bütün bunlar kitle kültürünün zaten endüstriyel bir olgu olduğunu, bun-

²⁴ Bu konuda araştırmalar için bkz. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Milano, Lerici, 1958 ve *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959.

dan dolayı da başka herhangi bir endüstriyel etkinliğe özgü koşullandırmalara tabi olduğunu gösterir.

Kitle kültürü savunucularının hatası, serbest piyasanın ideal homeostazi doğrultusunda endüstriyel ürünlerin çoğaltılmasının kendinden iyi bir şey olduğuna ve eleştiriye veya yeni yönelimlere tabi olmaması gerektiğine inanmalarıdır.²⁵

Kıyametçi-aristokratların hatası, kitle kültürünün endüstriyel bir olgu olduğu için kökten kötü bir şey olduğuna ve günümüzde endüstriyel koşullandırmadan uzak olarak kültür üretilebileceğine inanmalarıdır.

Sorunlar, “Kitle kültürü iyi bir şey midir, kötü bir şey midir?” şeklinde formüle edildikleri için yanlış şekilde ortaya konmuşlardır (çünkü bu soru kitlelerin yükselişine duyulan gerici kuşkuyu ima eder ve teknolojik sürecin, evrensel oy kullanma hakkının, alt sınıfları kapsayan eğitimin vs. geçerliliğini sorgular).

Asıl sorun şudur: “Endüstriyel toplumun mevcut durumu kitle iletişim araçları olarak bilinen iletişim ilişkisi türünün ortadan kaldırılmasını imkânsız kıldığına göre, bu kitle iletişim araçlarının kültür değerlerine aracılık etmesini sağlamak için ne gibi kültürel eylemler gerçekleştirilmelidir?”

Kültürel bir müdahalenin bu tür bir olgunun fizyonomisini değiştirebileceğini düşünmek ütöpik değildir. Günümüzde “yayıncılık sektörü” terimi ile ne kastedildiğini düşünelim. Kitap imalatı, bütün üretim ve tüketim yasalarına tabi olan endüstriyel bir olgudur; sipariş üzerine üretim, suni olarak teşvik edilen tüketim ve kurgusal değerlerin reklamcılık çerçevesinde yaratılması gibi çeşitli olumsuz olgular buradan kaynaklanır. Ama yayıncılık

25 “Bayan Shils, eskiye göre artık daha fazla insanın ‘üstün’ kültürden faydalanabileceğini umutla savunur. Bu doğrudur, ama bu bir çözüm değil, sorunun kendidir” (E. van den Haag, age.).

sektörünün dış macunu endüstrisinden şöyle bir farkı vardır: ana amaç (en iyi ihtimalle) satılacak kitabın üretimi değil, en kolay kitap aracılığıyla yayılan değerlerin üretimidir. Bu da kesin olarak belirleyemeyeceğim bir oranda, “kültürel tüketim objelerinin üreticileri”nin yanında kitap sektörü sistemini kendi amaçlarıyla kabul eden “kültür üreticileri”nin faaliyet gösterdiği anlamına gelir. Ne kadar kötümser olursak olalım, eleştirel baskıların veya popüler dizilerin ortaya çıkışı, kültür toplumunun, mutlulukla taviz verdiği endüstriyel araç üzerindeki zaferine tanıklık eder. Tabii ekonomik evrensellerin çoğalmasının olumsuz bir entelektüel israf olduğu düşünülmediği takdirde böyledir (ki böylelikle yukarıda ele aldığımız aristokratik-tutucu yaklaşıma dönmüş oluruz).

Kitle kültürü problemi tam da budur: günümüzde kitle kültürü kâr amacı güden “ekonomik gruplar” tarafından yönlendirilir, sipariş sahibine pazarlanmaya en uygun olduğuna inandıkları şeyleri sunmakta “uzman icracılar” tarafından gerçekleştirilir ve entelektüellerin bu üretimde büyük çaplı bir müdahalesi olmaz. Entelektüellerin yaklaşımı itiraz ve ihtiyat şeklinde gerçekleşir. Bu da entelektüellerin kitle kültürü üretimine müdahalesinin, piyasanın insafsız yasalarıyla derhal bastırılan asil ama talihsiz bir hareket niteliğinde olduğu anlamına gelmez. “İçinde hareket ettiğimiz sistem o kadar mükemmel ve kapsamlı bir Düzen örneğidir ki, münferit olguları değiştirmek için yapılacak her türlü münferit eylem salt tanıklıktan başka bir şey değildir” demek (ve “dolayısıyla sessizlik ve edilgen isyan daha iyidir” diye düşünmek) mistik açıdan kabul edilebilecek bir yaklaşımdır, ama genelde olduğu üzere *pseudo*-Marksist kategoriler temelinde savunulduğu zaman sapkın hale gelir. Nitekim böyle bir durumda belirli bir tarihi durum bir model şeklinde kalıplaştırılır ve başlangıçtaki çelişkiler tamamıyla senkronik, kompakt bir ilişkisel sistem şeklinde dü-

zenlenir. Bu noktada dikkatin tamamı, ayrılmaz bir bütün olarak modele yönlendirilir ve modelin tamamıyla reddedilmesi tek çözüm olarak görülür. Burası soyutlamaların ve bütünlüğün yanlış yorumlanan varsayımlarının alanıdır: bu noktada model içerisinde somut çelişkilerin var olmaya devam ettiği, burada oluşan olgu diyalektiği çerçevesinde bütünün bir yönünü bile değiştiren her olayın, model-sistemin geri kazanma kabiliyeti karşısında görünürde önem kaybetse bile, bize artık başlangıçtaki A sistemini değil, A1 sistemini verdiği görmezden gelinir. İnsanların girişiminden kaynaklanan bir dizi küçük olayın bir sistemin mahiyetini değiştirebileceğini reddetmek, bir araya geldiklerinde (tamamıyla niceliksel anlamda olabilir) niteliksel bir değişim şeklinde patlak veren sonsuz küçüklükteki olayların baskısı sonucunda, sadece belli bir anda tezahür eden devrimci alternatiflerin olasılığını reddetmek demektir.

Bu tür yanlış okumalar üzerinde *kültürel alanda* kısmi değişim müdahaleleri öne sürmenin *siyaset alanında* “reformculuk” olarak bilinen ve devrimci yaklaşımın tersi olan yaklaşımla eşdeğer olduğu inancı söz konusudur. Reformculuk radikal ve şiddetli alternatifleri hariç tutarak kısmi değişimlerin etkinliğine inanmak demekse, hiçbir devrimci yaklaşımın radikal alternatifler için gerekli koşulları yaratmayı amaçlayan ve daha kapsamlı bir hipotez doğrultusunda gerçekleştirilen kısmi müdahaleleri hariç tutmadığı göz önüne alınmaz.

İkinci olarak, reformculuk kategorisinin kültürel değerler dünyasına hiçbir şekilde uygulanamayacağına (dolayısıyla da “temel” olgular konusunda geçerli bir söylemin bazı üstyapısal tezahürlerin bazı özgül yasalarına uygulanamayacağına) inanıyoruz. Kısmi bir müdahale sosyo-ekonomik temel düzeyinde bazı çelişkileri yumuşatıp patlak vermelerini çok uzun bir süre boyun-

ca engelleyebilir; bu anlamda reformcu süreç statükonun muhafaza edilmesine katkı değeri edinebilir. Hâlbuki fikirlerin dolaşımı düzeyinde bir fikir münferit olarak dolaşıma girdiği zaman bile, artık yatışmış arzular durağan referans noktalarına dönüşmez, tam tersine söylemin genişletilmesini gerektirir. Başka bir deyişle, bir sosyal gerilim durumunda bir fabrikanın işçilerinin ücretlerini yükseltirsem, bu reformcu çözümün işçilerin fabrikayı işgal etmesini engellemesi mümkündür. Ama okuryazar olmayan bir çiftçi topluluğuna “benim” siyasi bildirgelerini okuyabilsinler diye okuma yazma öğretirsem, bu insanların yarın “başkalarının” bildirgelerini de okumalarını hiçbir şey engelleyemez.

Kültürel değerler düzeyinde reformun zirveye ulaştığı bir an yoktur; bir kere başladılar mı onları teşvik edenler tarafından bir daha kontrol altına alınamayacak, gelişen bilinçlenme süreçleri vardır.

Kitle iletişimi alanında kültürel toplulukların etkin müdahalesinin zorunluluğu buradan kaynaklanır. Sessizlik protesto değil, işbirliği yapmaktır; uzlaşmayı reddetmek de aynı şeydir.

Ama tabii müdahalenin etkili olması için üzerinde çalışılan malzemenin iyi bilinmesi gerekir. Kitle iletişim araçları konusundaki aristokratik tartışma bugüne kadar dikkati özgül yöntemlerden başka yönle çekmiştir (veya bu incelemelere sadece bu araçların iyi ve barışçı olduğunu varsayan, dolayısıyla da bu yöntemleri en düşüncesiz ve en çıkarıcı şekillerde kullanmak üzere inceleyenleri yönlendirmiştir). Kitle iletişim yöntemlerinin, bu tür iletişimin, özgür rekabet üzerine kurulu toplumlar gibi özgül bir sosyo-ekonomik sistemde edindiği nitelikleri oluşturduğuna hiçbir şüphe olmadığına dair inanç da bu horgörüye katkıda bulunmuştur. Kitle iletişimiyle bağlantılı olguların çoğunun başka sosyo-ekonomik bağlamlarda da muhtemelen varlığını sürdürebil-

leceği, çünkü geniş izleyici kitlelerine hitap etmeleri gerektiğinden makineleşmeyle, seri üretimle, ürünün belli bir ortalamaya indirgenmesiyle, vs. bağlantılı tüm koşullandırmalarıyla endüstriyel işlemlere başvurulması gerektiği zaman ortaya çıkan iletişim ilişkisinin özgül mahiyetinden kaynaklandıkları daha önce de öne sürülmüştür. Bu gibi olguların başka bağlamlarda nasıl yapılanacağını öngörmek, siyasi planlama alanına aittir. Bilimsel açıdan şimdilik tek bir faydalı alternatif söz konusudur, o da olgunun şu anda, deneysel verilere dayalı somut bir araştırmanın yürütülebileceği bir ortamda nasıl yapılandığını incelemektir.

Bu noktada konuyu genel problemlerden yine özgül kararlara getirebiliriz. Bu durumda basit bir çağrı, yani işbirliği ve yapıcı eleştiri analizi şeklinde ikili bir biçimde gerçekleştirilen bir müdahaleye çağrı söz konusudur. Kitle iletişim araçları birçokları tarafından küçümseyici olmayan bilimsel analizlere veya özenli ve yönlendirici eleştirel yorumlara konu edilmemiştir. Böyle bir şey gerçekleştiği zaman ise değişimler gözlemlenmiştir. Televizyon örneği semptomatiktir.

Tutarlı bir kültürel eleştiri sonucunda (siyasi düzeyde de eylemden kopuk olmaması çok önemlidir) programların bir kısmının düzeldiğini ve konunun tartışmaya açıldığını hiç kimse yadsıyamaz. Kültürel eleştiri bu anlamda bir pazar oluşturur ve üreticilere zorlayıcılık açısından önem kazanabilecek yönelimler sunar. Kültür çevreleri neyse ki bir “baskı grubu” oluşturmaya devam etmektedir.

Eleştirel müdahaleler her şeyden önce, kitle kültürünün seçkin üretici sınıfı tarafından kitleler (yani yurttaş altı sınıflar) için kültürel besin üretimi anlamına geldiğine dair zımni düşüncenin düzeltilmesini sağlayabilir. Bu tür müdahaleler kitle kültürünün “tüm yurttaşlar düzeyinde icra edilen kültür” şeklinde algılanma-

sını sağlayabilir. Bu, kitle kültürünün kitleler tarafından üretildiği anlamına gelmez; içinde yaşadıkları toplumun duyarlılıklarını yorumlayan, daha donanımlı şahsiyetlerin aracılık etmediği “toplu” bir yaratma biçimi yoktur. Dolayısıyla kültürlü üretici grubu ile kullanıcı kitlesinin varlığı dışlanamaz, ama aralarındaki ilişki paternalist olmaktan çıkıp diyalektik olur: taraflardan biri diğerkinin ihtiyaçlarını ve taleplerini yorumlar.

Üç Düzeyin Eleştirisi

Bu demokratik kültür ideali, üç kültür düzeyi (üst, orta ve alt) kavramının gözden geçirilmesini ve onları tehlikeli tabulara dönüştüren bazı niteliklerinden arındırılmalarını gerektirir.

a) Bu düzeyler sınıfsal bir tesviyeye tekabül etmez. Bu konuda artık fikir birliğine varılmıştır. Yüksek zevklerin egemen sınıflara özgü olmak zorunda olmadığını artık biliriz, hem zaten bazı ilginç ortak noktalar söz konusudur; örneğin İngiltere kraliçesi Annigoni’nin, bir yandan Krusciov’un sıcak bakacağı, diğer yandan soyut ressamların cüretinin etkisinde kalan bir işçi tarafından beğenilecek bir resmini takdir ediyormuş.²⁶ Üniversite profesörleri çizgi roman okumaktan zevk alırken (gerçi daha sonra göreceğimiz üzere alımlama yaklaşımları farklıdır) bir zamanlar alt sayılan sınıflar popüler diziler yoluyla kültürün “üstün” değerlerini kabul ederler.

b) Bu üç düzey, üç karmaşıklık (burada üstünlük taslanarak değerle özdeşleştirilir) düzeyini temsil etmezler. Başka bir deyişle, “üst” düzey, bir tek üç düzeyin en kibirli yorumlarında, sadece mutlu azınlığın anlayabileceği yeni ve zor eserlerle özdeşleştirilir. Lampedusa’nın *Leopar*’ı gibi bir eseri ele alalım.

26 Bkz. G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, age. ve *Kitsch e cultura*, “Aut Aut” içinde, Ocak 1963.

Bir bütün olarak eleştirel değerlendirmesi bir yana, bu eser ortak kanıya göre aracılık ettiği değerlerden ve kültürel atıflarının karmaşıklığından dolayı “üst” düzeye atfedilir. Ancak sosyolojik açıdan orta düzeyde yayılması ve deneyimlenmesi sağlanmıştır. Peki “orta” düzeyde elde ettiği başarı, gerçek kültürel değerinin aşındığının bir göstergesi midir? Bazı durumlarda evet, öyledir. Son yıllarda inanılmaz başarı elde etmiş bazı İtalyan romanları bu başarılarını, MacDonald’ın *Yaşlı Adam ve Deniz* konusunda öne sürdüğü nedenlere borçludurlar: bu eserler, özgün güçlerinden arındırılmış ve zekice sıradanlaştırılmış kültürel yaklaşımların ve biçimsel unsurların yayılmasını sağlarlar (yıllar boyunca zevkin alışkanlık haline gelmesi de bu durumda rol oynamıştır) ve onları yeni kültürel değerlerden faydalandıklarını sanırken aslında artık aşınmış bir estetik birikimi tüketen tembel bir okur kitlesinin düzeyine indirgerler.²⁷ Ama bazı durumlarda bu kriter geçerli değildir. Aynı şekilde altkültürün bazı ürünleri, örneğin bazı çizgi romanlar yüksek düzeyde sofistike bir ürün olarak tüketilir ama bu, ürünün üstkültür özelliği kazandığı anlamına gelmek zorunda değildir. Dolayısıyla durum düşünüldenden çok daha karmaşıktır. Belli bir düzeyde doğan bazı ürünlerin başka bir düzeyde tüketildiği olur ve bu durum beraberinde karmaşıklık veya değer açısından bir değerlendirme getirmek zorunda değildir. Ancak böyle ürünlerin yapısal açıdan iki farklı faydalanma imkânı sağlayıp sağlamadığı, yani iki farklı karmaşıklık düzeyi sunup sunmadığı sorusu askıdadır.

c) Bu durumda üç düzey, üç estetik geçerlilik düzeyine tekabül etmez. Bir üstkültür ürünü “avangard” özelliklerinden dolayı tavsiye edilebilir ve ondan faydalanılması için belli bir kültürel

27 Bernard Rosenberg, *Mass Culture*’daki adı geçen makalede “bovarizm”den kitle kültürünün kullanıcılarının gizli arzusu olarak söz eder ve kitle iletişim araçlarının bovarizmi ilgi çekmek için kullandığını söyler.

hazırlık (veya sofistikasyona eğilim) gerektirebilir, ama o düzeye özgü değerlendirmeler bağlamında “çirkin” olarak değerlendirilebilir (ama altkültür ürünü olduğu anlamına gelmez). Öte yandan bazı altkültür ürünleri çok geniş bir kitle tarafından tüketilebilir, yapısal özgünlük özelliklerine ve içinde bulundukları üretim ve tüketim döngüsünün dayattığı sınırları aşma kapasitesine sahip olabilir ve kendilerine özgü mutlak bir geçerliliğe sahip sanat eserleri olarak değerlendirilebilirler (örnek olarak Charlie M. Schulz’un *Peanuts* çizgi romanı veya New Orleans’ın randevu evlerinde tüketim malı, daha doğrusu “gastronomik müzik” olarak ortaya çıkan cazı sayabiliriz).²⁸

d) Biçimsel unsurların üst düzeyden alt düzeye geçişi, bu unsurların sadece “tükenildiği” veya “taviz verildiği” için kendilerine alt düzeyde yer buldukları anlamına gelmek zorunda değildir. Bazı durumlarda gerçekten böyledir, başka durumlarda daha sınırlı düzeyde, tamamıyla deneysel olarak öngörülmesi gereken keşifleri özümseyip kullanan toplu zevkin evrimine tanık oluruz. Vittorini kısa bir süre önce “üretim aracı” olarak edebiyat ile “tüketim ürünü” olarak edebiyat arasındaki ayırmadan söz ettiği zaman, belli ki amacı birincisini kısaca Edebiyat ilan edip ikincisini küçümsemek değildi. Onun amacı, edebiyatın farklı düzeylerde edindiği farklı işlevleri ele almaktı. Bir romanın estetik geçerliliğe sahip, özgün değerlere (zaten gerçekleşmiş değerlerin taklitleri değil) aracılık edebilecek, eğlence amaçlı bir eser (tüketim ürünü) olarak algılabileceğine, iletişim temeli olarak, öneri işlevi gören (ama belki de en gelişmiş estetik değerler yerine sadece olası bir biçimin taslağını gerçeğe dönüştürmüş olabilirler) başka edebi deneylerden ortaya çıkan biçimsel *koiné*’ye dayalı olabileceğine inanıyorum.²⁹

28 *Peanuts* için bu kitapta bkz. *Charlie Brown’ın Dünyası* başlıklı bölüm.

29 Bu kitapta bkz. *Zevksizliğin Yapısı* başlıklı bölüm.

Olası Bir Sonuç, Artı Birkaç Araştırma Önerisi

Böylelikle kültürümüzün şu anki durumu konusunda, değerlerin (kuramsal, pratik ve estetik) dolaşımının karmaşıklığını göz önüne alacak bir yorum öne sürmemiz mümkün hale gelir.

Leonardo'nunki gibi bir dönemde toplum, kültür araçlarına sahip olanlarla olmayanlar olmak üzere ikiye ayrılırdı. Kültür değerlerine sahip olanlar bir bütün olarak kültüre sahipti: Leonardo bir matematikçi ve bir teknisyendi, olası makineler ve gerçek su yolları tasarlardı. Kültür alanındaki gelişmelerle birlikte birden fazla kuramsal düzeyin durağan hale geldiğine tanık olduk: Kuramsal araştırma ile deneysel araştırma arasında bir boşluk ve bazen birkaç on yıllık, hatta daha uzun sürelerle bir "gelişim eşitsizliği" sistemi oluştu. Örneğin Eukleidesçi olmayan geometriler veya izafiyet fiziği alanındaki araştırmalarla somut teknolojik sorunların çözümüne uygulanmaları arasında çok uzun bir zaman geçti. Ancak Einstein'ın keşiflerinin somut uygulamalarının ilk anda belli olmamasının geçerliliklerini azaltmadıklarını, aynı araştırmalar nükleer olguların incelenmesine ve son derece somut teknolojilere uygulandıklarında "tükenmediklerini" veya güçlerinden bir şey kaybetmediklerini biliyoruz. Bu gelişim eşitsizliği ve farklı kuramsal-pratik düzeyler arasındaki bu bağlantılar günümüzde kültürümüzün karakteristik olguları sayılır.

Bu noktada estetik değerler alanında da benzer türden düzeylerin özgülleşmesinin gerçekleştiğini kabul etmek gerektiğine inanıyoruz: Bir yanda doğrudan anlaşılma iddiasında bulunmayan ve bulunmaması gereken ve olası biçimler üzerinde deneysel eylemler gerçekleştiren avangard bir sanatın eylemi vardır (bunun için diğer sorunları görmezden gelip kendini kültürel değerlerin tek yaratıcısı olarak görmesi gerekli değildir, ama bazı durumlar da böyle olabilir); diğer yanda bazen aralarında on yıllar geçen bir

“aktarım” ve “aracılık” sistemi vardır, dolayısıyla üretim düzeyleri (ve onlarla bağlantılı değer sistemleri) daha geniş anlaşılabilirlik düzeylerinde yer alırlar, tanımlanması çok zor olan karşılıklı etkileşimlere dayalı, çeşitli türden kültürel ilişkiler yoluyla oluşturulan bir diyalektik içerisinde ortak duyarlılığa entegre olmuşlardır.³⁰ Çeşitli ürünler arasındaki düzey farkları *a priori* bir değer farkı değil, her birimizin her seferinde içinde bulunduğu tüketim ilişkileri arasındaki farklardır. Başka bir deyişle, Pound’un şiirlerinin tüketicisiyle polisiye roman tüketicileri arasında teoride sosyal sınıf veya entelektüel düzey açısından fark yoktur. Her birimiz günün farklı zamanlarında biri ve diğeri olabiliriz, birinde son derece özel bir heyecan, diğesinde belirli bir değer kategorisine aracılık edebilecek bir eğlence biçimini ararız.

“Teoride” dedim, çünkü gerçekte benim hem Pound’dan hem de polisiye romandan faydalanabileceğim, C kategorisinden bir banka çalışanının ise bir dizi nedenden dolayı (bu nedenlerin çoğunun çaresi yoktur, ama mevcut durumda aşılmazdır) sadece polisiye romandan faydalanabileceği, dolayısıyla da kültürel açıdan kendini rahatsız hissedeceği şeklinde itiraz edilebilir.

Ancak sorun tam da bu nedenle teoride sunulmalıydı. Çünkü çeşitli düzeylerde seçilen biçimsel ortamda kültürel açıdan yaratıcı bir söyleme yol açacak eserlerin üretilebilmesi için teoride düzeyler arası farklılıkların, taleplerin (talep edenlerin değil) tamamıyla koşullara bağlı farklılığı olarak görülmesi gereklidir. Başka bir deyişle, çizgi roman tüketicilerinin, çizgi romanlara özgü biçimsel deneyim yoluyla eğlenmek isteyen yurttaşlar olduğu, dolayısıyla da çizgi romanların, o yönde talepte bulunan, ama

30 Ancak EDGAR MORIN (*L’esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962) haklı olarak kitle iletişim araçlarının günümüzde de söz konusu olan aşırı uçlarını pahlayarak seviyesini orta düzey yaklaşımlar doğrultusunda uyarılma eğilimini vurgular.

o kullanım deneyiminde başka düzeylerde kullanımda bulunacak şekilde eğitim almış insanların deneyimin tamamını katan tüketiciler tarafından kullanılan ve değerlendirilen kültürel bir ürün olduğu konusunda bilinçlendiğimiz zaman, çizgi roman üretimi kültürel açıdan bilinçli bir talep türü yoluyla belirleniyor olacaktır. İşin ilginç tarafı, bu teorik durum entelektüel açıdan en mücadeleci tüketiciler için gerçektir. Belli anlarda Bach dinleyen kültürlü bir insan başka anlarda faaliyetlerini “tüketim” müziğinin ritmine uyarak yapmak istediği için radyoyu açar. Yalnız bu faaliyet sırasında “alçalmayı” kabul eder ve kullandığı üründen hiçbir talepte bulunmaz; böylece düzeyini düşürmeyi kabul eder, kendi içinde hor gördüğü ama büyüsunü, ilkel cazibesini hissettiği kitlelere eşit ve “normal” olmanın tadını çıkarır. Buradaki problem, eğlence müziğine başvurmayı hor görmek değil, biçimsel haysiyet modülleri doğrultusunda eğlendiren, amacına mükemmel şekilde uyan (dolayısıyla sanatsal olan) ve gerektiğinde elzem olan içgüdüsel çağrılarının belli bir ölçünün ötesinde başka biçimsel denge unsurlarına hâkim olmasına izin vermeyen bir müzik talep etmektir. Dolayısıyla kitle iletişim araçlarının kültürel açıdan iyileştirilmesini sağlamak için çeşitli düzeylerin görüsünü birbirini tamamlayıcı olarak ve aynı kullanıcı toplumu tarafından kullanılabilir olarak kabul etmek lazımdır; burada ritmik arka plan olarak tüketilen müzikle olabilecek en uç örneğe başvurulduğunu göz önüne almak gerekir. Onun yerine televizyon kanallarındaki eğlence programları, kaçış amaçlı anlatımlar veya ticari filmler düşünülebilir.

Halbuki sıradan tüketiciler (yukarıda sözü edilen banka memurları) açısından bakıldığında sorun, yine gerçekte, daha ciddidir: Bu durumda hem Pound’un geleneksel tüketicisine polisiye romana başvurma hem de polisiye romanın geleneksel tüketicisi-

ne daha karmaşık bir kültüre başvurma imkânı tanıyacak bir siyasi-toplumsal eylem sorunu ortaya çıkar. Bu sorun, daha önce de belirtildiği gibi, her şeyden önce siyasidir (her şeyden önce eğitim düzeyi, sonra da boş zaman sorunudur, ama kültüre ve boş zamana “hediye edilecek” saatler olarak değil de, çalışma anı açısından yeniden “bizim” kontrolümüze döndüğü için “yabancı” sayılmayan yeni bir ilişki olarak anlaşılmalıdır), ama çeşitli düzeylerdeki haysiyetin eşit olduğunun kabulü ve bu kabulü temel alan kültürel bir eylem sorunu basitleştirecektir. Bu eşitlik kabul edildiğinde çeşitli düzeyler arasındaki karşılıklı geçişler vurgulanabilecektir.

Hiç kimse bütün bunların tartışmasız ve kurumsal bir şekilde gerçekleşebileceğini düşünmez. “Önerilen kültür” ile “eğlence kültürü” arasındaki mücadele daima hoşgörüsüzlüğe ve şiddetli tepkilere dayalı diyalektik bir gerilim yoluyla gerçekleşecektir. Çeşitli düzeyler arasındaki ilişkilerin daha dengeli görüşünün dengesizliklerin veya kitle iletişim araçlarını eleştirenlerin yakındığı o olumsuz olguların ortadan kaldırılmasını sağlayacağı da düşünülmemelidir. Eğlence kültürü arz ve talep yasalarının bazılarına tabi olmaktan hiçbir zaman kurtulamaz (ama bazen yine yukarıdan dayatılan paternalist bir “eğitici” eğlence kültürüne dönüşebilir). Ütopya, entelektüellerin çeşitli düzeyler arasında hareket edebilmek için uyabilecekleri bir “metodolojik kural” değerine sahiptir.

Televizyonda haber sunucusu olan bir dostumun başına gelenleri hiçbir zaman unutmayacağım: Sağlam ve saygın bir mesleğe sahip olan bu adam, gözleri monitörde Piemonte’nin bir kasabasındaki bir olayın haberini sunuyordu. Yönetmen son görüntüleri yayımlarken sunucu da haberin sonuna geliyor ve akşam karanlığının kasabaya çökmekte olduğundan söz ediyordu. O anda yönetmenin anlaşılmaz bir kararından veya bir miksaj hatasından dolayı monitörde tamamıyla yersiz bir şekilde sokakta oynayan

çocuklar görünürmüş. Sunucu bu görüntüyü yorumlama ihtiyacı hissetmiş ve düşük düzeyde bir retoriğe, klişe bir repertuvara başvurarak, “İşte çocuklar, günümüzün oyunlarına, her zamanki oyunlarına dalmışlar...” demiş. Bu görüntü sembolikti, evrensel-di, dokunaklıydı, MacDonald’ın hor gördüğü, sahte evrensellikten, boş bir alegoriden ibaret *midcult*’ın modelini temsil ediyordu. Öte yandan sunucu sessiz kalsa olmazdı, çünkü tartışmalı bir “haber programlarının *poetika*’sı” bağlamında ritim gerekliliğinden dolayı görüntülerin akışına konuşarak eşlik etmesi gerektiğine inanıyordu. Bu aracın mahiyeti, rastlantısallığı, izleyicilerin beklentilerini karşılama zorunluluğu onu klişelere başvurmak zorunda bırakmıştı. Ancak kitle iletişim araçlarının bu önü alınamaz sıradanlığına tepki vermeden önce “üst düzey” edebiyatta vezin veya kafiye zorunluluğunun, sipariş sahibine saygı veya estetik ve sosyoloji yasalarıyla bağlantılı başka nedenlerin kaç defa benzer tavizlere yol açtığını sorgulamamız lazımdır. Bu olay bir yandan kitle kültürünün belirlediği yeni insanlık manzarasında gerileme olasılıklarının sonsuz olduğunu bize söylerken, diğer yandan da çeşitli olguların yapıcı eleştirisinin nasıl uygulanabileceğini ve zayıf noktalarının nasıl belirlenebileceğini de gösterir.

Entelektüellerin “kültür profesyonelleri” olarak kitle kültürü alanına nasıl müdahale edeceğini söylemek benim görevim değil. Benim tek yapabileceğim, kitle iletişim araçlarının üniversite araştırmaları düzeyinde bile olsa bilimsel incelemelerinin temel alabileceği bazı araştırma yönlerini özetlemektir. En azından olgular konusunda nesnel olarak bilinçlenmekten hareketle yapıcı bir tartışmanın unsurlarını sağlayabilirim. Aşağıda bazı araştırma önerileri sundum.

a) *Kitle iletişim araçlarının karakteristik dilleri ve getirdikleri biçimsel yenilikler konusunda teknik-retorik bir araştırma.* Üç örnek sunalım:

1. *Çizgi romanlar*: Şeritlerin sinematografik anlamda birbirini izlemesi. Tarihi kökenleri. Farklılıklar. Sinemanın etkisi. Zımnî öğrenim süreçleri. Bağlantılı anlatım olasılıkları. 'Grafik yöntemler yoluyla kelime-eylem bileşimi. Yeni ritim ve yeni anlatımsal süre. Hareketin tasviri için yeni biçimsel unsurlar (çizgi roman çizerleri çizimlerini moviola ile, hareketsiz modellerden değil, hareketin bir anını sabitleyen fotogramlar kullanarak kopya ederler). Onomatope tekniğinde yenilikler. Daha önceki döneme ait resim deneyimlerinin etkisi. Kullanıcıların *koiné*'si için *topos* işlevi gören (ve yeni kuşaklar için edinilmiş dinin unsurları haline gelecek olan) yeni bir ikonografik repertuvarın ve standardizasyonların ortaya çıkışı. Sözel metaforun görselleştirilmesi. Karakter tiplerinin, sınırlarının, pedagojik olasılıklarının, *mythopoiesis* işlevlerinin sabitlenmesi.³¹

2. *Televizyon*: Canlı yayının grameri ve sözdizimi. Özgül zamansallığı. Gerçekliğin taklidi-yorumlanması-modifikasyonu arasındaki ilişki. Psikolojik etkileri. Alımlama ilişkileri. Başka bir yerde (tiyatro, sinema) sahnelenen bir eserin küçük ekranın boyutları içerisinde yayımlandığı zaman geçirdiği dönüşümler: Biçimsel etkilerin ve değerlerin modifikasyonu. Kayıt ve yayın grameri yasalarına tabi olan, spesifik olarak sanatsal olmayan iletişimin teknikleri ve estetiği.³²

31 Bu kitabın *Lettura di "Steve Canyon"* başlıklı bölümünde yapmaya çalıştığım budur.

32 Bkz. örneğin benim yazdığım *Il caso e l'intreccio (L'esperienza televisiva e l'estetica)* (Açık Yayıncılık içinde, Milano, Bompiani, 1962). Spesifik olarak sanatsal olmayan iletişimin dramatizasyon tekniği konusunda bkz. örneğin Robert K. Merton, *Mass Persuasion: The Social Psychology of War Bonds Drive*, New York, 1940 veya Hadley Cantril, *The Invasion from Mars*, Princeton, 1940. Televizyon dilinin çeşitli yönleri konusunda Federico Doglio, *Televisione e spettacolo*, Roma, Studium, 1961.

3. *Polisiye veya bilimkurgu romanlar*: Olaylar dizisinin diğer biçimsel değerlere göre önceliği. Yaratıcılığın tamamının temel aldığı unsur olarak nihai çözümün estetik değeri. Olaylar dizisinin “bilgilendirici” yapısı. Toplumsal eleştiri, ütopya, ahlakçı hiciv unsurları; “üst” kültür ürünlerine kıyasla farklılıkları. Geleneksel polisiyelerle aksiyon polisiyeleri arasında farklı yazma tiplerine başvurulması ve stil farklılıkları; başka edebi modellerle ilişkiler.³³

b) *Üst düzeyden orta düzeye biçimsel unsur aktarım yöntemleri ve sonuçları konusunda eleştirel bir araştırma*. MacDonal’dın eleştirisinin geçerli görüldüğü örnekler (biçimsel unsurun düzey değiştirince sıradanlaşması) ve biçimsel unsurun başka bir bağlamda gerçek edinimler kazandığı, yeniden canlandığı örnekler. Bu konuya iki örnek sunabiliriz. 14 Mart 1963’teki haber programında Sergio Zavoli ne olduğunu hatırlamadığım üzücü bir

33 Bu konuda bazı ilginç incelemeler yapılmış. Bunların arasında yer alan W. H. Auden, *La parrocchia delittuosa (Osservazioni sul romanzo poliziesco)*, “Paragone” içinde, Aralık 1956; bu “yapısal” yorum yazısı, Sovyetler Birliği’nde Conan Doyle’un romanları konusunda yapılmış benzer incelemelerle ilginç kıyaslamalar içerir (J. K. Scegllov, *Per la costruzione di un modello strutturale delle novelle di Sherlock Holmes, Simposio sullo studio strutturale dei sistemi di segni* içinde, Moskova, 1962). *Mass Culture*, age. içinde, Edmund Wilson gibi büyük bir eleştirmenin polisiye roman konusundaki “aristokratik” yoruma verdiği kötü örnek konusunda bkz. George Orwell, *Raffles and Miss Blandish* ve bir o kadar faydalı olan Charles J. Rolo, *The Metaphysics of the Murder for the Millions*. Bilimkurgu konusunda bkz. Kingsley Amis, *Nuove mappe dell’inferno*, Milano, Bompiani, 1962 ve Sergio Solmi, *Divagazioni sulla Science Fiction, l’utopia e il tempo* (“Nuovi Argomenti”, Kasım-Aralık 1953). En ünlüleri arasında yer alan bütün bu örnekler geçerli olsun, kötü olsun, kitle kültürünün ürünleri konusunda eleştirel incelemelerin yapılabileceğini gösterir. Böyle araştırmalar araçların, amaçların ve olasılıkların aydınlığa kavuşturulmasına; aldatmacaların demistifikasyonuna; yeni kültür profesyonelleri kategorilerinin olumlu enerjileri duyarlılaştırmasına imkân verecektir. Ayrıca bkz. *Süperman Miti*, II. kısım ve *Sulla fantascienza (Bilimkurgu Üzerine)* kitabımdaki bazı yazılar.

olaydan söz ederken, tabutun ardından mezarlığa yürüyen kalabalığı göstererek şöyle demişti: “Herkes bir kaybın yasını tutar, herkes acısını içine gömer...” Hemen sonra da, yerde yas tutanların gölgeleri görüldüğü zaman, “Merhamet yerde gölgelerini çiziyor,” demişti. “Herkes acısını içine gömer” metaforu bağışlanırsa yere gölgelerini çizen merhameti görmezden gelmenin daha zor olacağı bellidir. Burada apaçık bir estetik arzu, haber söylemi bağlamına bir marinizm örneği katan sözel bir imgenin üzerine eklendiği, biçimsel açıdan ilginç bir görsel imgeden vazgeçme aczi söz konusudur; marinizmin uygun bir bağlamda kendi *avatar*’ı olabilirdi, ama o bağlamda gereksiz olmakla kalmıyor, kötü duruyordu: Bir tür aldatmacaydı, izleyicileri özgün bir şiir hazinesinden faydalanmaya ve onları takdir etmeye kabul edildiği yanılgısıyla kandırıyordu, halbuki izleyiciler artık gerçek anlamda tükenmiş ve değerlerini kaybetmiş biçimsel unsurlara alışmıştı.³⁴

İkinci örnek, Heller’in *Comma 22*’si gibi bir romanıdır. Bu “tüketim” romanı, Hollywood teknikolor filmlerinin kolay ve esprili diyaloglarıyla aynı cazibeye sahiptir. Nitekim, savaş karşıtı eleştirisini apaçık bir şekilde yürütür ve çağdaş hayat, ordu, mülkiyet ilişkileri ve siyasi hoşgörüsüzlük konusundaki anarşik ve absürd görüşü özgün bir şekilde sergiler. Bunları yapabilmek

34 Üstkültür düzeyinden alınan biçimsel unsurların gereksiz kullanımının kötü bir örneğini konuşmalarında sunan spor sunucusu Gianni Brera, halkın sadece ele alınan konuya uygun bir dile ihtiyaç olmasına rağmen “Carlo Emilio Gadda’nın stilinin halka açıklanmış hali”nin örneğini teşkil eder. Roland Barthes *Il grado zero della scrittura*’da Garaudy’nin sosyalist gerçekçiliğinin küçük burjuva, iddialı ve kafa karıştırıcı köklerini açığa çıkardığında bu stili hedef alır: “Linotip makinesini konuşturuyordu” veya “kaslarından sevinç fışkırıyordu” gibi metaforlar mükemmel *midcult* örnekleridir. Bu tür bir analizin İtalya’nın popüler edebiyatının dörtte üçünü krize sokacağı besbellidir (gerçi burada, sadece spor söylemi bağlamındaki deneylerden “sonra” gelen çok daha sofistike bir *midcult* söz konusudur). Bkz. *Zevksizliğin Yapısı* başlıklı yazım.

için *flash back*'ten zamansal döngüye, içsel monologdan Joyce'a özgü (*Ulysses*'teki Ciclope başlıklı bölümden) grotesk abartıya kadar avangard anlatım kaynaklarının hepsinden faydalanır. Burada güncel kültür ve duyarlılık tarafından edinilmiş ama belli bir söylemin gereksinimlerine yönelik olan biçimsel unsurların tüketim düzeyine aktarımına tanık oluruz. Biçimsel unsurların değer kaybetmediklerine ve ihanete uğramadıklarına, asıl var olma nedenini burada bulduklarına dair bir şüphe doğar. Bu tabii ki paradoksal bir şüphedir, ama bu örnekte çeşitli düzeyler arası geçişlerin meşru ve verimli göründüklerini; özgün sanatsal değerleri gerçeğe dönüştürerek tüketim anlatımı yapılabileceğini; benzer kitle kültürü (veya "orta" kültür) örnekleri yoluyla okurların daha da karmaşık ürünlerden faydalanmaya yönlendirilebileceğini; ve son olarak en kültürlü ve sofistike olanlar dahil herhangi birimizin itibar kaybedeceği izlenimine kapılmadan benzer eğlence biçimlerine başvurabileceğini göstermeye yarar.

Çeşitli düzeyler arası geçiş ilişkilerinin giderek edinebileceği anlamlar konusunda dengeli bir söylemin gelişebilmesi için bu türden eleştirel gözlemler gereklidir.

c) Faydalanma yaklaşımları arası farklılaşmaların faydalanan ürünün değeri üzerindeki olası etkinin estetik-psikolojik-sosyolojik analizi.³⁵ Başka bir deyişle, Beethoven'ın *Beşinci Senfoni-si*'ni sıradanlaştıran, plaklar aracılığıyla yayılması değildir. Eğer bir konser salonuna iki saat boyunca bana hoş vakit geçirtmek müzik dinlemek için gidersem, aynı türden bir sıradanlaştırma gerçekleştirmiş olurum, çünkü Beethoven ıslıkla çalınacak bir

35 Bkz. yukarıda da sunulan Cantril ve Merton'un eserleri. Ayrıca Leo Bogart, *The Age of Television*, age.: Danimarka'da Theodor Geiger birkaç gün arayla aynı senfoniye yayımladı: Birincisinde eseri "popüler müzik", ikincisinde de öncesinde bir açıklamanın sunulduğu klasik bir müzik eseri olarak sundu. İlk yayın daha çok rağbet gördü.

şeye dönüşür. Kültürel açıdan geçerli olan ve belirli araçlar yoluyla yayılan birçok ürünün, ürünün kendinden değil, faydalanma yöntemlerinden kaynaklanan bir sıradanlaşmaya maruz kalması kaçınılmazdır. Her şeyden önce sanat eserleri örneğinde karmaşık bir biçimin yüzeysel yönünü yakalamamanın bile en azından eserin en yüzeysel yönleriyle bile sergilediği biçimsel dinamiklikten faydalanmaya ikincil olarak katılmama izin verip vermeyeceğini incelemek gerekir.³⁶ Öte yandan, salt eğlence amacıyla yaratılan ürünler örneğinde sofistike düzeyde faydalanmanın onlara keyfi anlamlar yükleyip yüklenmediğini veya aslında aracılık ettiklerinden daha karmaşık değerler atfedip atfetmediğini belirlemek de gerekir. Buna bağlı olarak, verili bir faydalanma yaklaşımının faydalanılan eserin mahiyetini geri dönülemeyecek derecede değiştirebileceği kuramsal ve pratik sınırların; ve bir eserin ona atfettiğimiz faydalanma yaklaşımından bağımsız olarak belli değerleri dayatma becerisinin sınırlarının incelenmesi gerekir.

d) Son olarak, *biçimsel, hatta haysiyetli yeniliklerin, kendileriyle hiçbir ilgisi olmayan bir değerler sistemine aracılık edecek basit retorik yöntem işlevi gördüğü örneklerin eleştirel-sosyolojik analizi*. Örneğin, “Il giorno” gazetesinde yayımlanan Mary Atkins çizgi romanını izleyenler, teknik düzeyi yüksek kareler (çizer, büyük Alex Raymond’un ekolündendir) ve montaj çözümleri yoluyla eşi görülmemiş, son derece cüretkâr, sinematografı gramerinden ilham alınmış bakış açılarının, yukarıdan görülen, uzun çekimlerin, (tamamıyla ideal) “kamera”nın karakterleri, en ön planda duran bir karakterin bükülü kolunun oluşturduğu boşlukta çerçevelediği çekimlerin kullanıldığını fark etmiştir. Bütün bu biçimsel yöntemler anlatımın gereksinimleriyle hiçbir ilgileri

36 Bu konuda bkz. Luigi Pareyson’un *Estetica* eserinden özellikle “Compiutezza dell’opera d’arte” adlı bölümü.

olmadan, sadece sansasyon yaratma amacıyla kullanılmıştır, üstelik anlatım oldukça sıradan durumlardan, en temel duygulardan ve çok kullanılmış anlatımsal çözümlerden oluşan bir repertuvara sahiptir. Dolayısıyla burada görünürde yepyeni bir grafik çözüm, bir bütün olarak sıradanlığın hizmetinde kullanılmıştır. Asıl ilginç olanlar, grafik yeniliklerin siyasi veya sosyal açıdan konformist içeriklere aracılık ettiği örnekler (modernist yöntemlerin iktidar elde etme amacıyla retorik araç olarak kullanımı); geleneksel türden tasarımın geleneksel içeriklere aracılık ettiği örnekler; yeni ve özgün tasarımın bir kırılma söylemiyle tamamıyla kaynaştığı örneklerdir; bu liste böyle devam eder.³⁷

Burada, kitle kültürü konusunda, bu kültürün ifade araçlarını, nasıl kullanıldıklarını, onlardan nasıl faydalandığını, dahil oldukları kültürel bağlamı, karakterlerini veya işlevlerini belirleyen siyasi ve sosyal arka planlarını göz önüne alan bir tartışmaya yeni unsurlar katacak çeşitli olası araştırmalar önerdim (her biri bir üniversite seminerine konu olabilir).

37 Bu noktada araştırma genişleyip ideolojik arka planların demistifikasyonu, çeşitli düzeylerde sosyolojik incelemeleri, vs. gerektirir. *Little Orphan Annie* adlı çizgi romanın siyasi kökleri konusunda Lyle Shannon'un yazısından söz ettim; benzer türden araştırmalar için bkz. *Mass Culture* içinde Christopher La Farge, *Spillane and His Bloody Hammer* (polisye aksiyon romanı ve MacCarthyi komünizm karşıtlığı) ve şarkı sözleri konusunda S. I. Hayakawa; bu arada İtalyan şarkılarının müziklerinin ve sözlerinin biçimsel-psikolojik-ideolojik yönleri konusunda araştırmalar için bkz. M. L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona ve G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964. Evelyn Sullerot'nun *La presse feminine*, Paris, Colin, 1963 kitabı kadınlara yönelik yayınların tarihi-biçimsel-sosyolojik bir analizidir. Olumlu yönler (grafik işaretler, ideolojik içerik ve kültürel bilinç arasında kaynaşma) konusunda, Jules Feiffer, *Il complesso facile e Passionella*'nın yayımlanması üzerine İtalyan gazetelerinde ve haftalık dergilerinde yer almış olan geniş eleştirel literatüre bakınız (bkz. bu eserin ilk cildinde, bu çizgi romanların "kırılma" değeri konusundaki bizim önsözümüz). Ayrıca bu kitapta bkz. "*Steve Canyon*" Okuması başlıklı bölüm.

ZEVKSİZLİĞİN YAPISI

Zevksizlik, Croce'nin sanata özgü olarak gördüğü kadere tabidir: Herkes ne olduğunu bilir ve onu tespit edip o konuda öğüt vermekten kaçınmaz, ama onu tanımlamakta zorluk çeker. Zaten tanımlanması o kadar zordur ki, onu tespit etmek için bile bir paradigmaya değil, *spoudaios*'ların, yani uzmanların, başka bir deyişle zevkli insanların görüşlerine başvururuz, çünkü belirli kültürel ortamlarda zevkli olmayı ve zevksizliği tanımlamak için böyle insanların davranışlarını temel alırız.

Bazen zevksizliği içgüdüsel olarak tespit ederiz, çünkü apaçık bir orantısızlıktan, yersiz görünen bir şeyden rahatsız oluruz. Lacivert bir takım elbiseyle takılan yeşil bir kravat, uygun olmayan bir ortamda yapılan münasebetsiz bir gözlem (bu durumda davranış alanında zevksizlik, bir gaf veya patavatsızlık anlamına gelir) veya belli bir durumun haklı çıkaramayacağı şatafatlı bir ifade: “Dantelli gömleğinin altında XVI. Louis'nin kalbinin şiddetle çarptığı görülüyordu... Jeanne yaralıydı (gururu), ama okla yaralanmış yabani bir kedi gibi kanının akmasını engelleyerek...” (bu iki cümle, Dumas'nın eski bir İtalyanca çevirisinden alınmıştır). Bu örneklerde zevksizlik ölçü yoksunluğu olarak tezahür eder, ama insan bu “ölçü”nün kurallarını tanımlamak istediği zaman çağlara ve uygarlıklara göre farklılık gösterdiklerini fark eder.

Öte yandan, Milano'daki Anıtsal Mezarlık'ta bulunan mezar heykellerinden daha içgüdüsel bir zevksizlik olabilir mi? Acı'yı, Merhamet'i, Ün'ü ve Unutma'yı temsil eden bu son derece meş-

ru, Canova-vari alıştırma örneklerini ölçsüz olmakla suçlayabilir miyiz? Dolayısıyla bu heykelleri biçimsel açıdan ölçüden yoksun olmakla suçlayamayız. Ve bu durumda objede ölçü söz konusuysa, ölçsüzlüğün tarihi olduğunu (ve Canova'yı XX. yüzyılda yeniden yaratmanın ölçsüz olduğunu) veya koşullara bağlı olduğunu (bir şeyin yanlış yerde olması: Peki ama mezarlık gibi yerde Acı'ya adanmış heykeller dikmek ölçsüzlük müdür?) anlarız; veya belki de –ki burada sorunun çekirdeğine iyice yaklaşmış oluruz– en hakiki duyguları ifade etme imkânını herkesin zevkine ve ruh haline bırakmak yerine uygun bir heykel yoluyla acının yollarını ve yoğunluğunu şart koşmanın ölçsüzlük olduğunu anlarız.

Bu son örnekle zevksizliğin yeni bir tanımına yaklaşıyoruz: en çok kabul gören bu tanım ölçsüzlüğe herhangi bir gönderme içermez (ama sadece görünürde, bu konuya sonraki paragraflarda döneceğiz): Zevksizliğin sanat alanındaki tanımı, etkinin önceden üretilip dayatılması şeklindedir.

Alman kültürü, muhtemelen saplantı haline getirdiği bir hortaktan kurtulmak amacıyla bu olgunun tanımını yapmak için daha çok uğraş vermiş ve onu *Kitsch* kategorisi kapsamında özetlemiştir; bu kategori o kadar hassastır ki bu terimin tercüme edilemeyeceği anlaşılmış ve başka dillere olduğu gibi aktarılmıştır.¹

1 Ludwig Giesz, *Phaenomenologie des Kitsches*'de (Rothe Verlag, Heidelberg, 1960), bu terimin olası etimolojik köklerini öne sürer. Birinci öneriye göre bu terim XIX. yüzyılın ikinci yarısına aittir: Münih'e gelen Amerikalı turistler hesaplı bir fiyata bir tablo almak istedikleri zaman bir skeç (*sketch*) isterlermiş. Bu kelime de kısa süre içinde Almanların kolay estetik deneyimler arayan alıcılar için üretilen bayağı sanatsal çöplük için kullanılır hale gelmiş. Ancak Mecklenburg diyalektinde *kitschen* fiili “yoldan çamur toplamak” anlamına gelirmiş. Aynı fillin bir başka anlamı da “mobilyalara antika görünümü vermek için onlara makyaj yapmak” imiş, ayrıca *verkitschen* fiili de “ucuza satmak” anlamına gelirmiş.

Kitsch'in Biçim Bilimi

“Uzaklardan denizin fısıltısı duyuluyor ve o büyülü sessizlikte rüzgâr kaskatı kesilmiş yaprakları hafifçe sallıyor. Bedeninin etrafında dalgalanan, altın ve fildişi renginde işlemelerle süslenmiş, mat ipekten bir elbise, alev rengi, örgülü saçlarla çevrili uzun ve yumuşak hatlı boynunu açıkta bırakıyordu. Brunhilde'nin ıssız odasında henüz ışık yanmıyordu; değerli Çin vazolarından karanlık, düşsel gölgeler gibi ince palmyeler uzanıyordu ve ortalarında eski heykellerin beyaz mermerden bedenleri hayalet gibi duruyordu. Altın renkli geniş çerçeveleri içinde duvarlarda asılı duran tablolar hafif yansımalarıyla hayal meyal görünüyordu. Piyanonun başında oturan Brunhilde tatlı hayallere dalmış, ellerini tuşların üzerinde kaydırıyordu. Kasvetli bir arayış içindeki müzik, için için yanan küllerden ayılan, rüzgârda garip bir şekilde parçalanan ve bir girdaba kapılıp özü kalmamış alevlerden kopup giden duman gibi yükseliyordu. Ağır ağır ve görkemli bir şekilde yükselen melodi, güçlü akorlarla bölünüp yalvaran, büyülü, anlatılamayacak kadar tatlı çocuk sesleriyle ve meleklerin korosuyla kendi içine dönüyordu ve karanlık ormanlarla, kadim stellerle dolu ıssız, geniş, ıslıl ıslıl vadilerin üzerinde fısıldaşıyor, terk edilmiş kırsal mezarlıkların etrafında oynaşıyordu. Aydınlık çayırlar gözler önüne serilirken ve ilkbahar hafifçe hareket eden figürlerle oynarken, sonbaharın önünde, dökülen yaprakların etrafında toplandığı yaşlı, zalim bir kadın oturuyor. Yakında kış gelecek, karın üzerinde cennet gibi yükselen büyük, parlak melekler onları dinleyen çobanlara doğru eğilerek Beytüllahim'deki harika çocuğu anlatacaklar.

Derin huzur içinde uyuyan karla kaplı vadinin etrafında, uzaklardan gelen, gündelik seslerden şaşkına dönmüş bir arpın sesi

gibi, ilahi başlangıcı anlatan hüznün sırrı gibi, Kutsal Noel'in sırlarıyla yüklü, ilahi bir büyü dokunur. Dışarıda gece rüzgârı, altın renkli evi şefkatli elleriyle okşar ve o kış gecesinde yıldızlar gökyüzünde dolanır.”

Bu metin, Walther Killy'nin² altı Alman yazarın metinlerinden oluşturduğu şeytanca bir *pastiştir*; bunların beşi ucuz edebi üretimleriyle ün salmış beş yazar, biri de bu grubun dışından bir yazardır ki, o da ne yazık ki Rilke'dir. Killy'ye göre bu metnin bileşik kökenini tespit etmek zordur, çünkü söz konusu metnin ana özelliği, duygusal bir etki yaratmak, daha doğrusu onu kışkırtılmış ve yorumlanmış, kullanıma hazır olarak sunmak ve içeriğinin (Gece rüzgârı mı? Piyano çalan bir genç kız mı? Kurtarıcının doğumu mu?) temel *Stimmung*'undan (ruh hali) daha az önemli olmasını sağlamaktır. Asıl amaç lirik bir ortam yaratmaktır, bunun için de yazarlar şiirsel anlam yüklü ifadeler veya kendinden duygusal tepki uyandırma kabiliyetine sahip unsurlar (rüzgâr, gece, deniz, vs.) kullanırlar. Ancak sanki münferit kelimelerin çağrıştırmaya kabiliyetine güvenmezler ve onları destekleyici kelimelerle sarıp süslerler ki etkileri zayıflayacak olsa bile tekrarlınsın ve kaybolmasın. Böylece denizin fısıldadığı sessizlik, herhangi bir yanlış anlamaya mahal vermemek için aynı zamanda “büyülü”dür, rüzgârın elleri “okşar”, üzerinde yıldızların gezdiği ev de “altın”dır.

Killy ayrıca uyarının tekrarı tekniğinin yanı sıra, uyarıların *tamamıyla birbirlerinin yerini alabildiğinin* ve söz konusu gözlemin *gereksiz tekrar* anlamında da algılanabileceğinin üzerinde

2 Walther Killy, *Deutscher Kitsch*, Wandenhook & Ruprecht, Göttingen, 1962. Killy'nin yazısı Alman edebiyatından karakteristik yazıların bir derlemesini sunar. *Pastiş* için kullanılan yazarlar Werner Jansen, Nataly von Eschtruth, Reinhold Muschler, Agnes Günther, Reiner Maria Rilke ve Nathanael Jünger'dir.

çok durur. Yukarıda alıntılanan metin, gereksiz tekrarlı mesajların tüm özelliklerine sahiptir: Bütün uyaranlar birikme ve tekrar yoluyla birbirlerine yardımcı olurlar çünkü münferit uyaranlar eski lirik gelenek doğrultusunda yıpranmaya maruz kaldığından tükenme riskine tabidir ve başka biçimler altında tekrarlanmalıdır.

Fiiller (fısıldamak, dalgalanmak, kaymak, dolanmak) metnin “lirikliği”nin şartı olan “akıcılığı”nı” tekrarlamaya katkıda bulunur, böylece anlatımın her aşamasına hâkim olan geçici etki, bir sonraki aşamada ortadan kalkmaya mahkûmdur (ama bir sonraki aşama neyse ki onu yeniden canlandırır).

Killy, Goethe gibi büyük şairlerin de lirik çağrışıma başvurma ihtiyacı hissettiğine ve bazen mantıklı bir şekilde gelişen anlatımın ifade edemeyebileceği önemli bir unsurunu bir anda açıklamak amacıyla anlatımlarına bu amaçla manzum mısralar dahil ettiklerine dikkat çeker. Ancak *Kitsch*’te ton değişikliği bilgi verme işlevine sahip olmayıp sadece duygusal uyaranı güçlendirme amacıyla kullanılır ve bu tür eklentiler sonuçta kural haline gelir.

Kitsch, temel amacın okuru etkin bir keşif macerasına dahil etmek değil de belirli bir etkiyi hissetmesi için –estetik kullanımın bundan ibaret olduğuna inanarak– okuru zorlamaktan ibaret olduğu sanatsal bir iletişim olarak karşımıza çıkar ve sanatsal bir aldatmaca veya Hermann Broch’un dediği gibi “sanatın değerler sistemindeki kötülük... hayatın genel sahteliğinin fesatlığı”³ gibi görünür. Sanatın kolayca tükenen bir *ersatz*’ı olan *Kitsch*’in, büyük bir çaba sarf etmeden güzel olanın değerlerine erişmek ve onlardan faydalandığına inanmak isteyen tembel bir kitle için ideal bir yiyecek olarak sunulması mantıklıdır; Killy *Kitsch*’ten, küçük burjuvaya özgü bir davranış, dünyanın özgün bir tasvirinden faydalandığını sanan, ama

3 Hermann Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, Dichten und Erkennen* içinde (Essays, I, Zürich, 1955).

aslında imgelerin birincil gücünün sadece ikincil taklidinden faydalanan bir kitlenin zahmetsiz kültürel kabul görme aracı olarak söz eder.

Killy bu anlamda, Almanya'dan Anglo-Sakson ülkelerine kadar yayılan eleştirel bir geleneği izler: Kitsch'i bu şekilde tanımlayan bu gelenek onu kitle kültürünün, orta kültürün ve özette tüketim kültürünün en göze batan biçimiyle özdeşleştirir.

Öte yandan Broch'un kendisi, bir damla *Kitsch* olmadan herhangi bir sanat türünün var olamayacağından şüphelenir; Killy de *Kitsch*'in dünyaya dair sunduğu sahte temsillerin gerçekten sadece bir yalandan mı ibaret olduğunu ve insanın sahip olduğu bastırılmaz yanılsama gereksinimini mi karşıladığını sorgular. Ve Killy *Kitsch*'i sanatın gayrimeşru çocuğu olarak tanımladığında, karmaşık ve sorumluluk sahibi estetik kullanım gibi daha zor ve ayrıcalıklı bir süreç için uğraşmak yerine tüketicilerin *etkilerden faydalanmak* istediği anda *etkileri yaratan* bu gayrimeşru çocuğun varlığının sanat hayatının ve sanatın toplumdaki kaderinin diyalektiği için elzem olduğuna dair içimizde bir şüphe uyandırır. Bu türden argümanlarda sanat kavramının tarihdışı bir varsayımı daima söz konusudur: Bir eserin belli bir etkiyi yaratmaya eğilimli olmasının sanat aleminden dışlanmasını gerektirmediğini anlamak için sanatın başka tarihi bağlamlarda üstlendiği işlevi göz önüne almak yeterli olacaktır. Nitekim Yunan kültürü bağlamında sanatın işlevi psikolojik etki yaratmaktı ve en azından Aristoteles'e inanacak olursak, müzik ile tragedya da aynı amaca sahipti. O bağlamda estetik zevkin ikinci bir anlamının olup olmadığı ve etkinin gerçekleştirildiği şeklin takdiri olarak algılanıp algılanamayabileceği ayrı bir meseledir. Bazı toplumlarda sanat gündelik hayata o derece entegre olmuştur ki, birincil işlevi eğlence, din ve erotizm alanında belirli tepkileri teşvik etmek ve onları en etkili şekilde teşvik etmektir. "Ne kadar etkili" olduğu sonradan değerlendirilebilir, ama birincil işlevi yine de etkilerin teşvik edilmesidir.

Etkinin üretimi, sanatın farklı türden çeşitli süreçlere içkin olan teknik bir beceri olarak değil de (bu, Yunan ve ortaçağ algısıdır) amacı yine sanat olan bir biçimlendirme yoluyla gerçekleştirilen ve çıkarsız temaşaya izin veren bir bilgi şekli olarak algılandığı kültürel bir bağlamda *Kitsch* haline gelir. Böyle bir durumda sanatsal araçlar yoluyla heteronom amaçlar taşıyan bütün süreçler çeşitli biçimlerde gerçekleşen ama sanatla karıştırılmaması gereken daha jenerik bir *sanatsallık* sınıfına girecektir. Lezzetli yemek yapma yöntemi son derece sanatsal bir beceriyi temel alıyor olabilir, ama sanatsallığın sonucu olan lezzetli yemek kelimenin en asil anlamıyla bir sanat değildir, çünkü onda tezahür eden saf biçimlendirme zevkinden dolayı değil, yenilebilir olduğu için takdir edilir.⁴

Peki bu noktada heteronom amaçlara yönelik bir sanatsallığın tezahür ettiği bir objenin bundan dolayı *zevksiz* olduğunu söylemeye ne hakkımız var?

Bir modacının zanaat becerisi sayesinde giyen kişinin cazibesini vurgulayan bir giysi zevksizlik değildir (ama insanın dikkatini giysiyi giyen kişinin sadece daha göze çarpan yönlerine çekerse zevksizlik örneği olur: Böyle bir durumda kadının bir

4 Luigi Pareyson, *I teorici dell'Ersatz*'da ("De Homine", 5-6, 1963; ama bu kısa yazıda *Estetica*'da zaten geliştirilmiş olan temaları yeniden ele alınır), sanat ürününün "tüketilirliği"nin tartışmasız kabulünü eleştirerek insan eylemlerinin tamamına nüfuz eden jenerik sanatsallık ile bu yaklaşımın "zirvesi", "norm ve model", zevkin eğitimi, yeni biçimlendirme biçimlerinin önerisi, biçimlendirme amacıyla biçimlendirilen kasti bir eylem olarak sanatı birbirinden ayırır. Bu durumda kültür endüstrisinin ürünleri sadece sanatsallık tezahürleri olup tüketim ve yıpranmaya tabidirler. Pareyson tabii ki (estetik konusundaki düşüncelerinin bağlamından da anlaşıldığı üzere) bir poetika veya tarihi bir dönemin genel eğilimi doğrultusunda kasti olarak heteronom amaçları (pedagojik, siyasi veya faydacı) olan sanat eserlerini salt sanatsallık eylemleri olarak tanımlamayı aklına getirmez: Böyle durumlarda sanatçı niyetini esere içkin bir biçimlendirme projesi şeklinde sonuçlandığı ölçüde sanat söz konusudur ve eser başka bir şeye eğilim gösterse bile, kendi kendine yönelik bir biçimlendirme olarak özgüleşir.

bütün olarak zarafetini vurgulamak yerine, kişiliğinin dengesini bozar ve onu sadece belli bir fiziksel özelliğın dayanağı haline getirir). Dolayısıyla etkinin teşvik edilmesi tek başına *Kitsch*'i nitelemese, bu olgu başka bir müdahale sonucunda gerçekleşecektir. Killy'nin ele aldığı metnin sanatsal bir metin iddiası taşımaya eğilimli olduğu anlaşıldığında, bu başka müdahalenin ne olduğu Killy'nin analizinden ortaya çıkacaktır. Metnin sanatsal bir eser iddiası taşımasının nedeni, geleneksel olarak sanat eserlerinde kullanılan ve geleneğin böyle kabul ettiği ifade tarzlarını apaçık bir şekilde kullanmasıdır. *Burada alıntılanan metnin Kitsch olmasının nedeni belirli duygusal etkileri teşvik etmesi değil, okurları, bu etkilerden faydalanarak ayrıcalıklı bir estetik deneyimini paylaştıklarına dair sürekli olarak ikna etmeye çalışmasıdır.*

Dolayısıyla metni *Kitsch* olarak niteleyen unsurlar, mesajın içerdiği dilsel faktörlerin yanı sıra, yazarın onu okurlara "satmak"ta sergilediği niyet ve de okurların metne başvururken sergilediği niyettir. Bu durumda Broch *Kitsch*'in sanattan çok hayatın bir bölümünü ilgilendirdiğini söylediği zaman haklıdır, çünkü kendini bulmak için bir yalan türüne ihtiyacı olan *Kitsch-Mensch* olmasaydı *Kitsch* de gelişemezdi. O halde *Kitsch* tüketimi olumsuz bir güç, sürekli bir mistifikasyon ve sanat deneyiminin dayattığı sorumluluktan kaçış olarak ortaya çıkar; teolog Egener'in öne sürdüğü gibi, Yalanın Babası *Kitsch*'i kitleleri kurtuluş fikrinden uzaklaştırmak için kullanacaktır, çünkü mistifike etme ve teselli etme özelliğinden dolayı *Kitsch*'i, yadsıyıcı enerjileriyle erdemlilerin ahlaki savunmalarına saldıran skandallardan daha etkili sayacaktır.⁵

5 R. Egener, *Kitsch und Christenleben*, Ettal, 1950 (alıntılayan: Giesz).

Kitsch ve Kitle Kültürü

Kitsch'in *etkinin teşvik edilmesini amaçlayan bir iletişim* şeklindeki tanımlamasına dikkat çekildiğinde Kitsch'in kitle kültürüyle özdeşleştirilmesinin neden bu kadar doğal geldiği anlaşılır, çünkü "üst" kültürle kitle kültürü arasındaki ilişki, avangard kültürle Kitsch arasında bir diyalektik gibi görülür.

Büyük ölçüde kültür hayatındaki ihtisas karmaşasına yabancı, jenerik bir tüketici kitlesine yönelik olan kültür endüstrisi zaten tüketime hazır etkiler satmaya, ürünleriyle birlikte kullanım şartlarını, mesajlarla birlikte teşvik edilmesi gereken tepkileri belirlemeye eğilimlidir. Bu kitabın önsözünde XVI. yüzyılın ilk popüler baskılarının başlıklarını aktardık: bu başlıklarda duygusal teşvik yöntemi, ortalama bir izleyici kitlesinin duyarlılıklarına uyum göstermeye ve ticari talebini teşvik etmeye çalışan popüler bir ürünün en elzem özelliğidir; popüler baskıların başlıklarından gazetelerin başlıklarına değişen bir şey yoktur; tefrika romanları da bu yöntemi geliştirir, XIX. yüzyıl romanslarının da tek amacı budur. Dolayısıyla orta ve popüler kültür (her ikisi de az çok endüstriyellemiş düzeylerde ve her zaman yukarıdan üretilirler) sanat eserinden çok etkilerini satarken, sanatçılar da tepki olarak tam tersi kutba yönelme zorunluluğunu hissederler, yani etkinin teşvik edilmesi veya eserin kendi yerine eserin yaratılmasının arındaki sürece ilgi duyarlar.

Clement Greenberg, çok rağbet gören bir formülle avangard sanat (keşif ve icat işleviyle genel anlamda sanat) *taklit eylemini taklit ederken*, Kitsch (kitle kültürü anlamında) *taklit etkisini taklit eder* demiştir; Picasso olası bir etkinin sebebini resmetmiş, Repin gibi yağlı boya taklidi resimlerde uzmanlaşmış bir ressam (Stalin döneminde Sovyet kültürünün gözdesiydi) olası bir sebebin etkisini resmetmiştir; avangard sanatçılar sanat yaparken eserin

yaratılmasının ardındaki süreçleri ortaya koyarken ve bu süreçleri söylemlerine konu alırken, *Kitsch* eserin teşvik etmesi gereken tepkileri ortaya koyar ve kitlenin duygusal tepkisini kendi hedefi olarak tespit eder. Bu tür bir tanımlama çağdaş eleştirinin artık edinmiş olduğu bir bilinçlenmeyle bağlantılıdır: Buna göre Romantiklerden günümüze şiir, şiiri ve şiirin olasılıklarını konu alan bir söylem olarak giderek gelişmiştir ve günümüzde *poetika*'lar eserin kendinden daha önemli görünür, çünkü eserin kendi, kendi *poetika*'sı konusunda aralıksız bir söylemden, daha doğrusu kendi *poetika*'sından başka bir şey değildir.⁶

Ama Greenberg'in tam olarak anlamadığı, *Kitsch*'in seçkin kültürün giderek daha zorlu düzeylere yükselmesinin sonucu olarak ortaya çıkmadığıdır; süreç tamamıyla tersine işler. Etkilelerin teşvik edilmesini amaçlayan tüketim kültürü endüstrisi, daha önce de gördüğümüz gibi, matbaanın bile icadından önce ortaya çıkmıştır. Popüler kültür, seçkin sınıflar tarafından üretilen sanat, toplumun duyarlılığıyla ve ortak diliyle bağlantılı olduğu zaman yayılır. Tüketim kültürü endüstrisi giderek kabul görürken, toplum giderek kolaylıkla tüketilebilen mesajların istilasına uğrarken, sanatçılar farklı bir eğilim hissetmeye başlarlar. Popüler romanların okur kitlesinin kaçış ve sözde kültürel yükselme gereksinimlerini karşılamaya başladığı, fotoğrafçılığın daha önceleri resim sanatının üstlendiği yüceltme amaçlı ve pratik işlevleri yerine getirmek açısından faydalı olduğu anlaşıldığı anda sanat "avangard" projesini geliştirmeye başlar (ama bu terim o dönemde henüz kullanılmaz). Birçokları bu kriz anını geçen yüzyılın ortalarına tarihlendirir; Nadar, bir burjuvanın kendi suretini torunları için

6 *Due ipotesi sulla morte dell'arte*'de ("Il Verri", 8-1963) ele aldığımız "sanatın ölümü" teması budur. Burada poetikanın esere göre aşırılığı olgusunun da aynı tarihi-antropolojik durum içerisinde diyalektik olarak kitle kültürü ve kültür endüstrisi olgularıyla bağlantılı olduğu görülebilir.

ölümsüz kılma arzusunu saygın ve mükemmel bir şekilde yerine getirmeyi başardığı zaman, Empresyonist ressamların açık havada resim yapma deneylerine cüret edebildiği ve algı sonucunda gördüğümüzü sandıklarımızı değil, ışığın ve maddenin fiziksel olgularıyla etkileşim içinde görme eylemini geliştirmemize yarayan algı sürecini resmedebildikleri apaçıktır.⁷ Ancak şiir konusunda şiir sorunsalının XIX. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış olması tesadüf değildir: Kitle kültürü olgusu birkaç yüzyıldır gelişmektedir ve XVIII. yüzyılda gazeteciliğin doğuşu ile popüler anlatımların yayılması bu olgunun apaçık bir tezahürünü teşkil eder ve şairler en azından bu durumda mükemmel vizyonerler olarak hareket edip kriz tamamıyla makroskopik hale gelmeden önce gerekli önlemleri almaya karar verirler.

Daha önce de öne sürüldüğü gibi, *Kitsch* sadece kültür endüstrisinin bazı talepleri karşılamak amacıyla yaydığı bir dizi mesajı temsil etseydi ve onları sanat olarak yutturma iddiası olmasaydı, avangard sanatla Kitsch arasında diyalektik bir ilişki var olmazdı. Bazıları da kitle kültürünü sanatın yerini alan bir olgu olarak görmenin, asıl söylemi görmezden gelen bir yanlış anlamadan ibaret olduğunu söylemiştir. Zaten kitle iletişimini çağdaş toplumun, zevkin tatmin edilmesinin en sonda yer aldığı karmaşık nedenlerden dolayı ihtiyacı duyduğu bir mesaj ağının yoğun dolaşımı olarak görürsek, sanatla haberlerin radyo yoluyla iletilmesi, reklam programları, trafik işaretleri veya başbakanla televizyon

7 Baudelaire *Salon del 1859*'da fotoğrafçılığın sanatın yerini alma iddiası konusunda hatırı sayılır düzeyde rahatsızlık sergiler ve fotoğrafçıları hayal gücünün hâkimiyetini gasp etmek yerine imgelerin faydacı kaydıyla ilgilenmeye teşvik eder. Ancak burada sanat endüstriyi kendi alanını işgal etmemeye mi teşvik eder, yoksa endüstri sanatı kendine başka alanlar bulmaya mı iter? Bu yeni halin çelişkilerinin kıskırttığı karakteristik bir sanatçı örneği olarak Baudelaire konusunda bkz. *Baudelaire a Parigi* yazısı, Walter Benjamin, *Angelus Novus* içinde, Torino, Einaudi, 1962.

röportajları arasında hiçbir ilişki veya utanç verici çelişki olmayacaktır.⁸ Örneğin jenerik bilgi aracı olarak televizyonla sanatsal amaçlı iletişimin özgül aracı olarak televizyonu birbirinden ayırt etmeden “estetikler” geliştirmek isteyenler bu tür yanlış anlamalara saplanıp kalırlar. Araba sürücülerini temkinli olmaya davet etmesi gereken bir sokak tabelasından veya alıcıları belli bir tercihe yönlendirmesi gereken bir reklam tabelasından söz edildiği zaman duygusal bir etki teşvik etmenin zevkli mi, zevksiz mi olduğunu tartışmanın ne anlamı vardır? Buradaki sorun farklıdır: Reklam tabelasında ahlaki, ekonomik, siyasi bir sorun (kâr amaçlı bir psikolojik baskının meşruluğuyla bağlantılıdır), sokak tabelasında da pedagojik ve toplumsal bir sorun (araba kullananların, rasyonel teşviklere daha az açık, duygusal düzeyde daha kolaylıkla etkilenen ruhsal durumunun elzem kıldığı, toplumun tamamının onayladığı bir amaca sahip psikolojik bir baskıya başvurma zorunluluğu) söz konusudur.

Ancak kitle iletişim meselesi özellikle estetik değerlendirmelerden uzak durularak ele alınmalıysa da avangard sanatla Kitsch arasındaki diyalektik çok daha derin bir meseledir. Avangard sanat

8 Bkz. Gerhart D. Wiebe, *Culture d'élite et communications de masse*, “Communications” no 3. Wiebe sanatın özellikleriyle kitle iletişiminin özellikleri sıklıkla bir üründe birleşmiş gibi görünürse de, daha katı bir araştırma yöntemi geliştirmek için onları birbirinden ayırt etmeyi önerir. Ancak kitle iletişim araçlarının işlevi konusunda geliştirdiği kavram bir dereceye kadar “bütünleşmiş” görünür: “Popüler televizyon programlarının psikolojik ve toplumsal açıdan düzenleyici bir işlev yürüttüğü, yani düşündüğümüzden daha çalkantılı olan bir ortamda dengeyi sağladıkları hipotezini savunmaya eğilimliyim... Bu programlar bazı gereksinimleri karşılıyor, bazı çarpıklıkları düzeltiyor, bazı arzuları karşılıyor olmasaydı insanlar karşılarında bu kadar çok zaman geçirmezlerdi.” İletişimin bu mükemmel işlevleri tanımlanınca, bir ürünü katı iyilik ve sanatsallık kriterleri temelinde değerlendirmek çok kolaylaşır. Bu da “bütünleşmiş” ideolojisinin, sorunsal bilinçten yoksun olma dışında, “kıyametçi” ideolojisi kadar jenerik olabileceği anlamına gelir.

Kitsch'in yaygınlığına rakip olarak ortaya çıkmakla kalmaz, *Kitsch* de avangard sanatın keşiflerinden sürekli olarak faydalanarak kendini yeniler ve gelişir. Dolayısıyla avangard`sanat, istemeden de olsa kültür endüstrisinin laboratuvarı olarak işlev gördüğünü anlayınca buna tepki olarak sürekli olarak yeni yıkıcı öneriler geliştirmeye çalışır, bu da avangard sanatın çağdaş dünyadaki kaderi ve işlevi konusundaki söylemle ilgili bir meseledir; tüketim kültürü endüstrisi ise avangard sanatın önerilerinin teşvikiyle sürekli olarak aracılık, yayma ve uyarlama işlevleri görür, aslında sadece sebepler üzerinde düşünmemizi isteyen biçimsel süreçler karşısında gerekli etkinin nasıl hissedilmesi gerektiğini sürekli olarak ve yeniden ticari şekillerde dayatır.

Bu anlamda kitle kültürünün antropolojik durumu, yenilikçi önerilerle onlara sürekli olarak ihanet eden doğrulayıcı uyarlamalar arasında sürekli bir diyalektik şeklinde gelişir, izleyici kitlesinin büyük kısmı da birinciden faydalandığına inanırken aslında ikincisinden faydalanır.

Midcult

Ancak bu diyalektik, bu şekilde kalıplaştırılacak kadar basit değildir. Meselenin formülasyonu teorik açıdan ikna edici görünür, ama önce bazı somut örnekleri inceleyelim. Örneğin kitle kültürünün en alt düzeyinde yer alan, mezarlıklarda kullanılan adaklık lambaların, denizcileri veya cariyeleri temsil eden bibloların, macera konulu çizgi romanların veya ikinci sınıf kovboy filmlerinin üretimini ele alalım. Bu örneklerde mesaj bir etki (heyecan, kaçış, hüzn, neşe, vs.) yaratmayı amaçlar ve sanatın biçimlendiren süreçlerini benimser; bu örnekleri yaratanlar becerikli iseler kaynak kültürden yeni unsurlar ve en özgün çözümleri ödünç alacaklardır; bir sonraki yazıda ("*Steve Canyon*" Okuması)

son derece ticari çizgi romanların çizilerinin en karmaşık film tekniklerinden nasıl faydalandığını göreceğiz. Ancak bütün bunlara rağmen, mesajı üretenler, ne hitap ettikleri insanların onu bir sanat eseri olarak yorumlayacağını iddia eder, ne de avangard sanattan ödünç alınan unsurların ne olduklarının bilinmesini ve bundan dolayı takdir edilmesini ister. Mesajı üretenlerin o unsurları kullanmalarının tek nedeni, işlevsel olduklarına karar vermiş olmalarıdır. Alçı veya çiniden cariyelerin sefil imalatçıları yozlaşmış bir geleneğin yankılarını az çok karışık bir şekilde hissedebilir, Beardsley'nin Salomé'sinden Gustave Moreau'nunkine uzanan arketiplerin büyüüne maruz kalmış olabilir ve bu göndermenin kendi alıcıları için apaçık olduğunu iddia edebilir. Alıcılar da bu bibloları bir kültür eylemi, bir zevkin göstergesi veya kültürlü olduğu varsayılan hoşnutluğun uyararı olarak yemek salonlarına yerleştirebilirler... Ama Depero, Campari ürünlerinin afişlerini tasarlariken fütürist süreçleri temel aldığı veya Tin Pan Alley'nin bestecilerinden biri Beethoven'in *Für Elise* temasını ödünç alıp dans edilebilir bir melodi inşa ettiği zaman, kültür ürününün kullanımıyla estetik bir deneyimin iddiasıyla hiçbir ilgisi olmayan bir tüketim amaçlanır; olsa olsa ürünün tüketicisi onu tüketirken, kökenini bilmediği özgün asaletten bir şeyler muhafaza etmiş olan stil unsurlarıyla temas eder ve biçimsel yapısını, işlevsel etkinliğini takdir eder, böylece "üst" deneyimlerin yerini alma iddiası taşımayan kendi estetik deneyiminden faydalanır. Bu noktada mesele başka düzeylere taşınır (reklamların meşruluğu, dansın pedagojik veya sosyal işlevi) ama Kitsch sorunsalı bunun dışında kalır. Böylece belirli etkilerin teşvik eden, ama sanatın yerine geçme iddiası olmayan kitle ürünleri ortaya çıkar.

Kitle kültürünün eleştirmenleri arasında en dikkatli olanlar biraz karışık bir şekilde de olsa bu durumun farkına varmışlardır.

Bu eleştirmenler “işlevsel” ürünleri analizi hak etmeyen olgular arasına katmışlar (estetik sorunsalıyla bağlantılı olmadıklarına göre kültürlü insanı ilgilendirmezler) ve kültür tüketiminin “orta” olarak nitelendirilebilecek bir düzeyini tanımlamaya yönelmişlerdir. MacDonald’a göre alt düzey kitle kültürü olan *masscult* ne kadar sıradan ise de en azından derin bir tarihi nedene, Marx ile Engels’in tarif ettiği erken kapitalizminkine benzer vahşi bir güce sahiptir ve dinamizmiyle sınıflar arası sınırları, kültür geleneklerini, zevk ayrılıklarını yıkar, tartışmalı ve sefil, ama homojen, demokratik bir kültür toplumu oluşturur (başka bir deyişle *Masscult*, avangard sanatın standartlarını ve yöntemlerini temel alırsa da, içgüdüsel işlevselliğiyle üstkültüre göndermeyi problem edinmez ve tüketici kitlesine de problem olarak sunmaz).

Masscult’ın gayrimeşru çocuğu olan *Midcult* ise ondan çok farklıdır, *Masscult* gibi kitlenin arzularına tabi olan ama görünürde kullanıcıları ayrıcalıklı ve zor bir deneyime davet eden “Üstkültürün yozlaşmış hali” olarak görünür. MacDonald’ın *Midcult*’la ne kastettiğini anlamak için Hemingway’in *Yaşlı Adam ve Deniz* öyküsünü konu alan zalim ve enfes analizini incelemek gereklidir.⁹

Hemingway’in eserleri içerisinde avangard sanatla *Kitsch* arasında bir diyalektik olduğu görülebilir: Başlangıçta yazısı gerçekliğin keşfi için gerçek bir araç oluştururken sonradan, görünürde herhangi bir değişimden geçmemesine rağmen, bu kadar heyecan verici bir yazara erişmek isteyen orta düzey kitlenin tüketim taleplerine boyun eğerek hale gelir. MacDonald, Hemingway’in 1920’li yıllarda yazdığı, “aklını yitirmiş” bir boğa güreşçisinin hayatının anlatıldığı, *Yenilmeyen Adam* adlı ilk öykülerinden birinin başlangıcını alıntılar:

9 Bkz. *Against the American Grain*, age., s. 40-43.

“Manuel Garcia merdivenden Don Miguel Retana’nın ofisine kadar çıktı. Valizini yere bıraktı ve kapıyı tıklattı. Cevap veren olmadı. Ama sahanlıkta duran Manuel, içeride birinin olduğunu, kapının arasından hissetti.”

Bu karakteristik “Hemingway stili”dir. Bir durum birkaç kelimeyle ve davranışlar yoluyla ifade edilir. Bu şekilde takdim edilen, son mücadelesine hazırlanan bitmiş bir insan temasıdır. Şimdi de *Yaşlı Adam ve Deniz*’in başlangıcına geçelim; burada da son mücadelesine hazırlanan bitmiş bir adam söz konusudur:

“Yaşlı adam, Körfez Akıntısı’nda yelkenli bir sandalla tek başına avlanıyordu ve seksen dört gündür tek bir balık bile tutamamıştı. Bu dönemin ilk kırk gününde yanında bir çocuk vardı, ama kırk gün geçip de tek bir balık tutamayınca çocuğun anne babası ona kesin olarak bir *salao*, yani talihsizlerin en kötü örneği olduğunu söylemişti ve çocuk da onlara uyup başka bir sandala geçmişti ve daha ilk hafta üç güzel balık tutmuşlardı. Yaşlı adamın her gün boş sandalıyla döndüğünü görüp üzülen çocuk daima yanına gidip birbirine dolanmış oltalarını, serenini, zıpkınını, direğe sarılı yelkenini taşımaya yardım ederdi. Un çuvallarıyla yamalanmış yelken açıldığı zaman ebedi bir yenilginin bayrağı gibi dururdu.”

MacDonald bu metnin Pearl Buck’ın *Mübarek Toprak*’ta kullandığı sahte Kitabı Mukaddes stilindeki nesir (“orta kültürlü insanları kötü niyetli bir şekilde büyüleyen bir stil”) şeklinde yazıldığını, normalde virgül kullanılacak yerlerde kullanılan “ve, ve, ve”lerin metne kadim şiirlerin ritmini bahşettiğini belirtir; karakterler genelleme şeklinde sunulur (Çocuk, Yaşlı Adam) ve onların birer birey olmayıp Evrensel Değerleri temsil ettikleri izlenimini –dolayısıyla da okurların onlar aracılığıyla felsefi türden bir deneyim, gerçekliğin derin bir aydınlanma yaşayacağını– vurgulamak için bu durum sonuna kadar böyle devam eder. *Yenilmeyen*

Adam 57 sayfa, *Yaşlı Adam ve Deniz* 140 sayfadır, ama ilkinde olanlardan daha azı anlatılıyormuş, ikincisinde de tam tersi söz konusuymuş gibi gelir. İkinci öykü sahte bir evrenselliğin izinde ilerlemekle kalmaz, MacDonald'ın "*constant editorializing*" (sürekli yorum yapmak) adını verdiği şeyi yapar (yani Danimarkalı Ogier'in "güzel ve zevkli eseri"nde varlığını belirlediğimiz, ürünün reklamını ürün içerisinde sunmak): Hemingway bir ara kahramanına "Ben tuhaf bir ihtiyarım," dedirtir, MacDonald da acımasız bir eleştiriyle "Bunu söylemek yerine göster ihtiyar," der. Dolayısıyla ortalama okurların bu tür bir öyküde ne bulduğu apaçıktır: Hemingway'in erken döneminin (henüz ham ve mesafeli) seyreltilmiş, iyice sindirilene kadar tekrar edilen dış yöntemleri; kapalı kapının ardında ulaşılamayan menajerin hasmane varlığının hissedilmesi, artık kötü kaderine alışmış olan Manuel Garcia'nın aşırı duyarlılığına işaret eder; yaşlı adamın kötü kaderini okurlara anlatmak için ise, "ebedi bir yenilginin bayrağı" gibi duran yelken (incelenen ilk metinde Brunilde'nin odasındaki büyümlü sessizliğin ve hafif yansımaların akrabası) okurların aşırı duyarlılıklarını tetikleyip duygulanmalarını sağlayana kadar gözlerinin önünde sallanıp durulur. Ancak ortalama okurların bu yelken-bayrağın ikna gücünü tam olarak hissedebilmesi için böyle bir metaforun hafızalarında karışık bir şekilde de olsa, başka şiirsel bağlamlarda doğan ama artık edebi gelenek tarafından benimsenmiş olan başka benzer metaforları canlandırması gerektiği de açıktır. Mnemonik kısa devre sağlanıp, o izlenim ve izlenimin "şiirsel" olduğu izlenimi edinildiği anda iş tamamdır. Okurlar sanat tükettiğinin, Güzellik yoluyla Hakikat'e tanık olduğunun bilincine varır. Artık Hemingway herkesin yazarıdır ve Nobel Ödülü'nü kazanacaktır (MacDonald'ın dediği gibi, Pearl Buck'ın da bu ödülü kazanmış olması tesadüf değildir).

İnsanlık hallerinin bazı tasvirleri o derece genelleştirilir ki, bu durumdan öğrenilenlerden her türlü fayda sağlanabileceği gibi hiçbir fayda sağlanamayabilir de; bilginin Estetik Deneyimi kisvesinde sunulması temelde sahte olduğunu teyit eder. Burada Borch'un ve Egenter'in yalana ve yalana indirgenen hayata göndermeleri akla gelir. Böyle durumlarda *Midcult* kelimenin tam anlamıyla *Kitsch* biçimini alır ve salt teselli işlevi üstlenerek eleştiriden uzak kaçışları teşvik eder, pazarlanabilir bir yanılsama haline gelir.

Ama MacDonald'ın analizini kabul edecek olursak, keskin sezgilerinden dolayı meselenin edindiği nüanslar konusunda dikkatli olmalıyız. Bu durumda *Midcult*, daima bir arada olması gerekli olmayan bazı özellikler kazanır. Okuduğumuz metnin *Midcult* örneği olmasının çeşitli nedenleri vardır: 1) avangard sanatın bazı süreçlerini ödünç alır ve onları herkesin anlayabileceği ve takdir edebileceği bir mesajı yaratmak için uyarlar; 2) bu süreçleri bilindikleri, yaygın hale geldikleri, yıprandıkları ve tükendikleri zaman kullanır; 3) mesajı etkilerin kaynağı olarak inşa eder; 4) mesajı Sanat olarak satar; 5) kendi tüketicisini memnun etmek için onu kültürle karşı karşıya geldiğine ikna eder, böylece başka şeyleri dert edinmesini engeller.

Bu beş koşul her *Midcult* ürününde bulunur mu, yoksa bu örnekte çok sinsî bir sentez şeklinde mi bir araya gelmişlerdir? Bu koşullardan birinin yokluğunda yine de *Midcult* söz konusu mudur? MacDonald'ın kendi başka *Midcult* örnekleri verirken sıralanan beş noktadan en azından birini kapsayan farklı anlamlar arasında gidip gelir gibi görünür. Bu durumda Yale İlahiyat Okulu'nun himayesi altında yayımlanan ve "İngiliz edebiyatının yapıtlarından biri olan Kral James versiyonunu, metni 'günümüz okurları için anlaşılabilir ve anlamlı' kılmak için yok eden (böyle

bir şeyin Westminster Kilisesi'ni yıkıp parçalarıyla Disneyland'i inşa etmekten bir farkı yoktur)" *Revised Standard Version of the Bible (Kitabı Mukaddes'in Düzeltilmiş Standart Nüshası)*, *Midcult*'tır: Bu durumda MacDonald'ın estetik ürünle ilgilenip ortalama okur kitlesinin kutsal metinlere yaklaşma meselesiyle hiç ilgilenmediği apaçıktır (bu projenin zorunluluğu kabul edildiği takdirde Yale İlahiyat Okulu'nun bu projesinin mantıklı olduğu anlaşılır). Bu durumda Midcult, kendinden kötü olan popülerleştirme ile (1. madde) özdeşleştirilebilir.

Ayın Kitabı Kulübü *Midcult*'tır çünkü Pearl Buck tarzı "orta düzey" eserleri tanıtır, yani sadece tüketim ürünü olarak mükemmel olanı sanatmış gibi satar (4. ve 5. maddeler). Wilder'ın *Bizim Şehir*'i *Midcult*'tır, çünkü Brecht'in avangard sanata özgü yabancılaşma etkisini okurları eleştirel bir sürece dahil etmek için değil, hipnotize etmek ve teselli etmek amacıyla kullanır (3. madde). Bauhaus'un eski keşiflerini yaygın kullanım objelerine indirgeyen (2. madde) orta düzey tasarım ürünleri de *Midcult* örnekleri olarak karşımıza çıkar, ama bu durumun eleştirmenleri neden kızdırdığı belli değildir, çünkü Bauhaus tasarımcıları toplumun her düzeyinde yayılması gereken yaygın kullanım biçimleri tasarlardılar. Tasarım objeleri konusundaki tartışmanın bu modellerin tasarımcılarının niyeti doğrultusunda sadece derin bir değişimden geçmiş kentsel ve toplumsal bir bağlama dahil edildikleri takdirde anlam kazanmaları gerektiğini temel alabileceği açıktır; halbuki salt tüketim araçları olarak gerçekleştirilip ideal bağlamlarından koparıldıklarında anlamları çok zayıflar. Ama MacDonald'ı rahatsız eden tek şeyin popülerleşme olmadığına dair bir kuşku doğar. MacDonald'a göre avangard sanat ile orta düzey ürün arasındaki diyalektik katı ve tek yönlü değildir (Üst ile Orta arasındaki geçiş sürekli bir entropidir...) ve söyleminde "üst" sanatın nedenleri

asla sorgulanmaz. Başka bir deyişle MacDonald avangard sanat faaliyetlerinin çoğunun derin tarihi nedenlerden yoksun mu olduğunu, yoksa bu nedenlerin avangard sanat ile orta kültür arasındaki ilişkide mi aranması gerektiğini sorgulamaz. Avangard, yani “üst” sanat ona kayıtsız şartsız değerlerin âlemi olarak görünür; bu durumda çağdaş endüstriyel uygarlığın yurttaşı olan ortalama insanı kurtarmaya imkân olmadığı için üst sanatın sonuçlarını uzlaştırma girişimlerinin otomatik olarak kötü olduğu, daha çok insan avangard sanatın biçimlendirme yöntemlerini anlamaya başladığı zaman da bunların kuşkulu hale geldiği düşünülebilir; o zaman da eleştirmenlere göre değer kriterinin yayılmamak ve yayılmazlık olduğu kuşkusu doğar ve. *Midcult* eleştirisi, aslında çok az kişiye uygun olan bir şeylerin çok kişi tarafından takdir edilip arzulanmaya başlandığı anda geçerli şeylerin arasından çıkarıldığı *in* ve *out* oyununun tehlikeli bir versiyonu gibi görünür.¹⁰ Bu durumda eleştirinin yerini snobist kriter alır, sosyoloji ve kitle ihtiyaçlarının bilinci eleştirmenin zevki ve görüşü üzerinde etkili olur ve eleştirmen öğrendiği orta düzey kitle tarafından koşullandırılma riskiyle karşı karşıya kalır: Eleştirmen orta düzey kitlenin sevdiklerini asla sevmeyip, onun sevdiklerinden nefret edecektir; böylece her halükârda kuralları dayatan orta düzey kitledir, soylu eleştirmen de kendi oyununun kurbanı haline gelir.

Buradaki asıl tehlike, snobist bir varsayımın biçimlerin tüketiminin estetik sosyolojisine nüfuz etmesine izin vermektir. Biçimsel süreçlerin, ifadelerin ve metaforların tüketildiği tartışmasızdır, ama tüketim eşiğinin değerlendirileceği kriteri kim belirler? Belli bir araba modeli neden ve kimin tarafından tüketilir? Eleştirel duyarlılıkla

10 “... sanki kültürel ürünler tam da insanlar kendilerini onlara adadıkları için olumsuz unsurlara dönüşüyorlarmış gibi” (T. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, *Dissonanze* içinde, Milano, Feltrinelli, 1959, s. 15).

snobizm arasında çok az fark vardır. Böyle durumlarda kitle kültürü eleştirisi, kitle kültürünün nihai ve en sofistike ürünü haline gelir ve diğerlerinin henüz yapmadığını yapan sofistike insan aslında farklı bir şeyler yapabilmek için diğerlerinin “başla” işaretini bekler. Zevkin eleştirisi münferit ruh hallerine, bireylerin damak tadına, geleneklerin değerlendirilmesine bırakılınca bize hoş duygular yaşatacak, ama bir bütün olarak toplumun kültürel olguları hakkında fazla bir şey söyleyemeyecek, oldukça kısır bir oyuna dönüşür. Bu durumda zevk ve zevksizlik, bir grup veya toplumun tamamı bağlamında muhtemelen başka işlevlere yarayan bir mesajın işlevselliğini tanımlamaya yaramayan son derece kısa ömürlü kategoriler haline gelir. Kitle toplumu belirlenimler ve olasılıklar açısından o kadar zengindir ki, keşif kültürü, salt tüketim kültürü ve popülerleşme ile uzlaşma kültürü arasında güzel olanın veya Kitsch’in tanımlarına indirgenmesi zor bir uzlaşma ve tepki oyunu ortaya çıkar.

Kitle zevkine getirilen bu kibirli eleştirilerin çoğunda, tek amaçları üst sanatın veya eşsiz sanatın mesajının gizli güzelliklerini keşfetmek olan kullanıcı topluluğuna yöneltilen çağrıda, günün sonunda fiziksel veya entelektüel hayatının dengesini yeniden sağlamak için bir kitapta veya bir filmde bazı temel etkileşimlerin (korku, kahkaha, acıma) kaynağını arayan ortalama tüketiciye (ortalama tüketici rolündeki her birimize) hiçbir zaman yer bırakılmaz. Dengeli kültürel iletişim meselesi bu mesajların ortadan kaldırılmasından değil, dozlarının ayarlanmasından ve sanat olarak satılıp tüketilmelerinden kaçınmaktan ibarettir. Peki ama sanatsal mesaj defalarca bir kaçış dürtüsü olarak kullanılmaz mı? Kaçış dürtüsü defalarca eleştirel gözle görülmeyip bilinçli bir düşüncenin objesi olmaz mı?

Kitle toplumunda mesaj tüketicileri topluluğu, kitle insanı şeklindeki üniter modele kolaylıkla dayandırılmayacak bir dizi

tepkiyi gerektirir. Psiko-sosyolojik bir araştırma bize bu çeşitliliğin açıklamasını yapabilir. Ama sıradan biçimiyle veya sanatsal mesaj gibi ayrıcalıklı biçimiyle, genel anlamda mesajın yapısının analizi de bize sonuçların ve kullanım çeşitliliğinin yapısal kökünü gösterebilir.

Ve mesajın yapısının kendinde Kitsch'in yayını (Kitsch olarak işleme olasılığını), Kitsch'in bir ölçsüzlük, sahte bir bağlamsal organiklik biçimi, dolayısıyla da içerik düzeyinde değil de iletişimin biçimi düzeyinde yalan veya sahtecilik olarak tanımlanması-na izin verecek şekilde belirlememizi sağlayabilir.

Sanatsal Mesajın Yapısı

Etkilerin üretimi ve tüketilen biçimlerin popölerleştirilmesi: Midcult'un veya Kitsch'in tanımının bu iki temel kutup arasında gidip geldiği söylenebilir. Ancak ilkinin mesajın biçimsel bir özelliğine, ikincisinin tarihi “kaderine”, sosyolojik boyutuna işaret ettiği kolaylıkla fark edilebilir.

