

POSTMODERNİZM ve TELEVİZYON
John Fiske, "Postmodernism and Television"

Çeviren: Doç. Dr. Yasemin İnceoğlu
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
İletişim Fakültesi

Hebdige (1988) ve Gitlin (1989) gibi bize postmodernizmin kısa tanımını verenler, terimdeki belirsizlik ve kullanıcılar arasında bir fikir birliğine varma güçlüğü konusunda hem fikirdirler. Ben bu makalede onları aşmaya çalışmak veya onlarla rekabet etmek gibi bir girişimde bulunmayacağım. Bunun nedenlerinden biri, kısmen bu kişilerin benden daha iyi bir biçimde bunu yapmış olmaları, bir diğeri ise postmodernizmin televizyona uygulanıp yapısal elemanlarının tarafımdan kullanılması durumunda, benim kapsamlı olmaktan çok seçici olmam gerekliliğidir. Televizyon ve popüler kültür, özellikle mimarlık, resim ve edebiyat gibi "yüksek" sanatlardaki modernizmle ayrılan yollarını vurgulamakla, fazlasıyla meşgul olan post-modern teori içinde marjinal bir yer tutma eğilimindedirler.

En son zamanlarda Deleuze sinema hakkında kapsamlı bir yazı yazmıştır, ancak postmodern teori yaratıcıları arasında yalnızca Baudrillard, kitle iletişim araçları ve popüler kültürü direkt irdelemiştir. İşte bu makalede benim de üzerinde duracağım postmodernizm, Baudrillard'ın tarzında olan biçimi olacaktır.

Tabii ki, postmodern teorinin daha genel bir biçimde televizyona uygulanımı ile ilgili birkaç örnek mevcuttur. Ancak buna rağmen, kültürel iletişim aracı olarak televizyon, bir bütün olarak postmodernizm hakkındaki tartışmaların merkezinde yer almamıştır. Bunun böyle olması için birçok nedene inandığına inanıyorum. Çünkü bir yandan, çağdaş TV postmodern biçimsel nitelikleri sergilemekte, postmodern teoriler bize televizyonun iç yüzünü kavrayıcı olanaklar sunmakta, diğer taraftan da bunlara ters düşen görüşleri savunan televizyon eğitimi veren önemli okullar mevcut bulunmaktadır. Bu bakımdan ben bu bölümde televizyonun incelenbilmesi ile ilgili olarak en

fazla olanak sağlayan postmodernizm nitelikleri üzerinde durmak istiyorum ve bundan sonra da bunların sınırlarından bahsedeceğim.

Postmodern dönemden önce yer alan Modernizm'in niteliklerinden biri de, sosyal deneyimi anlamının hem mümkün olması, hem de onun, sanatın mükemmel bir tesisi olduğu inancıdır. Çoğunlukla bu anlayışın amacı, çok biçimliliği açıklayabilecek bir uyumlu teori ve sonuç olarak da ilişkili olmayan deneyimlerin yönlerini gösteren bir büyük hikaye("Grand narrative" anlatmaktır (Marksizm, psikoanaliz v. s. gibi).

Avant-garde gibi diğer modern hareketler, bu anlayışı güçlü ve çelişkili imgelerin şokedici değerleri ile yaratmaya çalışmışlardır. Televizyonun incelenmesi konusunda modern "büyük hikayeler", taklit, temsil, ideoloji ve öznellik konularında odaklanmışır. Postmodernizme geçmeden önce bunu kısaca özetleyeyim.

Temsil teorilerinin temel tartışmasına göre, görüntülere rağmen, televizyon, gerçeklerin bir parçasını temsil etmemekte ama daha çok onu üretip inşa etmektedir. Gerçek, deneyimcilik tarafsızlığı içinde mevcut olmayıp, konunun ifade tarzının bir ürünüdür.

TV kamerası ve mikrofon gerçeği kaydetmez, fakat onu şifrelerdir. Şifreleme ideolojik olan bir gerçeklik hissi üretir. O zaman yeniden takdim edilen, gerçeğin kendisi değil, ideolojidir. Bu ideolojinin etkinliği ise televizyon aracılığıyla gerçek olanın tarafsızlığı içinde, kendi gerçeklik iddiasını yerleştiren kavram anlamında olanın, televizyonu yerleşmiş geleneklere karşı çıkıcılığı ile zenginleştirilmektedir, ve böylece de gerçeği değil, ideolojiyi üreten gerçeği gizlemektir.

Televizyon bu yüzden endüstriyel sistemin ekonomik ortamda yaptığı gibi, aynı biçimde semiotik etkinlik alanında çalışmaktadır. Endüstriyel sistem sadece mal üretip, çoğaltmaz:Sonuçta kaçınılmaz olarak kapitalizmin bizzat kendisini güçlendirir. Televizyon tele-görüntü gerçeğini üretirken, sadece objektif gerçeği çoğaltmakla kalmıyor, aynı zamanda da özdeksel olmasına rağmen ideolojik olan kapitalizmi üretmektedir.

Taklitçi yaklaşım, bir imgenin, dayandığı şeyin görüntüsü olduğu veya en azından olması gerektiği varsayımına dayanmaktadır. İçinde dünyayı izleyebilmek için bir pencere oluşturan kamera merceklerini inşa eden bir şeffaflık mecazına dayanmaktadır. Bununla beraber bu sihirli pencere için-

den gördüğümüz imgeyi kaydedip dağıttığından, gerçeği veya mantıki olarak doğru olanı, imgeyle yaratıcısı arasındaki ilişkiyi ters yüz etmektedir: imgeyi yaratıcısından daha önemli bir konuma sokmaktadır. Bunun sonucu da gerçeklik değerinin olup olmadığına bakılmaksızın, daha çok çoğaltma ve dağıtım üzerinde durarak, “imge manipülasyonu” endüstrisinin tamamını geliştirmektir. Gerçekte, hayali gerçeklik değeri, imge-efekti sağlamak amacı ile gerçeğin sahnelenmesi aracılığı ile genellikle altüst edilmektedir. Bu tür gerçek olmayan uygulamalar, tartışmalara göre, imge-kültürüne mensub olan kişiler için imgenin kendisi ve imgenin yaratıcısı arasındaki ayırımı yapmakta zorluk ortaya çıkarmaktadır.

Bu iki teorik yaklaşım bir “gerçeğin” mevcut olması inancı dışında çok az ortak konuda birleşmektedirler. Temsil teorisinde, bu “gerçek”, tarihi materyalizme dayanarak tanımlanırken, taklitçi yaklaşım, gerçeği pozitivistik olarak tanımlamaktadır.

