

# ASLOLAN "KITSCH" TİR

## Uğur Tanyeli

Belki binlerce yıllık bir geleneğin üzerinde konumlanışından, belki güçlü bir entellektüel arka plana sahip oluşundan ve belki de, tüm "ciddiye alınabilir" basın-yayın organlarını egemenliği altında tutuşundan ötürü, "gerçek sanat" "kitsch"i zevkin yoldan çıkması olarak gösterip, kendisinin yanında onu önemli bir ağırlığı bile olmayan bir marjinal ifade biçimi olduğunu toplumun her kesimine kabul ettirmiştir. Bu, modern dünyanın "resmî" sanat görüşüdür ve sözkonusu görüş kendisini doğrudan ilgilendiren olgulara tüm ideolojiler gibi safça yaklaşmaktadır. Safiyet, resmî sanat ideolojisinin dışında kalanların yanlışlarını birgün anlayacaklarını ve bu saplantıların günü gelince "ihtida" edeceklerini düşündürten özgüvenden kaynaklanır. Bu özgüven aslolanın, kalıcı olanın "gerçek sanat" olduğu biçimindeki iyimser sonuca ulaşmayı da sağlar. Kitsch'in onu tanımayı beceren bir azınlık tarafından daima gülümsemeyle karışık bir aşağılamayla ve hafifsenmeyle karşılanması bundandır. Resmî sanat ideolojisi kitsch'i kendisine rakip görmediğinden ona gülüp geçebilmektedir. Kitsch olgusunu daha derinlemesine incelemeyi deneyenler de üzerinde oturdukları resmî sanat ideolojisinin sağlamlığından kuşku duymamışlardır.

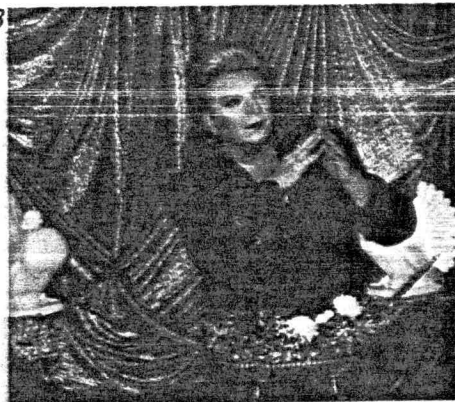
Resmî sanatın ve resmî sanat düşüncesinin "yüksek" estetik standartlarını ve sunduğu atgözlüklerini bir yana bırakınca, gerçekler dünyasında kitsch'in yeri ve önemi çok farklı gözükmektedir. Öyle ki, modern dünyada aslolanın resmî sanat olmadığı gerçeği apaçık farkedilebilmektedir. Resmî sanat kendi giderek daralan evreninde binlerce yıldır sürdürdüğü serüvenini bugün de yaşamaktadır. Ama, onun yanında yaygın, capcanlı ve gürbüz kitsch'in egemenliği çoktan kurulmuştur. Marjinal olan artık neredeyse sanattır. Küçük bir azınlığın ilgilendiği, anlamaya çabaladığı ve ürünlerini talep ettiği sanat... Kitlesel üretim çağı sonunda kendi gerçek ifadesini bulmuştur. O ifadenin her alanda somutlaştığı ve çoğunluğu onun ürünlerinin oluşturduğu rahatça söylenebilir. Gelişmiş, az gelişmiş hiçbir toplum bu konuda bir istisna oluşturmuyor. Heryerde kitsch'in egemenlik alanı sanatının darlığı oranında genişler (1).