Bu iki noktayı çok daha ciddi, tek bir durumun tamamlayıcı tezahürleri olarak görüp onları sentezlemenin bir yolunun olduğu doğrudur: Adorno müzik ürününün bir “fetiş objesi”ne¹¹ indirgenmesinden söz ettiği zaman –ve bu tür bir kaderi, rezil tüketim şarkısının yanı sıra, kitle tüketim döngüsüne dahil olduğu anda soylu sanat ürününün de paylaştığını vurguladığı zaman– tüketicinin bir besteyi dinlediğinde salt etkinin teşvik edilmesine yönelik bir mesajdan mı faydalandığını, yoksa tükenmiş ve yıpranmış biçimlerin algısını özgün bir estetik deneyimi olarak mı gördüğünü bilmenin önemli olmadığını anlatmaya çalışır; her iki durumda kitle insanıyla metalaşmış sanat ürünü arasındaki tipik ilişkinin bir fetiş

¹¹ Bkz. age.

objesine duyulan içgüdüsel ve incelemeye tabi tutulamayacak hayranlıktan başka bir şey olmadığına dair bizi uyarır; iyi olsun, kötü olsun, müzik artık analitik olarak algılanmayıp bir bütün olarak ve tüketilmeye uygun bir şey olarak kabul edilir, çünkü piyasa onu dayatır ve piyasa bize önceden onun iyi olduğunu haber vererek bizi her türlü değerlendirmede bulunmaktan muaf tutar.

Ancak bu yaklaşım, daha önceden verimsiz olduğu için eleştirdiğimiz yaklaşımdır ve tüketici kitle-insanını jenerik fetiş objesine, tüketilen objeyi de bir başka açıklanamaz fetiş objesine dönüştürür. Kitle tüketimi düzeyinde yaklaşımların kendi aralarında, bu kadar radikal derecede olumsuz olan bir eleştirinin sandığından daha farklılaşmış olduğunu zaten tespit ettik. Ve söylemi, analiz araçları elde etmek amacıyla kademeli farklılaşma düzlemine taşımaya çalışıyoruz. Dolayısıyla tartışmasız geçerli olan bir ürün (örneğin Beethoven'ın *Beşinci Senfonisi* veya *Gioconda*) kitle tüketim döngüsüne dahil edildiği zaman ona ne olduğunu ve aynı döngüye dahil olan, ama başka düzeylerde ve başka bağlamlarda geliştirilen unsurlar kullanılarak imal edilen bir ürünün hangi mekanizmalar doğrultusunda işlediğini belirlemeye çalışacağız.

Sanat eserinin bir *yapı* olarak varsayılması bir hareket noktası teşkil edebilir; burada yapı, *biçimle* eşanlamlıdır ve hem iletişimin yapısı konusundaki başka araştırmalarla bağlantı kurmamıza izin verdiği hem de “biçim” neredeyse biyolojik türden, unsurlarına ayrılamayacak derecede her kısmı sıkı sıkıya birbirine bağlı bir organizma kavramını ima edebileceği için kullanılır; yapı kelimesi ise daha çok unsurlar arası bir ilişki fikriyle bağdaştırılır, dolayısıyla bir yapıya ait olup başka yapısal bağlamlara dahil edilmek üzere oradan çıkarılan unsurların durumu ele alınır.

Bir yapı olarak bir sanat eseri, çok sayıda unsur arasında, farklı düzeylerde (görsel veya işitsel ritimlerin düzeyi, iç içe geçme

düzeyi, koordine ideolojik içerikler düzeyi, vs.) bir ilişki sistemi oluşturur (yapı-objenin maddi unsurları, eserin atıfta bulunduğu referans sistemi, eserin teşvik ettiği ve koordine ettiği psikolojik tepkiler sistemi, vs.).¹²

Bu yapının estetik niteliğini teşkil eden birlik özelliği, her düzeyde daima tespit edilebilen bir süreç, yani *stilini* oluşturan ve yaratıcısının kişiliğinin, tarihi dönemin, kültürel bağlamın, eserin ait olduğu ekolün özelliklerinin tezahür ettiği *biçimsel süreç* doğrultusunda düzenlenmiş görünüyor olmasından ibarettir.¹³ Dolayısıyla yapı organik bir eser olarak görüldüğü zaman içerisinde biçimsel sürecin unsurlarının tespit edilmesine izin verir. Yapının üniter özelliği sayesinde her biçimsel unsur diğer biçimsel unsurlarla ve özgün yapıyla ilişkilendirilmesini sağlayan özellikler sunar, öyle ki bir biçimsel unsurdan eserin tamamının yapısı anlaşılabilir veya bir kısmı çıkarılan bir esere o kısmı yeniden entegre edilebilir.

Bir sanat eseri başarılı olduğu ölçüde bir örnek teşkil eder ve bir taklit ekolü yaratır. Örnek teşkil etmesi iki şekilde gerçekleşir: Birincisi biçimsel bir süreç için somut bir örnek olması ve başka bir sanatçının kendine özgü, özgün faaliyet süreçleri için ondan ilham almasıdır; ikincisi, bir kullanıcı geleneğinin tamamına,

12 “Katman sistemi” olarak sanat eseri kavramı konusunda bkz. René Wellek ve Austin Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, Il Mulino, 1956; özellikle sonradan Prag dilbilim çevresinin deneyimlerini temel alacak olan Wellek’in yazdığı Bölüm XII. Bu, önemli bir nottur, çünkü daha sonra bu araştırmayı yeniden ele aldığımızda Roman Jakobson’un yaklaşımını temel alacağız.

13 “Biçimlendirme yöntemi” kavramı için bkz. Luigi Pareyson’un *Estetica*’sı. Bundan sonraki gözlemler konusunda bkz. özellikle Pareyson’un bir eserin kısımlarıyla bütünü arasındaki ilişkiler konusunda sunduğu zengin fenomenoloji (*Compiutezza dell’opera d’arte* başlıklı bölüm); ve sanat eserinin kendine özgü taklit, ekoller, normlar ve işlemsel yöntemler yaratma imkânı konusunda *Esemplarita dell’opera d’arte* başlıklı bölüm.

özgün bağlamlarından ayrı olarak bile kullanılabilen, yalıtılmış olsalar bile o bağlamın özelliklerini çağrıştıran biçimsel unsurlar sunmasıdır (bu en azından mnemonik dürtü şeklinde gerçekleşir; dolayısıyla başka herhangi bir bağlamda özgün bir biçimsel unsur tespit eden insan içgüdüsel olarak kökenini sezer ve farkına varmadan yeni bağlama özgün bağlama atfedilen takdirin bir kısmını yükler).

Ancak bu tanımlamalarda, sanatsal bir yapıyı kendine yeterli bir ilişkiler bütünü olarak göz önüne almamızı engelleyen bir dizi kavram ortaya attık. Eserin bir dizi dış göndermeyi (bir şiirin gösteren kelimelerinin anlamları; bir tablonun imgelerinin doğaya göndermeleri, vs.) koordine ettiğini; kendi yorumcularının psikolojik tepkilerini koordine ettiğini; biçimsel süreçler yoluyla kaynağın kişiliğine ve belli bir bağlamın kültürel özelliklerine atıfta bulunduğunu, vs. daha önce söyledik. Dolayısıyla bir sanat eseri, bir *sistem sistemidir* ve bu sistemlerin bazıları eserin içerisindeki biçimsel ilişkilerle değil, eserin kendi kullanıcılarıyla ve kaynaklandığı tarihi kültürel bağlamla olan ilişkileriyle bağlantılıdır. Bir sanat eserinin bu anlamdaki bazı özellikleri, bir kaynağın bir alıcıya yönelttiği her tür mesajla ortaktır (dolayısıyla da sadece kendine yeterli bir olay olarak göz önüne alınmamalı, bir ilişkiler bütününe dahil edilmelidir). O halde sanatsal bir mesajın kendine özgü yöntemlerini belirleyebilmek için önce genel anlamda bir iletişim mesajının özelliklerini inceleyelim. Kolaylık olması açısından da her şeyden önce dilsel bir mesajın özelliklerini ele alalım, çünkü modern iletişim kuramının en geçerli edimleri bu tür mesajlarla bağlantılı deneyimlerden kaynaklanır.¹⁴ Nitekim dilsel

¹⁴ Bu konuda bir analiz için bkz. *Açık Yapı*'ın (age.) *Açılış, Bildirişim, İletişim* başlıklı bölümü. Ancak temel alınacak olan bilgi teorisinin unsurları burada iletişim kuramının alanına entegre edilecektir. Bu vurgu bir önceki kitabımda da söz konusuydu, ama burada daha açık şekilde ele alınacaktır,

mesaj, aynı zamanda başka iletişim biçimlerini tanımlamak için kullanılan bir iletişim modeli teşkil eder.

İletişimin temel unsurları *kaynak*, *alıcı*, mesajın *tema'sı* ve mesajın atıfta bulunduğu *kod sistemi*'dir.

Bilgi kuramında da üretilen mesajın anlaşılır olması, öngörülebilir olasılıklar sisteminin, mesajın unsurlarına birer değer ve anlamın atfedilmesine izin verecek bir sınıflandırma sisteminin varlığına dayanır: Bu sistem, kodun kendidir, konvansiyonelleştirilmiş ve tersine çevrilebilir dönüşüm kurallarının bütünüdür.

Dilsel mesajın kod sistemi, *dil*'i oluşturan konvansiyonelleştirilmiş kurumlar sisteminden oluşur. Bir kod sistemi olan dil, gösteren ile anlamı veya bir sembolle göndergesi arasındaki ilişkiyi, hatta çeşitli gösterenler arasındaki bileşim kurallarının bütünü

çünkü o kitapta iletişim kuramının da dahil edildiği bilgi kuramından daha genel şekilde söz ediliyordu. Bilgi kuramı mesajın, fiziksel dünyanın da olgularını kapsayan oldukça geniş bir tanımlamasına uygulanabilir. Kendine yeten bir yapı olarak görülen mesajın sunduğu bilgi miktarı bu anlamda tamamıyla nesnel araçlarla belirlenebilir. Bu mesaj insan grupları arasında kullanılan iletişim sembolleri teşkil eden unsurlardan oluştuğu takdirde, *mesajı üreten* ve *mesajı alımlayan* gibi mesajın dışındaki unsurlara atıfta bulunmadan hem mesajın mahiyetini hem de dayandığı kod sistemini tespit etmek imkânsız hale gelir. İlk kitapta çocuğunuz olduğunda tebrik mesajının bir arkadaşımızdan mı yoksa SSCB'nin konsey başkanından mı geldiğine bağlı olarak bilgi potansiyelinin farklı olduğu vurgulanırken kastedilen buydu (normal bir Mors kod sistemi temelinde bilgisel açıdan çıkarsanabilen, her koşulda nesnel olarak geçerli, dolayısıyla da fiziksel birimler anlamında elektronik olarak tercüme edilebilen verili sayıda bit, tarihselleştirilir ve duruma uyarlanır, çünkü alıcının mesajın kodunu çözerken faydalandığı varsayım sistemi temelinde değerlendirilecektir). Ayrıca, bilgi kuramı konusundaki ısrar, aynı bilgisel analizleri dilsel türden yapısal araştırmalara bağlamamıza izin verir. Nitekim bu incelemenin tamamında Roman Jakobson'un araştırmalarını ve özellikle editörlüğünü Nicolas Ruwet'in yaptığı *Essais de linguistique générale* (Paris, Editions de Minuit, 1963) başlıklı antolojiyi temel alıyorum.

belirler.¹⁵ Dilin içerisinde, mesajları üreten tarafından birbirini izleyen özerklik skalaları belirlenir: “Farklı çizgilerin fonemler şeklinde bileşiminde konuşanın özgürlüğünün hiçbir anlamı yoktur; söz konusu dilde kullanılabilecek tüm olasılıklar zaten kod sistemi yoluyla belirlenmiştir. Fonemleri kelimeler oluşturacak şekilde birleştirme özgürlüğü sınırlıdır (kelime dağarcığı tarafından belirlenmiştir) ve kelimelerin yaratılması şeklindeki marjinal durumla sınırlıdır. Kelimeler temelinde cümlelerin oluşumunda ise konuşanlar daha az sayıda sınırlamaya tabidir. Son olarak, cümlelerle önermelerin oluşturulmasında sözdizimi kurallarının sınırlayıcı etkisi sona erer ve tüm konuşanların özgürlüğü büyük ölçüde artış gösterirse de, basmakalıp önermelerin sayısını görmezden gelmemek gerekir”.¹⁶

Dilsel işaretler bileşenlerden oluşur ve başka işaretlerle *bileşim* halinde kullanılır: Her biri birer *bağlam*’dır ve bir bağlama dahil olurlar. Ancak bir bağlama dahil edilirken alternatif terimler arasından bir *seçim* süreci yoluyla tespit edilirler. Böylece bir mesajı anlayan her alıcı onu, bütün olası bileşenlerin repertuarı olan kod sisteminden (yani verili dilden) *seçilmiş* çeşitli bileşenlerin (muğlak veya doğrusal bir bağlam içindeki konumlarına bağlı olarak bileşim veya ardışıklık veya rekabet şeklinde olan cümle-

15 Burada tabii ki Saussurecü anlamda “dil” kastedilir: “Dilin kabiliyetinin toplumsal ürünü ve bu kabiliyetin bireyler tarafından kullanılmasına izin vermek için toplum tarafından benimsenen gerekli kurallar bütünü” (*Cours de linguistique générale*). “McKay’e göre iletişim kuramının anahtar kelimesi, önceden belirlenmiş olasılıklar kavramıdır: Dilbilime göre de aynı şey söz konusudur... Günümüzde iletişim kuramında kodlama sorunlarının ele alınması sayesinde, Saussure’ün dil ve kelime şeklindeki ikiliği, ona yeni bir işlemsel değer atfeden, yeni ve çok daha kesin bir formülasyonla sunulabilir. Modern dilbilimde de iletişim kuramında dilsel kod sisteminin çoğul ve karmaşık yönlerinden katmanlı yapı konusunda çok zengin bilgiler elde edilebilir.” (Jakobson, age., s. 90 ve genel anlamda Bölüm V).

16 Age., s. 47.

ler, kelimeler, fonemler) *bileşimi* olarak algılar. Dolayısıyla alıcı kendisine ulaşan işaretleri sürekli olarak hem kod sistemiyle hem de bağlamla ilişkilendirmelidir.¹⁷

Jakobson'un belirttiği gibi, "Kod sistemi, mühendislerin 'söylemin tamamıyla bilişsel içeriği' adını verdiği şeyle (dolayısıyla da anlamsal yönüyle) sınırlı değildir: Sözlük sembollerinin biçimsel katmanlaşması da, sözde 'özgür' varyasyonlar da, hem bileşenleri hem de bileşim kuralları açısından kod sistemi tarafından 'öngörülür ve hazırlanır'".¹⁸

Ama kod sistemi anlamların düzeninin ötesinde bir organizasyon sistemiyle ilgili ise de, kod kavramının anlam düzeyinin bu tarafında olan, bir dilin sözlü söylemde fonem adı verilen (ikili karşıtlıklar sistemi şeklinde düzenlenmiş) temel bilgilendirici birimlerin sonlu dizisini ayırt etmesine izin veren fonolojik organizasyonun da bu tarafında olan bir organizasyon sistemiyle de ilgili olduğu unutulmamalıdır. Aynı psikoloji, duyuşal düzeyde alımlama süreçlerini bilgilendirici birim alımlaması olarak; bu uyaran-bilgilerin koordinasyon süreçlerini de mesajların bir kod sistemine dayalı kod çözme süreci olarak tarif ederken de bilgi kuramını temel alır. Bu kod sisteminin fizyolojik olarak doğuştan mı var olduğu, yoksa kültürel olarak mı edinildiği (uyaranların mesajlar olarak alınıp kodları çözülmeden önce biçimler oluştururken temel aldığı nesnel kod sistemini çoğaltıp çoğaltmadığı)

17 Age., s. 48. Ancak Jakobson burada, kod sistemine, dolayısıyla da mesajın anlamsal göndermelerine atıf anlamında seçim sıralamasını, bağlama, dolayısıyla da mesajın sözdizim yapısına atıf anlamında bileşim sıralamasından fazlasıyla kesin bir şekilde ayırt eder gibi görünür. Sözdizim yapısı da kod sisteminden kaynaklanan bir dizi kurala uyar ve bu kurallar, seçilen çeşitli terimler için kesin bir yer tespit edecek sözdizimsel bir düzen belirler: Dolayısıyla bağlama atıf, kod sistemine atıf anlamına da gelir ve sözdizim yapısına atıf anlamsal kavrayışa yardımcı olur.

18 Age. s. 91.

söylemimizin dışında kalan bir sorundur. Her halükârda, sanatsal mesajı tanımlamaya hazırlanırken, bu anlamda da kod sistemi kavramı temel alınmalıdır, çünkü sanatsal mesajda, mesajın duyuşsal uyarıların somut organizasyonu olarak algısı da değerlendirilmelidir. Algı kodu, kesin anlamsal işlevlere sahip mesajlardan (örneğin dilsel mesaj) plastik veya sesli mesaj gibi algı düzeyinde kod çözme ihtiyacının daha yüksek olduğu mesajlara geçildiği zaman daha da önem kazanacaktır; çünkü dil gibi kurumsallaşmış kod sistemlerinin ağlarına sıkıştırılmayan, daha karmaşık organizasyon düzeylerinde daha büyük bir özgürlük söz konusudur.

Bu noktaya açıklık kazandırdığımıza göre dilsel düzeyde mesaj-alımlama ilişkisini incelemeye devam edebiliriz.

Alıcı mesajla karşı karşıyadır ve temelde kod çözmekten ibaret olan bir yorumlama eylemi içerisinde. Kaynak, mesajın kendisinin iletmek istediğine tam olarak tekabül eden, tek ve kesin bir anlama sahip olacak şekilde kodunun çözülmesini istediği ölçüde, mesaja hem unsurlarının anlamsal referanslarını hem de kendi aralarındaki sözdizimsel ilişkileri yanlış anlamalara mahal vermeden belirlemeye yardımcı olan pekiştirme amaçlı ve tekrar unsurları dahil edecektir: Bu durumda mesaj ne kadar *gereksiz* tekrarlarla dolu ise ve anlamlar ne kadar çok tekrarlanırsa o kadar tek anlamlı olacaktır. Her kod sistemi gereksiz tekrarlar üretmeye uygun kurallar içerir ve konuşma dilinde mesaj unsurlarının büyük kısmı (dilden dile farklılık gösterir) salt gereksizlik işlevine sahiptir, çünkü teorik olarak aynı şeyleri az veya çok muğlak şekilde söylemek mümkündür (ama tabii beraberinde sıra dışı bir kod çözme sürecinin riskini getirir).

Gereksiz tekrarlar mesajın tek anlamlılığını vurgulamaya katkıda bulunur; tek anlamlı mesaj, anlambilimde göndergesel önerme olarak tanımlanan şeydir; kaynağın gösterenler ile anlamlar

arasında oluşturduğu ilişki ile kodu çözen alıcının oluşturduğu ilişki arasında tam örtüşme sağlanmaya çalışılır. Böyle durumlarda kodu çözen alıcı için, o mesajı alımlamadan önce bildiği, tanıdık bir kod sistemine göndermede bulunulur ve alıcı mesajın o kod sisteminin tüm kurallarını büyük bir dikkatle uyguladığını fark eder.

“Sanatsal” olarak tanımladığımız mesaj ise temel bir *muğlaklık* içerir: Sanatsal mesaj, terimleri göndergesel işlevleri de-ğişecek şekilde kullanır; bunun için terimler arasında kod sisteminin kurallarını ihlal eden sözdizimsel ilişkiler kurar; bir terimin göndergesel konumu ile işlevinin birden fazla şekilde yorumlanmasını sağlayacak şekilde gereksiz tekrarları ortadan kaldırır; tek anlamlı kod çözme olasılıklarını ortadan kaldırır; kod çözen kişide geçerli kod sisteminin ihlal edildiği ve mesajın kodunu çözmeye yaramayacağı duygusunu uyandırır. Bu anlamda mesajı alımlayan kişi kendini, kod sistemini bilmediği bir mesajın kodunu açmaya çalışan ve kod sistemini mesajla ilgili önceden sahip olduğu bilgilerden değil, mesajın kendi bağlamından elde etmesi gereken bir kriptanalist gibi hisseder.¹⁹ Me-

19 Kod sistemi ve kod çözme kavramları dilsel olmayan iletişime, örneğin algısal uyaranlardan oluşan bir organizasyon anlamında görsel bir mesaja veya müzikal bir mesaja uygulanabilir (bu daha önce başkaları tarafından da öne sürüldü). Peki ama bu mesajların anlamsal düzeyde kod çözümünü yapmak mümkün müdür? Figüratif veya sembolik bir resim açısından herhangi bir zorluk söz konusu değildir (taklit anlamında veya ikonolojik geleneklerden kaynaklanan anlamsal referanslar vardır; dilsel sisteme göre daha az ikna edici olsa da, kültürel bir geleneği temel alan bir yorum kodu var olabilir ve bir renk bile kesin bir referans edinebilir); müzik alanına gelince Claude Lévi-Strauss (Georges Charbonnier, *Entretiens avec C.L.S.*, Paris, Plon-Juillard, 1961) müzikten bir gramer sistemine (tonal veya on iki sesli gramer) dayalı anlamlı bir sistem olarak söz eder; ancak on iki ton müziği konusunda anlam sistemi kavramının geçerli olmadığını fark eder ve burada dilsel kurallar yerine bürünsel kuralların geliştiği hipotezini öne sürer: “Çünkü dilsel kuralların özü, kendinden keyfi olan sesler temelinde anlamlamaları ayırt edebiliriz ve bu sesler ikili bir karşıtlık sistemine

sajı alımlayan kişi mesaja bireysel olarak o kadar odaklanır ki, dikkati mesajın göndermede bulunduğu anlamlardan gösterenlerin kendi yapısına kayar, böylece sanatsal mesajın öngördüğü amaca uygun davranır. Bu amaç, dikkatin birincil nesnesi olarak kendini öne sürdüğü için muğlak görünür: “Şiirsel işlevi niteleyen, mesajın kendinin vurgulanmasıdır...”²⁰ Sanat bağımsız

entegredir...” On iki tonlu müzikte “karşıtlık kavramı vardır, ama sistem içi karşıtlıklar söz konusu değildir. Bu anlamda kod sistemi bana ifadeye dayalı olmaktan çok anlamsal gibi geliyor.” (s. 127-128). Lévi-Strauss’un itirazı önemlidir ve soyut sanatı da kapsar. Ama tonal müziği de kapsar, halbuki tonal müzik, Hanslick’ten itibaren bilindiği üzere, anlamsal boyuttan yoksun bir gramer kodunu temel alır. Bir sonraki notta göreceğimiz üzere, buradaki yanlış anlama, şiirsel işlevle anlamsal işlev arasında fazlasıyla yakın bir bağ kurmaktan kaynaklanır.

20 Jakobson, age., s. 30. Bir önceki not burada açıklığa kavuşturulacaktır. Sanatsal mesajın özelliği, çoğul yorumları teşvik ederek dikkati kendi yapısına çeken bir yapı belirsizliğine sahip olmasıdır. Mesaj kesin anlamlar iletmiyor olabilir, ama asıl iletişim kendisiyle ilgilidir. Dolayısıyla kesin bir anlamsal sistemi temel almaması müzik (genel anlamda) veya on iki ton müziği veya soyut (ve tabii ki biçimsiz olan) resim gibi özgül bir sanat biçiminin geçerliliğini yok etmez. Şiirsel anlamsal bir boyuta sahip olduğu zaman bile bizi bağlamın sözdizim yapısına dayalı anlamlamanın etkinliğini doğrulamaya davet eder. Anlamsal göndermeleri apaçık ve belirsiz, sözdizim yapısı da oldukça kesin olan mesajlar örnek verilebilir (örneğin Pollok’un bir tablosu). Belli bir kültür bağlamında bu tür eserler bile bir yorum geleneği yoluyla söz konusu işaretlere belli bir anlamsal geçerlilik sağlayabilir. *Açık Yapı’nın Açık Yapıt Olarak Şekilsiz* başlıklı bölümünde, Audiberti’nin Camille Bryen’in tablolarını yorumlarken, her şeyden önce sözdizimsel ve yapısal ilişkisi ortaya çıkan bir işaret sistemine anlamsal değer atfettiği bir okuma protokolünden söz edilmiştir.

Ancak çoğu kez böyle mesajların anlamsal etkisi tam da bağlamsal ilişkiler sistemine atfedilmek istenen bilgi değerinden kaynaklanır. Örneğin mimaride bir yapının anlamsal değerinden söz ederken sadece münferit unsurları (pencereler, çatı, merdiven, vs.) ve özgül faydacı işlevleri değil, genel bağlamın belli bir şekilde yapılandırılınca ve kentsel bağlamla olan ilişkisi temelinde edindiği sembolik mahiyet kastedilir (örneğin bkz. Gillo Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino, Einaudi, 1962, Bölüm V, *Valori comunicativi e simbolici nell’architettura, nel disegno industriale e nella pubblicità*). Aynı şeyin söz konusu olduğu müzik alanındaki biçimsel süreçler de anlamsal işlevlerle kullanılabilecek, ideolojik durumlarla bağlantılı kesin referans değeri edinirler. Resim alanında da böyle olur: Bir stil de

bir faaliyet, *biçimlendirme için biçimlendirme* olarak algılandığı zaman sanatsal iletişimin bu özelliği vurgulanır ve iletişim kuramı ile yapısal dilbilim anlamında şöyle tanımlanabilir: “Mesajı olduğu haliyle öne çıkarmak, mesajın kendi haline yapılan vurgu, dilin şiirsel işlevini niteleyen iste budur”.²¹ Muğlaklık bu açıdan mesajı tamamlayıcı bir özellik değil, kodu çözen kişinin mesajı farklı bir yaklaşımla ele almasını, onu sadece anlamların aracı olarak tüketmeyip, anlamları kavradıktan sonra onlara sadece aracılık etmiş olan mesajı unutmamasını sağlayan temel bir

(gelenekler yoluyla edinilen bir yorum süreci temelinde) neredeyse konvansiyonelleşmiş bir anlam değeri edinebilir; örneğin Robbe Grillet’in bir kitabının kapağına Mondrian’ın bir tablosunu yerleştirmek isteyen bir grafik tasarımcı (böyle bir şey gerçekten yapıldı), Becket’in bir kitabına benzer bir tabloyu bağdaştırmaya asla cüret edemez. Tabii ki bütün bu örneklerde gösteren-anlam ilişkisi konuşma dilinde olduğu kadar kesin değildir; ama bu ilişki, sanatsal mesaj tanımına göre ikincil öneme sahiptir ve şiirsel amaçlı bir dilsel mesajın yapısında bile sorunsallaştırılır. Sanatsal mesajda işaretlerin yapılandırılması, gösterenlerin düzeninin yanı sıra, dekoratif sanatlarda ve müzikte olduğu üzere duyguların veya saf algıların düzenini koordine etmeye eğilimlidir. Genelde gösterenlerin asıl anlamları, gösterenlerin yapısal sorunlarıdır. Dolayısıyla Lévi-Strauss soyut sanatı “bana göre sanat eserinin temel özelliği olan anlamsal bir gerçekliği yansıtmaktan yoksun” şeklinde eleştirdiği zaman, sanat kavramını belirli bir tür sanatla sınırlar veya sanatsal mesajda anlamsallık kavramının başka şekilde ortaya konduğunu kabul etmekten kaçınır.

A. A. Moles tam da bu çıkmazdan kaçınmak için mesajın anlamsal yönü ile malzemelerin yapılandırılmasıyla bağlantılı olarak estetik yönünü ayırmaya karar verdi: bkz. *Théorie de l’information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958; *L’analyse des structures du message poétique aux différents niveaux de la sensibilité*, Poetics (çeşitli yazarlar) içinde, Gravenhage, Mouton & Co., 1961, s. 811 vd.

- 21 Jakobson, age., s. 218. Bu, anlamların (var oldukları zaman) önemli olmadıkları anlamına gelmez. Tam tersine, sanatsal mesaj bizi, göndermede bulunduğu anlamları sorunsallaştırmayı o kadar etkili bir şekilde sağlar ki, anlamlama yöntemlerinde sorunsallıklarının kökenini tespit edebilmek için bu anlamlardan mesaja dönmek zorunda kalırız. Anlamların önceden var olduğunu varsayarsak (örneğin Pön Savaşlarının anlatıldığı bir şiir), sanatsal mesaj onları yeni ve daha zengin bir ışıktaki ele almamıza yardımcı olur ve bu anlamda bilgi verme işlevini yerine getirir.

yaydır; böylece mesaj tek bir yönde sabitlenemeyecek anlamların sürekli kaynağı olarak görülür ve insanı sürekli olarak kod çözmeye iten ve olası kod çözümlerini koordine edecek şekilde düzenlenmiş olan, onu daima yorumları konusunda kendini sorgulamaya ve onları mesajın yapısına dayandırmaya zorlayan bu bilgi kaynağının tipik yapısı takdir edilir.²² Sanatın *açık deneyim* anlamındaki bu tarifi iletişim kuramcıları veya yapısal dilbilim-

22 Emilio Garroni, *La crisi semantica delle arti*'de (Roma, Officina Edizioni, 1964) benim *Açık Yapı*'ta bilgi kavramı konusunda sunduğum tezlere kapsamlı ve son derece keskin itirazlar öne sürmüştür. *Açık Yapı*'ta bilgi, tek anlamlı anlamın karşıtı olarak, dolayısıyla çok çeşitli olası anlamları olarak sunulmuştur; sanat eseri (bilgi işlevini özellikle gerçekleştirmeye çalışan çağdaş sanatın yanı sıra genel anlamda sanat eseri) sonsuz sayıda anlamı teşvik eden (ve koordine eden), dolayısıyla da bilgi kaynağı olarak ortaya çıkan bir mesaj olarak tanımlanmıştı. Garroni, bilgi kuramcıları bilgi kavramını olası mesajlar olarak ele aldıklarında, (iletişimin organizasyonu anlamında) münferit mesajların yapısından değil, mesajların kaynağından söz ettiklerini söyler. Bu, geçerli bir itirazdır ve *Açık Yapı*'ta bu ayrım yeterince vurgulanmamış olabilir; ama Garroni'nin itirazına cevabım aslında yazarın kendi argümanının içerisinde yer alır. Zaten sanatsal mesajın onu sıradan mesajdan farklı kılan özelliği, *bir mesaj gibi oluşturulmuş olması ama aslında bir mesaj kaynağı teşkil etmesidir*. Bu tabii ki paradoksal bir durumdur, ama sıradan iletişimin parametrelerine indirgenemeyecek olan mahiyetini yüzyıllar boyunca tanımlamaya zorlayan sanatın kendi paradoksudur. Jakobson sanatsal mesajın muğlaklığından söz ettiği zaman kastettiği budur. Ben *Açık Yapı*'ta biçimle açıklık arasındaki diyalektiği ele alırken bir mesaj muğlaklığından dolayı açık olunca, dolayısıyla da bir mesaj kaynağına dönüşünce ortaya çıkan durumu tanımlamak istiyordum; böyle bir mesaj, yapısından dolayı muğlaklığının mümkün kıldığı kod çözümlerini koordine etmeye eğilimlidir ve farklı yorumlara yol açarken bir yandan da onları kontrol edip doğrulayan bir biçim olarak karşımıza çıkar. Welle (age., s. 203) yapısal anlamda sanat eserinden insanın yorumlarını kontrol eden ve koordine eden bir belirlenim yapısı olarak söz ederdi. Jakobson, *Linguistica e Poetica*'nın (age.) XI. bölümünde Shakespeare'in bazı metinlerini incelerken bir mesajın nesnel yapısal özelliklerine ışık tutarak ve bu özellikler sayesinde bir belirlenim yapısının yanı sıra, yapının muğlaklığının ve olası yorumlarının nasıl oluştuğunu bize göstererek incelemesinin nasıl düzenlenebileceğine dair takdire değer örnekler sunar. Ama *mesajların kaynağı olan mesaj* kavramı, Garroni'nin Lévi-Strauss'a benzer şekilde kabul ettiği sanat ile anlamsallık arasındaki örtüşmeyle çelişir.

ciler tarafından icat edilmemiştir, ama onların formülasyonlarının da belli bir araştırma yönteminin ışığında teyit edilmiştir.²³

Çağdaş estetik, sanat eserinin *tamlığı* ile *tükenmezliği* arasında sürekli kutupsallık olarak algısından²⁴ tüm sanat eserleri için geçerli olduğuna inanılan, *biçim* ile *açılım* arasında diyalektik önerilerine²⁵ ve sanat eserinin tarihin doldurmaya devam ettiği bir tür dilsel model olduğuna dair radikal beyanatlara kadar²⁶ bu noktaya yeterince odaklanmıştır, hem zaten asıl konumuz bu değildir.

Bizim için önemli olan, kodu çözen kişinin mesaj karşısında yorum çabasına girdiğini belirlemektir, çünkü kod sisteminin ihlali şeklinde gerçekleşen muğlaklık bir *sürprize* yol açar.²⁷ Sanat eseri, kod çözümü bir macera anlamına gelen bir mesaj olarak karşımıza çıkar, çünkü işaretleri alışlageldik kod sisteminin görmediği bir şekilde düzenleyerek dikkatimizi çeker. Bu noktadan itibaren mesajın alıcısı (o esere özgü olan ama yine de alışlageldik kod sistemini kısmen ihlal eden, kısmen de zenginleştiren) yeni kod sistemini keşfetmeye çalışırken bir anlamda mesaja dahil olarak kendi psikolojik ve entelektüel durumunun izin verdiği

23 Zaten Rus biçimciler Prag yapısalcılarından da önce bu yaklaşımın önermelerini geliştirdiler (bkz. V. Erlich, *The Russian Formalism*, The Hague, Mouton & Co., 1955).

24 Bkz. L. Pareyson, *Estetica*, Bölüm VIII (*Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte*).

25 Bkz. *Açık Yapıt*, age.

26 Bkz. özellikle Roland Barthes (*Litterature et signification*, "Tel Quel" içinde, 16-1964 ve Önsöz, *Pour Racine*, Paris, Seuil, 1963).

27 Bu, Jakobson'ın *boşa çıkan beklentiler* diye nitelediği, benim de *Açık Yapıt*'ta olasılıkçı sistemlerin kırılmasını konu alırken atıfta bulunduğum, edinilmiş alışkanlıklar doğrultusunda arkalarından çözümün gelmediği, tatmin edilmeyen gerilimler sistemidir. Algısal süreçlere bilgi araçlarını aynı şekilde uygulayanlar da boşa çıkan beklenti meselesini ele alır. Örneğin bkz. Piaget ve Ombredane'ın incelemeleri (*Açık Yapıt*'ın Editions du Seuil tarafından yayımlanacak olan Fransızca baskısında bu konuyu daha ayrıntılı bir şekilde işledim).

tüm hipotezleri o mesajda bir araya getirir; temel alabileceği dış bir kod sistemi olmadığı takdirde kendi algısının ve zekâsının temel aldığı varsayım sistemini farazi bir kod sistemi haline getirir. Eser bu etkileşim sonucunda kavranır.²⁸

Ama eser kavranıp da her biri bir önceki kod çözümlerinin sonuçlarıyla zenginleşen bir alımlama döngüsüne dahil edilince (eleştirinin işlevi bu noktada anlaşılır), mesajın alıcısının bu eser konusunda yavaş yavaş geliştirdiği bir tür alışkanlıkla karşı karşıya kalır. Kod sistemini ihlal etme yolu (belirli bir biçimsel süreç) en azından her sanat eserinin bir toplumun dilsel alışkanlıklarını modifiye ettiği ve daha önce sapkın sayılan ifadeleri kabul edilir hale getirdiği ölçüde kod sisteminin yeni bir olasılığı haline gelir. Bu durumda sanatsal mesajın alıcısı o kadar hazırdır ki (çünkü hem onu defalarca tecrübe etmiştir hem de içinde yaşadığı kültür bağlamında binlerce popülerleşme ve yorumdan dolayı ona aşina hale gelmiştir) mesajın muğlaklığı *onu artık şaşırtmaz*. Mesaj edilmiş bir kod sistemine dayalı bir şey olarak algılanır. Genelde kod sistemi yerine başvurulmuş kod çözümlerinin en kabul gören ve yaygın olanı (güncel yorum veya sıklıkla güncel yorumu özetleyen bir formül) uygulanarak hemen yorumlanır. Böylece mesaj alıcının gözünde bilgi yükünü kaybeder ve o eserin biçimsel unsurları *tüketilir*.²⁹

Bu durum zevk sosyolojisi bağlamında “biçimlerin tüketimi” olarak algılanan olguyu açıklamakla kalmaz, bir biçimin nasıl “fetiş” olabileceğini ve ondan olduğu ve olabileceği şey olarak değil de prestij veya tanıtım düzeyinde temsil ettiği şey olarak nasıl faydalanabileceğini de netleştirir. *Mona Lisa*’yı Gizem’i veya

28 Bkz. *Açık Yapıt*’ta *Açık Yapıt Poetikası* başlıklı bölüm.

29 Tüketim sorunsalı için bkz. Gillo Dorfles’in yukarıda adı geçen çeşitli araştırmaları.

Muğlaklık'ı veya Tasvir Edilemez Zarafet'i veya Ebedi Dişilik'i temsil ettiği için sevmek (fetiş objenin kullanımı snobist açıdan daha nüanslı olabilir: "O gerçekten bir kadın mıydı?" "Bir fırça darbesi daha olsaydı gülümsemesi farklı olurdu", vs.) önceden formül şeklinde kalıplaştırılmış bir kod çözümünü kod sistemi olarak uygulayarak belli bir mesajı kabul etmek anlamına gelir. Aslında *Mona Lisa*'ya artık yapısından dolayı önem verilecek bir mesaj gözüyle bakılmaz, işaret olarak, anlamı tanıtımlar yoluyla yayılmış bir formül olan geleneksel bir gösteren olarak kullanılır.

Sanatsal Mesajın Geri Kazanılması

Bu durumda Kitsch'in şöyle bir tanımı yapılabilir: *Tüketildiği görülen; tüketildiği için kitlelere ve ortalama izleyici kilesine ulaşan; ve çok sayıda tüketici tarafından tabi tutulduğu kullanım şekli kullanımını hızlandırıp derinleştirdiği için tükenen (ve değerini kaybeden) her şey Kitsch'tir.*

Nitekim sanatsal mesaj, tam da kendi yapısını birincil nesne olarak öne sürdüğü için sıradan bir göndergesel mesajdan daha karmaşıktır. Göndergesel mesaj, işaretlerinin ve metin içindeki işlevlerinin yanlış anlamaya açık olmaması için için kod sisteminin gerektirdiği âdetlere uyduktan sonra terk edilmelidir. Örneğin böyle bir mesajı yaratan kişi terimlerin seçiminin sıralamasını problem edinmez: iki terim kod sisteminin ışığında aynı anlama sahip ise birini veya diğerini kullanmak önemli değildir, olsa olsa, gereksiz tekrar gereksiniminden dolayı, birbirlerini pekiştirmeleri için ikisi birden kullanılabilir.

Sanatsal bir mesajı yaratan kişi ise bir yandan terimin göndergesini daha belirsiz kılan, diğer yandan bağlamsal bir ilişkinin unsuru olarak terim üzerinde durmayı ve onu mesajın birincil un-

suru olarak değ erlendirmeyi teşvik eden özellikleri vurgulamaya eğilimlidir. Başka bir deyişle iki terimin aynı anlama sahip olması, sanatçı açısından hiçbir     m getirmez; iki terimden birinin sesi bağlamın bir başka teriminin sesine daha uygun olacaktır ve bu iki sesin bir araya gelmesinden kaynaklanacak uyum, mesajı alımlayan kişinin dikkatini çekecek, onu kod sisteminin ışığında belki de çok daha zayıf bir ilişki içinde olan bu iki terimi ba da tırmaya itecektir; bu durumda ilişki zorunlu hale gelecek, mesajı alımlayan kişi iki terimin göndergeleri arasında daha derin bir ilişkinin olup olmadığını sorgulayacak, böylece iki gönderge soursalla tırılacak, onların yerine, hiçbir terim ile gösterilmeyen, iki terimin ses açısından ba da masından ortaya çıkan     nc  bir göndergenin hayaleti oluşacaktır; ve mesajı alımlayan kişi mesajı yaratan kişinin bu bağlantıyı kurmaya iten iletişim stratejisine odaklanacaktır. Bu durumda sanatsal mesaj bir *gösteren* sisteminin işaret ettiği bir *anlam* sisteminin yanı sıra, *gösterenleri oluşturan madde tarafından teşvik edilen duyusal ve hayali tepkilerin sistemi* olarak da karşımıza çıkar.³⁰

Bu durumda şiirde, hatta tek bir mısra bağlamında oldukça karmaşık bir ilişkiler sistemi oluşur: Gereksiz tekrarları ortadan

30 Jakobson'un *mısra modeli* ile *mısra  rne i* arasında olduğunu ileri sürdüğü fark budur: Birincisi şairin olası diksiyon sistemi (ve olası duygusal vurgulama sistemi) olarak yarattığı mısradır; Jakobson'a göre kafiyenin bir araya getirdiği birimler arasında anlamsal bir ilişki anlamına gelmesi de benzer bir durum teşkil eder (bkz. s. 232-233). Söz konusu olan, anlam sistemi ile malzeme sistemi arasındaki ilişki ve birimler meselesidir. Dilsel mesajda kod sistemi fonolojik açıdan anlamsal birimlerden önce gelen unsurların da düzenlenmesini öngörür; başka sanat dallarında anlamsal bir düzeyin koda dönüştürülmesi ile bir *ifade* düzeyinin özgürlüğü arasındaki fark vurgulanır (bu, Moles'un anlamsal y nle estetik y n arasında önerdiği tanımlamadır). Carlo Barghini (*Natura dei segni fisiognomici*, "Nuova Corrente" içinde, 31, 1963) bu ifade unsurlarını "fizyonomik işaretler" olarak tanımlamayı önerir ve onların da kurumsal bir ilişkiye indirgenip özneler arası tanımlanmasının mümkün olup olmadığını sorgular.

kaldıran mısra, olası anlamların belirsiz dizisini basit bir dilsel model şeklinde muğlak bir şekilde yoğunlaştırır ve kendisine atfedilebilecek bütün anlamların sistemi olarak karşımıza çıkar (kaynağı olabileceği bütün yorumların sistemi, teşvik edebileceği bütün duygusal örüntülerin sistemi).³¹ O halde sanatsal bir mesaj, bir tanım şeklinde kalıplaştırılması veya geleneksel bir formül şeklinde özetlenmesi zor olan bir yapıdır.

Bu durumda göndergesel mesajlar konusunda tüketimden nasıl söz ediliyorsa sanatsal mesajlar konusunda tüketimden aynı şekilde söz etmek mümkün değildir. Trenlerde yer alan “Camdan sarmak yasaktır” şeklinde bir mesaj kodu, çözmemiz için bize binlerce bağlamda sonsuz defa tekrarlanıp sunulduğu için tüketim son derece uygundur: Hareket halindeki bir trenin camından sarmaya karar veren biri o mesajı göz önünde bulundurmaz. Bu mesajın yeniden etkili hale gelmesi için onu orijinal bir şekilde tekrarlamak veya bu suçu işleyenlere verilecek cezanın da iletilmesiyle zenginleştirmek gerekir; beklenmedik bir unsurla şok niteliği taşıyan yeni bir formül daha da etkili olurdu, örneğin: “İki ay önce Bay Rossi Cavallermaggiore-Bra arasında bu camdan sarktığında, yüzüne çarpan bir daldan dolayı bir gözünü kaybetmiştir.”

Ama sanatsal mesajlarda durum farklıdır. Sanatsal mesajın muğlaklığı kodu çözen ve zihni dağınık olan kişi için sürekli bir meydan okuma, kriptanalize kalıcı bir davetiye teşkil eder. Hiç kimse, her türlü tahammül sınırının ötesinde yayılan ve artık çoğunluk tarafından salt “fetiş objesi” olarak algılanan sanatsal bir mesajın birileri tarafından hâlâ mutlak bir yabancılık haliyle karşılanabileceğini söyleyemez.

31 *Açık Yapı*’ın *Açılış*, *Bildirişim*, *İletişim* başlıklı bölümünde bkz. Petrarca’nın bir mısrasının kod çözümü örneği.

Ayrıca hiç kimse sanatsal mesajın, bu mesajla ilk defa karşılaşan birilerine sunulduğunda fetiş objesi olarak kullanımdan kurtulabileceğini ve uygun bir kod çözümünü teşvik etmese bile, *mesajı yaratanın öngördüğünden farklı olan bir kod sistemi ışığında* yepyeni bir şekilde ele alınabileceğini söyleyemez.

Bu tür olgular, bir sanat eserinin yüzyıllar boyunca gördüğü “rağbeti” oluşturur. Eski Yunan kültürünün mermerlerinin “beyazlığı” Romantikler tarafından yorumlanan şekliyle, o mesajı yaratanlarınkinden farklı bir kod sistemi ışığında kod çözümüne karakteristik bir örnek teşkil eder. “*I Vitelli dei romani sono belli*” şeklindeki ünlü İtalyanca cümle, Latince kod sistemi temel alındığında yazarının iletişim iradesine uygun bir anlam kazanır (“Ey Vitellio, Roma tanrısının savaş sesiyle git”), İtalyanca kod sistemi temel alınarak okunduğunda ise bambaşka bir anlama sahip olur.³²

Şimdi de Dante’nin “Pape Satan, Pape Satan Aleppe” mısrasını ele alalım: Bu mısra karşısında bütün eleştirmenler faydalı bir kod sistemi tespit etmeye uğraşan kriptanalistler kılığına bürünür.

İlahi Komediya okurlarının büyük kısmı bu cümleyi belli bir kod sistemi doğrultusunda okumaktan vazgeçer; ancak bu mesaj, kod çözümü ne olursa olsun, belli bir ritim ve asonans zincirinin ve de on bir heceli ölçüsünün sürdürülmesini sağlayan bazı yapısal özelliklere sahiptir. Şiir bağlamında mesaj aynı zamanda kendini yansıtmaya amacı taşıdığı ve kendi kendini merkez aldığı için, kod çözümü ne olursa olsun mesajı alımlayan kişi temel yapısından faydalanır ve mesajın eser bağlamındaki işlevinin bir kısmını geri kazanmayı başarır.

Ama Dante’nin bir büyü ve şeytani ezoterizm havası yaratmak için kasti olarak anlamsız kelimeler kullandığını varsayacak

32 Cümlelerin İtalyanca anlamı, “Romalıların buzağıları güzeldir” şeklindedir. –çn

olursak, o zaman kod sisteminin belirlenmesindeki muğlaklık tek hakiki kod sistemidir; kodun çözölememesi, mesajın iletişim kabiliyetinin kendini oluşturur; mesaj, geleneksel olmayan bir yoldan kesin bir anlam iletir: Şeytan birilerine şeytani bir jargonla hitap etmektedir; okurun bu kelimelerin ne anlama geldiğini kendi kendine sorması da mesajı yaratan kişinin elde etmek istediği izlenimdir.

Jakobson, ilkel düzeyde de olsa estetik ilgi konusu bir obje olarak sunulan bir mesaja küçük bir örnek olarak *I like Ike* şeklindeki siyasi sloganı sunar.³³ “Bu slogan üç tek heceden oluşur ve her ikil ünlüyü (ay) simetrik olarak birer ünsüz fonemi (l... k... k...) izler. Bu üç kelimenin sıralaması bir varyasyon içerir: İlk kelimede ünsüz fonemi yoktur, ikincisinin ikil ünlüsünün iki yanında iki tane vardır, üçüncü kelime ünsüzle biter. Hymes, Keats’in bazı sonelerine de benzer bir çekirdeğin (ay) hâkim olduğunu fark etmiş. *I like / Ike* formülünün iki yarısı kendi aralarında kafiyelidir, kelimelerin ikincisi, birincisine tamamıyla dahildir (kafiye ve yankı: *layk - ayk*) ve nesneyi tamamıyla saran bir duygunun ses benzeşimi temelli imgesidir. Sloganın iki yarısı sesli aliterasyon oluşturur ve aliterasyon içindeki iki kelimenin birincisi, ikincinin içine dahildir (ay / ayk) ve sevilen nesneyi saran öznenin ses benzeşimli imgesidir. Sanatsal işlevin ikincil rolü bu seçim formülünün ağırlığını ve etkinliğini pekiştirir.”

Bu, asgari düzeyde sanatsal olan, ama yapısının karmaşıklığı yoluyla onu tamamıyla tükendikten sonra bile duyanlar için geri kazanılabilecek bir yön içeren bir mesaj örneğidir. Ayrıca, tam da karmaşıklığından dolayı, göndermede bulunduğu dilsel kod

33 1951’de Dwight D. Eisenhower’ın başkanlık seçimi kampanyası için ortaya atılan, “Ben Ike’ı seviyorum” anlamına gelen slogan (Ike, Eisenhower’in takma adıydı) –çn

sisteminden ayrı bir yoruma da açık gibi görünür. Anadili İngilizce olan ama Ike'ın kim olduğunu bilmeyen birini ele alalım: Bu durumda mesaj teşvik edici amacını kaybedecek, ama söylenebilirliğini muhafaza edecektir (ses algısı düzeyinde kod çözümü muhafaza edilir). Ike Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanı değil de sıradan biri olarak algılanınca formül çok daha zayıf olur; söz konusu kişi bir şirkette bir palyaço ise formül sıradan hale gelir. Ama formül yine de az ve öz olması ve asonans oyunu açısından takdir edilebilir.

Ama *I like Ike*'ın yerine Dante'nin bir mısrasını veya (çeşitli yapısal mekanizmalarını ortaya çıkarmaya yönelik, çok daha karmaşık ve derinlemesine bir analize tabi tutulabilecek) bir şiirinin tamamını ele alacak olursak, bir eserin kendi iletişim gücünü muhafaza etse bile, sapkın bir kod çözümüne ne kadar açık olduğunu anlarız.

Büyük bir ressamın eserinin bir röprodüksiyonu haftalık bir yayın yoluyla yayılınca (ve onu neredeyse büyülü bir amaçla, gösteriş için, kültürel bir kanıt olarak kullanmak üzere bir fetiş objeye sahip olmak isteyen biri tarafından satın alınınca) ya görülmeyecektir, ya da acemi bir mesaj alıcısının kendini bu eseri tüketmeye uygun biri olarak görüp rahatlıkla kullanacağı, kendine özgü bir kod sistemine uyarlanarak görülecektir. Bu durumda bu mesajı alımlayan kişinin bu mesaj-resmi oluşturan yapısal karmaşanın sonsuz sayıdaki yönlerinden birinden faydalanmayacağı ve bu resmin bir ölçüde tüketimden kurtulup mesajın alıcısına aslında daha zengin olan bir iletişimin zayıf ama gerçek bir modelini sunmayacağı ne malum?

Giorgione'nin *Fırtına*'sının, ikonolojik repertuvara göndermeleri görmezden gelinerek sadece benzetmeye dayalı göndermeleri temelinde yorumlanması (çobanın Merkür olarak değil

de yakışıklı bir genç olarak görülmesi); Bruegel'in saman yüklü arabasının, saman yüklü bir arabanın taklidi olarak yorumlanması; Manzoni'nin *Nişanlılar*'ının sadece Renzo ile Lucia'ya ne olacağını öğrenmek için bir tefrika romanı gibi okunması; Altamira mağarasındaki bizonun büyümlü işlevi göz önüne alınmadan sadece hareket eden bir hayvanın dinamik çizimi gibi görülmesi... Bunlar eksik, hatta tamamıyla keyfî kod sistemlerinden faydalanılarak yapılmış, ama yine de esere, mesajın yorumlanmasına yaklaşmaya ve mesajı yaratanın amacına dahil olan bir düzeyin geri kazanılmasına izin veren kısmi kod çözümlerine dair örneklerdir (saman yüklü arabanın çevresindeki çiftçiler bazılarına göre sağlıklı ve namuslu tarla işçilerine bir göndermedir, başkalarına göre *kolkhoz* toplumuna yönelik, kehanet temelli bir övgü bile olabilir). Sanat eserlerinin belli bir toplum içerisindeki hayatı yüzyıllar boyunca bu türden yanlış anlamalara, hedef hatalarına, kullanımda sapmalara o derecede maruz kalır ki ve bunlar o kadar sık ve yoğun olup karşılıklı olarak birbirlerine entegre olurlar ki neredeyse norm haline gelirler; örnek kod çözümü ise (eşsiz olduğu için değil, zengin, karmaşık ve kapsamlı olduğu için örnek) genelde eleştirmenlerin ideal normunu, eserin estetik anlamında en yüksek gerçekleşme anını teşkil eder. Dolayısıyla bir biçimin tüketimi daima tamamıyla kapsayıcı ve geri dönülmez değildir; düzeylerinden sadece birinden faydalanılan bir yapı bile, tam da bütün biçimsel unsurlarla eserin tamamı arasındaki derin bağlantılardan dolayı, kullanımın arka planda var olmaya devam eden ve tamamıyla kaybolmayan, eksik kalan bir başlangıç noktası gibi, kısmen tezahür etmeye devam eder.

Öte yandan bir mesajın doğru olmayan veya eksik olan bir kod sistemi doğrultusunda yorumlanması o mesajın iletişim kabiliyetini yok etmezken ama yine da daha zayıf bir mesaj sunarken,

genelde tam tersinin söz konusu olduğunu belirtmek lazımdır: Bilgi açısından kendinden zayıf olan bir mesaj keyfi bir kod sistemi ışığında yorumlandığında mesajın alıcısı için mesajı yaratanın amaçladığından daha zengin hale gelebilir. Bu durumun en iyi örneği Altamira mağarasındaki bizondur, çünkü çağdaş resim sanatının edimimleri temelinde (yani başka zevk kriterlerinin, hareketin bilinçli tasvir tekniklerinin, vs. dahil olduğu karmaşık bir kod sistemi doğrultusunda) yorumlandığı zaman, büyük kısmı *mesajın alıcısı tarafından* bu sürece katılmış olan ilave niyetler edinir. Klasik dönemin arkeolojik buluntularının büyük kısmı o eserleri yaratanların tamamıyla yabancı olduğu göndergelerin yardımıyla yorumlanır: Geç Helenistik döneme ait eserlerin eksik kolları veya yüzyılların neden olduğu aşınma, Yunan zanaatkârın farkında olmadığı, yüzyıllar boyunca kültür alanında inşa edilen anlamlara göndermede bulunan çağrıştırmacı bir eksiklik durumu olarak yorumlanır. Ancak söz konusu obje bir unsur sistemi olarak, aynı zamanda bu olası gösteren ile anlamın da sistemiydi. Bir tiyatro topluluğunun taşradaki gösterisi de, örf ve âdet örnekleri arayışı içindeki bir aydının gözünde, zavallı komedyenin farkında bile olmadığı bayağı bir müstehcenliğe göndermeler edinir; ancak komedyen de, kaba saba bir modele halkın zevklerine ve beklentilerine dair bazı kaba saba sezgilerini ekleyerek, davranış arketipleri konusunda günümüzde de geçerli olmaya ve içgüdüsel olarak geliştirilip tüketilmeye devam eden bir dizi gönderme inşa ederdi.

Sonuçta bir mesaj aşırı yüklü bir kod sistemi doğrultusunda yorumlandığı zaman başına, sanatçının doğal bir bağlamdan (veya başka bir suni bağlamdan) çekip çıkardığı ve bir sanat eseri şeklinde sunduğu *objet trouvé*'ye³⁴ olanlar gelir: Sanatçı bu objenin bazı yönlerini, kültürel gelenekler içerisinde geliştirilmiş

34 (Fr.) Bulunmuş nesne.—çn

anlamların olası gösterenleri olarak seçer. Sanatçı, kod sistemi olmayan (doğal bir obje) veya kod sistemi farklı olan bir mesaj (endüstriyel bir ürün) keyfi olarak bir kod sistemi yükleyerek o mesajı yeniden icat etmiş, yeniden formüle etmiş olur. Burada sorulması gereken soru, sanatçının yapıya çağdaş sanat gibi yabancı bir gelenekten ödünç alınmış göndermeleri mi attettiği (bir taş bir Henry Moore eserine, mekanik bir alet bir Lipchitz eserine benzeyebilir), yoksa çağdaş sanatın kendi biçimsel süreçlerini geliştirirken doğanın veya endüstri alanının biçimsel süreçlerine mi göndermede bulunduğu, dolayısıyla kendi kod sistemine başka kod sistemlerinden unsurlar mı entegre ettiğidir.³⁵

Gündelik hayatta canı sıkılan bir aydının konser salonunda dinlediği senfoniye kod çözümüne tabi tutmayıp onu salt bir fetiş objesi olarak alımladığı olur; sıradan bir insan ise radyoda duyduğu aynı senfoninin notalarını işyerinde ıslıkla çalarken, bestecinin beklentilerine yukarıdaki aydına göre daha iyi tekabül eden bir yönünü geri kazandığı olabilir.

Bütün bu gözlemler, *kullanım niyeti ilişkisinin mesajın bilgi kapasitesini modifiye ettiğini* gösterir. Sanatsal mesaj, karmaşık yapısından dolayı çok çeşitli kod çözümlerini teşvik edebilir. Ama sanatsal mesajın da dahil olduğu ve kendi kitlesine tüketim malı olarak satıldığı yoğun mesaj dolaşımında sanat eserlerinin ömrü, en büyük hayal kırıklığı anlarında düşündüğümüzden daha büyük

35 Bkz. *Di foto fatte sui muri* başlıklı yazım, “Il Verri” içinde, n. 4-1961; ve *I colori del ferro* (Genova, Italsider, 1963) kitabının girişi. *Ready made*’in (tüketime hazır) anlamsal sorunsalı üzerine bkz. Claude Lévi-Strauss, *Entretiens*, age.: alışlageldik bağlamından alınıp başka bir bağlama yerleştirilen bir obje “anlamsal bir bölünme”ye neden olur; yani bir gösteren ile anlamı arasındaki her zamanki ilişki ortadan kaldırılmış olunur. “Ama bu anlamsal bölünme bir birleşmeye izin verir, çünkü bu objenin başka objelerle temas etmesi onun sahip olduğu... onda içkin olan bazı yapısal özelliklerin öne çıkmasına neden olur.”

bir çeşitlilik ve öngörülemezlik gösterir. En saf veya sıra dışı kod çözümlerinin üst üste binmesi, kod sistemlerinin rastgele kullanımı, rastgele ve kasti kullanım niyetlerin özgülleşmesi, mesajlarla mesajları alanlar arasında basit bir modele indirgenemeyecek ve beklenmedik bir inceleme alanı oluşturan bir diyalektik gerektirir. Gündelik tüketimin düşüncesiz ve coşkulu vahşiliğinin, tüm mesajları gürültüye indirger, alınan tüm mesajları kronik dikkatsizliğin içinde kaybeder gibi görünmesine rağmen, zevkin uyarlanıp yönlendirilmesi ve geri kazanım süreçleri burada yaşanır.

“Boldinizm” Olarak *Kitsch*

Bu son derece karışık ve dinamik manzarada bir kültür endüstrisinin kısmi kod çözümünde inisiyatif olarak kullanıcılarıyla orta noktada buluşması kolaydır. Sanatsal mesajlar fazlasıyla karmaşıktır ve mesajı alımlayan biraz dalgın birisinin mesajın sadece bir yönünü algılaması veya onu kabul ederken üzerine önceden formül haline getirilmiş bir kod çözümünü yerleştirmesi mümkündür. Bu durumda bir uzlaşma eylemi gerçekleşir ve izleyici kitlesine özgün mesajlar değil, sanatsal özelliklerinden dolayı ün salmış mesajlardan alınmış biçimsel unsurların heyecan katmak namına eklendiği daha basit mesajlar sunulur.

Midcult eylemlerinin büyük kısmı bu türdendir. Burada kitle mesajlarından söz edilmez: Kitle mesajlarında etki arayışı makul olabilir, estetik deneyimin yerine geçme iddiası yoktur, sanattan ödünç alınan biçimsel süreçlerin işlevi araçsaldır: Biçimsel bir unsur, belli bir mesajda iletişim açısından işe yaradığı için kullanılır; bir onomatope ilişkisi Poe’nun bir şiirinde şok unsuru olarak işlev gördüyse ben neden bir deterjan reklamının hatırdaki kalması için ondan faydalanmayayım? Bu reklamı tüketenler “üstün” bir deneyimden faydalandıklarını düşünmeyeceklerdir: Problem baş-

ka tartışma düzeylerine taşınır ve sanatla Kitsch arasındaki ilişki söz konusu değildir.

Ama *Midcult*'ta durum farklıdır. Biçimsel bir unsur prestijli bir mesaja ait olduğu takdirde vasıflı deneyimlere sahip olmak isteyen izleyiciler arasında da rağbet görür.

Bu durumda *Midcult* ürünü o biçimsel unsurun eklenmesiyle yeni bağlamın asalet kazanacağı (ve etkilerin teşvik edilmesine yönelik) yeni bir mesaj inşa etmeye çalışır. Ama bu ekleme eyleminin usta bir zanaatkârın elinde, yeni mesajı kabul edilebilir, hatta neredeyse özgün kılacak derecede bir yapısal düzenin yöntemleri doğrultusunda yer alması imkânsız değildir. Rönesans mimarları, Yunan-Roma mimari unsurlarını kendilerine özgü bir asaletе sahip oldukları için kullanmıyorlar mıydı? Ekleme eylemi öyle bir şekilde yapılabilir ki eklenti, eklenti niyetiyle sunulur. Strawinsky'nin klasik göndermeleri bir bağlamdan alınıp yeni bir bağlama eklenen biçimsel bir unsur örneği teşkil eder: Eklentinin apaçık niyeti eklentiye zorunluluk atfeder ve mesajı alımlayan kişiyi bu yaklaşımı göz önüne alacak bir yorum koduna davet eder. Kolajlarda ve farklı malzemelerden yapılan tablolar da esere dahil edilen malzemeler kendi kökenlerine kasıtlı bir gönderme muhafaza ederler. Roma'da tren istasyonunun ön cephesindeki mimari bütüne dahil edilen, Servius Tullius döneminden kalma sur parçasında böyle bir durum söz konusudur. Burada amaç halka bir "sanat" parçasını gizli olarak sunmak ve onda bağlamın tamamının sanatsal olduğu izlenimini uyandırmak değildir, bağlam, "alıntılanan" bir biçimsel unsura zanaat desteği işlevi görür. Bağlam, alıntı apaçık olduğu için gereklidir. Bir alıntının alıntı olmaktan çıkıp yeni türden bir ilişki sistemine entegre olması daha ender görülür: Tüketim romanları bu açıdan mükemmel bir örnek teşkil eder, çünkü salt eğlence amacı taşırlar ve örneğin içsel mo-

nolog tekniği belli bir durumu iletmek için kullanılır, amaca uyulanır, özgün biçimsel unsur olarak işlev görür ve Joyce'tan ödünç alınmış bir biçimsel süreç olduğunu unutturur.

Ama gerçek anlamda *Midcult*'ı *Kitsch* olarak niteleyen şey, alıntıyı yeni bağlama tamamıyla entegre etme konusundaki acizliktir: Ortaya çıkan dengesiz durumda alıntı provokatif bir şekilde öne çıkar, kasıtlı bir alıntı değildir, özgün bir icat gibi gizlice sunulur, ama ona destek sağlayamayacak kadar zayıf ve onu kabul edip entegre edemeyecek kadar tutarsız olan bu bağlama hâkim hale gelir. Bu durumda *Kitsch*'i yapısal açıdan şöyle tanımlamak isterim: *Biçimsel bir unsur kendi bağlamından alınıp, özgün yapıyla aynı homojenlik ve gereklilik niteliklerine sahip olmayan başka bir bağlama dahil edilirken, mesaj, bu yersiz eklenti sayesinde yepyeni deneyimler teşvik edebilecek özgün bir eser olarak sunulur.*

Kendi döneminin ortalama izleyici kitlesi arasında haklı olarak büyük ün sahibi olan ressam Giovanni Boldini, bu sürecin tipik bir örneğini oluşturur.

Boldini ünlü bir portre ressamıdır, hanımların ressamıdır, sipariş sahibi için hem prestij kaynağı olan hem de zevk veren portrelerin yaratıcısıdır. Soylu sınıfın ve yüksek burjuvazinin ressamı olan Boldini, içinde yaşadığı sistem dahilinde çok rağbet gören bir ürünün normal bir satıcısıdır. Ona bir portre siparişi veren güzel bir kadının istediği şey bir sanat eseri değil, kendisinin güzel bir kadın olduğunu teyit edecek bir eserdir.

Boldini bu amaçla portrelerini belli bir etkinin elde edilmesi için uygulanması gereken bütün kurallara uyarak yaratır. Boldini'nin tablolarına ve özellikle kadın portrelerine bakacak olursak, yüzleriyle omuzlarının (çıplak olan bölgeler) sofistike bir natüralizmin bütün kanonlara uyduğunu görürüz. Bu hanımların dudakları etli ve ıslaktır, ciltleri onlara dokunma arzusu uyandırır;

bakışları şefkatli, provokatif, yaramaz veya hayalperest olabilir, ama daima doğrudan izleyiciye dönüktür ve yakıcıdır.

Bu kadınlar soyut bir güzellik kavramını çağrıştırmaz ve onu plastik veya renge dayalı oyalanma için bir bahane olarak kullanmazlar, bu kadınlar belirli bir kadını temsil ederler ve izleyici onları arzular. Cléo de Mérode'un çıplaklığı insanı heyecanlandırmayı amaçlar, Prenses Bibesco'nun omuzları izleyici için bir arzu nesnesidir, Marthe Regnier'nin cinsel çekiciliği doğrudan doğruya davetiye anlamını taşır.

Ama Boldini bu kadınların giysilerine, korselerinden eteklerinin kıvrımlarına, giysilerden de arka plana geçtiği anda "gastro-nomi" tekniğinden vazgeçer: Kontürler belirsiz hale gelir, malzemeler ışıltılı fırça darbeleriyle kat kat ayrılır, her şey renk kümelerine dönüşür, objeler ışık patlamaları içinde birbirine karışır... Boldini'nin tablolarının alt kısmı Empresyonist kültürü çağrıştırır, ressamın bu noktada avangard bir sanatçı olmaya çalıştığı, çağdaş resmin repertuvarından alıntılar sunduğu bellidir. Tablolarının üst kısmı gastronomiden başka bir şey değildir, alt kısmı ise sanattır: Arzu nesnesi olan o büstler ve yüzler, sadece seyre uygun olan sanatsal çiçeklerin içinden doğar. Sipariş sahipleri, bedenleri cariyeler gibi sergilendiği için rahatsızlık duymayacaklardır, çünkü figürlerinin geri kalan kısmı ruhsal deneyimlemelerin, salt algı deneyimlerinin, hatta yüksek bir tatmin olma biçiminin dürtüsü değil midirler? Sipariş sahiplerinin de, izleyicilerin de artık içi rahattır: Boldini sayesinde hem bir sanat deneyimi hem de Renoir'ın elle tutulamaz kadınlarında veya Seurat'nın cinsiyetsiz figürlerinde olmadığı kadar sanatın duygusunu yaşamışlardır. Sıradan tüketiciler yalanlarını tüketirler.

Ama sıradan tüketiciler yalanı etik bir yalan, sosyal bir yalan, psikolojik bir yalan gibi tüketirler, çünkü o aslında *yapısal bir*

yalandır. Boldini'nin tabloları, ödünç alınan biçimsel unsurların bir bağlam içerisine entegre edilememesine dair tipik bir örnektir. Tablolarının üst kısmıyla alt kısmı arasında biçimsel açıdan bir orantısızlığın söz konusu olduğu kesindir; Boldini'nin kadınları, biçimsel sirenlerdir, başları ve büstleri tüketilebilir türdendir, giysilerine ise sadece bakılabilir. Buradaki tek olası açıklama, yüzün sipariş sahibini, giysilerin de ressamın arzusunu tatmin etmesi gerektiğidir; ancak giysiler de sipariş sahiplerini memnun etme amaçlıdır, çünkü onları bu giysiden ortaya çıkan yüzün saygın olmak zorunda olduğuna ikna eder.

Kitsch teriminin anlamı sadece etki yaratmaya yönelik bir sanat açısından geçerli değildir, çünkü başka birçok sanat dalı ve sanat iddiası taşımayan saygın faaliyetler de bu amaca sahiptir. Sadece biçimsel açıdan dengesiz bir eser açısından da geçerli değildir, çünkü öyle olsaydı sadece çirkin bir eser söz konusu olurdu. Sadece başka bağamlardan alınma biçimsel unsurları kullanan bir eser açısından da geçerli değildir, çünkü böyle bir şey zevksizliğe düşmeden de olabilir. *Kitsch, etki yaratma işlevini gerekçelendirmek için başka deneyimlerin kisvesine bürünen, kendini kayıtsız şartsız sanat olarak yutturmaya çalışan eserdir.*

Bazen *Kitsch*, bilinçsiz olarak, neredeyse istemeden yapılan bir hata gibi gerçekleşebilir; böyle durumları ele almak, mekanizmanın çok bariz bir şekilde gerçekleşmiş olmasından dolayı faydalıdır.

Örneğin Edmondo De Amicis, Manzoni'ye özgü biçimsel unsurları komik bir şekilde kullanmıştır. Manzoni'den ödünç alınan biçimsel unsur, *Nişanlılar*'da zavallı rahibe Gertrude'yle ilgili bölümün ilk kısmının sonunda yer alandır. Sayfalarca süren bu bölümde, rahibenin hayatı konusundaki acıklı ve korkunç ayrıntılar bir bir anlatılır; böylece ortaya hayatını yanlışlıkla bu göreve

adamış, isyanını ve çaresizliğini bastırmış bir figür ortaya çıkar. Okur tam Gertrude'nin kaderini kabullendiğini düşünmeye başlarken ahlaksız Egidio kaderin beklenmedik bir müdahalesi olarak sahneye adım atar ve kadıncağızın durumunu daha da kötü hale getirir:

“Egidio, bir avluya bakan bir pencereden Gertrude'yi birkaç kez oradan geçerken ve oralarda boş boş dolanırken görmüştü, yapacaklarının zorluğundan ve ahlaksızlığından dolayı korkuya kapılmak yerine büsbütün cesaret kazanarak bir gün onunla konuşmaya cüret etti. Zavallı kadın ona cevap verdi.”

Bu son cümlenin (“*La sventurata rispose.*”) çarpıcı etkisi zaten sayfalar dolusu eleştiriye konu olmuştur. Bu son derece basit cümle sadece bir özne ile bir yüklemden ibarettir ve özne bir sıfattan oluşur; ama bu basit cümle bize hem Gertrude'nin aldığı kararı hem de anlatıcının ahlaki ve duygusal tepkisini iletir. “Zavallı” sıfatı aynı anda hem bir eleştiri hem de acıma yansır; ismin yerini alarak kadını nitelediği için karakterin özünün tamamını, durumunu, geçmişini, şimdiki zamanını ve geleceğini o niteleme yoluyla özetler. Fiil ise insanın aklına gelebilecek en dramatik fiillerden biri değildir. “Cevap verdi”, kadının tepkisini genel anlamda iletir, ama cevabının ne olduğu veya tonu konusunda bir şey anlatmaz. Zaten bu cümlenin ifade gücü bundan kaynaklanır, çünkü bilinçli olarak olmasa da isyan edebilmek için sadece bir kıvılcım bekleyen rahibenin bu ilk, geri dönüşü olmayan hareketin mümkün kıldığı ahlaksızlık uçurumuna ima eder.

Bu cümle doğru anda, ayrıntıların ardı ardına eklenerek gide-rek biriktiği bu anlatımın bittiği yerde söylenir ve bir cenaze ağıtı, bir yazıt gibi yankılanır.

Bir sıfattan oluşan bir özne ve bir yüklem. Olağanüstü bir araç tasarrufu. Acaba Edmondo De Amicis Çocuk Kalbi'nin en hatır-

da kalan sayfalarından birini yazarken aklında Manzoni'nin bu buluşu mu vardı? Belki de yoktu, ama arada bir benzerlik var ve onu incelemek lazım. Okuldan kovulan kötü çocuk Franti annesinin eşliğinde sınıfa döner. Müdür çocuğu yeniden göndermeye cesaret edemez çünkü annesine acır; kadının üstü başı ve ağarmış saçları dağınık, üzeri sıırıslıktır. Ama belli ki bu ayrıntılar, yazarın istediği etkiyi yaratmak açısından yeterli değildir, çünkü kadının uzun uzadıya ve aralarda hıçkıra hıçkıra ağlayarak ve çocuğun babasının onlara şiddet uyguladığına, kendisinin de bir ayağının mezarda olduğuna ima ederek acıklı durumlarını anlatır. Bütün bunlar yetmiyormuş gibi, okurun hâlâ durumun ne kadar dramatik olduğunun farkına varmamış olabileceğini düşünen yazar, kadının oradan ayrılırken yüzünün solgun olduğunu, dik duramadığını (şalı “yerlerde sürünür”), başının titrediğini anlatır, hatta merdivenden inerken kadının öksürdüğü duyulur.

Bu noktada, herkesin bildiği gibi, Müdür Franti'ye dönüp şöyle der:

“Tüyle ürpertici sertlikte bir sesle: ‘Franti, sen annenin ölümüne neden olacaksın!’ dedi. Herkes dönüp Franti'ye baktı. Ve o alçak gülümsedi.”

Dolayısıyla bu bölüm de Manzoni'ninkine benzeyen bir biçimsel unsurla sona erer. Ama tek benzerlikleri, cümlelerin (“*E quell'infame sorriso*”) özne yerine kullanılmış bir sıfat ile bir fiilden ibaret olmasıdır. Çünkü bu ifade, bu bağlam içerisinde farklı bir anlama sahiptir. Bir kere tam da okur, patetik etkilerin birikimiyle uzun uzun uyarılmış olan duygusallığa son vermek için bir sürpriz, bir sonuç cümlesi beklediği anda söylenir. İkincisi öznenin yerine kullanılan sıfat ağır ve keyfi bir yargıyı temsil eder, ama çocuğun gerçek yaramazlıkları göz önüne alınırsa neredeyse komik durur. Son olarak “gülümsedi”, “cevap verdi” kadar anlamlı

değildir; Franti'nin o noktada gülümsemesi, verebileceği tepkilerin en kötüsüdür, ama başka bir şeyin habercisi değildir. Franti bir alçaktır, o kadar. Bu cümle bir bütün olarak melodramatiktir ve Jago'dan çok Torino'nun varoşlarında yaşayan yaramaz bir çocuğu akla getirir. O noktada giderek artan gerilime son veren bu cümle bir cenazeye uygun bir akor değil, bir davula indirilen tokmaktır. Bu bölüm *desinit in piscem* (balık kuyruğu şeklinde bitmek) değildir, çünkü başı zaten bir balıktır, ama normalde o kadar yalın ve etkili olabilecek bir biçimsel unsur burada tamamıyla boşa gider veya en azından önlenemeyecek şekilde bozulur. Bu metnin ardında yatıyor olabilecek pedagojik ders de bu iletişimin çiğliğinden dolayı anlamını kaybeder. İtalya'nın gençliğine güzel yazı örneği olarak sunulan bu sayfa kaçınılmaz olarak *Kitsch* haline gelir. Tek hafifletici unsuru, yazarın bu ilmi göndermeye kasti olarak başvurmamış olabileceğidir.

Kasıt besbelli olduğu zaman, *Midcult*'a özgü olan *Kitsch* apaçık bir şekilde karşımıza çıkar. Dolayısıyla Meryem Ana veya bir azizi temsil ederken özgünlük eksikliğiyle suçlanma korkusundan dolayı onu gizlice geometrikleştirerek sunan (böylece modern çağa özgü özgünlük eksikliğinin başka, daha ileri bir düzeyini ortaya çıkaran) bazı dini sanat örnekleri *Kitsch*'tir; Rolls Royce radyatörünün üzerindeki kanatlı figür, yani aslında daha dürüst aerodinamik ve faydacı kriterlere riayet etmesi gereken bir objeye prestij sergilemek amacıyla dahil edilen bu Yunanvari unsur *Kitsch*'tir; daha düşük bir sosyal düzeyde de olsa, üzerine kırmızı şeritler çekilmiş, normal çamurluklar yerine iki küçük tampon ucu ile donatılmış, yarış arabası kisvesi altındaki fiat *seicento*'lar da *Kitsch*'tir; yayını almak açısından hiçbir işe yaramayan, ama prestij açısından elzem, upuzun bir anteni olan ve Amerikan birliklerinin kullandığı, sayısız savaş propagandası

filminde ölümsüz kılınan taşınabilir alıcıları çağrıştıran radyo *Kitsch*'tir. Massimo Campigli'nin resmettiği küçük kadın figürlerinin basılı olduğu kumaşla kaplı divan da *Kitsch*'tir; bunun nedeni Campigli'nin stilin tüketilmiş veya "kitleleştirilmiş" olması değil, o figürler kendi yerlerinden alınıp yerleri olmayan bir bağlama eklendikleri için bayağı hale gelmiş olmalarıdır; soyut bir tablonun porselen bir obje üzerindeki röprodüksiyonu, Kandinsky veya Soldati veya Reggiani'nin röprodüksiyonlarını içeren bar dekoru da *Kitsch*'tir.

Malezya Leoparı

Kitsch'in tanımı bizi çok daha gerilerden, sıradan mesajlarla sanatsal mesajlar arasındaki ayırmadan başlamaya zorladı; sanatsal mesaj, dikkati kendine ve kendi sıra dışılığına çekerken toplumun diline yeni alternatifler ve yeni kod sistemleri öneren bir mesaj olarak tanımlanır, yani yeni ifade biçimlerinin uyarıcı ve kaynağı haline gelen ve keşif ile kışkırtma işlevi gören bir mesajdır (aradan yüzyıllar geçtikten sonra bile yeniden ve daima bu yenilik boyutuyla yaşanmadığı takdirde mesaj olarak alımlanmaz). Ama bir şeyleri keşfedip öneren sanatsal mesajla bir şeyler keşfeder ve önerir gibi yapan *Kitsch* arasında birçok başka mesaj türünün de olduğunu gördük: Bunların arasında sanata göre farklı hedefleri olan kitle mesajlarının yanı sıra, estetik duygulardan ayrı olmayan çeşitli deneyimleri teşvik etmeyi amaçlayan ve bu amaçla (keşif işleviyle) sanat alanından yöntemler ve biçimsel unsurlar ödünç alan, ama onları sıradanlaştırmadan, hem kaçış-teselli etkileri hem de belli bir haysiyete sahip yorum deneyimlerini teşvik edici, karışık bir bağlama dahil eden, zanaat anlamında doğru olan mesajlar da vardır. Bu mesajlar, ikili işlevlerinden dolayı yapısal bir gereklilik edinebilir ve

oldukça faydalı bir görevi yerine getirebilirler. Bu tür mesajlarla gerçek anlamda sanatsal mesajlar arasındaki fark, Elio Vittorini'nin etkili bir formülle, "üretim araçları" ile "tüketim ürünleri" arasında olduğunu savunduğu farkın aynısıdır. Ama sanatsal bir işleve eğilim gösteren bir mesaj, bu tür bir iletişimin temel koşullarını yerine getirmesine rağmen, sıklıkla bazı dengesizlikler, bazı yapısal istikrarsızlıklar sergiler, halbuki dürüstlikle sadece tüketim işlevini hedefleyen bir mesaj neredeyse mükemmel bir denge haline erişir. O halde ilk durumda, niyetin apaçık olmasına rağmen başarısız veya sadece kısmen başarılı bir eserle karşı karşıyayızdır; ikinci durumda da tüketim ürünü o kadar başarılıdır ki, kullanıcı onun yapısının mükemmelliğini takdir eder ve tüketim ürünü, kendi ortaya atmadığı biçimsel unsurlara tazelik, tat ve gerçeklik kazandırır. Böylelikle sıra dışı bir geri kazanım olgusu yaşanır, tüketim ürünü gerçek anlamda bir sanat eserine dönüşür ve başkalarının denediği biçimsel süreçleri şaşırtıcı derecede teşvik edici şekilde öne sürer.³⁶ Böylece özgün deneyimler yaratmayı amaçlayan bir sanatla edinimlerin oluşmasını amaçlayan sanat arasında bir diyalektik oluşur; bu diyalektikte

36 Stanley Kubrick'in *The Killing (Son Darbe)* gibi bir filmini ele alalım: Hepsi aynı anda gerçekleşen olayların canlandırıldığı bölümlerden oluşan olay örgüsü orijinal değildir (olaylar bütünü bu bakış açılarının toplamından görülür): Aynı olay örgüsü, Joyce'un *Ulysses* eserinin *Wandering Rocks* başlıklı bölümünde de yer alır. Kubrick bu biçimsel unsuru, kültürlü bilinç tarafından kısmen kazanıldıktan ve edebiyat alanı onu zaten film tekniklerinden ödünç aldıktan sonra kullanır (Griffith tarzı montaj bu biçimsel unsurun öncülüdür): Kubrick her şeyi popüler düzeyde görüne şeklini kitleselleştirir, izleyicileri biçimsel unsuru alışlageldikmiş gibi kabul etmeye iter, biçimsel bir süreci bir tüketim ürününün ihtiyaçlarına uyarlar, ama böylelikle tüketim ürününü yapılandırır, her açıdan gerekli kılar ve gangsterlik konusundaki bütün diğer filmlerden ayrı kılar: Böylelikle de sanatsal mesajın bütün özelliklerine sahip olan bir sanat eseri yaratmış olur, çünkü artık bu filmi hikâyenin nasıl bittiğini görmek için değil, iletişimin yapısal özelliklerinin tadını çıkarmak için görmeye gideriz.

sanatsal mesajın temel koşullarını sağlayan bazen ikincisidir ve birincisi sadece cesur bir girişim teşkil eder.³⁷

Bu örnekleri tabii ki teker teker, eleştirel açıdan incelemek gerekir; estetik düşünce bir kez daha bir iletişim deneyiminin mükemmel koşullarını belirler ve münferit örnekler konusunda değerlendirmeler sunmaz.

Benim burada yapmak istediğim, bir kültürel tüketim döngüsü içerisinde keşif eserleri, uzlaşma eserleri, faydacı ve dolaysız tüketim eserleri ve pseudo sanat eserleri arasındaki, yani avangard kültür, kitle kültürü, orta kültür ve Kitsch arasındaki dereceleme-leri vurgulamaktır.

Bu ayrımları netleştirmek için dört metni ele alalım. Birincisinde Marcel Proust bize bir kadını, yani Albertine'i ve Marcel, yani anlatıcı onu ilk olarak gördüğü zaman edindiği izlenimi tasvir eder. Proust'un amacı okurun iştahını kabartmak değildir, sıradan bir durumu ele almanın yeni bir yolunu arar ve görünürde sıradan olan bir mesaj (bir erkekle bir kadının tanışma anının ve erkeğin bu konudaki duygularının iletilmesi) yoluyla yeni bir bilgi edinme tekniği, yeni bir yaklaşım geliştirmek ister.

Proust ilk olarak her şeyi Albertine'in tasvirine dayandırma-maya karar verir: Onu bize azar azar ve bir birey olarak değil de bölünmez bir bütünün bir unsuru, özellikleri, gülümsemeleri, hareketleri birbirine karışıp tek bir görüntü oluşturan bir genç kız grubunun bir üyesi olarak tanıtır. Başvurduğu empresyonist yön-

37 Büyük sanat eserlerinin sıklıkla kusurlarına, keşfin heyecanından kaynaklanan bazı yapısal dengesizliklere, sanatçının tüm enerjisini odakladığı ama sonra aynı derecede geçerli olmayan unsurlarla desteklediği merkezi çekirdeğin kapsamına rağmen ve onlardan dolayı unutulmaz hale geldiğini göz önünde bulundurmamak gerekir. Ama bir eser denge şartlarını ne kadar yerine getirirse o kadar doğru bir uygulama gibi görünür ve her türlü riske karşı koruma altındadır, dolayısıyla da basit bir tüketim ürünü gibi görünür.

temle “beyaz, oval bir yüz, siyah gözler, yeşil gözler” tasvir ettiği zaman bile fiziksel bilgi tüm tensel çağrışımlarını kaybedip sadece bir akort notası haline gelir (nitekim Proust bu genç kız grubunu “duyuldukları anda unutulmuş cümleleri geçerken tespit edip tanıyamayacağım karmaşık bir müzik” gibi görür). Bu tasvirden başka bölümler alıntılarla zordur, çünkü sayfalarca sürer ve onu bir tasvir çekirdeğine indirgemek mümkün değildir; Albertine’i yavaş yavaş tanırız ve yazarınki gibi bizim de dikkatimizin asıl hedefini şaşırmış olmasından korkarız... Okur sık bir ormanda kendine yol bulur gibi bu imgelerin arasında ilerler ve onu etkileyen “pembe ve dolu yanaklar” ve “esmer ten”den çok, “ağır ağır ilerlerken birbirlerinden ayrı ve özerk bedenlerinin arasında görünmez ama sıcak bir gölge, bir atmosfer gibi ahenkli bir bağ oluşturan ve kendilerini unsurları homojen, ama arasından geçtikleri kalabalıktan apayrı bir bütüne dönüştüren” bu kızlar arasında tek bir arzulanabilir çehre tespit etmenin imkânsızlığıdır.

Aslında bu ifadeleri teker teker inceleyecek olsak, *Kitsch* bir metin için gerekli olan unsurların hepsini burada bulabiliriz, ama bu sıfatlar belli bir nesneyle bağlantılı olmadığı gibi, okurda belirli bir duygu uyandırmaya veya belirsiz bir lirik hava yaymaya yönelik değildir; çünkü okur, metnin ona önerdiği izlenim yumağını çözmeye davet edilirken, bir yandan da sürekli olarak izlenimlerini bastırmaya teşvik edilir ve kendini, bağlamın çağrıştırdığı ve *bağlamla ilgili olmayan* şahsi duygulara kendini bırakmasına engel olan duygusal-eleştirel bir salıncakta bulur. Marcel bir ara kızlardan birinin kahverengi gözlerinin etkisinde kalır, “siyah bir ışın” onu rahatsız eder. Ama bu izlenimin hemen ardından aklına şöyle bir düşünce gelir: “Böyle bir genç kızın gözlerinin mikadan iki ışıltılı payet olduğunu düşünsek, onu tanımak ve onunla hayatımızı birleştirmek konusunda bu kadar istekli olmazdık.” Bu

kısa duraksamadan sonra söylem kaldığı yerden devam eder ve o duyguyu reddetmek yerine yorumlar ve derinleştirir; okurun tek bir anlatım çizgisi izlemesine izin verilmez, yorum“uyaranları açısından bu kadar zengin olan bu metin bizi hipnotize etmeyi reddeder; burada büyülenme değil, bir yorum faaliyeti söz konusudur.

Peki ama ya kızla tanışan, Marcel yerine, dürüst bir zanaatkârın büyülenme, duygulanma, gerilme ve hipnotize edici teselli arayışındaki bir okur kitlesine tasvir ettiği bir karakter olsaydı? Emilio Salgari’nin *Le tigre di Monpracem* (*Monpracem Kaplanları*) kitabında Malezya Kaplanı Sandokan birçok kuşaktan okurun Labuan İncisi olarak hatırlayacağı Marianna Guillonk’la tanıştığı anda yaşadığı benzer deneyimin nasıl geliştiğine bakalım:

“Bu kelimeleri daha yeni söylemişti ki Lord geri geldi, ama yalnız değildi. Ardından, ayakları halıya değmiyormuş gibi duran harika bir genç kız geliyordu ve Sandokan onu görünce şaşkınlıkla ve hayranlıkla kalakaldı.

Genç kız on altı veya on yedi yaşlarındaydı, ufak tefekti, ama ince ve zarıftı, vücut hatları harika bir şekle sahipti, beli o kadar inceydi ki tek elle kavranabilirdi, yüzü de yeni açmış bir çiçek kadar pembe ve tazeydi. Yüzü hayranlık uyandırıcıydı, gözleri deniz gibi maviydi, alnı eşsiz bir saflığa sahipti ve hemen altında neredeyse birbirine değen, hafif kavisli kaşları dikkat çekiyordu.

Sarı saçları pitoresk bir karmaşayla, altın bir yağmur gibi, göğsünü örten beyaz korsenin üzerine iniyordu.

Korsan, küçük bir kız andıran bu genç kadını görünce, yaşına rağmen ruhunun derinliklerine kadar sarsıldığını hissetti.”

Bu metnin herhangi bir yoruma ihtiyacı yok: Oldukça saf sayılabilecek bir zanaatkârlık düzeyinde, hem Marianna’nın tasvirinde hem de Sandokan’ın tepkisinin yoğunluğunun anlatımında,

belli bir etkiyi teşvik edecek mekanizmaların hepsi yerindedir. Çocukluğumuzda tutkunun boyutlarını ilk olarak, duygulardan da önce aklımızla, Emilio Salgari'nin inşa ettiği bu kışkırtıcı mekanizmayla hissettiğimizi söylersek, gelecek kuşaklardan okurlar bizi kınayabilirler mi? Salgari'yle ilgili en azından şunun kabul edilmesi gerekir: O, eserinin sanat olduğunu iddia etmezdi.³⁸ Hayal kurmak için bir mekanizma olan Salgari'nin metinleri, *kim-seden mesajı mesaj olarak amaçlamayı talep etmez*. Salgari'nin mesajı, Marianna'ya dikkat çekmeye yarar. Böyle koşullarda *Kitsch* mekanizması işlemez. İncelenen bölüm, kaçış ve heyecan sunma amaçlı bir kitle iletişimi düzeyinde olması gerektiği gibidir. Eleştirmenler ona saldırmaya cüret bile etmemelidir. Olsa olsa pedagoglar bu gibi duyguların çocuklara uygun olmadığına veya Salgari'nin stiline güzel yazı örneği olarak sunulmaması ve Klasik yazarların veya –saygın bir okulun ortalama iddiaları doğrultusunda– *Kitsch* yazarların okunmasıyla dengelenmesi gerektiğine karar verebilir.

Salgari (ve günümüzde macera romanlarının, polisiyelerin ve uzay romanlarının son derece başarılı yaratıcıları olan varisleri)

38 Bu noktada, karakterleri okura çekici gelmelerini sağlayacak şekilde tasvir etmenin sadece kitle üretimine özgü olmadığı şeklinde bir itirazda bulunulabilir. Örneğin XIX. yüzyılın muhteşem anlatım geleneğinde böyle yapılırdı. Nitekim daha önce de söylediğim gibi, eleştirmemiz gereken, etki teşvik etmeye yönelik bir sanat değil, etkinin jenerikliği ve başkasıyla yer değiştirebilmesidir. Salgari'nin uzun uzun tasvir ettiği Marianna, o kadar jenerik bir çekiciliğe sahiptir ki, kişilikten yoksundur. Tasvir edilen özellikler herhangi bir genç kıza uygundur. Balzac da karakterlerini Salgari'ye benzer şekilde tasvir eder gibi görünür (yüz, gözler, dudaklar, vs.), ama aslında onları Proust gibi tasvir eder (ama o karakterleri Salgari'nin okurları da takdir ederdi). Balzac bize Albay Chabert'in yüzünü tasvir ettiği zaman, ona adanan bu öykü yaklaşık otuz sayfa önce başlamıştır ve anlatılan her şey, o portrenin fizyonomik özelliklerinin her birinin psikolojik anlamda tanımlanmasına katkıda bulunmuştur, ayrıca yaşlı askerin yüzünün tasvirindeki hiçbir ifade başka yüzlere uygulanamaz. Ancak ortaya çıkan etki, sayfanın geri kalan kısmından dolayı hemen sorunsallaştırılır.

asıl gelenek düzeyinde ve içerik analizi açısından incelenmelidir. Ama bu da bambaşka bir ilgi alanı teşkil eder.

Şimdi de eğilimi veya tercihi doğrultusunda okurlarına saygın ama erişilebilir bir ürün sunmak isteyen, sanatın sınırından veya aleni bir iletişim kararından dolayı etki yaratmaktan vazgeçmeyen, ama kitle üretimi düzeyinin üzerinde olmayı amaçlayan, zevk ve kültür sahibi bir anlatımcının bakış açısını ele alalım. Bir kadınla bir erkek arasındaki tanışmayı tasvir etme meselesi (aynen Proust ve Salgari’de olduğu gibi), çelişkili bir şekilde karşısına çıkacaktır: Bir yandan bu kadının okur üzerinde yaratmasını istediği etkiyi birkaç cümle ile teşvik etme ihtiyacını, diğer yandan yaratılan etki konusunda iffet ve onu eleştirel olarak kontrol altına alma ihtiyacını hissedecektir.

Yazarımız Sandokan’ın Marianna’yla tanışma anını muhtemelen şöyle tasvir edecektir:

“O an beş saniye sürdü, sonra kapı açıldı ve içeriye Marianna girdi. Uyandırdığı ilk izlenim büyük bir şaşkınlık oldu. Guillonklar nefeslerini tutup beklediler; Sandokan şakaklarındaki damarlarında atan kanı hissetti.

Genç kızın güzelliğinin yarattığı şaşkınlık karşısında erkekler, o güzelliğin sayısız kusurunun farkına varmaktan âciz haldeydiler; birçok insan bu eleştirel işlemi asla yerine getiremeyeceklerdi.

Genç kız uzun boyluydu ve vücut hatları şekilliydi; teni krem renkliydi, krem tadında olmalıydı, çocuksu ağzı çilek rengindeydi. Yumuşak dalgalarla kıvrılan simsiyah saçlarının altında yeşil gözleri ıslıl ıslıl ama heykellerinki gibi hareketsizdi ve biraz da zalim bakıyordu. Geniş beyaz eteğini döndürerek, ağır ağır ilerliyordu ve çevresine güzelliğinden emin bir kadının dinginliği ve yenilmezliği yayılıyordu.”

Gördüğümüz üzere, burada bu gastronomik tasvir stil açısından daha sadedir ve daha sağlam bir ritim duygusu vardır, ama bu bölümün, Salgari'nin metninde olmayan tartışmasız ahengi-ne rağmen, iletişim süreci onunkini andırır. Ancak bu bölümde, Proust'un Albertine'in gözlerine uyguladığı biçimsel unsur tekrar edilerek, yazarın ileri sürdüğü etki sorgulanır. Proust bu kadar dolaysız ve yanlış anlamaya mahal vermeyecek bir tasvir yapmaya yanaşmazken, Salgari de bu kadar ölçülü davranmayı beceremezdi. Giuseppe Tomasi di Lampedusa ise bu iki yazar arasında orta noktada yer alır. Nitekim yukarıdaki metin, *Leopar*'dan alınmıştır ve okur oradaki isimlerin yerine Angelica, Tancredi ve Salinaların adını koyarak metni yeniden okumalıdır. Angelica'nın Donnafugata konağına gelişi, ideal bir orta düzey ürün modeli olarak karşımıza çıkar, ama kitle anlatımının yöntemleri ile daha önceki edebi geleneğe göndermelerin bir arada yer alması, grotesk bir pastişe dönüşmez. Bu metin, Proust'un ki gibi aydınlanma ve keşif işlevi taşımaz, ama yine de gençlere de örnek olarak sunulabilecek, dengeli ve saygın bir yazı şeklidir. Kültürlü biçimsel unsur ölçülü bir şekilde kullanılır. Sonuç, heyecan vermeden zevk verecek, okurun dikkatini mesajın yapısına odaklanmasına izin vermeden belli düzeyde eleştirel katılımı teşvik edecek bir tüketim ürünüdür. Bu bölüm tabii ki kitabın tamamını yansıtmaz, ama onun bir göstergesidir (kitabın tamamına yönelik eleştiri daha ayrıntılı ve karmaşık olmalıdır. Eserin bu yapısal özellikleri, gördüğü rağbeti mantıklı bir şekilde açıklar; ancak eserin rağbet görmüş olması, *Midcult* veya *Kitsch* olarak nitelenebileceği anlamına gelmez. Bu, çeşitli tarihi ve sosyal meseleleri ele almayı başarılı bir tüketim ürünüdür; eser bu meseleler konusunda herhangi bir keşif işlemi yürütmeden hem o dönemin tarihi bilincine konu olanları hem de birçok okurun kaçırmış olabileceklerini bize geri kazandırır.

Leopar mükemmel bir tüketim ürünüdür, ama *Kitsch* değildir. *Kitsch* söz konusu olduğu zaman karşılıklı etkileşim bu kadar başarılı değildir ve prestij arzusu çok daha bellidir. Aşağıdaki metin, bu kategorilerin en değersiz olanının mükemmel bir örneğini teşkil eder.

Orta düzey entelektüel kesim tarafından edebiyat eserleri üretmiş tek bilimkurgu yazarı olarak tanımlanan Ray Bradbury (çünkü sade, yalın bilimkurgu hikâyeleri anlatmak yerine, açık şekilde “lirik” bir dille onlara “sanatsal” bir görünüm kazandırmaya çalışır), *Playboy* dergisi için de bir hikâyeye yazmıştır. Bilindiği üzere *Playboy*, genç kadınların muzipçe ve ustalıkla çekilmiş çıplak fotoğraflarının yayımlandığı bir dergidir. *Playboy Kitsch* değildir: Pornografinin sıklıkla başvurduğu pespaye bir gerekçe olan sanatsal çıplakları ele alma iddiası yoktur, heyecan verici ama bayağı olmayan bir çıplaklık sunabilmek için eldeki tüm teknik ve sanatsal araçlardan faydalanır, hatta esprili ve eğlenceli karikatürlere de yer verir.

Ama ne yazık ki *Playboy* kültürel bir iddiaya sahiptir, libertenlerle eğlenceye düşkün olanların *New Yorker*’ı olma arzusundadır ve bu amaçla, hoşgörü ve mizah anlayışı adına derginin geri kalanıyla bağdaştırılmaktan çekinmeyen oldukça ünlü yazarlara da yer verir. Ancak bu yazarların bir parçası olduğu bu proje yozlaştırıcı bir unsur olarak işlev görür ve vicdaniyla çatışma halindeki alıcılara kültürlü bir gerekçe sunması için dergide misafir edilen yazarlar sonuçta bir *mesaj-gerekçe* sunar. Böylece yazar, kökünde zaten *Kitsch* olan bir eylem için *Kitsch* bir eser yaratır. Ray Bradbury de böyle yapar, ancak o zaten *Kitsch*’tir. Bradbury de iki kişinin karşılaşma anını anlatır: Ama “sanat yapmak” istediğine göre iki sevgilinin tanışması gibi bir klişeye başvuramazdı. Bir adamın bir sanat eserine olan aşkını anlatırsa değerler dünyasına daha hız-

lı dahil olmaz mıydı? Böylelikle Bradbury, *In a Season of Calm Weather* (Havanın Durgun Olduğu Mevsimde) başlıklı bir yazıda yanında kendisine çok bağlı ama huzursuz karısını da sürükleyerek (ta Amerika'dan kalkıp) tatilini Fransa kıyılarında, Vallauris yakınlarında geçiren bir adamın hikâyesi anlatılır. Adamın amacı, idolü olan Picasso'ya yakın olmaktır. Bu, mükemmel bir plandır, böylece hem sanat, hem modernizm hem de prestij söz konusudur. Picasso gelişigüzel seçilmemiştir: Herkes onu bilir, eserleri zaten fetiş objesidir, önceden belirlenmiş bir plan doğrultusunda yorumlanırlar.