Temsil teorileri, televizyonun gerçekleri yorumlamasında ideolojik bir eleştiri sunmaktadır. Yanlış temsil ettiği veya esrarlı kıldığı şey ise, kendi ideolojik uygulamalarıdır, dolayısıyla da ideolojik olanın gerçekle ilişkisi- dir: Karşılaştırmanın eleştirel noktası, o halde, gerçek duygusunun, diğer, birbiriyle ihtilafli, daha siyasal ve kabul edilebilir versiyonlarına yöneliktir.

Taklitçi teorilere gelince, eleştiri fotoğrafın, mutlak gerçekle arasındaki farklılık veya mutlak gerçeğin yerine başkasının konması üzerine dik- katleri toplamaktadır. Bu teorilerin eleştirel karşılaştırmaları ise gerçeğin da- ha doğru ve daha kusursuz bir imajını yansıtmaktadır. Temsil teoriler tele- vizyonun epistemolojik sorunlarını kendi ideolojik olarak saptanmış sistem- leri uyarınca saptarken, taklitçi teoriler ise bunları deneyimci gerçekle olan ilişkilerine göre saptarlar.

Şu veya bu şekilde, her iki teori de kameranın yalan ajanı/ yanlış tem- sil-misrepresentation olduğu konusunu tartışmaktadır. Her ikisi de kamera- nın, tartışmak suretiyle yalan söylemeyeceği sağduyusuna karşı çıkmakta- dır. Bunun tam aksine, kamera yalan söylemekten başka hiç birşey yapma- maktadır.

Öznellik teorisi, temsil teorilerini, ideolojinin “kamu” yaşamının ötesine, gerçeklik hissini, bilinçliliğin özel yaşamına taşımaktadır. Freud ve Lacan’ın bilinçaltı teorileri, Marx’ın yalan-bilinç olarak tanımlanan ideoloji teorisi ile açık bir biçimde çakışmaktadır. Öznellik teorisi, ideolojinin “ya-

pay bilinçaltı” diye adlandırabileceğimiz hususu yarattığı tartışmasını yapmaktadır. Öznellik, birey üzerinde etken olan sosyo-ideolojinin reçetesidir. Bu ideolojinin uygulandığı veya yaşandığı yerdir.

Öznellik, kendimizi, sosyal ilişkilerimizi ve sosyal deneyimlerimizi tanıdığımız pozisyonu tespit etmektedir. Egemen ideoloji bizim öznelliğimiz içinde kendini yeniden meydana çıkarmaya çalışmaktadır.

Maddi sosyal durumumuza bakılmaksızın, kapitalizmin bir tebaası olan hepimiz, daha az veya yüksek bir derecede beyaz, saygın burjuva ideolojileri ile yazılmış öznellikler sahibiyiz. Öznellik ile ilgili olarak geliştirilmiş bulunan en son teoriler, gerek egemen ideoloji içinde mevcut olan, gerek egemen ideolojiler ve aynı zamanda da insanlar arasındaki maddi durumlarla ilgili tezatları, daha ayrılmış ve çoğalmış öznellik teorileri içinde, daha önceki tanımların daha tutarlı homojenliğini yarıp parçalamak suretiyle daha iyi tanımlamaktadır.

Fakat hemen hepsi, egemen ideolojilerin sosyal tebaanın bilinç altında kopyasının çıkartıldığı üzerine dikkatleri çekmektedir.

Hepsi ideolojinin nasıl kendini sadece kendine ait olan gerçeğin resmi içinde yeniden temsil etmediği ve fakat kendini bu temsillerin üzerinde ve içinde temsil edilme işlevinin gerçekleştirildiği öznellik hudutu içinde temsil ettiği anlatabilecek “büyük hikaye” formunu aramaktadırlar.

İdeolojik çoğaltma ve temsil, aynı sürecin bir parçası ve bir paketidir. Buna karşılık Baudrillard yalan/üreme sorununu, konu etmeye değmez olarak tanımlayarak, bir kenara atmaktadır. Kendi postmodernizm teorisinde ‘ister sosyal ilişkinin gerçeği veya empiricist evrenin bir parçası olsun veya olmasın) imge ve gerçeğin değişik ontolojik durumu mevcut değildir. Bir başka deyişle, imge ve gerçek arasında bir fark yoktur. Bunun sonucu da şunu ifade etmektedir: Biz şimdi Baudrillard tarafından “hayal” in biri olarak tanımlanan bir çağda yaşıyoruz. Ona göre hayal, “çökmüş” bir kavramdır. Bununla Baudrillard, anlamının farklılık duygusundan değil, ifade çağında anlamın üretimi için gerekli olan farkın tesisinde kullanılan terimlerin yok olması veya birbirleri içinde erimesinden çıktığını ifade etmek istemektedir. İmge kavramı implosive değildir, çünkü verdiği duyu, imgeyi doğuranla imge arasındaki farka dayanmaktadır: Aynı şekilde üretim kavramı da özgün olan’ın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Buna karşılık hayal ise hem üretim ve hem özgün, hem imge ve hem de imgeyi yaratanı tek bir kavram altında

birleştirendir. Bu tanıma göre, milyonlarca ekran üzerinde imgeyi kopya eden tek bir özgün gerçek olmaması gerekir.

Televizyon ekranımıza nakledilen Margaret Thatcher'ın helikopterden, bekleyen arabasına yürürken, televizyon kameralarına gülümseyerek mikrofonda ayaküstü beyanat vermesi, gerçeğin bir parçası değildir. Eğer televizyon kameraları ve izleyicileri orada bulunmasaydı, gülümseme, saç biçimi ve beyanat da orada olmayacaktı.

Gülümseme, saç biçimi ve beyanat eş zamanlı ve benzer olarak, televizyon ekranında ve helikopter alanında mevcuttur, aralarında ontolojik farklılık durumu yoktur ve aynı şekilde hiçbir surette, "birisi diğerinin önceliğidir veya biri diğerinin kopyasıdır" dendirtebilecek bir yöntem mevcut değildir. Her biri de, diğeri kadar gerçek değildir. Böylece, Thatcher için oy vermeyi sürdüren azınlık, ne ulusal çevrede *ad nauseam* biçimde imajı çoğaltılmış bir kadına oy veriyorlar, ne de diğer taraftan, gerçek bir kişi, Margaret Thatcher ile olan ilişkisinin doğruluğunun test edilebileceği bir imaja rol veriyorlar.

Bu da bir *simulacrum-hayal*'dir, ve Thatcher bundan başkası değildir. Bu Thatcher hayali, "gerçek dışı" değildir ve böylece de Thatcher gerçek politik sahneye çıkabilir ve çıkar da. Hayal gerçeği değil, fakat imgeyle gerçek arasındaki farkını reddeder. Thatcher'ın politik gücü, imaj gücü ile aynı kefededir. Yapma gücü ve görünme gücü ile aynıdır. *Simulacrum*'un yarattığı şey ise süper *gerçek-hypereal*'dir. Bu da içine, daha önceden elde edilmiş bulunan imaj, gerçek, görme, hissetme, anlam gibi belirgin konuların enjekte edildiği bir kavramdır. Süper gerçeğin, gerçek veya gerçeğin imajları içinde bir kökeni yoktur, fakat hem içinde yaşadığımız gerçeği hem de tek bir kavram olarak onu hissetmemizin tanımını yaparak, postmodern durumu oluşturmaktadır.