Sanat ürünü olan resim müzelerde ve ille de zengin olması gerekmeyen bir küçük azınlığın elinde bulunur; kitsch-resim yaşamın her düzeyinde ve toplumun her kesiminde yaygındır. Otobüsler ağlayan çocuk resimleriyle ve onun onbinlerce akrabasıyla bezelidir. Yılda toplam 50 resim satmayan ressamların adlarını herkes bilir; ama, ABD'de kitsch cenneti "art fair"lerden başka hiçbir yerde ürünlerini sergilemeyiş binlerce "resimci" yüzlerce resim satabilmektedir. Gerçek müziği (çağdaş ya da klasik-tarihsel) dünyanın heryerinde bir azınlık dinler; kitsch-müzik heryerde "yapış-yapış" hazır ve nazırdır. Arabesk ve çoksenslendirilmiş Türk

sanat müziği gibi bize özgü kitsch'lerin Batılı, Doğulu her ülkede eşdeğerleri vardır. İç marlık-dekorasyon adına yapılanların çoğunluğu dünyanın heryerinde kitsch'tir. Sinema kitsch'ler üretmekte en verimli alanlardan biri olmuştur; müzikallerle komedilerin çoğunluğu düpedüz kitsch'tir. Televizyon neredeyse kitsch'ten başka birşeye hiçbir ülkede yer vermemektedir. Bir zamanlar yüksek estetik ifade kazanmış olan insan çıplaklığını kitsch'e dönüştüren pornografi gibi yeni alanlar türemiştir. Reklamcılık sektörü ve grafik tasarım heryerde küçük bir sanatsal azınlık dışında tümüyle kitsch'le karakterize olmaktadır. Tarihsel çevreyi koruma olgusu çoğu zaman kitsch'leşebilmektedir; Soğuk-

çeşme Sokağı dünyada yalnız değildir. Çamlıca'da sözde geçen yüzyılın koçu arabaları fesli-şalvarlı sürücülerle arz-ı endâm edebilmekteyse, Amerika'da Williamsburg'da da XVIII.yüzyıl giysili aileler sokaklarda turist gözü oyalamaktadır. Ve nihayet Ludwig Giesz'in yarattığı "Kitschmensch" (kitsch-adam) teriminin anlattığı bir insan tipi belirlemiştir. Giesz bu kitsch-adamı turist olarak tanımlayarak modern dünyada kitsch'in kapsamının ne denli geniş olduğuna ilişkin belki de en önemli saptamayı yapar (2). Tüm Batı'da herkesin birer profesyonel turiste dönüşüğü düşünülürse, kitsch'in ağırlıklı yeri daha iyi kavranacaktır.

Bütün bu sayılan olgular Dorfles'in ünlü kitabının adıyla "bir kötü zevk antolojisi" midir? Yoksa, kitsch'e başka bir tanım, başka bir açıklama mı bulmak gerekecektir? Öncelikle



**Dosya Kapağı:** Afganistan'da bir minibüs

1 Cennete havalanan Elton John

2 Cennetten Aristokrat kılığında inen Madonna

3 Sanat güneşimiz Zeki Müren

4 Cennete "kanatlanan" Hülya Süer

şu belirtilmelidir ki, kitsch'i açıklamak için "kötü zevk" kadar içeriksiz bir anlatım bulmak zor. Zevk kişisel bir özellik değil de, toplumsal bir estetik normlar sistemi olduğuna göre, bu tür herkesce onaylanmış bir genel normlar sisteminin mevcut olmadığı bir dünyada hangi zevkin kötü ve neden kötü olduğu nasıl açıklanacak? Ve daha da önemlisi, neden bazı alanlar kötü zevkin egemenlik alanının dışında kalmaktadır?