Kahramanımız bir akşam, günbatımına doğru kimsenin olmadığı bir kıyıda dolanıp hayal kurarken, kumsalda dolaşırken kumlara tuhaf resimler çizen yaşlı, ufak tefek bir adam görür. Bu tabii ki Picasso'dur. Ancak kahramanımız onun kimin olduğunu ancak yanına yaklaşıp kuma çizdiklerini gördükten sonra anlar. Nefesini tutarak onu izler, bu büyüülü anı bozmaktan korkar. Derken Picasso uzaklaşmaya başlar ve ortadan kaybolur. Aşığımız eseri muhafaza etmek ister, ama gelgit yükselir, biraz sonra kumsal su altında kalacak, büyü de bozulacaktır.

Ama bu özet, anlatım stilinin hakkını veremez. Dolayısıyla yaşlı adam kuma resimler çizerken kahramanımızın neler gördüğüne bir bakalım:

“Düzleştirilmiş kumların üzerinde Yunan aslanları ve Akdeniz keçileri ve altın tozu renginde, kum tenli genç kızlar, elle yontulmuş boynuzlar çalan satirler, dans eden ve çiçek dağıtan çocuklar ve onları zıplayarak izleyen kuzular, arp ile lir çalan müzisyenler ve sırtlarında gençlerle uzak çayırlara, ormanlara, harabe halinde tapınaklara, yanardağlara doğru yol alan tek boynuzlu atlar vardı. Ateşler içinde yanan, ter içindeki bu adam eliyle, bir sopayla kumsal boyunca aralıksız olarak bunları çiziyordu, birleştiriyor-

du, birbirine bağılıyordu, içinden, dışından ve arasından geçiyordu, bir şeyler fısıldıyordu, duruyordu, sonra da sanki bu hareketli *bakkhanalia*, güneş deniz tarafından söndürülmedən sonuna kadar açılıp serpilmesi gerekiyormuş gibi aceleyle devam ediyordu. Su perileriyle orman perileri ve yaz çeşmeleri yirmi otuz metre boyunca birbirlerine sarılan hiyeroglifler şeklinde atlayıp zıplıyordu. Işık giderek kaybolurken erimiş bakır rengindeki kumların üzerinde yıllar boyunca, herhangi bir dönemde yaşayan herhangi bir insanın okuyabileceği ve tadını çıkarabileceği bir mesaj ortaya çıkarılmıştı. Her şey dönüyordu ve kendi rüzgârı, kendi çekim gücü içinde yere konuyordu. Bağcıların dans eden kızlarının, üzümle boyanan ayaklarının altında şarap sıkılmak üzereydi, köpüklerin yükseldiği denizlerden üstü madeni paralarla kaplı canavarlar doğuyordu, çiçekli uçurtmalar kaçışan bulutların üzerine güzel kokular serpiyordu, sonra... sonra... sonra...

Sanatçı durdu.”

Burada da yoruma gerek yok. Burada okurlara Picasso'nun eserlerinde neleri görüp onlardan zevk alması –ve nasıl zevk alması– gerektiği anlatılır, daha doğrusu, Picasso'nun eserinin özü, özeti, yoğunlaştırılmış bir imgesi sunulur. Ama Picasso'nun en kolay ve dekoratif anının seçildiğini (hatta üretiminin bu döneminde harika bir şekilde tasvir edilen ressamın *Kitsch*'e eğilimli olduğu kuşkusu baş gösterir) ve sanatçının en geleneksel ve romantik imgelerinin kabul edildiğini belirtmek gerekir. Pek de mümkün görünmeyen bu kumsal süslemeleri, en bilgisiz okurun bile Picasso'yu kendi orta haline uygun bir fetiş olarak görmesini engelleyen bütün direncini yıkar. Bradbury bir yandan Picasso'nun sanatını daha zayıf bir kod sistemi yoluyla yorumlar (onu salt karmaşık bezeme zevkine, klişe figürlerle bir o kadar önceden belirlenmiş duygular arasındaki alışlageldik ilişkilerden

oluşan basmakalıp bir repertuvaya indirger), diğer yandan metni, Geç Dekadans geleneğinden ödünç alınmış ve tek ortak noktası apaçık bir etki biriktirme niyeti olan biçimsel unsurların bileşiminden oluşur (Pater'den, Wilde'dan yankılar, Joyce'un aydınlanmalarından bölümler –kuş kız!– D'Annunzio'ya özgü biçimsel özellikler...). Ama bir yandan da *mesaj*, *mesaj olarak algılanmak ister*, okurun “bu kadar iyi yazan” bir yazar için heyecanlanmasını sağlayacak şekilde formüle edilmiştir.

Midcult okurlar için genel izlenim, son derece yoğun, lirik bir çabadır. Anlatım tüketim nesnesi olmakla kalmayıp, güzeldir de, daha doğrusu Güzellik duygusunu aktarır. Bu güzellikle *Playboy*'un orta sayfa kızlarının güzelliği arasında çok fark yoktur; her ikisi de gastronomiktir, ama ikincisi daha fesat bir ikiyeüzlülük sergiler, çünkü fotoğraf temelli işaret, belki de telefon numarası bile olan gerçek bir göndergeye göndermede bulunur. Asıl *Kitsch* ve Yalan, Ray Bradbury'nin sanat metnidir.

Sonuç

Olasılıklar skalası böylece tamamlanır. İletişim yapısı açısından tanımlanan *Kitsch*, estetik bağlamında bir fizyonomi edinmiş olur.

Halbuki tek bir kişi Bradbury'yi okuduktan sonra Picasso'yu ilk olarak ele alacak olsa ve bir kitapta röprodüksiyonlarını gördüğü eserleri karşısında bireysel bir maceraya atılsa ve Bradbury'nin sağladığı uyaran tükenip yerini güçlü ve özgün bir biçimsel süreç, resim dünyasına bıraksa... Bu, zevk ve zevksizlik konusundaki tüm kuramsal tanımları şüpheli hale getirmek için yeterli olacaktır.

Ama bu, “Tanrı, iradesini sonsuz şekillerde gösterir” tarzı bir şeydir; hastalık da insanı Tanrı'ya yaklaştıracaktır, ancak bir doktorun görevi hastalıkları teşhis edip iyileştirmektir.

Bu tür bir şüphe, kitle iletişim araçları konusunda yürütülen ve nihai sonuçlar üretmeye eğilimli tüm araştırmaların temelinde yer almalıdır. “Kitle kültürü” adı verilen antropolojik durum içerisinde her an uzlaşmalar veya çalkantılar yer alabilir, mesaj alımlayan taraf fizyonomisini değiştirip mesaj veren tarafa dönüşebilir veya tam tersi olabilir.

Kitsch bazen mesajın içindedir, bazen de mesajdan faydalanan veya mesajı olduğundan farklı bir ürün olarak sunan kişinin niyetindedir. Örneğin Addinsell’in *Varşova Konçertosu* eseri, taklit temelli patetik efektleriyle (“Duyuyor musunuz? Bunlar bombaları atan uçaklar...”), beceriksiz Chopin alıntılarıyla tam bir müzikal *kitsch*’tir. Bu eserin Malaparte tarafından *La pelle*’de (*Deri*) sunulan tasviri de *kitsch*’tir; yazar İngiliz subayların bir toplantısında bu müziğin ilk notalarının duyulduğunu anlatır ve ilk anda Chopin olduğunu sandığını, sonra Chopin’in sahte, değişime uğramış bir versiyonu olduğunu fark eder ve subaylardan biri büyük bir memnuniyetle “Addinsell, bizim Chopin’imizdir,” der. Bu anlamda “ritmik-senfonik” olarak tanımlanan müziğin büyük kısmı, dans müziğinin güzelliğini, caz müziğinin cüretkârlığını ve klasik senfonilerin haysiyetini birleştirmek isterken elde ettiği sonuçlar Addinsell’inkinden farklı değildir. Ama besteci doğuştan yetenekliyse ortaya çıkan ürün yapısından dolayı *Kitsch* olmayıp kabul edilebilir bir orta düzey ürünü, daha zorlu müzik dünyalarının hoş bir popülerleşmiş versiyonu olabilir: örneğin Gershwin’in *Rhapsody in Blue* eserinin özgün çözümler içerdiği ve Amerikan folk müziğini beklenmedik biçimler yoluyla diriltmekte büyük bir tazelik sergilediği reddedilemez. Ama rahatlama ve hayal kurma amaçlı dürüst, meşru bir uyaran olarak dinlenebilen bu kompozisyon büyük bir konser salonunda farklı bir orkestra şefinin yönetiminde, senfonik müziğin geleneksel ritüellerine katılmak isteyen

bir dinleyici kitlesine yönelik olarak seslendirildiği anda kaçınılmaz olarak *Kitsch* haline gelir, çünkü amaçlarına da, imkânlarına da uygun olmayan tepkiler teşvik etmeye çalışır ve farklı bir kod sistemi doğrultusunda kod çözümüne tabi tutulur.

Öte yandan Gershwin'in yine kolaylıkla akılda kalan, son derece hoş dans müziği *Kitsch* değildir, çünkü besteci *Lady Be Good*'un diskoteklerde bir ikon haline gelebileceğini hiç düşünmemiş, parçayı kendi dinleyici kesiminin dans etmesi için bir kaçış mekanizması olarak sunmuştur, zaten bu şekilde kayıtsız şartsız işlev görür. Bu noktada bu tür dans müziklerinin sunduğu kaçış imkânlarının dengeli bir hayata uygun olup olmadığı, bir şarkının notalarından doğan bir aşk ilişkisinin son derece yüzey-sel bir flörtten öteye geçip geçemeyeceği sorgulanabilir. Ama bu bambaşka bir meseledir. Bu tür bir müziğin belli bir fizyolojik ve duygusal heyecan uyandırabileceği bir durum kabul edilince, Gershwin'in şarkıları işlevlerini hem zevkli hem de uygun şekilde yerine getirir.

Leopar'ın yukarıda alıntılanan bölümü de asil bir eğlence ürünü olarak niyetinde dürüst olup sanatsal mesaj örneği olarak sunulduğu zaman aşırı derecede iddialı hale gelebilir, çünkü gerçekliğin daha önce gizli kalan, keşfedilmeyen yönlerini ortaya çıkartır. Ama bu durumda *Kitsch* üretmiş olma sorumluluğu yazara değil, okura veya keyfi bir yorum dayatan eleştirmene aittir, çünkü okuru, çilekleri andıran ağzı, heykellerinki gibi yeşil gözleri ve simsiyah saçları, vizyonunun özgünlüğünden dolayı zevk alınacak bir mesajın biçimsel unsurları olarak algılamaya zorlar.³⁹

39 Bu tür biçimsel unsurların geçmiş örnekleri de vardır: "... heykelleri andıran boğazına –neşeli, çilek rengindeki etli dudaklarına– olmuş şeftalilere beyazlık katan o çok hafif tüylerle kaplı incecik kulaklarına bakıyordum" (Guido Da Verona, *Il libro del mio sogno errante*). Veya "Duvara dayanmaya devam eden Angelica gülerken dişleri dişi bir kurdun dişlerini andırıyordu... Şiddet

Kitle kültürünün ne kadar yayıldığı göz önüne alınırsa, ulaşma ve alıntı dizisinin tek yönlü olduğunu söylemeye imkân yoktur: Başka bir kültürden kendi zayıf bağlarına dahil edilecek biçimsel unsurları ödünç alan tek kültür *Kitsch* değildir. Günümüzde avangard kültür de, kitle kültürünün yoğun ve geniş kapsamlı varlığına tepki olarak biçimsel unsurlarını *Kitsch*'ten ödünç alır; *pop art* da reklam endüstrisinin en bayağı ve iddialı grafik sembollerini seçip onlara hastalıklı ve ironik bir şekilde odaklanırken, onları büyütüp bir sergide yer alacak bir esere dahil ederken aynı şeyi yapar. Bu hem avangard kültürün *Kitsch*'ten intikamı hem de ona öğrettiği bir şeydir, çünkü böyle durumlarda sanatçı *Kitsch*'i üreten kişiye zevk açısından yanlış yapmadan yeni bir bağlama yabancı bir biçimsel unsurun nasıl dahil edilebileceğini gösterir: Bir içecek markası veya bir çizgi roman bir ressam tarafından tuval üzerinde nesnelleştirildiği anda da daha önce sahip olmadıkları bir anlam edinirler.⁴⁰

Ama bu durumda da *Kitsch*, avangard kültürden intikam almakta gecikmez, çünkü *pop art*'ın yöntemlerini ödünç alan reklamcılık yüksek zevk düzeyi sergilemek ve etki yaratmak için yeni

olasılığı onu rahatsız ediyordu, güzel boynunda nabızı belirgin bir şekilde atıyordu" (Lampedusa); "vahşi bir hayvaninkileri andıran küçücük dişlerinin üzerindeki şeffaf salyanın ıslıl ıslıl durduğu, bir zevk iniltisi kadar acı gülümsemen" (Da Verona).

40 Sanatın artıklarını kullanan *Kitsch* ve *Kitsch*'in artıklarını kullanan avangard sanat...

Her iki işlemsel biçimin analizi yapılırken Lévi-Strauss'un *Le pensée sauvage*'da öne sürdüğü "brikolaj" kavramı temel alınabilir. Bu durumda avangard kültürle *Kitsch*, karşılıklı bir brikolajın unsurları gibi görünebilirler, ama biri apaçıktır, olayların yeni boyutlarını keşfetmek ister, diğeri ise örtüktür ve bir icat gibi sunulur. Böylece brikolajı kabul eden sanat, her şeyin zaten söylenmiş gibi durduğu bir durumdan kurtulmaya çalışır; evreni "se situer *au delà*" için sorgulayan bir mühendisin faaliyetini taslayan *Kitsch* ise sanat taklidinin bilimidir ve her şeyin gerçekten söylendiği bir durumun sahteliğini teyit eder.

avangard kültürün biçimsel unsurlarını kullanır ve yeni bir *Kitsch* üretir. Bu da tüm modern endüstriyel toplumlara özgü, standartların birbirini hızla izlemesi olgusunun bir başka bölümünden başka bir şey değildir ve zevk alanında bile her türlü yenilik gelecekte kötü bir alışkanlık haline gelme riski taşır.

Böylelikle avangard kültürle kitle zanaatı (*Kitsch* olanı ve olmayanı, yani pratik amaçlı ürünleri veya sanatın kazanımlarının doğru uzlaşımını kapsar) arasındaki diyalektik hem endişe verici ritmini hem de otomatik geri kazanım imkânlarını sergiler. Ama diğer yandan işlemsel müdahalelere de izin verir; ancak bunların en son denenmesi gerekeni, en sahte olanı, *Kitsch*'in kolay ve kazanç getiren yüzünü gizleyen bir Güzelliğin zamansız değerlerine görünürde bağlılığın yeniden tesis edilmesidir.

STEVE CANYON



WHY, IT'S STEVIE CANYON! ME SISTER IN SHANNON WRITES THAT YE PND HER A PERSONAL CALL!

THAT I DID! SHE LOOKS FINE!



GLAD TO SEE YOU BACK, MR. CANYON! MY BOY GOT THE SOUVENIR YOU SENT FROM EGYPT!

GOOD!



CHECKING IN, SARGE!

CAPTAIN CANYON! I REALLY SWEAT YOU OUT THIS LAST TRIP! HEY! I HAVE A FINANCIAL STATEMENT FOR YOU... YOU'LL NEVER REGRET HAVING BACKED ME ON THIS DEAL!...



WANT A FLOWER FOR YOUR BUTTONHOLE, MR. CANYON?

NOT TODAY, POSIE — BUT YOU AND YOUR MOM ARE ABOUT DUE TO SEE A MOVIE ON ME...



GOING UP?

THIS CAR, MR. CANYON! —AND FOR YOU WE DON'T WAIT TILL IT'S FULL! RIGHT, IRMA?

RR-RAJAH!



OH... HERE IS MR. CANYON, NOW...



IT'S A MR. DRYZEE, SECRETARY TO COPPER CALHOON, THE BIG SHE-WOLF OF THE STOCK MARKET...

HMM—THEY CALL HER "THE COPPERHEAD" I WONDER IF SHE HOWLS OR HISSES?



MR. CANYON?... MISS COPPER CALHOON WISHES TO ENGAGE YOUR PROFESSIONAL SERVICES! PLEASE COME TO MISS CALHOON'S APARTMENT AT ONCE...

... BUT WHAT IF I DON'T WANT TO PLACE MY SERVICES AT THE COMMAND OF MISS COPPER CALHOON?



MIS-TER CANYON! PEOPLE DO NOT REFUSE WHEN SUMMONED BY COPPER CALHOON!

AND ALL THIS TIME I THOUGHT I WAS A PEOPLE! GOOD MORROW, MR. DOOZIE!



WHY, MR. DIZZY, WHAT YOU SAID!... AND ME SO YOUNG AND IMPRESSIONABLE! —THE CLICK YOU HEAR WILL MEAN YOU'RE SOLICITING!

WELL, IT WOULD HAVE BEEN NICE TO HAVE MONEY TO PAY THIS OFFICE RENT BUT I GUESS IT'S BAD FORM TO GET INTO REGULAR HABITS LIKE THAT...



COPPER! YOU HEARD ON THE EXTENSION WHAT STEVE CANYON SAID!... I HAVE NEVER BEEN SO...

I WANT THAT MAN!! ...GET HIM!

(1-19)

“STEVE CANYON” OKUMASI

“*Nullus sermo in his potest certificare,
totus enim dependet ab experientia.*”¹

Roger Bacon, *Opus Majus*

Mesajın Analizi

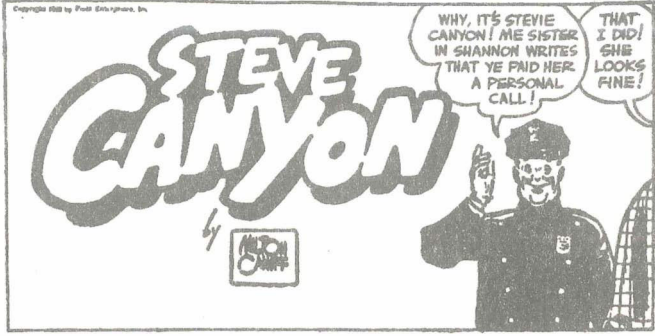
11 Ocak 1947’de Milton Caniff Steve Canyon’un ilk bölümünü yayımlar.² Âdet olduğu üzere, bu yeni efsane adını kahramanının adından alır; okur kitlesinin olaylara orta yerinden dahil olurken ve yeni “karakterler”le tanışırken sahip olduğu tek bilgi budur. Bunun dışında Caniff’in *Terry and the Pirates*’ın (*Terry ve Korsanlar*) çizeri olduğu bilinir, ama burada okurun yeni bir anlatımsal ortama davet edildiği açıktır. Çizer kendi açısından ilk bölüm bitmeden okurların ilgisini (hatta heyecanını) uyandırmak ve empatisini elde etmek zorunda olduğunu bilir. Okur kitlesi büyük bir çeşitlilik gösterir ve *Terry* için günlük sayısı bir ara 30.000.000’a ulaşmıştır. Çizer, amacını gerçekleştirmek için çeşitli ifade araçlarına sahiptir. Biz henüz bilmesek de o, çok gelişmiş ve son derece kesin bir dil kullanacak durumda olduğunu bilir. Bu durumda onu izleyelim ve mesajını hangi şekilde hazırladığını tespit edelim ve bize iletebileceği şeyler doğrultusunda mesajının kodunu çözelim, ama mesajın kendi yapısına odaklanmayı da ihmal etme-

1 (Lat.): Burada akıl yürütme hiçbir şeyi kanıtlamaz, her şey deneyime bağlıdır.—çn

2 Bu sayfanın ilk analizi için bkz. S. Becker, *Comic Art in America*, âge.

yelim, işaretleri ve işaretler arasındaki ilişkileri çizerin, okurlarının aşına olduğunu varsayarak uyguladığı, verili bir kod sistemi temelinde inceleyelim.

Bu sayfa dört kuşaktan oluşur: üçünde üçer kare vardır, ilk kuşakta ise sadece iki kare bulunur, çünkü bir tanesi başlığın tamamını içerecek şekilde geniş tutulmuştur.



Birinci kare – Sinematografi anlamda bu karenin “öznel” açığa sahip olduğunu söyleyebiliriz, yani sanki kamera kahramanın omuzlarının üzerindenidir. Her şey tek kişinin bakış açısıyla görülür ve o kişi öne ilerlediği takdirde her şey okura doğru yaklaşacaklardır. Burada “Steve Canyon”’un sadece geniş omuzlu, dökümlü, “reglan” pardösüsü görünür. Bu kişinin Canyon olduğu, onu samimiyetle selamlayan İrlanda aksanlı (“*me sister*”, “*ye*”) polis memurunun söylediklerinden anlaşılır; polisin el hareketi ve gülümsemesi, içtenliğini vurgular. Hayatta her türlü şartta karşımıza çıkmasını isteyeceğimiz ve tüm Hollywood komedilerinde gördüğümüz türden bir polis memurudur. Bir polis memuru değil de Polis Memuru’dur, Dost Yasa’dır. Diyalog şöyle gelişir:

“Bak hele, “Stevie Canyon” gelmiş! Kız kardeşim Shannon onu ziyaret ettiğinizi yazdı bana!”

“Aynen öyle. Çok iyi gördüm onu.”

Polis memurunun, kız kardeşine olan nazik hareketinden dolayı Steve’e (aralarındaki samimiyetten dolayı ona “Stevie” der) teşekkür ediyor olması, kahramanımızın yasalara saygılı olduğunu ve insani ilişkilere eğilimli olduğunu gösterir.



İkinci kare – Steve’in büyük bir binanın girişinde olduğu anlaşılar, çünkü karşısında bir kapı görevlisi vardır. Steve ile kapı görevlisi arasındaki ilişki, Steve ile polis memuru arasındakinin aynıdır. Ama polis memuru yetkilileri temsil ederken kapı görevlisi sadece kendini temsil eder; Steve ona dostane bir şekilde ve iyi niyetle yaklaşıyorsa insani ilişkiler algısının çıkarıcı değil, içten

olmasındandır. “Döndüğümüze sevindim, Bay Canyon! Mısır’dan oğluma gönderdiğiniz hediye geldi!” Dolayısıyla Steve çocukları seviyor ve egzotik ülkelere yolculuk yapıyor. Tek kelimelik cevabı (“güzel”) iyi kalpli, ama duygusal retoriğe yabancı bir insan olduğunu gösterir. Kapı görevlisinin söyledikleri aynı zamanda Steve’in uzun bir yokluktan sonra eve döndüğünü anlamamızı sağlar.



Üçüncü kare – Bu, bu bağlamın en muğlak karesidir. Steve’in yokken ne yaptığı, nerde olduğu belli değildir. Kör gazete satıcısıyla ilişkisi de bir o kadar muğlaktır. “Merhaba başçavuş!” der Steve. Gazete satıcısı da: “Yüzbaşı Canyon! Bu son yolculuğumuzla beni çok uğraştırdınız! Mali bilançonuz burada. Bu işte bana destek olduğumuz için pişman olmayacaksınız!” Demek ki aralarında bir iş ilişkisi yaşandı ve kâr getirdi. Canyon karakteri ilginçleşir, hatta

işin içine bir miktar gerilim katılır. Ayrıca gazeteci ona Yüzbaşı diye hitap ederek geçmişte asker olduğuna dikkat çeker. Ne de olsa 1947 yılındayız ve asker olmak, en azından o dönemde, savaş alanında kahramanlık yapmış olmak anlamına gelir. Öte yandan Steve de gazeteciye “başçavuş” der ve aralarındaki ilişki yoldaşlık niteliği kazanır: Bu iki adam tehlike anında birbirlerine yardımcı olmuşlardır, bir daha birbirlerini terk etmezler, aralarında erkeklere özgü, samimi bir ortaklık ilişkisi söz konusudur. Savaş, şefkatin harcı, dostluğun okulu, girişimlerin temelidir. Arka planları böyle olunca bu ikili arasındaki ilişkiler öngörülemez maceralar düzeyinde olabilir, ama yasadışı olmayacaktır. Savaşta gözlerini kaybetmiş birisinden şüphe edilemez. Ona empati beslenir. Bu empatinin yansıdığı Steve de dördüncü kareye artık “bizim” kahramanımız olarak girer. Böylece yansıtma ve özdeşleşme bombardımanı başlar.



Dördüncü kare – Steve “özel” açıdan çıkar ve kamera geriye ve sola çekilir. Steve profilden görülür, ama yüzü henüz görünmez. Okur bekleyişin tadını çıkarmalı ve Steve’in yüzünü görmeden onun kişiliğini kurgulamalıdır. Ve Steve’in kişiliği küçük çiçekçi kızla konuşmalarında daha da iyi tanımlanır. Küçük kız ona güvenle yaklaşır:

“Yakanıza bir çiçek ister misiniz Bay Canyon?”

“Bugün değil, küçük çiçeğim. Ama annenle senin benden bir film seyretme zamanınız geldi...”



Beşinci kare – Steve’in kişiliğinin inşası tamamlanmıştır. Artık yüzünü görmek üzereyiz. Ama yüzünün yansımasını görmekle

başlarız. Steve'in yakışıklı ve çekici olduğu hem arkadan görünümünden (uzun boy, dalgalı sarı saçlar) hem de asansörü çalıştıran kızların heyecanlı tepkisinden anlaşılır:

"Yukarı mı?"

"Bu asansör, Bay Canyon! Siz olunca dolmasını da beklemeyiz, öyle değil mi İrma?"

"R-r-rajah!"

İkinci kızın yaptığı espriden yeni bir bilgi öğreniriz: "R-r-rajah", pilot jargonunda "tamam" anlamına gelen "Roger" in parodi amaçlı çarpıtmasıdır. Kızın Steve'le konuşurken bu terimi kullanması, kendi heyecanının yanı sıra, Steve'in pilot olduğunun bilindiğini gösterir. Bu son kare, daha önceki kareleri okurken edindiğimiz izlenimi, yani endüstriyel bir şehrin merkezinde, iş dünyası açısından son derece prestijli bir bölgede büyük bir gökdelende olduğumuzu teyit eder.



Altıncı kare – Steve Canyon’un yüzü görünür. Yüz hatları belirgin, yakışıklı bir erkektir, ama yüzünün gerginliği olgunluğuna ve dinamikliğine işaret eder. Burada Van Johnson’dan Cary Grant’a kadar uzanan Hollywood stereotipleri çağrıştırılır. Dolayısıyla Steve’in yüzüne duyduğumuz yakınlık sadece plastik olgunun çağrışım gücünü değil, plastik olgunun edindiği “işaret” niteliğini ve hiyeroglifik işleviyle göndermede bulunduğu, okurların aşına olduğu bir kod sisteminin bir parçası olan bir dizi yakışıklı erkek tipini, standardını, fikrini temel alır. Yüz hatlarının basit grafik çizimi başka bir şeyi “temsil eder”, bir dilin *sabitlenmiş* bir unsurudur. Özetle Steve, minyatürlerdeki azizler gibi, belli bir sakal veya hale tipi gibi kanonik nitelikleri temelinde ikonolojik açıdan incelenebilecek bir ikonografik unsurdur. Bu karede Steve kendi ofisinin kapısını açar; ofisin ona ait olduğu, camın alt köşesinde yazılı olan adından anlaşılır. Şirketin adına gelince hem durumun hem de karakterin belirsizliğini ve ilginçliğini arttırmaktan başka bir şey yapmaz. “Limited” (limited şirket) şeklindeki mali terimle oynanarak Steve’in şirketine *Horizons Unlimited*, yani “Sınırsız Ufuklar” adı verilmiştir: Acaba ihracat mı, arkeolojik araştırmalar mı, uzay yolculukları mı, uçakla nakliye mi, polisiye soruşturmalar mı, kaçakçılık mı, yoksa nükleer sırların alışverişi mi söz konusudur? Ama sonraki karelerden görüleceği üzere, burası muhtemelen profesyonel risk almaya dayalı, bir anlamda her tür işi kapsayan bir şirkettir. Ofiste bir sekreter vardır (ve Steve’in geldiğini birilerine haber verir). Sekreter de 1940’lı yılların zevk kodları doğrultusunda kolay tespit edilebilecek bir prototip teşkil eder. Akdeniz bölgesine ve Doğu’ya özgü çekiciliğin uygun bir karışımını temsil eden (dolayısıyla savaş sonrası erotizm modellerinin ithal edildiği iki ana savaş sahnesine atıfta bulunan), cazibeli olduğu apaçık olan genç kadın (sekreterin çekiciliği pat-

ronun prestijiyile doğru orantılıdır) aynı zamanda kayda değer bir tazelik sergiler ve bazı erdemlerden yoksun değildir. 1940'lı yılların modasına aşina olmayan günümüz okurları ikonografik olguların gerçek anlamını geri kazanabilirse, “puantiyeli bluz” unsurunu görmezden gelmeyecektir: çizgi romanların kaçınılmaz olarak temel aldığı, iyi ve kötü şeklindeki Maniheizt ayrıma göre bu bluzun saflık anlamına geldiğine şüphe yoktur. Sonraki karelerde puantiyeli bluzla “vamp”ın siyah ipekten dapdaracık elbisesi arasındaki karşıtlık daha çok öne çıkacaktır.



Yedinci kare – Bir önceki karede sunulan zengin bilgilerden sonra yedinci kare ikonografik açıdan ara bir işlev taşır ve kavramsal açıdan yeni unsurları diyalog yoluyla sunar. Aslında bu

kare, sekizinci karedeki sahne için bir hazırlık teşkil eder. Steve içeri girerken telefonda konuşan sekreter ahizeyi ona uzatır ve diğer uçta kimin olduğunu söyler:

“Telefonda Bay Dayzee var, Borsa’nın Dişi Kurdu Copper Calhoon’un sekreteri...”

“Hmm... Ona “bakır kafalı yılan” diyorlar. Acaba uluyor mu, yoksa tıslıyor mu?”

Bu diyalog bilgi açısından çok zengindir. Sekreterin adı bir “papatyayı” (*daisy*) andırır, ama sekreter görünür hale geldiği zaman çaresiz aptallığına bu kadar komik bir isim yakıştırmak zor olacaktır. Bayan Calhoon’un ilk adı “Copper”dır (aslında bakır demektir, ama “kızıl saçlı” anlamına da gelir): Böylece kızıl saçlı bir kadın imajı canlandırılır. Profesyonel kalifikasyonuna gelince, herhangi bir yorum gerektirmez. Steve’in sözünü ettiği “*copper-*



head” hem kızıl saçlı demektir hem de bir yılanı verilen addır. Diş kurdun uluması ile yılanın tıslamasına dayalı kelime oyunu buradan doğar. Steve bu abartılı karakter karşısında ilk andan itibaren korkusuz davranır.

Sekizinci kare – Ortamın sunumu örnek niteliğindedir. Burada 1920-30’lara özgü, Geç Art Nouveau tarzında, XX. yüzyılın şatafatlı etkisini yansıtan, son derece lüks, yönetim merkezi olduğu belli olan bir mekân söz konusudur: Dikey çizgiler, tavanı çok yüksek, çok büyük bir salon izlenimi yaratır. Copper Calhoun’un sekreteri bir operet zengini gibi giyinmiştir: Bir sonraki karede daha net bir şekilde görüleceği üzere aptallığını yansıtan yüzü, giysilerinin sergilediği zenginliği gizleyemez. Sekreteri böyle olunca patroniçesi de ondan farklı değildir: Devasa bir masanın ardında oturan Copper Calhoun, kendisini baştan ayağa saran siyah bir elbise giymiştir. Sonraki karelerde daha yakından görülecek olan bu karakteri şimdiden Pamuk Prenses’in Kraliçe’siyle “Sihirbaz Bir Kadınla Evlendim” filmindeki Veronica Lake ve Hedy Lamarr’ın bir karışımı olarak niteleyebiliriz. Vamp kadının bu prototipinde iş dünyasındaki kadın patronlara özgü göndermeler (kışkırtıcı niyetten yoksun, ölçülü bir Chanel takım elbise daha uygun olurdu) sinematografik türden erotik standartların en baş döndürücü ve bariz haline dönüşmüştür; kadının ekonomik gücüne ima etmesi gereken ne varsa hepsi, gerçekçi olmadığının bilinciyle cazibe düzeyine çekilmiş ve vurgulanmıştır. Copper Calhoun imkânsız bir tiptir, çünkü herhangi bir yanlış anlaşılmaya mahal verilmeden derhal güç, çekicilik, prestij, hâkimiyet sembolü olarak algılanmalıdır. Bu anlamda okurların bu karakteri doğru şekilde anlamasını sağlayacak tek şey tamamıyla geleneksel, kapsamı aşırı düzeyde genişleten bir sembolojidir. Steve ile sekreter arasındaki diyalog ancak bu şekilde önem kazanır:

“Bay Canyon? Bayan Copper Calhoon sizin profesyonel hizmetinizden faydalanmak ister. Derhal Bayan Calhoon’un dairesine gelir misiniz?”

“Peki ya ben Bayan Calhoon’a profesyonel hizmetlerimi sunmak istemiyorsam?”



Dokuzuncu kare – Bu noktada sekreter şaşakalır. Görüldüğü üzere, şaşkınlığı çizim, kavram ve ses olmak üzere birbirini tamamlayan üç düzeyde iletilir. Karakterin yüzündeki şaşkınlık, psikolojik stilizasyonun normal bir örneğini teşkil eder. Çizgi romanın içeriği de normal araçlarla iletilir: “Bay (Mister) Canyon: hiç kimse Bayan Calhoon’un davetini reddetmez!” Sekreter bu kadar sıra dışı bir davranış karşısında çok şaşırır ve bu kadar

hunharca ihlal edilen örf ve âdetlere göndermede bulunmaktan başka bir şey yapamaz. Ama işin en ilginç, sekreterin ilk kelimelerinin ses düzeyinin ifade ediliş şekli (kalın harflerle yazılmıştır, dolayısıyla sesin yoğunluğu işaretin kalınlığına yansır) ve “Mister Canyon” sözlerinin şoka uğramış bir edayla telaffuz şeklidir. “Mister” kelimesi iki heceye ayrılmış, birincisinin altı çizilmiştir. Bu grafik hile, hem psikolojik bir yaklaşım ve duygusal bir ivme ifade eder hem de belirli bir telaffuz şeklini yansıtır. Bu durumu iletmek için kullanılan araçların “ilginç” olarak tanımlanması, bu çizgi romanın bu türle aşına olmayan okurlar tarafından okundugunu varsaydığımızdandır; aslında burada incelenen grafik stilizasyon türü, yaygın olarak kabul gören bir dizi geleneğe dayanır ve bütün çizgi roman okurları bu sayede bu mesajın anlamını bir çırpıda anlama becerisine sahiptir. Bu kare iki tür bilgi daha sunar bize. Bir tanesi Canyon’un ironik cevabından kaynaklanır: “*Bak hele! Bense hep bir ‘kimse’ olduğumu düşünürdüm! İyi sabahlar, Bay Doozie!*” (sekreterin ismi çarpıtılmış, iyi günler yerine de iyi sabahlar denmiştir). Burada bir önceki karenin izin verdiği görüntüye göre daha ayrıntılı şekilde görülen Copper’ın (uzun bir sigara, siyah eldivenler, “vamp” özelliklerini vurgulayan makyaj) keskin zekâlı ve çok çeşitli imkânlarla sahip bir kadın olduğu daha da belli olur: Kadın telefon konuşmasını paralel bir hattan dinler ve durumu tamamıyla kontrolü altında tutar.

Onuncu kare – Steve burada olumsuz cevabına başka münasebetsizlikler de ekler. Bu karede diyalogun nihai kısmına geldiğimiz bellidir (konuşma sırasında bazı esprilerin yapıldığı ima edilir); Steve şöyle der: “*Bay Dizzy* –bu çarpıtma daha da inciticidir, çünkü *dizzy*, ‘şaşkın’ anlamına gelir– *Bay Dizzy*, ne diyorsunuz? Üstelik benim bu kadar genç ve hassas olmama rağmen... *Klik sesini duyduğunuzda solo takılıyor olacaksınız!*” Bu son cümle, Steve’in



pilot olduğu bilgisini teyit eder, çünkü “solo uçuş” pilotların jargonundan bir terimdir. Steve’in cevabının tamamı, ihtiyaçlarına ve karşılaştığı zorluklara rağmen özgürlüğüne önem veren bir adamın gözüpek bir eylemi olarak karşımıza çıkar. Nitekim Steve’in sekreteri kederli bir yüz ifadesiyle, ofisin kirası için nihayet biraz paranın gelmesi iyi olurdu, der; ama patronundan böyle bir alışkanlık edinmesini bekleyemeyeceğini ekler. Bu karede ofisin aslında sade bir dekora sahip mütevazı bir odadan ibaret olduğu açıkça görülür.

On birinci kare – Bu kare ikonografik açıdan, Copper konuşmadan önce ağzından çıkan ve uzun bir sessizlik olduğuna dair uzun bir duman sarmalı dışında, hiçbir yeni bilgi sunmaz. Ama, “duman sarmalı” olgusunun geleneksel şekilde tasvir edilmiş olması bir yana (o işaret ancak çizgi roman dünyasında “duman



sarmalı” anlamına gelir), burada en önemli şey, diyalogdur. Sekreter, onun gibi birinden beklenenleri söyler: “*Copper! Steve Canyon’un söylediklerini paralel hattın duyduunuz! Hayatımda hiç bu kadar...*” Ama Copper onu kısa keser: “*O adamı istiyorum. Onu bana getir!*” Böylece bu karakter kesin olarak tanımlanmış olur ve umut vaat eden bir olaylar dizisi başlar. Birinci bölümün burada bitmiş olması rastlantısal değildir. Bu on bir kare, tartışmasız bir ustalığa sahip bir *crescendo* teşkil etmiş ve bu son sahnenin doruk noktasına zemin hazırlamıştır. Caniff tek bir sayfada birkaç karakteri birden sunup hikâyeyi başlamayı başarmıştır. Henüz hiçbir şey olmamıştır, ama bu andan itibaren okur herhangi bir şeyin olabileceği beklentisi içindedir. Hikâyeye burada ara verilir, ama durum bir kemanın teli kadar gergindir. Bu sahne “*suspense*” (gerilim) teriminin en somut örneğidir ve şiddete, açık gizleme

veya geleneksel bir ani değişime başvurulmadan elde edilmiştir. Bu sayfa amacını gerçekleştirmiştir: Edindiği okur kitlesi bu karakterleri bir daha asla terk etmeyecektir.

Bu sayfayı tabi tuttuğumuz bu inceleme sonucunda iki tür yorum elde etmiş oluruz. Birincisi, izgi romanların genel anlamda diliyle ilgilidir, ikincisi de bu sayfanın bu öykünün mahiyeti, farklı türden başka çizgi romanlar ve genel anlamda kitle iletişim araçları konusunda sorabileceğimiz bir dizi soruyla ilgilidir.

izgi Romanların Dili

1. Bu sayfada, başka ortamlarda (rneğin film alanında) uygulanan stereotiplere göndermede bulunduğu zaman bile bunu kendine özgü grafik araçlarla yapan bir ikonografinin unsurlarını tespit ettik. Bu sayfada sadece duman sarmalına işaret ettik, ama bu alandaki geniş üretimi inceleyecek olursak, artık kanonik hale gelmiş, kesin bir ikonolojik statüye sahip onlarca figüratif unsur tespit edilebilir. Örneğin mizahi çizgi romanlarda görülen metaforun veya benzetmelerin görselleştirilmesi konusunda çeşitli süreçleri örnek verebiliriz: Yıldızları görmek, kalbin bayram etmesi, başın dönmesi, iş makinesi gibi horlamak, çizgi romanlarda okurların hemen anlayabildiği, basit bir figüratif sembolojiye başvuru yoluyla aktarılan ifadelerdir. Bu gibi örnekler arasında şehveti ifade eden salya damlalarını, “parlak fikir” anlamına gelen yanan bir ampulü sayabiliriz. Ama bu ikonografik unsurlar daha büyük bir gelenek ağını teşkil eder, o da gerçek anlamda bir sembolik repertuvar oluşturur ve çizgi romanın anlambiliminden söz edilmesini mümkün kılar.

2. Bu anlambilimin en temel unsuru, geleneksel “kk bulut” işaretidir (“balon” veya “ektoplazma”) ve belirli gelenekler doğrultusunda çizildiği ve konuşan kişinin yüzüne işaret eden bir

kısım ile sonlandığında “ifade edilen sözlere” işaret eder; konuşan kişiyle bağlantısı küçük kabarcıklardan oluşursa “düşünülen sözleri” ifade eder; konturu kesik kesikse, dar açılıysa, testere dişliyse, kirpi şeklindeyse ise ruh hallerinin kesin standardizasyonu doğrultusunda korku, kızgınlık, heyecan, öfke patlaması, haykırış, gümbürtü gibi durumlara işaret eder.³ Bir dilin onomatope kaynaklarının serbestçe geliştirilmesi sonucunda elde edilen, ses işlevli grafik işaret de çizgi romanların bir başka unsurudur. Böylelikle uçan merminin “zip”inden tüfeğin “krack”ına, yumruğun “smack”ından “çarpan kapının “slam”ına, boşa giden darbenin “swiss”inden “blomp” ve “ploff” gibi düşme seslerine, “snif” gibi ağlama seslerine, şaşkınlığın “gulp”ına, zihni çalıştırmanın “hum”ına ve kemirgenlerin veya böceklerin gizli aşındırma faaliyetlerinin “tıkır”ına kadar, oldukça katı bir gürültü çizelgesi vardır. Birçok örnekte gerçek anlamda onomatopeler söz konusudur ve aslında İngilizcede anlamlı olup, başka ülkelere salt çağrıştırmacı işlevle aktarılırlar, çünkü anlamla doğrudan bağlantılarını kaybederler; dilsel “işaret”ken sesin görsel karşılığına dönüşürler ve çizgi romanın anlamsal gelenekleri bağlamında “işaret” işlevine dönerler.

3. Anlamsal unsurlar, *Steve Canyon*’da bazı önemli örneklerini gördüğümüz çizgi roman karesi gramerini oluştururlar. Neredeyse iki boyutlu, sıradan çizgi romanlardan, sinematografik olgulara

- 3 “Çizgi romanların anlambilimi”nin tamamıyla metaforik bir terim olduğu söylenebilir, çünkü çizgi romanlarda gündelik dil kullanılır ve çeşitli işaretlerin göndermeleri gündelik dil temelinde incelenmelidir. Ama çizgi romanlarda *gösteren* olarak dilsel terimlerin yanı sıra, gördüğümüz üzere, tek anlama sahip ikonografik unsurlar da kullanılır. Ayrıca, gündelik dilin kelimeleri balona yerleştirildiğinde sıklıkla sadece çizgi romanların kod sistemi doğrultusunda geçerli olan anlamlar kazanırlar. Dolayısıyla balon bu anlamda bir işaret repertuarına ait geleneksel bir unsurdan çok, bir *metadil unsurudur*, daha doğrusu, içerdiği işaretlerin kodunun çözümü için belirli bir kod sistemine gönderme yapılmasını gerektiren bir tür ön işaretir.

verilen incelikli önemi yansıtan karmaşık yapılara geçilir. Bazen çizer karelerin zevkine kendini o derecede kaptırır ki, mesajı açısından bir faydası olmayan virtüözlüklere ulaşır; sinemaya özgü süslü anlatımdan faydalananlar da ifade açısından dışavurumcu anılara başvurma gereksinimi olmasa bile örneğin bir yapıyı aşağıdan yukarıya doğru resmederler. Çizgi romanların kareleri bağlamında anlamsal faktörler kelime ile imge arasında çeşitli ilişkilerin gelişmesine neden olur: Asgari düzeyde tamamlayıcılığın söz konusu olduğu varsayılır (kelime, çizimin her yönüyle yansıtamadığı bir davranışı ifade eder); hat safhada laf kalabalığı yaşanır, yani sanki gelişmemiş okur kitlesini daha iyi kontrol altına almak için aslında zaten apaçık olan, sürekli olarak açıklanır (Superman'ın çizgi romanlarında birçok örneği görülebilir); kelime ile imge arasında bir tür ironik özerklik görülür, yani örneğin bazı çizgi romanlarda ön planda bir olay gelişirken arka planda gerçek üstü veya en azından eğlenceli, orijinal fikirlere yer verilir (*Jigs and Maggie*'nin Mac Manus'unun veya *Smoke Stover*'in karelerinin çerçevelerinden küçük insanlar çıkar); bazen de bu bağımsızlık ironiden değil, görsel unsurun kendini dayatma eğiliminden kaynaklanır ve bazı son derece ilginç karelerde ayrıntı ve çevre tasviri zevki mesajın iletişim gereksinimlerini aşıp sahneyi, çok özenli bir natürmortun gerçekçi ayrıntıları gibi, kendinden zevk alınabilecek anekdotlarla zenginleştirir; bir de görsel ayrıntıların bolluğuyla konuşmaların zorunluluğunun birleşimi, incelediğimiz sayfada olduğu üzere, sinematografik etki yaratan bir tasvire katkıda bulunur.

4. Birbirini izleyen kareler arasındaki ilişkiler, özgül bir söz diziminin, daha doğrusu *montaj yasalarının* varlığına işaret eder. “Montaj yasaları”ndan söz ediyorsak da, film alanına yapılan bu gönderme, çizgi romanların “montajı”nın özgün olduğunu, film-

lerde olduğu üzere hareketsiz karelerin sürekli bir akışa dönüş-
türülmediğini ve anlatımda kesintiler yoluyla ideal bir devamlı-
lık elde edildiğini unutturmamalıdır. Çizgi romanlar sürekliliği
birkaç temel unsura böler. Okurlar bu unsurları hayal güçlerinde
birbirlerine bağlayıp onları süreklilik şeklinde görürler; biz de yu-
karıdaki sayfayı incelerken bir dizi statik anı dinamik bir zincir
şeklinde algıladık.⁴

4 Evelyn Sullerot, fotoromanların yapısını incelerken bu sanal sürekliliğin
iletişim açısından etkinliği üzerinde durmuştur. Fotoromanların hatırdan
kalma nitelikleri üzerine bir incelemede teste tabi tutulan kadın okurların
aslında sayfada var olmayıp iki fotoğrafın yan yana gelmesiyle ima edilen
sahneleri hatırladıkları belirlenmiştir. Sullerot, iki kareden oluşan bir diziyi
(infaz bölümü ateş eder, mahkûm yerde yatar) ele alır ve deneklerin üçüncü
bir imgeyi (mahkûm yere düşerken) uzun uzun anlattıklarını aktarır. Sulle-
rot, bu muğlak süreçle telgraf iletişimi arasında bir benzerlik olduğunu öne
sürer; bu benzerlik, tamamıyla enformasyonel açıdan, gereksiz unsurların
planlı olarak ortadan kaldırılması olarak tanımlanabilir. Bu anlamda çizgi
roman tekniğinin, bilgi sunma kapasitesi yüksek olan mesajları aktarabil-
mesi gerekir. Ancak bu teknik gerçekte o kadar kesin bir kod sistemine
göndermede bulunur ki ve gereksiz unsurlar mesajın öngörülebilirliğine
o derecede kesin gözüyle bakıldığı yerlerde ortadan kaldırılır ki, sonuçta
oldukça güvenilir bir anlam, dolayısıyla da kısıtlanmış bir bilgi sunulur.
Başka bir deyişle mesaj, iç yapısı açısından kısıtlanmış bir gereksiz tekrar
gibi görünür (dolayısıyla da bilginin matematiksel analizi açısından belli
bir bilgi potansiyeline sahiptir), ama iletişim açısından (mesajın yapısı-
yla mesajı alımlayan kişinin zaten sahip olduğu bilgiler arasındaki ilişki)
sıradan görünür: yani mesaj, Noel'in 25 Aralık gününe denk geleceğini
söyleyen (ve her türlü gereksiz unsuru ortadan kaldıran) bir telgraf gibidir.
Ateş eden infaz bölümüyle yerde yatan adam arasında adamın düşerkenki
imgesinin ima edilmesi, mesajı alımlayan kişiyi bu diziden belirli bir bil-
giyi elde etmeye zorlar, ama bu bilgi, en öngörülebilir olandır ve gereksiz
unsurların azaltılması mesajı alımlayan kişide keşfe eğilim teşvik etmez.
İtalyancada “Sen elma ister misin?” şeklindeki soru cümlesinde “sen” za-
mirinin kaldırılması bir zamanlar gereksiz unsurların azaltılması anlamına
gelirdi. Ama bu zaminin kaldırılması zamanla dilsel kod sistemi tarafından
kabul edilmiştir.

Evelyn Sullerot ayrıca fotoromanın tek bir karede çeşitli ruh hallerini, zım-
ni sonuç bütününi aktarmayı başarmasına izin veren sinematografik dile
göndermeleri de inceler; sinematografik kod sistemi sayesinde bu karele-
rin değeri neredeyse sabittir ve belirsizliğe mahal vermeyen mesaj işlevi

5. İncelenen sayfada anlatımın çeşitli biçimsel unsurları (kareler, montaj, vs.) eylemin koşulları olarak işlev görür, ama okurun bilincine apaçık görünürler; başka çizgi romanlarda ise anlatımın biçimsel yapısı ironik veya mizahi varyasyona konu olur. Böylece bazı örneklerde karelerden çıkışlar, başka örneklerde kare üzerinde bir eylem olur, daha başka örneklerde ise karakterle çizer arasında doğrudan bir ilişki yaşanır (*Dick Tracy*'nin bir karakteri 1936'da, kendisini çok zor bir duruma sokan çizere yönelik olarak "Gould, bu sefer çok ileri gittin," der) ve çizerin müdahalesi kareye giren kalem veya fırça şeklini alarak olanların düzenini dışarıdan değiştirir.

6. İncelenen çeşitli biçimsel unsurlar, *olay örgüsünün mahiyetini* belirler. *Steve Canyon* örneğinde sinematografik türden bir olaylar dizisi gördük, ama başka birçok örnekte olay örgüsünün yapısı başka biçimdedir ve gelişmelerden çok belirli unsurların sürekli olarak tekrarına dayanır.⁵

7. Steve'in ve çevresindeki karakterlerin analizi, kesin stereotipleri temel alan, tanımlanmış bir karakter tipolojisinin varlığının bilincine varmamıza zaten izin verdi. *Steve Canyon* örneğinde "tip"ten ziyade stereotiplerden söz edebiliriz;⁶ stereotipler, örneklerin büyük kısmında çizgi roman biçiminde sunulan bir olayın inşası için elzem bir koşuldur. İki savaş arasında yayımlanan çizgi

görürler. Bkz. *Il fotoromanzo, mercato comune latino dell'immagine*, "Almanacco Bompiani 1963 – *Civiltà dell'immagine*" içinde, ve kesme veya ikonografik kompozisyonun kesin mesaj değeri edindiği çeşitli karelerin örnek gösterildiği *La presse féminine*, Paris, Colin 1963.

5 Tekrar mekaniğini *Superman Miti*'nde ve *Charlie Brown'ın Dünyası*'nda ele alacağız. Gerçek anlamda bir olay örgüsü olmadan, ilave süreklilik anlamında, lümpen-kültür olarak çizgi roman konusunda bkz. Robert Warshow, *Woofed with Dreams, The Funnies – An American Idiom* içinde, The Free Press of Glencoe, 1963.

6 "Stereotip" (klişe, "topos") ile "tip" arasındaki farklılıklar konusunda bakınız bu kitapta *Karakterlerin Pratik Kullanımı* başlıklı bölüm.

romanların en karakteristik kahramanlarını inceleyecek olursak, romanvari klişelerin en basit halini temsil ettiklerini görürüz: Maskeli Adam, Gezgini veya Gizemli Maceraperest'tir; Mandrake, Büyücü'dür; Gordon, Uzay Adamı'dır; X9, Detektif'tir; Jungle Jim, Avcı'dır; Cino ve Franco da Macera İzni Verilen Çocuklar'dır. Her biri ayrıca, daha az düzeyde de olsa İrade, İroni, Güzellik, Keskin Zekâ, vs. temsil eder.

8. Son olarak, incelediğimiz sayfa bize on bir kareyle değerler evrenine dair *ideolojik bir bildirimin* yapılabileceğini gösterdi. *Steve Canyon*'da şu değerlerin ortaya atıldığını kolaylıkla görebiliriz: Güzellik, Risk zevki, Kazanç konusunda ilgisizlik (ama taviz vermeden de olsa, gerçekleştirilmesi gereken hedef olan Para'ya saygı), Cömertlik, Şefkat, Erkeklik, Espri Anlayışı. Bunlar Steve karakterinin savunduğu değerlerdir; ama sayfaya bir bütün olarak baktığımız zaman, bize Yasalarla İyi İlişkiler İçinde Olmak, Yoksullara Sevecenlik Göstermek, Prestijin Sembolleri, Gizem, Karanlık Cazibe ve Tahrik Edicilik gibi değerlerin de hatırlatıldığını görürüz. Özetle, *Steve Canyon*'un bu sayfasında gördüğümüz, Hollywood Efsanesi yoluyla yumuşatılmış bir Amerikan Yaşam Tarzı'nın değerlerine bağlılıktır: Karakter de, öyküsü de, ortalama okurlar için bir hayat modeli niteliğindedir. *Terry and the Pirates*, hatta *Joe Palooka*, *Dick Tracy* veya *Dennis the Menace* gibi efsaneler de çok benzer bir ideolojik bildirim içerirler. Başka örneklerde ise konformist yorum daha öne çıktığı, olay örgüsüne dahil edildiği ve neredeyse zımni bir metafizik düzeyinde çözüme kavuştuğu görülebilir.⁷ Ama bazen de, ister görünür, ister gerçek olsun, protestoya ve muhalefete dayalı bir ideolojik bildirim de tespit etmek mümkündür.

Böylece dil unsurlarının analizi (bu unsurlara ikonografik gelenekler ve geleneksel işaret işleviyle kullanılmış stereotipler de

7 Bkz. "Superman Miti" başlıklı yazım.

dahildir), çizgi romanın değerlendirilmesinin ötesinde, iletişim imkânlarının bir çizelgesini oluşturmamıza izin vermiş oluyor. Bu analizden ilk olarak ancak şöyle bir sonuç ortaya çıkabilir: *Steve Canyon*'un bir sayfasının “okuması” sonucunda kendine özgü yapısal unsurlara ve özgün bir iletişim tekniğine sahip, okurların aşına olduğu ve yazarın yepyeni biçimsel yasalar doğrultusunda, okurlarının hem zekâsına hem hayal gücüne hem de zevkine hitap eden bir mesajı iletmek için başvurduğu bir kod sistemini temel alan bağımsız bir “edebi tür”ün varlığıyla karşı karşıya kalıyoruz.

Bağlantılı Meseleler

Bu türün eleştirel “okuması” sonuçta çizgi romanın “yapılarına” ışık tutmamıza izin veren tanımlayıcı bir analize dönüşmüştür. Ama bu noktada takılıp kalmak, bu yapıların daha geniş bir kültürel bağlamla ilişkileri anlamında değerinin tespit edilmesine engel olacaktır. Yapıların tanımlanması her halükârda daha ileri inceleme düzeylerine giriş sağlayacaktır, yoksa yapısal olarak tanımlanabilecek her olgunun salt teknik gerekçesi olmaktan öteye gidemez.

Dolayısıyla bu ilk analiz sonucunda belirlenen yapılar bizi özgül olgunun ötesine geçen ve bu olguyu hem senkronik hem de diyakronik açıdan başka olgu türleriyle ilişkilendirmeye zorlayan bir dizi soru sormaya sevk eder.

1. Bu türün özgül stil özellikleri sergilemesi, başka sanatsal olgulara kıyasla *asalak* konumunda olmasını imkânsız kılmaz. Öte yandan, bazı düzeylerde asalaksal ilişkilerin tespit ediliyor olması, başka düzeylerde bu türün *teşvik* ve önceleme konumunda olmasını imkânsız kılmaz. Bu duruma örnek olarak kareler bağlamında hareketin tasvirine katkıda bulunan grafik geleneklerini

ele alabiliriz. Her adımda fütürizmin çözümlerini andıran dinamiklerin grafik stilizasyonunu tespit etmek zor değildir. Ressam Boccioni'nin *futbolcu dinamizmiyle* çizgi romanların süper kahramanlarının tipik tasvirleri arasındaki benzerlikler apaçıktır (kahramanların sestten hızlı uçuşu, hareketsiz bir teleobjektifin önünden hızla geçen bir imge gibi, yatay bir izle resmedilir). Fütürist deneyimlerden öncesine ait çizgi romanlarda da bu tür tasvirleri tespit etmek mümkündür, ama aynı şekilde çizgi romanın da sadece çağdaş resim alanındaki deneylerden ve fotoğraf uzmanlarıyla sanatçıların keşiflerinden sonra, daha geniş okur kitlelerinin edindiği bir duyarlılık sayesinde kendi grafik geleneklerini evrensel bir dil olarak dayatabildiği de doğrudur. Böyle bir durumda asalaklığın faydasızlık anlamına gelmediği açıktır. Biçimsel bir çözümün başka alanlardan ödünç alınmış olması, onu gerekçelendiren özgün bir bağlama entegre edilmesi durumunda kullanımını geçersiz kılmaz. Çizgi filmlerdeki hareket tasviri örneğinde karşımızda, entegre olabileceği ve özerk bir fizyonomiye sahip olabileceği yeni bir bağlam bulan biçimsel bir unsurun popüler bir düzeye aktarımı olgusu vardır.⁸ Aynı şekilde, çizgi roman teknikleriyle film teknikleri arasındaki ilişkilere işaret etmek de gereksiz gibi görünür. Çizgi romanların karelerin her türlü imkânını ve stilini film dünyasına borçlu olduğu apaçıktır. Daha önce de belirtildiği gibi çizgi romanın, filmlerin tersine, statik unsurların yan yana getirilmesiyle süreklilik elde etmesi konusu daha derinlemesine incelendiği takdirde montaj konusundaki söylemin daha karmaşık olduğu görülecektir. *Steve Canyon* sayfasına dönüp onu olası bir film senaryosu olarak okuyalım. Böyle bir durumda bu sayfa-senaryo olası bir yönetmenin, karelerin arasındaki boşlukları doldurarak birbirine entegre etmesi gerektiği bir dizi temel

⁸ Bkz. *Charlie Brown'ın Dünyası* başlıklı yazıda Li'l Abner karakteri ve Pogo'nun öyküleri konusunda söylediklerim.

bilgiyi içerir. Bu sayfa bu anlamda, Steve Canyon'ın binaya girdikten sonra adım adım asansöre kadar izlendiği, bir aradan sonra bir koridorda yürüyüp ofisine girdiği, vs. bir seriye dönüşebilir. Ama bir de bu sayfayı bir senaryo olarak değil de bir film olarak düşünelim, yani filmin, herhangi bir ekleme veya entegrasyon işlemi olmadan bu karelerden oluştuğunu düşünelim. O zaman, hareketsiz unsurlardan oluşan bu dizinin, nefes kesecek derecede aralarla dolu bu anlatımın, 1947'de film izleyicilerini hayretler içinde bırakacak bu söylemin bizi hazırlıksız yakalamadığını görürüz, çünkü bu anlatımda Goddard'ın *Vivre sa vie* veya Chris Marker'ın *La jeteé* filminin stilini buluruz. Bu filmlerde söylem, hareketsiz fotogramların büyük bir ustalıkla yan yana getirilmesi yoluyla gelişir. Bu durumda bütün bunlar, çizgi romanların montaj açısından geleceğin filmlerinin habercisi olan (hatta bir dereceye kadar “teşvik eden”?) bir söylemi sunduğu anlamına gelir.

Böylece çeşitli asalaklık ve teşvik ilişkileri, tek bir değerlendirmeye indirgenmesi zor olan bir dizi olgu şeklinde gelişir. “Asalaklık” ve “teşvik”in değer göstergeleri değil, sadece daha karmaşık bir değerlendirme için zemin teşkil eden ön nitelgeler oluşturabileceği apaçıktır. 1905 yılının *Little Nemo* çizgi romanları *art nouveau* stiliyle ilişkiler ve XIX. yüzyıl sonlarının demir yapılarıyla bağlantılar sergiler, ama bu “alıntılar” bağlama yabancıymış gibi durmaz. Öte yandan Harold Foster'ın son derece ayrıntılı *Prince Valiant* öyküleri Rafael öncesi bir zevkin zanaat açısından doğru, temelde hoş, ama tamamıyla akademik, geç dönem uyanışı olarak karşımıza çıkarlar (pedagojik açıdan muhafazakârdırlar; ama bu öykülerin hedef aldığı ve tarihi açıdan bu zevke yabancı olan yeni okur kitlesinin bu zevki geri kazanmasına yardımcı olurlar). Herriman'ın *Krazy Kat* çizgi romanlarının sayfalarında kendini gösteren gerçeküstücü etkileri ise başka

açıdan yorumlamak gerekir: Burada sanat tutkunları bir yandan farklı bir bağlamda, derin bir keşif amacıyla ortaya çıkmış belirli düşsel telkinlerin burada ne kadar sanatsal olursa olsun daha bağlantısız bir olayın sadece arka plan unsurları olarak kullanılmış olmasından yakınabilir, diğer yandan da aksi takdirde etkisiz kalacak bu telkinlerin burada delilikle şefkatin asla bayağı olmayan, son derece olgun, özgün bir bağlamda birbirine karıştığı neşeli bir söylem içerisinde kaynaştığı reddedilemez.⁹

Sonuç olarak çizgi romanlar bir yandan özgün stilleri dolaşıma sokarken ve bu açıdan sadece estetik bir olgu olarak değil, gelenekleri modifiye eden faktörler olarak da incelenmesi gerekirken, diğer yandan hem sırf değer kaybı hem de geri kazanım adına biçimsel bir unsur onaylama ve yayma işlevi görür. Bu süreç konusunda genel bir yargıda bulunmak mümkün değildir ve her örnek temelinde ayrı bir tarihi-eleştirel-pedagojik değerlendirme yapmak gerekir. *Zevksizliğin Yapısı* başlıklı yazımda bu tür ayrımları yapmaya izin verecek araştırma araçları geliştirmeye çalıştım.¹⁰

2. Ama hem asalaksal işlev gören hem de asalaksal kökenlerinden dolayı salt standartlar halinde taşlaşan bazı yapısal unsurları tespit etmek zor değildir. Karakterlerin nitelenmesi bu açıdan tipik bir örnek sunar: Sinemaya gönderme çizeri, zaten bir taslak olan aktörü (çünkü bir olma veya görünme şeklinin prototipidir) etkisi daha da zayıflatılmış bir taslağa indirgemeye zorlar. Steve Canyon, şahsında özetlediği üç dört “stara” göre daha basit ve daha jeneriktir, zaten çizimi ona, ne kadar standartlaşmış olursa

9 Walter Kelly’nin *Pogo*’da kullandığı Joyce-vari dil de bu türden bir başka örnek oluşturur. Bkz. Reuel Denney, *The Revolt Against Naturalism in the Funnies*, *The Funnies* içinde, age., özellikle s. 67 vd.

10 Aristokrat bir yaklaşım doğrultusunda biçimsel unsurların keşif düzeyinden tüketim düzeyine aktarımı kaçınılmaz olarak olumsuzdur (Mac Donald’ın adı geçen yazarı bu görüşün bir örneğini teşkil eder).

olsun, bir starın *kişiliğini* ortaya seren ifade değişkenliğini veremez. Çizgi romanın gerektirdiği grafik işaret neredeyse tam bir stilizasyon gerektirir ve karakter giderek daha hiyeroglifik hale gelir. Belli bir eşiğin ötesinde stilizasyon her tür ifade nüansı olasılığını geri kazandırır: Bu gibi örnekler arasında Schulz veya Feiffer'in karakterlerini sayabiliriz. Ama kurallara göre *yarım* stilizasyon (örneğin *natüralist* stilizasyon ustası olan Caniff'in çizgi romanlarında çağrıştırmacı olan aynı zamanda taklit işlevlidir: Dudağın kenarındaki bir kırıışık deneyim ve olgunluk göstergesi olabilir ve biyografisini özetliyor olabilir, ama yine de natüralist anlamda sadece bir kırıışıktır) geleneksel bir karakter sunar. Bu noktada iki soru sorulabilir. Birincisi özgün unsurlarla standartlaşmış unsurların nasıl kaynaşacağı ve özgün unsurların (dille ilgili gelenekler, montaj, vs.) iletişim gücünün sadece standart karakterlerle bağlantılı olarak mı işlediğidir. Bu anlamda çizgi romanın dili, sadece son derece basit öyküler anlatmaya uygun olacaktır: Psikolojik nüanslar en aza indirgenmiş olmalıdır, karakterin değeri de tanıma kabiliyetine değil, ancak sistematik, alegorik kullanışlılığına bağlıdır, ya da okurun özgürce gerçekleştireceği özdeşleşmeler ve yansıtımlar için bir referans çerçevesi teşkil eder. Böylece ikinci soruya geliriz: Çizgi roman tipler mi, yoksa sadece standartlar, yani *topos*'lar mı yaratır? Bu soruna bu kitabın "Karakterler" konusuna ayrılan kısmını oluşturan üç yazıda cevap vermeye çalıştım. O yazılarda aynı anda hem bireysel hem de evrensel olan karakterleri (dolayısıyla tipler) inşa etme olasılığını tespit etmeye çalıştım; ama çizgi romanların büyük kısmının kullanılabilir saf modeller, klişeler (*topoi*) yaratmaya yönelik olması bana kaçınılmaz görünüyor. Burada çizgi romanlar bağlamında ele alınan bu sorun aslında çeşitli biçimler altında kitle iletişim araçlarının tamamını kapsar.

3. *Steve Canyon*'un apaçık bir ideolojik görüşü ifade ettiği daha önce de belirtildi. Şimdi, bu ideolojik unsurları ortaya koyduktan sonra, iletişim araçlarının, yani tespit edilen stil unsurlarının o ideolojinin aktarılmasına yönelik (daha doğrusu, o ideolojiden başka bir şey ifade etmemeye zorunlu) olup olmadıklarına bakalım. Eğer böyle olsa, çizgi romanın oldukça basit bir kod sistemine dayalı basit bir dille ideolojik olarak belirlendiği, temelde esnek olmadığı, standart karakterleri anlatmaya zorunlu olduğu, başka sanat dallarına ait ve ancak hatırı sayılır bir süre sonra (yani artık provokatif bir işleve sahip olmadıkları zaman) büyük okur kitlelerinin duyarlılığı tarafından benimsenmiş, özgün bağlamlarından yalıtılmış, salt gelenekselleşmiş yöntemlere indirgenmiş stillerden faydalanması gerektiği anlamına gelir. Ama bu durumda en mutlak konformizme dayalı ideolojik içeriklerden başka bir şey aktaramazdı; okurlarının tamamına ortak olan hayat ideallerinden başka bir şey öneremez, her tür yıkıcı öneriyi görmezden gelirdi; siyasette de, etikte de, psikolojide de zaten bilinenler dışında bir şey söyleyemezdi.¹¹ Ama bir çizgi romanın aynı iletişim

11 Kitle iletişim araçlarının, zaten apaçık ve edinilmiş olanlar dışında hiçbir şey ifade edememesini *Kitle Kültürü ve Kültür Düzeyleri* başlıklı yazımda ele aldım. “Çizgi roman” mesajının iletişim yapıları konusundaki düşünceler (ve 5 numaralı dipnotta belirtildiği gibi, bir açıdan yok edilince başka açılardan ortaya çıkan gereksiz tekrar konusundaki gözlemler) kitle iletişim araçlarının muhafaza işlevini benimsedikleri iletişim yapısına bağlayanlara hak verir gibidir: “Dil sisteminin işleyişinin ve kullanımının gereksiz tekrarı ve otomatizmleri gündelik iletişim düzeyini daima nitelemiştir, ama günümüzde niceliksel açıdan daha büyük bir önem kazandılar. Nitekim işareti anlamsal olarak kavramsal popülerleştirme ölçüsüne indirgeyen orta düzey kültür ürünlerindeki çoğalma (ansiklopediler, *reader's digest*, çizgi romanlar, radyo ve televizyon yayınları, vs.), anlamlarını kaybeden ve reklamlar yoluyla nesnelerin nitelikleriyle özdeşleşen isimleri aralarında büyüdü bir ilişki sonucunda çözülmez bir bağ oluşan endüstriyel tüketim ürünlerinin yaygınlığı, dilsel işaretle filli gerçekliğin imgesi arasında zorunlu bir ilişki yaratan görsel iletişim (sinema, televizyon, çizgi romanlar, afişler, tablolar), vs. konuşan kişiye özellikle anlamsal ve sözdizimsel açıdan standartlaşmış iletişim modelleri dayatır ve işaretlerin keyfiliğinin nesneye ve sisteme içkin ifade olasılıkları açısından bilinci belirli bir kültürel politika,

unsurlarını kullanarak farklı bir vizyon ifade etmesi olasılığı ele alındığında, burada da mesele bir dizi somut örneğe bölünür ve genel anlamda bu tür açısından geçerli değildir.¹² “Karakterler”e ayrılan bölümde Superman’le Charlie Brown arasında yürüttüğümüz kıyaslama bizi bu ikinci yola iter.

4. Estetik sorunsalıyla ideoloji sorunsalı arasında iki soru karşımıza çıkar: Biri *türün karakteristik yapısının okur üzerindeki belirleyiciliği*; diğeri de ürünün daha geniş dağıtımını gerektiren *endüstriyel* (kültür endüstrisi anlamında) *zorunsuzlukların okur üzerindeki belirleyiciliği* ile ilgilidir.

Birinci soru şöyledir: Gerçeklik bir dizi hareketsiz ana bölündüğü zaman çizgi romanın okurun mesajı alımlama şeklini koşullandırıp onun üzerinde psikolojik bir etki yaratması mı gereklidir? Başka yerlerde yapıldığı gibi, belli bir ağırlığa sahip psikolojik bir etki yaratmayacak bir gerçeklikten kopmadan söz edilebilir mi? Ancak bu tür yorumların (yani normal bir süje için başa çıkılabilir ve entegre edilebilecek olanı nevrotik açıdan görmek) riski, film imgeleri konusunda olduğu üzere, bu gibi araştırmaların da yoğunlaşmasını ummamızı engellemez.¹³

üretim ve tüketimin dayattığı iletişim türünün lehine indirgenir (Luigi Rossiello, *La funzione linguistica del messaggio poetico*, “Nuova Corrente” içinde, 31, 1963).

12 Aslında tam da mesele bir dizi somut örneğe bölündüğü için, bir ön aşama olarak çizgi romanın ideolojik içeriğinin analizini yapmak gereklidir. Bkz. örneğin Lyle W. Shannon’un *Little Orphan Annie* konusundaki (a.g.e) veya E. Sullerot’nun fotoromanlar konusundaki analizleri; veya tematik bir analiz için (istatistiksel düzeyde) bkz. Francis E. Barcus, *The World of Sunday Comics, The Funnies* içinde, age. Ancak içerik analizi, belirli bir ideolojik seçeneğin verili bir stil çözümüne bağımlılığını belirlemek veya bir stil çözümünün verili bir ideolojik seçeneğin önemini azalttığını (veya fizyonomisinin kökten değiştiğini) göstermek için biçimsel yapıların analiziyle kıyaslanmazsa eksik kalır.

13 Öte yandan çizgi romanların iletişim yapısında, hem özgül konulardan hem de o yapılar yoluyla ifade edilen içeriklerden ayrı, soyut olarak değerlendirilebilecek bir dizi uyaran tespit etmenin son derece taraflı olduğunu sanıyorum.

İkinci soru ise, çizgi romanın gündelik (veya haftalık) şeritler şeklinde bölünmesinin olay örgüsünün yapısını belirleyip belirlemediğidir. *Steve Canyon* örneğinde çizer, okurda bir sonraki bölümün beklentisini (ve de ticari “talebi”) yaratmak amacıyla olayın zirvesini on birinci kareye yerleştirmiştir. Ayrıca teknik açıdan bu kadar mükemmel bir dizinin bir nedeni de elinin altında, zanaat açısından daha sıradan ve aceleci bir ürün yaratmasına neden olacak, sadece üç dört karelik bir şerit değil de bütün bir sayfa olmasıdır.¹⁴ Ayrıca söylemine bir gün, hatta bir hafta sonra devam etmek zorunda kalan çizer, okurlara hafızalarını zorlamadan açık ve net referans noktaları sunmak için standart durumlar ve karakterler sunmak durumunda kalmıştır. Vücudunu saran siyah ipekli bir elbise giydiği için “vamp” olduğunu bildiğimiz bir kadını daha kolayca hatırlarız. Karakterler çok küçük ayrıntıların giderek birikmesi yoluyla tanımlansaydı, bütün yeni bilgileri bir araya getirebileceğimiz mnemonik bir model muhafaza edemezdik ve bir araya getirilmesi imkânsız bir dizi izlenim elde ederdik. Buradaki sorun, tefrika romanı yazarının balta darbeleriyle şekillendirilmiş

Örneğin film alanında, ekranda birilerine yumruk atan birini gören izleyicilerin bazı kaçınılmaz, içgüdüsel tepkiler hissettiği kanıtlanmıştır. Ama bu sadece bir başlangıç noktası teşkil eder: Asıl sorulması gereken *yumruğu yiyenin kim olduğunun* benim davranışımın üzerinde ne derecede etkili olduğudur. İçgüdüsel tepki ne olursa olsun, mesajı alımlayanların evrensel cevabının yumruğu yiyenin korumasız bir oğlan mı, bir rahip mi, bir haydut mu, siyasi bir rakip mi olduğuna göre farklılık göstereceği söylenebilir. “Deneyci araştırmaların, uyararı, bir psikoloji laboratuvarında renk uyarısının olduğu kadar içerik yoksunu olarak gördüğünü düşünmeye eğilimliyiz. Popüler kültürdeki uyarının tarihi bir olgu olduğuna ve uyararı ile tepki arasındaki ilişkinin uyarının ve tepki verenin tarihi ve sosyal kaderi tarafından önceden şekillendirilmiş ve yapılandırılmış olduğuna inanıyoruz.” (Leo Lowenthal, *Historical Perspectives in Popular Culture, Mass Culture*, age. içinde).

14 *Steve Canyon*’un ilk bölümü “L’avventura” adlı haftalık dergide İtalyanca olarak yayımlandığı zaman (25 Aralık 1947) sadece dört kareden ibaretti ve hiçbir beklenti yaratmıyordu.

karakterler inşa etmek zorunda kalmasına benzer. Stendhal'ın karakterleri “tefrika” olarak okunamaz ve okur bu karakterleri ancak kitabı okuma aralarında bile neredeyse hiç elinden bırakmama ve okuma boyunca onların üzerinde düşünme kaydıyla izleyebilir. Çizgi roman çizerlerinin karşılaştığı bu nesnel zorluk, Poe'nun bir sanat eserinin elde etmek istediği etkinin kaybolmaması için tek bir “oturuş”ta okunması gerektiğini söylediği zaman ortaya koyduğu zorluktur. Çizgi romanlar ise aralıklarla okunmakla kalmaz, başka çizgi romanlarla bir arada okunur (gazetelerin eki genelinde dört ila on şerit içerir). Bu durumda okura sunulabilecek tek mnemonik yardım, hemen tanıyabileceği standartlar sağlamaktır.

Bu durum (bu “türün” çeşitli olasılıklarına bir tür azami sınır teşkil etmekle kalmaz) estetik ve ideolojik açıdan daha büyük bir geçerlilik ve olgunluk atfedilen çizgi romanların neden tefrika şeklinde sunulanlar değil de bir öykünün tek bir şeritte veya en azından tek bir kare grubunda anlatıldığı çizgi romanlar olduğunu açıklayabilir. *Peanuts* bu açıdan önemli bir örnek teşkil eder (*Charlie Brown*'ın *Dünyası* başlıklı yazıda bu konuyu işleyeceğim): her bölümde tek bir olay işlenip tamamlandığı gibi, bir bütün olarak bu “efsane” çeşitli olayların üst üste bindiği tekrar sisteminden faydalanır ve bir yandan bazı sabit unsurları insanı biktirirken, diğer yandan bu sabit unsurların tanınabilirliğinden faydalanarak onları okurun hafızasını koordine etmek için değil, bilinçli bir ironinin nesneleri olarak kullanır.¹⁵ Bu durumda özgül koşullandırma, söylem fırsatı haline gelir. Ve ticari amaçla “çizgi roman” ürününün dağıtım sisteminin koşullandırmanın mahiyetini belirlediği öne sürüldüğü zaman, sanat alanında daima olduğu

15 Böylece Rosiello'nun işaret ettiği gereksiz tekrar yasasından sıyrılan ve asgari düzeyde de olsa sanatsal mesajın temel özelliğini sergileyen, yani kendi yapısını söylemin en önemli nesnesi haline getiren bir kitle ürünü oluşur.

üzere burada da dâhiyane çizerin, koşullandırmaları olasılıklara çeviren çizer olduğu söylenebilir.

5. Şu ana kadar geleneklerden, standartlardan ve kod sistemin-den söz ettik. Bütün bunlar, iletişim geleneklerinin bir *koiné*'nin varlığını temel aldığını öngörür. Mesajı alımlayanların kodunu çözeceği mesajların yaratılmasına izin veren bir kod sistemi (dil gibi), en azından mesajın yayımlandığı anda hem mesajı yayanın hem de alanın bir topluluğa üye olmasını öngörür. Peki ama, çizgi roman şeklinde bir anlatımın yapısını iletişim anlamında incelerken var sayılan *koiné* ne anlama gelir? Bir bütün olarak Amerikan toplumu mudur? Amerikan olmayan çizgi romanların varlığı bir yana (gerçi bu tür resmi olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuştur ve en gelişmiş düzeyine burada ulaşmıştır), Amerikan okur kitlesi için üretilmiş olan çizgi romanlar Avrupa'da da tüketilir ve Avrupa'da az rağbet görenler sadece *Pogo* gibi Amerikan siyasi sistemine özgü spesifik yönlerle göndermede bulunan öyküler, yani diğerlerine göre daha karmaşık bir gönderme sistemini temel alan öykülerdir. Peki ama Amerikalı bir okurun *Steve Canyon* gibi bir çizgi romanda İtalyan bir okurla aynı unsurları tespit ettiğinden ne kadar emin olabiliriz? Yani aynı sayfa bir mesaj olarak (bu olgu başka ölçeklerde zaman veya uzam içinde görülen, tarihi ve sosyolojik olarak birbirinden farklı kullanıcılar tarafından tüketilen başka herhangi bir sanat eserini de kapsar) ne dereceye kadar kısmen farklı kod sistemleri temelinde okunmuştur?¹⁶

Dolayısıyla okurların *koiné*'sini modern endüstriyel toplumun üyeleriyle veya kapitalist bir sistem içerisinde endüstriyel toplumun yurttaşlarıyla özdeşleştirmek büyük bir tedbirsizlik olacaktır.

16 Steve Canyon'un adı geçen İtalyan baskısında Steve'in bir pilot olduğunun anlaşılmamış olması bu durumun bir örneğini teşkil eder: Nitekim özgün versiyonda iki argo ifadeyle Steve'in faaliyeti ima edilirken İtalyanca versiyonda bu imalara yer verilmemiştir.

Çizgi roman çizerinin ürününü yaratırken bir kitle toplumunun ideal yurttaşı olarak ortalama insan modelini göz önüne aldığı yadsınamaz. Mutluluk ve tüketim ideolojisinin tamamı (bkz. Dr. Dichter'in iyi niyetli felsefesi¹⁷) benzer bir soyutlamayı temel alır. Ama "gizli ikna ediciler" in veya ortalama insana yönelik kültürel ürün üreticisinin bu tür soyut bir model kullanmasının nedeni, soyutlamanın onun için izlenmesi gereken metodolojik bir hipotez haline gelmesidir: Bir yandan soyut "ortalama insan" modeline uygun ürünler ürettiği sürece ürüne uyarlanmış tüketiciler yaratmaya katkıda bulunacağını ve soyut modelin gerçekliğe dönüşeceğini zımni olarak bilir; diğer yandan mutluluk ve tüketim etiği için ideolojik temel olarak belirli bir uygarlık düzeyinde, tüm farklılaşmaların yerini prestij sembolleriyle statü arayışının alacağı sınıfsız bir toplumun var olduğuna inanmak gereklidir. Bu anlamda kültür ürününü farklı yorumlarla tüketmeye yönelik ideolojik farklılaşmaların (sınıfsal kökenli olsun veya olmasın) olabileceğini görmezden gelmek gereklidir (işlemsel cehalet). Yani farklılaşmamış bir *koiné*'yi temel alarak hareket etmek daha kârlı ve kolaydır ve ısrarlı arzın gerçek bir talep yaratacağı umulur, böylece pazarın işleyişi derinlemesine ve kesin olarak basitleşecektir.¹⁸

Asıl grotesk olan, farklılaşmamış kitle şeklindeki yanılsama-soyutlamaya kitle iletişim araçlarının üretim ve kullanım olgusunu eleştirel olarak ele alması gerekenlerin de başvuruyor olmasıdır.¹⁹ Bu basitleştirme de pazarın birleşmesi konusunda bi-

17 Bkz. *The Strategy of Desire*.

18 Ortalama izleyici kitlesinin ihtiyaçlarının karşılanmasını amaçlayan televizyon politikası bu oldukça elverişli yanlış anlamayla karşı karşıya kalır, halbuki aslında ihtiyaçların dayatıldığı bir proje uygular (televizyon konusundaki inceleme yazısında bu konuyu işleyeceğiz).

19 Bkz. Pierre Bourdieu ve Jean-Claude Passeron, *Sociologues des Mythologies et mythologies des sociologues*, "Les Temps Modernes" içinde, Aralık 1963. Yazarların ele aldığı araştırmacı grubuna yönelttiği eleştirilere tamamıyla katılmıyorsam da, bu eleştirmeye genel anlamda katılıyorum. Yazarlar

linçaltındaki bir arzuyu yansıtır: “Üst” kültürün pazarı kullanım yöntemi değil, ürün (kendinden bir mutlak) tarafından belirlenir; kitle insanının pazarı da kültürle ancak olumsuz antropolojilerin küçümseyici ve genellemeci analizlerin yapılmasına izin verdiği derecede bağlantılıdır.

kitle kültürünün kıyametçi eleştirmenlerine (ama bu eğilimin temsilcileri olarak bana göre bu kusura sahip olmayan araştırmacılar seçilmiştir, yani Bourdieu ve Passeron Fransız meslektaşlarına saldırırlarken kıyametçi ruh halinin aslında çok daha tipik ve radikal temsilcileri vardır) saldırılarında şöyle derler: “Bu hayali sosyolojinin ana konusu ‘kitleler’ veya kitle iletişim araçlarından çok ‘kitleleşme’, yani kitleleri kitle yapan şeydir: Kitleleşme aslında kendi kendini kitleleşleştirmedir, çünkü kitle haline gelme, kitlelerin özlerini gerçekleştirmesine izin veren tarihi süreçten başka bir şey değildir. Özetle, tasvir edilen şeyler, yapılan şeyler veya onları yapan mekanizmalar veya failer değil, her türlü değişime izin veren olağanüstü bir mantıktır... Dolayısıyla örneğin ‘Süreyya olgusu’ Prenses Süreyya değil, araçları, işlevleri ve gerçek amaçlarıyla Prenses Süreyya konusundaki literatürü üreten organizasyon sistemi değil, Prenses Süreyya konusundaki bilgileri yayımlama teknikleri değil (ki basit bir sohbet bu tekniklerin en önemsizi değildir), Prenses Süreyya’nın imgesinin farklılaşmış alımlaması ve bu imgenin farklı izleyici kitlelerine göre edindiği farklı biçimler değil, Prenses Süreyya’nın mistifike edici muameleye maruz tutulan özerkleştirilmiş mitidir. Mesajları yaratanların örtük ve açık amaçlarını, teknik, estetik ve etik seçimlerinin ardındaki bilinçli veya bilinçsiz modelleri, mesajları alanların beklentilerini ve yaklaşımlarını, algılarının gerçek yöntemlerini, hayranlıklarını veya ilgisizliklerini model olarak görmek sağduyulu olurdu. Ama aynı zamanda kehanet temelli hokkabazlıklar için elverişli bir bahaneyi bayağı bir bilimsel objeye indirgemek olurdu.” Ancak suçlamanın haksız olduğu yer, bu eleştiriye mesajın yapısal analizini de katmaya çalışmasıdır: Mesajın yapısal mesajı, bilinçsiz olabilecek bazı işlemsel amaçları, mesajları yaratanların hangi modelleri temel aldığını anlamak açısından mesajların yaratıcılarının acemi psikanalizinden veya güvenilirliği şüpheli belgelerin incelenmesinden çok daha faydalı olabilir. Ama, daha sonra da görüleceği üzere, bu analize Bourdieu ile Passeron’un haklı olarak önem verdiği soyut alımlama yöntemleri konusunda araştırmaları entegre etmek, “kitlelerin” düşünüldüğünden daha özerk ve daha az “kitleleşmiş” olduğunun ve aldıkları mesajların önemini ve sınırlarını tek başlarına anlayabilecek durumda olduklarının bilincinde olmak gerekir.

Steve Canyon'unki gibi bir sayfaya dönelim. Burada şöyle yapısal düzeyler tespit ettik: Olay örgüsünün düzeyi; stil araçları düzeyi; taklit değerleri düzeyi (bir karakterin veya ortamın hoş ve arzulandır olması); ideolojik değerler düzeyi; vs. Bizim bu sayfayı teknik-biçimsel açıdan değerlendirmiş olmamız (iletişim stratejisinin başarısı-başarısızlığı; tasvirin güzelliği; biçimsel unsurların özgün veya asalak olması) başka bir okurun sadece olayların örgüsüyle bağlantılı değerleri görmesini ve bir sonraki bölümü sabırsızlıkla beklemesini engellemez; bizim özgül ideolojik değerler tespit etmiş olmamız, başka bir okurun bu tür değerleri fark etmemesini veya bu değerlerin bilinçaltındaki dünya görüşü üzerinde yönlendirme etkisinde bulunmalarını engellemez; hatta aynı okur saf bir şekilde de olsa biçimsel değerlere (güzel veya çirkin tasarım) dikkat edecek olursa, bu inceleme sırasında ürün konusundaki ilgisini tüketmiş olur. Bu durumda çeşitli faydalanma şekillerinin kullanıcının sosyal sınıf, entelektüel kategori, yaş veya cinsiyete bağlı olarak nasıl değişiklik gösterdiğini sorgulayabiliriz. Yani belli bir sosyal sınıfa, entelektüel bir kategoriye, psikolojik bir tipe, bir yaşa veya bir cinsiyete aidiyet kullanıcıya onu başkalarından ayırt eden bir kod sistemi sağlar mı? Okurun bir nesneye yaklaşım şeklini ne şekilde modifiye ederler? Meseleye bu açıdan yaklaşıldığında her ikisi de metodolojik açıdan felç edici olan “kitle” ve “kitle-insan” fetişlerinin yıkılacağı apaçıktır. Bu kavramların günümüz kültürel ortamının belirli bir algısını geliştirmek açısından referans tablosu olarak işlev gördüğüne şüphe yoktur. Ama geçerlilikleri gelenek sezgisinin ötesine geçmez. Bu tür araştırmalarda gelenek sezgisinin bir ön varsayım, bir sorunun tespitini teşkil ettiği ölçüde kullanılmaları meşrudur.

Ayrıca homojen bir tüketici “kitle” hipotezinin geçerliliğinin, ürünün yapılarının tanımlanması safhasında veya *kullanım*

yöntemlerinin araştırma safhasında mı önerildiğine göre değişiklik gösterdiği de eklenmelidir. Başka bir deyişle, *Steve Canyon*’un yukarıdaki sayfasının okumasında olduğu üzere, ürünün yapısı tanımlanırken, çizirin kullanıcıların *koiné*’sini göz önüne alarak kullandığı kod sisteminin unsurları tespit edilir; çizir, homojen bir kitleyi göz önüne alır ve bu psiko-sosyolojik varsayım *poetika*’sının temelini oluşturur. Bu anlamda kitle-insan modeli soyut değildir, işlemsel bir amacın unsur işlevi gören gerçek bir veridir. Asıl hata, üründen faydalanma yöntemleri konusunda kuramsal hipotezler öne sürerken kitle-insanı modelinden faydalanmaktır. Yapının analizini yapanlar ilk metodolojik hatalarını burada yapar, çünkü yapısal analizin, incelenen objeyi her açıdan tükettiğini ve en önemlisi, faydalanılabilecek çeşitli yönlerini olabilecek tek hiyerarşi doğrultusunda düzenlediğini varsayarlar. Bu hatanın yanı sıra bir de kitle-insanı modelini, “üst” kültür hayali kuran insana özgü nitelikler atfetmedikleri, olumsuz bir model sayarlar ve hipotezleri daha da yanlış hale gelir. Başka bir deyişle, *Steve Canyon*’da vamp kadın-cadî şeklindeki saf arketipe başvurulduğuna tespit ettikten sonra *Steve Canyon* okurlarının bu arketipin büyüüne kayıtsız şartsız teslim olacağını varsaymak (zaten ilk andan itibaren okurun eleştirel duygusu zayıf kitle-insanı olduğu, her hareketinde –neredeyse metafiziksel anlamda– karşı çıkamayacağı pedagojik bir güç tarafından yönlendirildiği varsayılır) en baştan itibaren sorunun çözümlendiğini varsaymak demektir. Bunlara ahlakçı kıyametçilerin genelde ürünün yapısal analizine bir türlü ulaşamadığını da ekleyebiliriz. Kıyametçiler ürünü “yorumlamak” yerine onu okumayı reddederler ve “okunmaz” olduğuna karar verirler, onu değerlendirmeye tabi tutmak yerine onu en baştan itibaren olumsuz kılan sözde bir “Bütün” içerisine dahil ederler; ama objektif olarak incelenen münferit oiguların diya-

lektik kıyaslamasından kaynaklanmamış bir “Bütün” fikrini nasıl geliştirdiği belli değildir.

Dolayısıyla yapısal tanımlama safhasında kısmen meşru olan “kitle” kavramı kullanım yönteminin araştırılma safhasında yanlış yorumlanır. Bu noktada araştırmanın tek amacı, kullanım şekillerinin farklı psikolojik, kültürel, sosyal ve biyolojik katmanlaşma türlerine göre farklılaşıp farklılaşmadıklarını veya ne ölçüde böyle olduklarını tespit etmek olmalıdır. Bir önceki yapısal analiz, bu aşamada bir ön varsayım olarak işlev görür, ama deneyci bir araştırmanın verileri temelinde modifiye edilmelidir.

Ancak ürünlerin kuramsal analizi düzeyinde bir sorun daha söz konusudur: kullanım şekillerinin değişkenlik gösterdiğini ve farklı öznelerin üründe farklı değer düzenleri ve hiyerarşileri tespit ettiğini varsayarsak (kullanımın, mesajın kodunu çözen kişilerin benimsediği kod sistemindeki değişikliklerle değişebileceğini göz önüne alırsak), ürünün içinde kullanıcıların kod sistemleri değiştiğinde kod çözümünün değişimini yönlendiren iletişim unsurlarının varlığını tespit edebilir miyiz? Başka bir deyişle, Steve Canyon’da gördüğümüz moda, davranışlar veya prestij sembollerinin Amerikalı okurların paylaştığı bir kod sistemine özgü olması ve İtalyan okurların bu sayfayı başka referans sistemleri doğrultusunda ele alması (örneğin Steve’in sekreterinin güzelliği uzun boylu, sarışın bir Yankee ile kısa boylu ve esmer bir Sicilyalı için ayrı bir anlama sahiptir; birine göre tamamıyla egzotiktir, diğerine göre evcimen sayılabilir) aynı sayfanın bu iki okur kitlesi için tamamıyla farklı mesajlara aracılık ettiği anlamına mı gelir? Yoksa bazı psikolojik değişmez- lere veya tüm Batı toplumlarının bazı karakteristik değerlerine dayanan ve kod çözümünü az çok üniter bir şekilde yönlendirecek temel bir kod sistemi mi söz konusudur? Bu durumda Steve

figürü de bazı temel niteliklere mi sahiptir ve bunlar okumamız sırasında tespit etmeye çalıştıklarımız mıdır?

Böylece karşımıza bir çizgi romanın okunması düzeyinde oldukça eski olan ama hâlâ felsefi açıdan ele alınmayı hak eden bir problem çıkar, o da *deneyimleme modellerinin değişkenliği ile deneyimlenen eserin yapılarının nesnelliği arasındaki ilişkidir*.

Hume ve Hintliler: Deneyci Araştırmaya Giriş

Yukarıda dediğim gibi bu, eskilere uzanan bir meseledir. Bu meseleyi ilk olarak hem kuramsal açıdan en berrak şekilde hem de dinamik bir deneycilik ruhuyla kimin ifade ettiğini araştırarak olursak, David Hume'un *Of the Standard of Taste* (*Zevk Standardı Üzerine*) eserini öne sürebiliriz. Burada yazar “aşikâr” olarak ve makul bir başlangıç verisi olarak gördüğü zevklerin çeşitliliğinden yola çıkar. Ancak bu noktada Hume, bu kadar büyük çeşitlilik gösteren bu duyguları uzlaştırmaya izin verecek bir “kural”ın var olup olmadığını sorgular: Düşünürümüzün aklında, başka bir biçim altında olsa da, *le beau pour le crapaud soit sa crapaude* (zevkler ve renkler tartışılmaz) şeklindeki eski inanış vardır; ama Hume “zevk kaprislerinin çeşitliliği” arasında “etkisi *içimizdeki doku*’nun tüm işlemlerinde kendini gösterecek olan genel onay veya kınama ilkelerinin” olup olmadığını sorgular. Bu genel ilkeler tabii ki aşkın değişmezler teşkil etmez, ama deneyimlenen objenin yapısında karşılıklarını bulmalıdırlar; Hume bu soruna Cervantes’ten bir örnek sunar: Sancho’nun iki atası (ikisinin de zevkine kesin olarak güvenilir) bir gün bir fıçıdaki şarap konusunda görüş bildirmeye davet edilirler. Birincisi şarabın tadına baktıktan sonra şarabın biraz deri tadında olduğuna karar verir; ikincisi ise hafif bir demir tadı alır. Orada hazır bulunanlar bu radikal görüş ayrılığı karşısında şaşırıp fıçıyı boşaltırlar ve dibinde deri

bir kayışa bağlı eski bir anahtar bulurlar. Hume şöyle bir yorumda bulunur: “Güzellik ile şekil bozukluğunun (tatlı veya acı olana kıyasla) nesnelere içkin nitelikler olmadığı ve hem dahili hem de harici duygularla bağlantılı oldukları kesinse de, bazı niteliklerin bu özel duyguları uyandırmak amacıyla nesnelere doğuştan bahşedildiğini de kabul etmek lazımdır.”

Bir eserin bir yandan faydalanma şekillerinin çeşitliliğine izin veren, diğer yandan temel tutarlılığını gerekçelendiren nesnel yapısı, estetik alanında sürekli olarak karşılaşılan bir sorundur. Ama kitle iletişimi olgularına gelince, sorun daha da büyür ve bakış açılarının göreliliğini cesurca kabul etmeyi gerektirir, ama Hume’un kendi bir kez daha bu bakış açılarını kesin bir şekilde tanımlamamıza yardımcı olur.

Nitekim Hume, çeşitli güzellik türlerini değerlendiren kişinin, görüşünün daima güncel olması ve nüanslar içermesi için bu türleri birbirleriyle kıyasladıklarını öne sürer ve bu kıyaslamanın farklı güzellik türlerinin farklı kullanıcılar üzerindeki farklı etkiyi temel almamasına imkân olmadığını söyler. “En kaba saba tabela bile parlak renklere sahiptir ve hakiki olanın taklidini yaparken güzel olmaktan uzaktır, ama köylüler de Hintliler de bu tabeladan etkilenecek, hatta ona büyük bir hayranlık besleyeceklerdir. En bayağı baladlar tamamıyla ahenkten veya doğallıktan yoksun değildir ve üstün güzelliklere alışık olanlar dışında hiç kimse mısralarının ahenkten yoksun olduğunu veya konularının ilginç olmadığını söylemeyecektir... Sadece farklı çağlarda farklı halklar tarafından beğenilen eserlere bakmaya ve onları dikkatle incelemeye alışık olanlar bir eseri takdir edebilir ve dehanın çeşitli ürünleri arasında ona uygun bir yer bulabilir... Bütün sanat eserlerinin ruh üzerinde etkili olması için onlara belirli bir açıdan bakılmalıdır ve gerçek veya hayali durumu eserin gerektirdiği-

le uyumlu olmayan insanlar onların tadını tam anlamıyla çıkaramaz... Farklı bir dönemden ve ülkeden olup söylevi (burada spesifik bir kitleye yönelik bir söylevden söz edilir) değerlendirmek isteyen eleştirmenler ise tüm koşulları göz önüne almalı ve kendini dinleyici kitlesinin yerine koymalıdır. Önyargıların etkisinde olan bir insan bu koşullara adapte olamayacak, kendi doğal konumunu sürdürmekte ısrar edecek ve eserin gerektirdiği bakış açısını benimseyemeyecektir. Eserin kendisinininkilerden farklı yaşta ve milliyette insanlara hitap ediyorsa, onların bakış açılarını ve kendilerine özgü önyargılarını benimsemeyecektir; kendi döneminin ve ülkesinin âdetleriyle dolu olup, söylevin hitap ettiği kişilerin hayranlıkla bakacağı şeyi gözleri kapalı eleştirecektir.”²⁰

Günümüzde de tüm antropologlar için etnik-merkezci karşıtı bir ders işlevi görebilen bu metin, aydınlanmacı ve deneyci görünümüne rağmen, geçmişin, uzak ülkelerin veya “kültür” dünyasına yabancı “kitleler” için üretilmiş estetik eserlerini değerlendirirken birçok tarihçinin sıklıkla gösteremediği bir tarih bilinci sergiler. Bu metin bizim açımızdan bir de önemli bir telkinde bulunur. Yarım yüzyıl öncesine kadar Batı geleneği doğrultusunda sanatsal kullanım olguları üzerine düşünen estetik araştırmacıları temelde *araştırmacıyla araştırma öznesinin özdeşleştiği* araştırmalar yürütür. Başka bir deyişle, bir sanat eserini incelerken hissedilen zevk duygusunun ne olduğunu tespit etmeye çalışsam ve sanat eseri “tipi” olarak Raffaello’nun bir tablosunu veya Mozart’ın bir senfonisini seçersem, az çok açık bir şekilde ikili bir eylemde bulunmuş olurum. Bir yandan eserin kullanılabilir yapılarını belirlemeye çalışırken, diğer yandan “insanlar”ın bu yapılardan nasıl faydalandığını anlamak için gayret gösteririm.