Bu tip anlaşılması güç ve amaçlı olarak kötü tanımlanmış terimleri kullanarak Baudrillard, imgelerle doyum noktasına gelmiş bulunduğumuz çağın kilit tanımlama şartlarının tanımını yapmaya uğraşmaktadır. Doyum yaşadığımız çağ ile daha öncekiler arasında bir derecelendirme yapmaktan çok, kategorik farklılığın ortaya konulmasını gerektiren noktalara gelmiştir. Bir saatlik televizyon izlenimi süresince aramızdan birinin sanayidişi bir toplum üyesinin ömrü boyunca tesbit edebileceğinden daha fazla imgeleri saptaması olanak dahilindedir. Sayısal olarak farklılık o kadar fazladır ki , bunlar kategorilere ayrılamaz. Zira bizler imgeler ve diğer yaşam düzenleri arasın-

da tamamıyla değişik olan ilişkilerle birlikte yaşamaktayız. Gerçekten, biz imge ve diğer yaşam dzenleri arasında farkın bulunmadığı bir postmodern dönemde yaşamaktayız.

New York, gerçek bir şehir değildir, o bir süper gerçektir. İlk kez veya milyonuncu kez ona ulaştığımız zaman deneyim edinebileceğimiz özgün ve hakiki bir gerçek yoktur. New York, imgeleri ile, televizyon ve sinema ekranlarında, takvimlerde ve posterlerde, t-shirt'ler ve kahve fincanları üzerinde, Lincoln tünelinden kaybolmakta olan otobüsünün camının dışında, veya Staten adası vapuru güvertesindedir. Broadway'den aşağılara doğru yürürken edindiğimiz deneyim sinema tarafından verileden başka ve farklı bir düzende olanı değildir. Postmodernizmde imaj, taklitlerden ve temsilden serbest kılınmıştır yani gerek gerçek, gerek ideoloji tarafından denetlenemezler. Taklit, imge-gerçek-ideoloji üçlemine tek bir kavram altında toplayarak, üçlemin son iki teriminin, birinci terimin nihai açıklayıcısı veya garantörü olmasına engel olunmasıdır. Eğer taklidin kendisi gerçek ise ve eğer gerçeklik veya ideoloji ile olan ilişkiye bağımlı değil ise, bu takdirde herhangi bir kullanım için herhangi bir zamanda ve herhangi bir içerik içinde kullanıma elverişlidir.

İmgelerde temel unsur olarak realite ve ideoloji'nin her ikisinin birlikte kaybı büyük hikaye'nin kaybının bir diğer yönüdür. Bu kaybın kilit sonucu da deneyim ve imgelerinin parçalara ayrılmasıdır. Postmodern kültür parçalanmış bir kültürdür. Kültürün parçaları belli bir oluşum için bir araya gelirler ve bir diş etken kanalıyla devamlılık gerektiren tutarlı bir gruplandırma düzenine tabi tutulamazlar. Nispeten gizli parça'lardan (Ellis 1982, Fiske 1987) oluşan ve birbirlerini düzenli diziler halinde izleyen, sabitlik gerektirmeyen hikaye veya yazısal ve ekonomik gereksinmelere ve değişken popüler zevklere yanıt verebilmesi ve devamlılık arzeden "akışkanlığı" nedeni ile, televizyon, özellikle parçalanmış kültürler için uygundur. Örneğin, onbeş dakika süreli bir soap opera seyri, muhtelif beş değişik hikaye dizisini, yarım düzineden fazla değişik mamul reklamını, diğer televizyon programlarının tanıtımı için kısa programları ve muhtemelen son haber başlıklarını içerecektir. Parçalanma, düzen içinde tutarlık sağlamaya yönelik herhangi bir girişimde çok etkilidir. Böyle bir parçalanma gayet tabii televizyonun reklam aralarında veya izleyicinin daha az ilgilendiğı hikaye satırları arasında olduğu gibi, başka kanalları da kullanarak zenginleştirilebilir.

Bir gerçeklik hakkındaki gerçekleri söyleme girişiminde bulunan televizyon haberlerinde bile farklı olma üzerinde ısrar edilerek ve temsil ettiğı-

nin önüne geçilerek, postmodern özellikler gösterilir. Örneğin, Orta Doğu'da gerçekleştirilmiş bulunan bir politik içerikli adam kaçırma olayı ile ilgili bir haberde mevcut bulunan imgeler, o olayın "gerçekten" nasıl olduğu ile, olan ilişkisinden farklı görüntüler içerir: stüdyo sunucusu, olayın oluşmasından sonra o noktada olan televizyon muhabiri, olaydan sonra o cadde için verilen fotoğraf, bir editörün bununla ilgili olarak uygun gördüğü alt yazılar, kurbanların aile fotoğrafları veya mezuniyet fotoğrafları, bir uzman tarafından yapılan yorum, olay veya kaçırılanlar hakkında sanatçının izlenimi, bilgisayar grafikleri gibi etkinlikler olay ve onun temsili arasındaki muhtemel ilişkide kafa karıştırabilirler ve böyle bir durumda muhafazakar olanlar bu olayın kendine has bir olay olarak temsil edilmediğini, buna karşılık daha ziyade bu olayın bilinen imgelerini çoğalttıklarını kolayca ifade edebilirler. Orta Doğu'daki mevcut karışıklığı yansıtan imajlar bu olayda yansıtılan karışıklıktan ayırt edilemez, zira mevcut olan adam kaçırma olayı medya yüzünden veya medyaya bir hikaye yaratmak amacı ile oluşmamış veya oluşturulmamıştır. Kaçırma olayı görüntüsü ile tek vücut olan bir hayal'dir ve bundan dolayı da bunun değişik görüntülenme yöntemlerinden dolayı (alt yazılar, notlar, sanatçı tarafından yapılan görüntü düzeni, v. s.) aralarında bir zıtlık mevcut olamaz, zira imge ve imgeyi yaratan arasında ontolojik bir farkın olmaması durumunda, diğerlerinin değerlendirilmesini mümkün kılacaktır. "gerçek" bir görüntüleme modeli olmayacaktır. Yaratılmış olan imajlar bir diğeri kadar gerçektir ve bundan dolayı da aralarında birbirlerine ters düşen farklılıklar yoktur.