Kitsch'in tanımının ne olduğunu tartışmayı daha sonraya bırakarak, bu aşamada kitsch'in sanatın yanibaşında varlığını sürdüren karşı-sanat ve karşı-estetik olduğunu belirtmekle yetinelim. Yani, kitsch estetik düzeyi düşük sanat yapıtı anlamına gelmez; sanatın yoldan çıkıp yozlaşması da değildir. Başka bir şeydir. Ve modern dünyada kitsch'le sanat birlikte artı ve eksi kutuplar olarak yaratma alanının iki ucunu oluşturmaktadır. Sanat

ile karşı-sanat biçimindeki bu bu kutuplaşmada uçlar birbirlerinin varlık nedenidir. Biri olmazsa diğeri de varolma imkânı ortadan kalkar. Aralarındaki ilişki ise dönemlere göre değişen özellikler göstermektedir. Genel olarak kitsch'in sürekli biçimde "gerçek" sanat alanından beslendiği söylenebilir. Bunun sayısız örneği vardır. En basit biçimiyle gerçek sanat yapıtlarının fabrikasyon kitsch kopyaları yapılabilmektedir. Evler röprodüksiyon tablolar, bahçelere alçıdan dökülme Venüs'lerle, salonlar taklit Barok koltuk takımlarıyla doludur. Sanat alanından yararlanmanın daha karmaşık biçimleri de vardır. Örneğin, sanatın ikonografik şemalarından yararlanır. İleriki sayfalarda açıklanacağı gibi, sanatsal göstergeler anlamlarından yalıtılarak kullanılabilir. Kitsch'in sanatla olan ilişkisini anlamak daha kolay gözüküyor; sanatın kitsch'le nasıl ilişki

kurduğunu saptamak daha zor. Bu ilişkinin bir biçimi muhalefet olarak somutlaşıyor. Örneğin, XIX.yüzyılın artık anlamsızlaşmış-kitsch'leşmiş bezeme anlayışına karşı çıkarak bezemeyi bir cürüm olarak ilan eden A.Loos'un yaptığıın gerçekte kitsch'e muhalefet olduğu söylenebilir. Böylelikle kitsch sanatın çizgisini tersten giderek belirlemiş olmaktadır. Bazense, Art Déco akımında olduğu gibi kitsch'in kaynaklarından yararlanır ve "gerçek" sanat kitsch'le bir uzlaşma arar. XIX.yüzyılda böylesi kitsch-sanat uzlaşmalarının çeşitli örneklerine bolca rastlanıyor. Sözelimi, Oryantalist mimarlık ve resim gerçekte kitsch'le sanat arasında tam anlamıyla ikisine de ait olmayan bir aradurumdan başka bir şey değildir. Hatta, XIX.yüzyılın tüm "salon" resminin düzeysiz gerçekçi ürünler dışında hemen hemen tümüyle kitsch'le sanat arasındaki bölgede konumlandığı söylenebilir (3). Son yıllarda Post-Modernizm'in gelişimiyle birlikte başlayan kitsch'i resmîleştirme girişimleri ise, çok daha geniş kapsamlıdır ve aşağıda daha ayrıntılı ele alınacaktır. Ancak, bu kadarla bile, XX.yüzyılın son çeyreğinde artık aslolanın kitsch olduğu rahatça ileri sürülebilecektir.

#### MİMARLIKTA "KITSCH" OLGUSU VE ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARLIĞI

Çağdaş Türk mimarlık dünyasını anlamak için yalnızca bugünün geçerli akımlarını tanımak ve tanımlamak yeterli olamıyor. Çünkü, öyle ürünler var ki, onları şu ya da bu "biçim dili"ni önermeleri açısından değil, fakat, bir "karşı-estetik" oluşturmaları açısından yorumlamak gerekiyor. Dadacılar'ın ortaya koyduğundan çok farklı "karşı-estetik"ler ve "karşı-sanat"lar, yani kitsch'ler yaratan bir tasarım atmosferinde yaşadığımız söylenebilir. Ne var ki, bu üikedede hiçbir biçimde kitsch diye nitelenemeyecek yapılar da inşa edilmektedir; hatta, yapıların büyük çoğunluğu kitsch değil, yalnızca düzeysiz ve başarısızdır. Örneğin, tüm kentleri ve kasabaları dolduran ve iğrenç bir yeni kentsel çevre yaratan adeta standartlaşmış apartmanları yalnızca "kötü" diye nitelemek olanaklıdır. Kitsch belki tek tek yapılar düzeyinde bir çoğunluk oluşturmamaktadır; ama, konut iç mekânının mikro-ölçeğinden, kentsel mekânın makro-ölçeğine uzanan alanda, onun giderek yaygınlık kazandığı da yadsınamaz bir gerçektir. Ve belki de, gelecekte 1980'leri karakterize eden şeyin bu kitsch'leşme olgusu olduğu yargısına bile varılacaktır.