20 *Tüketim Şarkısı* başlıklı yazımda kitle iletişim aracına güçlü bir etki, kıyametçi bir sorgulanamazlık atfetmeden Hintlilerin bakış açısını benimsemeye çalıştım.

Bunu yaparken (“insanlar”ın yaklaşımının farklı tarihi çağlar ve farklı ülkelere bağlı olarak değişiklik gösterdiğinin bilincinde olmama rağmen) kendimi insanlığın temsilcisi olarak seçerim. Kendimi Raffaello’nun tablosunu zevkle seyreden bir Rönesans izleyicisinin yerine koymaya çalışırım veya dönemin metinlerine ve belgelerine başvururum, ama daima eski zamanların izleyicisinin ruh haliyle benimki arasında bir bağlantı kurmaya çalışırım, dolayısıyla da benim içinde onunkini kurgularım ve onunla benim aramdaki farklılıkların, ikimizin de sanat gurmeleri topluluğuna ait olmamızdan dolayı, aşılabileceğine inanırım. Aynı şey tarihi çağdaşlık anlamında benden *farklı* olanlara göndermeler açısından da geçerlidir. Ben bilincinde olayım veya olmayayım, benle diğerleri arasında temelde bir benzerliğin olduğuna dair bir iddia söz konusudur: Bu, haklı bir varsayımdır, çünkü yarım yüzyıl öncesine kadar bir sanat eserini deneyimleyenler oldukça özgül, entelektüel olarak tanımlanmış bir kategoriye aitti. Benim kendimden ve *benzerlerimden* oldukça farklı bir izleyici kitlesini tanımam çok önemli değildir, çünkü ben eserin *benzerlerimden* oluşan bir izleyici kitlesi için (yani eseri yaratan ve yine benim benzerim olan insanın amacına ortak olabilecek insanlar için) üretildiğini ve bu eseri şu veya bu şekilde tüketecek olan *benden farklı olanların* ikincil yönlerini kavrayacaklarını, onu indirgenmiş haliyle şekilde inceleyeceklerini, sadece bazı düzeylerinden faydalanabileceklerini bilirim. Dolayısıyla estetik araştırmacısının, kültürlü ve duyarlı kullanıcı topluluğu ile örtüşmeyen bir kullanıcı topluluğunun varlığını hiçbir zaman unutmadığı apaçıktır; ama yine de eserin mahiyetini, eseri yaratanın, kendisinin ve eseri yaratanla aynı düzeyde olmayı başaran kullanıcıların bir parçası olduğu spesifik bir topluluğu temel alarak tanımlamaya eğilimlidir. İlk topluluğun tepkisi eserin hakiki özelliklerine ışık tutmaya

katkıda bulunurken diğer topluluğun tepkisi eserden çok popüler zevkin belli tarihi veya sosyolojik koşullardaki halini belgeler. Estetik araştırmacısı eserin teşkil ettiği norma göre sapkın olan kullanım şekillerinin olasılığı üzerinde düşünmek için ne kadar çaba gösterirse gösterebilir, *kendisini normal kullanımın referans noktası olarak kullanmaktan asla kaçınamayacaktır*; böylelikle de eserin yapılarını öyle bir şekilde niteler ki, kendi kullanım şeklinden farklı olan kullanım şekilleri, kendi kullanımı temelinde norm olarak oluşturulan esere göre *sapkın* görünür. Eserin sonsuz sayıda kullanım şeklinin referans modeli olarak tanımı da sonuçta bu döngüden kurtulamaz. Göz önüne alınmayan sapkın bir kullanım, eserin kullanım kaynağı olarak değil de başka bir şey olarak görülmesine neden olan bir kullanımdır. Sanat eseri özgül bir kültür vizyonunun homojen bakış açısıyla tanımlanmak istendiği anda bu döngü kaçınılmaz hale gelir; estetik araştırmacılarının bu sınırlaması konunun bir kusuru olarak değil de, kültürel bir gelenek anlamında aktarılabilir bir söylem oluşturmak istediği takdirde faal olması gereken doğal hal gibi görünür. Eğer estetik araştırmacıları hem eser üzerinde estetik anlamda “düşünen” kültürlü insanların yaklaşımlarına hem de diyelim ki tabloyu mükemmel bir tüketim malzemesi veya çıplak bir Eski Yunan heykelini salt cinsel arzu aracı olarak gören vahşilere eşit düzeyde geçerlilik atfetmek için sosyolojik doğrulama araçlarına başvurmaya karar verdiği takdirde başka bir araştırma alanına girecektir, çünkü onun görevi, sanat deneyimine uygarlık, insanlık ve kültür kavramının referans bağlamında anlam kazandırmaktır.

Kitle iletişimi bağlamında geliştirilen ürünlerden söz edildiği zaman mesele bambaşka bir hal alır. Estetiğin aksiyolojik referans bağlamı kabul edildiği zaman, asıl sanat alanı (ayrıcalıklı değerlerin yaratıcısı) ile çeşitli şekillerde kullanılabilen ürünler

içeren yaygın “sanatsallık” alanı ister istemez ayırt edilir.²¹ Ama kitle kültürünün ufkunda *sorgulanan, örnek bir estetik kullanımın geçerliliğidir*; tartışmaya açılan, ürünün gerçek anlamda estetik türden faydalanmaya eğilim olmasıdır. Kitle ürünü “sanatsal” araçlardan faydalanarak, yani sanattan çeşitli eylem şekillerini ve değer referanslarını ödünç alan bir zanaat tekniğini uygulayarak meşru olarak eğlence, erotizm ve pedagoji olmak üzere çeşitli etkiler yaratabilir. Bu etkilerin hiçbirinin gerçek anlamda estetikle ilgili olmaması önemli değildir. Her halükârda iletişim kuramıyla, sanatsallık fenomenolojisiyle ve kitle iletişimi pedagojisiyle ilgilidir.

Böylece, etnoloji alanında yeni çalışmaya başlayan bir araştırmacı nasıl ilkel bir ritüelin psikolojik sonuçları üzerinde tam kontrol sahibi değilse, estetik araştırmacısının yapısal olarak incelenebilir olan bir nesne için olası olan çeşitli tepkiler üzerinde kontrolü yoktur. Kitle iletişimi alanında araştırmacı artık kobay faresiyle örtüşmez. Eser bir taraftadır, çok sayıda Hintli de (Hume’a dönecek olursak) başka taraftadır.

Araştırmacı başkalarının durumuyla derin bir empati oluşturmak için çaba sarf etse bile, Hintlilerin tepkilerini kurgulayamaz. “Ötekiler”in sayısı, araştırmacının empati imkânıyla olabileceğinden çok daha fazladır ve çok daha fazla çeşitlilik gösterirler. Nesne, “ötekiler”in bolluğuna göndermede bulunan bir üründür (gerçi kolaylık olması açısından farazi kitle-insanı modeli şeklinde özetlenirler). Araştırmacıyı nesneye olan çeşitli olası tepkiler konusunda aydınlatabilecek tek şey, deneyci araştırmadır. Böylece araştırmacının nesnenin yapıları konusundaki ön araştırmaları, Hintlilerin o obje konusundaki gözlemleriyle entegre edilmelidir. Yapılar konusundaki araştırma deneyci araştırmayı yönlendire-

21 Bkz. Luigi Paryeson, *I teorici dell’ersatz* (“De Homine” içinde, 5-6, 1963).

bilir, ama onu belirleyemez, olsa olsa sonradan onun tarafından belirlenebilir.

Ancak bu durum yapılar konusundaki araştırmaları geçersiz kılmaz, tam tersine onu araştırmanın ilk ve en önemli adımı olarak görür. Bu da, yapılar üzerine bir araştırma sırasında araştırmanın belli bir yapının herhangi bir kullanıcı türüne izin verdiği kullanım türü konusunda hipotezler ne sürmesine engel olmaz. “*Steve Canyon* okumamız” bu anlamda tamamıyla değişmiştir. Ama kitle iletişim araçları konusunda bir araştırmanın varış noktasını değil, olsa olsa hareket noktasını teşkil eder.

Ürünün yapıları konusundaki araştırmanın zemin hazırladığı disiplinler arası araştırmada *estetik*, bir mesajın düzenlenme yöntemini, yanı temelindeki *poetika*’sını tanımlayabilir; *psikoloji*, kullanım şekillerinin çeşitliliğini inceleyebilir; *sosyoloji*, bu mesajların toplulukların hayatındaki etkisini ve toplulukların hayatının gelişmesine bağlı olmasını açıklayacaktır; *ekonomi ve siyasal bilimler*, kitle iletişim araçlarıyla bir toplumun temel koşulları arasındaki ilişkilere ışık tutacaktır; *pedagoji*, bu araçların bu toplumlara ye olanların formasyonu üzerindeki etkisini inceleyecektir; *kültürel antropoloji* de bu araçların varlığının ne dereceye kadar endüstriyel bir toplumun değer, inanış ve davranış sisteminin işlevi olduğunu belirleyecek, bu yeni bağlamda Sanat, Güzellik ve Kültür’n geleneksel değerlerinin nasıl bir anlamı olduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır.

Eleştirinin ve Tarih Yazımının Görevi

Ancak kitle iletişim araçlarının mahiyeti ve etkileri konusunda varılan tüm sonuçları, tepkilerin gerçek veya farz edilen göreliliğini belgeleyebilecek deneyci bir araştırmaya göndermede

bulunmak hem saflık hem de fazlasıyla zahmetsiz olacaktır. Bu gereksinim üzerinde durulmasının sebebi, sosyoloji ve psikoloji alanında yürütülmüş, kaçınılmaz olarak kısıtlı olan bazı deneysel araştırmalar dışında söz konusu olgu konusundaki söylemlerin büyük kısmında görmezden gelinmiş olmasıdır.²² Ama yapıların tanımını, tüm aydınlığa kavuşturma gayretlerinin sonuçlanacağı, tepkiler konusunda deneyci bir araştırma için bir hazırlık eyleminden başka bir şey olarak görmemek, felsefî ve tarihi açıdan eleştirel bir yansıması olan bir işlevi etkisiz kılacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi eleştirel düşünce her şeyden önce kendi başlangıç hipotezlerini kontrol etmek ve araştırma konusu olan objeye yeni bir bilinçle dönme için deneyci araştırmaya ihtiyaç duyar. *Steve Canyon* okumamız örneğin anlatımın ideolojik içeriği veya bazı teknik unsurlara atfedilmesi gereken, değer konusunda varılan bazı sonuçlar içerir. Kullanım yöntemleri konusunda bir araştırmada varyasyonlar konusunda bir çizelge sunularak tanımımızın tamamı geçersiz kılınabilir veya bazı bakış açılarını düzeltmeye zorlanabiliriz. Her halükârda yapısal analizi yeniden yapmak gerekir, çünkü araştırma bu diyalektikle beslenmelidir. Ayrıca kullanım yöntemleri bir süre sonra kontrol edildiğinde büyük ihtimalle farklı olacağından da analizi yeniden yürütmek gerekir: standartların hızlı değişimine maruz olan modern endüstriyel toplumun üyeleri için bir mesaj olan *Steve Canyon* gibi bir çizgi roman, yavaş yavaş değişen ve onu yeni kod sistemleri doğrultusunda okuyan bir okur kitlesiyle karşı karşıya

22 Bir film (münferit film imgesi değil de olaylar dizisi anlamında film) karşısında farklılaşmış izleyici kitlelerinin gösterdiği tepkiler konusundaki en yeni (ve en ilginç) araştırmalardan bir örnek için bkz. Leonardo Ancona, *Il film come elemento nella dinamica dell'aggressività*, "İkon" içinde, Nisan 1963 (ve daha önceki adıyla "Revue internationale de filmologie" de dahil olmak üzere, bu dergide yayımlanmış tüm araştırmalar). Çizgi romanlar konusunda ise bkz. *The Funnies*'in ekindeki bibliyografi, age.

kalmaya mahkûmdur. Bu anlamda kitle iletişim araçları konusundaki araştırma sonuçlarını ancak şart kipiyle sunabilir: “Şu koşullar değişmediği takdirde şu sonuca varılabilir.”

Ama varılan sonuçların, dolayısıyla da objelerin çeşitliliği bir yana, eleştirel düşünce bir düzeyi daha hedef alır, yani göz önüne alınan diğer faktörlerin bilincinde de olsa, örneğin estetik araştırmacısını bulduğumuz konuma dönmeye çalışır. Estetik araştırmacısı, tarihi dönemin veya izleyici kitlesinin değişmesiyle sanat eserinin de değişebileceğini ve objenin yeni bir anlam kazanabileceğini bilir. Ama onun görevi aynı zamanda sorumluluk üstlenmektir: Sanat eseri olgusunu içinde faaliyet gösterdiği tarihi döneme ve kültür ortamına uyarlaması, ona belli bir anlam atfetmek ve tanımlamalarını, doğrulamalarını, analizlerini ve yeniden kurgulamalarını onun temelinde geliştirmesi gereklidir.

Kitle iletişim araçlarının ürünleri açısından da aynı şey söz konusudur. Hintliler tarafından tanımlanmayı bekleyen bir objeyi ele aldığıнын bilincinde olan (ve onların tepkilerini görmezden gelemeyecek olan) eleştirmenin (kültür tarihçisi işlevi gören filozofun) üstlenmesi gereken bir görev vardır: İçinde yaşadığı tarihi dönemin mümkün olduğu kadar ayrıntılı kavramından hareketle, ürünün işlevini, parametre olarak edindiği değerler temelinde tanımlamaya çalışmalıdır. Eleştirmen, Hintliler konusundaki araştırmalardan başka değer çerçevelerinin de varlığının ortaya çıkabileceğini ve ürünün onlara bağlı olarak başka bir fizyonomi edinebileceğini bilir; bu yönde araştırmalar teşvik etmek de eleştirmenin bir diğer görevidir. Ama bu arada obje konusunda bir dizi değerlendirmede bulunmak zorundadır. Eleştirmenin gözünde bir mesaj belirli değerler aktarır; kendisine benzeyen bir Hintlinin gözünde bu değerler farklı olabilir veya işlevleri değişebilir. Her halükârda, bu değerler fiili bir kültürel söylemin temel aldığı

değerlerle ilişkilendirildiklerinde, onları zımni olarak değerlendirilecek bir ilişki ortamına konumlandırılabilirler. Bir örnek verecek olursak:

Al Capp'ın her gün elli milyon okur tarafından okunan *Li'l Abner* çizgi romanı otuz yıldır homojen bir söylem sunar. Ancak bu söylemi tanımlamak zordur, çünkü esprili ve grotesk bir çizgide sunulur. Harold Gray'ın *Little Orphan Annie* (*Küçük Öksüz Annie*) adlı çizgi romanının söylemini tanımlamak daha kolaydır, çünkü ideolojik çizgisi belirlidir ve yazarının son derece tutucu eğilimi herhangi bir yanlış anlamaya mahal vermez. Binlerce Hintlinin tepkileri kayıt altına alınsa, bu çizgi romanın siyasi etkisinin bazılarına göre az çok gizli olduğu görülebilir; başkalarına göre ise bu ideoloji o derece apaçıktır ki, ikna edici işlevini tamıyla kaybetmiştir; daha başkalarına göre ise, bu çizgi romanı her gün okurken sergiledikleri niyete bağlı olarak, ideolojik mesaj hiç alınmayabilir (başka bir deyişle bir kulaktan girip diğerinden çıkar). Ama Harold Gray'le eseri konusundaki yanlış anlamaya mahal vermeyecek bir değerlendirme yapmak da mümkündür: XIX. yüzyıla özgü kesinlikte, muhafazakâr bir çizime muhafazakâr bir ideoloji tekabül eder. Bu eser Amerikan kültürü bağlamına yerleştirildiği zaman da, eleştirmenin konumuna bağlı olarak değerlendirme daha kolay yapılacaktır.

Ama *Li'l Abner*'den dolayı Steinbeck Al Capp'ı Sterne, Cervantes ve Rabelais ile kıyaslamış, onu Nobel ödülünü kazanmayı hak eden tek Amerikalı ilan etmiştir (bu arada Steinbeck de övgüye değer bir tevazu sergiler). *Li'l Abner*'in orta düzey Amerikalıların örf ve âdetlerini konu alan hicvi, siyasi hayata getirdiği şakacı iğnelemelerle dolu göndermeler onu son derece güncel ve eleştirel bir hiciv eseri haline getirir. Ama ne dereceye kadar? Onlarca saygın yazar ve gazeteci, Al Capp'ı yüceltmek için tonlarca

mürekkep harcadıktan sonra, bu çizgi romanın yenilikçi yönünü tartışmaya açmak ve tüm sorunları kayıtsız bir hicve indirgeyen bu çizgi romanın aslında olayların içini boşaltıp boşaltmadığını ve onlarla dalga geçerken onları önemsiz kılıp kılmadığını sorgulamak uygun değil midir? Al Capp zeki ve özgün çiziminden aldığı yardıma rağmen, her karakteri kalem sayesinde ortaya çıkarılan bir şahsa (Grosz veya daha basit bir şekilde Feiffer’ın yapacağı gibi) değil de bir lekeye dönüştürmez mi?

Bu soruların cevabını “Hintlilere başvurarak” verebiliriz. Kolaylık olması açısından biri çizerin kendi, diğeri bir eleştirmeni²³ tarafından sunulmuş olan iki okuma şekliyle yetineceğiz. Al Capp’ın yorumları işlemsel sinizm ile ahlakçı sorumluluk arasında gidip gelir. Ama tabii Al Capp bir mizahçı olduğu için, itirafta bulunduğu anları kendini gizlediği anlardan ayırt etmek zor olacaktır. Örneğin “*Li’l Abner*’in başlıca amacı geçimimi sağlamak,” der. Ama sonra şöyle ekler: “İkinci ve daha ünlü olan amacı, kurumların mükemmelliği konusunda kuşku uyandırmaktır... Mevcut düzenin tüm yönlerinin kutsallığı konusunda iyi bir doz kuşkuculuk, eğitimin değerli bir unsurunu teşkil eder... Benim mesleğim (ve tüm mizahçıların mesleği) insanlara hiçbir şeyle yetinmemeleri gerektiğini hatırlatmaktır.” Dolayısıyla, eleştirel bir antoloji yoluyla kendi kendini yüceltme konusunda kararlı görünen Al Capp, her öyküye İncil’deki mesellerin tefsirlerini andıran abartılı bir ahlakçı yorum getirir.

Kitabın sonunda bir eleştirmen Capp’la uzun bir röportaj yapar ve Capp yatıştır, ahlakçılığı yumuşar, çözüme kavuşmamış bazı çelişkiler sergiler: “Çizgi roman, kitle iletişim araçlarının en öz-

23 Bkz. Al Capp ve D. Manning White, *From Dogpatch to Slobbovia (The Gasp! World of Li’l Abner)*, Beacon Press, Boston, 1964. Al Capp çizgi romanlarının antolojisi olan bu kitap, çizerin kendine ve White’a ait yorumlar içerir.

gür olanıdır.” Nitekim çizgi roman çizerleri televizyon sponsorlarının tiranlığına maruz kalmaz, gerçi çok çeşitli koşullandırmalar arasında faaliyet gösterir ama bunların hiçbirisi tiranlık düzeyine ulaşmaz. Böylelikle çizer kendi okur kitlesine zihninden geçen her şeyi aktarma özgürlüğüne sahiptir. Ama tabii bazı sınırlamalar söz konusudur: Her şeyden önce, “Bir fikrin olabilecek en yüksek sayıda insanın anlayabileceği kadar açık bir şekilde anlatılmasını” sağlamak zorundadır. Peki ama böyle bir koşul, ifade edilen fikrin tamamıyla değişmesine neden olmaz mı?

Capp bu soruya cevap verirken, ifade edilecek fikrin onu ilgilendirmediğine ima etmekle başlar: “Benim ilk düşüncem, okuru beni ertesi gün de okumaya mecbur edecek kadar eğlenceli olmak ve onu şaşırtmaktır.” Bu durumda salt ticari bir amaç mı söz konusudur? Hayır, Capp “dünya ve insan konusundaki düşüncelerini okurlarına sunmak” istediğini ekler. Bu durumda amaç pedagojiktir. Peki ama bu nasıl bir pedagojik projedir? “Bence insan iki veya üç konuyla ilgilenir. İlk konu ölümdür; ölüm düşüncesi insanı neşelendirir. *Li'l Abner* maceralarının hepsinin temelinde bu fikir yatar. Ölümle daima bir tür flört söz konusudur; bize karşı zafer kazandığını sandığımız şey karşısında zafer kazanılır. Onun için *Li'l Abner*'in nihai kesinlikten bir çeşit kaçış teşkil ettiğine inanıyorum.

İnsanların ilgi duyduğu ikinci konu bence her yönüyle aşk. Birçok insan aşkta başarısızlığa uğradığına inanır. *Li'l Abner*'de başarısızlık bile aşk maceralarını hakiki kılar. Dogpatch'in sakinelinin beceriksiz, gülünç, hatta acınası başarısızlıkları, kendi arzularının akamete uğramasına son derece açık olan bizlerin kendini biraz daha az aptal veya beceriksiz hissetmesine neden olabilir.

Son olarak da, kader veya güç diyebileceğimiz, zaferden kaynaklanan, başkalarıyla rekabet içinde kazandığımız her şeye ilgi

duyduğumuzu düşünüyorum. Ölüm, aşk ve güç, insanın üç büyük ilgi alanıdır. Ve tüm *Li'l Abner* öykülerinin temelinde yatarlar...

Bence varlığımızın tamamının anlamı, bir gün daha yaşamış olmamızın ödülü, bu günün olabileceğinden daha az kötü geçmiş olmasıdır. Bence *Li'l Abner*'in okurları için en büyük memnuniyet kaynağı, günleri ne kadar kötü geçerse geçsin, onun (*Li'l Abner*'in) gününün daha kötü geçmiş olmasıdır.”

Al Capp'ın bu açıklamalarına ne ekleyebiliriz? Capp'ın bu düşünceleri çok eski ve basit bir felsefeden, trajik ve soyut bir kötümserlikten ilham aldığını söyleyebiliriz. Ancak bu felsefe pedagojik bir projeye dönüştüğü anda (başkalarını her şeye rağmen olabilecek en iyi şekilde yaşadıklarına ikna etmek), bir kitle uygarlığının, zaten dışarıdan yönlendirildiklerinden, onları aşan bir güç tarafından manipüle edildiklerinden şüphelenen yurttaşlarının gündelik gıdası haline geldiği anda, kâr ve tüketim uygarlığının temel aldığı ucuz mutluluk etiğinden hiçbir farkı kalmaz. Bu durumda Al Capp, gücün sadık hizmetkârından, elli milyon insandan oluşan bir topluluğa gündelik dozlar şeklinde aşılana harika bir palyatif ilacın mucidinden başka bir şey değil midir?

Ama bir de Al Capp'ın “kültürlü” sözcüsünün, aynı zamanda Amerika'ya özgü bir sanat olarak çizgi roman tutkunu olan David Manning White'in yorum şekli var: Ona göre Capp, Amerikan geleneğindeki büyük hicivsel çizerlerden biridir... ve Kelly ile birlikte, siyasi sorunları yorumlamak için çizgi romanlardan faydalanan tek çizerdir. Capp ırkçı önyargılardan yabancı ülkelere yardıma, uzay programından refaha kadar Amerikan toplumu için saplantı haline gelmiş tüm büyük sorunlarla ilgilenmiştir. Capp'ın öyküleri yoluyla tezahür edip gelişen bir mesaj varsa, o da bizim gibi zavallı ölümlüleri dört bir yandan çeviren aptallığın eleştirisi, fanatizmin, kendini beğenmişliğin, hoşgörüsüzlüğün, kitle ileti-

şim araçlarının saçmalığının, sığ görüşlü bürokrasinin yükünün, zalimliğin eleştirisi; burada kastedilen evrensel olmaktan çok, doğrudan Amerika'nın ulusal kusurlarıdır.

White, Al Capp'la yaptığı bir röportajda yazarımızın otuz yıl içerisinde Amerikan toplumsal sahnesinin neredeyse tüm büyük kurumlarını yıktığını öne sürmüştü. Capp da sadece “hiçbir şeyin mükemmel olmadığını” söylemekle yetindiğini cevap vermişti. White da hep böyle, kayıtsız şartsız konuşmaya devam ettiği sürece onun tezini kabul ettiğini söylemişti.

Dolayısıyla *Li'l Abner* konusunda yorumlar, son derece yetkili ağızlardan kaynaklanan iki “okuma” arasındaki bu kıyaslamada jenerik olarak metafiziksel bir *poetika* ile toplumsal bir yorum arasında gidip gelir. Binlerce başka Hintlinin tepkileri konusundaki bir araştırmadan ilginç sonuçlar ortaya çıkabilir ve yeni bakış açıları keşfedilebilir. Ben ilk *Li'l Abner* çizgi romanını on üç veya on dört yaşlarındayken, savaş sonrasında gördüğümü hatırlıyorum: Bu sayfalarda dikkatimi çeken ilk şey toplumsal eleştirisi veya zamansız kötümserliği (ve yazarın trajik iyimserliği yoluyla yumuşatılmış hali) değil, Daisy Mae'nin provokatif güzelliği ve açık saçık giysileriydi; bu kadın arketipi on yıl içinde Marilyn Monroe ile film dünyasında vücut bulacaktı.²⁴ *Li'l Abner* öyküleri, bir kısmı artık on dört yaşında olmasa bile, birçok okur için aynen budur, mizahla aydınlanmış cinsellik –veya değerinden edilip gülünç olana dönüştürülen cinsellik– yoluyla kaçışa davettir.²⁵

24 Edgar Morin *I divi*'de (Milano, Mondadori, 1963, s. 104) Daisy Mae ile Marilyn Monroe arasında doğrudan bir ilişki kurar; Morin ayrıca Steve Canyon ile Charlton Heston arasında, biraz daha tartışmalı bir kıyaslama yapmaya çalışır. Her iki örnekte çizgi roman sinemadan önce bir geleneğin öncülüğünü yapar, dolayısıyla standartlar ve karakterler açısından asalak değil, teşvik edici konumunda bulunur.

25 Gülünçlük meselesi daha derinlemesine incelenmelidir. Çizgi romanlarda mizahi yönün öne çıkması bir rastlantı değildir. Morin (*L'industria culturale*,

Hintlilerin cevapları çeşitlilik gösterebilir ve Al Capp'ın toplumsal işlevi konusunda bizi aydınlatabilirler. Ama, daha önce de dendiği gibi yine de kültürel bir araştırmaya ve tarihi bağlama göndermede bulunan bir eleştiriye yer kalır. Örneğin Reuel Denney, *The Astonished Muse*'da (Şaşkın İlham Perisi) *Li'l Abner* ile *Pogo*'yu kıyaslar.²⁶ Denney *Li'l Abner*'i, Dewey'nin pedagojisi ve 1930 yılının *Popular Front*'unun (Halk Cephesi) önermeleriyle bağlantılı olarak doğan, Amerikan çizgi romanlarına özgü bir natüralizm akımına dahil eder. Ona göre *Li'l Abner* 1935'te "bölgesel" ve "kültürel" (antropolojik anlamda) bir gerçekçiliğin örneği olarak doğmuştur. Dolayısıyla *Li'l Abner* öyküleri en baştan itibaren *New Deal*'in (Yeni Düzen) etkisiyle halkın, gerçek çelişkileri içerisinde ulusal bir durumun bilincine varma ihtiyacını yansıtmıştır.²⁷ *Pogo*'da ise Amerika'nın güneyinde, kırsal bir toplumda yaşayan insan biçimli hayvanlar rol alır, ama somut toplumsal durumların dışında kaldıklarından –ve yaşadıkları olayların kültürlü mahiyeti Joyce'un etkisini yansıtan; bağlantısızlığı içerisinde, bu karakterlerin temsilcileri olduğu bir dizi psikolojik rahatsızlığı ifade edebilen bir dille yansıtıldığından– tartışmasız olarak demokratik, ama bireyci bir siyasi hiciv söylemi sunulur.

Bologna, Il mulino, 1963, s. 70) boş zaman uğraşları ile "büyük aşkınlıklar"ın un ufak olması arasında bir paralellik olduğunu öne sürer: "Büyük değerlerin tatilinden tatilin değeri doğar." Mizah, aşkınlığın un ufak olmasının, yani nihilizmin karşıtlığı olarak doğar: "Mizahın kitle kültüründeki olağanüstü gelişimi, gazetelerde hicivsel çizimlerin yerini alan mizah, sinema alanında komediye dayatılan absürd mizah... Nihilizmle antidotlarının, yani oyunla eğlencenin ilerlemesine tanıklık eder."

26 *The Funnies*'de (age.) *The Revolt Against Naturalism in the Funnies* adlı altında yayımlanmıştır.

27 Bu anlamda *Li'l Abner*'i Alfred Kazin'in *On Native Grounds* (*Storia della letteratura americana*, Milano, Longanesi, 1956, bölüm XVI) kitabının "America! America!" bölümünde o kadar iyi tasvir ettiği, demokratik temelli milliyetçilik akımının yansıması olarak görmek ilginç olacaktır: Amerikan gerçekliğini keşfetme ihtiyacının fotoğraf belgeseli gibi kitle iletişim araçlarına özgü bir biçim almış olması rastlantısal değildir.

Karikatür şeklinde ama gerçekçi bir grafik işarete sahip olan ve Sherwood Anderson'ın karakterleriyle ortamlarından ilham alınan *Li'l Abner*, bireyin toplumsal düzensizlik meselesiyle bağlantılı sorunlarını ele alır, böylelikle kalıcı bir ideolojik etki gücü edinir. Seçkin sınıflar için “insan varlığını gündelik hayat psikopatolojisi bağlamında bireyin karşısına çıkan bir dizi sorun” olarak gören Freud sonrası psikolojiyi popülerleştirmekle meşgul olan *Pogo* böyle bir güce sahip değildir. Bunun ilgiyi hak eden bir eleştirel okuma örneği olduğuna şüphe yoktur, çünkü tarihi sebeplerin yapısal değerlerin gelişimine ışık tuttuğu bir araştırma idealini gerçekleştirir (aslında Denney iki çizgi romanın grafik ve ideolojik unsurları arasında uzun bir kıyaslama yürütür ve biçimle içerik arasındaki bağlantıları gösterir; örneğin dille psikolojik vizyon arasındaki ilişki çok zekice ele alınır). Ancak bu analiz yeterince tatmin edici gelmeyebilir. *Li'l Abner* okumasında halkın değerlerine, bölgesel gerçekliklere, somut sorunlara katılımın sadece Al Capp'ın ifade ettiği şekilde, yani dünya çok daha kötü bir yer olabileceği için zorluklar karşısında boyun eğmeme konusunda iyimser bir davetle çözüm bulduğu kuşkusu kendini hissettirmeye devam eder. Bu durumda bu kadar acımasız olmasına rağmen daima isyanın kenarında duraksayan ve bir tür mizahi *Amor Fati*'ye (kader sevgisi) karşı tahammülsüzlük sergileyen bir eleştirinin kökeni nedir?

Bu sorunun cevabı muhtemelen Denney'nin vardığı sonuçların ötesinde olup şudur: *Li'l Abner* –başkalarının da gözlemlediği gibi– sonuçta bir Amerikan kahramanıdır.²⁸ Yani adaletsizliğe karşı isyanın, insanların hataları konusundaki cömert eleştirilerin, toplumsal ve siyasi çelişkilerin tespitinin, sistem konusunda nere-

28 Tipik “Amerikan kahramanı” olarak *Li'l Abner* konusunda bkz. Heinz Politzer, *From Little Nemo to Li'l Abner, The Funnies* içinde, age.

deyse dindarlık derecesindeki inancın ötesine geçmediği bir kahramandır. *New Deal* yanlısı olduğu için Kennedyci bir kahraman olan Li'l Abner, iyi kalpli bir insanın tanık olduğu sahtekârlıklara getirdiği eleştiriyi temsil eder. Ama onu "iyi bir insan" olarak yaratan kendi ortamı olduğuna göre o da, bunun bilincinde olmasa da, çözümleri daima ve sadece kendi ortamı içerisinde bulmak zorunda olduğunu bilir. Li'l Abner bütün saflığıyla –ve onunla birlikte çizeri– Stevensoncu radikallerin en iyisi ve en aydınlanmış olanıdır. Bu saflık arayışı içerisindeyken, saflığın karşısına sistemi yıkıcı ve sistemi yadsıyıcı şekilde çıkabileceği şüphesine asla kapılmaz. Li'l Abner bu açıdan *Pilgrim Fathers*'ın (Hacı Atalar) öğretileriyle beslenen Amerikan dindarlığının temsilcisidir.²⁹ Li'l Abner kendi evreninde mükemmeldir ve zaten bu bağlamda değerlendirilmesi gerekir. Ama sonuçta ideolojik temeli yine de *Steve Canyon*'unkidir; Caniff Amerikan erkeğine dair tüm mitleri kabul edip pazarlarken, Capp onları sürekli olarak revizyona tabi tutar; ama nihai amaç, sistemi reform yoluyla korumaktır; Capp, mitler olmasa da onları savunan insanın temelde muhafaza edilmesi gerektiğini bilir.³⁰

İdeolojik kimlik, biçimsel bir kimlik yoluyla teyit edilir (ama burada sunduğum yorum şekli, Denney'ninkinin tam zıddıdır). Bu açıdan da Steve Canyon ve Li'l Abner, çok farklı ölçülerde de olsa, natüralist bir varsayımı temel alır. Daisy Mae, Copper Calhoun kadar arzu uyandıran bir kadındır, ama birincisi zımnı

29 Li'l Abner'in ideolojisi bu açıdan *The Making of the President*'ta Kennedy'nin iktidarı ele geçirme yöntemini kökleri Amerikan ulusal tarihine uzandığı için tartışmasız, olumlu bir teminat olarak Amerikan sistemine gizli bağlılığı şeklinde anlatan Theodore White gibi bir yazarın ideolojisini akla getirir; bu konuda bkz. Furio Colombo'nun bu kitap için yazdığı önsöz (Milano, Bompiani, 1962).

30 Denney de, adı geçen yazısında Kelly ile *Pogo*'su konusunda bu yorumu sunar, ama Capp ile *Li'l Abner*'in de aynı durumu ifade ettiğini fark etmez.

olarak ikincisini hicveder. Her iki çizim, ortak algının edindiği alışkanlıklara hitap eder. Zevk alanındaki *endoxa*'lara saygı, başka alanlardaki *endoxa*'lara saygıyı da beraberinde getirir. Çizgi romanda da bir düşünce şeklinin yadsınması neredeyse daima biçimsel bir sürecin de yadsınmasını gerektirir. Feiffer bu aşamaya çok yakındır. O artık okurunu memnun edemez ve ona tüketileceği bir duygu da sunmaz. Ona sadece olası bir gerçeklik sunar (Schulz ise natüralizmden kaçmak için grotesk bir stilizasyona başvurur; Schulz'un groteskliği, Al Capp'ınki değildir, onun karakterleri gerçek olamayacakları için "hakiki"dir; ama Daisy Mae arzu edilen bir kadındır, gündelik gerçekliklere göndermede bulunur çünkü bizi onları düşünmeye zorlamayıp, onları neredeyse olduğu gibi sunar). Böylece burada kısaca yapılan bu eleştirel okuma bize kültür tarihi anlamında bazı ilginç bakış açıları sunar.

Steve Canyon'un tek bir sayfasına odaklanan, büyük titizlikle yapılan ve tamamıyla tasvir düzeyiyle sınırlanan okuması ise, önümüze bir bütün olarak kitle iletişim araçlarını dahil eden geniş bir sorunsal açmıştır. Bize büyük ölçüde, birçok düzeyde ve birçok yönden henüz incelenmemiş bir araştırma alanı sunmuştur. Ama bizi kolektif bir disiplinlerarası araştırma gereksinimine yönlendirirken, tasvir temelli ön okumanın ve kültür tarihi düzeyinde eleştirel yorumlamanın geçerliliğini teyit etmiştir. Dolayısıyla da bundan sonraki sayfalarda yer alacak olan, Superman, Charlie Brown ve Rita Pavone konusundaki "okuma"ların alanını belirlemiştir.

KARAKTERLER

KARAKTERLERİN PRATİK KULLANIMI

Edebi klişe kullanımı, çok kültürlü olmayan insanlar için de olası bir deneyimdir: Şehrin görünüşünü “Stendhalvari” veya bir durumu “Kafkaesk” olarak nitelendirmek, belli bir formasyondan geçmiş, bilgi sahibi bir duyarlılığa işaret ederken, yapmacık ve içler acısı bir durumu “Due Orfanelle” (İki Yetim Kız) filminin benzeri olarak tarif etmek de, eleştirel duyguyu yeni edinmiş bir okurun başvurabileceği bir klişedir. Dolayısıyla belli bir edebi klişe veya karaktere gönderme, gündelik konuşmalarda bazen rastgele gelişir, bazen de olumlu sonuçlar doğurur (böyle durumlarda neredeyse epigrafik etkiye sahip bir vurgu ve büyük bir etki sayesinde klişeye başvuru, daha karmaşık kelime oyunları ile elde edilmesi imkânsız, isabetli bir sonucun elde edilmesini sağlar). Bu durumda edebi klişeye başvurma, hafıza yoluyla sanat repertuarından faydalanmak, belirli figürlerle durumları ödünç alarak onları eleştirel, teşvik edici veya duygusal bir söyleme dahil etmek anlamına gelir.

Klişe kullanımı asgari ve standart düzeyde, deyim şeklinde gerçekleşebilir; örneğin “Bertoldo’dan bile çok haltlar karıştırdı,” dendiği zaman “Bertoldo” edebi karaktere bir gönderme olmaktan çıkmış, tuhaf bir *flatus vocis*¹ haline gelmiştir. Ama bazen alıntı bir karakterin bütün bireyselliğiyle hatırlanması biçiminde, bir zamanlar okuduğumuz eserin bize sunduğu haliyle gerçekleşir; bir karakteri ilk olarak sunulduğu zamanki yoğunluğuyla, estetik

1 (Lat.) Karşılığı olmayan bir kelime.—çn

ürün bütünlüğüyle yaşamak da klişeye başvurmak için elzem bir koşuldur.

Belli bir mevsimde ve saatte Po Caddesinden Torino'nun bir tepesinin manzarası karşısında heyecan hissedince Cesare Pavese'ye göndermede bulunmak, yazarın *Il diavolo sulle colline* (Tepelelerdeki Şeytan) veya *La bella estate*'de (Güzel Bir Yaz) bize aktardığı farklı tonlardaki duyguları algılamayı ve paylaşmayı gerektirir. Burada söz konusu olan, Pavese okumamızla rastlantısal bir bağlantısı olan bir heyecanı yeniden yaşamak değildir: Böyle durumlarda sadece sanatçının aktarmayı hedeflediği duygu veya kavramsal eğilim ile bir özdeşleşme sağlandığı takdirde klişe tam anlamıyla geçerlidir. Klişeye başvuru yoluyla eser yeniden yaşanır, çünkü duygusal teşvik sisteminin aldığı biçim (yani eser), bizim duygumuzun biçimiyle örtüşen bir duygu uyandırır ve aynı anda bir yandan eskiden estetik söylemin ikna ediciliğiyle paylaştığımız duygu teyit edilir, diğer yandan o andaki duygumuz, onu sanatçının bize sunduğu formüle yönlendirdiğimiz için, bir düzen, bir tanım, bir niteleme, bir değer edinir. Geçmişte Pavese okumamış olsaydık, şu andaki duygumuz belki kafamızı karıştırırdı ve onu boşuna tanımlamaya veya nitelemeye çalışırdık. Bu durumda klişeye başvurmak şu şekilde gerçekleşir: Başkasının deneyimini hatırlarız, ama bu süreç basit bir kabul oyunundan ibaret değildir, çünkü estetik deneyimin anısını kendi ahlaki veya entelektüel deneyimimizi nitelemek için kullandığımızdan, edindiğimiz bilinç düşünce düzeyinde kalmayıp pratik bir yön kazanır. Kendimizi Pavese'nin deneyimiyle özdeşleştirmemiz, Pavese konusunda çok asil de olsa kabullenme ile değil, bu yaklaşımdan kaynaklanacak olan bilinçlenme ve karar almayla bağlantılı bir hayat yaklaşımıyla sonuçlanacaktır. Şimdiki duygumuz artık Pavese'nin duygusu olmayacak, kendi şahsi psikolojik öykümüze bağlanacaktır, kli-

şe yoluyla mahiyetini anlayacağımız duyguyu da kabul edeceğiz veya reddedeceğiz. Karmaşıklığı ve bireyselliğiyle öykümüz ve ahlaki maceramız da buradan kaynaklanacaktır.

Burada sunulan örnek ve ucundan görmemize izin verdiği yumuşaklık, klişeye başvurma'nın çok kültürlü veya sofistike bir estetik oyun olduğunu düşündürmemelidir. Klişeye başvuru, apaçık ve cüretkâr bir ahlaki tespit şeklinde de gerçekleşebilir: Emma Bovary'nin öyküsünde zinanın yoz rezilliğini, Tonio Krüger'in entelektüel yaklaşımının muğlaklığının onu normallığe ve başkalarıyla ilişkilere uygunsuz kıldığını, Eliot'un James Prufrock'unun çaresiz anonimliğinin ıstırabını ve dünyayla olumlu bir ilişkinin var olamayacağını aniden fark edebiliriz. Kendi şahsi durumumuz, belli nüanslarla da olsa, bir karakterin durumuyla özdeşleştiği zaman bu tespit etik bir çözüm ilkesi olarak işlev görür. Bu durumda klişeye başvuru sonucunda bir karakterde ahlaki bir "tip" tespit edilmiştir.

"Tipe" Dair Estetik Mesele

"Tipiklik" meselesini yeniden ele almak, uzun zaman önce hakkından gelinmiş bir hayaleti yeniden canlandırmak anlamına gelebilir. Sanat ürününün tipikliği kavramı felsefî açıdan beraberrinde bir dizi zorluk getirir ve "tipik bir karakter"den söz etmek, bir imge yoluyla kavramsal bir soyutluğun temsilinden söz etmek demektir: Emma Bovary, zinanın cezalandırılmasıdır, Tonio Kröger estetik hastalıktır, vesaire. Bu formüller, formül oldukları için tanımlama iddiasında bulundukları karakterin içini boşaltıp ona ihanet ederler. Bu tartışma tarihi ve kültürel olarak kanıksanmıştır; eğer tip, sanatın felsefenin genelliğine ve söylemselliğine ulaşma girişimiye, o zaman tipiklik de, çağdaş estetiğin sanatsal imgenin bireyselliği, somutluğu, özgünlüğü ve yerinin doldurul-

mazlığı kavramlarını geliştirmek için uğraştıktan sonra sanatın yadsınmasıdır.

Francesco De Sanctis tipik olanın sanatsal olasılıklarını göz önüne almayı hor görmezdi, ama tipi olsa olsa, sanatsal eserin tam anlamıyla tespit edilmesi yolunda olumlu ama ara bir aşama olarak görürdü. Edebiyat tarihinin bazı dönemlerinde alegorinin soyutluğu karşısında tip, bireyin anlık bir öngörüsü gibidir.² Öte yandan Croce, estetik kategori olarak tipiklik kavramının ortadan kaldırılmasını kusursuz bir argümanla tamamlamıştır: Eğer tipler kastedilen bir soyutlama veya bir kavramsa, o zaman sanat felsefi düşüncenin yerini alabilir hale gelir; “Tipik olanla birey kastediliyorsa, burada da basit bir kelime değişimi söz konusudur. Bu durumda tiplerleştirmek beraberinde nitelermeyi, yani bireyi belirlemeyi ve temsil etmeyi getirecektir. Don Quijote bir tiptir; ama tüm Don Quijote’ler dışında kimin tipi olabilir ki? Bu durumda bir anlamda kendi kendinin tipi midir? Başka bir deyişle, bir şairin ifadesinde (örneğin şiirsel bir karakterde) kendi izlenimlerimizi tamamiyla belirlenmiş ve gerçekleşmiş olarak buluruz ve sırf estetik olarak adlandırabileceğimiz o ifadeyi tipik olarak adlandırırız.”³

Çağdaş eleştiri ve estetik, tipik karakterlerle ilgilenmeye devam

- 2 *Lezioni e saggi del periodo zurighese: Paradiso, lez. XVI, Lezioni e Saggi su Dante* içinde, Torino, Einaudi, 1955, s. 603. Tip, biçim ile soyut fikir arasındaki ikiliğı aşmıştır (“bir tür, tembel bir tanrı gibi ihtişamlı kendi içine kapanmamalıdır, dönüşümden geçmeli, bir tip haline gelmelidir”; tipin “biçimi özüne nüfuz eder, düşünceyle özdeşleşir, düşünce biçim olarak var olur”: bkz. s. 588-9). Ama okur yine de bir tipte, fikri anlayabilmek için bireyi yok etmeye eğilimlidir.
- 3 *Estetica*, Bari, Laterza, 1902, IX. baskı, s. 39. De Sanctis de benzer bir süreçten söz eder: “Bazı bireylerin isimleri zamanla lakaplara veya tipik isimlere dönüşür: örneğin Don Quijote, Don Juan, Rodomonte, Tartuffe, vs. Tipler başlangıçta sadece taslak halindedir, ama bir formasyon döneminden sonra tamamiyla birey şeklinde vücut bulurlar. Birey de sonradan başka şairler tarafından geliştirilmeye ve tamamlanmaya devam edilen bir örnek haline gelir ve yapmacık olandan mekanik çoğaltmaya geçilir (age., s. 518).

etmek istedikleri takdirde De Sanctis'inki gibi gözlemleri göz önüne almaları gerektiği apaçıktır. Bir karakter tüm eylemlerinde somut bir şekilde bir birey değilse, sanatsal açıdan başarılı bir karakter değildir. Bu, sanat alanında özgün bir kavrama indirgenebilecek, alegorik figürlerin üretilmeyeceği anlamına gelmez; ama böyle bir durumda karşımızda karakterler değil, sembolik şifreler (dolayısıyla da estetik açıdan meşru sayabileceğimiz başka bir tür) vardır. Faux Semblant, Bon Accueil ve *Le Roman de la Rose*'un (*Gülün Romanı*) bütün diğer figürleri, Lucia Mondella veya Doktor Jivago gibi karakterlerden farklıdır, hanedan armalarına dair figürler, amblemler veya soyutlamalar olabilirler, ama aynı zamanda stilize ve zarif birer imge şeklinde somutlaşan soyutlamalardır; okurların hayal gücü mekanizmalarının bu tür alegorik tetiklemelere uyduğu bir dönemde bu karakterler tatmin edici bir estetik kullanıma izin verirlerdi (günümüzde bu şiiri, ortaçağ zevkinin yöntemlerini ve nedenlerini benimseyerek okuyanlar o kullanım şekline erişebilir). Çağdaş edebiyat, sembollerin ve amblemlerin kullanımını yeniden keşfederken estetik de, geleneksel anlamda anlatım karakteri bir “kişi”nin somutluğuna sahip olacaksa, semboller, stilizasyonlar, hiyeroglifler yoluyla kurulan bir söylemin estetik açıdan başarılı olmasının mümkün olduğunun farkına varır.

De Sanctis ile Croce'nin tip konusunda söyledikleri, karakterin *poetika*'sı bağlamında geçerli görünür: Bir karakter başarılı olduğu zaman estetik bir üründür ve onu tipik kategorisiyle de tanımlamak boşuna olacaktır.

Tipiklik Poetikalarının Gerekçeleri

Ancak bu söylem, sorumluluk sahibi, formasyon ve eğitim verici bir sanat dahilinde tipiklik meselesini temel bir estetik kategori olarak öneren çağdaş *poetika*'lar karşısında fazlasıyla basit

kalır. Yıllar önce Fadeev, bir parti *poetika*'sının resmi yorumcusu olarak sosyalist hayatın insanda belirli özellikler doğurduğunu öne sürerdi: “Ama sanatçı onları tasvir etmek için onları yoğunlaştırmalı, genellemeli, tipikleştirmelidir... Sovyet insanının en iyi özelliklerini ve en iyi duygularını *seçmek* gereklidir.”⁴ Bu, en saygın kuramcısı Maksim Gorki⁵ olan “devrimci romantizm”in formülasyonuydu ve *olumlu* bir tipin üretimini amaçlayan bir *poetika*'ydı, meşru ve olasılıklarla dolu bir *poetika*'ydı, ama bir ara bu ekolde yetişen eleştirmenlerin ve yazarların kendileri, sadece ideal pozitivizmin değil, bütün sorunsal karmaşıklığı ile (şüpheler, hatalar, başarısızlıklar dahil) hayatın da sanatın objesi olması gerektiğini ve bunun için gerçeklikten vazgeçmeye gerek olmadığını fark ettiler.

“Tipik karakterler lazım” şeklindeki önermenin, özgün arzusu anlatımsal bir “obje”ye aktarılmadığı, yani karakter yaratılıp eyleme geçirilmediği sürece felsefi açıdan muğlak olduğu kesindir. Tipiklik konusunda bir söyleme sadece bu noktada başlanabilir: Dolayısıyla tipiklik meselesi *poetika* düzeyinde (arzu olsun, ifade edilmiş formül olsun) kaldığı sürece değil, sadece “eserin okuması” düzeyinde ortaya çıktığı zaman estetik alanını ilgilendirir. Tipiklik verimli bir *poetika*'nın kriteri olarak değil de, eleştirel metodoloji kriteri (veya daha genel anlamda felsefi estetik kategorisi) olarak göz önüne alınmalıdır. Okuma sırasında okuru yönlendiren tipiklik kavramına göre farklı niyetlerle üretilmiş, ama okurun bu anlamdaki ihtiyaçlarını karşılayan eserlerde tipiklikler tespit edilebilir; benzer şekilde, okurun aradığı tipiklik türünü uy-

4 “Sovyet Yazarlar Birliği”nin genel kurul toplantısında verilen konferans, *Arte e letteratura nell'URSS*, Roma, Sociali, 1950.

5 “Mitin temelinde yatan ve gerçeklik konusunda devrimci bir yaklaşımı, neredeyse dünyayı değiştirecek bir yaklaşımı teşvik edecek bir romantizm” (*Relazione al I Congresso degli scrittori sovietici*, 1934).

gulayan eserlerin amaçlarında başarısız olduklarını ve tipik olmayan bir karakteri, bir karakter larvasını, hiçbir açıdan ilginç olmayan bir formül yarattıklarını keşfetmek de mümkündür.

Bu okuma deneyiminin bariz bir örneğini Marksizmin klasiklerinde bulabiliriz. Örneğin Engels, savunduğu gerçekçiliğin (“tipik koşullarda tipik karakterleri” gerçeğine sadık şekilde yeniden üretmek anlamında) yazarın fikirlerine rağmen tezahür edebileceğini öne sürer.⁶ Engels ve Marx, tipik karakterlerin yeniden üretimi için şaşmaz tarifler öne sürmeden önce, edebi karakterlerde temel toplumsal deneyimleri belirlemeye çalışmışlardır: Örneğin Balzac gibi lejitimist Katolikliğin savunucusu bir yazarın yarattığı karakterlerin kendi dönemlerinin meselelerine son derece bağlı olup, tarihin diyalektik-maddeci yorumu açısından “tipik” oldukları görülebilir: Balzac’ın karakterleri, aristokratik bir toplumun çöküşünü, hızla tırmanan burjuva sınıfının doğum sancılarını, bireylerin pratik belirlenimlerinde ekonomik faktörün önemini, başka bir deyişle, toplumun Marksist yorumuna katkıda bulunabilecek sosyolojik motifleri ifade ederler.

Lukacs da tipikliği gerçekçilikle özdeşleştirerek, Stendhal’ın karakterlerinin, “gerçekçi” bir *poetika*’yı temel almasına rağmen Zola’nın kilerden daha tipik olarak tanımlar; bunun nedeni, gerçekçiliğin gerçekliğin en ufak ayrıntısına kadar yeniden üretimini amaçlayıp, sadece sanatsal bir karakter tarihi bir dönemin ve durumun en anlamlı anları etkin bir şekilde (yeni ve özgün bir bakış açısıyla) kendinde topladığı zaman başarılı olmasıdır. Bu anlamda Hoffman’ın masallarındaki gerçeküstü ve hayali karakterler, katı şekilde gerçekçi sanatların sabırlı mozaik yoluyla yaratılan karakterlere göre bir durumun en derin verilerini daha iyi özetleyebilir. Engels de Lukacs da bir karakterin tipik olmak için

6 Bkz. Marx ve Engels, *Sull’arte e la letteratura*, Milano, 1954, s. 28).

istatistik bir ortalamayı temsil etmesi gerekmediğini, her şeyden önce somut bir bireyi, “birisi” olması gerektiğini ısrarla belirtir;⁷ bu bakış açısıyla (siyasi bakış açısına rağmen), bir karakterin tipik olarak tanımlanmasına neden olan şeyin fiili sanatsal tutarlılığı olduğu açıktır. Balzac’ın karakterleriyle durumlarının Marx ile Engels’e tipik görünmesinin sebebi, Balzac’ın hayatı her yönüyle yansıtacak varlıklar yaratmayı istemiş olmasıdır (nitekim onun amacı bir ekonomik araştırmalar kurumu ile değil de Nüfus Da-iresi’yle rekabet etmektir). Marx’ın Balzac’a sadece bir ekonomi metni olarak başvurduğu olmuştur,⁸ ama genelde onun karakterlerini sadece estetik bireyselliklerinin geçici kavranışı sayesinde siyasi-sosyolojik olarak kullanır.⁹

Marksizmin klasiklerinin önerdiği şekliyle tipikliğin okuma kriteri olarak kullanımı, bir karakter sadece sanatsal açıdan başarılı olduğu zaman onda aynı zamanda bize ait olan ve hayat görüşümüzü destekleyen dürtüler ve davranışlar tespit edebileceğimize dair görüşümüzü pekiştirir.

7 Engels, Minna Kautsky’nin *Die Alten und die Neuen* romanını incelediği zaman karakterleri hakkında şöyle der: “Her biri bir tiptir, ama aynı zamanda mükemmel şekilde belirlenmiş bir birey, yaşlı Hegel’in ifadesiyle söylemek gerekirse “birisi”dir ve öyle de olmalıdır.” (age. s. 32); Lukacs konusunda bkz. *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953 ve özellikle *F. Engels teorico e critico della letteratura* başlıklı bölüm (Hoffmann konusunda bkz. s. 44).

8 Balzac’ın *Le curé du village* romanında şöyle bir cümle yer alır: “Si le produit industriel n’était pas le double en valeur de son prix de revient en argent, le commerce n’existerait pas. Q’en dis-tu?” (Lettera ad Engels, age., s. 93).

9 “Paranın dolaşımdan çıkartılması, sermaye olarak kendisini çoğaltmaktan da alıkonulması demek olduğu gibi, meta şeklindeki yığıcılık da düpedüz deliliktir. Örneğin hırs ve tamahın her türlüşünü baştan sonra inceleyen Balzac, ihtiyar tefeci Gobseck’i öbek öbek mal biriktirmeye başladığı zaman ikinci çocukluk çağını yaşıyordu diye anlatır.” (*Kapital*, cilt 1).

Tipik Olan Konusunda Estetik Açıklamalar

Bu durumda bu örnekler, tipiklik olgusunun karakterin “ontoloji”sinden çok “sosyoloji”siyle bağlantılı olduğunu düşünmemize izin verir: Tipiklik, bir karakterin estetik (veya ideolojik) olarak geçerli olmak için uyarlanması gereken nesnel bir veri değildir, karakterle okur arasındaki kullanım ilişkisinden kaynaklanır, okurun karakteri tanınmasıdır (veya bir yansımasıdır). Bu açıdan bakıldığında tipiklik meselesi idealist estetiği bozan çelişkilerden kurtulur; tipiklik kavramı karakterin tanımlamasını da kapsayan estetik bir kategori, sanatın bağımsız ürünü olarak konumlanmayıp bir “kullanım”la veya faydalanmayla sonuçlanan karakterle ilişkiyi tanımlar.

Ancak tipiklik kavramı karakterle okur arasındaki kullanım ilişkisini tanımlarken karakteri “ontolojik” açıdan, yani daha büyük titizlikle ele almamızı sağlar, bizi estetik obje olarak yapısı üzerinde düşünmeye iter. Nitekim karakterin temsil ettiği estetik objenin hangi yönlerinin okuru onu bir örnek olarak görmeye ve –en azından *sub aliqua ratione*¹⁰– onunla özdeşleşmeye teşvik ettiğini belirlemek gerekir.

Her şeyden önce, bütün halinde bir eser olsun veya bazı yönleri olsun (örneğin bir romanın karakterleri veya bir ressamın ışık ve gölgeleri resmetme şekli, vesaire), tüm sanatsal sonuçların genel anlamda tipik olarak nitelenip nitelenemeyeceği sorgulanmalıdır. Aslında başarılı bir eserin sayısız hayranlarında doğurduğu “tarz”, eserin sahip olduğu tipikliğin bir sonundan, bir etkisinden başka bir şey değildir. Malzemeyi kullanma, bir duyguyu tasvir etme, bir fikri ifade etme, gerçek bir durumu yeniden üretme şekli tipik olabilir: Bütün bu şekiller organik açıdan mükemmel ve makul oldukları zaman emblematik hale gelirler ve (ancak aynı sade

10 (Lat.) Herhangi bir nedenin ötesinde.–çn

ama etkili şekilde gerçekleştirilmemiş) çeşitli analog olasılıkları teşvik edip özetlerler. Bu açıdan, başkalarının zaten yaptığı gibi, sanat eserinin örnekselliğinden söz etmenin doğru olacağına inanıyorum; bu anlamda tüm başarılı biçimler örnek sayılmalıdır.¹¹

Tüm eserlere tipik gözüyle bakmak mantıklıdır, çünkü stille-
rinin yanı sıra biçimlendirip sundukları içeriklerde de gerçekliğin
bireysel bir algısını sunarlar ve bu algı farklı kullanıcılar tarafın-
dan kendi dünya görüşlerinin mükemmel bir örneği olarak görü-
lür. Bir peyzajı seyrederken hissedilen ve henüz incelenmemiş bir
izlenim karşısında, o izlenimin giderek derinleştirilmesiyle zihin-
de büyük bir peyzaj ustasının bir tablosu uyanabilir ve o tablo,
kendi görsel deneyimimizin en doğru ve kalıcı yansıması olarak
görünebilir. Ama burada sözü edilen tipiklik bence daha dar bir
bağlama indirgenebilir ve “tipik” teriminin genelde kullanıldığı
anlam da bizi bağlamı küçültmeye iter.

Bence insana, dünyasına ve davranış şekillerine açıkça gönder-
mede bulunan sanat dallarıyla ilgili olarak tipiklikten söz etmek daha
doğrudur. Aristoteles’in, trajik bir olaya dair “bir eylemin *mimesis*’i”
şeklindeki tanımlaması bu bağlamı tanımlamamıza yardımcı olur.

İnsan davranışlarının *mimesis*’i olduğunda, karakterlerin ken-
dilerini açıklamasına, bir fizyonomi ve bir kişilik edinmesine ara-
cı olan bir olaylar dizisi olduğunda ve insan davranışlarının çeşitli
müdahaleleri sonucunda bir durum belli bir fizyonomi ve kişilik
edindiğinde –dramatik veya anlatımsal– bir eylem vardır.

Ama tabii bu çeşitli terimleri yanlış anlamaya mahal verme-
yecek şekilde kullanmamız gereklidir, çünkü onları Aristoteles’e
göre daha geniş kapsamlı olarak varsayarız: 1) her şeyden önce,
mimesis dendiği zaman aklımıza gerçekleşen bir olayın monoton

11 Bkz. Luigi Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, Torino, 1954, bō-
lüm VII (*Esemplarità dell’opera d’arte*).

taklidi değil (Aristoteles'in de aklına böyle gelmezdi), gelişmelerindeki tutarlılık açısından *gerçek görünen* olayları canlandırma becerisi gelir; dolayısıyla gerçeğe benzerlik yasası yapısal bir yasadır, mantıklı, psikolojik akla yatkınlık yasasıdır; hatta burada *mimesis* yerine bir eylemin yapılandırılmasından söz edilebilir;¹² 2) *eylemden* söz ettiğimiz zaman anlamını, Aristoteles'in farklı bir şekilde tanımlayacağı olayları da kapsayacak şekilde genişletiyoruz; eylemden kastettiğimiz sadece birbirini izleyen, tanıma veya değişim gibi dış olaylar değil, aynı zamanda karakterlerin birbirini aydınlatmasına izin veren dış söylem ve karakterlerin kendilerini kendi içlerinde ve okura aydınlattıkları içsel söylemdir: Birinci şahıs şeklinde gelişen psikolojik içe bakış, içsel dürtülerin her şeyi bilen bir yazar tarafından tasvir edilmesi, bilinçaltı veya kontrol dışı bir *stream of consciousness*'in nesnel kaydı;¹³ 3) eylemi konu alan söylemler sadece anlatım, tiyatro veya filmle sınırlı olmamalı, epik şiirleri, İlahi Komedi gibi eserleri, yani olaylar dizisinin hâkim olduğu ve insan davranışlarının eylemde temsil edildiği, hatta bazı figüratif sanat örneklerinde olduğu üzere, eylemin sanal aşamasının ima edildiği ve karakterin kişiliğinin tüm yönleriyle var olduğu bütün eserleri de kapsamalıdır (burada Lotto veya Holbein'in bazı portrelerini, Van Gogh'un *Patates Yiyenler*'i gibi yaşamdan sahneleri düşünüyorum).

12 Burada olaylar dizisi ile eylem (*mythos* ile *pragma*) arasındaki (başka bir yerde ele alınması gereken) farkın teşkil ettiği karmaşık sorun karşımıza çıkar: Olaylar dizisi, olayların bir eylemin imgesini sunmak için bir araya getirilme şekli ise, eylem de asıl dramatik obje olacaktır, hem olaylar bütününden hem de yazarın aktarmak istediği anlamdan oluşacaktır. Bu konuda, bazı muğlaklıklardan yoksun olmasa da, daha ayrıntılı açıklamalar için bkz. Francis Fergusson, *Idea di un teatro*, Parma, Guanda, 1957; *Ek*; daha derin bir ayrım için bkz. Henri Gouhier, *L'oeuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958.

13 Karakterin psikolojisini sunmanın farklı yolları üzerine bkz. Henri Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Plon, 1950.

Tipik Karakterlerin Fizyonomisi

Dolayısıyla anlatılan veya temsil edilen eylemin sonucu olan tip, başarılı, bireysel, ikna edici olan, akılda kalan karakter veya durumdur. Onu üreten anlatımın organikliğinden dolayı hem dış hem de entelektüel ve ahlaki açıdan tam fizyonomi sahibi olan bir karakter tipik olarak tespit edilebilir.

Lukacs “entelektüel fizyonomi” ifadesini bir karakterin biçimlerinden *biri* olarak tanımlar: Bir karakter, hareketleri ve davranışlarıyla kişiliği, olaylara tepki verme ve eylemde bulunma şekli, dünya görüşü tanımlandığı zaman geçerlidir: “Edebiyatın başyapıtlarında karakterlerin entelektüel fizyonomisi daima titizlikle tasvir edilir.”¹⁴ Böylece olaylar dizisi karmaşık olayların özeti haline gelir ve anlatımsal çatışma yoluyla bir tutku, zihinsel bir yaklaşım ortaya çıkar. “Yazar kahramanlarının bireysel özellikleriyle dönemin genel sorunları arasındaki çok çeşitli bağlantıları anlatmayı başardığı zaman; karakterler döneminin en soyut sorunlarını bile kendine özgü, yaşamsal önem taşıyan bireysel sorunlar olarak yaşadığı zaman”¹⁵ sanatsal karakterin anlamlı ve tipik olduğunu söylemek meşru olacaktır. Ama Lukacs’ı tipikliğin sadece bu koşullarda söz konusu olduğunu düşünmeye iten şey kendi *poetika*’sının konumlandırılışıdır. Lukacs’a göre sadece “toplumsal ihtilafları tamamıyla gelişmiş haliyle şekilde sergilemek” tipiktir; ama bence dünya görüşünü, olaylara tepki verme şeklini, kişiliğini değil de kişilerüstülüğünü, algı yoksunluğunu, olaylara isyan etmeden maruz kalma şeklini ifade eden bir karakter de ikna edici ve okur tarafından tamamıyla hakiki olarak görülen bir karakterdir. Olumlu tip idealini ilgi çekici bu-

14 Bkz. *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici, Il marxismo e la critica letteraria* içinde, age., s. 333.

15 Age., s. 338.

lan Macar eleştirmen, Flaubert'in eserlerini bu açıdan değerlendirebilir: Örneğin *Duygusal Eğitim*'de Frederic Moreau'nun (tarihi ve psikolojik açıdan tipik olan) ahlaki krizini etkili bir imge olarak görememesinin veya Moreau'nun başından geçen bireysel mace-rayla Paris'te 1848 yılında yaşanan ve kitabın başlıca olaylarının tezadını teşkil eden isyan hareketi arasındaki karşıtlığın –planlı olsun veya olmasın– nasıl bir örnek teşkil ettiğini görememesinin ardında ancak anlaşılabilir bir empati yoksunluğu veya hararetli kuramsal nedenler olabilir. Bazı durumların örneksel değeri anlaşılmadığında ve olumlu olmadıkları için reddedildiklerinde, devrimci pedagoji açısından da yanlışlık yapılır. Lukacs, en alt düzeyde, “ortalama” ve “sıradan” insanlık vakaları ve toplumsal olgular sunan eserleri, karakterlerin entelektüel fizyonomilerini belirlemeye ve dönemlerinin büyük meseleleriyle bilinçli ilişkilerini sergilemeye yönelik önemli söylemler yapmadığı eserleri reddetmekle bu eserlerin temsil ettiği durumların eleştirisini anlamayı reddetmiş olur.

Faşizm sırasında Moravia'nın *Gli indifferenti* (*Kayıtsız İnsanlar*) eserinin imparatorluk öncesinin retorik görünümlü bir toplumun ardında yatan ahlaki boşluğu çok basit bir şekilde ortaya serdiğini, bir okur kuşağının siyasi ve etik anlamda bilinçlenmesine birçok başka eserden çok daha büyük katkıda bulunduğunu biliyoruz. Flaubert gibi Moravia da gerçekçi bir şekilde soluk olan koşullarda soluk karakterleri anlatırdı. Lukacs'a göre karakterleri istatistiksel ortalamadan kurtarmak ve onu gündelik gerçekliğin rastlantısal özelliklerini değil, örnek niteliğinde bir gerçekliğin “evrensel” özelliklerini toplayan ideal bir model haline getirmek için gerekli olan “tipik toplumsal gerçeklik olarak olağanüstü ola-

nın” tasviri yoktur.¹⁶ Ama bu karakter yaratma tekniği Stendhal, Shakespeare ve Goethe’ninkiler gibi güçlü karakterleri tanımlamaya yaradıysa da, yine de karakterleri tanımlamanın sadece birini –ama en başarılılarından birini– teşkil eder. Madam Bovary, Hamlet veya Othello derecesinde “sapkın” değildir, ama evrensellik karakterin, tasvirindeki ikna edici organiklik sayesinde zaman ve gelenek açısından apayrı okurlar tarafından anlaşılması anlamına geliyorsa (ki bu terime bundan daha ciddi bir anlam atfetmek zor olur), evrensellik sahibidir.¹⁷

Emma Bovary, belirli bir ideoloji veya dünya görüşü bağlamında olumsuz bir tip olarak görünebilir, ama bu durum birçok okurun onunla özdeşleşmesini engellemez. Önerilen tip okurun bilinci üzerinde etkili olur; olgusal gerçek böyledir. Böylelikle Lukacs’ın entelektüel bir fizyonomi atfetmediği karakter, önemli şeyler söylemeye “zamanı olmayan”, bilinci gerçek görünümlü gündelik olayların akışı, süzgeçten geçirilmemiş izlenimlerin sıvısı içerisinde yumuşayan karakter veya İonesco’nun anlamsız bir şekilde konuşan karakteri, bütün bu karakterler kendince tipiktir. Çağdaş uygarlığın halini –veya bazı hallerini– ve bir kültürün durumunu etkili bir şekilde ifade ederler.

Bu durumda Lukacs’tan “entelektüel fizyonomi” terimini ödünç almak istediğimiz takdirde, ona daha geniş ve bu meseleyi

16 Lukacs’ın “evrensel” veya gerçekliğin özü” gibi ifadeleri dikkatle incelendiği takdirde, bu kategorilerin sadece tarihin belirli bir metafiziğinde anlamlı olabilmesi için tipik kavramının anlamını büyük ölçüde sınırladıkları görülecektir.

17 *Zevksizliğin Yapısı* başlıklı yazıda önerilen terminoloji konusunda şöyle diyebiliriz: Başarılı bir eserde mesajın sözdizimsel düzeyi öyle bir şekilde inşa edilmiştir ki (bütün unsurlar bir ilişki sistemi dahilinde), bambaşka bir dönemde ve tarihi bağlamda yaşayan bir okur bile eserin ardındaki kod sisteminin temel unsurlarını belirleyebilir ve anlamsal düzeyini kavrayabilir, başka bir deyişle yazarın dünyasına girebilir ve eserle, onunla diyalog içine girmesine izin veren bir ilişki geliştirir.

incelerken başvurduğumuz bakış açısına uygun bir anlam atfetmeliyiz. Entelektüel fizyonomi terimiyle, karakterin edindiği ve okurun onun bütün sebeplerini kavramasına, duygusal olarak paylaşmasına ve karşımızda bir anlatım değil de bu karakter hakkında biyo-psiko-sosyo-tarihi bir inceleme yazısı varmış gibi onu entelektüel olarak anlamaya izin veren profili kastedebiliriz; böyle bir anlatım yoluyla, (aslında var olmayan) bu bireyi şahsen tanımış olmaktan veya herhangi bir bilimsel analizin izin vereceğinden daha iyi anlarız.

Julien Sorel'i, babamızı tanıdığımızdan daha iyi tanıdığımızı söylemek bir paradoks olmaz. Çünkü babamızın anlamadığımız yönleri, söylemediği düşünceleri, nedensiz davranışları, ifade etmediği duyguları, gizli tuttuğu sırları, çocukluğundan kalma anıları olacaktır. Halbuki Julien Sorel hakkında kavranması *gereken* her şeyi biliriz. Asıl nokta da budur: Babamız hayatın bir parçasıdır ve hayatta, veya tarihte (Aristoteles'in diyeceği gibi) bir çok şey, biz aralarındaki bağlantıları anlayamadan, ardi ardına gelişir. Julien Sorel ise yaratılmıştır, bir sanat eseridir ve sanat o eylemin organik ve gerçeğe benzeyen gelişimi açısından önemli olanı seçer ve yaratır. Julien Sorel'in bazı yönlerini anlayamayabiliriz, ama bunun nedeni dikkatimizin yoğunluğundan başka bir şey değildir; anlatım, onu anlamak için ve anlatım açısından gerekli olan her şeyi içerir. Anlatımın işine yaramayan şeyler açısından Julien Sorel diye biri yoktur. Bu durumda bu bireyi zekâ açısından da tamamıyla anlarız, çünkü davranışlarına empatiyle yaklaşalım veya yaklaşmayalım, onları değerlendirip tartışırız da.

Öte yandan bir karaktere entelektüel bir fizyonomi kazandırmanın birçok karmaşık yolu vardır; entelektüel fizyonomi sadece dışarıdan görünen davranışlardan ve olayların hareketli oyunundan değil, bilinçli düşüncelerin seyrinden veya ön tasvirlerden

de kaynaklanır. Örneğin Mann'ın *Doktor Faustus*'unda Adrian Leverkühn'ün fizyonomisi, Serenus Zeitblom'un sunduğu ayrıntılı, gerekçeli ve neredeyse klinik tasvir sonucunda biçimlenir; Adrian'ın hareketleri bu tasvir yoluyla muğlaklaşır ve karakter canlı ve sıcak bir insan olarak karşımıza çıkmaz; okur Adrian'ın insanlıktan yoksun olmasını, onu saran sembolik soğukluğu aynı anda hem çekici hem de itici bulur; ancak özel bir anlatımsal teknikle tanımlanan bu karakterin büyüleyici bir bireyselliğe sahip olduğu da reddedilemez. Adrian'ın sunumuna paralel olarak da Serenus'un örtük sunumu gelişir: İlk bakışta görüldüğünden çok daha canlı ve güçlü olan ve büyük ölçüde Thomas Mann dahil olmak üzere Goethe geleneğinde belli bir Alman entelektüel tipini özetleyen Serenus karakteri, anlatımcının Adrian karşısında sergilediği şeffaf tepkilerden ortaya çıkar. İki farklı karakter, neredeyse aynı anlatım tekniğinin iki paralel amaçla, aynı anda iki farklı düzlemde kullanılmasıyla farklı şekillerde nitelenir. Adrian'ın bir hareketinin tasvir edildiği cümle, aynı zamanda duygusal tonuyla Serenus'un tepkisini tanımlar. Fitzgerald'ın *The Beautiful and The Damned* (Güzel ve Lanetli) romanının başkahramanı Anthony Patch ise, onun düşüncelerinden çok, davranışlarını ve alışkanlıklarını konu alan bu romanın başında, karakter eyleme geçmeden önce ayrıntılı bir şekilde sunulur; paragraf başlıklarından da görüldüğü üzere (örneğin *Başkahramanın Geçmişi ve Kişiliği*) neredeyse ironik bir pedagojik ilişki içerisinde ele alınır. Karakter sahneye girdiğinde büyük ölçüde tanımlanmış ve değerlendirilmiştir. Diğer yandan Hemingway'in öykülerinden birinin kahramanı olan Francis Macomber bize adım adım tanıtılır ve kişiliği sayfalar boyunca, hareketlerinden yavaş yavaş ortaya çıkar. Macomber'ın korkaklığı, ihanete uğrayan koca rolünü aciz bir şekilde kabul etmesi, trajik ve gururlu bir şekilde kendine gelme-

si, başka bir deyişle onu unutulmaz kılan bu özellikleri yazar ne sıralar, ne de inceler. Onları, hareketlerini anlatarak, diyaloglarını ve neredeyse telgraf benzeri düşüncelerini kayıt altına alarak bize gösterir. Karakterin tamamı eylemden, hatta onu tanımlamak açısından elzem olan, ama ona bağlı olmayıp eylemin kişilerüstü bir olayı olan o aptalca ölümden ortaya çıkar. Başka karakterlerde düşüncelerle duygular sunularak tanımlanan fizyonomi, o kadar karmaşık, ayırım gözetmeksizin o kadar boldur ki, sunulan bu kadar malzeme arasından seçim yapılmaması karşısında karakter artık bir birey olmayıp zihinsel bir parçalanmanın belirsiz bir klinik örneği olduğunu düşündürür. Aynı şey Joyce'un *Ulysses* romanındaki karakterler için de söz konusu gibi görünür; Lukacs bu karakterlerin entelektüel fizyonomisi konusunda, psikolojik ana tamamıyla odaklanmanın karakterin dağılmasına yol açtığını savunur.¹⁸ Ama dikkatli bir okur romanın sonunda örneğin Bloom gibi bir karakterin son derece güçlü bir imgesini elde edecektir; Bloom sembolik anlamlarının hepsiyle kavranabilir (şehirde sürgün hayatı yaşayan *everyman*, babalık veya entegrasyon arayışı, vesaire) çünkü duygularıyla ve entelektüel eylemleriyle, yani kendi dramı, kendi çelişkili tutkularıyla bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ancak yazar bu karakterin konturlarını çizmek için özgün bir anlatım tekniğine başvurmuş, geleneksel anlatımın önemsiz sayacağı verileri elzem görmüş, eylemi ruhsal boyutların yeni bir algısını temel alan zamansal eksenler doğrultusunda

18 "Modern burjuvazinin düşüncesi nesnel gerçekliği dolaysız bir algı bütününe çevirir," (age., s. 360). Macar eleştirmen "avangard" anlatım tekniklerinin bu değer kaybını *Il significato attuale del realismo critico*'da yeniden ele alır (Torino, Einaudi, 1957); Lukacs burada 1955'te İtalya'da verdiği konferanslarda da işlediği, gerçekçi yazarlarla dekadın yazarlar (Joyce, Kafka, Proust) arasındaki basit karşıtlığı yeniden öne sürer. Modern anlatım tekniklerine getirilen bu eleştirilere yönelik bir dizi zekice itiraz için bkz. Roberto Barilli, *Lukacs e gli scrittori dell'avanguardia*, "Il Mulino" içinde, Mayıs 1958, s. 354.

sunmuş, başka bir deyişle farklı seçim kriterleri doğrultusunda karakteri bireyselleştirmiş ve tipikleştirmiştir; okur bu tipte bir karakterin konturlarını kavrayabilmek için, örneğin *Nişanlılar*'ın Renzo Tramaglino karakterini anlamak için ihtiyacı olandan daha fazla odaklanmaya ve daha keskin bir zekâyâ ihtiyaç duyar.

Burada sıralanan ve bu kadar farklı şekillerde sunulmuş olan bu beş karakter kayda değer bireyselliğe sahip beş figürü farklı derecelerde oluşturur; bunun da başlıca nedeni, her birinin *onları tanımlamak için seçilen araçların tutarlı bir şekilde kullanılmış olmasıdır*. Bu karakterler, araçlarla amaç arasındaki dengeli ilişki sayesinde başarılıdır. Ama bu ilişkinin ikna edici olmasının nedeni, *gündelik hayatımızda karşımıza çıkan davranışları dengeli bir şekilde abartarak yaratmış olmasıdır*: Anlatımcı onları seçmiş, oluşturmuş, görsel kılmak için abartmış, yine seçilmiş ve oluşturulmuş başka davranışlara tepki vermelerini sağlamıştır.¹⁹ Karakter, eser bağlamında, bu seçim ve oluşturma (yani *sanatsal yaratıcılık*) sonucunda entelektüel bir fizyonomi elde eder ve biz onu yaşayan bir formül ve aynı davranışların vücut bulmuş hali olarak görürüz. Bu karakter kendi gerçek durumlarımızın aynadaki yansıması veya istatistiksel toplamı olmasa bile onlarla özdeşleşme imkânı buluruz: Kendi durumlarımızın burada aktarılamaz ve değiştirilemez ölçüde sunulduğunu görürüz, onun için de onları ikna edici buluruz. Böylece nesnel yapısal olasılıklar temelinde karakterin tipikliği, *karakterle okurun onu tanıması arasındaki ilişki* yoluyla tanımlanır. Başarılı olan –tip olarak algılanabilen– bir karakter, özetlediği ve simgelediği

19 Bu anlamda, Lukacs'a katılıyorum: “Hayat konusundaki derin bilgi gündelik gerçekliğin gözlemiyle sınırlı kalmayıp temel unsurları yakalama ve onlar temelinde gündelik hayatta tamamıyla imkânsız olan, ama çelişkilerin üstün diyalektiğinin ışığında, gündelik hayatın loşluğunda görmesi zor olan o eğilimleri, o fiili güçleri ortaya serecek olan karakterler ve durumlar yaratma becerisinden ibarettir,” (age., s. 343).

bütün hakiki deneyimlerden daha fazla bireyselliğe ve tazeliğe sahip olan hayali bir formüldür.

Kullanılabilirlik şeklinde kendini gösteren bu inanılrlık, tipin sanatsal bir sürecin sonucu olarak gerçekleştiği ve okura sadece estetik bir değerlendirmenin sonucu olarak sunulduğu için okurun hafızasında yer ettiğini ve ona ahlaki bir deneyim olarak önerilebildiğini gösterir. Estetik bir sonucun etkisi olan tip gündelik hayatta davranış modeli veya entelektüel bir farkındalığın formülü olarak işler, yani bir kategorinin yerini alabilecek bireysel bir metafordur.²⁰

Tip, Sembol, Klişe

Yukarıda *formüllerden* ve *amblemlerden* söz ettik: Bu iki ifa-
de *sembol* haline gelen tipi algılamamıza ve onu kullanmamıza
izin verir. Bunun için işaret edileni algılama eyleminde tüken-
meyip onunla bir olarak algılanıp takdir edilen çok özel bir işa-
retin artık yaygın hale gelen (ve bütün sanat olgularının “sem-
bolik” olarak tanımlanmasıyla kapsamı genişletilen) anlamının
“sembol” düzeyinde muhafaza edilmesi lazımdır; sanatsal sem-
bol, organik benzerliği sayesinde gösterdiği şeyin bir parçası ol-
ması anlamında anlamsal olarak dönüşlüdür. Sembol, Coleridge
için olduğu üzere “özel olanın birey içinde veya genel olanın

20 Bu metafor iki durumun örtüşmesine bağlıdır. Bkz. Virgilio Melchiorre, *La ripresa. Appunti sul concetto di possibilità*, “Drammaturgia” içinde, Aralık 1956. Başka bir felsefi bağlamda Melchiorre bizi yakından ilgilendiren iki olguyu vurgular: 1) sanat eserinin evrenselliği “herkes şairin kendisi için aradığı olasılığı kendine ait olarak kabul etmelidir” şeklinde anlaşılmalıdır; 2) karakterin hatırlanması, Melchiorre’nin Kierkegaard’dan ödünç aldığı “tekerrür” kavramına yakın olabilir. Bir sanat eseri tarafından sunulan bir karakter örnek niteliği kazanır ve onu kendi geçmişimizin bir parçası olarak tanırız. Onu o şekilde benimseriz ve geleceğimizi planlarken onunla kaynaşırız. Dolayısıyla karakteri tipik olarak görmek, “ilerlerken hatırlamak” olacaktır.

özel olan içerisindeki şeffaflığı' ise, her tür insanın anlatımsal karakterlerle özdeşleşme kolaylığı hiç şüphesiz tipin sembolik işlevine işaret eder.²¹

Bütün tipler birer sembol olabilirken, bunun tam tersi doğru değildir. Melville'in Kaptan Ahab'ı, psikolojik açıdan çok belirsiz bir karakter olmasına rağmen o kadar isabetli ve inandırıcıdır ki, onu çeşitli ahlaki durumların sembolü olarak kabul edebiliriz; ancak Moby Dick açısından tam tersi söz konusudur: Moby Dick binlerce yorumlama şekli sonucunda çok çeşitli sembolik anlamlarla yüklenmiştir ve Melville'in onu bir sembol olarak gördüğüne şüphe yoktur, ama yine de bir karakter, hatta bir tip değildir. İnsanların ava çıkması ve Ahab ile Balina veya İsmail ile Balina arasındaki ilişkiler tipik gibi görünebilir, ama Balina'nın kendi büyüleyici bir hiyerogliften başka bir şey değildir. Bu durumda tipik olanın alanıyla sembolik olanın alanının tam olarak örtüşmediği anlaşılır; sembollerin sanatsal kullanımı ve düzenlenmesi, sanatın şu andaki söylemimizin dışında kalan bir başka meşru alanını teşkil eder.

Sembolün tipe göre bir başka farkı, mitoloji, antropoloji, hane-dan armaları veya büyü repertuvarının bir unsuru olarak eserden önce de var olabilmesidir. Sembol, başlangıçta edebi olan ve gelenekler yoluyla etkisi azaltılan bir klişe, edebiyatın konu aldığı çağrıştırmacı olasılıklar (yolculuk, rüya, gece, anne) yüklediği gündelik bir durum olarak, “arketip bir fikir”, Jung'un sözünü ettiği toplumsal bilinçaltının tezahürleri olarak önceden var olabilir (örneğin bereket, çeşitli dinlerdeki dişi sembolleri Gea, Kybele, ana tanrıça ve dişi sonsuzluk).²² Halbuki tip, eserden önce yoktur,

21 Sembolün bu algısı, çeşitli çağdaş *poetika*'ların tamamıyla “sembolik” anlamına ve sembolün belirsiz ve tanımlanamayacak bir şeye göndermede bulunan tanımlanmış bir imge kavramına göre daha anlaşılır gibi görünür.

22 *Topos*'ların Batı geleneğindeki incelenmesi konusunda bkz. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, bölüm V ve VI.

onun sonucu olarak var olur. Sonuç olarak tipin popüler hale gelip repertuvar “klişesi” olarak etkisini kaybetmesi imkânsız değildir (“Odysseia”ya özgü olaylar, *Nişanlılar*’daki Perpetua karakteri). Hatta sıklıkla ağır bir tarihi gelenekten, çok pazarlanan bir sembolün bir klişenin yerine geçip yeni bir esere dahil olduğu ve bir karakter tarafından çok iyi temsil edilip baştaki sembolik görevlerine rağmen son derece bireysel bir tipe dönüştüğü olur: Örneğin Gea Tellus arketipi Joyce’un *Ulysses*’inde Molly Bloom karakterine dönüşür.

Tipikliğin Bilimsel Kullanımı

Karakter, sosyolojik ve psikolojik, genel ve soyut bir kategoriye temsil etmek üzere tipik olmaz. Buddenbrooklar belirli bir tarihi anda belirli bir ticari burjuvazi türünün tüm olası analizlerini kendinde genelleştirdiği için tipik değildir. Ancak sosyologlar ve psikologlar analizlerine netlik kazandırmak için tipik karakterlere veya durumlara başvurabilirler. Bu kullanım, “Oedipus kompleksi” örneğinde olduğu üzere bir karakterin bir etki azaltma ve konvansiyonalizasyon süreci için ödünç alınması anlamına gelebilir; ama bazen de estetik açıdan canlı bir kullanım söz konusu olabilir ve böyle durumlarda bilim insanı tipi bir metafor olarak kullanır ve metaforun bu sıra dışı kullanımı beraberinde söylem estetikliğini getirir.²³ Bazen de tipik olanın kuramsal amaçlı kullanımı, kendi şahsi deneyimimizde tipik olana başvuruşumuza eşlik eden

23 Örneğin Lewis Mumford *idolum*’u, ideolojik alanı, evrenin mekanistik algısının ortaya çıkışını (XVII. yüzyılda) izleyen, dünya ve hayata dair olası ve mükemmel olmaktan uzak tanımlamaları incelerken, yeni bilimin açıkladığı dünya bölümünün, yeni insanın ölçüsü haline gelen Caliban’ınki olduğu sonucuna varır: “Bu yeni dünyada ne ilahi olana, ne de tamamıyla insani olana yer vardı; Ariel de, Prospero da buradan kovulmuştu.” (*La condizione dell’uomo*, Milano, Comunità, 1957, s. 302).

duygusal yoğunluğa sahiptir: Bu açıdan Kierkegaard'ın Don Giovanni figürünü kullanışını düşünmek yeterli olacaktır.

Bütün bu örneklerde tip sonradan genel bir kategoriye dönüşecekse bile, kullanıldığı anda karakterin estetik bütünlüğü hissedilerek kullanılmış, ona saygı gösterilmiştir.

Tip ve “Topos”

Tipikliğin sadece sanatsal anlamda başarılı, estetik açıdan zengin ve karmaşık karakterlerde tespit edilebildiği tezine kolaylıkla doğrulanabilecek bir dizi deneyim yoluyla karşı çıkılabilir. Örneğin büyük sanat eserlerinin önerdiği figürleri değil de (derin nedenlerini anlama ve onlarla uyum sağlama süreci gerektirirler) ticari edebiyatın ve filmlerin, çok yaygın ve etkili küçük zanaatın önerdiği figürlerin durumlarını tipik olarak tespit etmenin daha kolay olduğu söylenebilir. Starlık kendinden son derece işlevsel bir tipiklik şeklidir (ama salt empati düzeyindedir, ahlaki veya entelektüel içerikleri özdeşleşme sürecinde rol almaz); Donald Duck veya Mac Manus'un Jiggs ve Maggie gibi son derece geçerli karakterleri, gerçek hayattaki karşılıklarını bulmanın bize kaldığı “tipler” olarak nitelenebilir.

Ancak Jiggs'in evliliğinden kaynaklı mutsuzluğunun Chaplin'in *Maaş Günü*'nde sunduğu, hafta sonunda evine döndüğü zaman maaşının tamamını elinden almak için köşe başında onu bekleyen korkunç bir cadı olan karısıyla karşılaşan sefil işçinin mutsuzluğuyla aynı olmadığını (herkese ortak veya o kadar dokunaklı ve unutulmaz olmadığını) fark ederiz. Bu durumda ticari öyküde sunulan tiple sanat açısından tamlığa ulaşan öyküde sunulan tip birbirinden farklıdır. *Ama bir örnekte neden sanatın söz konusu olup diğer örnekte olmadığını anlamak için yoğunluk aç-*

sından farkın ne anlama geldiğini netleştirmek gerekir. Yukarıdaki örneklerde arada o kadar büyük bir fark vardır ki varacağımız sonuç fazlasıyla basit olacaktır, dolayısıyla farkın daha az olup daha dikkatli bir tespit gerektirdiği örneklerle bakalım.

Üç Silahşörler, modern estetik terminolojisinin kastettiği anlamda bir sanat eseri olmayabilir ve Croce açısından bir edebiyat eseri olarak tanımlanabilir, ama tam da bu sınırlar içerisinde sürükleyici bir eserdir ve Croce de bu konuda aynı fikirdedir. Hayal gücü açısından zengin, beklenmedik durumlarla ve sürprizlerle dolu olan bu eser canlılığı ve dinamikliği, zanaatkâr Dumas'ın olayı anlatırken faydalandığı kaba saba ama dirençli kurnazlık sayesinde kolaylıkla okunduğu gibi, iki yüzyıl boyunca okurların hayal gücünün repertuarı için, alıntılanabilir, hatırlanabilir, tekrarlanan ve ortak deneyimlerle örtüşebildikleri için tipik olarak niteleyebileceğimiz bir dizi figür ve an sunmuştur. D'Artagnan bir anlamda ve belirli bir popüler hafıza türü için Odysseus'un veya şövalye Orlando'nun karşılığıdır. Karmaşık olayların tereddütsüz bir düşüncesizlikle, akrobatik gözüpeklikle ve masum bir bilinçsizlikle (ama yine de hayvani bir iyimserlikle) çözüme kavuşturulduğu durumlar karşısında Odysseus yerine d'Artagnan'ı veya tam tersini akla getirebiliriz: Belirli ruh hallerinde akla ilk gelen Gaskonyalı olacaktır. "Silahşör tarzı" dendiğinde d'Artagnan tipi kastedilir.

Ancak bu tür bir tespitte bulunurken bir durum konusundaki analizimizin ve görüşümüzün henüz bu tarafındayızdır; daha doğrusu, d'Artagnan'dan söz etmek, eğlenceli, romanvari bir gönderme oyununda asıl değerlendirmeden kaçınmamızı sağlamıştır. Bu örnekte anlatımsal tipin çağrışımı bir gerekçe ve bir mazeret olarak kullanıldı: "Bu durumu istediğiniz gibi değerlendirebilirsiniz, ama sonuçta bu, d'Artagnan tarzıdır!" Dolayısıyla edebi klişe kullanımı

hayal gücünün oyununda ahlaki değerlendirme ve tanımlama ihtiyacını karşılamaya yaramıştır. Bu değerlendirme ve tanımlamaya devam etmek istediğimiz takdirde d'Artagnan artık işimize yaramayacaktır: Bu durumda insan figürü olarak karmaşık olmaktan uzak olduğunu (birçok eylemde bulunsa bile) ve gerçek insani durumlar temsil edecek derecede “boyutlara” sahip olmadığını anlarız. Maceralarıyla bizi eğlendirse bile yazarın aslında onun hakkında fazla bir şey söylemediğini ve d'Artagnan'ın yaşadığı maceraların *onu hiç de tanımlamadığını* fark etmemişsinizdir. D'Artagnan'ın bu maceralardaki varlığı sadece rastlantısaldı. Aramis de, bazı ufak tefek farklılıklar dışında, bu maceraları aynı şekilde çözüme kavuşturabilirdi. Eser içerisinde d'Artagnan karakteri ile başından geçen olaylar arasındaki ilişkiler *zorunlu* ve organik değildir. D'Artagnan, bazı olayların gelişmesi için bir bahaneydi; olaylar arasında Aristoteles'in olaylar dizisi açısından elzem saydığı “zorunluluk” ilişkisi varken, karakterle olaylar arasındaki ilişki yerini bir eşzamanlılık ve rastlantısallık ilişkisine bırakır.

Dolayısıyla d'Artagnan'ın neden tip olarak tam anlamıyla kullanılamayacağını anlamaya çalıştığımız anda, Üç Silahşörler'in neden gerçek anlamda bir sanat eseri olmadığını anlarız: Bu eserde, anlatılan olayların eğlenceli bir şekilde birbirini izlemesi dışında, olaylar dizisini karakter tanımlamalarına, bunları da dilsel düzeye, değiştirilmesi zor yapısal ilişkiler yoluyla bağlayacak ve bu bütünü bir araya getirerek her düzeyde yapısal açıdan benzer bir “biçimlendirme yöntemi” ortaya koyan bir “sistem” yoktur; tipik bir karakterle özdeşleştiğine inanan okurun aslında eserin tamamıyla, eserde ilan edilen karakterle, “modeli” olduğu tarihi, sosyal ve kültürel konjonktürle özdeşleşmesi gerekirdi.

Farklı ve daha karmaşık bir hayat deneyimi karşısında Julien Sorel tipine başvuracak ve onunla özdeşleşecek olsak ve kendi

durumumuzu bu özdeşleşme temelinde kıyaslayacak olsak çok farklı bir durum söz konusu olurdu. Öyle bir durumda bize sunulan tipin bütünüyle kullanılabilir olduğunun ve verimliliğinin çok küçük bir kısmının kullanılmadığının farkına varırdık. D'Artagnan'ın maceraları rahatlıkla İspanya'da veya birkaç yüzyıl sonrasında Napolyon'un sarayında gerçekleşebilirdi ve aynı olaylar dizisi sadece birkaç ayrıntıda değişiklik yapılarak aynı şekilde işlenebilirdi; Constance Bonacieux kraliçenin hizmetçisiydi, ama eğer nedime olsaydı olaylar dizisi fazla değişmezdi. Dolayısıyla d'Artagnan o kadar “uyarlanabilecek” ve o kadar farklı yorumlamalara açık bir karakterdir ki kullanılabilirliği aslında son derece sınırlıdır. Julien'in başına gelenler ve içinde yaşadıkları ise Restorasyon dönemindeki Fransa'nın tarihi konjonktüründen ve ahlaki ortamından ayırmak çok zordur; Stendhal'ın anlatımının içsel bir zorunluluk edinmesinin ve Julien tipinin “evrensel” (yukarıda anlatılan anlamda) olmasının sebebi, tarihin bu kadar bireysel olması, bağlantıların gerçek ve makul olacak kadar sıra dışı olmasıdır (Luisa Rênal'ın veya Matilde de La Mole'un durumları ve karakterleri birbirinin yerini alamaz).²⁴ Bu durumda tipin kullanılabilir-

24 Marx, *Introduzione alla critica dell'economia politica*'da (*Siyasi Ekonomi Eleştirisine Giriş*) (age., s. 13) Materyalist estetiğin karşılaştığı asıl zorluğun Yunanların sanatının ve epik eserlerinin sosyal evrimin belirli biçimleriyle bağlantılı olduğunu kabul etmek değil, bu sanatın farklı bir tarihsel durumda bulunanlar için bile neden estetik bir zevk kaynağı ve erişilemez bir norm ve model teşkil etmeye devam ettiğini açıklamak olduğunu kabul eder. Bu açıklama Marx doğrultusunda, “kaybolan tarihi gençliğin özlemi” şeklinde değil de yapısal estetik temelinde verilmelidir: Francis Fergusson'un dediği gibi (age., s. 19-20), Sophokles'in *Oedipus Rex*'i yazmasının nedeni olan Dionysios bayramı ve tragedyanın ritüellere bağlı anlamı konusunda bilgi sahibi olmama, günümüzde tragedyanın zevkini çıkarmamızı ve karakterin canlılığını hissetmemizi engellemez; bunun nedeni, olaylar dizisi ve kelimeler yoluyla bizi de etkisi altına alabilecek “hayatın ve eylemin temsil edilebilir ritminin” tezahürüdür.

Daha önceki notlardan birinde sözdizimsel düzen dediğimiz, eseri okurken bizi yönlendiren kurallar bütünü bu ritimdir.

liği ahlaki düzeyde genişler ve bir sanat ürünü olan Julien Sorel *ahlaki bir kategoriye dönüşür*.