Bu postmodern imgeler, sadece ilgili olmayı ve ideolojiyi kaçırmakla kalmaz ve aynı zaman da *genre*, ortam ve süre gibi kavramların düzenlenmesi kanalıyla elde edilen metinsel disiplini de kaçırmaları. Bunlar herhangi bir *genre*, ortam veya süreden yoksundurlar ve yoksun olabilirler. Postmodern duyarlılık, birbirleriyle bağlantısız ve çelişkili imgelerin *bricolage*'ını tanımlayamaz. Bağlantısızlık bizim kullandığımız kategorilerin işlevidir. Genre, period ya da medium gibi kavramlardan vazgeçmek, çelişkiler yaratma olasılığını yok eder. Bu alanda postmodernizm her ne kadar beklenmedik imgelerle ilgili belirgin benzerlikleri olmasına rağmen, *avant-garde*'cı modernlikten büyük ölçüde farklıdır. *Postmodernizm* için imgelerle oynamanın yaşamsal önem taşıyan noktası, bu imgelerin hissedilebilirliklerinin yüzeysel olmasıdır.

Postmodernizm de yüzeyin altını çizen anlam "derinliklerini, post-structuralizmin anlam taşıyan ile anlam taşıtılan arasındaki farkı reddederek, hangisinin daha önemli olduğuna dair yapılabilecek tartışmaların önünü kes-

tiği gibi reddetmektedir. İster ideolojik isterse yapısal veya psikoanalitik olsun, derinlik analizi konusu bizim toplum ve kültürle ilgili tanımlarımız altında yatan yapılaşmanın tespit edilmesidir ve bu da bizim derinliği reddetmekle, postmodernizmin bu organize eden sistemlerin varlığını ve hatta gücünü inkar eden tavrını reddederek, sosyal bilinçliliğimizi düzenler.

Bu inkarın bir diğer sonucu da, *pastiche*'in biçimsel aletidir. *Pastiche*, anlam taşıyanın imgesinin yeniden canlandırılmasıdır:bu boyutları olmayan bir parodi, yani özgünün gülünç bir biçimde taklit edilmiş bir hali olarak düşünülebilir. Miami Vice filminden bir sahne bir müzik videosunun *pastiche*'si olabilir:kendi stilini bunun üzerinde fikir yürütmek gayesi ile veya bir parodinin yapabileceği gibi alaya almak isteği veya amacıyla değil de, sadece ona benzemek için yeniden kopya edip çoğaltabilir. Parodi, özgün olanla özgünün gülünç bir biçimde yapılmış olan çoğaltması arasındaki farka dayanır. *Pastiche* bu tip farklılığı inkar eder. Bir zaman diliminden veya *genre* veya ortamından alınan *Pastiche* imgeleri veya stilleri herhangi bir önem taşımayan kategoriye değiştirmeden, bir başkasına kopya edilerek çoğaltılabilir. Gerçekte postmodernizmde ihlal edilebilecek kategori sınırlandırması olmadığından dolayı, kategorik ihlal söz konusu değildir. Değiştirme önemlilik değil ve fakat sadece görülecek bir şeydir. Aynı şekilde, hayalin özgününün olmaması nedeniyle bir *pastiche*'in bir özgünü değiştirebilme ve özgünden farklı olma olanağı mevcut değildir ve bu bakımdan da bir parodi olduğu veya özgünü bozduğu veya onun eleştirisini yaptığı söylenemez. *Pastiche* 'in önemli boşluğu, postmodernizmin organizasyon yapan sistemleri reddedişinin bir başka işaretidir. Bunun oldukça tutarlı bir yönü *genre*'ın reddidir. Çünkü *genre* benzerlik ve farklılık üzerine metinleri düzenleyen bir yöntemdir. Zira metinler asla sosyal gerçeklerden tümüyle ayrı bir yapı olarak mütalaa edilemezler. Bu bakımdan jenerik yapının inkarı sadece metin reddi olmayıp, sosyal yaşamda da fonksiyon sahibidir. *Genre* 'ler sadece metinleri düzenlemeyip, aynı zamanda da bunların sosyal dağıtımını da organize eden sistemlerdir.

Tüketicinin sosyal durumuna uygun olarak kültürel mamul hazırlama işlevini yerine getiren zevk ile, *genre* 'lar benzerlik ve farklılık bünyesi altında sosyal tanımlar düzenlerler. Bir tür olarak soap opera sadece bunu meydana getiren imgeleri düzenleyip denetleyerek ve diğer tür'lerden farklılık yaratmakla kalmıyor, aynı zamanda yelpazelerinin ayırt edilmesini sağlayan kadınlık ve ev yaşamının sosyal anlamını da düzenleyip denetlemektedir. Popüler bir şarkıcı ve müzik icracıları gibi etkinliklerle bir *genre*'ın genişletilmesi, seyircilerinin sosyal sadakatini değiştirir ve genişletir. Jenerik

farklılık uygulaması sosyal farklılığın ifade edilmesini sağlamaktadır.

Son zamanların kapitalizm dünyasının karmaşık toplumları, geniş kapsamlı farklılık gereksinimindedirler, fakat kendi çıkarları uyarınca da bu farklılığı kontrol ve disiplin altında tutma eğilimindedirler. Yukarda konusu geçen sosyal farklılığın meydana getirilmesi ve bunun tanımlanması bir sosyal disiplin aracıdır. Sosyal dünyanın bu ayrıntılı bir biçimde işlenmiş temayüz etme ve farklılık sistemi: ekonomik dünyada maddi mallar, kültürel dünyada ise kültürel mallar için incelikle işlenerek hazırlanmıştır. Görüleceği gibi, genel kategorilerin reddedilmesinin, postmodernizm tarafından yaratılmış olan disiplinsizliği yalnız imgelerin değil, fakat disiplinin kendisinin de sosyal ve ekonomik şartlar dahilinde reddi anlamına gelmektedir. En azından teoride kalmak şartı ile, bu disiplinle ilgili düzeni reddetmenin özgür kılıcı bir potansiyeli vardır. Fakat sosyal yaşamın maddesel şartları tarafından ortaya konulan sınırlamalardan, postmodern imajda olduğu kadar her zaman kolaylıkla kaçınılamaz. Bir toplumda sosyal gruplar her ne kadar maddi ve politik zenginliklerden yoksun bırakılırlarsa, bu oranda da sınırlamalar daha fazla büyümektedir. Postmodernizm tarafından ortaya atılan sosyal ve kültürel akışkanlığa, oldukça yüksek ekonomik ve kültürel sermaye sahibi olanlar tarafından erişilebilir. Jenerik kategorilerin reddi, belki de gerçekten düzenin reddi, imge akımının parçalanmasının sonucu ise, yapılaşmanın reddidir. Unutmayalım ki, düzen ve yapı denildiği zaman bu , sadece sistemler anlamına gelmiyor ve fakat burada sosyal sistemler de temel olarak ifade edilmek isteniyor. Teorik olarak, böyle bir düzenin reddinden en fazla kazancı olanlar, mevcut olan düzen tarafından en fazla zarar görmüş olanlardır. Fakat bu özgür kılıcı potansiyel çok daha kolaylıkla ekonomik ve kültürel olarak daha az avantajlı durumda olanlar tarafından başarılabilir.