D'Artagnan ise bir hayal gücü kategorisi olarak kullanılabilir, yani görsel, resimsel bir yüklem olarak kullanılabilir. Bir figürü veya bir durumu dış konturları, dolaysız resimselliği içerisinde belirlemeye yarayacaktır. "D'Artagnan tarzı", bir hareket etme, gerçekleşme, başına gelme şeklidir; o hareket etme, gerçekleşme veya başına gelme şeklinin gerekçeleri sorgulanmadığı sürece böyledir. Jullien Sorel ise bir var olma şeklini tanımlar.

Bu durumda hayat modelleri ve kendi deneyimlerimiz konusundaki görüşlerimizin yerini alabilecek amblemler haline gelebilecek figürler yaratan anlatımları sanat eseri olarak tanımlarız. Diğer eserler, sadece dilsel geleneklerden dolayı "tip" olarak tanımlayabileceğimiz "tipler" yaratır; faydalı ve masum olan bu tipler, derinleştirilmeyen bir izlenim yoluyla tüketilen yaratıcı modüller olarak yardımımıza gelirler ve kullanımları, hayatla ilgili bir başlangıç noktasından anlatımsal bir durumun elde edildiği yaratıcı mutluluğu andırır. Bu gibi edebi ürünleri *topos*, yani konvansiyonelleştirilmeleri kolay olan ve serbestçe kullanılabilen klişe olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Yaratıcı modül olarak *topos*, belirli bir deneyimin bizden yaratıcı bir çözüm gerektirdiği durumlarda uygulanabilir; anının çağrıştırdığı figür hayal gücünün, *zaten gerçekleşmiş olaylar* repertuvarında uygun bir şey ararken deneyimin canlılığının koyutladığı figürü veya durumu yaratmaktan kendini muaf tutan birleştirici bir eyleminin yerini alır. Bazen karanlık bir yer, zayıf bir şekilde aydınlatılmış bir sokak, sislerin arasında hayal meyal görülen bir sokak lambası hayal gücünü harekete geçirip ona yaratıcılıkta bir zirve yaşatabilir; ve biz yüzeysel bir eğlence duygusuyla Paris'in kaldırımları boyunca hızla kaybolup giden Fantomas'yı hayal etmekten zevk alabi-

liriz. Zaten yaratılmış olan böyle bir durumu aslına sadakat veya kültür gibi konularda tereddüt duymadan kullanabiliriz. Ama aynı durum başka bir yerde gerçek anlamda tipik hale gelebilir ve aynı karanlık sokak köşeyi dönünce Josef K. 'nın öldürülüşünü çağrıştıracaktır.

Klişe Kullanımı ve Dekadan Duyarlılık

Yaratıcılık yerine edebi klişe kullanımı, sanatla oyun arasındaki farklarla benzerlikler sergiler: Çocuklar oynarken bir şeyleri başka bir şeye dönüştürürler, ama herhangi bir şeyi inşa etmezler.²⁵ Sanatsal ürüne başvurup onu hayatı daha iyi tanımlayıp hayatı ele almak için veya sanatın hafızasını pratik davranışların aktif dizisine dahil ederek onu devamlı hale getirmek değil, hayatı sanat yoluyla, kendine yönelik algı veya keşif yoluyla çözüme kavuşturup sabitlemek ve onu hafızada eritmek için bir hayat biçimi olarak uygulamak, İskenderiyeli yazarların yaklaşımına özgüdür. Sanata başvuru da tembelleşmiş hayal gücünün ihtiyacını karşılayan kültürel klişenin hatırlanması anlamına gelir. Dekadanlar açısından tipikliğe başvuru da klişeye başvuruyla tesviye olur; sanatsal deneyime başvururken kaynağı olan ve göndermede bulunduğu hayatla ilişkilendirilmez. Hayat değil de kitaplar konusunda akıl yürütmek, şeyler üzerine değil de kitaplar üzerine yazmak, hayatın imgesini hayal gücünün ürünlerinden ödünç alarak hayatı ikinci elden deneyimlemek ve başkalarının imgeleri yoluyla hayal kurmak, deneyimin yaratıcı enerjiyle değil, klişelerin üst üste gelmesiyle biçimlenmesi

25 Bkz. E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Milano, 1948, s. 240. Yaratıcılık, kişileştirme ve algılanabilir biçimler üretme gücüne sahip olan çocuk oyun oynarken algısının kendisine sunduğu malzemeyi baştan düzenleyip dağıtır, ama yeni biçimler yaratmaz. Bkz. *Zevksizliğin Yapısı* başlıklı yazımda brikolaj konusunda dediklerim.

İskenderiyeli şairlere ve dekadın dönemlere özgüdür. *Il piacere*'de (Zevk), Andrea Sperelli'nin anın deneyimini sanatsal bir klişeyle ilişkilendirmediği sayfa yoktur. Sperelli'nin hayal gücü tamamıyla görsel ve tensel olduğu için göndermeleri daima figüratif sanatlara yöneliktir, ama mekanizma değişmez: "Constance Landbrook... Thomas Lawrence tarafından yaratılmış gibiydi"; Elena Muti'ye gelince, "yüzünün neşeli hatları, Moreau'nun gençliğine ait çizimlerdeki, Gravelot'nun karelerindeki bazı kadın profillerini andırıyordu"; Elena'ya göre Andrea'nın kendisi, bir gencinkini andıran dudaklarıyla "Borghese Galerisi'ndeki meçhul beyefendinin portresine benziyordu". Bunun gibi başka birçok örnekte alıntının amacı kendinden çağrışım gücüne sahip olabilecek bir tanımlamanın yerini almaktır; anın deneyimi ile alıntılanan klişe arasındaki ilişki sıklıkla rastlantısal olmaktan öteye gitmez. Klişeler bireysel özelliklerini kaybederler ve Andrea Sperelli'nin hiçbir zaman değişmeyen, gerçekliği faydalanılabılır bir resme dönüştürmeyi amaçlayan düşünceli tonlamanın yöntemleri haline gelirler ("Roma, Claudio Lorenese'nin tablolarını andıran nemli ve serin gökyüzünün altında, solmuş bir resim gibi, çok açık gri renkte görünüyordu, hatları belirsizdi...").

Ama en azından Andrea Sperelli klişelere başvuran dekadınların tipik bir örneği olarak başarılıdır. Tiplere başvuranların tipik bir örneğini sunmak çok daha zordur: Okudukları karakterlerin tipikliğini tam anlamıyla ve güçlü şekilde hissetmeye eğilimli olan yazarlar romanlarında tiplere başvuramazlar ve karakterlerine de başvuramazlar, ama mutlaka tipler yaratırlar. Tipik olana sağlıklı ve verimli şekilde başvurmak sadece gerçek hayatta gerçekleşir (pek kolay da olmaz); genelde bir kitapta böyle bir şey olduğu zaman yazarın duyarlılığı şüpheli hale gelir ve klişe kullanımına tehlikeli derecede yaklaşmış oluruz.

Françoise Sagan'ın *Dans un moi dans un an* (Bir ay veya bir yıl içinde) kitabının başlarında Bernard adlı karakter edebi bir salonda sevdiği kadın Josée'yi sessizlik içinde, hayranlıkla izler. Onu seyredip ona olan aşkını ilan etmeyi düşünürken piyanistin çok güzel, dokunaklı, “avec une phrase légère qui revenait sans cesse...” (durmadan hafif hafif kulağına çalınan bir cümleyle) müziğe başladığını duyar. O anda Bernard, o müzik cümlesinin kendisi için bir keşif değeri taşıdığının, sevilen kişiyle, kendi arzusuyla, tüm erkeklerin arzusuyla, gençliğiyle ve melankolileriyle özdeşleştiğinin farkına varır. Bu müphem bir duygudur, neredeyse algılanamaz ve okur onun açıklığa kavuşturulmasını bekler. Ama yazar bu noktada Bernard'ın ani bir düşüncesini bize aktarır: “Voilà –pensa-t-il avec exaltation– c'est cette petite phrase! Ah, Proust, mais il y a Proust; je n'ai rien à faire de Proust à la fin...” (İşte –diye düşündü heyecanla– bu cümle! Ah, Proust, burada o var... Benim Proust'la işim yok sonuçta...) Ve bu kısa bölüm burada biter, büyü bozulur ve Bernard salondaki hayata döner. Yazar, Bernard yoluyla bize artık bazı durumların yeniliğini takdir edemeyen, onlara edebi açıdan kesin gözüyle bakan, oldukça bezgin bir edebiyatçı imajını sunmaya çalışmıştır. Ama bu bölümde gözden kaçan bir başka oyuna tanık oluruz ve Françoise Sagan sonuçta Bernard'la özdeşleşir. Yazar bir yandan karakterinin bir duygusunu ima etmiş, ama tam da bu duyguyu inceleyip derinleştirmesi beklenirken ondan kaçınmıştır. Bize sanki şöyle der: “Bernard'ın o müzik cümlesini duyduğu zaman ne hissettiğini bilmek istiyorsanız, Proust'un bize *Kayıp Zamanın İzinde*'nin ilk cildinde anlattığı, Swann'ın Vinteuil'ün sonatının o ünlü cümlesini duyduğunda hissettiği duyguları ve aklından geçenleri hatırlayın.” Yazar burada yaratıcı dinamizm eksikliği göstermiş, başka bir eserden bir durumu ve bir karakteri ödünç alarak bir durumu

ve bir karakteri üretmekten kaçınmıştır. Bu anlatımsal tembellik eylemi karakteri tanımlamadığı gibi kitaplar konusundaki deneyim üstünlüğünü ele veren yazarın olgunluktan uzak olduğunu ve hayatın canlılığını sergileyecek bir eylemi üretme aczini göstermiştir.²⁶

Ama bu yaklaşım büyük ihtimalle başka bir şey daha içeriyordu, o da okurun snobizmiyle snobist ortaklık duygusundan faydalanmaktı. Başka bir deyişle okurun asıl sanatsal olay karşısında güçlü bir duygu yaşadığı varsayılır ve “birbirini anlayan” insanlar arasında olduğu üzere, o duyguya göndermede bulunulur. Yazar böyle yapmakla ufak bir bedel karşılığında bir sonuç elde ediyordu: Bir duyguyu “temsil etmesine” veya “inşa etmesine” gerek yoktu, doğrudan “zaten hazır olan” bir duyguya göndermede bulunuyordu. Snobizm, tembellik ve prestij yüklü “evrenseller” ticareti: Bunlar, MacDonald’ın kastettiği anlamda *midcult*’ın tipik bir tezahürüdür.

Belli ki hayal gücü verimli olmak isterse önceden var olan modüllerden vazgeçmelidir;²⁷ pratik eylemlerin ise modüllere ve paradigmalara ihtiyacı vardır, model ne kadar canlı ise, mnemonik

26 Balzac gibi karakter yaratmakta ustalaşmış bir yazar bile bu tür zaafllara teslim olabiliyor. Yazar *Une ténébreuse affaire* (Karanlık Bir Mesele) kitabının beşinci bölümünde Laurence de Cinq-Cygnès’i tasvir ederken Walter Scott’un *Rob Roy* romanındaki Diana Vernon’a göndermede bulunur: “İskoçyalı avcı kadının niteliklerine Charlotte Corday’e yönelik ölçülü övgüleri ekleyip Diana’yı o kadar çekici kılan sevimli canlılığını bastırırsanız Laurence’ı anlayabilirsiniz.”

27 Bu yorum sadece eylem sanatları açısından geçerlidir. Bazı çağdaş lirik eserlerde klişe ve karakter kullanımının amacı farklıdır; burada üretim çabası klişeler arası çağrıştırmacı bir ilişkinin inşasıyla, bir çağrışım oyunuyla ve “fikirlerin müziği”yle özdeşleşir. Eliot’u böyle bir duruma örnek gösterebiliriz. Hatta şiir sırf edebi klişelerden oluşan şefkatli ve nostaljik bir söylemi göze alabilir: Montale *Keepsake*’de (*Le occasioni*) ünlü operetlerin karakterlerini sıralamakla yetinir (Fanfan zaferle döner; Molly açık arttır-mayla satılır...”).

formülden ve kanun hükümlerinden ne kadar uzaksa o kadar canlı olur. Tipe başvuru şeklindeki hakiki ilişkide bu tür bir canlılığın söz konusu olduğuna inanıyorum.

Sonuç

Bu durumda tipik olanın hakiki kullanımı, gerçeklikle ve kendi fiili veya olası deneyimimizle bağlantılarının bilinciyle zevk alınan *sanatsal bir ürünün pratik kullanımı* anlamına gelir. Faydalanma ilişkisinin bu canlı heteronomisi (karakterin özerk yasaları temel alan estetik bir obje olarak özerkliğine ters değildir), anlatımcı veya dramaturg, hayat malzemesinin bol olduğu, hem temsil edici olayların hem de onları temsil etme şeklinin çözüme kavuşturulduğu, kendine yeten bir dünyayı canlandırmak amacıyla uğraş verdikleri için mümkündür. Sanatçı eserini üretirken, kullanıcılarının olası yaklaşımlarını göz önüne alarak belirli bir iletişim etkisi stratejisi doğrultusunda hareket etmiştir: Eser bütün faydalar ve yaklaşımlar arası ilişkilerin karmaşık varlığından elde edilen ve sadece bakan bir göz değil de dünyanın çeşitli faydalarıyla somut olarak ilgili olan kullanıcılar tarafından gerçekleştirilmeyi (yorumlanmayı ve benimsenmeyi) gerektiren biçimsel bir düğüm şeklinde soyutluk kazanmıştır. Böylece eser, ona tapmayan, onu hafızalarına kabul ettikleri an gündelik olaylarda yanlarında taşıyan, t z n  sıkıp onu başka çeşit istemler, algılar ve duygularla karıştırarak kullanan somut insanların ondan faydalanmasıyla gerçeğe dönüşür.

Bu şekilde sunulan bu söylem, “ st” veya “kültürlü” sanat olarak algılanan tezah rlerde “tip”in gerçeğe dönüştüğünü, tüketim anlatımında veya dramaturjisinde ise az veya çok başarılı klişelerin söz konusu olduğunu düşündürmüş olabilir. *Steve Canyon Okuması* başlıklı yazımda belirli bir popüler söylem türünde (bu

durumda çizgi roman) geleneksel karakterlerin (ve anlatımdan önce var olan, standartlaşmış klişelerin; örneğin Gaskonyalı d'Artagnan modülü Üç Silahşörler'den önce, Swanh'in duygusu da Sagan'ın Bernard'ının duygusundan önce vardı) kaçınılmaz olduğu hipotezini öne sürdüm.

Ancak burada iki konuyu netleştirmek gerekir. Birincisi, *topos* kullanımının sanatsal bir sonuç elde edilmesini kesin olarak engellemediğidir; amblemlerin kullanıldığı alegorik şiirlerden daha önce de söz edildi ve masalların tamamı *topos*'ları (yakışıklı ve iyi kalpli prens, peri, cadı, yaramaz çocuk, vs.) temel alır. *Topos*'lardan faydalanan tüm anlatımların pratik kullanım açısından pedagojik açıdan "muhafazakâr" mesajlardan başka bir şey iletmediği hipotezi mantıklıdır; *topos* önceden belirlenmiştir, dolayısıyla eserden önce var olan bir düzeni yansıtır; bir eserin fiili halin ötesinde bir dünya görüşünü ve bir yaşam planını öne sürmesi için bir insan tipini sıfırdan yaratması gerekir. Çağdaş çizgi romanların veya polisiye edebiyatın büyük kısmının okurları, televizyon karakterlerinin analizi, böyle bir hipotezi kolaylıkla doğrulayacaktır. Hatta bazı örneklerde (örneğin bazı bilimkurgu öyküleri) geleneksel *topos*'lar (uzay kahramanları, böcek gözlü canavarlar –bu o derecede *topos* haline gelmiştir ki bilimkurguyu konu alan eleştirilerde ondan "BEM" yani *bug eyed monster* [böcek gözlü canavar] şeklinde söz edilir– galaksilerin efendileri veya çılgın bilim adamları) kendisini aşan bir alegorinin bileşenlerinden biri haline gelir ve gerçekliğin teyit edilmesinin ötesinde bir kırılma veya öneri işlevi üstlenir; ama böyle durumlarda anlatım karakterin tanımlamasına o kadar önem vermez, karakter de anlatımda merkezi bir rol oynamak yerine veciz işlevi apaçık olan olaylar dizisini çözmek için bahane işlevini üstlenir. Halbuki kurgusal bir karakter (salt *topos* olarak) ne zaman merkezi önem kazanırsa ve

anlatımın apaçık amacı haline gelirse, o zaman eser tamamıyla yüzeysel pratik hayat modelleri öne sürmüş olur ve okur onlarla özdeşleştiğine inanır, ama aslında kendi karakterinin sadece en yüzeysel yönlerini o hayat modellerine yansıtmış olur. Bundan sonraki Superman konulu bölüm, imkânsızlığı olaylar dizisinin manipölasyonu sonucu desteklenen bir *topos* imajını sunar ve anlatımsal model karakterin gelenekselliğini destekler. Ama kurgusal da olsa, bir karakter merkezi işlev sahibi olmaktan çıkıp anlatımın *topos*’u apaçık bir şekilde, bir bahane olarak kullanarak ifade ettiği başka bir içeriği destekler hale gelirse, o zaman karakterin gelenekselliği eserin başarısızlığına işaret etmez. İkinci olarak da, çizgi romanlar gibi popüler anlatım bağlamında bile bazı durumlarda görünürde sistematik ve geleneksel olan bir karakter kendini aşar, “biri” ve son derece somut ahlaki durumların modeli haline gelir; bu durum anlatımın belirli bir yapısı, geleneksel modelin kabuğunun altını kazıp bir tipin derinliğini ortaya çıkaran bir tekrar ve *leitmotif* sistemi sayesinde gerçekleşir. Bu özellikleri tespit ettiğime inandığım Charlie Brown karakterini bu bölümün üçüncü yazısında ele alıyorum.

SUPERMAN MİTİ

I

Ele almak istediğimiz mesele, “mitleştirme”nin genel anlamda kabul edilebilir bir şekilde, bilinçaltında simgeleşme, objenin daima rasyonelleştirilmesi mümkün olmayan bir amaç bütünüyle özdeşleştirilmesi, bir bireyin, bir toplumun, tarihi bir dönemin tamamının eğilimlerinin, arzularının, korkularının imgelere yansıtılması şeklinde ön tanımlamasını gerektirir.

Nitekim kendi dönemimizle ilgili olarak “mitsizleştirme”den söz edildiği ve bu kavram kutsal olanın maruz kaldığı krizle, ikonolojik geleneğin bizi derin kutsal anlamlarla yüklü olarak görmeye alıştırdığı imgelerin sembolik etkisizleştirilmesiyle bağdaştırıldığı zaman, Hristiyanlığın ilk dönemine ve ortaçağ Hristiyanlığına özgü (ve karşı reform döneminde Katoliklik tarafından bir ölçüde yeniden canlandırılan) kurumsallaşmış sembolik repertuvarın çözünme süreci kastedilir. Bu repertuvar bir dizi imge yoluyla vahiy edilmiş bir dinin kavramlarını neredeyse belirsizliğe mahal vermeyecek şekilde aktarmaya izin veriyordu; bu imgeler yoluyla başlangıçtaki kavramsal veriler de *per speculum in aenigmate* (ayna yoluyla bir gizem şeklinde) aktarılıyordu ve imge sorununu ele alan çeşitli konsillerin sürekli olarak uğraştığı sıradan insanların onları anlaması sağlanıyordu.

Dolayısıyla imgelerin “mitleştirilmesi” yukarıdan kaynaklanan, yüzlerce yıllık Kitabı Mukaddes hermenötiği yoluyla sa-

bitlenmiş, *bestiarium*'lardan (hayvan kitabı) *lapidarium*'lara (taş kitabı) dönemin büyük ansiklopedileri yoluyla da popülerleştirip sistematikleştirilen figüratif bir repertuarı destekleyen, Başkeşiş Suger gibi Kilise adamlarının kurallara bağlayıp belirlediği kurumsal bir olguydu. Belirli imgelerin değerini ve anlamını belirleyenlerin aşağıdan kaynaklanan mitopoetik eğilimleri de yorumladığı, bazı arketip imgelerinin ikonik değerini algıladıkları, mitsel ve ikonografik bir gelenekten popüler hayal gücünde artık belirli psikolojik, ahlaki ve doğaüstü durumlarla bağdaştırılan unsurları ödünç aldıkları da doğrudur;¹ ve bu sembolik özdeşleşmelerin halkın duyarlılığına çok derin bir şekilde dahil olduğu ve “doğrudan” mitopoetika ile “kendiliğinden” mitopoetikayı birbirinden ayırmanın zor olduğu da doğrudur (ortaçağ katedrallerinin ikonografisi bu gibi örneklerle doludur); ama sonuçta duyarlılığın adaptasyonu konsiller, doktrin derlemeleri, ansiklopediler yoluyla belirlenen ve piskoposların cemaatleriyle, manastırların da eğitici nitelikteki faaliyetleri yoluyla aktarılan bir kültürün koordinatları temel alıyordu.

İmgelerle tarihi ve doğaüstü gösterilen hakikatler arasındaki bu sıkı bağların maruz kaldığı kriz, dolayısıyla da bir heykelin veya boyalı bir figürün kutsal anlamının “tüketimi”, giderek biçimsel alıştırmalar için (veya vahiye dayalı bir dinin işaret sistemiyle bağlantılı görünmesine rağmen başka anlamların aktarımı için) salt bahanelere dönüşen ikonografik unsurların gelişimi bir sistematığın ve bir kültürün tamamının kriziyle özdeşleşir; yeni araştırma metodolojilerinin bir dünya görüşünün istikrarına şüphe düşürdüğü ve sürekli olarak revize edilebilecek bir araştırmayı mümkün kıldığında, bir imge repertuarı ile istikrar niteliklerini

1 Bazı sembolik tasvirler konusunda bkz. Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique* (Paris, Colin, 1944) ve *Reveils et prodiges* (Paris, Colin, 1960).

kaybetmiş felsefi, teolojik ve tarihi anlamlar repertuarı arasında sabit bir ilişki olduğunu kabul etmek imkânsız hale gelir.

Ancak imgelerin “mitleştirme” sürecinin imgelerin, kurumsal-laşmış hakikatlerle tarihi açıdan oldukça sınırlı özdeşleşme süreciyle özdeşleşmediği, modern sanatın tamamının klasik ve ortaçağ kültürünün temel aldığı *nesnel sembollerin* çöküşü karşısında öznel semboller yaratmak için gösterdiği çabayla kanıtlanmıştır. Sanatçılar sonuçta sürekli olarak entelektüel ve duygusal durumların ikonik karşılıklarını yaratmaya çalışmışlardır (bu işlem sanatçılar tarafından kasıtlı olarak yapılmadığında bu görevi kültürlü ve popüler duyarlılık üstleniyordu ve bir imgeye sembolik anlamlar yüklüyor veya onu belirli durumlarla değerlerin sembolü haline getiriyordu); böylece aşkın, tutkunun, şanın, siyasi mücadelenin, gücün, halk isyanının sembolleri ortaya çıktı. Ve sonuçta çağdaş şiir giderek daha öznel, şahsi, sadece sanatçının içsel haliyle empati yoluyla özdeşleşebilecek okurun paylaşabileceği bir simgeleşmeye doğru yöneldi.

Bu tür semboller arasında Proust’un üç ağacını, Joyce’un kuş kızını, Montale’nin kırık şişe parçalarını sayabiliriz. Şair geleneksel bir sembol repertuarına başvurduğu zaman bile (Mann, Eliot) amacı eski mitsel imgelere yeni bir sembolik anlam vermektir ve bu süreci evrenselleştirmeye çalışsa bile evrenselleşmeyi var olan bir sosyo-psikolojik duruma değil, şiirin iletişim gücüne emanet eder; başka bir deyişle evrenselliğinin parçalandığını ve bir daha inşa edilemeyeceğini gördüğü bir hissetme ve görme şeklinden faydalanmak yerine yeni bir hissetme ve görme şekli *oluşturmaya* çalışır.

Semboller ve Kitle Kültürü

Ancak çağdaş dünyada bu hissetme ve görme evrenselliğinin halk düzeyinde giderek yeniden olduğu alanlar vardır. Bu

durum, kendine göre oldukça istikrarlı ve evrensel olan değerler sisteminin, yöntemlerini inceleyeceğimiz bir mitopoetika yoluyla sanat ve teknik tarafından sunulan bir dizi sembol şeklinde somutluk kazandığı kitle toplumlarında gerçekleşmiştir. Endüstriyel uygarlık dönemindeki bir kitle toplumunda mitleştirme sürecinin ilkel toplumlardakine benzer şekilde gerçekleştiğini, ama genelde başlangıçta modern şairlerin harekete geçirdiği mitopoetik mekanik doğrultusunda geliştiğini görebiliriz. Burada söz konusu olan, bir nesne veya bir imge ile bazıları bilinçli, bazıları bilinçsiz bir amaç bütünü arasındaki şahsi ve öznel özdeşleşmedir; böylece imgelerle arzular arasında bir birlik gelişir (ilkel insanların kendi mitopoetik eylemlerini dayandırdığı sihirli birlikle benzerliklere sahiptir).

Tarihöncesi mağaranın duvarlarına çizilen bizon nasıl gerçek bizonla özdeşleştirilirse ve ressama bizonun imgesine sahip olma yoluyla bizona sahip olma imkânı verirse, dolayısıyla da imgeye kutsal bir nitelik bahşederse, günümüzde de, arketipik bir duyarlılığa dayanan biçimsel modeller doğrultusunda imal edilen yeni bir araba ekonomik statünün öyle güçlü bir sembolüdür ki sonuçta onunla özdeşleşir.

Veblen'den Vance Packard'ın popüler ve kitleselleştirici analizlerine kadar modern sosyoloji, endüstriyel toplumlarda "statü sembollerinin" sonuçta statünün kendisiyle özdeşleştiğine dair bizi ikna etmiştir: Belirli bir statüye erişmek, belirli bir arabaya, belirli bir televizyona, belirli bir havuzu olan belirli bir eve sahip olmak demektir; ama aynı zamanda araba, buzdolabı, ev ve televizyon gibi sahip olduğumuz her unsur bir bütün olarak bu durumun elle tutulur birer sembolüdür. Obje hem sosyal statü hem de sembolüdür: Dolayısıyla sadece amaçlanan somut hedefi değil, aynı zamanda ritüel temelli sembolünü, arzularla hedeflerin

yoğunlaştığı mitsel imgeyi teşkil eder.² Obje, olmak istediğimiz şeyin yansımasıdır. Başka bir deyişle, başlangıçta insanın karakterinin tezahürü olarak görülen obje insanın karakterini yok sayar.

Bu mitopoetika toplumun tamamına ortak olduğu için evrensel niteliktedir, ayrıca aşağıdan yaratılmıştır. Ama aynı zamanda yukarıdan önerilir, çünkü bir araba hem kitlelerin bilinçaltında yayılan mitleştirici eğilimden dolayı hem de bu kitlelerin duyarlılığı zorunlu ve hızlandırılmış üretime ve tüketime dayalı endüstriyel bir toplumun eylemleriyle eğitildiği, yönlendirildiği ve kısıktırıldığı için statü sembolü haline gelir. Dolayısıyla kitlelerin duyarlılığına kök salmaya mahkûm mitsel imgeleri yaratıp yayan çağımızın Başkeşiş Suger'leri, büyük araştırma şirketleri, Madison Caddesi'nin reklamcıları, popüler sosyolojinin "gizli ikna ediciler" olarak tanımladığı insanlardır.

Bu yeni mitopoetik durumlar karşısında izlenmesi gereken sürecin iki ana özelliğinin olduğuna inanıyorum: Bir yandan imgenin temsil ettiği nesnelerin, *imgeden sonra gelenlerin* araştırılması gereklidir, diğer yandan imgenin ardındakilerin, yani hem onu teşvik eden bilinçaltındaki ihtiyaçların hem de paternalist bir pedagojinin, belirli ekonomik amaçları temel alan gizli bir ikna sürecinin bilinçli ihtiyaçlarının tespit edilmesine izin verecek bir demistifikasyon süreci lazımdır.³

- 2 Statünün ve sembollerinin sosyolojik temalarının popüler kitleselleştirilmesi konusunda bkz. Vance Packard, *I cacciatori di prestigio* (Torino, Einaudi, 1961); sosyolojik bir kategori olarak statü konusunda bkz. L. Reissman, *Class in American Society* (Free Press, 1959); kavramın muğlaklıkları ve statü sembollerinin göstermelik sosyolojisinin riskleri konusunda bkz. E. Larrabee, *The Self-Conscious Society* (New York, Doubleday, 1960), *Wreck of the status sytem*. Özellikle arabaların sembolizmi konusunda bkz. D. Riesman ve E. Larrabee, *Autos in America*, "Consumer Behavior" içinde, ed. Lincoln H. Clark (New York, Harper, 1958).
- 3 Burada Paul Ricoeur'ün *Hermenetique et réflexion*'da (*Demitizzazione e Immagine* adlı sempozyum, Roma, 1962) sunduğu metodolojiden ilham aldım.

Kitle uygarlığında kitle iletişim araçlarının ve özellikle şerit çizgi romanların üretimi apaçık birer mitleştirme örneğidir. Bunlar amacımıza son derece uygun birer örnektir, çünkü yukarıdan dayatıldığı, yani kendi okur kitlesinin ruh haline son derece duyarlı olan ve taleplerini karşılaması gereken gazetecilik sektörü tarafından yaratıldığı apaçık olan mitsel bir repertuvarın halk tarafından paylaşıldığına tanık oluruz.⁴

En azından Amerika Birleşik Devletleri'nde (ama giderek başka ülkelerde de) şerit çizgi romanların çocuklardan çok yetişkinler tarafından okunduğu konusunda herkes fikir birliğindedir; sırf Amerika Birleşik Devletleri'nde yılda bir milyar nüsha çizgi romanın basıldığını istatistiklerden öğreniyoruz; aynı istatistiklere göre her gün gazetelerde (*New York Times* ve *Christian Science Monitor* dışında tüm gündelik gazeteler; bu olgu İtalya'da da sabah gazetelerinin hemen hepsine ve akşam gazetelerinin bazılarına yayılmış durumda) yayımlanan şerit çizgi romanlar erkek okurların yüzde 83'ü ve kadın okurların yüzde 79'u tarafından izlenmektedir (Pazar gazetelerinin toplam satışı iki buçuk milyara ulaşmış durumda).⁵

Bazı son derece önemli örnekler bize bu kitle edebiyatının, toplumun tamamının paylaştığı mitsel tasvirlerle kıyaslanabilecek etki düzeyinde bir ikna süreci yarattığını göstermiştir. Burada göz önüne aldıklarım, bu edebiyattan kaynaklanan modalar, en ünlü karakterlerden ilham alınarak üretilen objeler, kadranda kahramanların

4 Aşağıdaki haberler konusunda bu olgudan kaynaklanan engin literatürden faydalandım. Bkz. özellikle Coulton Waugh, *The Comics* (New York, Macmillan, 1947), Stephen Becker, *Comic Art in America* (New York, Simon & Schuster, 1960); ve özellikle Carlo Della Corte, *I fumetti* (Milano, Mondadori, 1961) ve (Çeşitli Yazarlar), *The Funnies*, Free Press, Glencoe, 1963.

5 Bkz. E. J. Robinson ve D. M. White, *Who Reads the Funnies – and Why?*; L. Bogart, *Comic Strips and Their Adult Readers* (her ikisi de *The Funnies*, age., içinde); C. Della Corte, *I Fumetti*, age., s. 186.

imgelerinin yer aldığı saatler, kravatlar veya biblolar değil, kamuoyunun tamamının, uzay yolculuklarından nükleer savaşa kadar, toplumun tamamını etkisi altına alan olaylara benzer şekilde, çizgi roman çizerlerinin yarattığı hayali durumlara isterik bir halde katıldığı örneklerdir. Milton Caniff'ın çizdiği Terry karakteri bu açıdan tipik bir örnektir; maceraları 1934'te başlayan bir gezgin olan ve Çin denizlerinde yaşadığı muğlak olaylardan dolayı ün kazanan Terry, bir ara Amerikan halkının öyle bir idolü haline gelmişti ki, savaş patlak verdiğinde aniden maceraperest bir hayat yaşamamış olması lazım oldu; böylece muvazzaf bir askere dönüşmüş, cep-hedeki askerlerin ve onları evde bekleyen ailelerinin hayal gücünü beslemişti; kamuoyu Caniff'ın karakterlerini o kadar büyük bir dikkatle izliyordu ki, çizer çok çekici bir kadın maceraperest olup Japonlarla işbirliği yapmış olan Burma'nın kaderi konusunda karar varmak gibi anlatımsal ve siyasi bir zorunlulukla karşı karşıya kaldığında, askeri otoriteler duruma müdahale etmiş. Burma, biri cinsellik, diğeri vatanseverlikle bağlantılı olmak üzere son derece güçlü iki mitin karşı karşıya geldiği bir karakterdi. Güzel ve gizemli Burma, muğlak ve "lanetli" bir cinselliğin özünü temsil ediyordu; bu anlamda sinemanın vampirlarının, hatta eski *belle dame sans merci*'nin (acımasız güzel kadın) bir *avatar*'ıydı; ama artık Terry'nin en olumlu sembolünü teşkil ettiği, savaşta olan bir ülkenin düşmanıydı. Böylece Burma meselesi, çözüme kavuşturulması çok zor bir toplumsal nevroza dönüşmüş. Terry orduda terfi edince son derece ciddi gazeteler bu haberi resmi olarak ilan etmiş ve Amerikan Hava Kuvvetleri ona (daha doğrusu ona iletmesi için çizerine) kayıt numarasının olduğu, resmi bir kimlik kartı göndermiş. Bir başka örnekte Caniff o ana kadar ikinci planda bir karakter olan Raven Sherman adlı bir genç kıızı seçmiş ve onu her gün bir öncekine göre daha ilginç, daha çekici kılmak için uğraşmış ve aynı

anda hem erdem hem zarafet hem de kahramanlık sembolü haline getirmiş; birçok okur Raven'e âşık olmuş, derken Caniff onu öldürmüş. Bu sefer sonuç beklentileri kat kat aşmış: Gazetelerde ölüm ilanı yayımlanmış, Loyola Üniversitesi öğrencileri bir dakika saygı duruşunda bulunmuş ve cenaze günü Caniff radyoda bu yaptığının nedenini açıklamak zorunda kalmış.⁶

Aynı şekilde Dick Tracy karakterinin çizeri Chester Gould gangster Flattop'u öldürdüğünde benzer boyutlarda bir toplumsal isteri patlak vermiş: Flattop okur kitlelerinin hastalıklı bir hayranlık beslediği bir karakterdi ve bazı şehir sakinlerinin tamamı yasa girerken, çizere yağın binlerce telgrafla bu kararının gerekçesini açıklamaları istenmiş. Bu ve bu gibi örneklerde söz konusu olan sadece bir karaktere bağlanan okurların, bir eğlence veya heyecan kaynağı teşkil eden bu karakterin ellerinden alınmasıyla hayal kırıklığına uğraması değildir; bu tür olgular geçen yüzyılda da gerçekleşirdi ve okurlar Ponson du Terrail gibi tefrika romanı yazarlarına mektuplar gönderip sempatik buldukları karakterlerin ölümünü protesto ederlerdi. Ama çizgi roman örneğinde o ana kadar çeşitli arzularını temsil etmiş olan bir sembolün aniden ortadan kaybolduğu fikrine katlanamayan, çok daha büyük ve sadık bir okur kitlesinin tepkisi söz konusudur. Bu isteri hali, empati duygusunun engellenmesinden, gerekli yansımaların fiziksel desteğinin eksik olmasından kaynaklanır. İmge yıkılırken, sembolü olduğu amaçlar da onunla birlikte yıkılır. Sadık okur kitlesi bunalıma girer; bu kriz dini değil, psikolojiktir, çünkü söz konusu imge, bireylerin psikolojik dengesi açısından çok önemli bir işlevi yerine getiriyordu.

⁶ Bkz. Della Corte (age., s. 179 vd.). Waugh'nun (age.) kitabında yer verdiği *Terry*'den bir sayfada bu çizgi romanın otoritelerin himayesi altında edinmekte olduğu vatanseverlik propagandası işlevi apaçık bir şekilde görülür.

Superman Miti

Superman, son derece ilginç bir sembolik imgedir.⁷ Herakles'ten Siegfried'e, Orlando'dan Pantagruel'e, hatta Peter Pan'e kadar, sıradan insanlara kıyasla üstün güçlere sahip kahramanlar, popüler hayal gücünün daimi bir unsuru olmuştur. Kahramanların erdemleri sıklıkla insanileştirilir ve güçleri doğaüstü olmaktan ziyade keskin zekâ, hız, savaşma becerisi, hatta Sherlock Holmes'ta olduğu üzere akıl yürütme ve saf gözlem ruhu gibi doğal becerilerin en üstün düzeyi anlamına gelir. Ama psikolojik rahatsızlıkların, hayal kırıklıklarının, aşağılık komplekslerini gündelik meseleler haline geldiği çok katmanlı bir toplumda, insanın kendisi namına karar veren bir yapı içerisinde bir sayıdan başka bir şey olmadığı, bireysel gücün, spor faaliyetlerine uygulanmadığı takdirde insanın yerine hareket eden ve onun hareketlerini belirleyen makinelerin gücü karşısında küçük düştüğü endüstriyel bir toplumda, olumlu bir kahraman, sıradan yurttaşların hissettiği ama tatmin edemediği güç ihtiyacını tahayyül edilemeyecek bir düzeyde bünyesinde toplamak zorundadır.

Superman, belirli bir okur kesiminin tipik mitidir: Superman dünyalı değildir, daha çocukken Kripton gezegeninden ayrılıp yeryüzüne gelmiştir. Kripton kozmik bir felaket sonucunda yok olmak üzereyken Superman'ın büyük bir bilim adamı olan babası onu bir uzay aracına koyarak onu kurtarmayı başarmıştır. Superman dünyada büyürken insanüstü güçlere sahip olduğunu keşfeder. Neredeyse sınırsız bir güce sahiptir; uzayda ışık hızıyla uçabilir, ışıktan hızlı hareket ettiğinde de zaman sınırını aşarak başka dönemlere geçebilir. Sırf ellerini kullanarak kömürü elmasa çevirecek bir ısı yaratabilir; süpersonik hızıyla birkaç saniye

7 Filolojik açıdan hazırlıksız okurlar için Superman'in İtalya'da Nembo Kid olarak da tanındığını söyleyeyim.

içinde kocaman bir ormanı kesebilir, ağaçlardan odun elde edebilir ve bir köy veya bir gemi inşa edebilir; dağları delip geçebilir, transatlantikleri havaya kaldırabilir, barajları yıkabilir veya inşa edebilir; X ışınli görüşü sayesinde neredeyse sonsuz mesafedeki herhangi bir cismi görebilir, metal objeleri eritebilir; olağanüstü düzeydeki duyma becerisi kendisine son derece avantajlı bir konum sağlar, çünkü çok uzaklardaki konuşmaları bile dinleyebilir. Yakışıklı, mütevazı, iyi kalpli ve yardıma hazırdır; hayatını kötülüğün gücüyle mücadele etmeye adanmıştır ve emniyet güçleri için yorulmak bilmez bir ortaktır.

Ancak Superman imgesi, okurların hiçbir şekilde özdeşleşmeyeceği bir imge değildir. Nitekim Superman, gazeteci Clark Kent kılığında insanların arasında yaşar ve bu rolünde korku dolu, çekingen, orta düzeyde zekâ sahibi, biraz sakar ve miyoptur, Superman'e deliler gibi âşık olup Clark Kent'i hor gören anaerkil ve hırslı meslektaş Lois Lane'e boyun eğer. Superman'in ikili kimliği anlatımsal açıdan bir işleve sahiptir, çünkü kahramanımızın maceralarının, yanlış anlamalarının, sürprizlerin anlatımında büyük bir yöntem çeşitliliğine ve polisiye roman tarzı bir gerilime izin verir. Mitopoetik açıdan ise ustalıkli sayılabilecek bir araç teşkil eder: Nitekim Clark Kent komplekslere boğulmuş, benzerleri tarafından hor görülen ortalama okuru oldukça tipik bir şekilde temsil eder; Amerika'nın herhangi bir şehrinde yaşayan herhangi bir muhasebeci, apaçık bir özdeşleşme süreci yoluyla bir gün gerçek kişiliğinden, yıllardır yaşadığı vasat hayatı telafi edecek bir süpermenin ortaya çıkacağını gizlice hayal eder.

Mitin Yapısı ve Romanın Uygarlığı

Karakterin yadsınamayacak mitsel çağrışımı belirlendikten sonra, "mit" in okur kitlesine günlük veya haftalık dozda sunulma-

sına izin veren anlatımsal yapıları tespit etmek gerekir. Nitekim Superman gibi bir figürle Klasik Çağ ve İskandinavya mitolojilerinin kahramanları veya vahiye dayalı dinlerin şahsiyetleri arasında temel farklılıklar söz konusudur.

Geleneksel dini figürler, imge olarak özelliklerini ebediyen muhafaza eden, kaderleri de değiştirilemez olan tanrı veya insan kökenli şahsiyetlerdir. Bu şahsiyetlerin ardında belirli özelliklerin yanı sıra bir hikâyenin de olması imkânsız değildir; ama hikâye belirli hatlar doğrultusunda gelişmiş ve o şahsiyetin özelliklerini nihai olarak belirlemiştir.

Başka bir deyişle, bir Yunan heykeli Herakles'i veya Herakles'in görevlerini temsil edebilir; her iki durumda, ama daha çok ikincisinde Herakles bir hikâyesi olan birisi olarak görülür ve bu hikâyesi tanrısal özelliklerini niteler. Hikâyesi gerçekleşmiştir ve yadsınamaz. Herakles olayların zamansal gelişimi sonucunda somutlaşmıştır, ama bu gelişim sona ermiştir ve imgesi, karakterle birlikte, gelişim hikâyesini simgeler, nihai kaydını ve yargısını teşkil eder.

Bu imgenin anlatımsal bir yapısı olabilir: Haçın Bulunuşu konulu fresk dizisini veya Souillac Kilisesi'nin kemer alınlığında tasvir edilen, ruhunu şeytana satıp Meryem Ana tarafından kurtarılan Rahip Theophilus'un öyküsü gibi sinematografik öyküleri düşünmek yeterli olacaktır. Kutsal imge anlatımı dışlamaz, ama anlatım, kutsal şahsiyetin neredeyse tartışmasız bir şekilde tanımlandığı, tersine çevrilemez bir olayı konu alır.

Çizgi romanların karakterleri ise *roman uygarlığı* bağlamında ortaya çıkar. Kadim uygarlıkların rağbet gösterdiği anlatımlar hemen hemen daima geçmişte gerçekleşmiş ve halk tarafında bilinen olayların anlatımıdır. Şövalye Roland'ın hikâyesi bilmem kaçınıcı defa anlatılır, ama dinleyiciler kahramana ne olduğunu zaten bilir-

ler. Şarlman öykülerini yeniden ele alan Luigi Pulci sonunda bize zaten bildiğimiz bir şeyi, yani Roland'ın Roncevaux'da öldüğünü söyler; okurlar yepyeni bir şey öğrenme iddiasında değildir, bir mitin zevkli bir anlatımını okumak, olayların bilindik gelişimini daha yoğun ve zengin bir yorumla izlemek isterler. Çeşitli eklen-tiler ve romanvari süslemeler yok değildir, ama anlatılan mitin özüne zarar vermezler. Gotik katedrallerle Rönesans veya Reform Karşısı kiliselerin plastik veya resimsel anlatımları için de benzer bir durum söz konusudur. Dramatik ve dokunaklı bir şekilde de olsa, anlatılan şeyler, *gerçekleşmiş olaylardır*.

Romantizm geleneği ise (bu yaklaşımın kökenlerinin Roman-tizmden çok öncesine uzanması önemli değildir) bize sunduğu an-latımda ise okurların ilgisinin yeni odağı, *olacakların*, dolayısıyla da ön plana geçen olaylar dizisinin öngörülemez olmasıdır. Olay-lar anlatımdan önce gerçekleşmemiştir, anlatılırken gerçekleşir ve yazarın bile ileride ne olacağını bilmediği sanılır.

Oedious'un Tiresias'ın anlattıkları sonucunda kendisinin suçlu olduğunu keşfettiği o an, ilk olarak sunulduğu dönemde izleyici-ler açısından etki yarattıysa bunun nedeni bu mite aşına olmayan izleyicileri şaşırtması değil, Aristoteles'in kuralları doğrultusunda masal mekanizmasının, uyandırdığı merhamet ve korku yoluyla izleyicileri bir kez daha olaya katmayı başarması, olanlarla ve ka-rakterle özdeşleşmeyi sağlamalarıdır. Julien Sorel Bayan Rênal'a ateş ettiği zaman, Poe'nun detektifi Rue de la Morgue'un ikili ci-nayetini işleyen katili belirlediği veya Javert, Jean Valjean'a olan minnet borcunu ödediği zaman ise, öngörülemez olmanın yaratı-cılığın bir parçası olduğu ve olayın anlatıldığı *eloquium*'un (ko-nuşma) (Aristoteles'in deyiimiyle) geçerliliğinden bağımsız ola-rak yeni bir anlatımsal *poetika* bağlamında estetik değer edindiği bir sürprize tanık oluruz. Bu olgu, romanın popülerliğiyle orantılı

olarak önem kazanır; kitlelerin tefrika romanının –Rocambole’un veya Arsene Lupin’in maceraları– zanaat açısından değeri, beklenmedik olayların dâhiyane icadından başka bir şey değildir.⁸

Anlatımın bu yeni boyutu, karakterin mitsel potansiyelinin bir kısmının feda edilmesini gerektirir. Mitsel karakter bir yasayı, evrensel bir talebi temsil eder, dolayısıyla bir dereceye kadar öngörülebilir olmak zorundadır, herhangi bir sürpriz içermemelidir; roman karakteri ise herkes gibi bir insan olmak ister ve başına gelecek olanlar, herkesin başına gelecek olanlar kadar öngörülemezdir. Bu karakter böylelikle “estetik evrensellik” adını vereceğimiz hepimize ortak bir özellik, hepimize ait olan davranışların ve duyguların referans noktası olma kabiliyetini kazanacaktır. Ama karakter mite özgü evrenselliği edinmez, bir hiyeroglif, doğaüstü bir gerçekliğin amblemi olmaz, çünkü spesifik bir olayın evrensel açıdan ele alınışının sonucudur. Roman estetiği bu karakter için, sanat mit alanını terk ettiği zaman gerekli hale gelen eski bir kategoriye, yani tipik olanı yeniden canlandıracaktır.

Şerit çizgi romanın karakteri kendini şöyle bir sıra dışı durumda bulur: O bir arketip, yani belirli toplu arzuların toplamı olmalı, dolayısıyla kolaylıkla tanınmasını sağlayan simgesel, değişmez bir mahiyetle sabitlenmelidir (Superman’le olan da budur zaten); ama “roman” tüketen bir okur kitlesi için “romanvari” bir ürün dahilinde pazarlandığı için, daha önce de gördüğümüz üzere roman karakterlerine özgü olan bir gelişme sürecine tabi tutulmalıdır.

Böyle bir sorunu çözüme kavuşturmak için çeşitli uzlaşmalara varılır; şerit çizgi romanlarda anlatılan olayları bu açıdan incele-

⁸ Bu tür anlatımların sahip olduğu değer “bilgi” zenginliği, yani niceliksel olarak ölçülebilen bilgi şeklinde tanımlanabileceğini söyleyebilirim. Bkz. *Açık Yapı*’ta (age.) *Açılış, Bildirişim, İletişim*.

mek son derece ilginç sonuçlar üretecektir. Ben burada Superman karakterini incelemekle yetineceğim, çünkü Superman uç bir örneği teşkil eder, hem en baştan itibaren ve doğası itibarıyla mitsel kahramanların tüm özelliklerine sahiptir hem de çağdaş türden, romanvari durumların içinde bulunur.

Olay Örgüsü ve Karakterin Tüketilmesi

Aristoteles'e göre bir tragedyada olay örgüsü, karakterin başına çeşitli olayların, maceraların ve aydınlanmaların, acıklı ve korkunç olayların gelmesini ve bunların bir felaketle sonuçlanmasını gerektirir; romanların olay örgüsünde de bu dramatik düğümlerin sürekli ve ayrıntılı bir dizi şeklinde geliştiğini ve bu dizilerin özellikle popüler romanlarda amacın kendi olup sonsuza kadar çoğalması gerektiğini ekleyelim. Üç Silahşörler, bu maceraların devamının anlatıldığı *Vingt ans après (Yirmi Yıl Sonra)* ve zorlukla sonuçlandırıldığı *Le Vicomte de Bragelonne (Bragelonne Vi-kontu)* (ama burada bile asalak anlatımcılar müdahalede bulunarak bize silahşörlerin çocuklarının maceralarını veya d'Artagnan ile Cyrano de Bergerac arasındaki çatışmayı, vs. anlatmaya devam eder), bağırsak kurdu gibi giderek çoğalan ve çeşitli çelişkiler, kıyaslamalar, krizler ve çözümler yoluyla kendini sürdürmede ne kadar başarılı olursa o kadar canlı olan bir anlatımsal olaylar dizisinin bir örneğidir.

Doğası itibarıyla kimsenin engel olamadığı bir karakter olan Superman, rakibi olmayan, dolayısıyla gelişme imkânından yoksun bir kahraman olmak gibi endişe verici bir anlatımsal durumda yer alır. Buna belirli ticari nedenlerden dolayı (bu nedenler de bir sosyal psikoloji incelemesi yoluyla açıklanabilir) maceralarının, hafızasını birkaç hafta boyunca işgal edecek, belirsiz gelişmeler karşısında paniğe kapılacak, tembel bir okur kitlesine satıldığını

eklememiz gerekir; her hikâye birkaç sayfa içerisinde sona erer, daha doğrusu her haftalık albüm iki veya üç tam hikâyeden oluşur; her hikâyede belirli bir anlatımsal olay başlar, gelişir ve sonuçlanır ve geriye çözümlenmemiş bir şey kalmaz. Estetik ve ticari açıdan anlatımsal gelişim imkânlarından yoksun olan Superman, senaryo yazarları için ciddi bir sorun teşkil eder. Karşıtlıklar doğurmak ve gerekçelendirmek için sürekli olarak yeni formüller yaratılır: Örneğin Superman'ın zayıf bir yönü vardır, o da kriptonit radyasyonu karşısında neredeyse çaresiz hale düşmesidir. Düşmanları da kendilerini cezalandırmaya hazır olan kahramanı etkisiz hale getirmek üzere bu meteor kökenli metali bulmak için ne mümkünse yaparlar. Ama hem zihinsel hem de fiziksel açıdan insanüstü güçlere sahip olan bir varlık, bu gibi engellerden kurtulmayı daima başarır ve Superman de bu tür maceralardan daima galip çıkar. Bu arada onu kriptonit yoluyla etkisiz hale getirme girişimlerinin de anlatımsal tema olarak çok çeşitli çözümler sunmadığı ve idareli bir şekilde kullanılması gerektiğini göz önüne almak gerekir.

Bu durumda geriye kalan tek şey, Superman'ın karşısına öngörülemez olmalarıyla dikkat çeken, ama kahramanımızın başa çıkacağı türden bir dizi engel çıkarmaktır. Böylece iki etki elde edilir: Her şeyden önce okuru dikkatini engelin tuhaflığıyla çelmek için şeytani icatlar, ilginç becerilere sahip uzaylılar, zaman yolculuğuna çıkabilecek makineler, yeni deneylerin teratolojik sonuçları, Superman'i kriptonit yoluyla darbe indirecek acımasız bilim adamlarının kurnazlıkları, Superman'ın kendisinininkilere eşdeğer güçlere sahip varlıklarla mücadeleleri gibi yollara başvurulur (örneğin Mxyzptlk adlı cin beşinci boyuttan gelmiştir ve oraya ancak Superman ona adını tersine –Kltpzyxm- söylettirmeyi başarırsa dönecektir). İkincisi, kahramanımızın tartışmasız üstünlüğü sayesinde kriz hızla atlatılır ve anlatım öykünün sınırları içinde kalır.

Ama aslında hiçbir şey çözümlenmemiştir. Nitekim Superman engeli ticari koşulların öngördüğü süre içinde aştığı zaman *bir şeyler elde etmiştir*; çizgi romanın karakteri geçmişinde yer alacak ve geleceği üzerinde etkisi olacak bir şey yapmıştır; başka bir deyişle, ölüme doğru bir adım atmış, yaşlanmaya bir saat de olsa yaklaşmış, deneyimlerini geri alınamaz şekilde zenginleştirmiştir. Dolayısıyla eylemde bulunmak bütün karakterler (ve hepimiz) için olduğu üzere, *kendini tüketmek* demektir.

Ama Superman tükenemez, çünkü bir mit tükenmez. Daha önce dediğimiz gibi, Klasik mitlerin karakterleri, mitsel mesellerin temelinde karakterlerin örnek alınacak bir eylemde tükenmesi yattığı için tükenmez hale gelirdi; veya sürekli olarak yeniden dirilerek bitkisel bir döngüyü veya olayların, hatta hayatın döngüsellliğini teslim ederdi. Ama Superman, üstün becerilere sahip olsa da, sadece gündelik hayatın, şimdiki zamanın bir parçası olduğu ve bizimle aynı yaşam ve ölüm koşullarına bağlı olduğu takdirde bir mittir. Superman ölümsüz olsaydı bir insan değil, tanrı olurdu ve okur kitlesinin onun (özdeşleşilmesi için yaratılan) çift kişiliğiyle özdeşleşmesi mümkün olmazdı.

Bu durumda Superman hem tükenmez olmalıdır hem de gündelik hayatın koşulları doğrultusunda tükenmelidir. Superman zamansız mitlerin niteliklerine sahiptir, ama kabul görmesinin sebebi, eylemlerinin insanların gündelik dünyasında ve zamansallığında yer almasıdır. Superman'ın senaryo yazarlarının, bilincinde olmasalar bile, çözüm bulmak zorunda oldukları anlatımsal paradoks, zaman açısından paradoksal bir çözüm gerektirir.

Tüketim ve Zamansallık

Aristoteles'in zamanı "önce ile sonra arasındaki hareketin sayısı" olarak tanımladığı andan itibaren zaman beraberinde *ardıllık*

fikrini getirir; Kantçı analiz doğrultusunda da bu fikrin nedensellik fikriyle bağdaştırılması gerektiği tartışmaya mahal veremeyecek şekilde belirlenmiştir. “Önceki Zaman’ın sonraki Zaman’ı belirlemek zorunda olduğu, duyarlılığımızın zorunlu bir yasası ve tüm algıların koşuludur.”⁹ Bu fikir, görelî fizik alanında da, algıların aşkın koşullarının incelenmesinde değil, zamanın mahiyetinin kozmolojik bir nesnellikle tanımlanmasında savunulmuştur ve zaman *nedensel zincirlerin düzeni* olarak karşımıza çıkar. Reichenbach, Einstein’ın bu kavramlarını temel alarak, zamanın düzenini sebeplerin düzeni, evrende gerçekleştiğini gördüğümüz açık nedensel zincirlerin düzeni olarak, zamanın *yömünü* de büyüyen entropi anlamında tanımlamıştır (böylelikle daha önceden de zamanın tersine çevrilemezliğinden söz eden filozofların ilginç bulduğu ve benimsediği termodinamik kavramını bilgi kuramı açısından ele almıştır).¹⁰

Önce, nedensel olarak *sonrayı* belirler ve bu belirlenim dizisinde geri gitmeye en azından bizim evrenimizde imkân yoktur (içinde yaşadığımız dünyayı açıklamak için başvurduğumuz epistemolojik model doğrultusunda böyledir), bu dizi tersine çevrilemez. Başka kozmoloji modellerinde bu soruna çözüm öngörülebildiği bilinir; ama olayları kavrama şeklimiz bağlamında (dolayısıyla da anlatımsal bir karakterin yapılandırılması bağlamında) bu zaman algısı, olayları ve yönlerini anlamamızı sağlayan algıdır.

Varoluşçuluk ve fenomenoloji, başka şekillerde de olsa, ama daima önce ve sonra düzeni ve öncenin sonra üzerindeki nedenselliği doğrultusunda (ama öncenin sonra üzerindeki belirleyiciliğini farklı bir şekilde vurgulayarak) bu meseleyi öznelliğin ya-

9 Bkz. *Critica della ragion pura*, Analitica dei principi, bölüm II, 3. kısım.

10 Bkz. özellikle Hans Reichenbach, *The Direction of Time* (Un. of California Press, 1956).

pları bağlamına taşımış ve eylem, olasılık, planlama ve özgürlük üzerine tartışmalarını zaman algısına dayandırmışlardır. Zaten *olasılık yapısı* olarak zaman, arkamızda geçmişimizi bırakarak geleceğe doğru hareket etmemizin meselesidir; geçmiş, planlama özgürlüğümüze (daha önce olduğumuz bir hali seçmemizi dayatan bir planlama) göre bir engel olarak görülsün veya gelecek olasılıkların temeli, yani olduğumuz bir hali belirli özgürlük sınırları içerisinde, ama yine de gelişen, olumlu süreçler doğrultusunda muhafaza etme veya değiştirme olasılığı olarak görülsün (burada bir yandan Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ını, diğer yandan Abbagnano'yu düşünüyorum), her iki durumda kararlarımızın koşulları ve koordinatları üç zamansal vecit halinde ve bunların aralarındaki ilişki bağlamında belirlenmiştir.

Eğer Sartre'ın dediği gibi, “geçmiş, bizim olduğumuz *kendinden*in mütemadiyen büyüyen bütünselliği” ise, eğer ben olası bir geleceğe doğru uzandığım zaman bu geçmişî olmak zorundaysam ve olmamam imkânsız ise, geleceğimi seçme veya seçmeme olasılıklarım geçmişte yaptığım ve olası kararlarımın hareket noktası olan eylemlere bağlıdır. Ve ben o kararı aldığım anda o karar geçmişte kaldığı için benim olduğum hali değiştirir ve ilerideki planlar için yeni bir platform teşkil eder. Kararlarımızın özgürlüğünü ve sorumluluğunu felsefî açıdan ortaya koymak anlamlı ise, bu eylemlerin fenomenolojisi üzerine tartışmaların temeli ve hareket noktası, daima zamansallığın yapısıdır.¹¹

Husserl'e göre, “Ben, geçmişteki ben olduğu için özgürdür. Aslında geçmişim beni belirler, dolayısıyla geleceğimi de belirler, ama gelecek de bir yandan geçmişî ‘özgür bırakır’... Zamansallığım benim özgürlüğümüdür, varoluşumun beni belirliyor olması, özgürlüğüme bağlıdır. Ancak varoluşum da beni sınırlı bir şekil-

11 Sartre'ın görüşleri konusunda bkz. *Varlık ve Hiçlik*, Bölüm II.

de belirler, çünkü gelecekle sürekli bir sentez halinde içeriğini sadece ondan alır.”¹² Ama “ben, olması-gereken-ben. ile birlikte önceden belirlendiği için özgür ise”, bu koşullara bu kadar bağlı olan, daha önceki tersine çevrilemez halinin yükünü taşıyan bu özgürlük durumunda bir “keder” (*Schmerzhaftigkeit*) vardır ki, “gerçeklik”ten başka bir şey değildir.¹³ Dolayısıyla ne zaman plan yapsam, içinde bulunduğum durumun trajikliğini fark ederim ve içinden çıkamam; ama yine de plan yaparım, çünkü bu trajikliğe, olanın değişmesi anlamına gelen ve geleceğe doğru uzanmakla gerçekleştirdiğim bir olumluluk olasılığıyla karşı çıkarım. Ben, eylemleri arasında, sorumluluk boyutu doğrultusunda gelişen bu yapısal bağlantıları gözlemlerken plan, özgürlük ve koşullar giderek gelişir. Husserl “ben”in olası amaçlara “yönelik” bu varlığında “ideal bir teleoloji”nin oluştuğunu ve “benim zaten daima ben olduğum orijinal geleceğe göre olası bir ‘sahip olma’ olan geleceğin hayatın amacının evrensel olarak önceden zihnde canlandırılması” olduğunu gözlemler.

Başka bir deyişle, zamansal bir boyutta bulunan ben varlığı, kararlarımın ciddiyetinin ve zorluğunun farkına varmamı, ama karar vermem gerektiğini, karar vermesi gerekenin ben olduğumu ve kararımın da bütün diğer insanların karar verme gerekliliğiyle bağlantılı olduğunun farkına varmamı sağlar.

12 Gerd Brand, *Mondo, Io e Tempo nei manoscritti inediti di Husserl* (Milano, Bompiani, 1960), s. 218-219 (elyazmaları: C 4, s. 12 ve C 13 III, s. 11).

13 Age., s. 220 (elyazması: C 2 III, s. 3). Bkz. Sartre: “Ben geleceğim olmama imkânının sürekli perspektifi içinde kendi geleceğimim. Daha olacak olduğum bu geleceği yeterince olmamamdan kaynaklanan ve şimdiki zamanıma anlamını veren, yukarıda betimlediğimiz iç daralması buradan gelir; nedeni de, anlamı her zaman sorunsal olan bir varlık olmamdır. “(Varlık ve Hiçlik, bölüm II, 1 C).

Tükenmeyen Olaylar Dizisi

Kader üzerine düşünceler konusundaki çağdaş tartışmalar bu zaman algısını temel alırken, Superman'ın anlatımsal yapısı durumu kurtarmak için bu algıdan kaçınır. Dolayısıyla Superman hikâyelerinde zaman algısı çöker, zamanın yapısı parçalanır ve bu durum anlatılan zamanda değil, içinde anlatılan zamanda gerçekleşir. Başka bir deyişle, kahramanımızın hikâyelerinde zaman içinde hayali yolculuklardan söz edilse bile ve Superman gelecekte ve geçmişte yolculuk yaparak farklı dönemlerin insanlarıyla temas etse bile, bu durum karakterin mitsel bir figür olarak mahiyeti açısından ölümcül olduğunu belirlediğimiz gelişim ve tüketim sürecine dahil olmasına engel olmaz. Langevin'inki gibi kozmolojik paradoksları da göz önüne alabiliriz: Ona göre uzayda birkaç yıllığına ışık hızında yolculuk yapan bir astronot yeryüzüne döndüğünde (bu arada yolculuk yaptığı süre kadar yaşlandığı için), tanıdığı herkesin uzun zaman önce öldüğünü keşfedecektir, çünkü onun yolculuğa çıktığı günden beri, yeryüzünde yüzlerce yıl geçmiştir; ama alışlageldik zaman yasalarının çarpıtılması astronotu da, astronotla eski çevresi arasındaki ilişkiyi de tükenmekten kurtarmaz.

Superman'ın hikâyelerinde ise çöken zaman, anlatımın zamanıdır, yani hikâyeleri birbirine bağlayan zaman algısıdır.

Superman her hikâyede belirli bir eylemde bulunur (örneğin bir gangster çetesini ortadan kaldırır); öykü bu noktada biter. Aynı çizgi roman kitabında veya bir sonraki hafta yeni bir hikâye başlar. Eğer bu hikâye Superman'ı en son hikâyenin sonundan devralsaydı, Superman ölüme bir adım daha yaklaşmış olacaktı. Öte yandan yeni bir hikâyeye başlarken daha önce başka bir hikâye olmamış gibi davranmak, Superman'ı bir süreliğine tükenme yasasından kurtaracak, ama uzun vadede (Superman 1938'den beri

vardır) okurlar bunun farkına varacak ve durumun gülünç olduğunu anlayacaktır. Örneğin *Little Orphan Annie*'de durum böyledir: Felaketlerle dolu çocukluğu onlarca yıl süren zavallı kız günümüzde de *Mad* gibi mizahi dergiler dahil olmak üzere, uzun zaman boyunca hicivsel eleştirilere hedef olmuştur.

Superman'ın senaryo yazarları ise, çok daha dâhiyane ve tartışmasız özgün bir çözüm üretmişler. Böylelikle bu hikâyeler, okur farkına varmadan, düşsel bir ortamda gelişir: Neyin önce neyin sonra olduğu tam olarak belli değildir ve anlatıcı bir şeyler anlatmayı unutmuşçasına veya söylediklerine yeni ayrıntılar eklemek istercesine tekrar tekrar olayın anlatımına döner.

Bu durumda Superman'ın hikâyelerinin yanında Superboy'un, yani Superman'ın gençlik döneminin, hatta Superbaby'nin, yani, bebeklik döneminin hikâyelerinin anlatıldığı olur. Bir ara sahneye Supergirl, yani Superman'ın Kripton'dan kurtulmayı başaran kuzini ortaya çıkar ve Superman'le ilgili tüm hikâyeler, bu yeni karakterin varlığını da göz önüne alacak şekilde "baştan anlatılır" (bu genç kızdan o ana kadar söz edilmemiş olması, başka bir kisve altında bir kızlar kolejinde yaşadığı, kendini dünyaya tanıtmak için ergenliği beklediği şeklinde açıklanır; anlatıcı zamanda geriye dönerek, Superman'ın tek başına yer aldığını sandığımız maceraların hangilerinde o ana kadar adı geçmeyen Supergirl'ün de rol aldığını anlatır). Zamanda yolculuk çözümüyle, Superman'ın çağdaşı olan Supergirl'ün geçmişte Superboy'a rastlayıp onunla oynadığı hayal edilebilir; hatta Superboy, kazara zaman sınırını aşarak Supermen'le, yani kendisinin yıllar sonraki haliyle karşılaşabilir. Ama böyle bir durumda kahramanımız sonraki eylemlerini etkileyebilecek bir dizi gelişmeye dahil olabileceğinden, bu hikâyeye sona erer ermez Superboy'un rüya görmüş olabileceği kuşkusu ortaya atılır, böylece anlatılanlar havada kalır. Bu açıdan en öz-

gün çözüm tartışmasız *hayali öyküler*'dir: Nitekim okurlar sıklıkla posta yoluyla senaryo yazarlarından heyecanlı gelişmeler ister; örneğin neden Superman onu uzun zamandır seven gazeteci Lois Lane ile evlenmez? Ama Superman Lois Lane ile evlenecek olsa, daha önce de dendiği gibi, ölüme doğru bir adım daha atmış ve tersine çevrilemez bir gelişmeye neden olmuş olur; öte yandan sürekli olarak yeni anlatım uyarıları bulmak ve okurların "romantik" taleplerini karşılamak gereklidir. Böylece "Superman Lois'le evlenseydi ne olurdu" çözümüne başvurulur. Bu anlatım geliştirilip bütün dramatik sonuçları anlatılır, ama sonunda bu hikâyenin "hayali" olduğu ve aslında gerçekleşmediği hatırlatılır.¹⁴

14 Bu noktada Roberto Giammanco'nun Superman ve Batman gibi karakterlerin "eşcinselliği" konusundaki bir yorumunu başka bir açıdan aydınlatabiliriz (bkz. *Dialogo sulla società americana*, Einaudi, Torino, 1964, s. 218). Bu karakterlerin (özellikle Batman) böyle bir yönünün olduğuna şüphe yoktur ve Giammanco bu durumun sonradan ele alacağımız bazı nedenlerini açıklar. Ancak Superman örneğinde eşcinsellikten çok Parsifal'e özgü bir özellikten söz etmek gerekir gibi görünür. Batman ve Robin, Green Arrow ve partneri, vs. gibi karakterlerde görülen "erkekler arası dayanışma" Superman'de neredeyse hiç söz konusu değildir. Superman sık sık *Legion of Super Heroes* (Süper Kahramanlar Birliği) (olağanüstü güçlere sahip, her iki cinsiyetten gençler) ile işbirliği yaparsa da, kuzini Supergirl ile de beraber çalışmaktan kaçınmaz ve Lois Lane'in (veya Lois'nin rakibi, okuldan arkadaşı Lana Lang'in) yakınlaşmalarına mizojen erkeklerin tik-sintisiyle tepki vermez. Superman daha çok anaerkil bir toplumun sıradan bir delikanlısının aşırı iffetli mahcubiyetini sergiler. Öte yandan en dikkatli filologlar Loris Lemaris'e beslediği mutsuz aşkı görmezden gelmemiştir: Loris bir denizkızı olduğu için ona ancak, altın bir kafes anlamına gelecek, denizaltında bir hayat sunabilir ve Superman görev duygusundan ve misyonunun zorunluluğundan dolayı böyle bir şeyi kabul edemez. Superman'ın asıl özelliği ise, duygularının Platonik boyutu ve kendi iradesinden çok durumun sıra dışı olmasından kaynaklanan örtük bekâret yeminidir. Bu anlatımsal verinin yapısal nedenini araştırarak olursak, daha önceki gözlemime döneriz: Superman'ın Parsifal'e özgü yönü, tükenmesine engel olan, dolayısıyla da onu erotik maceralarla bağlantılı olaylardan (ve zamanın geçişinden) koruyan koşullardan biridir.

Hayali öyküler gibi, çok sayıda anlatılmayan öykü de –yani zaten anlatılmış olan, ama “bir şeylerin unutulduğu”, dolayısıyla başka bir açıdan yeniden anlatılıp farklı yönleri keşfedilen hikâyeler– söz konusudur. Artık aralarında herhangi bir mantıksal bağ kalmayan ve herhangi bir zorunluluk tarafından belirlenmeyen bu olay bombardımanı altında kalan okur, farkına varmadan zamansal düzen algısını yitirir. Ve okur kendini, bizim dünyamızın tersine, nedensel zincirlerin açık değil (A, B’ye nedendir, B, C’ye nedendir, C, D’ye nedendir, vs.) kapalı olduğu (A, B’ye nedendir, B, C’ye nedendir, C, D’ye nedendir ve D, A’ya nedendir) hayali bir evrende bulur ve genelde makrokozmosun olaylarını tanım-larken başvurduğumuz zamanın düzeninden söz etmek anlamsız hale gelir.¹⁵

Bu noktada, bu duruma neden olan mitopoetik ve ticari zorunluluklar bir yana, Superman’in hikâyelerinin bu yapısal değerlendirmesinin, düşük düzeyde de olsa, nedensellik, zamansallık ve olayların geri dönülmezliği kavramlarının sorunlarına dair kültürümüzde yaygın olan bazı inanışları yansıttığı söylenebilir; zaten Joyce’tan Robbe Grillet’ye ve *Année dernière à Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad’da*) gibi filmlere kadar çağdaş sanatın büyük kısmının, modelleri çağımızın epistemolojik tartışmalarında bulunan paradoksal zamansal durumları yansıtır. Ama *Finnegan Uyanması* veya *Dans le labyrinthe* (*Labirentte*) gibi eserlerde zamansal ilişkilerin kırılması hem yazarın hem de bu işlemde estetik olarak faydalananların bilinciyle gerçekleşir; böylelikle de zamansallığın çöküşü hem araştırma hem de eleştiri işlevi görür ve okura yeni bilimin durumlarını kabul ettirecek ve eski modellere alışkın hayal gücünün faaliyetleriyle imgeye veya modele indirgenemeyecek evrenler öne süren veya tasvir etmeye cü-

15 Bkz. yine Reichenbach, *The Direction of Time*, age. s. 36-40.

ret eden bir aklın faaliyetlerini uzlaştıracak hayali modeller sunar. Dolayısıyla bu eserler (ama burada başka bir mesele söz konusudur) mitopoetik işlev görürler, çünkü çağdaş dünyanın sakinlerine bilimin dünyanın metafiziksel yöntemiyle değil, dünyayla ilişkimizi belirlemenin olası bir yolu ve de dünyayı tanımlamanın olası bir yolu olarak çözüme kavuşturduğu mutlak olanın sembolik bir imasını veya alegorik diyagramını sunar.¹⁶

Ancak Superman'in maceraları böyle bir eleştirel amaca sahip değildir ve temel aldıkları zamansal paradoks okur açısından apaçık olmamalıdır (hatta çizerler açısından da apaçık değildir), çünkü bu anlatımın inanılır olmasının tek koşulu, zamanın karışık algısıdır. Superman'in bir mit olabilmesi için okurun zamansal ilişkiler üzerindeki kontrolü kaybetmesi ve bu ilişkiler doğrultusunda akıl yürütmekten vazgeçerek kendisine sunulan hikâyelerin kontrol altına alınamaz akışına kendini bırakması ve sürekli olarak şimdiki zamanda oldukları yanılsamasını sürdürmesi lazımdır. Bu mit sonsuz bir boyutta ayrı olmayıp, herkesin paylaşımına açık olması için söz konusu hikâyenin akışına dahil olması gerektiğinden, bu hikâyenin akışı reddedilir ve hareketsiz bir şimdiki zaman gibi görülür.

Okur, olayların sürekli olarak süregelen bir şimdiki zamanda yer aldığı fikrine alışırken, olanların aslında üç zamansal vecit doğrultusunda gerçekleşmesi gerektiğini unuttur. Bunları unuttuğu için onları temel alan meseleleri de unuttur: Bunlar plan yapma özgürlüğü, olasılığı, zorunluluğu ve planlamanın beraberinde getirdiği ıstırap, buna bağlı sorumluluk duygusu ve ilerlemesi benim planlarıma bağlı olan toplumun varlığıdır.

¹⁶ Bu tartışma konusunda bkz. *Açık Yapıt – Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano, Bompiani, 1962): Özellikle *La poetica dell'opera aperta* ve *Dalla Summa al "Finnegans Wake"*.

Başkaları Tarafından Yönlendirilme Modeli Olarak Superman

Superman’i okuyan ve Superman yaratılırken hedef alınan insan, çeşitli sosyoloji incelemelerinde sözü edilen ve “başkası tarafından yönlendirilen” olarak tanımlanan insan olmasa, burada sunulan analiz oldukça soyut, hatta kıyametçi görünebilir (başka bir deyişle daha küçük boyutlu bir olayın sorunsallık düzeyi yüksek, retorik bir varyasyonu gibi görünebilir). Başkası tarafından yönlendirilen bir insan, teknoloji düzeyi yüksek, belirli bir toplumsal ve ekonomik yapısı olan (tüketim ekonomisine dayalı) bir toplumda yaşayan ve kendisine sürekli olarak, riskli veya sorumlu bir şekilde planlama yapmaktan onu muaf kılan, önceden oluşturulmuş yöntemler doğrultusunda neyi arzulaması ve onu nasıl elde etmesi gerektiği önerilen (reklamlar, televizyon yayınları, gündelik hayatın her noktasında karşısına çıkan ikna etme kampanyaları yoluyla) insandır. Bu tür bir toplumda ideolojik seçimler bile akıl yürütmeye ve akılcı değerlendirmelere teşvik değil de seçmenin duygusal olasılıklarının dikkatli yönetimi yoluyla “dayatılır”. *I like Ike* gibi bir slogan süreci ortaya çıkarır, çünkü bu cümleyle seçmene “düşüncelerine sunduğumuz aşağıdaki nedenlerden dolayı şu kişiye oy vermelisin” demek yerine (atına San Pietro’nun takdis edilmiş suyundan içiren Kazağın veya işçinin arkasında durup din adamıyla kol kola tıkanan şişman kapitalistin olduğu renkli afişler de uç noktada da olsa, seçmenden belirli bir partinin zaferi sonucunda gelişecek olumsuz bir olasılık üzerinde düşünmesini isteyen argüman temelli siyasi propaganda örnekleri temsil ederler), “bu şeyi istemelisin” denir. Yani seçmen bir plana katılmaya davet edilmek yerine, ona başkalarının zaten planladığı bir şeyi arzulaması önerilir.¹⁷

17 Bu formülasyon fazlasıyla radikal gelebilirse de, bkz. Theodore H. White, *Come si fa il presidente* (Milano, Bompiani, 1962); tarif ettiği sistemi destek-

Reklamcılıkta da, propaganda da, insan ilişkileri alanında da, “planlama” boyutunun yokluğu paternalist bir pedagoji oluşturmak açısından elzemdir, çünkü öznenin kendi geçmişinden sorumlu olmadığına, geleceğinin ona bağlı olmadığına ve üç zamansal vecit doğrultusunda planlama yasalarına tabi olmadığına dair gizli bir inanç gerektirir. Bütün bunlar ıstırap ve emek anlamına gelecektir, halbuki toplum başkası tarafından yönlendirilen insana, arzularına cevap verecek şekilde, zaten hazır yapılmış planların sonucunu sunacak durumdadır; o arzular da, kendisine sunulanları kendisi tarafından planlanabilecek şeyler olarak görmesini sağlayacak şekilde teşvik edilmiştir.

Superman’ın zamansal yapılarının analizi bize, bu tür bir toplumun temelinde yatan pedagojik ilkelerle bağlantılı görünen bir anlatma biçiminin imgesini sunmuştur. Bu iki olgu arasında bağlantılar tespit edip Superman’ın bu toplumun pedagojik araçlarından birinden başka bir şey olmadığını ve onun neden olduğu

leyen demokrat bir gazetecinin bu ciddi röportajında (bu kitap Amerika Birleşik Devletleri’nde dört üniversite tarafından müfredata dahil edilmiştir) iktidarın fethini teşkil eden dört safha anlatılır: 1) Bir grup insan iktidarı ele geçirmeye karar verir; 2) bu insanlar, onayını almak istedikleri kitlenin ruh hallerini ve tutkularını incelemeye alırlar; 3) bu ruh hallerinden ve tutkularından yararlanarak akıldışı motivasyonlara dayanarak kitleleri onay vermeye teşvik edecek psikolojik bir mekanizma geliştirirler; 4) bu insanlar iktidarı ele geçirdikten sonra kalifiye temsilcileri gibi gördükleri “aklı” uygulamaya koyarak onları seçen kitleler lehine siyasi kararlar alırlar. Böyle bir kitapta, yönetici seçkin sınıfın dayanacağı aklın *temeli* sorununun ele alınmaması çok ilginçtir (burada akıl derken Anglo-Sakson geleneğinin, *Pilgrim Fathers*’ın somut başarısının teyidi yoluyla teolojik olarak garantilenen –ve Weber’in kapitalizmin ruhu ile protestan etiği arasında tespit ettiği ilişkiyi yansıtan– ahlaki mirasını temel alan, *common sense*’i (sağduyu) kastediliyor); ama aklın uygulamasının ve ona bağlı olan planlamanın tamamının iktidarı ele geçiren ve onu kitlelere kabul edilebilir projeler sunmak ve onları kendi projelerini yapmaktan muaf tutmak amacıyla ele geçiren seçkin sınıfa ait olduğu oldukça açık bir şekilde belirtiliyor.

zamanın yok edilişinin planlama ve bireysel sorumluluk fikrini geçersiz kılacak bir planın bir parçası olduğunu öne sürmek mümkün müdür?

Bu soruyu Superman'ın senaryo yazarlarına soracak olsak, muhtemelen samimi olarak olumsuz cevap verirler. Ama belirli bir ritüel davranış veya tabu konusunda sorgulanacak sıradan bir ilkel toplum da benzer şekilde münferit bir geleneksel eylem ile o toplumun genel inanışları ve toplumun ardında yatan mitin çekirdeği arasındaki bağlantıları tespit etmekten âciz olacaktır. Bir ortaçağ ustası da, kendisine katedralin anıtsal girişini yontarken neden belirli kanonik orantılara uyduğu sorulacak olsa, çeşitli estetik ve teknik nedenlerden söz ederdi, ama bu kurallara uymakla ve orantısallık zevkinin yayılmasına katkıda bulunmakla doktrin derlemelerinin ve kanunnamelerin, İmparatorluk'un ve Kilise'nin hiyerarşilerinin temelinde yatan Düzen temasıyla bağlantılı olduğunu ve bütün bunların radikal bir inancın, yani dünyanın ilahi bir varlık olduğunun, Tanrı'nın belirli bir düzen doğrultusunda hareket ettiğinin ve bu düzenin insanoğlunun her eserinde tekrarlanıp teyit edilmesi gerektiğinin bazen kuramsallaştırılmış ve genelde bilinçaltında, sürekli baştan teyidi olarak yerleştiğini söyleyemezdi. Böylece bir peygamberin sakalını simetrik yivlerle yontan zanaatkâr bilinçaltında yaratılış “miti”ne onay verdiğinin farkına varmazdı. Günümüzde zanaatkârın eyleminde her yönüyle tekrarlanabilen üniter bir *kültür modelinin* tezahürünü görürüz. Modern tarihyazımının bu bilincinden kaynaklanan düşüncelerle Superman “çizgi romanlarını” toplumsal bir durumun *yansıması*, genel bir modelin ikincil bir teyidi olarak okumamıza izin veren bir kültürel antropoloji hipotezini ortaya atmaya cüret edebiliriz.

Tekrar Formatının Savunması

Bu noktada sabit bir format doğrultusunda tekrarlanan bir dizi olayın (yani her olay bir tür sanal başlangıçtan hareket eder ve bir önceki olayı varış noktasını görmezden gelir) popüler anlatımda yeni bir şey olmadığını, hatta en karakteristik özelliklerinden biri olduğunu belirtenler olacaktır. Bir örnek vermek gerekirse, Sig-nor Bonaventura'nın¹⁸ hikâyelerini ele alabiliriz; karakterin her hikâyenin sonunda milyoner olmayı başarması durumunda hiçbir değişikliğe neden olmazdı ve bir sonraki hikâyenin başında çizer Bonaventura'yı yine meteliksiz, sefaletin eşiğinde sunardı, san-ki öncesinde hiçbir şey olmamıştı ve *zaman baştan başlıyordu*. Çoğu İtalyan okurun zevkle hatırlayacağı bir örnek vermekteki amacım, “tekrar formatı” masum ve hoş yöntemlerle uygulama olasılıklarına ışık tutmaktır. Sergio Tofano'nun temiz hatlı çizgi romanlarının gizli, paternalist bir stratejiyi yansıttığını düşünmek zor olur; ama aslında Bonaventura karakterinde İtalya'nın İlâhi Takdir'e inanan, daimi olarak depresyonda, muhtaç ve tarafsız döneminin oldukça açık bir yansıması görülebilir.

Öte yandan bu kitabın başka yerlerinde de belirttiğim gibi, tekrar aracı, örneğin televizyon “Carosello”sunun¹⁹ reklamlarının alımlanmasında gerçekleşen bazı kaçış mekanizmalarının teme-linde yatar: Skeçleri dikkatsiz bir şekilde izleyip, her birinin so-nunda sunulan nihai espriye odaklanırsınız ve öngörülen, beklenen bu yinelemeden küçük ama yadsınamaz bir şekilde zevk alırsınız.

18 İtalyan çizer Sergio Tofano tarafından 1917'de yaratılan bir çizgi roman ve aynı adlı karakteri.—çn

19 İtalyan televizyonlarında 1957-1977 yılları arasında gösterilen bir skeç programı.—çn

“Carosello”nun çocuklara en çekici gelen televizyon programlarından biri olması bir rastlantı değildir; Signior Bonaventura gibi çocuksu bir hikâyeyi de rastgele bir örnek olarak vermedim: Tekrardan alınan zevkin temel aldığı mekanizma, çocukluğa özgüdür ve çocuklar yeni bir hikâyeye değil, zaten bildikleri, kendilerine defalarca anlatılan hikâyeyi yeniden duymak isterler.

Çocukluğa dönüşün makul bir düzeyde kaldığı bir kaçış mekanizmasına hoşgörülle bakılabilir; hatta suçlandığı takdirde sıradan ve temelde oldukça normal olaylar üzerine baş döndürücü kuramların inşa edilip edilmediği sorgulanabilir. Tekrar zevki, kaçışın, oyunun temellerinden biri olarak tanımlandı. Kimse apaçık kaçış mekanizmalarının sağlık açısından işlevini yadsıyamaz.

Örneğin Perry Mason polisiye hikâyelerinden biri karşısında televizyon izleyicileri olarak yaklaşımımızı inceleyelim. Burada da her bölümde yazar ve senaryo yazarı daha öncekilerden farklı olan durumlar yaratmaktaki ustalıklarını göstermeye çalışırlar; ama bu farklılıklar, bizim bu hikâyeleri seyrederken aldığımız zevkte çok küçük bir rol oynar. Aslında bize zevk veren şey, temel formatın tekrarıdır: “*Suçun işlenmesi – masum birinin suçlanması – Mason’ın duruma müdahale etmesi – mahkeme aşamaları – tanıkların sorgulanması – başsavcının zalimliği – şeytanın avukatının elindeki son koz – nihai bir sürprizle mutlu son*”. Bir Perry Mason hikâyesi, dalgın bir şekilde izlediğimiz bir reklam filmi değil, seyretmeye karar verdiğimiz ve bu amaçla televizyonu açtığımız bir programdır. Verdiğimiz bu kararın ilk ve nihai dürtüsünü incelersek, temelinde bir kez daha bir format bulma konusunda derin bir arzunun yattığını görürüz.

Bu, sadece televizyon izleyicilerine özgü bir davranış değildir. Polisiye roman okurları onları ne şekilde “tükettiklerini” belirlemek için dürüstlikle kendi kendilerini analiz edebilirler. İlk olarak

en azından geleneksel türden polisiye romanlarda, suçun işlenmesinden bir çıkarsama zinciri yoluyla suçlunun teşhis edilmesine kadar belirli bir formattan zevk alınması öngörülür. Burada sadece olay örgüsü anlamında bir format değil, aynı duyguları ve aynı psikolojik yaklaşımları içeren sabit bir format da söz konusudur: Simenon'un Maigret'si veya Agatha Christie'nin Poirot'su olayların nasıl geliştiğini keşfedince her defasında merhamet hisseder ve bu duygu suçlunun suçu işleme sebebiyle özdeşleşir; bu *charitas* (merhamet) eylemi suçluyu ortaya çıkaran ve mahkûm eden adalet eylemiyle birleşir, ama ona karşıt değildir.

Bununla yetinmeyen polisiye yazarı, sürekli bir çağrışım dizisinden (örneğin polis memurunun ve çevresinin özellikleri) yararlanır ve bu çağrışımların her hikâyede yeniden sunulması hikâyelerin verdiği zevkin elzem bir koşulu haline gelir. Sherlock Holmes'un "tikleri", Hercule Poirot'nun kendini beğenmişliği, Maigret'nin piposu ve ailevi sorunları, hatta savaş sonrasının polisiye romanlarının en gözüpek kahramanlarının gündelik tuhafıkları, örneğin Peter Cheyney'nin Slim Callaghan'ının kolonyası ve Player's N. 6'sı, Brett Halliday'in Michael Shayne'inin konyakla bir bardak buzlu suyu böyle doğar. Kötü alışkanlıklar, hareketler, tikler bu karakterleri eski bir dostumuz olarak görmemize izin verir ve olayların "içine girmemiz" için en önemli koşulu teşkil eder. Nitekim, çok sevdiğimiz yazarımız her zamanki kahramanın yer almadığı bir hikâyeye yazmaya karar verdiğinde, temel formatın aynı kaldığının farkına bile varmayız ve kitabı biraz mesafeli okuruz, onu hemen "önemsiz" bir eser, geçici bir olgu, ara bir safha olarak değerlendirmeye meylederiz.

Rex Stout'un ölümsüzleştirdiği Nero Wolfe gibi ünlü bir karaktere bakacak olursak bu söylediğim apaçık belli olacaktır. Olur da bu karakterle daha önce karşılaşmamış olabilecek kadar mağrur

okurlarımız vardır diye, Nero Wolfe “tipi”ni ve çevresini oluşturmaya katkıda bulunan unsurları tedbiren kısaca gözden geçirelim. Aslen Karadağlı olup Amerikan yurttaşı olan Nero Wolfe o kadar şişmandır ki deri koltuğu özel olarak onun için tasarlanmıştır ve tembelliği de korkutucu düzeydedir. Zaten hiçbir zaman evden çıkmaz (evden o kadar az çıkar ki –okurları bunu iyi bilir– böyle bir şey gerçekleştiği zaman o kitaba kütüphanenin raflarında özel bir yer verilir) ve araştırmaları için önyargıdan yoksun olan Archie Goodwin’e güvenir ve onunla ilişkileri, aralarında ortak noktaları olan espri anlayışlarının yumuşattığı bir gerginliğe ve tartışmalara dayalıdır. Nero Wolfe çok oburdur ve aşçısı Franz, sofistike olduğu kadar obur olan patronuyla sürekli olarak ilgilenen bir *vesta* rahibesi gibidir; ancak Wolfe, damak tadının yanında, büyük bir tutkuyla orkide de yetiştirir ve yaşadığı villanın en üst katında paha biçilmez bir orkide koleksiyonu vardır. Bir yanda oburluğu ve çiçekleri, diğer yanda çeşitli tikleri (ilmi okumalara ilgisi, sistematik mizojenliği, doymak bilmez para hırsı), Nero Wolfe, girişimci Archie’nin ona sunduğu verileri dikkatli bir şekilde değerlendirerek ofisinden psikolojik analiz başyapıtları olan araştırmalar yürütür; kendisini ofisinde ziyaret etmek zorunda kalan çeşitli karakterleri inceler, bazen dedektif Cramer (ağzında daima dikkatle söndürdüğü bir puro vardır), bazen de nefret uyandıran komiser yardımcısı Purley Stebbins’le tartışır; son olarak, hiçbir zaman vazgeçmediği bir senaryoyla, genelde akşam saatlerinde, her olayın tüm karakterlerini ofisinde toplar ve genelde hakikati kendi de tam olarak keşfetmeden önce, ustalıkla diyalektik oyunlarla suçluyu herkesin ortasında bir sinir krizine kapılmaya ve suçunu itiraf etmeye iter.

Rex Stout’un hikâyelerini bilenler, bu gibi ayrıntıların bu olaylara hareket katan sabit *topos* repertuvarının çok küçük bir kısmı-

nı teşkil ettiğini bilir. Tekrar eden ayrıntıların yelpazesi çok daha geniştir: Archie'nin neredeyse her defasında ağzı sıkı olmakla veya sahte tanıkllıkla suçlanarak gözaltına alınması; Wolfe'un müşteri tarafından hangi şekilde görevlendirildiği konusunda hukuki tartışmaların yaşanması; Saul Panzer veya Orrie Carther gibi yarı zamanlı dedektiflere görev verilmesi; Archie veya Wolfe'un kendinin, ofiste testlere tabi tutulan kişilerin davranışlarını ve tepkilerini duvardaki bir tablonun ardındaki görünmez bir delikten izlemesi; Wolfe'un dürüst olmayan müşterilerle girdiği tartışmalar... Bu liste uzar gider ve sonunda bu klişe listesinin her hikâyeyi oluşturan sayfa sayısının izin verdiği olasılıkların tamamını kapsadığını fark ederiz.

Buna rağmen, sonsuz sayıda varyasyon söz konusu olabilir, her cinayetin farklı psikolojik ve ekonomik sebepleri vardır ve yazar her defasında yepyeni görünen bir durumu icat eder. "Görünen" dedim, çünkü aslında okurun kendisine anlatılanların ne derecede yeni olduğunu kontrol etmesi mümkün değildir. Öykünün en önemli anları, beklenmedik olayların yer aldığı anlar değildir, onlar bahanelerdir. En önemli anlar, Wolfe'un her zamanki davranışlarını tekrar ettiği, olay en dramatik noktasına ulaşırken orkideleriyle ilgilenmek için bir kez daha üst kata çıktığı, dedektif Cramer'ın tehditkâr bir tavırla ayağıyla kapıyı açık tutarak içeri girdiği, Goodwin'i yana iterek Wolfe'u bu sefer işlerden sıyrılmayacağına dair uyardığı anlardır. Kitabın çekiciliği, uyandırdığı dinginlik ve psikolojik rahatlama duygusu, evinde, rahat koltuğunda veya bir trenin kompartımanında oturan okurun nokta nokta, zaten bildiği ve yeniden okumak istediği şeylerle karşılaşmasıdır, zaten kitabın ücretini onun için ödemiştir. Okurun zevk aldığı, hikâyeye olmayan hikâyedir (eğer hikâyeye, bizi bir başlangıç noktasından bir varış noktasına aklımıza bile gelmeyecek bir şe-

kilde ulaştıracak bir olaylar dizisi ise). Buradaki eğlence, olayların gelişiminin reddedilmesinden, geçmiş-şimdiki zaman-gelecek arasındaki gerilimden kaçınıp tekrarlandığı için sevilen bir ana sığınmaktan ibarettir.

Gereksiz Tekrarlı Mesaj Olarak Tekrar Formatı

Bu tür mekanizmaların XIX. yüzyıl tefrika romanına kıyasla çağdaş tüketim anlatımında daha yaygın olarak görüldüğüne şüphe yoktur; tefrika romanlarında, daha önce de gördüğümüz gibi, olay bir gelişmeyi temel alır ve karakterden sonuna kadar, ölümüne kadar tükenmesi istenir (tefrika romanının ortadan kalktığı, *Belle Epoque*'un sona erdiği iki yüzyıl arasındaki dönemde tükenmeyen ilk karakterlerden biri muhtemelen Fantomas'dır²⁰ ve onunla bir dönem sona erer). Bu durumda geriye modern tekrar mekanizmaların çağdaş insanın derin bir gereksinimine mi cevap verdiğini, bundan dolayı da ilk bakışta kabul ettiğimizden daha gerekçeli mi göründüklerini sorgulamak kalır.

Tekrar formatı yapısal açıdan incelersek, *gereksiz tekrar düzeyi yüksek bir mesajla* karşı karşıya olduğumuzu fark ederiz. Souvestre ile Allain'in veya Rex Stout'un bir romanı bize çok az bilgi veren, ama gereksiz tekrarlı unsurların kullanımı sayesinde dizinin ilk eserini okuduğumuz zaman tartışmasız olarak elde ettiğimiz anlamı (klişe karakterlerin müdahalesinden kaynaklanan bir tür eylem mekanizması) yineler. Bu durumda tekrar formatı beğenisi, gereksiz tekrar beğenisi olarak sunulur. Bu mekanizma-

20 Fantomas'nın her bölümü bir tür "başarısız *katharsis*" ile kapanır; Juve ve Fandor bir türlü yakalanamayan Fantomas'ı nihayet yakalamışlardır ki o, beklenmedik bir hareketle yine kaçmayı başarır. Ayrıca, müthiş soygunlardan ve sahtekârlıklardan sorumlu olan Fantomas, yine de her bölümün başında anlaşılmaz bir şekilde meteliksizdir, paraıya ihtiyacı vardır, dolayısıyla yine "eyleme" geçmelidir. Böylece döngü yeniden başlar.

lara dayanan eğlence anlatımı açlığı, *gereksiz tekrar* açlığıdır. Bu açıdan bakınca kitle anlatımının büyük kısmı aslında gereksiz tekrarlı anlatımdır.

Bu durumda beklenmedik ve sansasyonel olandan zevk alanlara hitap eden ürünlerin arasına katmayı düşünebileceğimiz polisiye romanlar da aslında temelde tam tersi bir nedenle, yani kanıksananı, aşına ve uzlaşımsal olanı ve bekleneni tüketmeye bir davet gibidir. Suçu kim işlediğinin bilinmemesi ikincil bir unsurdur, neredeyse bir bahanedir; zaten aksiyon-polisiye romanlarında formatın tekrarı araştırmacı-polisiye romanlarındaki kadar önemlidir) suçlunun kim olduğu gerilimi neredeyse hiç hissedilmez; önemli olan suçu kimin işlediğini keşfetmek değil, kalıplaşmış davranışlarını artık iyice sevdiğimiz klişe karakterlerin klişe hareketlerini izlemektir. Bu “gereksiz tekrar açlığını” açıklamak için çok incelikli hipotezlere başvurmaya gerek yoktur. Bilginin üstünlüğünü temel alan tefrika romanı, gereksiz tekrar yüklü mesajların arasında yaşayan bir toplumun başlıca gıdasıydı; XIX. yüzyıl burjuva toplumunda geçerli olan, tefrika romanlarının tüketicilerini temsil eden tipik okurların gelenek duygusu, ortak yaşam normları, ahlaki ilkeler ve davranış kuralları, bütün bunlar toplumsal sistemin üyeleri arasında yaydığı ve hayatın ani sarsıntılar olmadan, değerler sistemi alt üst olmadan pürüzsüz bir şekilde akmasını sağlayan, öngörülebilir bir iletişim sistemini teşkil ederdi. Poe’nun bir hikâyesinin veya Ponson du Terrail’in bir sürprizinin neden olabileceği “bilgi” şoku bu bağlamda kesin bir anlam kazanıyordu... Halbuki çağdaş endüstriyel toplumda parametrelerin dönüşümü, geleneklerin dağılması, toplumsal hareketlilik, modellerle ilkelerin tükenebilirliği, her şey sağlam şoklar yoluyla ilerleyen ve duyarlılıkların sürekli olarak baştan değerlendirilmesi, psikolojik varsayımların uyarlanması, aklın baştan

nitelenmesi anlamına gelen sürekli bir bilgi yüklemesi şeklinde özetlenebilir. Böyle bir panoramada gereksiz tekrarlı anlatım huzura davet, tüketiciye sunulan tek gerçek rahatlama vesilesi gibi durur. Öte yandan “üst” sanat evrilmekte olan formatlar, karşılıklı olarak birbirini yok eden gramerler, sürekli olarak birbirinin yerini alan şifre sistemleri sunmaktan başka bir şey yapmaz.²¹

Entelektüel gerilim anlarında bir aksiyon tablosundan veya dizesel müzik eserinden kendi zekâsına ve hayal gücüne uygun dürtüler arayan kültürlü bir izleyicinin (son derece sağlıklı ve elzem olan) rahatlama ve kaçış anlarında çocuksu bir tembelliğe eğilim göstermesi ve tüketim ürününden gereksiz tekrar bolluğu yoluyla kendisini yatıştırmasını istemesi doğal değil midir?

Meseleye bu açıdan baktığımız anda kaçış amaçlı eğlence olgularına (örneğin Superman miti) daha hoşgörölü açıdan bakmaya, masum, hatta faydalı olan bir şey konusunda ahlakçılık uyguladığımız için kendimize sitem etmeye meyilli oluruz.

Ama gereksiz tekrardan kaynaklanan zevk, bilgi alımlamakla uğraşan entelektüel bir varlığın çıldırtıcı ritminde bir dinlenme anı olmaktan çıkıp tüm hayali faaliyetlerin *normuna* dönüştüğü ölçüde mesele de değişime uğrar. Başka bir deyişle, gereksiz tekrarlı anlatım kimin için başka şeylere alternatiftir, kimin için de tek bir olasılık teşkil eder? Ayrıca, aynı tekrar formatları içerisinde içeriklerin, temaların farklı dozajı (başka bir deyişle aynı sözdizimsel yapı içerisinde anlambilimsel göndergelerin farklı şekilde düzenlenmesi) formatın olumsuz işlevini yinelemez mi?

21 Çağdaş sanata özgü olan bu şifre yenilenmesi konusunda bkz. *Açık Yapıt*, age. ve üç yazım: *Due ipotesi sulla morte dell'arte*, “Il Verri” içinde, 8, 1963; *Postille a un dibattito*, “La Biennale” içinde, 44-45, 1961; *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, “Menabo”, 5, 1962, özellikle not 19; ve bu kitaptaki *Kitle Kültürü ve Kültür Düzeyleri* başlıklı yazım.

Burada sorgulanması gereken, farklı ideolojik “içeriklerin” aynı anlatımsal format yoluyla aktarıldığı zaman farklı etkiler yaratıp yaratamadıkları değil, tekrar formatının sadece gelişmeden yoksun olan anlamsal göndermelere destek sağladığı ve onları ifade ettiği ölçüde böyle olması ve kalmasıdır. Başka bir deyişle anlatımsal bir yapı bir dünyayı temsil eder; ama dünyanın, onu ifade eden yapıyla aynı konfigürasyona sahip olduğunu anladığımız zaman bunun daha bir farkına varırız. Superman örneği de bu hipotezi teyit eder. Superman hikâyelerinin ideolojik “içeriklerini” incelediğimiz zaman bir yandan anlatımsal dizi sayesinde birbirlerine destek olup iletişimsel açıdan işlediklerini, diğer yandan onları ifade eden yapıyı temelde muhafazakâr olan pedagojik bir mesaja aracılık eden döngüsel, statik bir yapı olarak tanımlamaya katkıda bulunduklarını fark ederiz.

Yurttaşlık Bilinci ve Siyasi Bilinç

Superman hikâyeleri ile insanüstü güçlere sahip kahramanları temel alan başka macera dizileri arasında ortak bir nokta vardır. Superman’e özel önem vermemizin nedeni, bu hikâyelerde hakiki unsurların daha homojen bir bütün içerisinde yer almış olmasıdır; Superman’in, bu yazıya konu olan kahramanların en popüler olanı olması da bir rastlantı değildir: Bu grubun öncüsü olduğu gibi (1938’de doğmuştur), bütün bu karakterlerin en derinlemesine tasvir edilenidir, tanınabilir bir karaktere sahiptir, yılların anekdot yaratma sanatı yoluyla elde edilmiştir. Bu sayılan nedenlerden ve başkalarından dolayı *tip* olarak tanımlanamazsa da, bütün benzerleri arasında böyle bir unvanı en çok hak edendir. Ayrıca hikâyelerinde daima az da olsa ironi olduğunu, çizerlerinin Superman’i ve maceralarını yaratırken bir “dram” veya bir macera romanı” değil de bir “komedi” yaratmakta olduklarının bilincinde

olduklarını ve bundan dolayı kendilerinden memnun olduklarını da unutmamalıyız. Romanvari etkilerin dozajındaki bu bilgelik, karakterin asgari ama son derece önemli, kendine dönük bir ironi ile pazarlanıyor olması, Superman’i alt düzey ticari sıradanlıktan kurtarır ve onu bir “örnek” haline getirir. Benzerleri Superman kadar yoktur, onlar kare kare dolaşan hayaletler gibidir, birbirlerinin yerlerini o derecede alabilirler ki, onlara empati beslemek veya onları sevmek imkânsızdır.

Sırayla gidecek olursak, çeşitli süper kahramanlar arasında insanüstü güçlere sahip olanlarla en yüksek düzeyde olsa da normal, dünyevi özelliklere sahip olanları birbirinden ayırt etmekle başlayabiliriz. İlk gruba Superman ile *Marslı İnsan Avcısı* dahildir. Birincisini tanıyoruz, ikincisi ise yanlışlıkla Dünya’ya gelen bir Marslıdır ve dedektif John Jones kılığında kriminal alanda misyonunu yerine getirir. Asıl adı J’onn J’onzz olan Marslı İnsan Avcısı’nın özelliği, büyük bir kolaylıkla herhangi bir insanın görünümünü edinmesi ve katı cisimlerin arasından geçebilmesidir. Tek rakibi ateştir (ateş bu hikâyelerde Superman’in kriptonitinin işlevini görür). Marslının evcil hayvanı Zuk da uzay kökenli olup çeşitli güçlere sahiptir ve Superman’in köpeği Krypto’nun benzeridir.²²

İnsani özelliklere sahip kahramanlar arasında başta Batman ve Robin ikilisi gelir. Bu hikâye dizisinde de iki kişi genelde başkalarının kılığına girer (daha önce de sözü edilen nedenlerden dolayı çift kimlik teması önemlidir ve hiçbir zaman ihmal edilmez) ve polisin çağrısı üzerine (acil durum reflektörleri yoluyla karanlık gökyüzüne yansıtılan devasa bir yarasa imgesi) yarasa benzeri

22 Marslı İnsan Avcısı’nın bir akrabası olan İtalya-Fransa ortak yapımı Radar da, uzaktan da olsa bir yardım çağrısı duyduğu anda hemen bir hayvan kılığına bürünme becerisine sahiptir.

kostümleri içerisinde çeşitli suç mahallerine hızla intikal ederler. Superman ve Marslı İnsan Avcısı'nın örneklerinde (ve göreceğimiz diğer kahramanlarda) olduğu üzere kostümün bedene sımsıkı oturan, esnek külotlu çorap şeklinde olması elzemdir; bu da, yukarıda sözünü ettiğimiz Giammanco gibi bu kahramanlarda ve dayanışmalarında eşcinselliğe dair unsurlar gören eleştirmenlerin tezlerini teyit eder. Batman'le Robin'in özelliği, uzun iplerin yardımıyla binadan binaya sıçramaları veya özel helikopterleriyle iniş yapmalarıdır (helikopter de yarasa şeklindedir, hatta arabaları ve tekneleri de yarasa şeklindedir; zaten bu araçların adları *bat*-ekiyle başlar).

Batman'le Robin'in akrabaları arasında Green Arrow ile Speedy de vardır. Külotlu çorap bu örneklerde bazı tavizlere izin verir ve çizme ile eldivenlerin eklenmesiyle Robin Hood benzeri bir kostüme dönüşür. Zaten bu iki kahraman Robin Hood'un geç dönem ve teknolojik reenkarnasyonudur, çünkü sadece okla yay kullanırlar. Bu oklar çok karmaşık özelliklere sahip olup vantuz ok, merdiven ok, füze ok, yumruk ok, ağ ok, çengelli ok, işaret fişekli ok, vs. gibi farklı eylem imkânı sunarlar. Okun ucunda yer alan mekanizma, hedefle temas ettiğinde yukarıda sayılan özellikleri harekete geçirir ve ok bazen aydınlatma amaçlı bir füze, bazen insanı saran bir kement, bazen bir kanca, bazen bayıltan bir sopa haline gelir. Bu teknik becerinin olağanüstü kullanımı bu iki kahramanın gücünün Batman'le Robin'in fiziksel esnekliğiyle ve her zaman olmasa da, Superman'le J'onn J'onzz'un insanüstü güçleriyle eşdeğer bir düzeye ulaşmasına izin verir.

Bu karakterlere Flash'i de ekleyebiliriz: Bedeni sıkı saran kostüm, hızlı dönüşüm, çift kimlik gibi temel nitelikleri diğerlerinininkiyle aynıdır (gerçek hayatta emniyet güçleri için çalışan bir kimyagerdir, nişanlısı da bir gazetecidir; Flash'ın önemli özellik-

lerinden biri, genç nişanlısını çekici bulduğunu açıkça gösteriyor olması, hatta onunla öpüşmesidir).

Flash, parmağındaki yüzükten sestten büyük bir hızla fırlayan savaş elbisesini giyer; insanüstü güçleri arasında ışık hızında koşmak, dolayısıyla da dünyanın çevresini birkaç saniye içinde kat etmek ve kahramanımızın organizmasını oluşturan zerrelere fon-tonik düzeydeki hızını temel alan bir fizik ilkesi sayesinde katı cisimlerin içinden geçebilmek vardır.

Bu liste uzar gider,²³ ama burada en karakteristik olan ve en azından maceraları İtalya'da bilinen karakterleri belirledik. Bu karakterlerin hepsinin ortak bir model doğrusunda inşa edildiği apaçık görünür. Ama daha dikkatli bir şekilde incelendiklerinde, ortak noktaları ve üniter pedagojik mesajları o kadar açık değildir.

Bu kahramanların her biri öyle güçlere sahiptir ki hükümeti devirebilir, bir orduyu yenilgiye uğratabilir veya gezegenler arası dengeyi bozabilir. Batman ve Green Arrow konusunda durum biraz şüpheli ise de, diğer üçünün işlemsel olasılıkları toplamı açısından buna şüphe yoktur. Öte yandan, bu karakterlerin hepsinin son derece iyi kalpli ve ahlak sahibi olduğu, doğanın ve insanların yasalarına itaat ettikleri apaçıktır, dolayısıyla güçlerini sadece iyilik yapmak amacıyla kullanmaları meşrudur (ve iyi bir şeydir). Bu anlamda bu hikâyelerin pedagojik mesajı, en azından

23 Diğer karakterler arasında (hepsi aynı yayın grubu, yani National Periodical Publication Inc. tarafından yayımlanmıştır) içinden enerji yayılan bir yüzüğe sahip olan Green Lantern; suyun altında yaşayabilen ve telepatik güçleri sayesinde deniz canavarlarına hâkim olan Aquaman ile ortağı Aquad (genç bir delikanlı); Superman'ın kadın karşılığı olan Wonder Woman vardır. Başka yayıncıların kahramanları arasında da insanüstü güçleri nükleer radyasyona maruz kalmaktan kaynaklanmış olan Dr. Solar; robotlarla mücadele eden Magnus; farklı güçlere sahip dört varlık olan The Fantastic Fours ve başkaları vardır. İnsanüstü güç teması sıklıkla tekrarlanır, hatta neredeyse spazmodiktir.

çocuk edebiyatı açısından tamamıyla kabul edilebilir düzeydedir ve çeşitli hikâyelerde yer alan şiddet olayları bile kötülüğün nihai olarak sonlandırılmasına ve namuslu insanların galip gelmesine yönelikmiş gibi durur.²⁴

Ama İyiliğin ne anlama geldiği sorgulandığı anda, pedagojik öğretinin muğlaklığı ortaya çıkar. Bu noktada en azından temel yapısı açısından diğerlerinin de durumunu özetleyen Superman'ın durumunu derinlemesine incelemek yeterli olacaktır.

Superman'ın fiziksel, zihinsel ve teknolojik açıdan gücü neredeyse her şeye yeter. İşlemsel kabiliyeti evrensel ölçekte-dir. Bu gibi becerilere sahip ve insanlığın iyiliğine adanmış bir varlığın karşısında devasa bir eylem alanının olması gerekir (bu meseleyi azami açıkyüreklilikle ama azami sorumluluk duygusuyla, her şeyi gerçekçiymiş gibi ele alacağız). Birkaç saniye içinde astronomik boyutlarda işler ve zenginlik üretebilen bir insandan siyasi, ekonomik ve teknolojik alanda dünyanın en şaşırtıcı değişikliklerini yaratması beklenebilir. Superman, açık sorununun çözümlenmesinden yaşamaya elverişsiz bölgelerdeki toprakların işlenmesine (hatta Superman'ı “Dallas ruhu” temelinde yorumlayacak olursak, neden gidip altı yüz milyon Çinliyi Mao'nun boyunduruğundan kurtarmaz?), evrensel, hatta galaktik ölçekte iyilikler yapabilir ve olağanüstü bir kapsam genişletme yoluyla bize iyiliğin bir tanımlamasını sunabilir ve kesin etik çizgileri netleştirebilir.

24 Bu kahramanların hepsinin de kandan ve şiddetten kaçınıyor olması ilginçtir: İnsan olan Batman ve Green Arrow rakiplerini pataklamaktan kaçınmazlar (ama onları asla yaralamazlar, olsa olsa kötü insanlar, dolaylı bir şekilde sorumlusu oldukları trajik kazalarda ölürler); ama Superman ve Marslı İnsan Avcısı –ve aslen insan olan ama kimyasal bir kaza sonrasında yeniden doğan Flash– nedensiz şiddete neden olmaktan adeta kaçarlar; Superman'ın genelde kötülerini yakalamak için yaptığı tek şey, içinde oldukları arabayı veya gemiyi havaya kaldırmak, yapıyı da temellerinden sökmektir.

Halbuki Superman faaliyetlerini içinde yaşadığı küçük toplum düzeyinde gerçekleştirir (çocukluğunda Smallville, yetişkinliğinde Metropolis) ve Kutsal Topraklar'ı tanıyor olabilecek, ama kendi evinden elli kilometre ötedeki ayrı ve kapalı toplumu bilmeyen ortaçağ köylüleri gibi, başka galaksilere rahatlıkla yolculuklar yaparken, “dünya” boyutu bir yana, “Amerika Birleşik Devletleri” boyutunu bile bilmez.²⁵ Küçük kasabası bağlamında kötülük, yani mücadele edilmesi gereken kötülük, genelde uyuşturucu kaçakçılığıyla veya yöneticilerle siyasetçileri yolsuzluğa bulaştırmak yerine bankalarla posta araçlarını soymakla uğraşan yeraltı dünyasının üyelerinden ibarettir. Başka bir deyişle, *kötülüğün tek görünür biçimi, özel mülkiyete saldırıdır*. Uzay dışından gelen kötülük dünyanınkine tuz biber eker, rastgeledir ve daima beklenmedik ve geçici şekillerde karşısına çıkar: Yeraltı dünyası ise endemik bir kötülüktür, Maniheizt yadsınmazlığında bölgelerden oluşan (tüm yetkililer temelde iyidir, yolsuzluğa bulaşmamıştır, tüm kötüler sapına kadar kötüdür, kurtuluş umutları yoktur) insanlık tarihinin seyrine nüfuz etmiş lanetli bir nehir gibidir.

Burada büyük tematik alanların arasında kısa egzantrik olaylar yer alır (burada da De Amicis tadında unsurlar söz konusudur: Luthor gibi son derece zeki, şeytani, endemik bir “kötü adam”, çocukluğa uzanan nedenlerden dolayı Superman’ın amansız düşmanıdır, çünkü ona göre kelliğinin sebebi, genç Superboy’dur): ama yukarıda sözü edilen hipotezler, tema düzeyinde yürütülecek basit bir istatistiki inceleme yoluyla kolaylıkla doğrulanabilir. Başkalarının da belirttiği gibi, Superman siyasi bilinçten apayrı yurttaşlık bilincinin mükemmel bir örneğidir. Superman’ın yurt-

25 Superman tek bir defa Amerika Birleşik Devletleri başkanı olur, ama o da “hayali bir öykü”dür. Bu meselenin edindiği “ailevi” ve temelde apolitik boyut konusunda Roberto Giammanco’nun bir şeyler yazacağını sanıyorum.

taşlığı mükemmeldir, ama kahramanımız onu küçük ve kapalı bir toplumun bağlamı içerisinde uygular.²⁶

İyilik yapmayı amaçlayan Superman'ın yetimlerle yoksullar için para toplamak amacıyla yardım etkinlikleri düzenlemek için çok büyük emek harcaması ilginçtir. Bu paradoksal emek israfı (Superman aynı enerjiyi, doğrudan zenginlik üretmek veya daha kapsamlı durumları kökten değiştirmek için kullanabilirdi), Superman'ı sürekli olarak küçük ölçekli faaliyetlerle ilgilenirken gören okuru şaşırtır. Kötülük nasıl sadece özel mülke saldırı şeklini alırsa, *iyilik de sadece hayır işleri şeklini alır*.²⁷ Bu basit denklem, Superman'ın ahlak dünyasını nitelemeye yeter. Ama aslında Superman'ın, olaylar dizisinin değişmezliğiyle ilgili olarak sıralanan sebeplerin aynılarından dolayı faaliyetlerini gerçekliğin küçük, hatta sonsuz derecede küçük değişimleriyle sınırlı tutmak zorunda olduğunu fark ederiz; çünkü bütün büyük değişimler dünyayı ve onunla birlikte Superman'ı tükenmeye doğru itecektir.

Öte yandan, Superman'ın aklı başında ve ölçülü erdeminin sadece olaylar dizisinin yapısına, yani abartılı ve telafi edilemez gelişmelere neden olmama gereksinimine bağlı olduğunu söylemek tam olarak doğru olmayacaktır. Tam tersi de söz konusudur: Olay örgüsü algısının ardında yatan muhafazakâr metafizik, belirli bir öğretiyi belirlenen temalar yoluyla aktarmaya uygun tek, bütüncül bir yapısal mekanizmanın istenmese de doğrudan sonucudur. Olay örgüsü statik olmalı ve her türlü gelişmeden uzak olmalıdır, çünkü Superman'ın erdemi tam bir bilinçlenmeden ibaret olmayıp

26 Çizgi roman ve televizyon kahramanı Doktor Kildare de öngörülen değerlere mutlak sadakat modeli olarak Superman'ın kardeşi gibidir. Bu konuda bkz. Furio Colombo, *Il Dr. Kildare e la cultura di massa*, "Il Mondo" içinde, 18-1-64.

27 Bu yorumun kitle kültürünün büyük kısmına özgü olduğunu "Fenomenologia di Mike Bongiorno" (Mike Bongiorno Fenomenolojisi) (*Diario minimo* içinde, Milano, Mondadori, 1963) adlı yazımızda gösterdik.

daima birçok küçük ölçekli etkinlikten oluşmalıdır. Öte yandan olaylar dizisinin statik olabilmesi için de erdem sadece kısmi eylemlerden oluşmalıdır. Burada da söylem çizerlerin iradesinden çok, içinde yaşadıkları ve daha küçük ölçekte, yansıtma amaçlı “analog” modellerini inşa ettikleri kültürel modele nüfuz eden “düzen” algısına adapte olmalarıyla bağlantılıdır.

Sonuç

Böylece Superman hikâyeleri, tematik malzemeyi biçimsel bir süreç şeklinde çözüme kavuşturacak etkin bir ideolojik ifadenin var olamayacağına dair inancımızı teyit eder. Superman’ın hikâyeleri çeşitli düzeyler arasındaki birleşmenin asgari ama eksiksiz bir örneğini teşkil eder; bu düzeyler, her düzeyin diğer düzeylerin sınırlarını ve çelişkilerini farklı bir ölçekte temsil ettiği bir ilişki sisteminde homojenleşmiştir. Superman’ın etik ideolojisi tutarlı bir *sistemi* temsil ederken çeşitli hikâyelerinin yapısı başka bir *sistemi* temsil ediyorsa, Superman “efsanesi”, çizimin mahiyetini, dilin temposunu, çeşitli karakterlerin nitelenmesini incelemenin boşuna olmayacağı son derece ölçülü bir *sistemler sistemi* olarak karşımıza çıkar. Lois Lane’in psikolojisi veya Smallville’de Kent ailesiyle Lang ailesi arasındaki bağlantıların kısa bir analizi, karakterler düzeyinde, diğer düzeylerinkine yapısal açıdan benzeyen çeşitli sorunları ve pedagojik çözümleri belirlememize izin verecektir.

Bir sonraki yazıda Charles M. Schulz’un çizgi romanlarında anlatımın tekrar yapısının somut ve “tarihi” karakterlerin gelişimini engellemediğini göreceğiz. Ama orada tekrar unsurunun apaçık, kasıtlı hale geldiği, olduğu gibi kullanılmak istediği, büyüleyici bir tempo değil, estetik ritim haline geldiği bir alandayızdır: Karakterlerle tarihi dünya arasındaki ilişkiler böyle, apaçık, kesin

göndermelerle oluşur. *Peanuts*'ın karakterleri birbirlerinin yerini alamazlar. Ama Superman'ın karakterleri öyledir; Superman, başka bir efsanenin başka bir süper kahramanıyla yer değiştirebilir. O kadar jenerik bir klişedir ki, içinde hareket ettiği bağlamdan o kadar kopuktur ki, en küçük ortak uygulanabilirliğe indirgenmesi, sahip olduğu olasılıkları reddetmesi makroskopik ve rahatsız edici görünür ve okurun güvenini, genel anlamda “kuşkunun askıya alınmasını” gerektirir: Superman'i olduğu gibi, aynı tema üzerindeki sürekli varyasyonları zevkle izlenecek bir masal kahramanı olarak kabul etmek gereklidir.

Ve bütün masallarda olduğu üzere Superman efsanesinde de olay örgüsünün bazı olasılıklarını görmezden gelmek gereklidir, yoksa kaçış masalından sorunlu bir talebe geçilir.

Ey kalkan, sen nasıl bir prenssin,
bana kalsa, ben bir şey istemem,
ama karım olacak o cadı var ya
o cadı çok şey istiyor.

Balıkçının büyülu balığa sorusudur bu. İnsanın karısının istediği her şey verilir, çünkü masal dünyasının yasası böyledir. Ama insanın karısı Tanrı olmayı ister istemez kalkan balığı öfkelenir ve her şey eski sefil haline döner. Bir masal, evrenin düzenini değiştirebilir mi ki?

CHARLIE BROWN'IN DÜNYASI

Superman mitinin analizinin bize gösterdiği üzere, çizgi romanların çocuklara yönelik olduğu ve yetişkinler için de akşam yemeğinden sonra koltuklarına yayılıp kaçış amacıyla, zararını da, faydasını da görmeden tadını çıkarabilecekleri masum bir eğlence olduğu doğru değildir. Kitle kültürü sektörü çizgi romanları uluslararası ölçekte imal eder ve onları her düzeyde yayar: Onların (ve tüketim şarkılarının, polisiye romanların ve televizyon programlarının) karşısında alttan gelen popüler sanat ölür, yerli gelenekler ölür, şöminenin önünde anlatılan efsaneler artık anlatılmaz olur ve hikâye anlatıcıları köy meydanında düzenlenen bayramlarda panolar eşliğinde anlatımlarını sunmaz olurlar. Çizgi roman endüstriyel bir üründür, yukarıdan sipariş verilir, gizli iknanın tüm mekanikleri doğrultusunda faaliyet gösterir, ondan faydalananların sipariş sahiplerinin paternalist arzularını teşvik eden bir kaçış yaklaşımı sergilediklerini varsayar. Çizerler de bu duruma adapte olur; böylece çizgi romanların büyük kısmı bu sistemin içkin pedagojisini yansıtır ve mitlerle hâkim değerleri pekiştirme işlevi görür. Böylece *Dennis the Menace* (*Afacan Dennis*) Dewey'nin natüralizmini yanlış yorumlanmaya hazır, zincirleme sinir hastaları yaratacak bir eğitim mitine dönüştüren orta sınıf bir ailenin mutlu ve sorumsuz imajını yansıtır; *Little Orphan Annie* de milyonlarca okur için milliyetçi bir McCarthyciliğin, Paleo-kapitalist bir sınıfsallığın, John Birch Society'yi yüceltmeye hazır küçük burjuva yozluğunun destekçisi haline gelecektir; *Jiggs and Ma-*

ggie Amerikan anaerkilliğinin teşkil ettiğı sosyolojik problemi basit, bireysel bir olguya indirgeyecektir; *Terry and the Pirates* (Terry ve Korsanlar), Amerika'da genç kuşakların milliyetçi-askeri eğitimini sebatla üstlenmiştir; *Dick Tracy* polisiye aksiyon romanın sadizmini hem olaylar dizisi hem de son derece nevroitik ve kanlı (ve kendi okur kitlesinin damak zevkini tazeleyen) kalemin işareti yoluyla herkese ulaştırmıştır; *Joe Palooka* da tüm muhafazakâr seçim ikna süreçlerinin temel aldığı saf ve namuslu Yankee prototipini yüceltmeye devam eder. Topluma yönelik protesto ve eleştiri var idiyse de bu sistem dahilinde kısıtlanmış ve masal boyutlarına indirgenmiştir. Varyemez Amca karakterinin para kültüne ve kâr amacıyla başkalarını istismara dayalı jenerik bir kapitalizmin tüm ahlaksızlıklarını özetlediğini hepimiz biliriz; ama bu karakterin orijinal dildeki adı olan Uncle Scrooge (Dickens'ın *Bir Noel Şarkısı*'ndaki yaşlı cimriyi çağırıştırır) bu dolaylı eleştiriye, modern toplumu artık korkutmayan XIX. yüzyıl kapitalizm modeline (çocukların madenlerde çalıştırılmasının ve okullardaki bedensel cezaların kardeşi) yönlendirmeye yarar. Al Capp'ın çizgi romanları da Li'l Abner'in maceraları yoluyla Amerikan tiklerini ve mitlerini bazen bastırılmaz bir kötü niyetle eleştirirse de (örneğin Shmoo'nun hikâyesiyle bir süre boyunca sürdürülen, tüketime dayalı müreffeh toplumun hicvi), bu eleştiri de bastırılmaz bir iyi niyet ve iyimserlik düzeyinde tutulur, bu arada olayların yer aldığı Dogpatch adlı abartılı taşra kasabası aslında somut ve tanımlanabilen durumlara yöneltlen çeşitli saldırıların şiddetini ilkel efsane düzeyine indirger.

Bu durumda endüstriyel-ticari üretim ve tüketim döngüsünün katı kurallarıyla kısıtlanan çizgi romanlar bazen bilinçsiz, bazen de planlı bir paternalizmin standart ürünlerini üretmeye mahkûm mudur? Kitleler için hiç şüphesiz özgün stil modülleri, anlatımsal

kesitler ve zevkli öneriler geliştirdilerse de –ki geliştirdiler– yine de bu sanatsal gözüpekliği sürekli bir kaçış ve gerçeklikten kaçış işlevi için mi kullanacaklardır?

Sırf teoride, dünya dünya olalı, büyük ve küçük sanatların genelde sadece belirlenmiş değerlere belirli bir riayet karşılığında sanatçıya belli bir bağımsızlık tanıyan bir sistem bağlamında gelişebildiğini söyleyebiliriz; ama bu üretim ve tüketim döngüleri içerisinde herkese bahşedilmiş fırsatlardan yararlanırken, sistem içerisinde eleştirel ve özgürleştirici bir işlev görerek tüketicilerinin hissetme biçiminde kapsamlı değişikliklere yol açabilen sanatçıların da faaliyet gösterdiği görölmüştür. Her zamanki gibi, burada söz konusu olan, söylemin içerisinde hareket ettiği bütün koşullara hâkim olmak için bireysel dehaya sahip olmak, isabetli, berrak ve etkili bir söylem geliştirmesini bilmek lazımdır.

Bu anlamda çizgi romanın bize iki ana yol sunduğuna inanıyorum. İlki, en yeni, hatta en büyük temsilcisi Jules Feiffer olan yoldur: *Sick, Sick, Sick (Hasta, Hasta, Hasta)* ve *Passionella*'nın yazarının hicvi o kadar özenlidir ki, modern bir endüstriyel toplumun kötülüklerini o kadar doğru bir şekilde yakalayıp emsal tiplere dönüştürür ve bu tiplerin keşfine o kadar güçlü, insani bir yön kazandırır ki (aynı anda hem kötülük hem de merhamet), bu hikâyeler hangi gazetede yayımlanırsa yayımlansın, ne derecede başarılı olurlarsa olsunlar, kendilerini hakarete uğramış hissedener ve korkuya kapılması gerekenler bile onları gülümseyerek karşılasa bile, güçlerinden hiçbir şey kaybetmezler. Feiffer'ın bir hikâyesi bir kez yayımlandı mı ondan kurtulmak imkânsızdır; bir kez okundu mu zihinde kalır ve orada sessizce çalışmaya devam eder. Hiciv mekanik olduğu takdirde uzun vadede klişe repertuvarına dahil olabilir; ama insanoğlunun zayıflığının “evrensel” bir

anı yakalandığı takdirde (ki bu sıklıkla olur), çizgi roman hayatta kalır ve onu koşullandırmaya çalışan sistemi yener.

İkinci yola örnek olarak artık bir klasik sayılabilecek olan George Herriman'ın 1910-1911 arasında doğup 1944'te çizerin ölümüyle sona eren *Krazy Kat* çizgi romanını göstermek isterim. Burada üç tane karakter vardı: Cinsiyeti belli olmayan bir kedi, belki de dişi bir kedi; Ignatz Mouse adında bir fare; Offissa Pop adlı, polis memuru bir köpek. Hikâyelerdeki abartılı gerçeküstü icatlar ve özellikle olayları gerçeklikle her türlü bağlantıdan uzaklaştırma amaçlı, ayı andıran, pek olası olmayan peyzajlar sıra dışı bir çizim gerektiriyordu. *Krazy Kat*'te durum şöyledir: Kedi fareyi deliler gibi sever, kötü kalpli fare de kediden nefret eder, ona eziyet çektirir ve genelde kafasına tuğla atar. Köpek hep kediyi korumaya çalışır, ama kedi onun bu kayıtsız şartsız sevgisini hor görür; kedi fareyi sever ve onu daima haklı çıkarmaya hazırdır. Çizer, çok da komik unsurlar içermeyen bu absürt durumdan sonsuz sayıda varyasyon elde ederken genel anlamda çizgi romanların anlaşılması açısından büyük önem taşıyan bir yapısal gerçeği temel alır: Günlük veya haftalık, geleneksel kısa şerit, dört karede tamamlanan bir hikâyeyi anlatsa bile, kendi başına işe yaramaz ve sadece gün be gün, şerit ardına şeritle gelişen sürekli ve inatçı bir dizi dahilinde anlam kazanır. *Krazy Kat*'te şiirsellik, olayları sürekli olarak tekrarlayan, aynı tema üzerine varyasyonlar yapan çizerin lirik inatçılığından doğar; farenin kibiri, köpeğin karşılıksız merhameti ve kedinin umutsuz aşkı ancak o şekilde birçok eleştirmene gerçek anlamda şiir, ıstırap dolu bir masumiyeti konu alan aralıksız bir eleji gibi görünen bir düzeye ulaşır. Böyle bir çizgi romanda, abartılı espriler, gerçekçi veya karikatür amaçlı göndermeler, cinsellik veya şiddete çağrı yoluyla teşvik edilmeyen, yani onu belirli gereksinimlerinin tatmin yolunu çizgi

romanda aramaya iten zevk rutininden kurtarılan okur, tamamıyla çağrıştırmacı bir dünyanın olasılıklarını, “müzikal” türden bir zevki, sıradan olmayan duyguların oyununu keşfeder. Şehrazat miti bir ölçüde tekrarlanmış olur: Sultan tarafından bir geceliğine alınıp sonradan ortadan kaldırılacak olan cariye bir hikâyeye anlatmaya başlar ve sultan hikâyeyi dinlerken kadını unutup, başka değerlerin ve zevklerin dünyasını keşfeder.

Dâhiyane bir çizer bir karakter yaratsa bile, o çizerin yerini bir süre sonra bir ekibin alması ve çizerin dehasının yerini başkasına bırakabilmesi, yaratıcılığının atölyede üretilmesi, çizgi romanların salt tüketim amaçlı endüstriyel ürünler olduğunun en güzel kanıtıdır. Herriman öldüğü zaman kimsenin onun mirasını devralmak istememiş olması ve çizgi roman endüstrisinin bu durumu zorlamanın yolunu bulamamış olması, *Krazy Kat*’ın ham şiirselliğiyle sistemi alt etmeyi başarmış olduğunun en güzel kanıtıdır.¹

Böylece *Krazy Kat*’ın “lirik” geleneğine dahil edebileceğimiz Charles M. Schulz’un *Peanuts* çizgi romanına geliyoruz.

Burada da basit bir durum söz konusudur: Charlie Brown, Lucy, Violet, Patty, Frida, Linus, Schroeder ve Pig Pen’den oluşan bir çocuk grubu ve köpek Snoopy oyun oynarlar ve sohbet ederler. Bu temel format üzerine, kendine özgü bir ritimle ve bazı ilkel epikler doğrultusunda (başkarakterden, epik bir kahramanmış gibi, daima ad ve soyadıyla söz etmek şeklindeki bu abes alışkanlık da ilkeldir; annesi bile onu öyle çağırır) sürekli olarak varyasyonlar inşa edilir ve bu “*poésie ininterrompue*”nün (aralıksız şiir) gücünü keşfetmek için bir, iki veya on hikâyeye okumak değil, karakterleri ve durumları derinlemesine kavramak lazımdır,

1 Burada anlattığım ve artık kanonik hale gelmiş olan bu argüman aslında doğru değildir. *Krazy Kat* son zamanlarda Dell Comics tarafından yeniden ele alınmıştır. Ama (yeni versiyonunun vasat düzeyi bir yana) devamdan çok canlandırma, mit üzerine spekülasyon söz konusudur.

çünkü içtenlik, sevecenlik ve kahkaha ancak formatların sürekli olarak değişen tekrarından, temel ilham kaynağına olan bağılıktan doğar ve okurun sürekli empati göstermesini gerektirir.

Bu hikâyelerin yarattığı etki bu biçimsel yapıyla açıklanabilirdi. Ama daha fazlası da var: Bu çocukların şiirselliği, kulislerin ardındaki yetişkinlerin tüm sorunlarını, tüm ıstıraplarını içermelerinden kaynaklanır. Schulz bu anlamda Feiffer'ın eleştirel ve toplumsal eğilimine yaklaşan bir Herriman gibidir. Bu çocukların bizi etkilemesinin sebebi, bir anlamda birer canavar olmaları, endüstriyel toplumda modern yurttaşların bütün nevrozlarının çocuklara indirgenmiş korkunç halleri olmalarıdır. Onlarda Freud'u, kitleselleşmeyi, çeşitli "Seçimler" yoluyla özümsemiş kültürü, başarı elde etmeye yönelik mücadelenin engellenmesini, empati arayışını, yalnızlığı, kibirli tepkileri, edilgen kabullenmeyi ve nevrotik protestoyu, başka bir deyişle her şeyi buluruz. Ama bütün bu unsurlar, onları bildiğimiz halleriyle bir grup masum çocuğun ağzından çıkmazlar, saflık süzgecinden geçtikten sonra çocuklar tarafından düşünülüp söylenirler.

Schulz'un çocukları biz yetişkinlerin sorunlarını ele almak için sinsi birer araç değildir; onlar bu sorunları çocuksu bir psikoloji doğrultusunda yaşarlar, onun için de bu sorunlar bize çözümsüz ve dokunaklı görünür, sanki aniden kendi sorunlarımızın her şeyi kökünden kirlettiğinin farkına varırız.

Ayrıca yetişkin mitlerinin çocuk mitlerine indirgenmesi (bu çocukluk olgunluğumuzdan önce değil, sonra gelir ve olgunluğumuzun çatlaklarını sergiler) Schulz'un bir geri kazanım elde etmesine izin verir; bu canavar çocuklar ani saflıkları ve samimiyetleriyle her şeyi tartışmaya açarlar, tüm döküntüleri süzgeçten geçirirler ve bize daima tatlı ve yumuşak, süt kokan, temiz kokan bir dünya iade ederler. Böylece bir hikâyenin içinde veya hikâye-

ler arasında gelişen tepki iniş-çıkışları karşısında umutsuzluğa mı kapılalım, iyimser bir rahatlama mı hissedelim, bilemeyiz. Ama her halükârda sıradan tüketim ve kaçış döngüsünden çıktığımızı ve neredeyse tefekkürün eşiğine vardığımızı fark ederiz.

Bunların ve başka şeylerin en şaşırtıcı kanıtı, *Pogo Possum* gibi “kültürlü” çizgi romanlara sadece entelektüeller rağbet gösterirken (ve kitleler böyle çizgi romanları sadece dikkatsizce tüketirken), *Peanuts*’ın en sofistike yetişkinlerden çocuklara kadar herkesi eşit derecede büyülemesidir; sanki herkes onda kendine uygun bir şeyler bulur, ama aslında aynı şeyin iki farklı okuması söz konusudur.

Peanuts dünyası bir mikrokozmostur, her tür okura uygun küçük bir insanlık komedisidir.

Merkezinde Charlie Brown yer alır: saf, inatçı, hep beceriksiz, dolayısıyla da başarısızlığa uğramaya mahkûm. Nevroz derecesinde iletişime ve “popüler” olmaya ihtiyaç duyar, ama çevresindeki anaerkil ve bilgiç kızlar onu hor görürler, başının yuvarlak olduğunu ima ederler, onu aptal olmakla suçlarlar ve bütün bu küçük acımasız davranışlar onu derinlemesine yaralar. Ama Charlie Brown yine de beyzboldan uçurtma yapımına, köpeği Snoopy’yle olan ilişkisinden kızlarla oyunlara kadar her yerde şefkat ve tatmin aramaktan vazgeçmez. Ama hiçbir zaman başarılı olmaz. Yalnızlığı giderek bir uçuruma dönüşür, aşağılık kompleksi giderek büyür (hatta okur Charlie Brown’ın aşağılık kompleksi olmadığından, gerçekten diğerlerine göre aşağı düzeyde olduğundan şüphelenir). Asıl trajedi, Charlie Brown’ın diğerlerine göre aşağı düzeyde olmasıdır. Daha da kötüsü, Charlie Brown normaldir. Diğer herkes gibidir. Onun için daima intiharın veya en azından sinir krizlerinin eşiğinde ilerler ve kurtuluşu içinde yaşadığı toplumun önerdiği rutin formüllerde arar (arkadaş edinme sanatı, rağbet görmenin yolla-

rı, dört derste kültür edinme, mutluluk arayışı, kızların dikkati nasıl çekilir... Belli ki mahvolmasına yol açanlar Doktor Kinsey, Dale Carnegie ve Lyn Yutang'dır). Ama bunları tertemiz bir kalple ve saflıkla yaptığı için toplum, anaerkil, hain, kendinden emin, kâr peşinde girişimci, tamamıyla sahte, ama tartışmasız bir etkiye sahip, iddialı karakterini pazarlamaya hazır Lucy'nin şahsında onu daima reddeder (Charlie Brown'ın midesini ağrıtan, Lucy'nin kardeşi Linus'a verdiği doğa bilimleri dersleridir; zavallı Charlie Brown bu saçmalıklar karşısında *I can't stand it* [dayanamıyorum] diye yakınıır, ama insanın kalbi temiz olunca kusursuz kötü niyetin karşısına hangi silahlarla çıkabilir ki?).

Charlie Brown, “ruh halindeki değişiklikleri Shakespeare’e yakışan, bir çizgi filmde rol alan en duyarlı çocuk” olarak tanımlanmıştır (Becker); Schulz’un kalemi, bu değişiklikleri neredeyse mucizevi bir yalınlıkla yaratır; hemen her zaman Harvard’a yakışır, vakur bir dille yazılan bu çizgi romana (çocuklar nadiren argo kullanır veya anakolut yapar) her karakterdeki en ufak psikolojik nüansı yansıtabilecek bir çizim eşlik eder. Böylece Charlie Brown’ın gündelik trajedisinin ne kadar isabetli olduğu gözler önüne serilir.

Psikolojik tipler çizelgesi, bütünleşemeden kaynaklanan bu trajedilerinden kaçınmak için bazı alternatifler sunar. Kızlar inatçı kendine yeterlilikleri ve kibirleriyle bu durumdan kaçınırlar: Lucy (huşu uyandıran bir “dev”), Patty ve Violet tek bir çatlak sergilemez; hepsi mükemmel derecede bütünleşmiştir (yoksa yabancılaşmıştır mi demeliyiz?), televizyon karşısında saatlerce trans halinde otururlar, ip atlarlar, aralarında iğneleyici sohbetler geçer ve duyarsızlık yoluyla huzur elde ederler.

En küçükleri olan Linus ise her tür nevroza sahiptir ve nevrozla beraber uygarlık ona tüm gerekli çözümleri de sunmasaydı sü-

rekli olarak duygusal dengesizlik durumunda olurdu: Linus'un ar-
dında Freud, Adler, hatta belki Binswanger de vardır (Rollo May
yoluyla), bebekliğinin yatak örtüsünde rahmin huzurunu veya salt
oral bir mutluluk bulmuştur. Linus parmağı ağzında, yatak örtüsü
yanağına dayalı (mümkünse televizyon açıktır ve o karşısında bir
Kızılderili gibi tünér, ama hiçbir şey olmasa da olur, ona koruma
sağlayan sembollerıyla birlikte Doğu tarzı bir inziva halinde ola-
bilir), “güven duygusu”na erişir. Elinden yatak örtüsünü alırsanız
gece gündüz onu kuşatan duygusal sorunların içine gömülecek-
tir. Linus'un sinir hastası toplumun dengesizliği ile birlikte tüm
bilgeliğini de özümselediğini, teknolojik açıdan en güncel ürününü
temsil ettiğini söylemek lazımdır. Charlie Brown ağaç dallarına
takılmayacak bir uçurtma yapamazken, Linus bazen aniden bilim-
kurgusal becerilere ve baş döndürücü yeteneklere sahip olduğunu
gösterir; denge konusunda inanılmaz beceriler gösterir, yatak ör-
tüsünün kenarını kırbaç gibi kullanarak çeyrek dolara isabet ettirir
(*the fastest blanket in the West!* [Batının en hızlı yatak örtüsü!]).

Öte yandan Schroeder huzuru estetik dininde bulur: Küçük
oyuncak piyanosunda oturup aşkın bir karmaşıklık düzeyinde
melodiler ve akorlar elde eder ve Beethoven'a olan aşırı tutku-
su sayesinde gündelik nevrozlardan kendini kurtarıp onları ulvi
bir sanatsal delilik şekline dönüştürür. Lucy'nin ona olan daimi
aşkı ve hayranlığı bile ona etki etmez (Lucy, anlam veremediği,
pek kâr getirmeyen bir faaliyet olan müziği sevemez, ama Schro-
eder'in erişilmez bir zirveyi temsil ettiğinin farkındadır, belki de
onu çeken, cep boyutundaki Parsifal'ının sarsılmaz çekingenliği-
dir ve sanatçının savunmasında en ufak bir çentik açmayacak olan
baştan çıkarma faaliyetlerine inatla devam eder): Schroeder ha-
yal gücünün hezeyanında duyuların huzurunu seçmiştir. “Bu aşk
hakkında olumsuz konuşmayın, Lisaweta, bu aşk iyi ve verimli.

Nostalji ve melankoli, haset ve biraz horgörü ve eksiksiz, iffetli bir mutluluk içeriyor.” Bunları söyleyen Schulz değildir tabii, Tonio Kröger’dir, ama ana fikri aynıdır; zaten Schulz’un çocuklarının trajedimizin veya komedimizin tamamının temsil edildiği bir mikrokozmos oluşturmaları rastlantı değildir.

Pig Pen de yakınmasına neden olan bir kusura sahiptir: Önü alınamaz bir şekilde, korkunç derecede pistir. Evden tertemiz, saçları taralı olarak çıkar ve birkaç saniye içinde ayakkabı bağcıkları çözülür, pantolonu kalçasına iner, saçları kepeklenir, cildi ve giysileri çamurlanır... Perişanlık eğiliminin bilincinde olan Pig Pen, bu halini bir övünme kaynağına dönüştürür: “Yüzyılların tozları üzerimde yoğunlaşıyor... Geriye dönüşü olmayan bir sürece girdim: Ben kimim ki tarihin seyrini değiştireyim?” Bu konuşan Beckett’in bir karakteri değil, Pig Pen’dir ve Schulz’un mikrokozmosu varoluşsal seçimin en uzak noktalarına ulaşır.

İnsanların ıstırabına sürekli olarak bir antistrof teşkil eden köpek Snoopy, adapte olamamaktan kaynaklanan nevrozları nihai metafiziksel sınıra kadar ulaştırır. Snoopy, köpek olduğunu bilir; dün köpekti, bugün köpektir, yarın da belki köpek olmaya devam edecektir; statüden statüye tırmanmaya izin veren müreffeh toplumun iyimser diyalektiğinde onun terfi olması için hiçbir umut yoktur. Snoopy bazen son bir çare olarak tevazuya başvurur (“biz köpekler çok mütevazıyızdır...” diye iç geçirir, teselli olur), onu göz önüne alacak, saygı gösterecek herkese şefkatle bağlanır. Ama genelde kendini olduğu gibi kabul etmez ve başka şeyler olmaya çalışır; bölünmüş kişiliğin bu harika örneği, bazen timsah, bazen kanguru, bazen akbaba, bazen penguen, bazen yılan olmak ister... Mistifikasyonun tüm yollarını dener, sonra tembellikten veya açlıktan veya uykudan veya çekingenlikten veya klostrofobiden (yüksek otların arasında sürünürken klostrofobi krizleri ge-

çirir) veya cehaletten gerçeklere teslim olur. Teskin olabilir, ama mutlu olmaz. Sürekli olarak *apartheid* durumunda yaşar ve tecrit altındaki insanların ruh halini, Tom Amca'nın zencilerinin, başka alternatif olmayınca güçlü olanlara beslediği bağlılığı sergiler.

Çağdaş zayıflıkların bu ansiklopedisinde aniden aydınlık bölgeler, serbest varyasyonlar, *allegro*'lar ve *rondo*'lar yer alır ve her şey birkaç esnek ve apaçık espri ile yatıştır, canavarlar yeniden çocuklara dönüşür, Schulz da bir çocukluk şairinden başka bir şey değildir.

Biz gerçekliğin böyle olmadığını biliriz, ama ona inanıyormuş gibi yaparız. Bir sonraki şeritte Schulz bize iki kalem darbesiyle Charlie Brown'ın yüzünde insanlık halinin kendi versiyonunu göstermeye devam eder.

SESLER VE İMGELER

TÜKETİM ŞARKILARI

Bu kitabın yazarları,¹ müzik endüstrisinin ulusal pazarda tespit ettiği (ve geliştirdiği) bazı eğilimleri karşılamak amacıyla ürettiği “gastronomik” bir müzik olan tüketim şarkıları meselesini birbirini tamamlayan dört farklı açıdan incelemeyi amaçlamıştır. Araştırma alanını “gastronomik” müzikle sınırlamış olmak zaten bu araştırmaların eleştirel niteliğine işaret eder; burada ele alınanın ve suçlama yöneltinenin, doğaları itibarıyla sıradan, yüzeysel, kısa vadeli, geçici ve bayağı olan ihtiyaçları karşılamaya yönelik “kötü müzik” ailesi olduğu göz önüne alınınca da okurlar, yazarların uzun sayfalar boyunca zaten kuşku duymadığımız bir konuda bizi ikna etmek için uğraştığını düşünebilir. Halbuki yazarlar, bazen enerjik ve sinirli bir analiz yoluyla da olsa, müzik alanında ki yozlaşmanın tarihi ve yapısal sebeplerini sıralamaya çalıştılar.

Michele L. Straniero, I. Umberto (1878-1900 arası kral) dönemi toplumunun çöküşünden itibaren, yirmi yıllık Faşizm dönemi ve “yeni kapitalist ilkbaharımızın” eşğine kadar İtalya’da şarkıların tarihini adım adım incelemiş, anlamlı bağlantılara ve paralellere dikkat çekmiştir. Sergio Liberovici, “üçleme” adını verdiği ritmik bir çözüm “modeli” tespit etmiş, bundan hareketle yozlaşmanın müzikallliğini ele almış, müzik yapma şeklinde, biçimsel modellerin dolaşımında, ticaretinde ve sistematik dairesel intihallerinde kökenlerini ve mekanizmalarını tespit etmiştir. Emilio

1 M. L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964.

Jona, söz yazarının psikanalizini, daha doğrusu göreceğimiz üzere, geleneksel ve başkası ile değiştirilebilir bir varlığa indirgenen söz yazarının hâkimiyet altına alınıp konuşturulmasını sağlayan formüllerin psikanalizini denemiştir. Giorgio de Maria da seslerin israfı olarak görülen endüstriyelleşmiş şarkılar meselesini daha geniş kapsamlı bir kültür ufkuna yerleştirmiş, sorumlu bir gelenek tarihinden çok akademik müzikoloji alanında incelenmiş olan diğer tarihi olgularla bağlantılarını ele almıştır.

Böylece okurlar, kendilerine sunulan gastronomik müzik tablosundan rastlantısal olmayan bazı gelişim çizgilerinin ve yönlerinin varlığını çıkarsayabilir. Gastronomik müzik, herhangi bir sanatsal hedef yerine sadece pazarın taleplerinin karşılanmasını amaçlayan endüstriyel bir üründür; ama bu yazıların ortaya koyduğu ve cevabını verdiği soru şudur: Endüstriyel ses üretimi bu pazarın serbest dalgalanmalarına uyar mı, yoksa pazarı yönlendirmek ve talepleri belirlemek için kesin bir pedagojik plan olarak müdahalede mi bulunur? Endüstriyel kitle kültürünün insanı bize sosyologların gösterdiği gibi, başkası tarafından yönlendirilen bir birey ise (gizli iknanın büyük ölçekli mekanizmaları ile zevklerin, duyguların ve düşüncelerin kontrol merkezleri onun namına düşünüp arzu ederler, o da psikolojik yönlendirme merkezlerinin kararları doğrultusunda düşünür ve arzu eder), o zaman tüketim şarkıları bir kitle toplumunda yurttaşların ideolojik açıdan ikna edilmesi için en etkili araçlardan biri haline gelir.

Yazarların analizinin temelinde yer alan bazı yöntem ilkelelerini şöyle özetleyebiliriz: Tüketim şarkıları üstyapı olarak incelenmelidir; onların böyle olmasının ve başka türlü olamamasının nedenlerini sistemin ekonomik yapısında arayacağız. Varsayılan bu yöntemin araştırmaları tekyönlü ve daha katı kıldığı baştan bellidir; ama en azından yazarlar böyle yaparak kitle kültürünün

en başarılı eleştirmenlerini bile kontrolü altına alan bir kusurdan, yani kitle nefretinden ve tüm kötülüklerin köklerini kitlenin tedavisi olmayan aptallığında belirleme alışkanlığından muaf olduklarını gösterirler. Bu kitabın yazarları kitlenin (yani günün çeşitli anlarında istisnasız hepimizin) hangi tarihi-sosyal sebeplerle ve hangi somut belirlenimlerin bağlamında belirli bir müzik ürünüyle özdeşleştiğini sorarlar. Söz konusu ilişki, bir tarihi koşullar bütünü ile onları yansıtan ve sürmelerine katkıda bulunan müzik modelleri bütünü arasındadır. Günümüz kültürünün bir yönünü konu alan bu eleştiriye neyse ki “halk” dahil edilmemiş.

Daha doğrusu eleştirinin ve suçlamaların asıl nesnesi münferit besteci ve söz yazarları, münferit icracılar değildir (ve daha önce gördüğümüz gibi, münferit tüketiciler de değil). Eğer böyle olsaydı örneğin Jona’nın neşeli şarkıların en sıradan mısralarında bile uzun uzadıya cinsel göndermeler araması, söz yazarlarının sürekli ve bilinçli olarak basit pornografi pazarlamakla uğraşan bir sapık sürüsü olduğunu düşündürebilirdi. Halbuki buradaki maraz çok daha ciddidir. Bu kitabın analizlerinin bir sonucu varsa, o da tüketim şarkılarının, arz ve talep şeklindeki insafsız diyalektiğin içinde sıkışan biçim ve içerik dünyasının artık kendine özgü, ama münferit zanaatkârların kararlarından tamamıyla bağımsız bir *formül mantığına* uyduğunu göstermektir. Ama bu mantık, bir bestecinin veya söz yazarının tüketim müziğini olduğu gibi talep eden pazar için böyle bir müziği üretmeye karar verdiği anda sahip olduğu sorumluluktan bağımsız değildir. Ancak bu kararı verdikten sonra her türlü icat, ürünün başarısı açısından elzem olan mekanik koşullardan dolayı ortadan kalkar. Wright Mills’in *White Collar*’da (*Beyaz Yakalılar*) dediği gibi, kitle toplumlarında formül biçimin yerini alıyorsa (dolayısıyla formül, biçimden, icattan ve bestecinin/söz yazarının kararından önce gelir), tüketim müziği alanı

dikkatle incelenmesi gereken tipik bir model gibi görünür. Liberovici'nin bir dizi şarkının giriş bölümlerinin neredeyse birbirinin aynı olduğu konusunda yazdıklarına bakalım (gerçi burada önemli noktaların hepsi, müzik belgeleriyle desteklenmiştir): Örnekler birbirini izler, şarkılar neredeyse stile bağlı bir gereksinimden, tam da belirli pazar hareketleri münferit bireylerin iradesi dışında nasıl geliyorsa, zincirleme bir şekilde birbirini taklit eder. Liberovici'ye örneğinde verdiği Caio'nun başkalarının şarkılarının başarısından bir parazit gibi faydalanmaya çalışan, parametrelerini taklit eden küçük ölçekli bir sahtekâr olduğunun önemi yok mu diye sorabiliriz; aslında formülün biçimin yerini aldığı yerde başarı ancak parametreleri taklit etmekle elde edilir ve tüketim ürünlerinin özelliklerinden biri, bize yeni bir şeyler anlatarak değil de, *zaten bildiklerimizi, tekrarlanmasını ipe çektiğimiz ve bizi eğlendiren şeyleri tekrarlayarak* bizi eğlendirir.

Başka bir konuya geçecek olursak, hiçbir izleyici Dedektif Rock'un çeşitli reklam sahnelerinin polisiye mekanizması üzerine akıl yürütmüş müdür? Polisiye mekanizması her defasında farklıdır, ama ilgimizi çeken bu değildir: Bizi ilgilendiren, “Ama siz hiç yanılmaz mısınız?” şeklindeki övgü karşısında, dedektifi oynayan Cesare Polacco'nun panama şapkasını çıkarıp kelinesi gösterdiği ve “Evet, bir defasında yanılmıştım, vs.” sözlerini söylediği andır. Sahne sadece o anda hoşumuza gider ve zaten bildikleri masalı bir kez daha duymak isteyen çocuklar gibi dönüp birbirimize gülümseriz. Sabit karakterli polisiye romanlar, çizgi romanlar, ilkel tarih ve tam-tamın ritmi gibi basit bir müzik biçimi bu mekanizmayı temel alır. Liberovici'nin analizi, tüketim şarkılarında zevk yönetiminin tamamının bu mekaniğe dayandığını gösterir; dolayısıyla intihal suç değil, pazar taleplerinin son ve en tam tatmin yoludur. Aynı zamanda kolektif zevkin homojenleşmesinin

ve sabit, değişmez talepler etrafında kemikleşmesinin son ve en tam pedagojik eylemidir; yenilikler akıllıca, küçük dozlar halinde uygulamaya sokulur ki alıcının ilgisi uyandırılırken tembelliğine zarar gelmesin.

Bütün bu araştırmalar bize şarkı sektörünün temelinde yatan kişilerüstü amaçların bir tür radyografisini sunarlar; gelenek haline gelen ve insanlar arası ilişkilerin temel aldığı (ve şarkılar konusundaki söylemin bir kapıyı araladığı, gelecekle ilgili bir beklenti açtığı) sosyal bilinçaltının haritası gibidirler. Başkaları, konuşurken dilin formülleri ve sözdizimsel yapısı tarafından *konusulmamızı* sağlayan anlamsal sorunlar konusunda analizler yürütmüştür (“Genel Semantik”in savunucularından Hayakawa’nın, Jona’nın da göndermede bulunduğu, Amerika’da tüketim şarkıları konusunda keskin bir deneme yazısı yazmış olması rastlantı değildir); daha başkaları da psikolojik ve sosyal davranışlarımızın dokusunda yatan “mitolojileri” incelediler. Straniero, Liberovici, Jona ve De Maria’nın katkılarını –bazen olduğu üzere, ahlakçıların kızgınlığı, kendi başına bile adalet sağlaması gereken analistlerin soğukluğuna baskın çıktığı zaman bile– bu doğrultuda yorumlayabiliriz.

“Farklı” Şarkılar

Ancak bu kitabın şarkılar, “ciddi” olmayan müzik (konser müziği veya deneysel müzik olmayan), genel anlamda “uygulanmalı” müzik, eğlence, kaçış, oyun ve dinlenme müziği konusunda bir güvensizlik ifadesi anlamına geldiğini düşünmek doğru olmayacaktır. Çünkü eğlence ve kaçış, oyun ve dinlenmenin sorumsuzluk, otomatizm, kayıtsızlık veya abartılı oburluk ile eşanlamlı olması gerekmiyor. İtalya’da hafif müziğin yenilenmesi hareketin öncüleri arasında yer alan bu kitabın dört yazarını takdir etme-

miz gerektiğine inanıyorum. Popüler müziğin sorunlarına eğilen ve başka ülkelerde çok iyi sonuçlar (şiir düzeyinde metinler ve yadsınamaz haysiyet ve özgünlük düzeyinde mēlodiler) veren şarkı geleneğine hayran olan bu yazarlar başkalarıyla birlikte müzik geleneği üzerinde düşünülenden daha etkili olan *Cantacronache*² hareketini başlatmıştır. *Cantacronache*’ler Calvino ve Fortini gibi söz yazarlarını harekete geçirerek şarkılarını bestelemeye başladığında, geçmişin nostaljisinin etkisinde bir halk geleneğini yeniden yarattığında, kasıtlı olarak cüretkâr, eleştirel şarkı örnekleri verdiklerinde (bu şarkıları yenilikçi olarak da niteleyebiliriz, ama bütün avangard hareketlerde olduğu üzere, snobizm bu projeyi de devralıp onu bir formüle indirgedi), ilk albümlerini yayınladıklarında veya konserlerde izleyici kitlelerinin karşısına çıktıklarında İtalya’da iyi niyet sahibi insanların çok az sayıda bu tür girişimi söz konusuydu. “Dario Fo örneği” vardı, “Ornella Vanoni örneği” vardı, halk geleneklerini büyük bir sabırla yeniden keşfetmekte olan Roberto Leydi vardı, “Betti örneği” yeni yeni oluşuyordu, ama her biri birer örnekten öte bir şey değildi.

Cantacronache’ler katalizör görevi mi gördü, yoksa diğerleriyle birleşince bir akım, bir “örnek” değil de bir müzik geleneği haline gelmekte olan bir olguya hayat veren devasa bir tohum görevi mi gördüler, bilmiyorum. Ama günümüzde, aradan yedi-sekiz yıl geçtikten sonra, İtalya’da etkin bir besteci ve söz yazarı grubu var ve bu müzisyenler şarkılarını başkalarına göre farklı şekilde besteliyorlar. Günümüzde Giorgio Gaber’in “Canzoniere Minimo”³ gibi bir program, bağırmayan, insanların melodi olduğuna inandığı şeyden vazgeçen, büyük kitlelerin Celentano’yla

2 1957’de İtalya’da kurulan, sosyal ve siyasi konuların ele alındığı şarkılar seslendiren bir müzik topluluğu.–çn

3 *Canzoniere Minimo*: 1960’larda İtalyan televizyonlarında yayınlanan bir popüler müzik programı.–çn

özdeşleştirdiği ritmi reddeder gibi görünen ve sözlerin önemli olduğu ve *dinlendiği* şarkılar söyleyen şarkıcıları televizyona çıkardı ve başarı elde etti. Bu sözler sadece aşkı değil, başka şeyleri de anlatırlar; aşkı anlattıklarında da zamansız ve mekânsız, soyut formüllere başvurmayıp onu tanımlarlar, arka planında da Porta Romana'nın burçları veya Lombardia'nın endüstriyel banliyölerinde hüznü ve tatlı bir pazar günü yer alır. Aslında siyasi hicivden ve çete şarkılarının biraz snobist diriltilişinden hareket eden bu yeni şarkı hareketinin bir yandan izleyici kitlelerine sorunlarla, kendine özgü bir şekilde gerçek anlamda tarihi bilinçle yüklü, toplumsal şarkıları geri kazandırmayı başardığını (“milanin Milanon” gibi bir gösterinin Milano’da elde ettiği başarıyı hatırlamak yeterli olacaktır), diğer yandan başka bir yazımda “sorumlu Yeni Alacakaranlık akımı” adını verdiğim bir olgu yoluyla aşk şarkılarını yeniden bulduğunu söyleyebiliriz (Margot’nun şarkıları bu olgunun en önemli örneklerinden birini teşkil eder; bu şarkıların beklenmedik dinleyicisi haline gelen Piemonte bölgesinin bazı büyük işçi toplumları böylece şarkı yoluyla kaçışın daha yeni ve hakiki bir boyutunu keşfetmiş oldu).

Bu hareketin daha ne kadar zaman etkili olabileceğini bilmiyorum, ama bana yavaş yavaş halk arasında da kendine yol bulan bir gelenek yenilemesi olabilir gibi geliyor. Her halükârda başlamış olan ve sonuçsuz kalmayacak bir süreçtir.

Bir Araştırma Önerisi

Ama kültürel anlamda faaliyet gösterilecek bir toplum bağlamında daha büyük bir bilinçle hareket etmek istendiğinde, bu kitapta ortaya atılan ama henüz ele alınmamış olan üçüncü bir sorun grubunu da göz önüne almak gereklidir.

Şu ana kadar iki işlemsel olasılığı dikkate aldık: Bir yanda tüketim şarkıları dünyasında olumsuz akımların etik-siyasi analizi; diğer yanda “farklı” şarkılar alanında henüz deneysel yüzeyde olan araştırmalar. Olumsuz akımların analizi bazı yanlış anlamalara açıklık kazandırır, tehlikeli alışkanlıkları demistifike eder ve hangi tuzakların toplu duyarlılığa paternalist açıdan zarar verdiğini bize gösterir. “Farklı” şarkı önerisi alternatif yolları denemek anlamına gelir. Peki ama bu yollar ne şekilde kat edilir? Şimdilik, kaçınılmaz olarak “kültürlü” düzeyde kat edildiklerini söylemek lazımdır (burada “kültürlü” ile değerleri hümanist kültür geleneğinden türemiş bir yorumlama şekli kastedilir; bu gelenek formasyonumuzun temelinde yatarsa da, hümanist kültürün hitap ettiği toplumdan daha geniş ve farklılaşmış olan ve hemen her zaman sıra dışı bir şekilde kendi değer sistemini geliştiren bir toplumun varlığıyla bağlantılı sorunları çözmek için gerekli araçları bize sunmaz).

Yukarıda sözü edilen yeni şarkılar gastronomik melodilere yönelik eleştirileri bağlamında geleneksel halk müziğinin yanı sıra kilise müziğinde bile yeni biçimler aramış, gastronomik ritimlere yönelik eleştirileri bağlamında da yeni “konuşmalar”, içerikleri öne çıkarmaya yönelik söylemsel “süreklilikler” geliştirmiş, dinleyicilerin dikkatini çekmeyi ilkel bir ritmin büyüleyiciliği değil de abartılı kavramlar ve sıra dışı çağrılar yoluyla yapmaya çalışmıştır. Sonuçta insanların *dinlemek için bir araya geldiği* şarkılar ortaya çıkmıştır. Tüketim şarkıları genelde başka şeyler yaparken, arka planda dinlenir; “farklı” şarkılar ise saygı ve ilgi gerektirir.

İtalya’da bu türden şarkıların eksikliği hissediliyordu (halbuki örneğin Fransa’da böyle şarkılar eksik değildir) ve onları tatminkâr ve gerekli kılmış olmak büyük bir başarıdır. Ama saygı ve dikkat gerektiren şarkılar, kitle kültürü düzeyinde olsa da,

“kültürlü” bir seçenek temsil eder. Bu şarkılar, kitle kültürünün ulaşmak isteyebileceği en yüksek zirveyi temsil eder, zevkin ve zekânın daha karmaşık deneyler yaşamaya yönelik eğitiminde ilk basamaktır. Dolayısıyla da temel bir geçiş safhası anlamına gelir. Ama müziğin kitlesel tüketimiyle bağlantılı tüm sorunlara bir cevap teşkil etmez.

Yukarıda “uygulamalı” müzikten, kaçıştan ve eğlenceden, bizi gün içinde dinlenme ve rahatlama anlarından faydalanmaya iten (ve en kültürlülerimizde bile ortaya çıkan) ilkel eğilimden söz ettik: Tekrarlanan bir ritmin, bilinen bir oyunun, beklenmedik bir unsur içermeyen sözel bir şakanın veya anlatımsal modelin basit çekiciliği, dengeli bir ruhsal hayatın elzem bir unsuru haline gelebilir. Dedektif Rock’un ünlü esprisinin tekrarlandığını duymak, her sabah aynı melodiyi ıslıkla çalmak veya her gün *Jiggs and Maggie*’nin aynı hikâyesini baştan okumak (yüzeysel gerekçesi farklıdır, ama temelde aynıdır ve bunun için sevilir), duyarlılığın dejenere olduğu ve zekânın uyuştugu anlamına gelmez. Bu sağlıklı bir normallik halidir. *Tabii bir durup dinlenme anını temsil ettiği sürece*. Kitle kültürünün trajedisi, durup dinlenme anı modelinin norm haline gelmesidir, tüm entelektüel deneyimlerin yerini alması, dolayısıyla da bireyselliğin uyuşması, sorunun yadsınması, davranışların gelenekçiliğe teslim olması, adapte olmuş bir tebaa yaratmaya eğilimli, paternalist bir pedagojinin gerektirdiği edilgen vecit hali anlamına gelmesidir. Önemli olan kitle kültürünü, aralıklı kaçışın norm haline geldiği antropolojik bir durum olarak ele almaktır. Bu aynı zamanda bir görevdir de. Ama aralıklı kaçış mekaniğini kökten olumsuz olarak görüp sorgulamak bambaşka bir şeydir ve tehlikeli bir entelektüel ve aristokrat *hybris* örneği teşkil edebilir (bu sorgulama hemen her zaman alenen gerçekleşir, çünkü asık suratlı ahlakçı

özel hayatında, mesleği icabı alenen kınadığı kaçıışların en hazır ve en sessiz destekçilerinden biridir).

Tüketim şarkılarının, ritimlerinin buyurgan değışimleri sayesinde müdahaleleriyle reflekslerimi ayarlayabilmesi ve yönlendirebilmesi, tüm sağlıklı toplumların benimsediğı ve çeşitli gerilimlerin gevşetilmesi açısından elzem bir değerdir ve sayısız örnekten sadece biridir. Böylece ilk araştırma konusu ortaya çıkmış oluyor: Kitle kültürü mekanizmalarında, farklı bir kültürel bağlamda olumlu olarak görülebilecek dolaysız ve dinamik değerler tespit etmek.

Ama sadece bununla da kalmıyor. Şarkıların standart kullanıcısının bizi haklı olarak rahatsız eden “gastronomik” bir çağrı karşısında hissettiğı coşku ve duygusal büyülenme, “kültürlü kültür”ün bir alternatif oluşturmadığı o kullanıcı tipi için belirli bir ihtiyaç alanı bağlamında ona sunulan tek imkânı teşkil ediyor olabilir. “Saf” bir kullanıcının sıradaki ticari bülbul plağını dinlerken hissettiklerini kayıt altına almak ilginç olabilir; bu saf kayıtlar teknik bir yoruma tabi tutulursa, eleştirilen duygu tipinin aslında “kültürlü” kullanıcının “kültürlü” bir müzik ürünü karşısında hissettiğı ve “ lirik duygu” olarak nitelediğı bir bütünlüğün duygusal sezgisiyle aynı olduğu keşfedilebilir. Bu tür analizler hem “saf” kullanıcının faydalandığı değer tipini anlamak hem de “kültürlü” ürünün “kültürlü” niteliğinin tanımlanmasındaki kategori yetersizliğini değerlendirmek açısından ilginç tartışmalara zemin hazırlayabilir (estetik alanının büyük kısmı da bunalıma girecektir). Ama bu kadar tehlikeli bir alana adım atmadan hayali bir deneyim önermek isterim: Bu deneyimden hareketle bir dizi ön varsayım ve titiz metodolojik süreçler geliştirilip istatistiksel düzeyde gerçek, somut deneyler gerçekleştirilebilir.

“Saf” bir kullanıcı modelini ele alalım: Bu, “kültürlü” entelektüel önyargılarla belirlenmemiş bir tüketici, bir işçi veya küçük

burjuva olabilir. Metodolojik açıdan doğru bir araştırmanın birden fazla sosyal ve psikolojik düzeyde gerçekleştirilmesi gerekir tabii; örneğin kitle kültürü bağlamında toplumsal düzeylerin faydalanma olgusunda ne dereceye kadar bir farklılaşma unsuru oluşturduğunu doğrulamak gereklidir (çünkü kitle kültürünün sürekli pedagojisinin kendi başına sınıflar arası tehlikeli bir psikolojik işbirliği gerçekleştirdiği kuşkusuz mantıklıdır: Siyasi gelenekler alanında kayıtsızlık neyse zevk alanında sınıflar arası işbirliği de odur; başka bir deyişle yeni kapitalist bir uygarlıkta Fiat 600 ve televizyon mitinin siyasi bilince yönelik meydan okumasının başka bir biçimi söz konusudur).

“Saf” tüketicinin belirli bir şarkıyı dinlerken neler hissettiğini kayıt altına almak için verebileceği x sayıda tepki modelini belirleyelim. Olası tepkilerin modellerini geliştirmek için burada da bir sanat ürününün (“buradaki “sanat” terimi, olabilecek en geniş anlamdadır) olası işlevleri konusunda bir başlangıç hipotezini kabul etmek gereklidir. Örneğin Charles Lalo sanatın beş olası işlevinin olduğunu ileri sürer:

- 1) Oyalanma işlevi (oyun, eğlence güdüsü, durup dinlenme anı, “lüks” anlamında sanat);
- 2) *Katharsis* işlevi (duyguların şiddetli bir şekilde tetiklenip özgür bırakılması, gerilimin veya daha geniş düzlemde duygusal ve entelektüel krizlerin gevşemesi anlamında sanat);
- 3) Teknik işlev (oldukları gibi zevk alınacak, beceri, adaptasyon, organiklik, vs. gibi kriterler doğrultusunda değerlendirilecek teknik-biçimsel durumların önerisi anlamında sanat);

- 4) İdealizasyon işlevi (duyguların ve sorunların yüceleştirilmesi, dolayısıyla da dolaysız zorunsuzluklarına göre daha yüksek bir kaçış anlamında sanat);
- 5) Pekiştirme veya çoğaltma işlevi (gündelik hayatın sorunlarının veya duygularının yoğunlaşması, öne çıkarılması, göz önüne alınmasını ve paylaşımını önemli ve kaçınılmaz kılınması anlamında sanat).

Bu modeli “saf” tüketicimizin bir şarkı karşısındaki olası tepkilerine uygulayacak olursak:

1) Şarkı rahatlamaya, dinlenmeye bir davet, gündelik hayatın sorunlarını unutmak için bir bahane olarak görünebilir; bu, hepimizin tüketim müziğine atfetmeye eğilimli olduğu oldukça normal bir tepkidir.

2) Şarkı, süreci belirleyen melodik, armonik veya ritmik örüntü yasaları doğrultusunda çeşitli türden güçleri harekete geçirecek ve koordine edecek psiko-fizyolojik uyaranların alanı olarak görünebilir; aslında okurken, yazarken veya başka bir iş yaparken dikkatimizi belli bir ritme uydurmak için müzikten faydalandığımız zaman asgari düzeyde gerçekleştirdiğimiz budur; aynı zamanda bastırılan eğilimlerin *twist*’in kontrolsüz hareketleriyle açığa çıkması gibidir: Temelinde antikçağda müziğe tutkuların ilacı olarak atfedilen işlevi yatar, hatta bu türden birçok ritüelin (örneğin Dionysos bayramları) toplumun derin ihtiyaçlarına cevap verdiğine şüphe yoktur; çağdaş toplumlarda spor benzer bir işlev görür ve bu işlev spor yapıldığı zaman olumlu, stadyumlarda olduğu üzere spor karşılaşmaları seyredildiği zaman sapkındır; ancak bu durumda da, bir yanda pazar gününe özgü bu *katharsis*’i bütün haftanın hedefi olarak gören, böylelikle arındırma amaçlı olması gereken bir ilkeyi saplantılı bir ilkeye dönüştüren büyük insan grupları varken, diğer yanda gündelik hayatını entelektü-

el açıdan dengeli bir şekilde yaşayan ve uygun dozlarda olduğu sürece bu gibi alışkanlıkları rahatlama fırsatı olarak gördüklerini beyan edenler vardır.

3) Şarkı, yapısal değerleri açısından değerlendirilecek teknik bir nesne olarak görülebilir, dolayısıyla ne kadar basit olursa olsun, azımsanmaması gereken bir estetik eleştirisi için bir uyarın teşkil edebilir. Bu anlamda ürünlerin ritim ve tını buluşlarından, melodik ve armonik çözümlerinden, “*katharsis*” tarzı bir cevabın uyarınları olarak bilinçaltında faydalanmak yerine ne dereceye kadar böyle algılandıklarını ve oldukları gibi kullanıldıklarını görmek ilginç olur. Bu faktörün yeni şarkı eğilimlerinin (örneğin melodik şarkıcılara karşı “bağırın” şarkıcılar) elde ettiği başarıda ne kadar etkili olduğunu ve bu tür değerlendirmelerin şarkı uyarısına verilen cevabın tamamının genel bağlamında ne derecede önem taşıdığını değerlendirmek de ilginç olur.

4) Şarkı, aşk ve tutku gibi büyük temaların idealizasyonu olarak tanımlanabilir. Burada karşımıza çıkan daha kötü, daha “saf” türden bir tepkidir, ama toplumsal bir grupta veya belirli bir psikolojik kategoride bu faktörün ne kadar etkili olduğunu ve diğer faktörlere göre öncelikli olup olmadığını teyit etmek boşuna olmayacaktır.

5) Şarkı aynı zamanda hayatın sorunlarının şekillenip güç kazandığı ve hararetli bir şekilde ele alındığı ayrıcalıklı bir an olarak da görülebilir. O zaman (4) durumunda şarkı basit bir mistisizm temelli bir çözüm sayesinde gerçek gerilimleri yalandan hafifleten narkotik bir unsur halini alır, (5) durumunda da şarkı, tembelleşmiş bir duyarlılık tarafından gerçekleştirilemeyecek duygusal durumları tetikleyebilecek bir uyarıcı halini alır (5 durumu erotik türden uyarılmaları da içerir).

Tepkilerin muhtemelen tek bir çözüme yönelmeyeceğini, bütün bu faydalanma şekillerini farklı dozlarda içerebileceğini göz önüne alırsak, (1), (2) ve (3)'teki tepkilerin uygun şekilde araçsallaştırılıp eleştirel olarak kabul edildikleri zaman azımsanmaması gereken olumlu bir değer teşkil edebilecek yapısal unsurlara (söz konusu şarkı içerisinde) ve tepki modellerine (tüketicide) işaret ettikleri sonucuna varabiliriz.

(4) ve (5)'teki tepkiler ise muhtemelen onaylanmayan yaklaşımlar olarak görülebilir, ama başka bir soruna da yol açarlar: İdealizasyon ve yoğunlaşma, genelde “sanatsal” düzeyinin yüksek olduğuna inandığımız eserlerde (İlahi Komedi, *Beşinci Senfoni*, *Madam Bovary*, *Guernica*) olumlu değerler teşkil edebileceğinden, söz konusu tüketicinin tepkisi, yukarıdaki eserlerin, salt uyuşma veya uyarılma etkileri yaratmadan, aynı şekilde sınıflandırılabilir. Tepkiler yaratmasına izin veren farklı koşullara ışık tutacak bir yapısal araştırmaya zemin hazırlayabilir. Burada sanat eserinin “saflığına” dair o eski meselenin söz konusu olduğu açıktır; ama daha kötü bir ürünle kıyaslama bir yandan bu ürünün yapısal mekanizmasını netleştirmeye, diğer yandan “üstün” eserlerde genelde sözü edilen o saflığın ve kayıtsızlığın gerçekten var olduğunu mu, yoksa onlardan faydalanmanın tüketim ürünleri konusunda eleştirilen unsurlar da mı içerdiğini ve bu iki ürün tipinde bu unsurların bu kadar farklı sonuçlar verecek kadar başka unsurlarla hangi oranda var olduğunu sorgulamamıza yarar. Ama her şeyden önce, yeni bir mesele için zemin hazırlanmış olur: Söz konusu tüketicilerin idealizasyon ve yoğunlaşma değerlerinden tüketim ürünlerinin izin verdiği kaba saba şekilde faydalanmasının nedeni, o faydalanma şeklini *seçtikleri* için midir, yoksa çağdaş kültür onlara olabilecek alternatifler sunmadığı, yani onlara uygun iletişim temellerinden hareket etmelerine rağmen benzer

tepkileri daha eleştirel ve karmaşık şekilde tetikleyebilecek ürünler sunmadığı için midir?

Nesilsel Bir Mit

Böylece görünürde analitik-tanımlayıcı bir inceleme, belirli bir tarihi sosyolojik bağlamda zevkin dalgalanmalarını gerekçelendirebilecek bir tür borsa grafiği, bir sistemin teşhisine yönelik daha derin eleştirel bakış açılarına zemin hazırlayabilir. Kitle kültürünün ürünlerini gerçek ihtiyaçlara verilen endüstriyellemiş bir cevap olarak görmek, özgül müzik olgusunun ötesinde bir değer eksikliğini pratik olarak anlamamıza izin verir ve bize “davranış modellerinin geçici ikamesi yoluyla gerçek verileri modifiye etmek için kültürel olarak faaliyet gösterilebilecek yönleri sağlayabilir. Bu konuda Roberto Leydi’nin *L’Europeo*’da yayımlanan 12 Ocak 1964 tarihli incelemesine bakmak gerekir (ben bu yazıyı yazarken yayımlanan bu inceleme gazetecilik alanında daha karmaşık ve özenli şekilde gerçekleştirileceğini umduğum araştırma türünün ilginç bir öncülü niteliğinde), çünkü çeşitli sosyal sınıflardan bir grup gencin müzik konusundaki tercihleri konusunda verdikleri cevapları konu alır.

Cevaplar ağırlıklı olarak belli bir tüketim üretiminin (Celtano, Rita Pavone, Françoise Hardy), “bizim” (yani gençlerin) müzik olarak tespit edildiğini yansıtıyor: Yetişkinlerin anlayış eksikliğine karşı korunması gereken bu müzik türü zaten yetişkinler tarafından reddedildiği için gençler onu kendilerine ait hisseder. Cevaplarda, söz konusu şarkıların gençlerin “duygularına ve sorunlarına tercüman olduğu” birkaç defa ifade edilmiş; şarkıların sadece ritmi ve melodisi değil, sözleri ve ergen sorunsallığı doğrultusunda ifade edilen aşk meseleleri de önemlidir (“gerçek anlamda evrensel olan tek tema”). Bütün bir kuşak, belirli bir müzik

üretimiyle özdeşleşmiştir; bu müziği kullanmakla kalmaz, başka bir kuşak cazı nasıl benimsediyse bu kuşak da bu müziği bayrağı gibi benimser. Ama cazın benimsenmesi, basit bir kültürel proje olan dönemin ruhuna içgüdüsel bağlılığın yanı sıra, popüler geleneklerle ve çağdaş hayatın ritimleriyle bağlantılı bir müziğin tercih edilmesini, uluslararası bir boyutun seçilmesini ve faşizm döneminin veya “beyaz telefon” filmlerinin⁴ kültür politikalarıyla özdeşleştirilen, kaçış amaçlı sahte ulusal kimlikli geleneklerin reddedilmesini gerektirir. Yeni ergenlerin ergen şarkıcıları benimsemesi ise daha dolaysız bir davranışa, bir kuşağın sorunsallarını hakiki şekilde temsil ettiğine inanılan eşsiz “kültür” ifadelerinin içgüdüsel seçimine işaret eder. Öyle ki (yine Leydi’nin yazısının devamında) söz konusu gençler, kendilerine şarkı endüstrisinin ikna edici eyleminin seçimleri üzerindeki etkisi sorulduğunda, seçim yapanların kendileri olduğunu, hiçbir reklamın ikna sisteminin davranışları üzerinde gerçek anlamda bir etkisi olamayacağını kati şekilde söylüyorlar. Ama bu, sorunu çözmeye değil, daha çok sahte bir şekilde yadsımaya, uzaklaştırmaya yönelik bir tavidir.

Bu durumda karşımıza son derece dramatik ve muğlak bir tablo çıkıyor. Bir yanda, bildiğimiz gibi, şarkı endüstrisi toplu zevki sürekli olarak şekillendirir, yarattığı starlar ve müzikleri yoluyla dayatılacak davranış modellerini oluşturur; gençler bu modelleri bireysel davranışları doğrultusunda seçtiklerini düşünürlerse de, bireysel davranışların bu modellerin sürekli belirlenimine ne derecede bağlı olduğunun farkına varmazlar. Öte yandan, bu gençlere yaşadıkları toplum içerisinde başka model kaynakları, daha doğrusu bu derecede dinamik ve kesin model kaynakları sunulmuyor. Şarkı endüstrisi de birçok araştırmada kapsamlı bir şekil-

4 1930’larda İtalya’da çekilen ve Amerikan filmlerini taklit eden, beyaz telefonlara bir statü sembolü olarak yer verilen filmler.—çn

de incelendiği üzere, hedef aldığı grupların bazı hakiki eğilimlerini sapkın bir şekilde öngörerek onları tatmin eder. Söz konusu gazete araştırmasında gençlerin verdiği cevaplardan “onların” şarkılarının, yukarıda sözü edilen gerçek sorunların idealizasyon ve yoğunlaşma ihtiyaçlarını tatmin ettiği görülebilir.

Böylece bazı gerçek ihtiyaçların tek, endüstriyelleşmiş bir kaynaktan karşılanması sorunu karşımıza çıkar; ancak kaynak endüstriyelleşmiş olduğu için, ihtiyaçları tatmin etmekten ziyade onları giderek artan bir çeşitlilikte teşvik eder. Böylece döngü bozulmaz ve durum daima çözümsüz görünür. Kitle kültürünü suçlayarak ruhunuzu kurtarabilirsiniz, o da belki, ama çağdaşlarınızı mahrum bırakmak istediğiniz mitsel hedeflerin yerine hiçbir gerçek hedef getiremeyeceksiniz. Kitle kültürünün edindiği Ersatz işlevini överseniz de sürekli mistifikasyonuna ortak olmuş olacaksınız.

Bu açıdan en ilginç olgulardan biri bence Rita Pavone’nin bir davranış modeli olarak görülmesidir. Rita Pavone karakteri, ilgi alanımıza giren tüm olgularla bağlantılı muğlaklığın netleşmesini sağlayan bir düğüm teşkil eder. Bu olguyu endüstriyel yozlaşma örneği olarak görüp ciddiye almamak bana büyük saflık olur gibi geliyor. Rita Pavone’yi, ona adanan popüler ritüelleri izlemeye giden (ve bir akşamılığına “kitle”nin bir parçası olmaktan, ama tabii ironik bakış açısı sayesinde kendini kitleden üstün görmekten mutlu olan) entelektüellerin snobist ruhuyla yüceltmek de yine uygunsuz bir çözüm olacaktır.

Rita Pavone ilk ortaya çıktığında yaşından dolayı şaşkınlık yaratmıştı. Gerçek Rita Pavone on sekiz yaşındaydı belki (öyle olduğu sonradan teyit edildi), ama “Pavone” karakteri on üç-on beş yaş aralığındaydı ve uyandırdığı ilginin hastalıklı bir yönü vardı. Bu genç kızın çekiciliği, alışlageldik kategorilere indirgenecek

türden değildi. Mina'nın bağırarak şarkı söylemesinin ne anlama geldiği açıktı. Mina tam bir kadındı, tetiklediği müzikal heyecan, çok yüce bir duygu da olsa, erotik bir ilgiden ayrı tutulamazdı, ama bu durumun sağlıksız bir yönü yoktu. Ahlakçılar Brigitte Bardot mitinin başarısını küçümseyebilir, ama Bardot miti, şehvet düşkününü bir ergenin muğlak cazibesi üzerine kurulu olmasına rağmen bile son derece doğal eğilimleri temel alır; tabiat ananın planları arasında şehvet zevki de yer alır. Paul Anka mitinin ne anlama geldiği de tamamıyla açıktır: *Lonely Boy* adlı o müthiş kısa metrajlı film, şarkıcının hem onu dinlemeye gelen ergen kalabalığı arasında isteri krizlerine hem de gece kulüplerindeki yaşlı hanımlar arasında biraz daha ölçülü tepkilere yol açtığını çok ayrıntılı bir şekilde göstermiştir. Her iki durumda bu sapkın gösterilerin temelinde sağlıklı bir erotizm eğilimi yatar: Cinsel arzu kullanılarak bir birey çıldırılabilir, ama bu durum cinsel arzunun normal bir olgu olmadığı anlamına gelmez. Rita Pavone ile ise daha muğlak ve belirsiz bir çağrışım yaratıldı. Pavone, şarkı dünyasının yetişkin kadın olmayan ilk starı olarak ortaya çıktı; ama o çekilmez harika çocuklar gibi küçük bir kız da değildi. Pavone'nin çekiciliği, o ana kadar pedagoji kitapları ve gelişim çağı konusundaki araştırmalarla sınırlı kalmış olan bir konunun bir gösteri unsuruna dönüşmüş olmasıydı. Gelişme çağının sorunları, genç kızların artık çocuk olmayıp henüz kadın da olmamalarından ve hormonal fırtınalardan kaynaklanıp genelde hantal sonuçlar veren sorunlar Rita Pavone'yle herkese yönelik bir bildirime, bir mimiğe, tiyatroya dönüştü ve büyük ilgi çeker hale geldi. Bu genç kız izleyicilerine doğru ilerlerken bir dondurma isteyecekmiş gibi dururdu, ama ağzından tutku dolu kelimeler dökülürdü; tınısı, yoğunluğu avludan annesine seslenmeye daha uygun olan bu eğitimsiz ses şaşkın ama tutkulu mesajları aktarırdı; ilk şaşkın-

lık anı geçtikten sonra muzip bir şekilde göz kırpmaya başlayan o yüz ise aniden basit şeylerden ve beyaz yün çoraplardan ibaret bir dünyayı yansıtırdı... Rita Pavone'yle ergenlik, ulusal izleyici kitlesinin tamamının önünde ilk defa bir gösteriye dönüştü ve erotizm ansiklopedisinde kendine yer buldu; ama bu durum kültürlü bir kitleye veya olsa olsa meraklı ergenlere yönelik olan Nabokov'un sayfalarında değil kitle ölçeğinde, devlet televizyonunun onayıyla ve rıza gösteren ulusun gözü önünde gerçekleşti.

Rita Pavone bu anlamda aynı anda hem masumiyet hem de yozlaşma sembolü olup karmaşık bir mitsel yansıma dizisinin referans noktası haline gelebilirdi, hatta Pavone karakteri zalim köle düzeninin bir başyapıtı, Victor Hugo'nun sözünü ettiği, fuarlarda canavar olarak sergilemek üzere çocukları daha beşikteyken acımasızca deforme eden *comprachicos*'ların bir kurbanı olarak görülebilirdi. Ama bu genç kızın ergenliği, meraklısını tatmin etmek için yapay bir şekilde on üç yaşlarında sabitleşseydi o zaman bu olgu çok daha sınırlı olurdu. Ama kitle kültürü "orta düzeyi" ararken bir tür mekanik ahlakçılık sergiler, anormal olan her şeyi reddeder ve kimseyi rahatsız etmeyecek bir "normalliğe" odaklanır.

Bu durumda sıra dışı olan, hafif kültür endüstrisinin mitsel nüfus idaresinde Rita Pavone'nin yaşının on sekiz yaş civarına sabitlenmiş olmasıdır. Pavone'nin sahnelerden geçici olarak ayrıldığını açıkladığı gösterinin başlığı, "On Sekiz Yaşında Olmak Kolay Değildir" idi. Başka bir deyişle, bir tür pazar homeostazı yoluyla karakter kendine kesin bir yol bulmuş ve bir kuşağın, on sekiz yaşın hemen önceki ve sonraki nesillerin sorunları için bir referans noktası olarak gören ulusal bir ergenliğin sembolü haline gelmiştir. Böylece Rita Pavone Klinik Vaka olabilecekken, İdeal Norm'a dönüşmüş ve Mit haline gelmiştir. Mit olduğu için

de hayranlarının sorunlarını gerçek anlamda temsil eder: Karşılık görmeyen aşk, aşkın engellemelerle karşılaşması durumunda hınç alma (Romeo ve Juliet durumu, gençlere doğrudan hitap edecek, efsanevi olmayan bir boyut edinir ve süt almaya giderken gerçekleşen kaçak randevuya dönüşür), toplumsal işlevli hareketli dans ile erotik işlevli slow dans arasında seçim yapma (ama aynı zamanda farklılaşmamış cinselliğin reddedilmesi, erotik seçeneğin tek kişiye yönelik olması, dolayısıyla da tartışmaya mahal vermeyecek bir ahlak bildirimi, yetişkinlerin jenerik ah-laksızlığından farklılaşma). Burada, yukarıda öne sürdüğüm beş ihtiyacın karşılandığını görürüz: Gündelik hayatın *idealizasyonu* ve *yoğunlaşması*, bağırarak şarkı söylemenin yoğunluğuna bağlı olarak *katharsis* şoku, yeni, zorunlu şarkı türünün *teknik kalitesi*, yetişkinlerin inşa ettiği dünyadan şarkıcının ergenliğe özgü, özel bir dünyayı meşru kılması yoluyla kaçış: Şarkı da, onu seslendiren karakter de rastlantı sonucu değil de izleyici kitlelerinin tüm beklentilerini karşıladıkları için Mit'e dönüşürler.

Ancak beklentileri mükemmel bir şekilde karşılamalarının nedeni, genç kullanıcıların varlığından bile şüphelenmediği planlı bir görevi yerine getiriyor olmalarıdır, zaten çelişki de burada yatar. *Pavone miti*, *ergenliğin sorunlarının jenerik düzeyde kalmasını sağlar*. Ergenlik, mitin gerçekleştirdiği mistifikasyon yoluyla biyolojik bir sınıf olarak kalır ve ergenlerin yaşadığı dünyanın tarihi koşullarıyla karşı karşıya gelmez.

Gençlerin *Almanacco Bompiani 1964*'te sorulan çeşitli sorulara verdikleri cevaplara bakarsak, ergenliğin içinde yaşadığı ve yetişkinler tarafından *verili* olarak sunulan dünyayla ilgili tüm sorumluluklarını reddeden, yetişkinler tarafından sağlanan yapıları protesto ederken yerine somut bir öneride bulunmayan programlar yoluyla itiraz eden biyolojik sınıf algısının vurgulandığını

görürüz. Pavone'nin başarılı şarkılarından biri olan (ve bir süredir Fransa'da da çok tutulan) *Datemi un martello (Bana Bir Çekiç Verin)* parçası, sorunların bu şekilde tarihi bağlamından çıkarılmasının örneklerinden birini teşkil eder. Dans etmek için bir bahane olan bu şarkı bir şeylere karşı planlı bir bildirim şeklinde kaygısız bir gençlik anarşisi imajı sunar, ama önemli olan neye karşı olduğu değil, protesto sırasında sarf edilen enerjidir.

Şarkı aslında *If I had a hammer (Bir Çekicim Olsa)* adlı Amerikan siyasi şarkının ritmik bir standardizasyonudur (Liberovici'nin başka metinler üzerindeki analizi bu yöntemi anlamamıza yardımcı olur); orijinal şarkıda eleştirel referanslar çok daha açıktır ve gerçek, tarihi hedefler protesto edilir. Orada söz edilen çekiç, yargıcın çekicidir: "Elimde yargıcın çekici olsa, karşı karşıya kaldığımız tehlikeleri anlatmak için onu hızlıca vurmak isterdim." Bu şarkı, bestecisi olan Pete Seeger'in Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komisyonu tarafından mahkûm edilmesine yol açmıştır. Rita Pavone'nin bir çekiç istemesinin nedeni ise: 1) partide bütün oğlanların ilgisini çeken "o yapmacık kız"ın kafasına indirmek; 2) ışıklar kısıkken slow dans yapanları dövmek; 3) annesinin birazdan eve dönme zamanının geldiğini hatırlatmak için arayacağı telefonu kırmaktır. Böylece kendinden bir anlamı olan bir mesaj, yüzeysel konfigürasyonu kullanılarak benimsenir, ama ona yeni, teselli işlevli, etkisini kaybetmiş bir anlam yüklenir, sanki bilinçaltında bir yatıştırma ihtiyacına cevap verilir. Roland Barthes'ın dediği gibi, bu anlamda Mit daima sağda yer alır.

Tüketim müziği düzeyinde, "farklı" şarkıların gerçekleştirdiği türden, en sıradan kaçış şarkılarının bile ifade ettiği en derin ihtiyaçları göz önüne alan bir sorumluluğun gerçekleşmesine izin verecek kültürel bir işlemin gerçekleşmesi mümkün olacak mıdır?

Yoksa içinde yaşadığımız bağlamda bir şarkının endüstriyelleşmesi için sahte ihtiyaçlar üreten, mistifike edici Mitin yolundan gitmek zorunda olduğu için “farklı” bir şarkı ancak popülerliği ve endüstriyel ölçekte dolaşımı reddettiği ölçüde mi “farklı” olacaktır?

Böyle olsa bile, kitle kültürünün sorunlarının çözümü sadece verili bir bağlam içindeki yeni kültürel biçim önerilerini değil, bağlamda her zamanki biçimlere yeni bir anlam kazandıracak bir modifikasyonla bağlantılı olsa, sanatsal tüketim ürününden faydalanma şeklinin daha derin analizi, yine de içinde hareket ettiği-miz çevreye ışık tutmamıza yardımcı olacaktır.

MÜZİK VE MAKİNE

En kolay meslek daima “kültürel ahlakçılık”tır. Kültürel ahlakçılar, şüphesiz keskin bir zekâ yoluyla yeni etik, sosyolojik ve estetik olguların ortaya çıkışını tespit edenlerdir; ama bunu yaptıktan sonra, bu olguları incelemek ve nedenlerini, uzun vadedeki etkilerini ve “işleyiş” özelliklerini anlamaya çalışmak gibi en tehlikeli sorumluluktan uzak dururlar ve aynı keskin zekâ ile bu olguları sözde bir “hümanizm”in ışığında damgalayıp kitleselleştirici ve bilimkurgusal bir toplumun olumsuz sonuçları arasında dahil etmeyi tercih ederler.

Günümüzde “makinelere yapılan müziğin” veya daha da kötüsü, “konserve müziğin”, yani plakların, radyonun, kayıt cihazlarının ve Martenot Dalgalı cihazlar, elektronik frekans jeneratörleri, filtreler gibi yeni teknik ses üretim sistemlerinin satışından ve tüketilmesinden yakınmaya hazır kültürel ahlakçılarla karşılaşmak zor değildir.

Bu gibi suçlamalar karşısında, en eski zamanlardan beri vokal müzik dışındaki müziğin tamamının makinelerle üretildiğini söyleyebiliriz: Bir flüt, bir trompet veya bir keman, sadece bir “teknisyen” tarafından kullanıldıklarında ses üretmeyi başaran karmaşık araçlar değil midir? İcracı ile araç arasında neredeyse organik bir ilişki kurulduğu, kemancının kemani yoluyla “duyduğu” ve “hissettiği”, kemanın onun bir uzvu, bedeninin bir parçası haline geldiği doğrudur; ama bu “organik” ilişkinin sadece araç, icracısının bedeniyle kolaylıkla özdeşleşmesine izin veren

manüel bir nitelik barındırdığı zaman geçerli olduğu söylenemez. Nitekim piyano çok karmaşık bir makinedir: İcracıyla fiziksel teması sağlayan tuşlarla, sesin asıl kaynağı arasında öyle karmaşık bir çekiç sistemi vardır ki, onu icracı değil, ancak akortçu gibi bir uzman ayarlayabilir.

Dolayısıyla bir çalgının daha “insani” olmasını sağlayan şeyin cihazın karmaşıklığı olmadığı sonucuna varabiliriz: Hatta elektronik cihazlar yoluyla yarattığı ve birleştirdiği seslerle müzik besteyen bir müzisyeni düşünecek olursak, o da cihazlarının olasılıklarını o kadar iyi bilir ki, karşısında piyanistin piyanonun tuşları karşısında olduğu kadar rahattır.

Başka bir deyişle, bir sanatçı (besteci olsun, icracı olsun) üzerinde çalıştığı alanı ve araçları ne kadar iyi tanır, faaliyetlerini farklı karmaşıklık düzeylerindeki teknik-bilimsel araçlar yoluyla gerçekleştirse bile, çalışmalarının sonucuna hayal gücüyle daima can katabilir. Örneğin mimarlarla durum böyledir ve kimse bu durum karşısında şoka uğramaz: Mimarlar, heykeltraşların kil bloklarıyla yaptıkları gibi, inşa ettikleri yapıları kendi elleriyle sevgiyle şekillendirmez, ilk bakışta sanat olmaktan uzak, kuru, teknik şemalar gibi görünen “planlar” ve “projeler” yoluyla gelişimini yönetirler. Aynı şey film yönetmenleri için de geçerlidir: Yönetmenler, planladıkları filmin somut olarak gerçekleşmesi için çok karmaşık mekanik ve organizasyon aşamalarından geçmek zorundadır. Bu durumda şu sonuçlara varabiliriz: Tüm sanat biçimleri “fiziksel bir malzeme” üzerinde “bir “teknik” uygulanarak icra edilir (“makinelere yapılan müzik” için de aynı şey söz konusudur); bu tekniğin karmaşıklık derecesi sanatın icrasına hâkim olan “insani” faktörler üzerinde etkili değildir, ama onları farklı şekillerde davranmaya iter; taşın direnci nasıl heykeltraşa yaratacağı biçimi önerirse, herhangi bir teknik aracın direnci de

sanatçının hayal gücünü öldürmez, tam tersine onu kıskırtıp yeni yönlerle doğru teşvik eder.⁵

Bu durumda “makinelere yapılan müziğin” ortaya çıkışı beraberinde felsefi veya estetik sorunlardan çok sosyolojik, psikolojik ve eleştirel sorunlar getirir ve bu sorunlar çoğaltılmış müzik ile makineler yoluyla üretilen müzik için ayrı ayrıdır.