Baudrillard (1983a) bu sorunu halk kitlelerini ve onların sosyal düzenle olan ilişkilerini yeniden tanımlayarak açıklamaya çalışmaktadır. Daha önceleri ortaya atılmış olan kitle kültürü teorilerinde, kitleler, "hakiki" sosyal sınıf ilişkileri çağdaş kapitalizm tarafından kırılmış bulunan yabancılaşmış bireyler olarak görülmekte idi. Bu bakımdan kitlelerin herhangi bir karşı koymaya temel oluşturacak güçte sosyal düzen içinde herhangi bir sabit yeri yoktu ve bu bakımdan da ideolojik hareketlerle yaralanabilirdi. Öte yandan, Baudrillard'a göre, kitlelerin feragatta bulunmaları, bunların parçalanmaları ve pasif kalmaları sonucunu doğuramaz. Aksine sosyal düzeni reddetme özgürlükleri olarak ortaya çıkar. Özellikle bu kesim ister sembolik, ister ideolojik olsun, imgeleri bu imgelerin anlamlarını yutmaksızın, tüketirler. Baudrillard anlamı reddetme davranışının bu tip kitleler için yegane karşı koy-

ma imkanı olduğunu iddia etmektedir. Bu, kitleler ve sosyal düzen arasındaki farkın, açıkça ifade edilmesidir. Yabancılaşmadan doğan farklılıkların aksine, bu farklılık dirençlidir çünkü bu bir tepesi tersine çevrilmiş bir üründür.

Bu tanımda karşılaşılan sorun şudur: bu tanım kitleler içinde herhangi bir farklılık oluşumunu kabul etmez. Kabul ettiği ise sadece onlarla sosyal düzen arasındaki farktır. Bu postmodernizmin bir stil ve teori olarak sosyal kökeninin belirtisidir. Postmodernizmin kültürel önemi, hakim sosyal formasyonda olanlar için son derece ikna edicidir. Bu eleştirel bir teori olmadığı gibi, materyalist de değildir. Postmodernizm hem bir estetik stil ve hem de teorik değerdir. Temsili ve taklitçi teoriler, kendi epistemolojik çerçevesi dışında kalan kültürel uygulamalar için analiz teorileri getirmiştir.

Kültürel uygulamalara bir analiz seviyesi getirmekle eleştiri ve onun eleştiricilik hedefi arasında eleştirel, politik ve tartışmacı bir ilişki kurmuşlardır. Postmodernizm, uygulama modelleri ve analiz yöntemleri ve teorileştirme birbirleriyle uyumlu bir ilişki içinde bulunan bir epistemoloji ortamı içinde çalışmaktadır. Gerek imge ve gerçek arasında gerek imge ve anlam arasında olan farklılık reddi, herhangi bir bilgi düzeninin geçerliğini inkar eden kendi dünyasını kurmaktadır. Sonuç olarak bu yaklaşım kendi kendini koruma-cılıktır.

Dışında kalmak istemediğimiz herşeyin tenkidini yapmayı, değişik bir epistemolojik ortamdan, kendisine dayanacağımız bir çözümsel lens getirmeyi itiyat etmiş olmamıza rağmen, ben postmodernizmi sosyal materyalizm açısından tenkit etmeyi arzu ediyorum. Zira, ne tarihe ve ne de sosyalizme bir son getirmemiş olan ve hatta son günlerin pazar kapitalizminde dahi hala gerek sosyal tanımları, gerek bu tanımlar üzerinde hala geçerliliğini koruyan ve postmodernizmin inkar ettiği izah etme gücü ile donanmış anlamın rolleri mevcuttur. Materyalist bakış açısına göre, o zaman postmodernizm ve bilhassa Baudrillard ekolüne göre, eski moda estetizm ile şüphe edilir şekilde belirtisel benzerliklere sahiptir. Bu estetizm yaşam ve sanat arasında mesafe koymak zorundadır: o, sanat nesnesi ile günlük yaşamın dünyevi oluşumları arasında bir estetik mesafe koymak zorundadır. O, aynı zamanda sanat dalları ile bu dalların geçmişte kalanları şükranla veya estetik hassasiyetle okuma alışkanlığı bulunan sosyal ve tarihi değerleri bulunanları okuyabilme eğitime sahip olan okuyucular veya izleyiciler arasında eleştirel olan bir mesafeyi de oluşturmuştur.

Bourdieu (1984) görüşlerine göre, estetik dünyadaki günlük yaşam-

dan olan uzaklık, o ekonomilerde ani olarak beliren özgürlük gereksinimi ile eş değerdedir. Kendi kendine yeterli olan ve günlük yaşamdan uzaklaşmış bir sanat dünyası yaratmak, maddi gereksinimler sınırlandırmasını kabul etmemeyi karşılama gücüne sahip olan ve böylece de maddi koşullara herhangi bir değer biçmeyi değil de, aynı zamanda gerçekte inkar ettikleri, sanat biçimlerini geçerli kılan bir estetik anlayışı yerleştiren seçkinlerin uygulamasıdır. Bu anti-materyalizm olup, sadece imtiyazlı durumundakiler tarafından desteklenirler. Böylece Baudrillard tarafından maddi şartlara herhangi bir önem verilmesinin reddi, bu şartların devamlı sınırlamalar ve baskı altında bulunmaması halinde, buldukları pozisyonlarda desteklenebilir oldukları gözükmektedir.

Bizim toplumumuzda çoğunluğu oluşturan sosyal olarak daha alt seviyedeki çeşitli formasyonlar kendi popüler kültürlerini oluşturup etrafa yayarlar. Elit hümanizm, politik ekonomi ve postmodernizm tarafından teorik pozisyonlarda ortaya atıldığı gibi, bunlar kültürsüz ve yaralanması mümkün kitle olmaktan çok uzaktadır. Aksine, aktif, üretken ve geniş kapsamlı uygulanabilir kültürleri mevcut olup, bunlar o yaşamı sınırlandıran maddi şartlar kadar, o insanların günlük yaşamında da önemi olan kültürlerdir.

Popüler kültür, sanat-nesnelere ve imgelerden yoksundur, daha çok sanatın, günlük yaşamın rutinlerine ve şartlarına uygun olarak imbiçlendiği bir dizi kültür uygulamalarıdır. İmajlar arasındaki bu kesişme, medya endüstrileri tarafından üretilmiş ve dağıtılmıştır, günlük yaşam, imgenin temsili-taklitçi ve postmodern teorilerinde yer almamaktadır. Tüm bunlar, teorik lenslerini ister imge ve ideoloji, ister imge ve gerçek, isterse de, imgenin diğer imgeler arasındaki ilişkisinin makro-yapısallığı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bunlardan hiç birisi, sosyolojik olarak yaratılmış olan imajlarla sosyal durumu belirlemiş insanların, kesişme noktalarının sağlam ve davranışlara anlam kazandıran şartlarıyla ilgili uygulamalara dikkatlerini vermiyorlar.

Örneğin, Leal (1990), Brezilya'da yeni şehirleşmeye başlayan köylülerin yaşamaya başladıkları işçi sınıfı banliyö evlerindeki televizyon setleri etrafına serpiştirilmiş kültürel nesnelere üzerinde bir araştırma yapmıştır. Nesne gruplarından bir tanesi, televizyonlar üzerine yerleştirilmiş bulunan aile fotoğraflarıdır: aile içinde mevcut olmayan kişilerin üç adet büyük portresi- bunlar ya ebediyete intikal etmiş olanlar veya halen köyde yaşayanlar:bu büyük portrelerin çerçevelerine sıkıştırılmış şehir yaşamına transfer olmuş aile bireylerinin kendilerinin değil ve fakat şehirli olmanın bir imgesidir. Vesikalık fotoğrafların birleşimi ve portre fotoğraf, sosyal hareketin ya-

ni, köylülük geçmişinden şehirlilik geleceğine geçişin bir imgesidir. Her ne olursa olsun, televizyon ekranında görünen imgeler, modern, şehir ve geleceğin imgeleridir. Bu algılama ve görüntü şartlarında bir soap opera, Leal'ın (1988) işaret ettiği üzere, orta sınıf Brezilyalılar tarafından algılanan ve zihinde yeniden yaratılardan oldukça başka bir kültürel üründür.

Cho and Cho(1990)'nun, Amerika'da bulunan Kore'li kadınların, Kore sabunlarını videoda izlemeleri ile ilgili yapmış oldukları bir araştırmada, kadınların sosyal durumlarının ve soap operası tarafından yaratılan anlam ve zevklerin nasıl birbirinden ayıramaz derecede karışmış bir biçimde örüldüğünü göstermiştir. Özellikle soap opera içinde bulunan ihtilafı bir hikaye satırı bir eşin, kocasının aşk ilişkisine gösterdiği tepki olarak ve kadının kocasını boşama kararı olarak ortaya çıktı. Cho and Cho, bu kararı hoşgörü ile karşılamanın nasıl tahrip edici bir unsur olduğunu ve bu programı izleyen kadınların bu hikayeyi nasıl Kore evlilik kurumunda mevcut bulunan ataerkil aile yapısının baskıları arasında kendilerine kontrol mekanizması sağlayacak aralığı günlük yaşam koşullarında nasıl kullandıklarını göstermişlerdir. Araştırmalarında ayrıca kadınların daha aktif ve daha güçlendirilmiş kadın faktörü ile Kore sabununun yarattığı anlam üretiminde Amerikan televizyonundan algıladıklarını ve bunun Koreli kadınların belirgin koşullarda, kendi evlilikleri içinde bu algılamayı kendi davranışlarına nasıl dahil ettiklerini de göstermişlerdir. Örneğin birçok Amerikalı seyirci için Cosby show, ataerkil burjuva aile ideolojisine gösterilen bir tepkidir. Fakat aynı gösteri Koreli kadınların sosyal şartlarına uygulanırsa, Koreli kadınlar için bu gösteri daha fazla cinsler arasında eşitlik ve bu erkek cinsinin gücünün mizahi düşüşünün gösterimi ve şeytani bir biçimde ortaya konulmuş gerçekte radikal olmasa bile, geliştirici anlamlardır. Kore soap operası ile ilgili kocasını sadakatsizlik nedeni ile boşayan kadın öyküsü, sadakatsiz koca tarafından hediye edilmiş bir otomobili süren metres imgesini yaratmıştır. Bir Amerikalı kadın için ise bu, özellikle şiddetli veya anlamlı bir imge olarak görülmemeyebilir. Cho and Cho'ya göre, birçok Koreli kadın için araba süren bir kadının imgesi, özgürlüğün radikal bir imgesidir. Amerika'da yaşayan Koreli kadınlar için ise imgenin radikal ve serbest bırakıcı boyutları kalıcıdır, ama başarılabilirlik anlamı ile ses tonu değişmiştir. Bu kadınlar için bu hayali bölüm, hem gerçekleşmesi mümkün olmayan bir rüyayı, hem de hemen derhal başarılabilir olacak olan bir pozisyonun sahibidir ve Amerika'da bu kadınların kocalarının, onların araba kullanmalarını reddetmeleri veya tereddüt etmeleri, bu kocaların Kore'de mevcut olan tüm saygınlığını yitirmelerine neden olmuştur.

Williams da (1988) yılında Washington'da genellikle zenci işçi sınıfı

arasında yapmış olduğu bir araştırmada, bunların kültürlerinin birbirlerine ters düşen karışımında yaratıcılık ve sınırlama sergilediğini bulmuştur. Fakirlikleri bu kişileri maddi olarak baskı altında bulundurmaktaydı. Yaşadıkları daireler küçük idi ve hareket yetenekleri o kadar kısıtlıydı ki, nadiren yakın komşulukların ötesine gidebiliyorlardı. Bu maddi sınırlandırmalarla uyumlu olarak uygulanabilecek bir strateji, yoğun biçimde örülmüş yapıda yoğun bir kültürel deneyim paketi vermektir. Böylece küçük apartman daireleri kişisel özelliği ve anlamı olan hatıra eşyaları ve hediyelerle dolduruldu. Sokak boyunca yürüyüp dükkanlara girip çıkmak, anlamlı karşılaşmalar, dedikodular, tanıdık yerler ve ilişkide buldukları insanlarla ilgili olayları kapsayan makro-hikayelerle bir paket haline getirildi. Televizyon da bu yapının bir parçası idi: Paketlenmiş apartman dairesine örülmüş sesleri ve imajları ile TV, günlük yaşamı sınırlandıran alışılmış işler, deneyimler ve konuşmalar neredeyse patlama noktasına gelinceye kadar, sürekli olarak açık kalıyordu. Dallas gibi soap operalar, yoğun olarak işlenmişlik hissi, deneyimler ve karakterlerinin yaşamda olanları ile benzerlikleri nedeni ile günlük yaşama asimile edilebilme olanağının bulunmasından dolayı, özellikle popüler idi. Bunun yanında, komşu mahallelere gelen gelir düzeyi daha yüksek olan kişiler, daha fazla yer işgal etmekte idiler. Evleri daha büyük idi. Şehir içinde ve dışında daha kolaylıkla hareket edebiliyorlardı ve kullandıkları alan onlara fakir insanlara nazaran, daha fazla kültürel deneyim sahibi olmalarını sağlıyordu. Zengine, Washington, gerçekten fakirlerin maddi olarak sınırlandırılmış bulunan ve sözüni gelişi olarak algıladıklarının aksine, daha fazla hareket yeteneği ve daha fazla postmodern algılanma olanağını sağlamıştır. Sınırlandırmalar gerçek idi ve sahip oldukları imgeler bu sınırlandırmalar çerçevesinde gerçek yaşam biçimleri idi. Ne postmodernizmin, imgeyi yaratan yoksun imgeleri, ne de *poststructuralizm*'in anlama sınırsız başvurusu, daha alt düzeyde bulunanların yaşamlarındaki imgelerde kullanım alanı bulabilir. Gerçekte, sosyal baskı altında bulunanlar, yalnızca kendi sosyal varlıklarının maddi şartlar zeminine oturan imgeleri ararlar. Bu bakımdan imgelerle ilgili bir materyalist teorinin araştırılmasının gereği, algılama şartları içinde yatmaktadır.