Çoğaltılmış Müzik

Matbaa nasıl okuma ve edebi üretim koşullarında değişikliğe yol açıtıysa, çoğaltılmış müziğin ortaya çıkışı da müzik tüketiminin ve üretiminin koşullarında değişikliğe yol açmıştır; her iki durumda niceliksel değişim, niteliksel açıdan sonuçlara neden olacak düzeyde olmuştur.

Müziği “konserve haline getirme” imkânı geçen yüzyıldan da önce, akordeonlarla ve piyanolarla doğmuştur; ama bu olgular belli bağlamlarla sınırlı kalmış, sadece mekanik açıdan ilginç ve eğlenceli örnekler teşkil etmişlerdir.

Ama plağın ve gramofonun icadıyla, bu cihazların endüstriyel ölçekte üretilmesiyle ve ürünün ekonomik açıdan giderek daha erişilebilir hale gelmesiyle çoğaltılmış müzik tüketimi kitlesel bir olguya dönüştüğünde sosyolojik sorun ortaya çıktı. Başlangıçta plaklar canlı olarak dinlenebilen müzikten niteliksel olarak daha düşük düzeyde müzik sundu, ama zamanla ürün teknik açıdan giderek düzeldi ve *long play*’lerle *high fidelity* cihazların da ortaya çıkışıyla plaklar nihayet ideal dinleme koşullarına izin vermeyi başardı.

Bu olgunun günümüzde ulaştığı noktaya gelince, ortaya çıkan durumu ve hem plaklarla hem de çoğaltılmış müziğin radyofo-

5 Bu sorun yine Luigi Pareyson’un hakkında çok önemli şeyler söylediği “sanatta malzeme” sorunsalına dayandırılabilir.

nik olarak yayılmasıyla bağlantılı olan etkileri bir bütün halinde tamamıyla olumsuz veya tamamıyla olumlu olarak tanımlamak zordur.

1) *Plakların giderek yayılması, müzik alanında amatörlerin açısından giderek heveslerinin kırılmasına neden oldu.* Üçlü veya kuartet müziği seslendirmek için bir araya gelen küçük amatör gruplar ortadan kalkmaya başladı (İskandinav ülkelerinde faaliyet göstermeye devam edenleri var, ama İngiltere’de bile bir araya gelmek için Dartington gibi festivallere katılıyorlar). Evlerinde piyano çalan, müzik icra eden, iyi ailelere üye genç hanımlar ortadan kayboldu. Dolayısıyla kuşaklar boyunca özgürlükleri kısıtlanmış genç kemancılar yaratan zorunlu müzik eğitimi ve korkunç amatör çalgıcı şeklindeki tipik figür ortadan kalktı (Mc Manus’un Maggie’si en güzel örneklerinden biridir). İnsanlar artık çoğaltılmış müzik “dinlemeyi” seviyor ve müzik “üretmeyi” sevmiyorlar; ama müziği derinlemesine anlamak için sadece dinlemek değil, üretmek de lazımdır. Amatör müzisyenlerin ortadan kalkması genel anlamda kültürel bir kayıptır ve müzik açısından ciddi bir potansiyeli yok eder. Bir öğrenci topluluğunda caz çalan öğrenciler genelde son derece geçerli bir geri kazanımdır, ama bu son derece sınırlı boyutta bir olgudur. Okur yazarlık ve kültür düzeyi giderek yükselirken, müzik okumasını bilenlerin sayısı giderek azalmaktadır. Bu zayıflamayı telafi edebilecek tek şey, plakların yayılmasıyla ortaya çıkmış olan bu yeni durumu göz önüne alacak olan bir okul eğitimidir.

2) Olumlu bir tepki olarak ise, *plakların yayılması, vasat düzeydeki halka açık icraları yıldırır*, değerli bir “bilgi sunma” işlevine sahip olsalar da aynı zamanda kalitesiz icralar sunan taşra turnelerine çıkan küçük senfonik toplulukların ve opera topluluklarının var olma nedenini ortadan kaldırır. Plaklar bilgi sunma gö-

revini daha yoğun ve geniş kapsamlı bir şekilde yerine getirirken sadece en üst düzeyde icralar içerirler. Tüketim alanı da değerli yorumcuların canlı konserleriyle ve bunların çoğaltılması ve pazarlanmasıyla sınırlanır.

3) Ancak plaklar yayılma faaliyetleri çerçevesinde sadece evrensel açıdan pazarlanabilir olan bir repertuvara yer verir, kültürel tembelliği ve sıra dışı müzik konusunda güvensizliği teşvik eder. Canlı konserlerde kabul gören bir programda dinleyicilere “zor” müzikler de dayatmak mümkünken, plakların satması lazımdır ve “sadece zaten rağbet gören” müzik satar. Radyofoni alanında iyi bir kültür politikası bu sınırlamaları telafi edebilir: Radyofonik programlar, konserlerle aynı tartışmasızlığa sahiptir.

4) Ayrıca plaklar, yaygınlıkları sayesinde, snobist olgular sayesinde de olsa, konser uygarlığının sınırında yaşayan devasa insan gruplarının müziğe değer vermeye başlamasını sağlamıştır. Bu durumu hafife almak haksızlık olacaktır: Bir zamanlar Beethoven’ın bir senfonisini büyük bir orkestra şefinden doğrudan dinleyemeyen insanlar günümüzde bu ürüne erişebilirler ve bu müziği konser salonunda canlı olarak dinlemeye de teşvik edilirler.

5) Bu noktada şöyle bir sorun ortaya çıkar: Plaklar yoluyla olsun, radyo yoluyla olsun, müzik ürününün erişilebilirliğinin yüksek düzeyde olması, bir zamanlar müziği “hak etmek” için gösterilen gayreti (müzik üretmek veya en yakındaki konser salonuna gitmenin gerektirdiği uğraş, ritüeli kabullenme ve bilinçli, planlı bir tüketime psikolojik olarak hazırlanma) ortadan kaldırarak duyarlılığı azaltmaya ve müziği bilinçli bir “dinleme” nesnesinden, ev içi faaliyetler, okuma, yemek, sohbet veya duygusal bir görüşme sırasında “duyulan” alışlageldik bir arka plan sesine indirgemeye katkıda mı bulunur? Bir zamanlar kralların en şehvetlilerinin ilgi duyduğu, yaylı çalgılar müziği eşliğinde sevişme

imkânı günümüzde herhangi bir küçük burjuva estetin elde edebileceği bir şeydir. Plaklara radyofonik yayınları, hatta fon müziği yaratmak için kullanılan bir cihaz olan kablolu yayını da eklersek, zevk ile örf ve âdet tarihinde yeni ve oldukça önemli bir sorunun ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

6) Estetik geçerlilik meselesini bir yana bırakırsak, hafif müzik alanında *plaklar, radyo, kablolu yayın ve juke box* günümüz insanı için gün içindeki tüm hareketleri için sürekli bir müzik eşliği sağlıyor. Uyanma, öğünler, çalışma, büyük mağazalardaki alış veriş, eğlence, arabayla yolculuklar, aşk, kır gezileri, uykudan hemen önceki anlar, her şey müziğin artık müzik olarak değil de “gürültü” olarak tüketildiği bir “müzik akvaryumu”nda gerçekleşiyor. Bu gürültü çağdaş insan için o kadar vazgeçilmez bir hal aldı ki birkaç kuşak içerisinde bu alışkanlığın insanların sinir sistemi üzerindeki etkisini anlamak mümkün olacaktır.⁶

7) *Hafif müziğin yayılması, zevkin evrenselleşmesine katkıda bulunuyor*; tüm uluslar aynı müzik türünü tüketiyor ve beğeniyor. Bağımsız müzik uygarlıkları ortadan kalkıyor.

8) Dolayısıyla, mükemmel icra düzeyinde çoğaltılmış müziğe erişim imkânı söz konusu olunca, *tüketim müziğinden bağımsız olarak popüler müziğin işlevi sona eriyor*. Kilise organının yerini hoparlör alınca hiçbir köy rahibinin yeni bir *Stille Nacht* siparişi vermesine veya bestelemesine gerek kalmayacaktır; panayırlarda *juke box*’lar ve gramofonlar hikâye anlatıcısının yerini alıyor,

6 Günther Anders, *L'uomo é antiquato*’da (Milano, Mondadori, 1964, s. 112-114) radyonun veya kaynağı ne olursa olsun müziğin cinsel ilişkiye “üçüncü” kişi olarak hâkim olduğu kan dondurucu durum konusunda yazmıştır. Ancak kitabın geri kalanında da olduğu üzere, hayret verici olduğuna şüphe olmayan bu olgu yazar için nevrotik bir tepkiye dönüşür ve Anders, başka türlü yönleri de olan bir olgunun tamamı konusunda olumsuz yargıda bulunur.

meyhanelerden de, nikâh törenlerinden ve kırsal bölgelerdeki vaf-tiz törenlerinden de gitar ve akordeon çalgıcılarını gönderiyorlar.

9) Yerli müziğin tersine endüstriyel ürünlerin tipik ekonomik yasalarına tabi olan çoğaltılmış müzik hızla tüketilmeli ve eski-melidir çünkü yeni bir ürün için ihtiyaç yaratmak lazımdır. Araba-lar veya kadın giysileri açısından söz konusu olduğu gibi burada da pazar, stillerin bir an önce eskimesi ve plakların “demode” ol-ması için büyük bir baskı uygular. Günümüzde *twist*, *madison*’a göre, *madison* da *surf*’e göre eski sayılır. Bu hızlandırılmış ritim bir yandan duyarlılığı bir tür nevrotik heyecana maruz bırakırken diğer yandan duyarlılığa bir anlamda fiziksel bir egzersiz dayatır ve popüler müzik uygarlıklarına özgü, bir muhafaza faktörü teşkil eden formüller şeklinde sabitlenmesini engeller. Bu geleneklerin belli bir icra stilini veya tekniğini yüzyıllar boyunca muhafaza etme işlevini günümüzde diskotekler devralmıştır. Biz günümüz-de tarihimizin ve *ethos*’umuzun tamamını özetleyen geleneksel repertuvarlarımızda kendimizi tanıyabiliyoruz, ama müzik kö-kenlerinden yoksun kalan insan toplulukları önümüzdeki yüzyıl-larda bunu yapamayacaklar.

Tüketim Müziğinin Mekanik Üretimi

Müziğin teknik araçlarla çoğaltılabilmesi her şeyden önce bu tür müziğin üretimi üzerinde etkili olmuştur. Sonra da hem “tüke-tim” müziği hem de “kültürlü” müzik alanında çoğaltma aracı için tasarlanan müziğin üretimini teşvik etmiştir.

1) *Tüketim müziğinin stili, tüketim koşulları tarafından be-lirlenmiştir.* Hafif müziğin bir kısmının başka faaliyetlerin arka planında tüketiliyor olması, şarkı çağını belirleyen *crooner*’lerin,⁷

7 (İng.) Konuşur gibi duygusal şarkılar söyleyen şarkıcı.–çn

sırdaş şarkıcıların, fısıldanan müziğin, “ortam” müziğinin ortaya çıkmasıyla sonuçlandı; barlarda ve başka halka açık yerlerde bulunan *juke box*’ların yayılması ve yüksek volümlü olarak kullanılması, yüksek volümlü olarak icra edilmesi gereken bir müziğin doğuşunu tetikledi: Bilindiği gibi, “bağırılan” şarkılar ilk olarak plaklar veya radyo değil, *juke box*’lar yoluyla rağbet görmüştür.

2) Çoğaltılan müziğin stili, çoğaltma araçlarının teknik mahiyeti tarafından belirlenmiştir. Mina veya Betty Curtis tarzı şarkı söyleme şekli, yankı odalarının sunduğu imkânlardan doğmuştur; ilk olarak Platters topluluğunun *Only You*’da başvurduğu, ara verilip yeniden devam edilen vokaliz, manyetik yankı sayesinde mümkün olmuştur. Bilindiği gibi, günümüz şarkıcılarının büyük kısmının canlı konserleri, kayıtlarına göre daha aşağı düzeydedir. Tüketim şarkısı önce yaratılıp icra edilen, sonra da “kayıt altına alınan” bir ürün yerine giderek “kayıt amaçlı” bir ürün haline gelmektedir.⁸

3) Buna paralel olarak *kayıt cihazlarına sahip olmak, amatör müzisyenler için yeni müzik türleri anlamına gelmektedir*. Arkadaş gruplarının ilginç müzik efektleri yaratıp onları kayıt altına almak ve doğal seslerin icrası üzerine deneyler yürütmek için bir araya gelmesi çok öne çıkan bir olgu değilse bunun tek sebebi ekonomik faktörlerdir, çünkü kaliteli kayıt cihazları hem oldukça pahalıdır hem de pek yaygın değildir. Kitlelerin plaklarla oldu-

8 1964 yılında düzenlenen San Remo Festivali’nde Bobby Solo adlı şarkıcının elde ettiği başarı, larenjit olan genç adamın şarkısını canlı olarak icra etmeyip playback yapmış olmasından kaynaklanmıştır. İzleyiciler Bobby Solo’nun kendisini izlemiş ama sesinin kaydını dinlemiştir. Sesin kayıtlı hali de “gerçek” halinden çok daha etkiliydi. Ancak müziğin makinelerle üretildiği bir uygarlıkta bu gibi ayrımlar yanıltıcı olmaya başlamıştır. Müzik alanında “gerçek” Bobby Solo, kaydedilmiş olandır. Kandırmaca müzik açısından değil, starlık açısından söz konusudur, çünkü izleyici kitlelerinin büyük sempati ve sevgi besledikleri fiziksel karakterin müzik karakteriyle pek bir ilgisi yoktur.

ğu üzere kayıt cihazlarına da erişebileceği gün, amatörlük olgusu beklenmedik sonuçlar verebilir: Bir yandan yeni müzik imkânları üzerinde deneyler gerçekleştirilirken, diğer yandan kayıt cihazlarının tetikleyici varlığı sayesinde popüler repertuvarlar da yeniden canlanabilir (İtalya'nın en gelişmemiş bölgelerini gezen müzik etnologlarının kullandığı kayıt cihazları yerli halkı yıllarca icra edilmeyen geleneksel şarkıları hatırlayıp yeniden canlandırmayı başarmıştır).

4) *Teknik kayıt cihazı icracıya ürünü için yeni manipülasyon imkânları sunar ve elde edilen estetik sonuçlar sıklıkla oldukça ilginçtir.* Bir yanda *jam session*'lerini kayıt altına alarak doğaçlamaların en iyi kısımlarını yakalayan caz müzisyenleri var. Diğer yanda çalgılarıyla icra ettikleri çeşitli melodi çizgilerini birden fazla manyetik şerit üzerinde kayıt altına alıp üst üste getirerek ticari düzeyden kaliteli icra düzeyine kadar uzanan çoksesli sonuçlar elde eden çalgıcılar var.

Kültürlü Müziğin Mekanik Üretimi

Schoenberg'den itibaren, "kültürlü" müzik alanında, tonalitenin aşılması ve hem melodi hem de armoni ve tını açısından yeni ufukların keşfi konusunda bir dizi mesele ele alınmıştır. Yeni tınların icadı, hem geleneğe hem de gramatik zorunluluk açısından tonal sisteme fazla bağlı olmayan ses bileşimlerinin önerilmesi açısından yeni müziğin temel meselelerinden biridir. Makinelerin varlığıyla birlikte çok sayıda işlemsel ihtimal ortaya çıkmıştır: Makineler hem yeni sesler üretebiliyor hem de sesler arası yeni ilişkiler yaratabiliyor. Sanat alanında yeni bir malzemenin ortaya çıkışıyla var olan türlerde devrim yaşanabildiğini ve yeni biçimlerin yaratılabildiğini biliyoruz: Örneğin yağlıboya resmin keşfi çeşitli biçimsel değişikliklere yol açmış-

tir, metal ve betonarme ile inşaat yapma imkânı da modern mimariyi yaratmıştır.

Klasik müziğin ses dünyası kulağın yüzyıllardır alışkın olduğu ama doğal ideali temsil etmeyen bir dizi geleneği temel aldığından (nitekim Doğu müzikleri, Yunan müziği ve ortaçağ müziği tonal sisteme dayalı değildi ama yine de dinleyicilerin kulağına hoş geliyorlardı) ve piyano gibi klasik çalgılar bu natüralist yanılsamayı koşullandırdığından (piyano tonal gelenek doğrultusunda sesler üretmekle kalmaz, müzik aralıklarının kulağımıza aşına ve hoş gelen ama mutlak olmayan, geleneksel bir aranjmanın, bir “tamperaman”ın sonucudur), müzisyenler araştırma alanlarının ufuklarını ve ortak duyarlılığın sınırlarını genişletebilecek teknik cihazların ortaya çıkışını coşkuyla karşıladılar. Böylece müzik alanında makinelerin kullanılmaya başlanması, çeşitli yanlış anlamalara mahal verebilmesine rağmen “deneysel” olarak nitelenen bazı sonuçları beraberinde getirmiştir:

1) *Kayıt sistemleri doğal seslerle gürültüleri oluşturmaya ve onları spesifik yaratıcı planlara uyan diziler şeklinde düzenlemeye izin vermiştir.* Dolayısıyla kulağı edinilmiş melodik alışkanlıklardan kurtarmaya ve çevremizde yer alan, ama alışkanlıklarımızın bizi görmezden gelmeye ittiği ses dünyasının zenginliğini göstermeye çalışan “somut müzik” ortaya çıkmıştır. Bu uygulamanın estetik sonuçları tartışmalı olarak nitelenebilir; zaten birçok insan somut müziği daha çok film müziklerine ve çeşitli türden arka plan müziklerine uygun olarak görür. Ama bu uygulama, belirli bir müzik zevki üzerinde özgürleştirici bir işlev yürütmüştür.

2) *Elektronik cihazlar yeni sesler, o ana kadar bilinmeyen tınılar, aralarında çok küçük nüanslar olan ses dizileri üretmeye, sesi oluşturan frekansları doğrudan “imal etmeye” izin vermiş, sesin*

bileşenleri üzerinde çalışmayı mümkün kılmıştır; benzer şekilde var olan sesleri de filtreden geçirerek onları temel bileşenlerine indirgemeye izin vermiştir. Müzisyenler bu anlamda karşılarında henüz keşfedilmemiş bir ses dünyası, yeni ve provokatif bir malzeme bulmuştur.

3) *Elektronik müzikle birlikte müzik dünyasına yeni bir müzisyen figürü dahil olmuştur*; müzisyenler artık matematik ve fizik konusunda da bilgili, elektroakustik cihazlar konusunda uzman ve kültürün yeni boyutlarına açık olabiliyor. Bu gibi müzisyen-mühendislerin bazıları, “kültürel ahlakçıların” ima ettiği gibi sadece “mühendis” olmaya devam edecektir, ama bilindiği gibi, yüz mimar arasında belli oranda sanatçı, daha büyük oranda da “mühendis” veya “ölçümcü” vardır.

4) *Frekans filtreleri ve modülatörleri sayesinde, şerit üzerinde müzik üretimi müzik ürününün muhafaza edilmesi açısından yeni sorunları beraberinde getirmiştir*. Bu konuda elektronik müzisyenler arasında hararetli tartışmalar yaşanmaktadır: Bazıları belirli bir ses dizisinin şerit üzerinde üretimini ve montajını elde etmek için yapılan işlemleri grafik işaretlerle kayıt altına almanın mümkün olduğunu, dolayısıyla müziğin notaya dökülebilir ve çoğaltılabilir olduğunu savunurken, başkalarına göre sesin üretimi rastlantısal anların, şerit üzerinde kesin olarak planlanamayacak doğrudan manipülasyonların, filtrelerin ve ses üreteçlerinin kesin matematiksel terimlerle tanımlanamayacak etkisinin hâkimiyetinde olduğuna göre üretilen müzik başkaları tarafından bir partitür temelinde yeniden üretilemez: Dolayısıyla da müzik sadece şerite emanet edilir. Ancak şeritin ömrü de “sınırlıdır”, çünkü demanyetizasyon olgusu bozulmasına neden olabilir. Bu durumda elektronik müziğin ömrü on yıl civarındadır, yani caz doğaçlamaları veya su oyunları kadar kısa ömürlü-

dür ve biçimlerin birbirinin yerini almasına dayalı tüketim uygarlığının tipik bir ürünüdür.

5) Özgül sanat düzleminde *elektronik müzik, icra eden ile yorumcu arasındaki ikiliği ortadan kaldırır*. Müziği icra eden, teknisyenlerin yardımıyla da olsa, elektroakustik cihazlar yoluyla kendi bestesini manyetik şerit üzerine kaydeden kişidir. Notasyonun imkânsız olduğu durumlarda “zaman içinde kendi kendini icra eden” anlamında besteci figürü de ortadan kalkacaktır. Bu ikilik olmayınca yorumun aslına sadakati gibi çeşitli tartışmalara konu olan birçok estetik meselesi de ortadan kalkacaktır.

6) *Elektronik müzik notasyonu bugüne kadar o kadar bireysel kriterlere uydu ki (her beste farklı ses olasılıklarının üretimini ve farklı montaj kriterleri doğrultusunda düzenlenmelerini temel aldığından müzisyen her beste için farklı bir notasyon sistemi icat etmek zorundadır) var olan partitürler neredeyse okunamaz haldedir* ve pratik çalışma araçlarından çok sanatçının biyografisine birer katkı olarak ilgi çekebilir. Grafik açıdan önem taşımaları bir yana (bu durum Milano’da düzenlenen bir gösteride kanıtlanmıştır), müzik notasyonu tarihinde yeni meseleleri de beraberinde getirebilirler. Örneğin müzik editörü işlevi ortadan kalkar ve yerini partitür yayıncısından çok şerit üretici haline gelir.

7) *Elektronik müzik tüketim koşullarını da değiştirir*. Konser veya en azından “karşılıklı” icra durumu ortadan kalkar. Birçok beste stereofonik efektlerden yararlandığı için (birçok manyetik şerit salonların farklı yerlerine yerleştirilen kolonlarla yayılır) konser salonlarının mimari yapısı bile evrim geçirir. Konser salonlarının işlevlerini koruyup koruyamayacağı ve bu müziğin başka şekillerde, farklı dinleme algıları doğrultusunda, belki de farklı bir toplum bağlamında icra edilmesi mi gerektiği müzisyenler arasında tartışma konusudur. Ayrıca “kişiyeye özel icra”, yani in-

şanın şeritleri kendi kayıt cihazında dinlemesi olasılığı da söz konusudur. Bu anlamda *elektronik müzik alanında tüketicinin ürün üzerinde doğrudan müdahale olasılığı da öngörülmüştür*; başka bir deyişle tüketici şeritleri kendi başına monte ederek kendisine sunulan besteye farklı biçimler kazandırabilir.

8) Günümüzdeki müzik uygulamaları, elektronik müziğin belirli ses bileşimlerinin elde edilebilmesi için enstrümantal müziklerle beraber kullanılabileceği birçok durumun söz konusu olduğunu göstermektedir. Böyle durumlarda da icra sırasında kolonların, stereofonik sistemlerin, mikser masalarının varlığı geleneksel icranın mahiyetini ve icracıların izleyicilere göre konumunu değiştirir ve icracılara farklı bir dikkat ve sorumluluk düzeyi dayatır.

9) Çağdaş müzik alanında elektronik cihazların kullanılmadığı ve manyetik şeridin somut gürültülerle katkıda bulunmadığı durumlarda bile *mekanik araçlarla deneyimin, yeni ses olasılıkları elde etmek amacıyla geleneksel çalgıların yeni ve farklı kullanımlarını da beraberinde getirdiğini* söylemeye gerek bile yoktur. Müzisyenin piyanonun kasasına vurması, “yeni müzik” konserlerinde sıradan hale gelmiş uygulamalara bir örnektir.

Genel anlamda tablo bu: Besteleri çoğaltmanın imkânsızlığı konusundaki tartışmaların, bu müziğe makinelerin hâkimiyetinde olma ve tüm insani yönlerini kaybetmiş olma eleştirisi getirenleri biraz düşündürmesi gerekir; çünkü tam tersine, elektronik müzisyenler arasında da ortadan kaldırılması gereken romantik yaklaşımların söz konusu olması mümkündür: Bestecinin, piyanosunun başında oturan XIX. yüzyıl piyanistleri gibi, yanıp sönen ışıklarla, spektrograflarla ve düğmelerle dolu panosunun önünde oturduğuna dair bir imaj vardır. Halbuki icat ve yaratma koşulları yeni tekniklerden dolayı ortadan kalkmaz, sadece değişime uğrar. De-

gişen, üretimin ve dinlemenin psikolojik ve sosyolojik tablosudur, ürünün stil özellikleridir. Kültürlü müzikte de, tüketim müziğinde durum böyledir: Aynı şey sanat eserleri için de, zanaat eserleri için de söz konusudur. Ve geçerli şeylerle faydasız ve zararlı şeyler için de geçerlidir.

Burada sunduğumuz meseleler, sadece bu yeni durumun karmaşıklık düzeyini ve basit ahlakçı bir yargıya indirgenemeyeceğini göstermeye yaramalıdır. Bu noktadan hareketle bu olguların değerlendirilmesi, onları kabul etme şekli ve tehlikeli eğilimlerle mücadele etme yöntemleri konusunda daha ayrıntılı tartışmalar yürütülebilir; bu olgular dünya sahnesinde ortaya çıktığına göre varlıklarını görmezden gelmemek, onları hayatımıza dahil etmek gerekir.

MÜZİK, RADYO VE TELEVİZYON

Radyo ve televizyon, uzun mesafeler üzerinden ses ve imge aktarmaya yarayan *teknik araçlar* ve bu işlevlerinden dolayı bağımsız bir dilin gelişimini teşvik eden ve estetik alanında yeni olasılıklara zemin hazırlayan *sanatsal araçlardır*. Dolayısıyla görsel-işitsel kanallar yoluyla yapılan müzik yayınları bu iki açıdan ele alınmalıdır.¹

Müzik Alanında Bilgi Yayma Araçları Olarak Görsel-İşitsel Sistemler

Bu araçlar radyoyla birlikte doğup büyümüştür: 1916'da Amerika'da Marconi şirketinin genç bir çalışanı olan David Sarnoff, üstlerine radyo alıcısı veya "radyo-müzik kutuları" olarak nitelenebilecek cihazlar imal edip yaymayı önermiş. Ancak o dönemde Marconi şirketi ticari iletişimden başka bir alana ilgi

1 P. Larrieu, *La musique devant le micro*, Paris, 1937; R. Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano, 1937; E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, 1938; H. Dutilleux, *Opinion d'un musicien sur le théâtre musical radiophonique*, "Polyphonie" içinde, I, Paris, 1948, s. 121-128; *La musique mécanisée*, VI, 1950; G. Chester e R. G. Garnet, *Radio and Television: an Introduction*, New York, 1950; A. Silbermann, *La musique, la Radio, et l'Auditeur*, Paris, 1954; C. Siepmann, *Radio, Television and Society*, Oxford Un. Pr. 1950; L. Bogart, *The age of television*, New York, 1956; *Elettronica*, elektronik müzik konusunda özel sayı, 1956, no. 3; G. Lossan, *Für eine Kritik der Musik im Rundfunk*, "Musica" içinde, 1959, no. 6, s. 363; A. Boucourechliev, *La musique électronique*, "Esprit" içinde, I, 1960; M. Rinaldi, *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma, 1960.

duymuyordu, onun için bu öneri ciddiye alınmamış. Birkaç yıl sonra Westinghouse'da araştırmacı olarak çalışan Frank Conrad, Pittsburgh'ta bir garajda eğlence olsun diye imâl ettiği bir veri-ciyle deneysel olarak gazetelerden okuduğu haberleri ve plak müziklerini yayınlamaya başlamış. Bu rastlantısal yayınları dinleyen bir amatör radyocu grubu Conrad'a belirli müzikleri çalması için yazmaya başlamış. Sonra Pittsburgh dükkânlarında "Westinghouse Station'u dinlemeye" uygun radyo alıcısı cihazları satılmaya başlanmış. Westinghouse yönetimi bir süre şaşkınlık yaşadıkdan sonra bu olayın önemini kavramış. 1920 yılındaki başkanlık seçimi sonuçlarının ve 1921 yılındaki Dempsey-Carpentier boks karşılaşmasının yayını, radyo yayınlarının ve bir kitle iletişim aracı olarak radyonun doğuşu anlamına gelir.

Conrad'ın dinleyicileri estetik açıdan özel eğilimlere sahip değildi: Tek istedikleri, evlerinde müzik dinlemektir; radyo bu anlamda, önemi ancak yıllar sonra anlaşılacak bir müzik işlevini hemen yerine getirmeye başlamıştır. Orta sınıflar ve halk arasında müzik kültürünün yayılmaya başlaması böyle gerçekleşmiştir (XVIII. yüzyılda müziğin sadece saraylılara yönelik olduğu, XIX. yüzyılda da burjuvazinin tipik eğlence kaynağı olduğu düşünülürse bu olgu daha iyi anlaşılabilir); ayrıca repertuar konusunda daha derin bilgi sahibi olmak mümkün olmuş (çünkü radyo konser programlarında genelde ihmal edilen, pek bilinmeyen eserleri de dinleyicilere dayatabiliyordu) ve insanlar müzik gösterileri düzenleme veya özgün müzikler besteleme konusunda teşvik edilmiştir (bu alanda da radyo şu veya bu şekilde, geçmişte sanat hamiliği işlevi gören bireylerin veya kurumların rolünü üstlenmiştir). Öte yandan radyo, plakların da yardımıyla, herkesin devasa miktarda "ambalajlanmış" ve tüketime hazır müziğe erişmesine imkân tanıyarak, geçmiş yüzyıllarda müzik tutkunlarını

ve amatörlerini niteleyen bağımsız icra geleneklerini yıldırıştır, müzik dinlemede artışa neden olarak dinleyicileri müziği gündelik ev içi faaliyetlere eşlik olarak algılamaya alıştırmıştır, böylece dikkatli ve eleştirel açıdan duyarlı dinleme şekline zarar vermiş, müziğin hayal gücü ve zekâdan ziyade gün boyu refleksler ve sinir sistemi üzerinde etkili olan bir malzeme olarak görülmesine neden olmuştur. Örneğin bundan bir süre öncesine kadar müzik tutkunları istedikleri müziği dinleyebilmek için önceden ilan edilen bir programı takip ederdi, halbuki günümüzde kablolu yayınların aralıksız yayınına kendini emanet ederek, münferit icraların karakterinin, başlığının, bestecisinin ve kalitesinin giderek birbirine karıştığı, gün boyu süren bir müzik akışı elde eder. Bu olgu klasik olarak nitelenen müzik alanında gerçekleşse de, asıl apaçık bir şekilde bir tüketim nesnesi olarak sunulan hafif müzik alanına özgüdür. Klasik müzik bolluğu kültürlü sınıfları ve burjuvaziyi müzik alışkanlıklarından uzaklaştırırken, hafif müzik bolluğu da popüler müziğin gerilemesi üzerinde etkili olmuştur. Geleneksel halk müziği, kabul görmek ve yayılmak için radyofonik araçtan faydalanamamıştır, ancak etkisinde kalmış ve dejenere bir biçimde de olsa hayatta kalabilmek için ticari şarkıların yöntemlerini benimsemek durumunda kalmıştır.

Ayrıca, hafif müzik tüketimi, bir çağın zevkinin genel tablosu içerisinde değerlendirilmesi gereken bir olgu olduğundan, radyonun yine de müzik zevkinin geliştirilmesini teşvik etme imkânına sahip olduğunu belirtmek lazımdır: Sanatsal anlamda olgunlaşmasa da, en azından kulağı giderek daha karmaşık ve ayrıntılı teknik araçlara alıştırma işlevini yerine getirebilir. Bu anlamda, gelenek değerlendirmelerinden bağımsız olarak, İtalya'da şarkı alanında birkaç yıldır gerçekleşmekte olan devrimin (örneğin, “bağırın” şarkıcı ve besteci-söz yazarı olguları, üçleme eşliği gibi

alışılmadık ritmik modüllerin kullanımı, *cool-jazz*'a özgü biçimlerin benimsenmesi, manyetik yankı kullanımı, Fransız şarkıları izinde şarkı sözlerinin önem kazanması, vs.) kitle müziği duyarlılığına bir evrime yol açtığına şüphe yoktur, dolayısıyla olumlu olarak değerlendirilmelidir; hatta paradoksal da olsa, bu müziğin dizesel ve elektronik müzikle ilgilenenlerin yeni müzik duyarlılığı için zemin hazırladığı söylenebilir. Bu evrim sürecinde radyo öncü rol oynamak yerine, plak şirketlerinin ve *juke-box*'ların girişimini takip etmiş, bu yeni olguya sonradan adapte olmuştur: Dolayısıyla çeşitli Claudio Villa'ların² şarkıları arasında yeni eğilimlere ancak güncel duyarlılık tarafından tamamıyla özümşenip müzik alanında muhafazakârlığın bir ifadesi haline geldiklerinde, sağlıklı etki güçlerini kaybedip örtülü eğilimleri teşvik etmek yerine ancak kulak alışkanlığını teşvik edecek yeni bir stile indirgendiklerinde yer verilmiştir.

Bir müzik enformasyon aracı olarak radyonun etkisinin olumlu mu, olumsuz mu olduğu sorusunu kültürel, sosyolojik ve ekonomik faktörlerin de dahil olduğu daha geniş bir bağlam içerisinde ele almak gerekir. Bir yandan “dinleme demokratizasyonu”, “repertuvarın yaygın hale gelmesi” ve “konserleri doğrudan dinlemeye teşvik” söz konusuken, diğer yanda odaklanma yetisinin uyuşturulması ve kültürel muhafaza politikası yaşanır (özellikle hafif müzik alanı yeniliği değil, var olan zevki cesaretlendirmeyi hedefler). Bu durum radyofonik organizmaların genelde faaliyet gösterdiği ekonomik koşullarla, tabi oldukları ticari ihtiyaçlarla veya tekel rejimlerinde pek de övgüye değer olmayan demagojik ayrıcalıklarla bağlantılıdır.

2 Claudio Villa (1926-1987): 1960'lı yıllarda popüler olan bir İtalyan şarkıcı.-çn

Televizyona gelince, klasik müzik açısından sorun daha sınırlıdır; hafif müzik, sahne becerileri daha yüksek icracıların tercih edilmesini gerektiren gösteri gereksinimleri ve televizyonun radyoya göre daha çok tabi olduğu zorunlu güncellik ihtiyacı bu yeni aracın radyoyu da etkisi altına alan bir yenilenme sürecine dahil olmasına izin vermiştir. Örneğin besteci-söz yazarları ve metinde belli bir asaletin hedeflendiği şarkı modasının, izleyicilerin çoğunluğunun karışık yöndeki isteklerine rağmen, Fransız şarkılarının 1955'ten beri televizyon programlarında gösteriliyor olmasından kaynaklandığına şüphe yoktur.

Estetik Olgu Olarak Görsel İşitsel Araçlar

Bu konu hem psikolojik alımlama hem de teknik-biçimsel radyo-televizyon dili açısından ele alınmalıdır.

a) Radyo dinleyicisinin durumu. Dinlemenin kasıtlı olarak yapıldığı varsayılırsa, radyodan yayınlanan müziğin dinleyicisi özel bir mahremiyet ve yalnızlık halinde bulunur, herhangi bir görsel veya duygusal unsurun katkısı olmadan, salt ses alımına açıktır.

Bu durumda dinleyici ile icracı (solist veya orkestra) arasında, çeşitli şekillerde tanımlanan ama yadsınmayan “çekim gücü” yoktur; ayrıca diğer dinleyicilerle oluşan doğrudan, fiziksel bağlantı da eksiktir. İcracının çekim gücüyle diğer dinleyicilerin çekim gücü, geleneksel anlamda müzik dinlemenin temel unsurlarındandır ve dinleme eylemine, müzik ritminin yadsınması değil, nitelemesi anlamında, tiyatroya özgü bir özellik katar. Radyo dinleyicisi ise mutlak saflıktaki ses evreniyle doğrudan temas halindedir, ne kadar mükemmel olursa olsun teknik aracın sunduğu ve orijinal tınların aynısı olamayacak, daha soğuk tınlar dinler;

müzik olgusuyla doğrudan bağlantılı insanlar ne dikkatini dağıtır, ne de odaklanmasına yardımcı olur; radyo dinleyicisi müziği bazılarının metafiziksel seyrekleşme olarak tanımlandığı bir ortamda, tamamıyla biçimsel haliyle alımlar. İdeal olanı temsil edenin geleneksel dinleme şekli (görsel ve işitsel bir arada) veya tam tersine, yeni dinleme şekli olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Ama radyonun yeni müzik dinleme biçimleri sunarak, böylelikle de duyarlılık için yeni uyarılar sağlayarak kendine özgü nitelikleri olan bir sanatta yeni olasılıklar yarattığını, öte yandan konser salonunda müzik dinlemenin, partitürü izleyen bir müzisyenin tamamıyla içsel ve hayali bir dinleme şekline izin vermediğini söyleyebiliriz. Bu durumda çeşitli dinleme şekilleri arasındaki değer hiyerarşileri reddettikten sonra bu yeni estetik olasılıkların farklı dinleyici tipleri tarafından farklı şekilde kullanılabileceğini de kabul etmek gerekir. Müzik alanında eğitilmiş dinleyici, radyofonik bir yayını dinlediği zaman müzik söyleminin, psikolojik karışımlardan yoksun, biçim, sabit teknik ve ifade değerlerine dayalı, dikkatli kontrolü için bir fırsat yakalayacaktır. Öte yandan müzik alanında deneyimli olmayan dinleyici, radyonun dayattığı yalnızlıktan, hayal gücünün müziğin teşvikiyle ve ritüel mekanizmasının doğrudan varlığı tarafından yönlendirilmeden duyguların ve imgelerin rasgele dalgasına kendini bırakması için fırsat yakalayacaktır; acemi müzik tutkunları da konser salonunda solistin veya orkestra şefinin hareketlerinden kaynaklanan, müzik söyleminin akışını izlemesine, çeşitli melodik-armonik düzeyleri ve tını bölümlerini uzamsallaştırmaya izin veren desteğin eksikliğini hissedecektir.

Bütün bu sorunlar televizyon açısından asgari düzeydedir, çünkü televizyonda klasik müzik yayınlarının sayısı çok azdır; ama ekranda icracıların ve dinleyicilerin görsel varlığının bir yandan

fiziksel varlığın yerini almadığını, diğer yandan da radyodan müzik dinlemeye kıyasla bir rahatsızlık faktörü oluşturmadığını gözlemleyebiliriz. Dolayısıyla günümüzde televizyondan yayınlanan müzik icraları sadece güncel anlatım veya pedagoji imkânı sunar.

b) Radyo ve televizyonların müzik dili. Tüm sanatsal faaliyetlerde üzerinde çalışılacak yeni bir malzeme, aşılması güç koşullar ve yeni olasılıklar yoluyla daima bağımsız bir dil anlamına gelir. Bu anlamda “verici cihazlar –elektromanyetik dalgalar– alıcı cihazlar” bütünü biçimlendirilebilecek, dolayısıyla da estetik açısından potansiyele sahip bir malzeme teşkil eder ve bağımsız sanatsal olgulara kaynak olmasa bile, onu iletişim aracı olarak benimseyen sanatsal olguları etkiler ve modifiye eder. Böylece araç olarak benimsenen radyofonik malzeme, başka sanat dillerinde modifikasyon süreçlerine yol açar, biçimsel bir araç olarak benimsendiği zaman da yeni bir dilin doğuşuna izin verir.

Müzik uygulamaları konusunda farklı farklı düşünceler söz konusudur. Mikrofon karşısında müzik çalmanın veya şarkı söylemenin icracının teknik araçlarını uyarlamasını gerektirdiği ve bu durumun mutlaka icracının stili ile genel anlamda vokal ve enstrümantal icra üzerinde etkili olduğu sıklıkla ifade edilmiştir. Bunun sonucunda gerçekliğe sadık kalmak amacıyla başvurulmuş özel teknik önlemler müzik yayınında icra anlamında yeni bir boyut yaratır. Teknik araçların kullanımı sadece seslerin gerçeğine sadık şekilde aktarımına değil, özel mikrofonlar, yavaşlatılan veya elektro-akustik cihazlarla üst üste getirilen, yükselten, manyetik yankılarla karmaşık hale getirilen kayıtlar yoluyla deforme edilmesine de yönelik olduğu zaman müzik yayınının bu yaratıcı yönü daha da vurgulanır. Bu durumda radyofonik müzik icrası bir yandan belirli eserlerin bazı teknik veya estetik niteliklerini vurgularken, hatta daha iyi özümsemesini sağlarken

(Alfredo Casella, sade ve saf tınların daha uygun olduğu radyonun genelde bu tür tınları tercih eden Post-Romantik müziğin yayılmasına yaradığını söylemiştir), diğ er yandan deneyler ve önceden belirlenmiş akustik geleneklerin ihlali yoluyla yeni bir iş itisel duyarlılığı teş vik eder, yeni tınların ve frekansların icadını tetikler. Birinci durumda, Mario Rinaldi'nin de gözlemlediğı gibi, radyo yayınlarının ihtiyaçları müzik uygulamalarını etkiler, tını açısından saflığı, enstrümantal açıdan sadeliğı, katlamaların ortadan kaldırılmasını ve kontrollü bir dinamik dayatır. İkinci durumda ise çağdaş müziğin en ilginç tezahürleri arasında yer alan somut müzik ve elektronik müzik uygulamalarının ardında tam da radyofonik deneyimler yatar. Ama radyo, yepyeni frekanslar ve tınlar “imal edebilen” elektro-akustik cihazlar icat edilmeden önce de dinleyicilerin ve bestecilerin akustik duyarlılığını yenilemiş, ses ortamları, konuşmalara eşlik, gürültüler yoluyla ifade edilen durumlar gibi çeş itli yeni ihtiyaçlar ortaya atmıştır. Aslında gürültü çağdaş müziğin bir parçası haline geldiyse ve Rossini'nin nota sehпасı üzerine yayla vuruş u herhangi bir etkisi olmayan bir icat olarak kalmadıysa, bunu bir anlamda radyofonik uygulamalara borçluyuz. Ç eş itli yıllarda İtalya Ödülü'nde sunulan özgün eserler radyofonik sanat ve onunla birlikte radyofonik müzik alanındaki olasılıkları göstermiştir; Angioletti ile Zavoli'nin *Notturno a Cnosso*'su (*Knossos'ta Noktürn*) gibi bir eserde yer alan uzun sessizlikler ve gürültüler de radyofonik müziğin tezahürleri arasında yer almayı hak eder.

Televizyona gelince, bu alandaki söylemler henüz yeterli düzeyde değildir. Canlı yayın alanındaki estetik olasılıkları daha verimli olan televizyon, günümüze kadar henüz bağımsız müzik ç özümleri üretmemiştir. Ama televizyonun müzik uygulamaları üzerinde etkili olduğı bir alan vardır: Melodram yayınlarında

gösteriyle bağlantılı özel ihtiyaçlar, librettolara özgü anlatımsal yönlerin ve eylem niteliklerinin vurgulanmasını ve müzik alımlamasının aleyhine, psikolojik anlatımın bütün olasılıklarından faydalanılmasını gerektirmiştir. Bu olgunun eserin izleyici kitlesi ve televizyon müziği alanında çağdaş besteciler üzerindeki etkisi yakın gelecekte daha bilinçli ve belgelenmiş bir araştırmaya konu teşkil edebilir; gerçi televizyon alanındaki bu uygulama, müzik tiyatrosu kavramı ile “şarkı söyleyerek rol yapmak” kavramı arasındaki bağlantısızlığı görmemize izin veren tarihi bir süreç içerisinde yer alır (dinleyici kitlesinin zevki ile bestecilerin eğilimleri de bu sürece dahildir).

TELEVİZYON ÜZERİNE NOTLAR

Grosseto Ödülü'nü düzenleyenler, televizyonun uygarlığımızın temel olgulardan biri olduğundan (dolayısıyla da hem en geçerli eğilimlerini teşvik etmek hem de tezahürlerini incelemek gerektiğinden) hareketle dört yıldır kültür alanından farklı görüşlere sahip insanları jüriye dahil etmenin yanı sıra, araştırmacılar, televizyon eleştirmenleri, sanatçılar ve eğitimciler arasında toplantılar da düzenliyorlar. 1962 yılının ödülleri, “Sinema ile Televizyon Arasında Karşılıklı Etkiler” konulu bir yuvarlak masa toplantısı sonrasında verildi.¹

Bu notların yazarı için tartışmaların nasıl geliştiği konusunda ayrıntılı bir rapor sunmak zor, çünkü bir yuvarlak masa katılımcısı olarak konuşmaları “tarafli” bir şekilde dinlemesi, başkalarının söylediklerinde kendi düşünceleri için uyarılar, kendi görüşle-

1 Dokuz jüri üyesinden (Carlo Bo, Achille Campanile, Carlo Cassola, Luigi Chiarini, Giuliano Gramigna, Guido Guarda, Mario Apollonio, Giuseppe Dessi ve Enrico Emanuelli) ilk altısı bu tartışmada yer aldı; Grosseto’da onlara Galvano della Volpe, Gillo Dorfles ve Armando Plebe gibi estetik araştırmacıları; Federico Doglio, Pier Emilio Gennarini, Angelo May ve Adriano Bellotto gibi televizyon meseleleri konusunda uzman araştırmacılar; ve Pier Paolo Pasolini, Gian Paolo Callegari, Emilio Servadio, Luigi Volpicelli, Rahip Salvatore Gallo, Piero Gadda Conti, Deneysel Sinema Merkezi’nin müdürü Leonardo Fioravanti dahil olmak üzere başkaları da katıldı. Çalışmanın başında televizyondan sinemaya geçiş deneyimlerini anlatan Ugo Gregoretti (“Controfagotto” ile “La Sicilia del gattoardo”dan “I nuovi Angeli”ye) ile sinemadan televizyona geçen birinin izlenimlerini anlatan Alessandro Blasetti birer rapor sundu.

Bu toplantının tutanakları konusunda bkz. *Bianco e Nero* dergisinin özel sayısı.

rinin teyit eden görüşler veya benimseyebileceği haklı itirazlar yakalamaya çalışması kaçınılmazdı. Dolayısıyla tek tek konuşmaları aslına uygun şekilde aktarmak ve görüşlerin kime ait olduğunu belirtmek yerine, bu tartışmada ortaya çıkan bazı temaları anlatmak daha doğru olacaktır; aşağıda yazılanların tarafsız bir gözlemci tarafından çıkarılan bir özet değil de, bir katılımcının diğer katılımcıların söyledikleri konusundaki görüşleri olarak görülmesi gerektiğini belirtelim.

Canlı Yayın ve Film Üzerindeki Etkisi

Televizyonun “özgüllüğünü” artık kanonik hale gelmiş olan filmin özgüllüğü meselesinden ayırt etmek gayreti içerisinde, tartışmaya yön vermek için seçilen ilk temalardan biri, *canlı yayın* meselesiydi. Canlı yayın, televizyonun başka iletişim veya gösteri biçimlerinden ayırt edilmesini sağlayan bir özelliktir; canlı yayının öğretisinde aynı zamanda yeni sinemanın televizyona borçlu olduğu şeyler de tespit edilebilir. Sinema en azından geleneksel biçimleriyle, izleyiciyi zorunlu geçişler doğrultusunda ve Aristotelesçi *poetika*’nın yasalarına uygun olarak inşa edilmiş, zincirleme bir öykü şekline alıştırmıştı: Buna göre izleyicide empati uyandırabilecek bir karakterin başına üzüntü uyandıran, korkunç bir dizi olay gelir; bu olaylar giderek gelişir ve gerilimde zirve noktasına ulaşılır; kriz (ve dramatik düğümler) çözümü ulaşır, olaylar sonuçlanır ve tetiklenmiş duygular yatışır. Başka bir deyişle, XIX. yüzyıl romanları ve Klasik tragedya gibi filmler de başlangıç, gelişmeler ve son şeklinde bir yapıya sahipti ve bu aşamaların her birinde anlatım tasarrufu yasasına uygun olarak, eylemin gelişimi açısından rastlantısal olabilecek her şey dışlanarak, esas anlatım doğrultusunda sunulan eylem unsurları nihai “felakete” doğru gelişir. Televizyon programlarındaki canlı ya-

ynlar ise beraberinde olayların bambaşka bir anlatımını getirdi: Canlı yayında bir olay gerçekleştiği anda görüntüleri yayınlanır ve yönetmen bir yandan olanların mantıklı ve düzenli bir anlatımının sunulmasını sağlayacak bir “hikâye” oluşturmak zorunda kalır, diğer yandan da gerçek bir olayın kontrol altına alınamaz, bağımsız bir şekilde gelişen beklenmedik, ölçülemez ve rastlantı sonucu gelişen kısımlarını yakalayıp “anlatımına” katabilmelidir; ama yönetmen böyle rastlantısal katkıları yönetmeyi ne kadar iyi bilirse bilsin, gerekli olanla gereksiz olanın ritminin, dozunun, sinemada olanlardan apayrı olduğu bir “anlatım” sunmak zorundadır: Böylece izleyicileri yüzeysel olana sürekli olarak eğilim gösteren, ama yine de gündelik olayların karmaşık rastlantısalılığını yeni bir şekilde tattırabilen yeni bir anlatım dokusuna alıştırır (sinema, anlatımsal seçim ve arındırma süreci sonucunda gündelik olayları bize unutturmuştu). Dolayısıyla televizyon anlatımından kaynaklanan birkaç yıllık alışkanlık sonucunda sinemanın da televizyondan farklı bir anlatım şeklini kapmış olması bir rastlantı değildir; rneğin Antonioni’nin eserlerinde başlıca bir eylem varsa bile, o eylem etrafında gelişen ve görünürde önemsiz olan olaylardan dolayı sürekli olarak sulandırılır, ama sonuçta en önemsiz gündelik olayların dokusunda anlam veya anlam eksikliğini keşfetmeye yönelik olan yeni bir eylemin çekirdeğini tam da bu olaylar oluşturur.

Diğer katılımcılar bu görüşe çeşitli şekillerde itiraz ettiler. Her şeyden önce, televizyon yayınlarının gerçek rastlantısalılığının (gerçek anlamda bir “düzensizlikten”, malzemenin sanatsal düzenlemelere tabi tutulmamasından kaynaklandığı için) söz konusu filmlerinkinden farklı olduğu öne sürüldü. Canlı yayının anlatım olarak nitelenemeyeceği, “anlatım”ın deneyimin –dolayısıyla da “şiir”in– süzülmesini ve oluşumunu gerektirdiği, halbu-

ki televizyon yayınlarında gündelik olayların tekrarından başka bir şey olmadığı savunuldu. Gereksiz ve dolaysız olanın aslına sadık, ayrıntılı gündelik olaylar zevkinin çeşitli çağdaş anlatım deneyimlerini temel aldığı kabul edilse bile (orada burada Joyce'un adı ve "içsel monolog" geçti), bu durumu kuramlaştırmanın sadece romancıların kırk yıldır geliştirmekte olduğu temaları ve dürtüleri gecikmeli olarak ele almak anlamına geldiği, dolayısıyla da televizyonun veya sinemanın bu konuları araştırmasına gerek olmadığı belirtildi.

Aslında bu tartışmalara, çeşitli saygın alanlarda faaliyet gösteren araştırmacıların televizyon konusuna aşına olmamalarından kaynaklanan bir yanlış anlama gölge ediyordu. Aslında, başkalarının da farkında olduğu üzere, canlı televizyon yayınlarının olanları aslına sadık, saf bir şekilde şekilde yansıttığı hiç de doğru değildir; çeşitli bakış açıları doğrultusunda yerleştirilmiş kameralarla çekilen olayları yönetmen üç-beş monitör üzerinde görür ve bu görüntülerin arasından canlı yayına verilecek olanları seçer, dolayısıyla da olayla eşzamanlı olarak ve doğaçlama olsa da, bir tür montaj yapmış olur, başka bir deyişle işin içine "yorum" ve "seçim" girer.

Ham deneyim malzemesini alıp bu verileri sanatçının kişiliğini yansıtacak şekilde düzenlemek sanata özgü bir özellik ise, canlı televizyon yayınları da sanatsal eylemin temel koordinatlarını kısaca içerir; bu koordinatlar o kadar basit ve kaba bir haldedir ki her an üzerinde düşünülmemiş doğaçlamaya dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadırlar, ama yine de canlı yayınların içinde yer alırlar. Canlı televizyon yayınlarının "özü" özelliği, anlatımı gerçekliğin dolaysız olarak kısıktırılmasına ve eşzamanlı aktarım ihtiyaçlarına dayandırmak ise de, yönetmenin eylemi bir anlatıma, olaylara kişisel bir bakış açısının getirilmesine benzer. Televizyon

deneyiminin bazı anlatımlarının çağdaş sinemanın anlatımlarını andırmasının sebebi budur, ama televizyon anlatımının yöntemleriyle yaşanmış hayatın rastlantısallığını çok daha büyük bir bilinçle ve estetik hesapla taklit eden sinemanın yöntemlerini birbirinden ayırt etmek gerekir. Öte yandan yeni sinema ile televizyon uygulamaları arasında analogiler kurulduğunda, yönetmenlerin doğrudan etki altında kaldığının değil, televizyonun izleyiciler arasında yeni alımlama alışkanlıkları yarattığına şüphe olmadığının kastedildiği tekrar edildi; dolayısıyla bu olguya estetik bir anlam atfedilmek istenmese bile, zevkin sosyolojisi açısından onu yine de göz önüne almak gerekir. Edebiyat alanında yıllarca önce yapılmış keşiflerin neden sinemaya ve televizyona atfedilmesi gerektiğine gelince, bu itirazın bence bu tür anlatımsal deneyimleri özümsememiş birisinden kaynaklanmış olması bir yana, farklı sanat “türlerinde” farklı gelişme aşamalarının söz konusu olduğunun (okurlar arasında artık kimsenin, Croce’nin bizi haksız olarak alıştırdığı, türlerin sorunsallığı konusunda içgüdüsel bir güvensizlik hissetmediği düşünülüyor) ve aynı edininin roman alanında elli yıl önce, sinema alanında elli yıl sonra gerçekleşebileceğinin göz önüne alınmadığı ve sinemanın “edebiliğinden” söz etmenin gereksiz olduğu açıktır; aslında sinemanın edebiyatta zaten kat edilmiş bazı yolları kendi başına bulmuş olması, çağdaş kültürün çeşitli düzeylerinde bazı derin ihtiyaçların varlığına işaret eder.

İletişim ve İfade

Ama aslında bu itirazların birçoğunun ardında, bazılarının daha dürüst bir şekilde, açıkça ilan ettiği zihinsel bir kuşku yatıyordu: Sinema “kendini ifade etmeye” izin verir (“ifade etme” kategorisinin estetik açıdan tüm çağrıştırdıkları dahil), halbuki televizyon olsa olsa “iletişime” izin verir (dolayısıyla sanat ile gün-

delik olayların analtımı arasındaki farkın aynısı söz konusudur). Hatta televizyonun bir iletişim aracı veya olsa olsa estetik bakış açısından tamamıyla yoksun, sosyolojik bir fenomen olmasından dolayı “var olmadığını” (toplantıya katılanların da zamanlarını boşuna harcadığını) öne sürenler olmuştur.

Bir olgunun, sırf estetik değil de sosyolojik olduğu için var olmadığını ilan etmek, hümanist kültürümüzün estetistik bir kusuruna işaret eder (daha da endişe verici olan, bunu söyleyen kişinin Marksizmi meslek haline getirmiş, teknik ve sosyal olguların somutluğuna daha bağlı olması, estetik değerler evrenine fazla eğilim göstermemesi beklenecek bir yazar olmasıydı). Televizyon şu ana kadar gerçek anlamda sanat yaratamamış, tamamıyla sosyolojik bir olgu olsa bile, tam da sosyolojik bir olgu olmasından dolayı zevkler ve eğilimler, yani kültürel evrimin amaçları açısından estetik alanında da kısa vadede belirleyici olabilecek ihtiyaçlar ve beğeniler, tepki modelleri ve değerlendirme biçimleri yaratabileceğinin farkına varmamak ciddi bir sorundur. Hiç kimse güzelliğin ebedi ve kanonik bir kuralı olduğunu düşünmez ve bir toplumun güzel olana, sanatsal olana, zevkli ve estetik olana attığı tanımlamalar, örf ve âdetler ile düşünce biçimlerinin gelişimine sıkı sıkıya bağlıdır. Bundan dolayı sosyolojik bir olgu olarak televizyon üzerine düşünceler estetik alanını da ilgilendirir.

Ama tek sorun bu da değildir. “Televizyon” kelimesi söylenildiği anda her katılımcı farklı bir şey düşündüğü için tartışmaların büyük kısmı çıkmaza giriyordu: Bazıları canlı yayınları, bazıları bilgi yarışmalarını (yarı canlı yayın, yarı önceden belirlenmiş efektler), bazıları televizyonda yayınlanan tiyatro oyunlarını, bazıları yayınlanan filmleri, bazıları haber programlarını, bazıları da reklamları düşünüyordu. Bu durumda televizyonun estetiği veya “özgüllüğü” üzerine tüm söylemlerin muğlak kalması anlaşılabilir.

bir şeydir. Bana göre buradaki yanlış anlama, televizyonu bir araç olarak değil de bir sanat türü olarak görmeye çalışmaktan kaynaklanıyordu. Başka bir deyişle televizyon, belli bir kurumun belirli koşullarda bir izleyici kitlesine, ticari mesajlardan *Hamlet*'in temsiline kadar uzanan bir dizi hizmet sunmasına izin veren ve elektronik el kitaplarına konu olan teknik bir araçtır. Böyle bir olgunun bir bütün olarak “estetigi”nden söz etmek, bir yayınevinin estetiğinden söz etmek gibi olacaktır; yayınevlerinde tabii ki hem estetik araştırmalara konu olabilecek olgular alanına giren anlatımsal kitaplar hem de başka kriterler doğrultusunda değerlendirilen, örneğin yemek tarifi kitapları yayımlanır. Dolayısıyla bir yayınevinin “yayın politikası” vardır, ama bir “estetigi” yoktur. Televizyon açısından da aynı şey söz konusudur; yuvarlak masanın temalarının dışında yatan (muhtemelen) bir sorun grubunu oluşturan televizyon politikaları konusundaki söylemler bir yana, televizyonda bir futbol maçı canlı olarak yayınlandığında televizyon, belirli bir gramer ve sözdizimi dayatan teknik özellikleri doğrultusunda kullanılır; daha önce de öne sürüldüğü gibi, bu tür bir iletişimin de anlatımsal, dolayısıyla da erken dönem bir sanatsal sonucu olabilir. Ama televizyon stüdyosundan bu amaçla sahnelenmiş klasik bir tragedya yayınlandığında söylem, tiyatro temsillerininkinden veya sinemanınkinden farklı yasalara uyar, çünkü montajın ritmi farklıdır, hatta görüntünün “greni” farklıdır, kamera objektiflerinin kapasitesi boyutların aktarımına göre farklıdır (televizyon tekniğinden anlayan ve stüdyodan yapılan yayınlarla filmleri karşılaştıracak herkesin göreceği gibi, televizyon kameraları görüntüye sinema kameralarına göre farklı bir üç boyutluluk verir). Dolayısıyla bir araştırmacının, normal bir filmin, televizyonda yayınlandığı zaman etkisinin yarısını kaybettiğine dair gözlemi, televizyonun sanatsal olasılıklardan tamamıyla yok-

sun olduğu gibi bir sonuca varmamıza neden olmamalıdır; tam tersine, her aracın kendine özgü, üzerinde çalışılan malzemeyle ve kullanılan tekniklerle bağlantılı yasaları vardır ve televizyon ancak başka bir mecra için tasarlanıp gerçekleştirilen eserler için bir araç haline getirilmek istendiğinde çok kötü sonuçlar verir.

Bu durumda televizyon, kendi özgül mahiyetiyle bağlantılı, bağımsız imkânlarla sahiptir (örnek olarak canlı yayınları ve stüdyo yayınlarını gösterebiliriz); ama burada da dikkatli olup kesin sonuçlara varmamak lazımdır. Bağımsız bir sanat “türü” olarak televizyonun bu iki olasılıkla sınırlı olmaması ve bir “araç” olarak başka gelişim yolları da sunması mümkündür. Televizyonla sinema arasında herhangi bir ortak noktanın olup olmadığına dair soru ise, bilinçaltında televizyon konusunda bir bütün olarak, jenerik bir estetikten söz etme isteğini yansıtır.

İzleyicilerle İlişki

Bir “araç” olarak televizyon ise belirli bir psikolojik ve sosyolojik olgu teşkil eder: Belirli görüntülerin, filmlerin izleyici kitlesinden ayrı, belirli sosyolojik ve psikolojik koşullardaki bir izleyici kitlesi için günün belirli saatlerinde küçük boyutlu bir ekrandan yayınlanıyor olması, kullanılan aracın estetik olasılıkları konusundaki bir araştırmayla bağlantısı olmayan, ikincil bir olgu teşkil etmez. Tam tersine, televizyon söyleminin tamamını niteleyen bu özgül ilişkidir ve ciddi bir inceleme bu ilişkiden ayrı olarak düşünülmemelidir.

Tartışmaya katılanların bazıları gösteri ile izleyiciler arasındaki ilişkiyi vurguladılar ve geliştirilmesi gereken bazı gözlemleri ortaya attılar; ancak bu görüşler, daha “eleştirel-felsefi” görüşlerin gölgesinde kaldı (ve yukarıda sözünü ettiğim sahte hümanist

“kusur” yineleni). Ancak o, birçok noktayı aydınlatmak için olası tek yoldu. Örneğin Alessandro Blasetti’nin öne sürdüğü görüş önemlidir: Yönetmen kendi incelemesini gerçekleştirirken (film yoluyla) belgesel nitelikli çok malzeme toplama imkânının olduğunu, dolayısıyla daha önce belirlenmiş gerçekliklere saygılı, dikkatli bir montaj sayesinde bu malzemeyi sanatsal olarak ele alma ve ona anlatımsal bir tasarruf kazandırma fırsatı yakaladığını (gerçekliğe hiçbir şey kurban etmeden, kaydettiği “hakikate” “gerçeğe yakın” bir görünüm kazandırarak) söylerken televizyon süreçleri ile sinematografik süreçlerin örtüştüğünü savunur gibi göründü. Blasetti, bu anlamda televizyonda yayınlanacak bir “film” yaratmaktan başka bir şey yapmadığını söyledi. Ancak sinema salonunun büyük ekranına göre küçük ekranın farklı ihtiyaçları olduğunu (ve görüntülerin farklı olduğunu) defalarca vurgulayan da Blasetti’ydi. Ama Blasetti aynı zamanda araştırmasını bir sinema yapımcısı için değil de televizyon için yapmasının sebebinin, belirli bir anda belirli bir izleyici kitlesine belirli bir söylem yöneltmesine izin vermesi olduğunu ve hem niteliksel hem de niceliksel olarak sinemanıkinden farklı olan bir izleyici kitlesine ulaşabildiğini söyledi.

Bu durumda *belirli bir araç yoluyla izleyicilerle kurulan belirli bir ilişki*, bir söylemin estetik unsurlarını bile nitelemeye katkıda bulunur. Blasetti’nin araştırması biçimsel açıdan sinematografik bir araştırma gibi yapılandırılmış olabilir, ama onu aktarmak için başvurmayı düşündüğü “araç” (ve bütün sosyolojik ve teknik nitelikleri), eserini planlarken, ona başlarken ve onu yürütürken ki niyetlerini koşullandırdığına şüphe yoktu; akıllı ve duyarlı bir insan olan yönetmenin faaliyetinin her aşamasında televizyon izleyicisinin alımlama tavrının sinema izleyicisine göre farklı olduğunu göz önünde bulundurduğuna da şüphe yoktu. Ve sonradan

Grosseto Ödülü'yle teyit edileceği üzere, ortaya bir televizyon eseri çıkmıştı.

Bu durumda her şeyden önce bir “tele-iletişim aracı” olarak televizyon olgusu içerisinde farklı teknik gereksinimlere tabi olan farklı iletişim olasılıkları arasında ayırım yapmadan, bazılarının gramer, sözdizimi ve hatta ifade açısından daha bağımsız olduğunu, bazılarının ise tüketime yönelik anlık iletişim gereksinimlerine bağlı olduğunu kabul etmeden televizyon, estetik olasılıkları ve özgül nitelikleri konusunda doğru bir söylemde bulunmanın mümkün olmadığına inanıyorum. Sinemalarda gösterilmek üzere çekilen filmlerin gösterimi ve yayınlanması tüketime yönelik gruba dahil edilebilir, ama burada da bazılarının öne sürdüğü gibi, belirli filmlerin (ayrıcalıklı olgular olarak nitelenenler) küçük ekrana indirgenmesinin izleyiciyle duygusal ilişkide değişikliğe yol açıp psikolojik etkide, dolayısıyla da eserin estetik sonucunda da değişikliğe yol açıp açmadığı sorgulanabilir. Doğru bir söylemin ikinci yönü, daha önce de dediğim gibi, “dil” olgusunun sosyolojik ve psikolojik açıdan nitelenmiş izleyicilerle ilişkisini göz önüne almadan televizyon dilinden (daha doğrusu televizyonun sunduğu farklı iletişim ve ifade olasılıklarına bağlı olarak çeşitli dillerinden) söz etmenin mümkün olmadığıdır. Başka bir deyişle, televizyonun estetiğini hemen oluşturmak yerine bir dizi psiko-sosyolojik (ve teknik) inceleme yürüterek estetik alanında da geçerli olan sonuçlara varılabilir.

Tartışma sırasında öne sürülen (ama ayrıntılı olarak ele alınmayan) son derece önemli bazı gereksinimlerin değer kazanması için söylemin yukarıda belirtilen şekilde ortaya konması gereklidir: İfade ve eleştiri özgürlüğü meselesi, ancak televizyon aynı zamanda bir anlatım ve olguların yorumlanması anlamına geliyorsa temel önem taşır.

Tartışmanın bu seyre girmesi ne yazık ki yuvarlak masanın sonunu buldu, ama her halükârda yuvarlak masanın işe yaradığını gösterdi: Toplantıda nihai bir karara varılmadıysa da, metodolojik ilkeleri tespit edilmesi gereken daha kesin bir söylemin temeli atılmış olundu. Birçok yeni ufuk açılmış oldu; bir yandan izleyici kitlesini “gündelik olaylar”ın (gerçek olayların dolaysızlığının serbest bağlantısızlıkları ve öngörülemezlikleriyle takdir edilmesine izin veren “gündelik olaylar”ın) yeni bir boyutuna alıştıran bir iletişim “aracı”nın varlığı tanımlandı, diğer yandan bu “gündelik olaylar”ın aslında “yorum”, yani “tarih” (veya “sanat”) anlamına geldiği teyit edildi. Bu durumda belirli duygusal durumlarda “gündelik olaylar” beklentisiyle bir makineye başvuran ama onun yerine farkına varmadan kendisine “tarih” sunulan izleyici kitlesinin paradoksal durumu ortaya çıktı. Başka bir deyişle, izleyiciler “ham” gerçeklikle temas etmeye hazırlanırken insanileştirilmiş, süzgeçten geçirilmiş ve tartışma konusu haline gelmiş bir gerçekliği özümsemeye hazırdır. Bu durumdan kaynaklanan meseleler estetiğin yanı sıra (biçimsel bir inceleme sayesinde ortaya çıkarılsalar bile) pedagoji ve siyasetle de bağlantılıdır. Bu tema en azından sinema ile televizyon arasındaki bağlantılarla ilgili olduğu için bu siyasi sorunsalın yuvarlak masada ele alınması gerekirdi, ama öyle olmadı. Belgesel sinematografi alanında son zamanlarda görülen, çağdaş gerçekliğin veya yakın geçmişin eleştirel yorumlarına yönelik gelişmelerin yeni söylem çizgilerini öne sürmesi gerekirdi. Üstelik son zamanlarda televizyon meselesi çeşitli yayınlarda sosyolojik, psikolojik ve siyasi açıdan ele alınmıştır.

Bir “Araç” Olarak Televizyon

Televizyonun “estetiği”nin temelindeki yanlış anlama, televizyonu sinema veya tiyatro veya lirik şiir gibi sanatsal açıdan

üniter bir olgu, yani bir “tür” olarak görmektir. Sanatsal türler son derece ciddiye alınması gereken bir olgudur, ama televizyon bir tür değildir. Televizyon bir “araç”tır: Farklı iletişim söylemlerinin izleyici kitlelerine ulaştırılmasına izin veren teknik bir iletişim aracıdır ve bu söylemler teknik-iletişimsel araçların yasalarının yanı sıra kendilerine özgü yasalara da uyarlar: Başka bir deyişle, televizyonda yayınlanan (televizyon için tasarlanmış) bir gazetecilik belgeseli her şeyden önce gazetecilik iletişiminin belirli gereksinimlerine cevap vermelidir; ancak bu gereksinimler iletişim yolu olarak seçilen televizyon olgusundan kaynaklanan başka gereksinimlerle de birbirine karışır.

Televizyon “aracı”nda ayrıca, bazıları zaten var olup sadece “yayınlanan” (televizyondan yayımlandıklarında yeni nitelikler edinir, yeni meselelere kaynak olurlar), bazıları da özel olarak televizyon aracı için tasarlanmış başka gösteri türleri de yayınlanır. Televizyon gösterilerinin nitelikleri, televizyonun estetik meseleleri, yeni bir dilin doğuşu, vs. konusunda ihtiyatlı bir söylem bu noktadan hareket etmelidir.

Şu kadarını açıkça söyleyelim: Televizyonu “önceden var olan yöntemler ve biçimler bütünü” olarak nitelemek, televizyon dilinin varlığını reddetmek anlamına gelmez, bu dili yukarıda verilen tanımlamanın ışığında aramak, yani metodolojik ihtiyatla ilerlemek demektir.

Federico Doglio’nun çok sayıda araştırmanın sonucunu net ve anlaşılabilir bir dille aktaran ve özgün analizinin temeli haline getiren *Televisione e spettacolo* (Televizyon ve Gösteri) (Roma, Studium, 1961) kitabının hareket noktası, televizyonun “önceden var olan yöntemler ve biçimler” tanımlamasıdır. Doglio’nun kitabı, bibliyografisinin kapsamı ile çeşitli akımlardan ve uzmanlık alanlarından araştırmacılardan alıntıların bolluğundan dolayı hem

biyrsel bir katkı hem de teknik-stil tespitlerinin ve eleştirel-es-tetik tanımlamaların dikenli ormanına adım atmak isteyenler için mükemmel bir rehberdir. Doglio'nun kitabı, televizyonu içeriden gören bir araştırmacının (yazar bir program sorumlusudur) eseridir ve böyle okunmalıdır; bir dizi eleştirel gözlem yazarın dürüstlüğüne atfedilmeli, kendisinden çok eleştirel bir inceleme beklememeli (inceleyeceğimiz diğer eserler daha eleştireldir) ve Doglio'nun çeşitli araştırmaları ihtiyatlı bir şekilde sistematikleştirmeye çalıştığı kabul edilmelidir. Öte yandan Doglio'nun en önem verdiği konulardan biri, televizyonun olağanüstü görselliğinin "gramer" ve estetik açısından tanımlanmasıdır. Her ne kadar bu mesele beni çok yakından ilgilendiriyorsa da, burada televizyon olgusunu başka bir yönden, yani televizyon ile izleyici kitlesi arasındaki ilişkinin psiko-sosyolojik yönünden incelemememiz daha önemlidir. Daha önce de değindiğim gibi, bu sorunu ele almak, bir sanat biçimi olarak televizyona ilgi duymamak değil, tam tersine bazı temel noktaları açıklığa kavuşturduktan sonra söylemi başka düzeylerde devam ettirmeye izin verecek bir noktadan hareket etmek anlamına gelir.

Altamira'nın tarihöncesi bizonlarını yaratanlarla bu imgeler ve mağaranın en diplerinde yer aldığından gerçekten görülsün diye mi yapıldığı bilinmeyen bu imgeleri pazarlayanlar arasındaki ilişki türünü açık bir şekilde tanımlamadan bu imgeler konusunda konuşmanın, empresyonist enerjisini ve hareket duygusunu övmenin veya iki boyutluluğuna dikkat çekmenin hiçbir anlamı olmayacağı apaçıktır. Bu resimlerin hangi büyü veya ritüeller amacıyla kullanıldığı kesin olarak anlaşılmadığı sürece estetik değerlendirmeleri konusunda bir söylem yürütmek (göstermelik estetizmlere başvurmak dışında) boşuna olacaktır.

Televizyon açısından da aynı şey söz konusudur: Gazetecilikten tiyatroya ve reklamlara kadar farklı ifade biçimlerini koordine

eden bir “araç” karşısında, bu “araç”ın yeni bir duruma uygulanan bu “tür”lerin her birine nasıl yeni koşullar dayattığını anlamak için televizyonun *kime* hitap ettiğini ve karşısında televizyon ekranı olan izleyicinin tam olarak *neden* faydalandığını anlamak gereklidir.

Bu alanda yürütülen bazı psikolojik (izleyicilerin ekran karşısındaki durumları) ve sosyolojik (bu durumun sürekli olmasının insan topluluklarında neden olduğu değişim ve toplulukların bu araca yönelttikleri talep türleri) araştırmaların önemi buradan kaynaklanır; bu gibi meselelerden de sosyal psikoloji (belirli bir sosyolojik durumda söz konusu olan yeni bir psikolojik ilişkiden kaynaklanan yeni toplu yaklaşımlar, tepkiler; kültür tarihi açısından sonuçları), kültürel antropoloji (yeni mitlerin, tabuların, varsayım sistemlerinin gelişmesi), pedagoji ve tabii ki siyaset meseleleri türer. Bir televizyon yayınının “estetik değerleri”nin ne anlama geldiği sadece bu tablo ışığında ele alınabilir; ortaçağ yontma eserlerinin estetik değerlerini *gerçek anlamda* kavrayabilmek için katedrallerdeki eserler belirli plastik-figüratif çözümler yoluyla sunulmuş hayali varyasyonlar değil, kesin mesajlar, bir pedagojik araç sisteminin unsurları, belirli bir kültürel bağlamda, belirli amaçlarla kullanılan ve verili bir toplumsal ortamda belirli kurallar doğrultusunda faydalanan, belirli anlamlara sahip ikonografik bir repertuvar olarak görülmelidir.

Dolayısıyla çok geniş kapsamlı bir söylem söz konusudur ve burada ayrıntılı şekilde ele alınması mümkün değildir. Burada son zamanlarda bu gibi meseleleri hak ettiği şekilde ve genelde farklı yöntemlerle sunan ve bu alanda daha kesin fikirler edinmek isteyenler için elzem araçlar teşkil eden bazı incelemelere değineceğiz.

Deneyisel Araştırmalar

İtalya’da genel anlamda bu alandaki tartışmaların yoğunlaşmasına neden olmuş bir yayına değineyim: Aldo Visalberghi ile Gino Fantin’in Pirelli dergisi için düzenlediği *Televisione e Cultura (Televizyon ve Kültür)* başlıklı derleme (1961’de tek bir cilt halinde toplanmıştır). Bu derlemede televizyon meselesi, bu yeni aracın teşkil ettiği tehlikeler ve İtalyan toplumundaki durum konusunda bazen sert olabilen eleştiriler açısından ele alınıyordu; ama bu eleştiri İtalya’ya özgü, muğlak “hümanizm”in büyük kısmının sergilediği aristokrat hatalara düşmüyor, örneğin yeni teknikler hiçbir zaman tüm yurttaşların ortak mirası haline gelmemiş kültürel gelenekleri kitleleştirme girişimiyle sulanmıyordu: Televizyonun bir iletişim aracı olarak sunduğu sayısız olasılığın sağduyulu bir değerlendirmesinden yola çıkarak, demokratik bir toplumda (ve demokratik bir toplum için) gelişim ve uygulama olasılıklarını ele alıyordu.

Öte yandan, televizyonun izleyicilerin tepki verme kapasitesi-ne karşı sinsi ve hipnotik bir saldırı yönelttiğini ilan edenler aslında edebi ve yaratıcı düzlemde de olsa, aslında gerçekten var olan ve araştırma konusu haline gelebilecek bir şeylere işaret ederler. Gilbert Cohen-Sat’ın Sorbonne Filmoloji Enstitüsü bağlamında yürüttüğü (ve *Revue de Filmologie*’de yayınlanan) ve günümüzde Milano’da, Görsel Enformasyon Alanında Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Konseyi dahilinde sürdürülen araştırmalar büyük önem taşır; burada Merkezi Kayıtlar (bu konuda dünyanın her tarafında düzenlenen araştırmaların kaydı tutulacak ve koordinasyonu yapılacaktır) oluşturulduğu gibi, sinema ve televizyon kaynaklı görsel mesajların alımlanmasıyla bağlantılı çeşitli olguları yeni cihazların yardımıyla incelemek amacıyla Affori’de kurulan

bir psikoloji laboratuvarında yürütülen deneysel çalışmalardan da faydalanılmaktadır.²

Cohen-Séat'ın vardığı kuramsal ve deneysel sonuçlar bazen en- dişe verici, hatta kıyametçi görünür. Ancak onu yeni araçlara düş- man olarak görmek yanlış olacaktır; tam tersine, Cohen-Séat görsel iletişim araçlarının yakın bir gelecekte fikirlerin başlıca aracı haline geleceği bir dünyada yaşadığının tamamıyla bilincinde olduğunu gösterir. Cohen-Séat ayrıca uygar ve demokratik bir hayata adım atmakta olan devasa insan topluluklarını (örneğin Afrika kabilele- ri) kısa sürede okur yazar kılmak gibi, kendisine ütöpik görünen iddiayı eleştirir ve asıl meseleyi doğrudan ele alıp yeni görsel yak- laşım araçlarının incelenmesi gerektiğini savunur. Bu durumda Cohen-Séat'ın apaçık veya üstü örtülü telaşı kendi kendine amaç değildir, sadece hangi araçları kullandığımızı ve onları ne dereceye kadar kullanabileceğimizi ve kullanmamız gerektiğini bilelim diye meselenin bütün boyutlarını göstermeyi amaçlar.

Görsel tekniklerin varlığı, farkına varmakta zorlandığımız yeni bir psikolojik boyuta işaret eder. Bu durum hem sinema hem de televizyon açısından geçerlidir, çünkü izleyici sinema salonun- da çevresindeki kalabalığa rağmen hipnoz halinden dolayı yalnız iken, grup halinde veya aile ortamında televizyon seyreden izle- yicinin dikkatinin dağılma olasılığı daha yüksektir.

- 2 Cohen-Séat'ın araştırmaları çeşitli eserlerde yayınlamıştır; bunların arasın- da *Problèmes du Cinéma et de l'Information Visuelle* (Paris, P.U.F., 1961), V. Dünya Sosyoloji Kongresindeki (Eylül 1962) sunumu, *Revue de Fil- mologie*'nin yeni uluslararası baskısında (IKON adıyla Milano'da yayın- lanmaktadır) yayınladığı incelemeler ve *Civiltà dell'immagine* meselesine ayrılmış olan Almanacco Bompiani 1962 yer alır.

Bkz. ayrıca "Sosyal Sorunları Filmolojik Teknikler Yardımıyla Deneysel Olarak İnceleme Enstitüsü" tarafından yayınlanan ve Milano'da Temmuz 1961'de düzenlenen *Birinci Uluslararası Görsel Enformasyon Konferan- sı*'nin tutanaklarını içeren iki cilt, Milano, 1963.

Tetikte Olma ve Katılım

Bir kişi ekranın karşısına geçtiğı anda Cohen-Séat'ın “başlangıç rastlantısallığı” adını verdiği oldukça yeni bir deneyim yaşanır. İnsanın karşısında beyaz bir yüzey vardır ve ışıklar söndüğü anda insan, *henüz ne olduğunu bilmediğı* bir şeyi beklerken tamamıyla gerilir ve o şey gerilimimizden dolayı daha da değer kazanır ve arzulanır. Cohen-Séat, oldukça kolay anlaşılır bir diyagram yoluyla, ilk imge görünüp söylem (hikâye) gelişmeye başladığı andan itibaren, en üst derecede *eleştirel mesafeden* (izleyicinin bıkkın bir şekilde kalkıp gitmesi) kullanıma eşlik eden *eleştirel görüşe*, sorumsuz bir *kaçışa*, bilinçsiz teslimiyetten *katılıma*, *büyülenmeye* veya (patolojik durumlarda) gerçek anlamda *hipnoza* kadar uzanan çeşitli psikolojik tepki olasılıklarının söz konusu olduğunu gösterir. Düşünülenin tersine, eleştiri işleviyle sinemaya giden profesyoneller arasında bile eleştirel açıdan tetikte olma olasılığının çok düşük olduğu anlaşılmaktadır (profesyoneller bile böyle bir mesafeyi ancak filmi ikinci görüşlerinde elde ederler); nitekim kültür düzeyi yüksek izleyiciler orta düzey bir tetiklik hali ile katılım arasında gidip gelir, kitleler ise başlangıç rastlantısallığından hemen katılım-büyülenme haline geçerler. Bu durum sadece ahlakçı tetiklemelerin veya yaklaşık bir psikolojinin ürünü değildir: Cohen-Séat, tetikte olmanın mümkün olduğunu göstermeyi amaçlayan profesyoneller üzerinde yürütölen elektro-ensefalografik deneylerle bu tezlerin kanıtlanabildiğini savunur. Söz konusu deneyimler, hareket halindeki imgelerin *posturomotrice tetikleme* (*induction posturomotrice*) yoluyla izleyicileri temsil edilen eylemle *beraber hareket etmeye* ittiğini düşündürür: Başka bir deyişle, ekranda bir karakter birine bir yumruk atarsa, elektro-ensefalogram izleyicinin beyinde merkezi organın, bir tür içgüdüsel taklit sonucunda, kas sistemine verdiği bir “emrin”

karşılığı olan bir titreşimin olduğunu gösterir; ama bu emir bir eyleme dönüşmez çünkü örneklerin büyük kısmında emir, sinirsel tepkiden gerçek anlamda kas eylemine geçmek için olması gerekenden daha zayıftır.

Cohen-Séat bu psiko-fiziksel tam katılım halini anlamsal kavrayış süreçlerine de başvurarak açıklar. Bir kelimenin iletilmesi benim bilincimde, o kelimenin farklı anlamlarının bütünü- nün karşılığı olan (ve her anlamın beraberinde getirdiği duygusal çağrışımları dahil eden) anlamsal bir alanı harekete geçirir; kesin kavrayış sürecinin gerçekleşmesinin sebebi, beynimin bağlam ışığında anlamsal alanı inceleyip istenilen anlamı seçmesi ve diğ- gerlerini dışlamasıdır (veya arka plana itmesidir). İmge ise. beni tam tersi şekilde etkiler: Dilsel unsur gibi genel olmayıp somuttur ve bana kendisiyle bağlantılı duyguların ve anlamların bütünü- nü iletir, beni anlamlardan ve duygulardan oluşan, bölünmemiş bir bütünü bir anda kavramaya zorlar ve işime yarayanı seçmemi ve soyutlamamı engeller. Bu, “mantıklı” ile “içgüdüsel” arasındaki eski farktır, bu konuda hemfikiriz, ama bu açıklama bağlamında davranışsal etkiler yaratan mantıklı bir bilgi (“bana kitabı ver” emri karşısında ben cümlenin kesin anlamını kavırıyorum ve bu bilgi bundan sonraki davranışımı belirliyor) ile mantığa yabancı, karmaşık, fizyolojik tepkilerle iç içe geçmiş bilginin (bana sözel olarak göndermesel kelimeler değil de “dur!”, “yeter!”, “dikkat!”, vs. gibi emir nitelikli nidaların iletilmesi gibi) sebebi olan fiili davranışsal etkilerin algısı (temsil edilen sahne) arasındaki kar- şıtlık haline gelir.

Edilgenlik ve Eleştirel İlişki

Televizyon ekranıyla izleyici arasındaki “hipnotik” ilişkiyi uzun bir süredir inceleyen psikologlar ve sosyal bilimler araştı- r-

macıları, bu iletişim türünün “kültürel deneyim”in temel niteliklerine sahip olmamasına rağmen kendini böyle sunuyor olmasını ele alırlar.

Bir iletişim şeklinin kültürel deneyim haline gelmesi için eleştirel bir yaklaşımın, içinde bulunulan ilişkinin açık bilinci ve bu ilişkiden faydalanma niyetinin olması lazımdır. Bu ruh hali her-kese açık bir durumda da (bir tartışmada), kişiye özel bir durumda da, ama en iyi mutlak mahremiyet halinde (kitap okurken) gerçekleşir. *Halbuki televizyon izleme konusundaki psikolojik araştırmaların büyük kısmında bu olgu, okurun eleştirel mahremiyetinden ayrı bir mahremiyet halinde, edilgen bir teslimiyet, bir hipnoz türü halini alan bir alımlama olarak tanımlanır.* Böyle bir edilgen mahremiyet, yalnız olmayı gerektirmez: Sinema izleyicisi, kendisiyle aynı duyguları paylaşan bir kalabalığın ortasında (aslında izleyici genelde bu sosyallik durumundan fayda sağlar; toplu kahkahaların rahatlatıcı etkisini ve bomboş bir salonda komik bir film seyretmenin yarattığı rahatsızlık duygusunu düşünmek yeterli olacaktır) edilgen bir mahremiyet halindedir ve ekranın hipnotize edici etkisine o derece maruz kalır ki durumunun sosyalliği anonim bir katılım duygusu yaratarak psikolojik yalnızlığı içinde ona rahatlatıcı gelir.³

Bu tür bir alımlamada izleyici rahat bir ruh haline sahiptir: Cantril ile Allport’un belirttiği gibi, izleyici tartışmaya özgü bir ruh halinde değildir, kendisine sunulanı kayıtsız şartsız kabul eder (bazen dalgın bir şekilde göz attığımız bir televizyon programının anlamsızlığının farkında olmamıza rağmen ondan kopmayı başa-

3 Örneğin Roger Iglesis, “Cahiers d’étude de radio-télévision”da (Eylül 1959) *La Télévision instrument de solitude* konusunu ele alır. Iglesis, tipik samimiyet ilişkisinin kültürel çözüm biçimi olarak manzum metinler okumak gibi mahrem ve derin bir iletişim hali yaratmaya eğilimli yayınlara önem vermeyi önerir.

ramadığımız ve birbirinin ardı sıra görünen görüntüleri tembel bir şekilde takip ettiğimiz zaman ve olsa olsa aklımızdan program içeriğini kontrol etmek gibi sözde bir ahlaki bahane geçtiği zaman böyle bir şeyi biz de deneyimlemiş oluyoruz). Bu rahat ruh halinde çok özel bir süreç yaşanır ve mesaja bilinçaltının arzuladığı anlam atfedilir. Burada hipnozdan çok kendi kendini hipnoz etmekten veya yansımadan söz edilebilir. Cantril'in gözlemlediği gibi, "yayının nasıl algılandığını izleyicilerin eğilimi belirler"; Cantril'in kendi, Amerika Birleşik Devletleri'nde 1940'ta radyoda yayınlanan ünlü Marşlı istilasının etkileri konusundaki araştırmasında,⁴ programı ciddiye alanların çoğunluğunun (bilindiği gibi, toplu bir panik hali yaşanmış ve New York'ta hayat yurttaşların kaçıışından dolayı birkaç saatliğine felce uğramış) programı en başından beri dinlediğine ve başlığını duyduklarına göre bunun bir tiyatro hilesi olduğunu anlayacak durumda olduklarına işaret eder; ancak bu dinleyiciler uluslararası bir gerilim döneminde bilinçaltında bekledikleri çözümü seçmişlerdi.

Televizyonda apaçık bir şekilde tanınabilir olan görüntülerin varlığının radyofonik çağrışıma özgü muğlaklığı azaltarak bazı telkinleri zorlaştırdığını söyleyebiliriz; ama birkaç yıl önce Vladimiro Cajoli'nin sürprizli *I figli di Medea (Medea'nın Oğulları)* programında temsile ara verilerek izleyicilere oyuncu Alida Vali'nin oğlunun oyuncu Enrico Maria Salerno tarafından kaçırıldığı duyuruldu. Bu haberin ihtimal dışı olmasına ve bu olaya müdahale eden polis komiserinin Tino Bianchi (çeşitli komedilerde ve gösteri programlarında rol aldığı için televizyon izleyicilerinin tanıdığı bir oyuncu) tarafından canlandırılmış olmasına rağmen çok sayıda izleyici televizyon kanalını ve pseudo-komiserin verdiği uydurma numaraları telefon yağmuruna tuttu.

4 Hadley Cantril, *The Invasion from Mars*, Princeton Un. Press, 1940.

Sahte telkinlerin yüzeysel aracı olan televizyon aynı zamanda *sahte katılıma*, *sahte dolaysızlık duygusu*, *sahte dramatiklik duygusu* için uyaran olarak da görülür. Televizyon stüdyolarında gösteri programlarını izleyen ve talimatla alkış tutan izleyiciler (hatta kaydedilip yayınlanan alkış sesleri) var olmayan bir sosyalliğe işaret eder gibidir; evimizde doğrudan bize hitap eden yüzlerin saldırgan varlığı, aslında var olmayan bir samimiyet ilişkisi şeklinde bir yanılsama yaratır ve diyalog algımız onanist bir yön sergiler; bu kitabın yazarının evinde çalışmış bir hizmetçi, sunucu Mike Bongiorno'nun *Lascia o Raddoppia*⁵ programında sürekli olarak kendisine baktığına ve kendisine özel ilgi gösterdiğine inanırdı; bu tabii ki uç bir örnek, ama durumları makroskopik hale getirenler uç örneklerdir.

Filme çekilen malzemedan canlı yayın malzemesine sürekli olarak geçişler (ve canlı yayınların montajının genelde hiçbir şeyi rastlantıya bırakmayacak şekilde yapılması), belirli bir olaya doğrudan dahil olduğu izlenimini yaratır, ki bu aldatıcı bir algıdır. R. K. Merton, savaş zamanında propaganda amaçlı yayınlar üzerine yürüttüğü bir araştırmada⁶ dram unsurunun yarattığı yanılsama konusunda oyuncu Kate Smith'in bütün bir gün boyunca radyo programlarını düzenli aralıklarla keserek bir yardım çağrısında bulunduğunu anlatır; yapılan incelemelerde dinleyicilerin hem programların ani ve sıra dışı (ve olayın önemini vurgulamak amacıyla saplantılı bir ritimde uygulanan) bir şekilde kesilmesi hem de toplum adına böyle bir sorumluluk üstlenen ünlü bir oyuncunun bireysel feragati karşısında etkilendiği görülür. Kate Smith'in çağrılarını önceden kaydedilmişti, ama dinleyiciler kendisinin yarım saatte bir kişisel olarak bu çağrıda bulunduğuna inanmayı

5 "Kim Beş Yüz Bin İster" benzeri bir televizyon yarışması.—*çn*

6 Robert K. Merton, *Mass Persuasion: the Social Psychology of War Bonds Drive*, New York, 1940.

tercih etmişti. Ama dinleyiciler, güvenleri sarsıldığı zaman sert tepki verir: Ünlü edebiyat eleştirmeni Van Doren'in oğlu, bir bilgi yarışması programında büyük ödülü kazandıktan sonra yayının "hileli" olduğunu itiraf etmişti. İzleyicilerin bu durum karşısında hissettiği öfke, var olmayan bir drama inanarak sergiledikleri duygusal enerjiden dolayı ne kadar hayal kırıklığına uğradıklarını gösterir: Van Doren belki parasal hileden dolayı affedilebilirdi, ama yakın çekimlerde görüldüğü üzere terlemiş olması, kaşlarını çatmış olması ellerini sinirli bir şekilde ovuşturmuş olması affedilemezdi.

Zevklerin Ortalaması ve İhtiyaçların Şekillendirilmesi

Arz ve talep yasalarına tabi bir kültür endüstrisinin ürünü olan kitle iletişim araçları, izleyici kitlesinin ortalama zevkine uymaya ve onu istatistiksel olarak belirlemeye eğilimlidir. Serbest rekabet koşullarında faaliyet gösteren Amerikan televizyonu bu gereksinimi *rating* yoluyla karşılamaya çalışır. *Rating*, izleyici kitlesinin hangi katmanlarının belirli bir programı izlediğini ve belirli bir programın ne derecede rağbet gördüğünü çeşitli araçlar yoluyla belirleyen istatistiksel bir imgedir. *Rating* sonuçlarına aşırı derecede güvenilir ve sipariş sahipleri belirli bir programa mali katılımlarını *rating* doğrultusunda belirlerler.

Belirli bir dinleme olgusunun çok büyük ölçekli olmasından dolayı bazı tepkiler bilimsel açıdan hatasızdır: Chicago Su İdaresi, Chicago bölgesinde perşembe akşamları belirli bir saatte su basıncının, sanki şehrin bütün sakinleri lavabo veya banyo musluklarını aynı anda açmışlar gibi, birkaç dakika boyunca sıra dışı şekilde düştüğü gözlemlemiş. Durum gerçekten de böyleydi. Bu olayın, her hafta çok rağbet gören bir televizyon programının yayınlanması biter bitmez gerçekleştiği tespit edildi; o ana kadar

televizyonlarının başında hipnoz halinde oturan şehir sakinlerinin büyük kısmı reklamların başlamasıyla ayağa kalkıp geriniyor, bir bardak su içiyor, kahve yapıyor veya yatmak üzere banyoya gidiyordu. Ama bu tür örnekler çok ender olarak görülür ve alışlageldik istatistikler çok daha rastlantısaldır.

Rating araştırmaları için kullanılan araçlar, İtalya’da RAI tarafından başvurulmuş yöntem olan telefon rehberinden gelişigüzel seçilmiş yüzlerce televizyon izleyicisine edilen telefonlardan, bir haftalık süre içinde hangi saatlerde hangi kanalların daha çok izlendiğini belirlemek için televizyon cihazlarına takılan sayaçlara kadar uzanır; bu yöntemlerde uzmanlaşmış çeşitli şirketler arasında Nielsen Co. ve Trendex Inc. yer alır. Nielsen odyometre adı verilen elektronik sayacı kullanır, Trendex de telefon testinden faydalanır; Nielsen dakika dakika kaç ailenin bir programın belirli bir kısmını seyrettiğini hesaplar, Trendex ise telefonların edildiği anda tam olarak kaç kişinin belirli bir programı seyrettiği bilgisini elde eder; Nielsen şehirlerle ve kırsal bölgelerle ilgili cevapları birleştirir, Trendex “araştırma evreni”ni yirmi belli başlı şehirle sınırlar. Haftalık bir derginin “Trendex’inizden Nielsen’inizi elde edebilir misiniz?” sorusuna, hayır cevabının verilmiş olması ilginçtir. İki *rating* türünün “evrenleri” de, göstergeleri de farklıdır: Zevklerin ortalamasının amacı tamamıyla kuramsaldır. Trendex’in yöneticilerinden biri olan Ed Hynes bu durumu şöyle itiraf ediyor: “Bazen bir sponsor bana ‘Geçen ay bana 5,3 verdiniz. Bu, iyi bir *rating* mi?’ diye soruyor. Ben nereden bileyim? İşin içine zaman maliyeti, program harcamaları, ulaşılmak istenen izleyici grubu, izleyicilerin yaşı, gelirleri, hatta mizaçları gibi o kadar çok faktör dahil ki. *Rating* sadece bir sayıdır. İzleyici kitlesinin miktarını ölçer. Etkili olup

olmadığını ölçmez. İzleyicinin başkaları tarafından sevilip sevilmediğini bile göstermez.”⁷

Günümüzde sponsorlar bu tür ekonomik ortalamalara başvuru-
yorlar: Maliyeti hedef aldıkları türden izleyici sayısına bölüyor-
lar ve bin kişi başına maliyet adını verdikleri ekonomik gösterge-
yi elde ediyorlar. Bu araştırmaların ardında apaçık bir şekilde her
tür maliyeti bilimsel olarak gerekçelendirme ihtiyacı var ve bu
gerekçe sayılara dönüştürülebilirse huzur içinde çalışılabilir: Bu
durumda verilen kararlar *bir şeyleri* temel alıyormuş gibi görünür.
Ama bu bir şeyleri incelersek, ardında belirli bir izleyici kitlesi-
ne hitap etme, dolayısıyla iletişimi zevklerin ortalamasına değil,
önceden belirlenmiş bir zevke dayandırma kararının olduğunu gö-
rürüz. *Teen ager* programları yapılırken, reklamı yapılan ürünün
ideal müşterisi olarak algılanan *teen ager* modelleri temel alınır.
Programın zevkini modifiye eden izleyici değildir, izleyiciyi bi-
linçsiz bir kültür politikası belirler.

Böylece televizyon, bir yatıştırma ve kontrol altına alma eyle-
minin etkin aracı haline gelebilir, egemen sınıfın statükoyu mu-
hafaza etmek açısından en uygun bulduğu ortalama görüşlerin ve
zevklerin sürekli olarak pekiştirilmesi yoluyla tesis edilen düze-
nin muhafaza edilmesinin teminatıdır.