Evsiz Amerikan yerlileri Madison'daki bir çatı altında eski Western filmlerini izlerken büyük zevk alırlar. Bu zevk, Kızılderilerin bir evi veya bir tren vagonunu işgal ettikleri zaferi anında, doruk noktasına ulaşır. İşte tam bu görüntülerin arkasından, televizyonun kapatma düğmesini, karşı konulamaz beyaz galibiyeti ve durum düzeltmesi meydana gelmeden, çevirirler. Avustralya'lı Aborijinal'ler, Rambo'yu, Üçüncü Dünya Savaşında beyaz subay sınıfı ile ihtilafa düştüğü için, (Fiske, 1989a) Afrikalı Amerikalılar da, yüz yıl

başında, Buffalo Bill'in vahşi batı gösteri turunu medeniyetin gelişmesini anlamak için değil de, kendi tarihlerine paralel olarak gördükleri bir Kızılderili soykırımını olduğu için okurlar (Lipsitz 1989).

Üretim şartlarına göre, tercih edilme biçimlerine göre anlamı serbest bırakmak veya yaptıkları işin hakim ideolojisi kapsamında kalmak veya ideolojinin bizzat kendisi için anlamı serbest bırakmak, yüzeyde postmodernizmin ideolojiyi, onun tarihsel olanını reddetmesi gibi görünebilir. Bu gibi olaylar, Baudrillard'ın, kitlelerin karşı koyma eylemi, imgeleri anlamlarına bakmaksızın, tüketme yeteneği içinde yatmaktadır. Zira bu, "imgelerin anlam taşıyan işlevleri kendi güç taşıyan işlevleridir" iddiasını destekleyen bir kanıttır. Ama tek anlatılan şey, tersine çevrilmiş anlamı reddetmek değildir. Çünkü o zaman yaratılan boşluk, bunu yaratanların maddi durumlarına ve şartlarına uygun olarak altı üstüne getirilmiş olan anlamıyla doldurulacaktır. İmgeler, anlamı olmayan yüzeyler değildir. Bunlar daha çok anlamların yapıldığı ve tekrar yeniden yapıldığı kaynak bankalarıdır. Popüler kültürün bir tanımı olarak, Baudrillard'ın anlamı reddeden teorisi, basitçe çok geçmeden duracaktır.

Benzer biçimde, postmodernizmin, anlam verenin hissi zevkleri üzerinde durması, görülecek şeyin popüler zevkinin fazlalığını açıklamaktadır, fakat bu da, çok geçmeden duracaktır. Popüler görüntü insanlar buna katılmadığı sürece ve katılınca kadar tamamlanmış sayılamaz. Kızılderilerin, beyazların evlerini veya yolcu trenini tahrip eden Western türündeki filmde görülecek şey, medenileştirilmesi gereken vahşetin beyaz anlamını reddetmekle kalmıyor, aynı zamanda da bu görülecek şey kendi hayatiyetlerini, karşıt olmalarını ve güçlerini gösteren bir şey olduğu için de, daha alt sosyal düzeyde bulunan bazı belirgin formasyonlar tarafından büyük ölçüde keyifle izleniliyor. Bu görüntü kısmen etkinlik platformunda yer alıyor, içeriğinde veya yapısında yatan güç ve hayatiyetle ilişkili hoş gelen duygusallığı yaratıyor, ayrıca da izleyenlerin her günkü yaşamlarına direkt olarak taşınabilecek belirgin yapısal anlamların yaratılması için insanları yönlendiriyor. Cho ve Cho (1990) tarafından Koreli kadınların soap operadan aldıkları keyif konusunda yapılan araştırmada, Koreli kadınların bundan algıladıkları anlamları direkt olarak kendi evlilik yaşamlarına aktardıklarını göstermiştir. Bu transformasyonlar bazen kocası kadar aile parası üzerinde söz sahibi olduğu bilincine varan ve bunun üzerine kocasının balık oltasına yaptığı harcama kadar kendine harcama yapan kadınlarda olduğu gibi, davranışsaldır. Bazı diğer durumlarda ise bunlar sözlü biçimler almaktadır: tıpkı soap operada olduğu gibi, evliliklerinin bir sona varmaması için kocasını ikna etmeye çalışan ka-

dın gibi- Kore'ye döndükleri zaman kocasının kendisine bir meslek sahibi olma imkanını vermesi gibi.

Bu tip yapısal anlamların algılanması popüler üretkenlik sonucunu doğurmaktadır. Bunlar imge sahibi olan kişiler tarafından yaratılmakta, insanların kelime ve davranışlarına aktarılmakta ve yeni biçimleri altında bu kişilerin günlük yaşam şartlarına uyacak biçimde yapılandırılmaktadırlar. Bu anlamların günlük yaşamı etkileyeceklerini düşünmemeliyiz. Zira eğer bunlar onunla kasıtlı olmayan bir ilişkiye girerlerse, o zaman bunlar zaten günlük yaşamın bir parçasıdır. Bunların üretimi ve dağıtımını, kalabalık apartman blokları, şehir caddesi veya anlatılanlardan daha fazla düzene sokulmuş iş yerleri olduklarına bakılmaksızın, hakim düzenin cari olduğu popüler alanlar yaratılması taktiklerinde olduğu gibi, aynı düzenin popüler bir uygulamasının yapılabilmesi için gereklidir. Postmodernizm, Jameson'un (1984) iddia ettiği gibi çağdaş kapitalizmin bir meyvasıdır. Fakat söz konusu olan bu kapitalizm, akademik olanlar da dahil olmak üzere yaratıcı profesyonellerin kültürel olarak seçkin tabaka üyeleri üzerinde odaklaştırılmıştır. Çoğunluğu oluşturan geçim darlığı içinde veya yaşam düzeyi daha alt tabakalarda bulunan insanların postmodern yaşam biçiminde postmodern bilincine sahip olarak yaşadıklarını belirten birkaç gösterge mevcuttur.