Totaliter bir toplumda apaçık ikna etme ve propaganda araçla-
rı varsa da, sorunsal bir yaklaşımı dert etmeden doğrudan hâkim
ideolojinin aşılmasını amaçlarlar: Halk, toplumu düzenleyen
ilkeler üzerine dogmatik anlamda düşünmeye itilir.

Bireysel bağımsızlığa saygının, çoğulcu görüşlerin temel ilke
sayıldığı, ama ekonomik gereksinimlerden dolayı görüşleri sis-
tem çerçevesinde yönlendirmek için “gizli” bir şekilde yönetil-

7 Bkz. Bernard Asbell, *TV Ratings – What They Really Mean*, “Harper’s Ma-
gazine” içinde, Eylül 1958.

diği bir uygarlıkta ise, kültür endüstrisi dünyaya dair üstü örtülü ve yzeyssel vizyonunu izleyici kitlesine önermek için ticari ikna araçlarını benimser, ama izleyicilere istediklerini vermek yerine istemesi veya istediğine inanması gerekenleri önerir.

Eğer böyle olmasaydı, televizyonun serbest rekabet koşulları-na tabi olmadığı ülkelerde, şu veya bu şekilde kültürel gerçeklik-lerin bilincinde olan insanların yönetimindeki televizyonun ne-den izleyicilere değerlerin eleştirel görselini dayatmak için kendi tekel durumundan faydalanmadığı açıklanamazdı. Bu oldukça paternalist ve bilgi bir formülasyon olurdu, ama bakanların sa-vunmasız kalabalıklara Latince hitap etmekten çekinmediği, laf kalabalığının ve doktrin gsterişinin resmi retorik donanımın bir parçası olduğu o ülkelerde böyle değil.

Halbuki televizyon programlarından sorumlu olanların sıklık-la yineledikleri görüşler, kimseyi hoşnutsuz kılmamak için izleyi-cilerin ortalama zevklerine adapte olma niyetine dair beyanlar bir yandan fiili bir ticari rekabetin varlığına işaret ederken (program sorumlusunun, görevini yerine getirmeye uygunluğunu sorgulata-cak görüş farklılıklarına yol amamak için izleyicilerin ruh halle-riyle yarışı), diğer yandan programlar yoluyla ideal yurttaşların, iktidar sahiplerinin gereksinimlerine cevap veren, ynlendirmele-rini kabul eden, büyük sorunlar açısından kayıtsız olan ve başka ilgi alanlarından dolayı dikkati dağılan mkemmел izleyicilerin zevklerini ve görüşlerini teşvik etmeye dair bilinçaltında, kasti siyasi hesaplardan ziyade müphem gelenek yanlısı içgüdüler tara-fından dayatılan bilinçsiz eğilimi gösterir.

Bu durumda televizyon, izleyicilerin zevkine edilgen bir şe-kilde adapte olmak yerine onları belirleyebileceğini *bilir*. Serbest rekabet rejimlerinde televizyon, izleyicilerin değil, sipariş sahiplerinin arz ve talep yasalarına uyar ve izleyicileri sipariş sahiple-

rinin niyetleri doğrultusunda eğittir. Tekel rejimlerinde ise iktidar-daki partinin arz ve talep yasalarına itaat eder.

Ama bu durum tabii ki daima böyle değildir. Televizyon tam da izleyici kitlelerini yönlendirebileceğinin bilincinde olduğu için hem İtalya’da hem de başka yerlerde, en iyi elemanları yoluyla bu eylemi gerçekleştirmeye çalışır, hem zaten bazı sektörlerde kültür politikasıyla aracın kontrolünde olanların gereksinimleri arasında çakışma yoktur.

Aracın izleyici kitlelerinin gereksinimleri konusundaki girişimleri konusunda birçok örnek söz konusudur; asgari düzeyde olmasından dolayı çok önemli olan bir tanesini ele alalım. 1956 yılına kadar İtalyan şarkılarının ortalama düzeyi çok düşüktü; üretim, savaş öncesi dönemin “Mamma” (Anne) ve “Villa triste” (Hüzünlü ev) türü, abartılı duygusallığı aşamamıştı, D’Annunzio veya De Amicis’e özgü bir stil, zayıf melodik yaratıcılık, Anglo-Sakson ülkelerinde hafif müzik alanında yaşanan evrime (cazla canlandırılmış, ritmik ve armonik açıdan olgun ve sofistike) ve eski Fransız şarkı geleneğine (değerli metinler açısından zengin, dramatik bir yaklaşım ve yenilikçi temalarla güç kazanmış) tamamıyla kapalıydı. Şov ve hafif müzik programlarına başlanır başlanmaz, birkaç başarısız girişimden sonra televizyona, radyoda mikrofon karşısına çıkan çeşitli Claudio Villa’lara yer vermeme suçlaması yöneltildi.

Televizyon ise, şovlarla bağlantılı gereksinimlerden (ve özellikle Milano merkezindeki bazı yöneticilerin zevkli olmasından) dolayı izleyici kitlesini Fransız şarkılarının yıldızları ve başka yabancı şarkıcılarla tanıştırdı. 1955 ve 1956’da akşam saatlerinde nöbetçi olan televizyon memurlarına o Barbar çılgınlıklarına son verilip Napoli melodilerinin çalınmasını talep eden binlerce öfkeli telefon yağardı (hatta şov programlarının orta yerinde şehirlerara-

si telefonlar gelirdi). İtalyan izleyicileri iki-üç yıl boyunca Juliette Greco, Gilbert Becaud, Yves Montand, George Ulmer, Peter Sisters ve Junie Richmond gibi şarkıcılara maruz tutuldu. 1957-1958 arasında iki büyük olay yaşandı: Modugno *Nel blu dipinto di blu* (*Maviye Boyalı Mavilikte*)⁸ (geleneksel melodi kurallarını ihlal eden, aşktan veya anneden söz edilmeyen bir şarkı) ile şarkıların kalesi San Remo'yu ele geçirdi; ve İtalya'da kafeler *Juke box*'ların istilasına uğradı: Artık *best seller*'lar Dallara'lar veya Betty Curtis gibi tanınmamış gençler, Platters gibi Amerikalı şarkıcılardı ve daha gelişmiş bir müzik zevkini, yeni ve sıra dışı ritmik değerleri ve sofistike sayılabilecek ses keşiflerini yansıtıyorlardı. Paul Anka'nın da Claudio Villa gibi hipnoz amacıyla kullanılabileceği açıktır; ama kötü alışkanlıklar da kültürel gelişime açıktır ve afyon çiğneyen vahşiler hayvanlarla aynı düzeydeyken afyonu çekenler olağanüstü şiirler yazabilir; müzik alışkanlıklarından vazgeçmeye alıştırılmak, zevk alanında maceralara kabul edilmek anlamına gelir, müzikal boyutun içten duygusal teslimiyet değil de yapıcı bir teknik olgu olduğunu gösterir.

Televizyon ile izleyicilerin zevki arasındaki ilişkiler açısından son mesele, şov programlarının okuma alışkanlıkları üzerindeki etkileridir. Ancak bu açıdan da televizyonun olumsuz bir kültür unsuruna dönüşmesine neden olan şey televizyonun kendisi değil, belirli bir şekilde kullanımıdır. Başka bir deyişle, televizyonun okuma zamanını azalttığı tek durum, okumanın bir kültürel formasyon unsuru olmadığı durumdur. Bu noktada Amerika Birleşik Devletleri'nde, özellikle etkili televizyon kanallarının kurulduğu ilk yıllardan sonra bu konuda düzenlenmiş bir dizi araştırmanın hepsine yer vermemize imkân yok.⁹ Ancak bu araştırmalardan

8 Türkiye'de "Volare" olarak bilinen şarkı.-çn

9 Bkz. Leo Bogart, *The Age of Television*, New York, 1956; Thomas Cofin, *Television effects in Leisure Time Activities*, "Journal of Applied Psychology"

şöyle bir genel sonuca varabiliriz: Televizyon seyretmenin gazete okuma oranının azalmasına neden olmadığı anlaşılmaktadır (belirli bir bilgi türünü sağlama açısından tek kaynak ve hem kahvaltı hem de işe gidiş yolculuğuyla bağlantılı bir ritüelin unsurları); daha ciddi anlamda rekabetle karşılaşanlar ise *True Confessions* türü, ahlaki sorumluluk ve sanat düzeyi açısından televizyon dizilerine benzer hikâyelerin yayınlandığı popüler dergiler olmuş. Aktüel haftalık dergiler de televizyon programlarındaki aktüel programlardan dolayı okur kaybetmiş, televizyon yayınlarının uyandırdığı ilgiye daha kapsamlı şekilde cevap verebilecek ihtisas dergilerinin (bilim, tarih, coğrafya) ve üst düzey aylık dergilerin (*Atlantic*, *Reporter*, *Harper's* gibi daha iddialı dergiler) ise tirajı artmış. İtalya konusunda, en azından resimli haftalık dergiler açısından bir dizi benzer gözlemde bulunabiliriz: Siyasi haftalık dergiler dışında, son yıllarda gerçekten önemli sayılabilecek yeni bir resimli derginin çıkmamış olmaması, ama *Milione*, *Natura Viva*, *Storia Illustrata*, *Historia* gibi “monografik” dergilerde artışa ve kültürel değerlendirmeleri bir yana, çok önemli bir toplumsal olgu teşkil eden Fabbri dizisine tanık olmuş olmamız ilginçtir. Bu durumda televizyonun yüzeysel okurları yüzeysel okumalarından uzaklaştırdığı, ama gündeliklerin otoritesini baltalamadığı, onları daha “görsel olmaya”, resimli dergilere daha çok benzemeye ittikleri anlaşılmaktadır (bkz. *Il Giorno* olgusu).

Kitaplara gelince, televizyon dizilerine uyarlanan romanların yeni baskılarının yayınlanıp yayınlanmadığı, zaten büyük

çinde, Cilt XXXII, 1949; Edward Mc Donagh, *Television and the Family*, “Sociology and Social Research” içinde, Cilt XXXV, 2, 1950; Walter Kaiser, *TV and Reading-Report n. 1*, “Library Journal” içinde, Cilt LXXVI, Şubat 1951; Zorbaugh, Harvei, Mills, Wright, *A Report on the Impact of Television in a Major Metropolitan Market*, New York, 1952; Bernard Fine & Nathan Maccoby, *Television and Family Life*, Boston Un. School of Public Relations and Communications, 1952.

rekabet içerisinde olan yayınevlerinin istatistiklerinden elde edilebilir.

Bu alandaki son mesele de televizyonun gelişmemiş bölgeler üzerindeki etkisiyle ilgilidir. David Riesman'ın gözlemlediği gibi, sözel kültürün hâkimiyetindeki ilkel toplumların *kitap uygarlığı* yoluyla yazılı kültür aşamasından geçmeden işitsel-görsel araçların ortaya çıkışına maruz kalmaları çeşitli dengesizliklere neden olabilir. Ama İtalya'nın güneyi gibi kitap uygarlığının çok derinlemesine nüfuz edemeden şok yaratma gücünü kaybettiği bölgelerde, en ücra köylerde, mezralarda ve siyasi parti lokallerinde, şu veya bu şekilde yeni hayat tarzlarını, farklı toplumsal gerçeklikler, tam olarak anlaşılamayan, ama prestij yüklü olguları ani bir şekilde sunan, izleyicilerin beklenmedik boyutlarla karşı karşıya kalmasına neden olan ve binlerce yeni olasılığı bir anlığına da olsa görmelerine izin veren yeni bir aracın ortaya çıkışının sıradan olmayan olgulara yol açtığı da doğrudur ve böyle bir değişimin ve ilginin, merakın uyandırılmasının, yüzyıllardır boyun eğmeye alışmış insan toplulukları açısından olumlu pedagojik aşamalar teşkil etmemesine imkân yoktur.¹⁰

Şu ana kadar anlatılanlar televizyonun, çevre ile eleştirel ilişki anlamında “kültür” açısından fiili olasılıklar sunabileceği sonucuna varmamıza izin verir. Televizyon gelişmemiş bölge sakinlerine ulusal gerçekliği ve “dünya” boyutunu tanıtarak bir kültür unsuru teşkil eder, endüstriyel bir bölgede yaşayan ortalama insan için de edilgen eğilimlerini harekete geçirmeye teşvik ederek bir kültür unsuru teşkil eder. Kültür alanında faaliyet gösterenlerin bu yeni araç karşısındaki görevi, güzel bir şarkı programına veya bir

10 Televizyonun gelişmemiş bölgeler üzerindeki etkisi konusunda bkz. Armando Guiducci ile Ester Fano'nun yukarıda alıntılanan “Passato e Presente” sayısındaki yazıları.

moda defilesine içkin olan olasılıkları tespit etmek ve bu yönleri eleştiri ve tartışmaya davet işlevleriyle entegre etme zorunluluğunun bilincinde olmaktır. Bu olasılıkların tespiti, var olan durumun içerisinde de akıllıca gerçekleştirilebilir, eleştiri ve tartışma yönleri ise ancak bilinçli bir siyasi eylem sonucunda oluşabilir.

Televizyondan düşünceleri tetikleme eylemi talep ederken toplumun tamamının erişimine açık bir araç ve “ailenin ocağı” olarak sınırları da göz önüne alınmalıdır. Bu iletişim aracının durumu diğerlerine göre farklıdır, çünkü en büyük ve en farklılaşmamış izleyici kitlesine sahiptir, gazete okumayan veya hiçbir şey okumayan çocuklar dahil, herkese hitap eder. “Televizyonu çocuklar da seyredebilmelidir...” diyen televizyon kanalı yöneticilerinin bu beyanı bir yandan ikiye bölünmüştür, diğer yandan tamamıyla doğrudur. Amerikan televizyonunun otosansür kurallarını¹¹ okumuş olanlar, bunun ihtiyatta bir zirve teşkil ettiğini, Reform karşıtı ahlakçılığın yakışır bir tedbirlik anlamına geldiğini fark etmiştir: Bu kurallara kalsa tüm televizyon yayınları şu veya bu yurttaş kategorileri veya çocuklar için uygunsuz olurdu. Ancak teker teker ele alındıklarında bu maddelerin her birine katılmamak zordur. Burada da bir denge sorunu söz konusudur. Çocukların masumiyetini korumanın onlara ihanet etmek anlamına da gelebileceğini unutmayalım. Örneğin eski kuşaklar çocukları korumak için onlara üreme konusunda gerçekleri söylemekten kaçınmış, sonuçta cinsel açıdan uyumsuz, nevrozlara açık bireyler yaratmışlardır.

Televizyonun sınırları ve olasılıkları böyledir. Öngörülerde bulunmak çok zordur. Bir gün televizyon daha “kültürlü” hale

11 Bkz. *Qui, studio one*, “Cinema Nuovo” yayınları, s. 109. Bu kitap aynı zamanda televizyon dizileri yapımcısı Rod Serling’in televizyonda sansür konusunda ilginç beyanlarını içerir. İtalyan televizyon kanallarının yetkilileri de bir gün kendi çalışma deneyimlerini aktarsalar, böyle bir yazının çok daha eğlenceli olacağından eminim.

gelebilir, ama bundan dolayı izleyicilerinden uzaklaşacaktır; eğer Arnold Hauser'in dediği gibi, tüm yeni sanat biçimleri başlangıçta dilini kendi izleyici kitlesiyle uyumlu olarak geliştiriyorsa ve daha sonra gelişerek, artık bir izleyici kitlesi olmayan gramer biçimlerinin kısıtlamaları içerisinde hareket eder hale geliyorsa, o zaman belki de bir kahramanlık çağında yaşıyoruz ve bir gün *Musichiere* veya *Campanile sera*'nın¹² barbarlıkları bize mutlu bir çağın, her şeyin epik boyutlarda olduğu ve bakanların inşaat projelerinin temellerini atarken “duygulandığı” telekomünikasyon olgusunun şafağının geri kazanılamaz bir yönü gibi görünecektir. Robert Sheckley'nin *Time Killer (Zaman Katili)* romanında geleceğe giden Thomas Blaine, şakaklara uygulandığında kişinin doğrudan dahil olduğu romanvari düşlere neden olan “*sensorial*” adlı bir cihaz edinir. “Sensorial 2110 yılında hayatın ayrılmaz bir parçasıydı, Blaine zamanında televizyonun olduğu kadar her yerde bulunurdu ve çok popülerdi... Ama tabii ona da itiraz edenler vardı ve dinleyicileri giderek daha edilgen hale getirmekle suçlanıyordu... Eleştirmenlere göre izleyiciler kitap okurken veya televizyon seyrederken çaba göstermek zorundaydı, halbuki sensorialler izleyicileri ele geçirirdi, canlılıkları, parlaklıkları ve sinsilikleri ile onda, eskiden şizofrenlere özgü olan, rüyaların hayattan daha güzel olduğu izlenimi yaratırlardı... Bir kuşak daha geçsin, diye bağıırıyordu eleştirmenler, ve insanlar artık okuyamaz, düşünemez, eyleme geçemez hale gelecekler!”

Belki de televizyon, ortaçağ insanlarının katedrallerin anıtsal girişlerinde yaşadıkları gibi, bizi sadece yeni bir görü uygarlığına

12 *Musichiere*: 1950'lerin sonlarında İtalyan televizyonlarında yayınlanan, katılımcıların bir parçanın başlangıcını dinleyip o parçayı tespit etmeye çalıştığı yarışma programı. *Campanile Sera*: 1960'larda İtalyan televizyonlarında yayınlanan, Kuzey ve Güney İtalya'dan birer kasabanın sakinlerinin hem bilgi yarışmasına, hem de atletik yarışlara katıldığı, çok rağbet gören program.—çn

götürüyor. Belki de, daha önce de öne sürüldüğü gibi, sembolik işlevlerin yeni görsel uyaranlarını yavaş yavaş yükleyeceğiz ve ideografik bir dil giderek tesis olacak.

Ama imgenin dili daima kontrolü altındaki insanları, aktarılan anlamla somut, uygun ve ikna edici bir “ikona”nın etkileyici varlığından özgür, berrak bir ilişki kurma ayrıcalığından yoksun bırakan paternalist toplumların aracı olmuştur. Ve her imge dilinin yönetiminin ardında daima yazılı semboller ve soyut kavramlar konusunda eğitilmiş seçkin kültür stratejistleri vardır. Demokratik bir uygarlık ancak imge dilini hipnoza davet değil de eleştirel düşünceye teşvik olarak kullandığı takdirde kurtulacaktır.

İkonosfer Evreni

Görsel bilgiler (ve televizyon bilgilerinin sinemaya göre düşük olan ve daha büyük ısrarcılık ve devamlılık yoluyla telafi edilen yoğunluk düzeyi) izleyicilerin tetikte olmasını zorlaştırır, onları katılıma iter, onları sözel olarak gelişmesi zorunlu olmayan içgüdüsel bir kavrayışa iter; dolayısıyla görsel iletişim ondan faydalanan kitlede, sosyolojik alanda karşılıkları olmamasına imkân olmayan psikolojik değişimlere yol açar ve yeni bir uygarlık biçimi yaratır, insanlarla çevreleri, benzerleri ve kültür evrenleri arasındaki ilişkilerde radikal bir dönüşüme neden olur.

Cohen-Séat, yeni doğan insanların dünyaya gelir gelmez içinde yaşamaya başladığı, gerçek anlamda bir ikonosferden söz eder; Cohén-Seat, gazeteciliğin, reklamların, sinemanın çağdaş insana sunduğu görsel malzeme kütlesi bir yana, dünya nüfusunun tamamının her yıl elektronik görüntüler karşısında 300 milyar saat geçirdiğini (televizyondan faydalanan ülke sayısının ne kadar az olduğu unutulmamalıdır) ve bu miktarın verici uyduların endüst-

riyel kullanımıyla bin milyara ulaşacağını belirtir. Bu da her gün dünyanın bir kısmının edilgen bir şekilde, çok küçük bir azınlığın onlar için hazırladıklarına, önceden belirlenmiş duygusal katılım koşulları içerisinde “bakarak” geçireceği anlamına gelir. Bu “bakma”, sinemada da olduğu üzere, bazı aldatıcı (ama apaçık) niteliklere sahip olacaktır. İnsan gözü bugüne kadar (gözlükler, dürbünler yoluyla) dümdüz bir çizgi şeklinde önüne bakacak şekilde gelişmiştir, halbuki televizyon gözün eylem çapını neredeyse tamamıyla genişletmesine izin verir. Ayrıca birkaç on yıl içerisinde bu edilgen “izleyici” kitlesinin kültür ve zevk standartları, “duygusal ve zihinsel açıdan ayırım gözetmeme” sınırları doğrultusunda adapte olacaktır (hatta büyük ölçüde zaten gerçekleşmiştir bu). Çevremizdeki dünyanın algısı, bir bireyin oluşumu ve davranışlarının yönelimi açısından temel önem taşır; dünyanın algılanması (deneyimlerin bütünü) artık devasa ölçeklere ulaşmıştır, hatta özümseme imkânını aşacaktır; üstüne üstlük, başlangıçta dünya nüfusunun tamamı için *aynıdır*. Öte yandan deneyimlerdeki bu artış, niteliksel açıdan yeni şekillerde gerçekleşir; bu yöntemler kavramsal değil de duygusaldır; hayal gücünü ve duyarlılığı estetik “*katharsis*” şeklinde zenginleştirmez de (*katharsis* kurgunun bilincinde olmayı, temsil edilen olayın ve değerlendirmesinin rasyonelleştirilmesini gerektirir) tartışmasız gerçekliğin kanıtları yoluyla kendini dayatır: Asıl rahatsız edici olan, geçmiş olaylarla günümüz olaylarının bilgileri arasındaki niceliksel ilişkiyi düzenleyen orantıları tersine çevirmesidir. Başka bir deyişle, geleneksel bilgiler genelde tarihi türden iken (geçmişte olanlar – gerçekleşmekte olanlar konusundaki bilgiler ise kesin değildir ve gecikmelidir), “görsel” çağın insanı uzayda bile gerçekleştirenler konusunda baş döndürücü miktarda bilgi sahibidir ve zamansal olaylar konusundaki bilgiler bundan zarar görür (bunun diğer nedenleri

arasında görsel haberlerin eskimesi, gazetecilik temelli iletişimin yeniliklere dayalı olması, dünün olaylarının haber niteliği taşımaması; ayrıca çağdaş kent sakinleri New York'ta olup biten her şey hakkında bilgi sahibidir, ama Kore Savaşıyla ilgili hiçbir şeyi, hatta tarihlerini bile hatırlamazlar). Tarih duygusunun bu kaybının ciddi olduğuna şüphe yoktur, ama Cohen-Séat'ın belki de kaçındığı şey, “olup biten her şey” hakkındaki bilgilerin daima bir özgürlük teminatı anlamına geldiğidir. Mısır kölelerinin on yıl sonra da olsa bir şeylerin gerçekleştiğini bilmesi anlamında bilmek, onu değiştirmeme izin vermez; ama şu anda gerçekleşmekte olan şeyleri bilmek, o olaylarda benim de sorumluluğum olduğunı düşündürür. Ortaçağda yaşayan bir hizmetkâr, varlığından yıllar sonra haberdar olduğu Birinci Haçlı Seferi'ni onaylamak veya onaylamamak konusunda hiçbir şey yapamazdı; çağdaş kent sakinleri ise Küba krizinden anında haberdar olabildiği için taraflardan birinin veya diğerinin yanında yer alabilir ve gösteri yapma, gazetelere mektup yazma, bazen de oy verme veya devrim yapma yoluyla olayların gelişimini belirlemeye katkıda bulunabilir.

Her halükârda böyle bir sorun vardır ve önemsiz de değildir; ayrıca paradoksal bir durum daha söz konusudur (ve belirttiklerime kısmen karşıttır): Çağdaş olaylar konusundaki bilgiler kaçışa teşvik işlevi edinebilir ve televizyon izleyicisi zamanımızın en acil olayları hakkındaki bilgilerden faydalanarak “hayal kurabilir”. Bu durumda uzamda kaçış, tarihin reddiyle örtüşür.

İktidarsız Seçkin Sınıf

Öte yandan bu *görü uygarlığının* izleyici kitlesi kendine davranış modelleri ve aksiyolojik referans noktaları yaratmaktan vazgeçmez; ama kendine model olarak seçtiği seçkin sınıf paradoksal olarak *sorumsuz seçkin sınıftır*. Bu noktada Francesco Al-

beroni'nin çağdaş toplumda starlık olgusu konusunda yürüttüğü araştırmaları ele almak gerekir.¹³

Alberoni, sonradan çok küçük, deneysel bir gözlem sayesinde doğrulayabildiği bir hipotezden yola çıkar: Her tür toplumda kararları ve davranışlarıyla toplum hayatını etkileyen, neredeyse daima iktidar sahibi olan şahsiyet kategorileri vardır; endüstriyel bir toplumda dini, siyasi ve ekonomik seçkin sınıfların fiili iktidarının yanında, kurumsal gücü olmayan, dolayısıyla toplum karşısında davranışlarından sorumlu olmayan, ama davranışları topluma model olarak sunulan ve toplumun davranış tarzını etkileyen, *sorumsuz bir seçkin sınıfın* işlevi de giderek ortaya çıkmıştır.

Burada söz konusu olan, karizmatik özelliklere sahip gibi görünen (ona ilahi bir nitelik bahşedilir; Alberoni kalabalıkların şampiyonlara “Sen bir tanrısın” diye hitap ettiğini hatırlatır) *star*'dır ve kitleler için eylem modeli haline gelen davranışları, starla özdeşleşen kalabalıkların değer duygusunu ve etik kararlarını derinden değiştirebilir. Alberoni bu hipotezi, çeşitli gruplara uyguladığı, çeşitli star gruplarıyla ilgili, ayrıntılı anketlerle doğrular; elde ettiği sonuçlar, burada onlara verebildiğimiz yerden çok daha fazlasını hak eder. Bu yazı yazılırken gazetelerin hangi olayı konu aldığını (şarkıcı Mina hamile olduğunu ilan etmişti), basının bu olayı nasıl sunduğunu ve okur kitlesinin bu olayı nasıl kabul ettiğini düşünürsek, bu olayın, cinsiyetler arası ilişkinin farklı bir bilincinin yayılmasında ve İtalyan yurttaşlarının zihninde cinsel birleşme, üreme ve evlilik arasında kaçınılmaz olarak bir bağ olduğu fikrini derin bir şekilde değiştirmekte birçok felsefi tartışmadan daha etkili olacağını anlayabiliriz.

13 Beşinci Sosyoloji kongresinde sunulmuş, Almanacco Bompiani'de kısa bir not olarak ve *L'élite senza potere* adı altında Milano'da, Vita e Pensiero tarafından yayınlanmıştır.

Bu ve bunun gibi başka araştırmalar bizi ayrıca çok önemli bir konuda daha aydınlatır. Bir kurumun izleyici kitlesine bir “hizmet” olarak sunduğu televizyonun bu kitlenin zevklerine ve gereksinimlerine uyum sağlaması gerektiği doğru değildir. Aslında televizyon taleplere karşılık vermekten çok yeni talepler yaratır. Starlık meselesi bu açıdan oldukça iyi bir örnek teşkil eder. Bir star, hayran kitlesi arasında az veya çok yaygın olan arzuları kendinde toplayan bir modeli canlandırdığı için başarılıdır. Mina’nın yaptıklarının örnek teşkil etmesi, “bekâr anne” Mina’nın “model” haline geldiği toplumda halkın bilincinde çeşitli geleneklerin zaten eleştiri konusu olmasındandır. Ama sonuçta star şu veya bu eğilimler arasında bazılarını canlandırır ve bazılarını seçmekle onlara meşruiyet ve örnek niteliği kazandırmış olur.

Entelektüellerin Yeni İletişim Araçlarını Reddetmesi

Bu ve bu gibi araştırmalar, imge uygarlığının kısa ve uzun vadeli sonuçlarını kapsamlı bir şekilde görmemize izin verir. Ama araştırmacılar bu aşamaları açıklamaya çalışsalar da, imge uygarlığının günümüzde tam ve tartışma götürmez bir olgu olduğuna ve artık hiçe sayılamayacağına inandıkları için böyle davrandıklarını bir kez daha tekrar etmekte fayda vardır. Başka bir deyişle, bu gözlemler karşısında en büyük risk, yeni iletişim araçlarının toptan reddedilmesidir; böyle bir durumda toplum yeni iletişim araçlarını hor gören entelektüellerden oluşan kk bir grup ile kitle iletişim araçlarının, ahlaki ve kültürel ilkelerden yoksun, tek amacı kalabalıkları çekebilecek gösteriler düzenlemek olan teknokrasisinin kontrolünde olan çok büyük bir tüketicisi grubu şeklinde kaçınılmaz olarak bölünmüş olur.

Bu noktada Cesare Manucci’nin *Lo spettatore senza libert* (zgr Olmayan İzleyici) (Bari, Laterza, 1962) adlı mükemmel

kitabının önsözüne değinmeden geçemeyeceğim; yazar burada sözde kitle insanının saçmalamalarını yüksek sesle kınayanları eleştirir ve günümüzde entelektüellerin tek görevinin, tutucu bir konumu benimsemekte direnmek yerine yeni araçların durumunu kavramak ve değiştirmek olduğunu söyler. Ama bu yaklaşım tabii ki şöyle bir kanıya sahip olmayı gerektirir: Yeni bir teknik olgu, belirli tarihi koşullarda doğduğu ve belirli bir şekilde geliştiği için kaçınılmaz olarak olumsuz veya daha aydın kullanımlara uyarlanmaz veya rastlantısal bir şekilde aracı olmaktan çok doğası itibarıyla temsil ettiği bir kötülükle Maniheist açıdan yüklü değildir. Bunlar Hristiyanlığın ilk yüzyıllarının sapkın teolojisinin formülasyonları gibi gelebilir, ama günümüzde bunları şu veya bu şekilde savunanlar olmaya devam eder ve izleyici kitlesinin büyük kısımlarının onayıyla da ödüllendirilirler. Örneğin burada benim aklıma (ve Mannucci'nin aklına) Elémire Zolla geliyor, çünkü Zolla bazı olguların farklı kültür politikalarının farklılaşmamış araçları olamayacağını, kendilerinin bir ideoloji oluşturduğunu, dolayısıyla da her tür iyileştirme programının dışında yer aldıklarını uzun zamandır tekrarlıyor.

Aslında faaliyetlerimizi planlarken temel aldığımız bir ideoloji varsa, insanoğlunun yöntemlerinin hiçbir yönü araçsallaştırılmaya kapalı değildir; televizyon alanında da programların akıllıca planlanmasının tamamıyla olumlu değişimlere yol açtığı durumlar yok değildir. Örneğin “*Tribuna politica*” (Siyasi Tribün] programının neden olduğu tartışmalar ve bilinçlenme, birçok sorun karşısında hazırlıksız yakalanan izleyicilerin girdiği bunalım ve bu alanlarda daha fazla bilgi sahibi olma istekleri... Demokrasi eğitimi konusundaki bu örneğe hiçbir itiraz getirilemez; bu yayının kayıtsızlığın yayılmasına katkıda bulunduğu, en hazırlıksız izleyicileri görüşlerin göreceliği ve siyasilerin otorite yoksunlu-

ğuyla karşı karşıya bıraktığı da söylenemez: Demokratik bir ülke karşılıklı görüş alışverişini temel alıyorsa (ki bu böyledir) ve bu görüşler kaçınılmaz olarak göreceli olsalar ve bazıları otorite sahibi olmayan kişiler tarafından ifade edilseler bile (ki böyle olduğu olur), yurttaşlar bu durumun ne kadar farkında olursa demokrasi bu durumdan o kadar faydalanacaktır. Başka herhangi bir sonuç paternalist ve otoriter olacaktır. Ama tabii zihinlerin televizyonun yanı sıra, matbaanın icadından Diderot'nun *Ansiklopedi*'sine kadar herhangi bir kültürel yayılma biçimi yoluyla aydınlanması olumsuz sayılıyor olabilir (Zolla da en zayıf anlarında bu görüşe meyleder gibidir): Bu durumda tartışmak işe yaramaz ve geriye bazı entelektüellerin bu yarışı hor görerek ondan geri çekilme kararını övmekten başka bir şey kalmaz. Ama bu kararlarını gerçekten uygulasınlar; çünkü bir kitle iletişim aracı olan gazeteler yoluyla fikirlerini ifade etmeye devam ettikleri sürece kendi kendileriyle çelişiyor olacaklar.

İhtiyatlı Bir Kültürel Müdahalecilik

Açık kültürel ve ideolojik planların ışığında tekniklerin araçsallaştırılması. Televizyonun çok konuşulan olumsuz etkileri mutlak olarak fazla çaba göstermeden yorumlanmamalıdır, bunlar sosyolojik durumlara göre çeşitlilik gösterirler ve genelde radikal çelişkiler içerisinde yer alırlar; dolayısıyla örneğin belirli bir araştırmanın ışığında çocuk suçlarının dürtüsü gibi görünen bir program, başka bir araştırmanın ışığında başka etkiler sergiler. T. Klapper'ın *The Effects of Mass Communications (Kitle İletişimin Etkileri)* (Glencoe, Illinois, 1960) kitabı, bu açıdan çok ilginçtir, çünkü televizyon olgusu (ve kitle kültürünün başka yönleri) konusunda yürütülmüş çeşitli araştırmalarda varılan çelişkili sonuçlar büyük bir bilimsel titizlikle karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

Klapper başka bir araştırmacının çalışmalarını temel alarak, ilk bakışta kuşkucu ve umutsuz görünebilecek (“belirli şartlar altında, belirli sorunlarla ilgili olarak belirli insanlar tarafından dikkat çekilen belirli iletişim türleri belirli etkilere yol açar”) ama aslında televizyon olgusunun tüm sosyo-psikolojik sonuçlarını tam olarak belirlemek için daha ne kadar çok çalışma yürütülmesi gerektiğini göstermeye yarayan nihai bir sonuca varır. Bu durumda, bu arada katı inkârlara takılıp kalmak yerine çeşitli yollardan deneyler yapmanın daha faydalı olup olmayacağını sorgulamak gerekir.

Adriano Bellotto, *La televisione inutile*’de (*Faydasız Televizyon*) (Milano, Comunità, 1962), Klapper’a çok benzer, oldukça ihtiyatlı bir yaklaşım sunar (ama zengin bibliyografisinde onun eserine yer vermez): Bellotto, televizyonun kendi izleyici kitlesinde neden olmuş gibi görünen değişimleri (aile hayatının ritimleri, ev mobilyalarının konumu, kültürel alışkanlıklar, başka gösteri tiplerinin izlenmesi, vs.) belirleyip incelemeyi ve bu aracın kültürün demokratikleşmesi ve yayılması amacıyla kullanım olasılıklarını tespit etmeyi amaçlar. Mannucci’nin kitabı gibi Ballotto’nun kitabı da günümüz İtalyan televizyonunun beraberinde getirdiği paternalizm ve yaygın vasatlığın teşvik edilmesi gibi ciddi kusurları görmezden gelmez ve çok sayıda istatistiksel araştırmaya da yer vererek halkın televizyon yoluyla eğitilmesi meselesiyle bağlantılı çeşitli sorunların ölçülebilir yönleri konusunda okuru aydınlatmaya meyleder.

Örneğin siyaset programlarının etkisini (bu gibi programların izleyicileri az veya çok sinsi bir şekilde “ikna etmek” yerine, sonradan üzerinde düşünerek, bağımsız bir seçim yapılmasını kolaylaştıracak şekilde “bilgi” kalıntıları bıraktığı ve durumu netleştirmeye katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır), televizyonun günümüz

evlerinde neden olduğu değişiklikleri, izleyici kitlelerinin taleplerini konu alan bölümler ve kitabın zengin bibliyografisi son derece ilginçtir. Bellotto’nun kitabı temel bir iyimserlikten hareket eder gibi görünebilir, ama bu iyimserliğin bu yeni aracı olduğu gibi iyi olarak değerlendiren (ve böylece onu bütünüyle kötü olarak değerlendiren Maniheiztçilerle aynı konuma düşen) sorumsuz teknolojiye taparların iyimserliğinden ayrı bir şey olduğunu belirtmek gerekir. Bu durumda teknolojiye taparların konumu klasik “liberalist” ise, Bellotto’nun kültürel konumunun sorumlu kültürel “müdahalecilik”ten ilham alındığını söyleyebiliriz; başka bir deyişle Bellotto, televizyonu gerçek anlamda demokratik bir kültürün aracı haline getirmek için eğitim faaliyetine bilinçli bir şekilde girişilmesi gerektiğini savunur.

Ancak burada bir meseleye dikkat edilmesi gerekir: Bu tür gi-rişimleri ne sürmek için, “demokratik kültür”n mümkün olduğuna inanmak, yani kültürün aslında aristokrat bir olgu olduğuna, kültürlü insanlar cumhuriyetinin karşısında ıslah olmaz ve geri kazanılamaz kitlelerin yer aldığına, onlar için olsa olsa bir altkltrn (yöntemleri ve etkileri hor görülen kitle kültürü) söz konusu olabileceğine gizlice inanmamak gereklidir.

Kitle Kültürü m, Demokratik Kültür m?

Bu tür tartışmaların çoğunun temelinde yatan bu yanlış anlama, Mannucci’nin yukarıda alıntılanan kitabında kapsamlı şekilde ele alınır ve daha ilk bölümde *kitle* ve *kitleler için kültür* kavramları tanımlanmaya çalışılır. Mannucci, modern ve demokratik bir toplumun özelliklerinin gerekçeli ve basit bir analizi yoluyla ortalama insanın (robotlaşmış kitle insanı), özel ruhsal gıdalar sunulması gereken, yetkinlik düzeyi düşük biri olduğu inancını rafa kaldırır. Mannucci fırsat eşitliğini temel alan demokrasi ideali-

ne (sıradan bir gazete satıcısının cumhurbaşkanı olabilme imkânı) karşılık formasyon eşitliği idealini öne sürer: Buna göre tüm yurttaşların eşit düzeyde yetkin olduğu varsayılmalı ve hepsine başlangıçta aynı kültürel donanım sunulmalıdır. Bu görüş, beraberinde televizyon açısından apaçık sonuçlar getirir: Televizyon programlarının büyük kısmının ardında (sözünü hiç sakınmayan Mannucci görüşlerini titizlikle ve hiddetle belgeler, en üst düzey yöneticilerin endişe verici bildirimlerine dikkat çeker ve onları “psikanalize tabi tuttuğu”) *düşünen seçkin sınıf* (onlara televizyon programları değil, olsa olsa Rai Radio 3¹⁴ sunulur) ile entelektüel ürünlerin paternalist dozajı yoluyla yönetilmesi gereken, *yetkinlik düzeyi düşük kitleyi* birbirinden ayırt etme iradesi yatar. Mannucci, bu tezi çok sayıda ve son derece inandırıcı analizin yardımıyla savunur; bunların arasında *Campanile Sera* gibi bir programın görünürdeki “popülistliğinin” etkili demistifikasyonuna yer vereceğim: Programa katılanların sahnede tahtlara oturtulur gibi yer verilen ve sorunları çözme gücü bahşedilen seçkin uzman grubu ile sadece duygusal anlamda onay vermesi istenen, katılımcı olmayan, farklılaşmamış kitlesi şeklinde bölünmüş olması, programların paternalist yapısını neredeyse günümüze özgü kutsal bir temsil yoluyla, son derece sembolik bir şekilde teyit eder.

Bu durumda Mannucci’nin kitabı hem yapılanların analizi hem de yapılması gerekenlerin önerisi üzerinden bize televizyon kurumunun bütün yurttaşlara her şeyi aynı ölçüde haber vermekten çekinmediği, sanatsal düzeyi yüksek dramatik eserlerin temsilinin kültürel travmalara yol açmasından veya siyasi haberlerin yayılmasının örf ve âdetleri sarsmasından korkmadığı demokratik bir ülkenin ideal vizyonunu sunar. Kafelerde Gassman’ın *Oedipus*

14 İtalyan radyo kanalı, programı BBC Radio 3 veya TRT 3 gibi ağırlıklı olarak kültür içeriklidir.—çn

Rex'ini izleyen kalabalıkların duygulu ve içten tepkisinin anısı (ve büyük korku uyandıran "Tribuna Politica"nın somut sonuçları), beni Mannucci'nin tezine katılmaya itiyor.

Mannucci bir ara Maniheistleri ve televizyonun tedavi edilemez olumsuzluğunu savunanları alt üst edecek türden bir gözlemde bulunur. Yazar, Amerika'daki McCarthyci dalgadan söz ederken şöyle der: "Gelin görün ki demagojik çerçeveyi anlamak ve eleştirmek açısından en etkili uyaranlar 'kitleleşme'nin ve ahlaki uyuşukluğun en güçlü aracı olan televizyondan kaynaklanmıştır, çünkü daha önceleri sadece basın yoluyla tanınan Wisconsin senatörünün çılgınca sorgulamaları ve gülünç suçlamaları tarafsız bir şekilde (ama liberal gelenekler ve nesnellik asla tarafsız değildir) televizyonda yayınlanmıştır."

Ancak televizyon programlarının iyileştirilmesi ve düzeylerinin yükseltilmesi için ne zaman yeni öneriler getirilse, geçerli çözümlerin sadece siyasi türden çözümler olması rastlantı değildir; teknik aracın özelliğinin ve yönünün değişmesi ancak ideolojileştirilmesiyle mümkündür. İdeolojileştirme, "partileşme" demek değildir; aracın idaresini ülkenin demokratik vizyonu doğrultusunda şekillendirmek demektir; *aracı Anayasanın ruhu ve aklın ışığı doğrultusunda kullanmak* lazımdır diyebiliriz. Televizyon ne zaman iyi sonuçlar verdiyse, temelde hep bu teoremi doğru şekilde uyguladığındandır.

Sonuç

Psikologlar ve sosyologlar tarafından yürütülen araştırmalar bize kültürümüzün ortadan kalkmaması için ehliileştirmemiz gereken çok büyük güçler olduğunu göstermiştir; televizyon bize nükleer enerji gibi görünmüştür ve nükleer enerji gibi sadece net

kültürel ve ahlaki kararlar doğrultusunda yönlendirilebilir. Psikolojik incelemeler, televizyonun “dili”, olasılıkları, sınırları, gelişme alanları konusunda gelecekte yürütülecek araştırmalar için zemin hazırlar; sosyal-siyasi incelemeler ise bize eleştirel anlamda gelişime açık daha kapsamlı alanlar sunmuştur. Her aşamada ulaştığımız sonuçlar genel anlamda iyimser ise de, *laissez faire* fanatizmine teslim olmak olarak da yorumlanmamalıdır. Bu korkunç ve son derece güçlü kitle iletişim aracında yakın geleceğin çeşitli kültürel yayılma olasılıklarının toplandığını göz önüne alsak bile, imge yoluyla iletişimin duygusal, içgüdüsel, istemsiz bir mahiyetinin olduğunu unutmamalıyız.

İmgeler yoluyla eğitimin, Eski Mısır’dan ortaçağa kadar tüm mutlakiyetçi veya paternalist toplumlara özgü olduğunu unutmayalım. İmge, kültürel gelişmeler yoluyla ulaştığımız bir dizi sonucun tartışma götürmez, görsel özetidir; yazılı olarak aktarılan kelimelerden faydalanan kültürel gelişmeler yönetici seçkin sınıfa özgüdür, nihai imge ise tabi olan sınıf için inşa edilir. Bu açıdan Maniheiztler haklıdır: İmgeler yoluyla iletişimin kökten sınırlayıcı, aşılamayacak bir tutuculuk yönü vardır. Ama uygarlık tarihi boyunca imgeler yoluyla söylemlerin insanlara kazandırdığı izlenimlerin ve keşiflerin zenginliği de yadsınamaz.

Akıllıca bir kültür politikası (daha doğrusu televizyondan sorumlu olan kültür profesyonellerinin akıllıca politikası), televizyon yoluyla da geleceğin yurttaşlarını imgelerin alımlanmasını bir o derecede zengin “yazılı” bilgilerin alımlanmasıyla dengelemesini bilecek şekilde eğitmek olacaktır.

Televizyon uygarlığı kitap uygarlığını tamamlayıcı olmalıdır. Belki de sanıldığı kadar zor değildir; televizyona izleyici kitle-sini “koşullandırmalardan arındırmaya”, onlara fazla televizyon seyretmemeyi öğretmeye, izlemenin istemli olmaktan çıktığı,

odaklanmanın hipnoza, kanaatin duygusal yoksunluğa dönüştüğü anı kendi başına belirlemeyi alıştırmaya yönelik bir dizi didaktik yayın önermek ütopyacı olmayacaktır. Bir izleyicinin yazdığı ve Bellotto'nun kitabının başında zekice, bir epigrafi olarak yer verdiği şeyi biz de bir gün, böyle bir cümlenin ne anlama geldiğinin bile farkına varmadan söylerken bulmayalım: "Gerçek şu ki televizyonu çok sevmiyorum, sıklıkla çok sıkıcı, hatta daha da kötü ve benim yapacak başka bin türlü işim varken saatler boyu ona yapışıp kalmama neden oluyor."

KIYAMETÇİLER ve BÜTÜNLEŞMİŞLER

HİDDETLİ NİHİLİSTLER

Hepimiz formasyon ile enformasyon arasında ne gibi bir fark olduğunu biliriz. Ve herkes günümüzde bir enformasyon evreninde yaşadığımızı bilir; diyalog ile kültür varlığını sürdüreceksen, bunun gerçekleşmekte olan olaylara dair yoğun bir veri, haber ve güncelleme sayesinde olmasını sağlayacak olan teknolojik gelişmelerdir (ama bundan hâlâ şüphe duyanlar vardır).

Böyle bir durumun neden kınanmaya açık olduğunu anlamak zor değildir. İtirazdan daha kolay bir şey yoktur. Herhangi bir başarısız entelektüelin yapması gereken tek şey, çağdaş insanın durumunu *Cortegiano*'nun (*Saraylı*) veya Bembo'nun soylu beyefendilerinin durumuyla kıyaslamaktır, böylece ortaya korkunç bir uçurum ve insanlığın kaybedilmiş olduğu çıkacaktır... İnsanoğlu ne oldu? Hezeyanı, konformizmin aşırı duygusallığı içinde, bilgili ama geçersiz bir zekânın kibirli karışıklığında kaybolup gitti. Geriye ne kaldı? Sessizlik (sürgünden ve zekâdan yoksun), boşluğun trajik tefekkürü. Ve insanın asil bir ruh olduğunun tesellisi. Hiddetli bir nihilist.

Avrupa kültürünün koridorlarında zaten çok güçlü bir hiddetli nihilist dolanmış, söylenecek her şeyi zaten söylemişti. Ama ölümünden sonra Nazi çılgınlığının ortağı olduğunu keşfedince hissettiğimiz öfkeden dolayı onu bir daha üzerinde düşünülmeyecek, hatta biz gençlerin okumaması gereken metinlerin arasına dahil etmiştik.

Halbuki Gianni Vattimo'nun (onu baştan okumayı aklına sokmuş bir genç) *Archivio di Filosofia*'nın Pascal ile Nietzsche'ye

ayrılan sayısında yayımlanan incelemesini okuyunca Nietzsche’yi baştan keşfettik. Bu yazı daha kapsamlı bir araştırmaya dahildir, ama burada dolaylı nihilistlerin heyecan verici keşiflerde bulunmasını engelleyebilecek bazı düşünce biçimlerini bize gösterdiği için bu yorumcuya teşekkür etmemiz gerekir. Burada söz konusu olan, “tarihi hastalık”tır: Dönemimizin hastalığı (bizim dönemimiz, çünkü Nietzsche müthiş bir vizyonerdi), olanların aşırı farkındalığından dolayı yenilik yaratma gücünü kaybeden, öngörölmüş keşiflerin, hepsi yanıp kül olmuş açığözlölüğün yükü altında hareket eden bir uygarlığın tükenmiş hali.

O halde tüm eylemler ve tüm baştan değerdendirmeler, zaten doğrulanmış bir deneyim üzerine düşünmekten başka bir şey değildir; başlamak için her şeyi bilmek lazımdır, bilmemek imkânsızdır. Farkındalıktan ibaret olan bu hastalığı seçkin kültür dünyasından kitle kültürü dünyasına taşırsak karşımızda bir ruh hali kategorisi olarak “gazetecilik”, “şimdiki zaman” konusunda sürekli olarak haberdar olmak, her anı bilme zorunluluğu, bu zorunluluktan kurtulamama, kaçamama çıkar. Çağdaş insan hareket etmek ve plan yapmak istediğı takdirde farkında olması gereken, ama hiçbirisi ona ait olmayan, hiçbirisi kendisine ayrıcalıklı olarak sunulmayan sonsuz sayıda durumla karşı karşıya kalınca sürekli bir güvensizlik halinde yaşar.

Durum budur. Ama Nietzsche bu durumu “kınamak”la yetinmez, onu kökten aşmaya çalışırdı. Nietzsche’nin vardığı sonuçlar hoşumuza gitmeyebilir –ve gitmezler de– ama üzerinde uzun uzun düşündüğünü ve uğuruna ağır bir bedel ödediğini yadsıyamayız. Halbuki bir düşünün, tarihi hastalığın “gazetecilik” halini, *gazeteciliğın kendi yoluyla* kınamak ne kadar kolaydır. Çağdaş insanların büyük kısmı için bu ustalıklı eylem, “insanlığın ustası” olarak itibarlarını temin eder.

Peki ama akamete uğrayan hangi insandır? Bembo'nun, *Cortegiano*'nun, Leonardo'nun, Ariosto'nun veya Raffaello'nun insanı mı? O döneme dair, Saksonya'nın bir köyündeki insanları hayal etmeye çalışalım: Mevsimsel ve “insani” ritimler doğrultusunda yaşarlar, kültür, ileri gelenlerin bilgeliği yoluyla doğrulanmış kavramlar şeklinde babadan oğula aktarılır; bu bir “formasyon”-dur, çünkü bir değer sistemidir, çevreyle bütünleşmedir, dengedir, zengin ve doğal insanlıktır. Bu yozlaşmamış değer bütününü uygulamaya kendilerini vermiş olan bu insanlar, dini bir reformun gerçekleştiğini, reformun bazı isyanlara, bazı savaşlara ve genel affa neden olduğunu ve kendi dinlerinin, kendi değer sistemlerinin bir antlaşmadan dolayı değişime uğradığını ve krallarının dini ile değerlerine adapte edildiğini sonradan öğreneceklerdir. Bu insanlar tarihi hastalıktan mustarip değillerdi, “gazetecilik” mikrobunu onlara bulaşmamıştı. Ama bir şeyler değişmişti ve o değişime boyun eğmeleri lazımdı. Başka birileri onlar namına bir seçim yapmıştı ve değerlerle birlikte yönetim yöntemlerini, üretim araçlarının tayinini, her şeyi seçmişti.

Peki çağdaşlarımız açısından durum nedir? Enformasyon evreninin baskısı altında eziliyorlar, boyun eğiyorlar, gözbebekleri büyümüş gözlerinde Mike Bongiorno, Mina'nın çocuğu ve Yevtushenko'nun mahkûmiyeti, Vatikan konsili ve Doktor Kinsey her şey hakkında enformasyon sunarken hiçbir şey vermeyen utanç verici bir komedi sahnelerler. Ancak aralarından bazıları bir gün, bir gazete sayfasındaki başlıkların oluşturduğu grafik karmaşa içerisinde onları yakından ilgilendirecek bir haber bulurlar: Uzakta bir yerde patlak veren isyan bastırıldı, dün hükümet geçmişe ihanet eden bir siyasi ittifak içine girdi, bugün iki taraftan birinin lideri savaşa neden olabilecek bir eylemde bulundu. Bu okurlar haberleri okuyup “şimdiki zaman konusunda bilgilenirler”, sonra

da meydana inerler. Bir elçiliğe taş atarlar, emniyet güçleri tarafından öldürülürler veya ellerinde pankartlarla sessizce yürürler. Akşam olmadan genel durumda bir şeyler *değişir*. Eylemleri olayların gidişatını *değiştirmiştir*. Bilgilenen bu insanlar bundan dolayı özgür insanlar olduklarını keşfetmiş ve beklenmedik şekilde, bilgileri birbirinden ayırt etmeyi bilmişlerdir.

Bu durumda insani bir ideal seçmemiz gerektiği takdirde, tarihi (ve teknolojik) hastalığın kurbanlarını seçmek isteyebiliriz, çünkü kınanan modele karşıt olarak önerilen “hümanist” modelin tehlikeli bir sahtekârlıktan ibaret olabileceği ve Caterina Cornaro’nun saraylılarının ve Asolalı dalkavuklarının eksiksiz insanlığının sadece ayrıcalıklı sınıflara özgü olduğu kuşkusuna kapılırız.

Ama bu noktada takılıp kalmak, kınama konumuna katılmak kadar saf ve aldatıcı bir hareket olacaktır. Enformasyon evreninin insanı yeniden doğmuş ve özgürleşmiş bir insan değildir; genetik açıdan bir “mutant”tır, kendisi için yeni insanlık ve formasyon idealleri, yeni değer sistemleri geliştirilecek, yeni kurtuluş yolları belirlenecektir. İnsanın değişiminin ardında nelerin yattığını ve bu değişimin hangi eğilimleri sergilediğini belirlemek zor değildir, muamma değildir: Teknolojik değişiklikler, sosyal yapıların yeniden düzenlenmesi, dolayısıyla da kültürel beklentilerdeki, dildeki ve iletişim kanallarındaki değişimler bu duruma katkıda bulunmuştur. Kültür alanında faaliyet gösterenlerin işlevi de budur, bu “muammalara” (ve “muamma pazarlamacılarına”) ışık tutmalı, günümüz uygarlığında bu mutant insan üzerinde kültürel açıdan eylemde bulunmak için işlemsel yollar olup olmadığını belirlemelidirler.

Bunun dışındaki tüm yaklaşımlar tartışmalıdır ve “insan” olmanın az sayıda kişinin ayrıcalığı olduğu bir dönemin özlemini içerdiğini düşündürür.

Eğer öyle olsaydı, Kazin’in “üst entelektüel faşizm” adını verdiği şey (istemeden de olsa) savunulmaya devam edilirdi.

PATHMOS'TAN SALAMANCA'YA

Milo Temesvar'ın¹ biyografisini yazmak kolay değildir; bu kadar düzensiz, huzursuz ve öngörülemez bir zekânın ilgi alanlarını tam olarak belirlemek de kolay değildir. Temesvar, Arjantin'e yaptığı bir ziyaret sırasında *Le fonti bibliografiche di J. L. Borges (J. L. Borges'in Bibliyografik Kaynakları)* başlıklı yazıyla eleştirmenlerin dikkatini çekti; bu yazı *Sull'uso degli specchi nel gioco degli scacchi (Satranç Oyununda Ayna Kullanımı Üzerine)* başlıklı anonim yazı tarafından çürütülene dek filolojik açıdan belirleyici sayılmıştı.

Ama bu yazının da sahibi tabii ki, okurlarının kafasını bulandırmayı amaçlayan Temesvar'ın kendisinden başkası değildi. Öte yandan Arjantin ziyareti de rastlantı sonucu gelişmişti: Arnavut olan Milo Temesvar solculuktan uzaklaşmakla suçlanınca ülkesinden ayrılarak Sovyetler Birliği'ne gitmişti; burada düşünen makineler konusunda araştırmalar yürütmüş, şiirsel değerleri enformasyonel analizler yoluyla, uygun talimatlar verilmiş elektronik bir beyin tarafından üretilebilecek mantıksal devrelere indirgemeye almıştı. Sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, birkaç ay boyunca Rutgers Üniversitesi'nde Slav dilleri

1 Bu yazının ilk olarak yayınlanmasını takiben bir büyük yayıncı ve iki çok zeki eleştirmen Milo Temesvar'ın eserlerini harıl harıl aramaya başladığından, gerçek olamayacağı belli olan biyografik ve bibliyografik bilgilerle de ima ettiğim üzere, okuru Milo Temesvar diye birinin var olmadığına dair uyarmam gerekli. Ama bu yazar hayal gücünün eseri iken, yazarın sözünü ettiği kişiler gerçek modelleri temel alır. Dolayısıyla sonuçta bu yazının içeriğinin güvenilir olduğunu söyleyebiliriz.

bölümünde ders vermişti; Amerika'dan ayrılmadan önce (FBI'nin baskısı sonucu olduğu sanılır), *The Pathmos Sellers* (Kıyamet Satıcıları olarak tercüme edilebilir) başlıklı, son derece orijinal, rahatsız edici ve provokatif bir yazısı Seven Types Press tarafından yayımlandı (hakları İtalyan bir yayınevi tarafından satın alınacağı benzer).

The Pathmos Sellers, kendine özgü bir sosyolojik incelemedir; kendine özgü diyorum, çünkü hiçbir saha doğrulama unsuru-na başvurmadan nefis yorum hipotezleri ortaya atar; Temesvar bu anlamda zamanında Sovyet Bilimler Akademisi'nde sunduğu, *La verifica come falsificazione dell'ipotesi* (Hipotezin Çürütülmesi Olarak Doğrulama) adlı yazısında sunduğu fikirleriyle tutarlılık göstermektedir.

The Pathmos Sellers'da öne sürülen tez nedir? Bu incelemenin hareket noktası, sosyoloji alanında defalarca ele alınmış, kabaca “beceriden yoksun olanlar sorunu” olarak bilinen, tamamıyla otomatikleşmiş veya büyük ölçüde endüstriyelleşmiş bir toplumda rollerin baştan nitelenmesi sorunudur.

Temesvar basit bir örnekten, bir şehirde tramvayların yerini metro alınca tramvay sürücülerine yeni iş bulma zorunluluğundan yola çıkar. Metro sürücüleri olarak eğitilemeyecek olanlar (ya refleksleri yeni gereksinimlere cevap vermediği, ya da yeni teknik işlemlere adapte olamadıkları için) topluma entegre olmamış, potansiyel işsiz unsurlar olarak iade edilir. Ama bu yeni işsizler sağlam bir sosyal yardım sistemiyle yeni roller edinebilecekleri yeni faaliyet ufukları belirleyebilir.

Temesvar'a göre, kendi rollerine alternatif rollerin bulunamayacağı bir çalışanlar kategorisi de vardır, o da entelektüeller ve özellikle “Bütünün (veya değerler bütünü anlamında İnsanlığın) teknisyenleri” kalifikasyonuna sahip olan hümanistlerdir. Ancak

toplumun en ufak bir yardımında bulunamadığı bu insanların (çünkü toplumun terbiyecileri bir ölçüye kadar zaten onlardır), işlevlerinin sosyo-kültürel bağlam açısından yetersiz olacağı zaman, aslında heyecan verici bir alternatifleri vardır, çünkü hayal güçleri ve kültürel kapasiteleri sayesinde işlevsel görünen yeni faaliyet tipleri “icat edebilirler”.

Temesvar bu sorunu netleştirmek için, tarihi referansları alegorik değer edinen, “Salamanca âlimi” adı altında soyut bir model geliştirir. Temesvar’a göre “Salamanca âlimi” astronomi ve coğrafya konusunda uzmandır, eski metinlerin Ptolemaios’un astronomi modeli konusunda içerdiği her şeyi bilir ve kültür konusundaki algısı dünyanın çeşitli yerlerinin nasıl olduğu, oralarda hangi halkların yaşadığı ve oralara hangi yollardan ulaşılabilceği konusunda ders vermesine izin verir. Bu bilgiler sayesinde Salamanca âlimi Salamanca Üniversitesi’nde ders verir ve İspanya kralından yüksek bir ödenek alır.

Derken Salamanca âlimlerinin karşısına Cristoforo Colombo çıkar ve dünyanın şekli ve boyutları konusunda yeni kavramlar ortaya atar, batıya gidince doğuya ulaşılabilceği hipotezini önerir. Salamanca âlimleri tabii ki Colombo’ya karşı çıkar. Colombo yine de yola çıkar ve Amerika’yı keşfeder. Dünyanın çehresi aniden değişir, o ana kadar var olan tüm astronomi ve coğrafya kitapları geçerliliğini yitirir, âlimlerin yetkili satıcısı ve yayıcısı olduğu kavramların hiçbir değeri kalmaz. Yerkürenin yeni teknisyenleri denizciler, kâşifler ve bu yeni vizyona adapte olmasını bilen âlimlerdir. Bu durumda Salamanca âlimi hayatta kalmak istiyorsa karşısında iki alternatif vardır: Ya değişen ilişkiler altında yeniden bir kültür ve hayat hocası olmasına izin verecek düzeyde bilgi sahibi olmak için bir intibak kursuna tabi tutulmayı kabul edecek, ya da Amerika’nın keşfinin ahlaki ve kültürel açı-

dan olumsuz olduğunu savunan yeni bir bilimin temelini atacaktır. Bu durumda bu disiplinde yeniden uzman konumuna gelebilir ve binlerce müridi olabilir.

Amerika vardır, bu doğrudur, ama var olması kötüdür ve insanlık için ciddi zararları olacaktır. “Ne olacak halimiz”in uzmanı olarak karşımıza çıkan Salamanca âlimi toplumsal bağlamda kendine yeniden bir rol bulur, ideolojik propagandasından faydalanabilecek siyasi, dini ve ekonomik organizmaları belirler ve hem toplum içindeki yerini hem de ödeneklerini geri kazanır. Temesvar Salamanca âliminin bu yeni rolünü “Kıyamet satıcısı” olarak tanımlar.

Temesvar’ın bu yazısının felsefi temeli apaçıktır: Toplumlardaki yapay kültürel rollerin ortaya çıkışı konusundaki incelemeleri, ekonomik belirlenimlerin, geleceği olumsuz olarak görenler başta olmak üzere kültürel yaklaşımların gelişimi üzerindeki etkisini göz önüne alır. Öte yandan, Temesvar, modelini günümüze uygulamaktan da çekinmez. Ona göre sürekli olarak değişmekte olan bir evrende yaşamaktayızdır ve ruhsal olanla maddi olan, teknik değerlerle insani değerler arasındaki sınır giderek zayıflamaktadır. Burada söz konusu olan, teknik değerlerin insani değerlere üstün hale geleceği değil, geleceğin insani değerlerinin başka parametreler ve teknolojik ilerlemeler sonucu ortaya çıkan yeni gelenekler yoluyla belirleneceğidir.

İnsanın mantıksal çıkarsama yetisinden dolayı yaratılışın yapıtı olduğu konusundaki felsefi tartışmalar günümüzde anlamını kaybetmiştir, çünkü iyi bir elektronik beynin de aynı yetilere sahip olabileceği kanıtlanmıştır. İnsan konusundaki söylemler değer veya anlam kaybediyor değildir; ama insan artık çıkarımda bulabilen bir hayvan olarak değil, çıkarımda bulunabilen makineler inşa etme ve kullanımları konusunda yeni meseleler ortaya

koyma yetisine sahip bir hayvan olarak görülecektir. Meselelerin ufku değişmektedir: Artık insanı birkaç milyon kilometre ötede aramak gereklidir. Bu durum felsefede olduğu kadar sanat eleştirisinde, ahlakta olduğu kadar ekonomide ve dinde de geçerlidir. Bütün bunlar da entelektüellerin intibak kurslarına katılmasını, tevazu göstermesini, bir yeniden eğitim alma becerisi göstermesini gerektirir.

Bazıları, hazırlıksız olmalarından veya yaşlarının ilerlemiş olmasından dolayı bu kararı alacak durumda değildir. O zaman da ayrıcalıklı bir işlevi kaybetme korkusu karşısında yapay işlevlerin, yeni rollerin yaratıldığına tanık oluruz. Yeni meselelerin ufkunun baştan sonra tartışmalı olduğunu, insani olmadığını ve insanoğlunun hayatta kalmasını temin etmek için eski zamanların değerlerini temel almak gerektiğini kanıtlamakta uzmanlaşmış Kıyamet teknisyenleri ortaya çıkar. Temesvar'a göre "Kıyamet satıcısı" böyle davranmakla en azından bir meseleyi halletmiş olur, o da kendisinin hayatta kalmasıdır.

BİLİMKURGU ÜZERİNE

Bay Wayne büyük bir bedel ödeyip –hipnoz veya uyuşturucu?– ömründen on yıl götürecek fiziksel bir gerilime maruz kalarak müphem bir deney girişiminde bulunabilir; birkaç saniye içinde, sonsuz sayıdaki olası evrenler arasında en gizli ve erişilmez arzularına karşılık gelen evrende yaşayabilir. Dünyalar Mağazası'nda kendisine sunulanlar bunlar. Wayne, fikrini değiştirip evine dönüyor: Gerçek bir yıl geçirirken bu işten vazgeçmekle iyi edip etmediğini düşünecek ve karısının endişe ettiği, kızının kızamık geçirdiği, kendisinin her gün aynı işi yaptığı, birkaç hafta sonu yelken yaptığı her zamanki monoton, birbirinin aynı yıllardan birini yaşayacak. Derken Wayne uyanıyor: Bu deneye tabi tutulmayı gerçekten kabul etmişti. O sıradan yıl, olası dünyaların en erişilmez olanıydı. Çünkü Wayne, nükleer savaş sonrasında yer-yüzünde hayatta kalmış birkaç kişiden biri ve karısı, evi, çocukları, harabelerin arasında aradığı hayaletlerden başka bir şey değil.

Robert Sheckley'nin *Galaxy*'de yayınlanan, örnek niteliğindeki bu hikâyesinde kaybolan zamanın arayışı ve son geri kazanım olarak hafıza, kıyametçi bir protesto aracı olarak bilimkurgunun temaları arasına giriyor. Öte yandan İtalyan bilimkurgu okurları, son yıllardaki yayınlar arasında çağdaş edebiyat, eleştiri ve sosyoloji alanlarını yakından ilgilendiren temaların romanlarda ve hikâyelerde bilinçli bir şekilde giderek daha çok ele alındığını fark etmiştir. Poul Anderson *The Day After Doomsday*'de (*Kıyametten Sonraki Gün*), Pohl ile Kornbluth da refah ve tüketim toplumunu hicveden

Uzay Tacirleri'nde nükleer yıkım temasını işledi; Beam Piper'ın *Little Fuzzy* adlı aydınlanmacı meseli okurları her tür ırkçı önyargıyı gözden geçirmeye ve "insan" kategorisini "düşünen varlık" şeklinde genişletmeye itti. Böylece bilimkurgu alanı, güncel tartışma konuları açısından termometre görevini ve çeşitli kitle kültürü ürünleri arasında ilerericilik işlevini bir kez daha teyit etmiş oldu.

Bilimkurgu yine de endüstriyel bir üründür, okur kitlesinin ruh halini edilgen olarak da olsa izlemeye hazırdır. Heinlein'ın McCarthycilığın tam ortasında yazdığı üç hikâyeye, bu duruma tanıklık eder: *Yıldız Gemisi Askerleri*'nde kayda değer bir Nazi etkisi sergiler, *Sixth Column*'da (*Altıncı Kol*) "nükleer savaş sonrası" duruma ırkçı hoşgörüsüzlük eklenir ("sarılar" tümüyle kötüdür...). *The Puppet Masters*'a (*Kukla Ustaları*) gelince burada karşımıza gerçek anlamda bir cadı avı el kitabı çıkar. Jelatin benzeri, gizli bir kütle gibi dünyalı kurbanlarının sırtına yapışan ve bu yeni *zombi* türü yoluyla hareket eden uzaylıların alegorik doğası konusunda hiçbir şüphemiz yoktur. Ama bilimkurgunun kendi içinde bir telafi sistemi vardır ve (zaten eskimiş bir zihniyeti yansıtan) bu eserlere karşılık, Pohl'un *Slave Ship* (*Köle Gemisi*) eserinde beyazlarla sarılar arasındaki ilişki teması daha derin bir insani kimliğin keşfiyle çözüme kavuşur.

Dolayısıyla bence olumlu eleştiri, bilimkurguya özgü bir niteliktir, çünkü bu alanda daima güncel verilere olası çözümler hayal edilmeye çalışılır; polisiye romanların tersine (bu tür artık dejene-re olup şiddet ve seksin "stilini" benimsemiştir) bilimkurgu gerçeklere tatminkâr bir gerekçe sunmak yerine ütopyacı bir gerilimi sürdürür, alegorik ve eğitici bir işlev üstlenir.

Yeni bir şey söylemediğimin farkındayım; bizde Sergio Solmi bu konuda yüksek kültür düzeyinde yürütülecek edebiyat ve gelenek eleştirisi meselesini zaten ortaya koymuştur.

Bilimkurgu *tüketim edebiyatıdır*, dolayısıyla deneysel veya araştırma edebiyatına uygulanan kriterler doğrultusunda değerlendirilmemelidir (snobist kurgu amacıyla olmayacaksa). Belirli bir dolaysız etki yaratmayı amaçlayan bir eylem mekanizmasını temel alan bilimkurgu anlatımı, bazı mitologemlerin kullanımından faydalanır. Bir olay örgüsünün etkili olması için en önemli koşul, bu “durumlar”ın ve bu sorunların evrenselliğidir. Örneğin tüm anlatımcılar, robotların birinci kuralını (bir robot bir insana hiçbir zaman zarar vermemeye şartlandırılmıştır) anlatımsal bir gelenek, dolayısıyla da gerçeğe yakınlık kriteri olarak kabul edecektir. Bu, bilimkurgu alanında modern kültürde ortaçağdan ve Rönesans dönemindeki uzantılarından beri rastlanmayan bir olgu gerçekleşti demektir: *Gelenek haline gelmiş bir figüratif repertuarın varlığı*, bütün tipik durumların, özetleme işlevli amblemlelerin, karakter veya figürlerin okurun gözünde hemen alegorik veya ahlaki bir referans edindiği ve tüm öykülerin görünürdeki olay örgüsünün ötesinde bir mesaj değeri kazandığı anlamına gelir. “Yetkililer”in bir olay örgüsünün ortodoksluğu ile bilimsel ve bilimkurgusal gerçekliğe yakınlık gibi konuları ortaçağ veya Rönesans retorikçilerinin aşırı titiz dogmatizmiyle tartışmaları boşuna değildir (bu konuda bkz. editörlüğünü Silva’nın yaptığı *Fantascienza: terrore o verità? (Bilimkurgu: Korku mu Hakikat mı?)*). Eğitim amaçlı alegorik bir edebiyat söz konusu olunca, kaçınılmaz olarak bu yaklaşım ortaya çıkar. Biçimsel yapılar yoluyla bir söylem sunmayı amaçlayan sanatsal deneylere uygulandığında yüzeysel, dogmatik, bürokratik ve Zhdanovcu görünen “içerik eleştirisi”ne böyle bir edebiyatta başvurmak meşru olacaktır, hatta bu bir eleştiri önerisi olarak göz önüne alınabilir. İçerik eleştirisi, bir uygarlık bağlamında ahlaki bir öykünün ve ahlakçı bir hiciv eserinin ütopyacı alegorik hikâye biçiminde dolaşıma girmesi için yeni bir

olasılık ortaya çıktığında (bilimkurguda olduğu üzere) doğal ve zorunlu hale gelir.

Eleştiri alanı için öneri derken, gazetelerde veya haftalık yayınlarda olası bir düzenli yorum faaliyetini kastediyorum. Bu edebiyat pedagojik işlevin (olumlu veya olumsuz) dışında kalamaz, üstelik ticari bir döngü içinde yaşayan bizler tarafından genelde salt eğlence edebiyatı olarak tüketilir. Uykuya dalmadan önce veya tren yolculuğu sırasında endüstriyel uygarlığın kendilerine bahşettiğı tek tutku objesine göz gezdirenleri aydınlatmak kültürel bir görev değıl midir?

ARZU STRATEJİSİ

Hangi duygusal güdüler bizi belirli bir ürünü arzulamaya iter? Bu noktayı netleştirdiğimiz takdirde tüketici kitlemizin en gizli motivasyonlarını ve arzularını şekillendirmeyi öğreneceğiz. Motivasyon Araştırma Enstitüsü kurucusu Ernest Dichter, *Strategy of Desire (Arzu Stratejisi)* adlı kitabıyla bize yöntemleri ve ilkeleri konusunda bir dizi açıklama sunar.

Dichter'in yöntemlerinin ne olduğunu Vance Packard *Gizli İkna*'da zaten anlatmıştı: Ortalama insan esrarengiz ve güçlü görünmeyi hayal ediyorsa, Marlboro sigaralarını ön planda kıllı ve dövmeleli bir el görüntüsüyle sunun; ama sigara çok sert olunca kanser yarattığı kuşkusu yayılırsa, o zaman aynı ürün (ürün değişmez) uzun ve ince bir kadın eliyle bir arada gösterilir ve hafifliği vurgulanır. Kitle toplumunda tüketici kitlesinin hafızası zayıf, arzusu yüzeyseldir.

Son zamanlarda Doktor Dichter'den, iktidardaki parti tarafından seçim propagandasını düzenlemek için çağrılan kişi olarak söz edilmektedir. İtalyan halkı arasında siyasi ekiplerin gençleştirilmesi konusunda bir eğilim olduğunu tespit eden Dichter de Hristiyan Demokrat Parti'yi manifestolarda yirmi yaşına yeni basmış bir genç kız olarak temsil etmeyi önermiş. Ancak Doktor Dichter, iktidara ve demagojik yağcılığına karşı sürekli, aşırı ve ıstırap dolu bir güvensizlik sergileyen İtalyan halkının çok çeşitli tepki modellerini göz önüne almamış. Dolayısıyla –bu haberi duyduğum gibi aktarıyorum– geceleri bazı örgütlü parti karşı-

tı gruplar, ergenlikten yeni çıkmış bir genç kıza ulusal maçoluk gelenekleri doğrultusunda ne yapılması gerektiğini gazlı kalemle üzerine yazdıklarından bu manifesto dolaşımdan kaldırılmış.

Bu durumda yıllar boyu milyonlarca alıcı tarafından reddedilen arabaları Amerikan halkına satmayı, en dirençli kahve tutkunlarına çay içirtmeyi, sigara içenlerin her çakıldığında yanan ve gerilime, başarıdan doğan sevince yer bırakmayan çakmakları sevmediğini anlamayı başaran bu adam nasıl bir yanlış yapmıştı?

Bence meselenin özü Dichter'in eleştirmeye çalıştığı rakiplerinin sayfalarından çok, kendi kitabında yatıyor. Her şeyden önce bu kitabın tam anlamıyla sürükleyici olduğunu söylemek lazım. Davranışlarımızın çok büyük kısmının akıldışı faktörlerden kaynaklandığı bir gerçektir: Dichter'in çeşitli araştırmaları temel alan anekdotlarla zenginleştirilmiş analizi, en azından sağduyulu okur açısından kaçınılmaz zayıflıklarımızı bize göstermeye ve bizi bu konuda bilgilendirmeye yarıyor. Hatta Dichter'in araştırmalarının amacı bu kitabın sadece ilk iki yüz sayfasını yazmak olsaydı, yani belli bir çıkara yönelik olmayan bir psikolojik araştırma olsaydı, takdirimizi hak ederdi.

Ama Dichter bilimini satışa çıkarmış. O da bunun farkında ve bunu kabul ediyor, motivasyon araştırması bir araçtır, dolayısıyla tarafsızdır, nasıl kullanıldığına bağlıdır. Dichter kendi açısından arzu stratejisini dış macunu satışına, hijyen kampanyalarına, ırklar arası ilişkilerin iyileştirilmesine ve patronlarla sendikalar arasındaki gerilimin hafifletilmesine uygulamıştır. Dichter'in bu açıdan aldığı karar kayıtsız bir gerçekçilik düzeyinde haklı olabilirdi (herkesin mesleği kendine), ama Dichter bütün bunlardan ortaya bir felsefe çıkarmaya çalışır. Bu, basit ve iyimser bir felsefedir: Hayat demek, gerilim, değişim, psikolojik ve maddi refah alanında yeni olasılıkların edinimi demektir. Dolayısıyla benzerlerimi-

zin bilinçaltındaki arzularını gerçekleştirebilmeleri için arzularını uyarmak ve yönlendirmek gereklidir.

Dichter şöyle der: Eski arabam idare ediyor olsa bile yeni bir araba satın almak deneyimimi zenginleştirir, kişiliğimi ilan etme- me yarar, mutluluk dozumu arttırır, bu durumda bunu neden yap- mayayım? Neden birileri beni bunu yapmaya itmesin? Bu, kusur- suz bir akıl yürütmedir, ama bu felsefenin tüketim için tüketime dayalı bir ekonominin gereksinimleriyle tamı tamına örtüşmesi de ilginçtir.

Ama Dichter’e “iyi” ve “olumlu” deneyimle ne kastettiğini, “mutluluk” kavramına hangi somut anlamı atfettiğini, başka bir deyişle sürekli gelişme vizyonunun amaçlarının tam olarak ne ol- duğunu sorduğumuzu düşünelim; bir kere o amaçlar net değilse, iki iyi deneyimi birbirinden ayırt etmeye ve hangisinin daha iyi olduğunu söylemeye bile imkân olmayacaktır; kahve yerine çay içmekten, bir sabun yerine başka bir sabun kullanmaktan, Por- to Rikolulardan nefret etmek yerine onları sevmekten veya tam tersinden hiçbir farkı olmayacaktır. Bu noktada Dichter, jenerik liberalizmi ve oldukça biçimsel eşitlikçiliği bir yana, ideolojik eksikliğini sergiler. Ve özetle, ne yazık ki temel önem taşıyan iki özelliğe sahip olmadığını gösterir: Bir tanesi araştırdığı olguları tarihi-ekonomik açıdan değerlendirme becerisi, diğeri de söyle- minin tamamının dayanaklarını tartışmaya açma becerisidir.

Birinci örneğimiz şöyle: Buenos Aires’te araba sürücüleri tra- fik ışıklarına riayet etmez. Dichter bu durumdan Arjantinlilerin otoritelere karşı olumsuz bir yaklaşım gösterdiği sonucuna varır. Sonra da bu yaklaşımı değiştirmek için “bilimsel bir girişimde” bulunmak gerektiğini söyler.

Ama otoritelere karşı yaklaşımın derin tarihi nedenlerinin ola- bileceği (iktidar istikrarsızlığı, diktatörlükler, kötü yönetim, vs.),

dolayısıyla da psikolojik bir teknikle değil, ancak siyasi ve sosyal yapıların evrilmesiyle değiştirilebileceği aklından bile geçmez. Ayrıca motivasyon araştırması sadece tarafsız bir araç mıdır? Bir söylemin ikna edici olması için izleyici kitlesinin duygusal eğilimlerine hitap etmesi gerektiğini düşünmek meşrudur. Antikçağda bir fikri aktarmak için onu uygun şekilde sunmak gerektiği bilinirdi ve *ikna etme yöntemi* Atina gibi demokrat bir devlete özgü bir şeydi. Bir tiran kimseyi ikna etmek zorunda değildir, insanları kırbaçla mecbur eder; ama insanları yönetmek için onların onayını almak lazımsa, ikna etmek normal bir araç haline gelir. Ancak böyle olması için eşitlik koşullarında kullanılması gerekir; ben seni ikna ederim, sen de beni ikna edersin (mahkemede veya parlamentoda olduğu gibi). Ama bu ilişki, reklamcılık yöntemlerinde olduğu üzere kaçınılmaz olarak tekyönlü ve paternalist olabilir, çünkü bir tarafta tüketim ürünlerini imal eden ekonomik bir güç, diğer tarafta onları tüketecek olan kitle vardır. Ben yüzde doksan başkalarının ikna işleminin nesnesiysem, yüzde on da kendi faaliyet alanımda başkalarını ikna ediyorsam (Dichter'in bize gösterdiği iyimser tablo böyledir) bu adil değildir. Üretim araçlarının bana ait olmadığı ve benim ikna nesnesi veya aracı olduğum ölçüde, ayrıca bu ilişkiyi sürekli eleştiriye tabi tutmadığım ölçüde güç beni daima ikna edecektir ama ben gücü ikna edemeyeceğim.

Böylece arzu stratejisinin içinde faaliyet gösterdiği yapılar, onun herkesin mutluluğuna yönelik tarafsız bir araç olma vasfını geçersiz kılar. Arzu stratejisi bir güç aracıdır. Dichter'in sayfalarında bu kuşku hiç kendini göstermediğine göre de bu kitap bir tür olumsuz ütopyaya dönüşür, mutlu ve sorumsuz robotların yaşadığı kan dondurucu, endüstriyel bir peyzajı yansıtır. Bu kitap bizi uyutmayacak.

GÜNDELİK CANAVAR İHTİYACIMIZ

Kanada'da, 23 Governor's Road, Toronto 5 adresinde yaşayan Rick Mc Kim'e yazıp ona bir dolar göndermek gerekir: Böylece korku tutkunlarının kurduğu bir dernek olan *Horror Incorporated*'e (Korku Anonim Şirketi) otomatik olarak üye olmuş oluruz. Ama California'nın Martinez şehrinde doğan *Werewolves Club* (Kurt Adamlar Kulübü) veya merkezi Wisconsin'in Superior şehrinde olan *Famous Monsters Limited*'i (Ünlü Canavarlar Şirketi) de göz önüne almak gerekir.

Ama en güvenilir haberleri almak ve iyice tartıp biçerek seçim yapabilmek için en iyi seçenek, Forest J. Akerman'ın yazı işleri müdürlüğüne Philadelphia'da yayımlanan *Famous Monsters* (Ünlü Canavarlar) adlı süreli yayını izlemek olacaktır; bu dergide ekranların en ünlü canavarlarının harika fotoğraflarının yanı sıra, korkunç yüz makyajı konusunda bilgiler (yüzünün yarısı eriyip salonun halısına dökülen *korkunç eriyen adam* olmak için ne yapmak lazım) ve Lon Chaney'nin hayatı konusunda makaleler, Conrad Veidt, Bela Lugosi, vs. konusunda retrospektifler bulabilirsiniz.

Dergi, bir hayran kulübü kurmak isteyenler için plaklar, kitaplar, fotoğraf koleksiyonları ve özellikle ayakkabı üzerine de takılabilecek toynaklı ayaktan her zamanki vampir dişlerine (*toksik olmayan*), Laguna canavarı, mumya ve *zombi* (herkesin bildiği gibi, kara büyü yöntemleriyle diriltilen, kendini kontrolden yoksun olarak, kendisini yönlendiren kötü niyetli bir iradenin isteği

doğrultusunda hareket eden bir ceset) maskelerine kadar makyaj malzemeleri konusunda müthiş çeşitlilikte bilgiler sunar.

Ama bence bir dolar artı posta masrafı karşılığı sunulan “sinek yutan Venüs bitkisi” çok daha ilginç bir ürün.

Famous Monsters, dördüncü sınıf bir popüler yayın örneğidir, ama aslında korku öyküleri ve korku filmleri meselesi daha geniş kapsamlıdır, dolayısıyla bu dergi nedenleri ve sonuçları çok daha geniş olan bir geleneğin en uç tezahürü olarak karşımıza çıkar.

Korku modası aslında amatörler için yayın düzeyini çoktan aştı, zaten bir süredir çocuklara yönelik “Vampir Olmanıza Yardımcı Olacak Öyküler” gibi adları olan ve vampirliğe yeni başlamış olan Igor’un anılarını içeren veya *mad doctor*, yani anormallik iksirleri yaratan veya cesetleri canavarlara uyarlayan çılgın bilim adamı teması üzerine varyasyonlar teşkil eden renkli çizgi romanlar yayımlanıyor.

Bu yayınların tonu ironik ve şakacıdır, ama toplumda vampirlerle çılgın doktorların yer aldığına kesin gözüyle bakılır, hatta yerleri Transilvanya’dır, ama herkesin bu geleneğe aşına olduğu ve bütün okurların vampirizm ve onunla bağlantılı olgular konusunda yeterli bilgi sahibi olduğu varsayılır (tüm Amerikan yayınlarında vampirler bölgesi anlaşılmaz bir şekilde Transilvanya ile sınırlıdır, ama aslında Karpat dağlarının da batısına uzanır ve Bohemya ile Moravya’yı, hatta bazen, en azından XIX. yüzyıl gelenekleri doğrultusunda Steiermark ile Karintiya’yı da içerir).

Bütün bunlara sinema üretimini de eklersek, Amerika Birleşik Devletleri’nde bu modanın çok tuttuğunu ve özellikle film düzeyinde, Piero Zanotto’nun Centrofilm tarafından yayınlanan “Il film terrorifico e galattico” (Korku ve Galaksi Sineması) adlı yazısında (bu derleme Martini Rizzo ile Miotto’nun ilginç psiko-

lojik analizlerini içerir) kapsamlı bir şekilde ele aldığı uzun bir geleneği taçlandığını fark ederiz.

Korku öyküleri bilindiği üzere XIX. yüzyıl başlarında rağbet gören Anglo-Sakson “gotik” romanlarına dayanır; o romantik bağlamda bu temanın belirli bir kültürel sebebi vardır: Praz’ın *La carne, la morte e il diavolo*’su (*Beden, Ölüm ve Şeytan*) gibi kitaplarda bu mesele neredeyse en ufak ayrıntısına kadar işlenmiştir. Filmler korku temasını benimsediyse, başlangıçta bunu neredeyse teknik bir alıştırma gibi yaparsa da (Meliès’in huzursuzluk verici ve doğaüstü filmleri bu yeni aracın deneme tahtalarıdır) vampirlerle *mad doctor*’lar, *golem*’ler ve *zombi*’ler çağdaş geleneklere dahil olduğu andan itibaren bu olgunun ardında apaçık olduğu kadar endişe verici nedenler yatar.

Siegrid Krakauer çok başarılı bir incelemesinde Hitler’in ortaya çıkışından önce Alman toplumunda nelerin olduğunu ve bu ruh halinin en açık ve rahatsız edici ifadesinin ekspresyonist filmlerde yattığını ele almıştır: Wiene’nin *Doktor Caligari*’sinden Wegener’in *Golem*’ine, Lang’ın *Doktor Mabuse*’sinden Murnau’nun *Vampir Nosferatu*’suna kadar bütün bu filmler Alman toplumunun nevrotik sendromunu yansıtır: İmparatorluk çökmüştür, savaş yenilgiyle sonuçlanmıştır, proleter hareketler başarısızlığa uğramıştır ve Grosz’un acımasızca saldıracağı, Brecht’in de anti-peygamberliğini yapacağı burjuva toplumu bunalıma girer ve bu huzursuzluklara, bu endişelere, bu hayaletlere bir yandan her şeyi ortadan kaldırma çabası, diğer yandan sadomazoşist nitelikli bir tür otoportre yoluyla tepki verir.

Proto-romantik gotik romanların canavarlarıyla Birinci Dünya Savaşı’ndan önceki ve sonraki Alman filmlerinin canavarları arasındaki bağlantılar da rastlantısal değildir, çünkü ekspresyonizmin kökleri *Sturm und Drang*’a kadar uzanır ve Alman ente-

lektüellerinin “dünün dünyası”nın çöküşü karşısındaki ıstırabı, Büchner’in bir yüzyıl önce *Danton’s Tod*’da (*Danton’un Ölümü*) sahnelediği devrimcilerin ıstırabının aynısıdır. Onun için, Zanolto’nun işaret ettiği gibi, Amerika Birleşik Devletleri’nde korku filminin ilk büyük başarılarının 1930’lu yıllara ait olması şaşırtıcı değildir: *Zombi*’ler, hortlaklar, vampirler, Çılgın Bilim Adamları ve Boris Karloff’un canlandığı canavarla bu filmlerin en ünlüsü olan 1931 yılının *Frankenstein*’i (*Famous Monsters*’a göre eşi benzeri olmayan bir örnektir, bir mihenktaşıdır), o dönemde yaşanmış ve aşılmış olan Wall Street krizine bir tepki olarak görünürler, kükreyen 1920’lerin sonunu kutlarlar; Fitzgerald’ın karakterleri alkolden dolayı ve cinnet geçirerek insanlıktan çıkarken ve Paris’e göç etmiş entelektüeller İspanya Savaşı’nda son saf deneyimlerini yaşamaya hazırlanırken, korku filmleri küçük burjuva tüketimi düzeyinde tarihsel gerekçelerini bulurlar ve yavaş yavaş yerlerini Roosevelt’in *New Deal*’ine bırakırlar.

Bu noktada korku temasının günümüzde neden rağbet gördüğünü ve neden özellikle popüler düzeyde moda olduğunu sorgulayabiliriz, çünkü İngiliz korku geleneği ve gerçeküstü kaynaklı Fransız *humor noir*’ı (kara mizah) aslında kültürlü tezahürlerdir.

Ama rozetler, maskeler, çizgi romanlar, cesetlerin göğsüne kazık çakılan ikinci sınıf filmler ve ikili hayat iksirleri, korkutucu olan estetik bir hareket veya düzgün insanların önyargılarına karşı üstü örtülü bir protesto olarak algılamayan kitleler için sürekli bir tüketim teşkil eder.

Bu meselenin sosyolojik açıdan kolay bir açıklaması olabilir: Korkudan zevk almak, her tür heyecan açısından tatmin olmuş, ekonomik refah açısından tüm arzuları karşılanmış, dolayısıyla da eğlenceyi en sıra dışı alanlarda arayan bir kitlenin tezahürü olarak görülebilir; örneğin her tür zevke alışmış olan libertenler normal

ötesi bir aşk ve yapay cennet arayışı içindedirler (bu durumda korku bir anlamda yoksulların “marijuana”sı gibidir).

Bu durumda hortlak veya vampir maskeleri, ticari emtia olmaları açısından Amerika Birleşik Devletleri’nde “her şeye sahip olanlar için bir hediye” sloganıyla pazarlanan vizondan göbek deliği fırçasıyla aynı alana aittir. O halde korkunun tüketimi endişe verici değildir, tam tersine özgürleştirici bir etki yaratır.

Ama insanın, bu *katharsis* etkisini ancak kendi saplantılarını korkutucu imge şeklinde eleştirel olarak nesnelleştirmeyi başardığı zaman elde edebildiği de belirtilmiştir (örneğin Dreyer *Vampyr*’i bireysel hayaletlerinden kurtulmak için çevirmiş, ama sonra bir sinir hastalıkları kliniğine yatmıştır); ama korku, sinema salonlarında toplu olarak tüketildiği zaman, filmi görmeye giderken sahip olunan ironik niyet ne derecede, filmi seyredirken kaçınılmaz olarak oluşan hipnoz etkisi ne derecede rol oynar?

Dolayısıyla daha olumsuz bir bakış açısıyla korkudan zevk almak bir nevroz ifadesi, belirli tarihi koşullarda insanın kendi kişiliğinin olumsuz kısmını, Jung’un “şeytan” arketipini nesnel kılma girişimi olarak görülebilir; veya apaçık içerikten yoksun bir gerilimin, Freud’un sözünü ettiği yüzer-gezer endişenin ortaya çıkmasına izin vermek anlamına gelir. Ama her halükârda kendimize sorduğumuz soru, bu huzursuzluğun hangi koşullardan kaynaklandığı, akıldışı olanın özgürce yayılmasının tarihsel sebeplerinin hangileri olduğudur.

Aslında ele alınan popüler yayınlarda sıklıkla incelenen *mad doctor*, yani çılgın bilim adamı karakteri bence cevabın bir anahtarını teşkil eder. Korku geleneğinin ilk çılgın bilim adamı, XIX. yüzyıl başlarına ait, Mary Shelley’nin Doktor Frankenstein’idir, onu da Stevenson’ın Doktor Jeckyll’i izleyecektir; her iki örnekte, ama özellikle ilkinde, bu efsanenin kökeni çok gerilere uzanır, ya-

pay insanın yaratılışıdır, Rabbino Loew'in *golem*'i, Paracelsus'un tarifini verdiği ve Goethe'nin *Faust*, *İkinci Kısım*'da anlattığı *homunculus*'tur.

Bütün bu örneklerde karşımızda doğanın yasalarını zorlamaya kalkışan bir simyacı vardır; XIX. yüzyılda bilim alanında o kadar büyük gelişmeler yaşanmıştır ki hayat yaratma veya hayat biçimini modifiye etmeye yönelik bilimsel deneyleri düşünmek mümkün hale gelmiştir; Mary Shelley ve Stevenson kendi *mad doctor*'larını en güncel yöntemlerde uzmanlaşmış bir bilim adamı olarak hayal ederler. Sinema geleneğinin tamamında çılgın bilim adamı daima deneysel yöntemler, iksirler, elektrikli makineler üzerinde çalışır. Canavar büyü yoluyla veya doğal güçlerin yanlış yönlendirilmesinden değil, bilimden doğar.

Hiroshima bombasının patlamasından sonra kötü kalpli bilim adamı efsanesi güncel olaylar ve en önemlisi, bilim adamlarının bu olaylara getirdiği yorumlarla doğrulanmış olur. Einstein'ın vasiyetnamesi, Oppenheimer'in geri çekilmesi, Szilard'ın beyanları ve Linus Pauling'in çağrıları, kendi yaratıklarının dünyanın mahvolmasına neden olabileceğini anlayan teknisyenlerin yardım çağrılarıdır. Bilim adamlarının çılgınlığı efsanelere konu olmaktan çıkmıştır, sorumluluk sahibi bilim adamlarının bilinç tarafından kontrol altına alınması gerektiğine inandığı bir çılgınlıktır, sorumluluklarımızın yarattığı endişe karşısında fazlasıyla sınınan aklımızın teslimiyeti anlamına gelen bir çılgınlıktır. Binbaşı Eatherley bir bilim adamı değildir, bir teknisyendir, bombayı atmaktan başka bir şey yapmamış bir pilottur. Aslında iyi bir insan olan ama eylemlerinin sonucunu hesaplayamayan ve olanları telafi etmeye çalışırken kendi yarattığı tarafından öldürülen Doktor Frankenstein gibi Eatherley de yaptıklarını kaldıramaz, aklını kaybeder.

Canavarlar da çılgın bilim adamlarının yarattığıdır: *Zombi*, vampir, *Gorgo* veya *Gonzilla* olsun, canavarlar doğa yasalarının ihlalini, artık hâkim olamadığımız akıldışılığı temsil eder. Canavarları biz yarattık. *Yasak Gezegen* filmi hatırlar mısınız? Filmin sonunda, gezegeni mahveden yaratığın bilim adamının (Walter Pidgeon) bilinçaltının bir yansımasından başka bir şey olmadığı anlaşılır. Canavarlar, yayıp durduğumuz radyoaktivitedir. Deforme olarak doğabilecek çocuğumuzdur. Hiç kimse bir şey yapmadan patlak verebilecek savaştır.

Öte yandan, sadece Japon sineması nükleer radyasyondan kaynaklanan canavarları temsil etmekte ısrar etmiş, bu tartışmanın konusunu apaçık şekilde hedef almıştır. Halbuki genelde vampir filmleri veya teratoloji dergileri sorunu bambaşka yere, efsane ve gerçek dışılığın alanına konumlandırırlar. Artık doğrudan eleştiri, hatta bilinçli tartışmalar bile söz konusu değildir. Canavar korkusu var olmaya devam eder, ama daha çok yüzer-gezer endişe olarak hissedilir. Sorun görmezden gelinir ve hayal dünyasına yansıtılır.

Canavar modası bu anlamda, her yerde reklamları yapılan nükleer sığınaklarla tehlikeli ortak noktalar sergiler. Nükleer bir savaşın patlak vermesi durumunda bu sığınakların hemen hiçbir işe yaramayacağı bilinir; ama sığınak seferberliği sorunu uzaklaştırmaya, bu beklentiye alışmaya, artık o kadar korkmamaya yarar. Sonuçta önemli olanın bir fikre alışmak olduğu düşünülür: Barutla da böyle oldu ve çocuklara oyuncak tüfeklerle oynamayı öğrettik.

“Superman Comics” dergisinin 284. sayısında, eğlenceli ve hesaplı bir oyuncak için şöyle bir reklam buldum: “Atom bombası, gerçek dumanlı, düşerken ışık patlıyor ve mantar şeklinde bir duman bulutu tavana kadar yükseliyor. Yirmi sent.”

Oyuncak bombalar olsun, Frankenstein maskeleri olsun, her ikisi de korkudan kurtulmanın, ona hâkim olmanın, onu kontrol altına alacak düzeye indirgemenin yolları değil midir? Vampirler olsun, radyasyon olsun, artık korkmak için bir sebep yok, artık bu konularla dalga geçebiliriz. İşte, bakın, bu sadece bir maske, bir dolar artı posta masrafı. Bilinçaltımızın bile nükleer savaşa karşı sığınakları var.

Ama “Mad” dergisinin (kaygısız gençliğin gelenek karşıtı dergisi, ama bazen hedefi tam ortasından vuruyor) bir sayısında sekiz karelik, metin olmayan bir öykü yayımlandı: Ortalama bir adam nükleer savaştan söz edilen bir gazeteyi dehşet içinde okur ve televizyonda endişe verici sahneler görür. Bahçeye koşup toprağı kazmaya başlar, tuğlalar getirir, malayla sıva yapar, kendine bir sığınak inşa eder, üstünü toprakla kapatır (içinden sadece hava için radyasyon engelleyici bir filtre uzanır), kapatır, güvenliğini sağlar, “girmek yasaktır” yazılı bir tabela asar (komşunuz sığınağınıza girmeye çalışırsa ona ateş edebilme hakkınız konusundaki tartışmaları hatırlıyor musunuz?) ve karanlık çökerken çalışmalarını tamamlar. O anda elinde fotoğraf makinesiyle bir muhabir geçer, bu sahneyi görür ve flaşlı bir fotoğraf çeker. Adam aniden döner, gözlerini kamaştıran bu ışıkla karşılaşır (nükleer savaş rehberlerinde bir patlama sonrası göz kamaştırıcı bir ışıkla karşılaşıldığında ne yapılması gerektiği yazar) bağırmaya çalışır, ama yığılıp kalır. Son karede bir doktor adamın cesedinin üzerini bir muşambayla örter, muhabir de şaşkınlık içinde olayın nasıl böyle gelişebildiğini düşünür. Nafile güvenliğin alegorik öyküsü de böyle sona erer. Burada ilginç olan, mizahi çizimle hatları abartılmış olan cesedin yüzüdür, çünkü içeriye göçmüş gibi durur, Drakula’nın güneş ışığını görmüş hali gibidir.