Şunu da unutmamamız gerekir ki, bu tür hareketleri yaratanların topluluğunda, bu hareketler ne küresel ne de topluluğun tarihi şartları tarafından saptanmışlardır. İşaretlerin veya işaret sistemlerinin anlam iletmesi, değiştirilmesi veya reddetmesi bunların temel özelliği değildir. Bir jeneriğe veya diğer organizasyon biçimlerine uymayı reddetmek, kendi içlerinde çağdaş kapitalizmin bir eylemi değildir. Belirgin bir sosyo-tarihsel pozisyonda çalıştırmak üzere geliştirilmiş olan işaret sistemleri, bunların sosyal pozisyonları yüksek olan acentelar tarafından nasıl kullanıldığıının sonucudur. Sosyal acenta terimi, kapitalist toplumlarda kişilere acenta derecesi vermektedir. Ben de biçim olarak her ne kadar tamamlanmamış ya da düzenli olarak birbirlerine bağlanmamış olsalar bile, kendi sosyal çıkarlarını anlamadaki yetenekleri ve bu çıkarları kendi acentalarının durumunu yazacak aynı zamanda da o acenta tarafından etki altında bırakılıp - değiştirilebilecek bu sosyal kararların geliştirilmesi gücünü ifade etmek istiyorum. Sosyal acentalık, bireyciliğin bir ürünü değildir ama sosyal biçimlerin bir faaliyeti ve ürünüdür. Elit kültürün acentası, anlam, ideoloji ve disiplin gibi sınırlamalardan, işaretlerin özgürlüklerini arındırıp, çıkarlarını geliştirebilir ve böyle davranmakla da kendi bireysel yaratıcılık ve özgürlüğünü ister. Postmodern yapıtlarda üretim, kullanım ve yeniden kullanım görülmür. Bireysel yaratıcılığı or-

taya koyan özgürlüğün böylesi bir görünümü, kültürün yüksek düzeyde siyasi depolitizasyonudur. Başarılması için harcanması tasarlanan tüm sınırların temel öğelerini, ekonomik ihtiyaçların ve sosyo-politik anlamda “alt tabaka” olmayı reddederler. Aynı zamanda bundan yakayı sıyrınlar ile, sıyramayanlar arasındaki sosyal farklılığı da gizlerler. Postmodernizm, hayatın maddi koşulları kendilerine sürekli bu sınırların varlığını hatırlatanlar için değildir. Her durumda postmodern teori, sosyal tabakanın alt kültürleri hakkında bazı niteliksel açıklamalar yapar, işaretlerin üretim şartlarına nasıl bağlanmadığını, bunların genelde kullanıma durumlarının konvensiyonunu, tanımlamayı-tanımlanandan ayırd eden ilişki bağlantısının gevşemesini, diğer taraftan da üretilip, dağıtılan işaretlerin yapısal dokusuna uygun olarak, gerekli ifadeyi nasıl yaptığını, alt tabaka mensubu olan kişilerin, kendi sosyal acentalarını, kültürel ortamda uygulayabildiklerini açıklamaları bakımından faydalıdır.

Açık politik yaşamda, bir eşdeğer olabilir. Birçok aktivistler, politikanın bugün çoğulculukta, yerel ve hatta parçalanmış alan ve sorunlarda bir postmodernin etkiyi büyük hikayeden parçalanmış olana yöneltilmesinin bir örneği fazla tek bir milli acenta üzerinde durulmasına göre bugün en iyi mücadele aracı olması inancındadırlar. Postmodern radikal politikalar da parçalanmış politikalar olabilirler. Yalnız burada üstünde durulacak husus, sözü geçen parçalanmanın gelişigüzel olmaması ve fakat her bir olayı yerel yapabilecek maddi sosyal koşulların özelliklerini içermesidir ve işte bu şartlar altında, politika etken bir politika olabilir. Postmodern koşulları tutacak son realite veya gerçek kavramının olmaması bizim realitenin herhangi bir nosyonunu dağıtmamızı gerektirmez fakat buna karşın kavramı çoğulcu ve insanların her günkü yaşamlarında uyguladıkları değişik şekilde algıladıkları realiteler olarak yeniden formüle etmek gereklidir. Bu realiteler büyük çapta, en son kapitalizm tarafından yapısallaştırılırlar. Fakat bunların yapısallaştırılması halindeki parçalanmalar üzerinde durmak, bizi bunlar arasında mevcut olan özellik farklılıklarını, yapısallıklarındaki devamsızlıkları ve bunların lokalizasyonları arasındaki farkın arasındaki en büyük önemi aramaya yönelmektedir. Uç nokta postmodernizmin yaptığı gibi temel bir hikaye ve saptanmış yapıyı inkar etmek sadece statükosunu güven altına alabilir. Fakat birinin teorik ve politik bakış açısını büyük yapıdan çok maddi olarak yapılmış fazla parçalanmış olan bir deneyime yönelmek, postmodernizmin potansiyel olarak daha geliştirici ses tonunu yükseltmektedir çünkü bu ikinci sınıfların her günkü yaşamlarının maddi koşullarını daha iyi bir biçimde göz önünde bulundurmaktadır.

Baudrillard'ın postmodernizminin başarıya ulaşmadığı yerde, iki kit pozisyonda olan alan vardır. Birincisi, sosyal olarak daha alt seviyelerde bulunanların anlam verebildiklerini, bunları sosyal sirkülasyon içine dahil edebildikleri ve bunları birer kaynak olarak günlük yaşamlarında kullandıklarını anlamayı beceremiyor. İkincisi ise, bottom-up edilmiş anlam üretiminde kullandıkları hakim işaret sistemlerinin bile hakim olan tarafından tamamıyla bottom-up edilmiş anlamların yok edilmediğini anlamayı beceremiyor. Bottom-up anlamlar top-down anlamlarla yapısal ilişki içinde üretilirler. Sosyal veya kültürel olsun, alt sosyal düzeyde bulunanların acentası, her zaman sınırlandırma, içirme veya baskı altında tutmak üzere çalışan bir sistem içinden çıkar. Postmodern ve poststructural teoriyi temsil eden anlam boşaltımı, bu durumda tüm kapitalist toplumlarda görülen kültürel seçkinin hakim olma yapılaşmasındaki kendilerini dahil etmeyi anlamayı bertaraf eden bir strateji gibi görülebilir. Postmodernizm uygulandıkları kullanımlara göre muhakeme edilmelidir.

Ben postmodernizmi tamamıyla reddetme veya reddetme zorunluluğunda olduğumuz inancında değilim. Zira postmodernizm çağdaş kültür için bu kültüre has değerli girdiler ortaya atmaktadır. Sanıyorum ki en son gelişmekte olan veya kapitalist toplumlarda yaşanan günlük yaşamın girdilerinden politik temelli hesaplarla sağlanan faydaları reddetmeliyiz. Postmodernizm, sosyal materyalizmde yer almak zorundadır.

Mass Media and Society (ed. James Curran, Michael Gurevitch), 1991, ss. 55-66.