Çirkin, rüküş, zevksiz vs. gibi sözcüklerle basit biçimde tanımlanan kitsch'i ve 80'lerde Türk mimarlığını tartışabilmek için bazı önyargılardan arınmak gerekiyor. Bundan ötürü, okuyucu öncelikle kitsch kavramının "kötü"yü tanımadığı biçimindeki oldukça yaygın fikri bir yana bırakmalıdır. Kitsch kavramı "estetik açıdan başarısız" biçimindeki ifadeyle eşanlamlı değildir; estetik kalitenin özel bir türünü niteler. Bir mimarlık ya da sanat ürünü estetik kalitenin bu özel türünün kapsamına giriyorsa, o ürünün mutlaka sözü edilmeye değer ve önemsiz olduğu sonucuna da varılmamalıdır. Tasarım özellikleri açısından kitsch sayılması gerektiği halde, mimarlık ta-

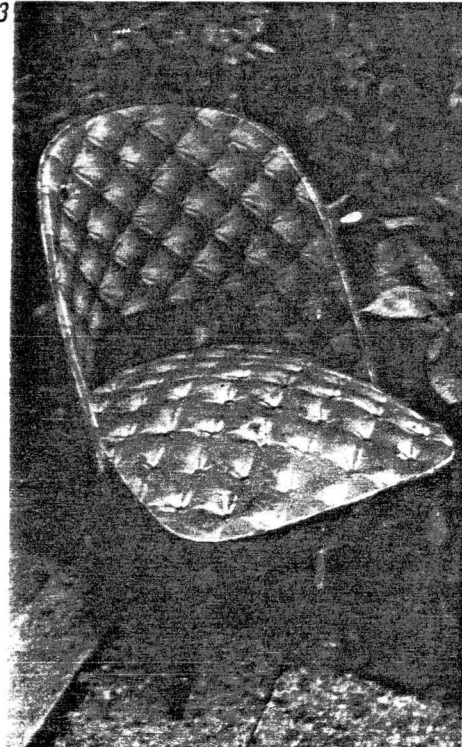


1

2



3



1-2-3 İncila Tuna Koleksiyonu'ndan  
4 "Pürüzsüz" bir Kitsch örneği  
5 Sabunu eriten vahşi ve ojeli tırnaklar



rihinde önemli yer tutan yapılar bile vardır. Örneğin, her mimarlık tarihi kitabında adına rastlanan Nash'in Brighton'daki ünlü yapısı Royal Pavillion, bir kitsch olmasına karşın, aynı zamanda büyük bir tarihsel dönüm noktasına işaret ettiği için önemli bir üründür. Görüldüğü gibi, kitsch denince akla mutlaka kaba bir zevksizlik anıtı ya da bazı kullanım eşyalarında gözlemlenen gülünç ve naif bir tutum gelmemektedir. Kitsch bunlardan ibaret olmayan geniş kapsamlı bir olgular kümesinin genel adıdır. Bu aşamada kitsch'in ne olduğu sorusu sorulmalıdır. Ama, tıpkı sanat ve felsefe kavramları gibi, kitsch kavramı da yalın bir tanıma indirgenemeyecek özellikler göstermektedir. Çok genelde kitsch'i "karşı-estetik" ya da "karşı-sanat" olarak tanımlamak olanaklı; fakat, bu tanımın da bilgi verici içeriğinin zayıf olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla, bir kitsch tanımı vermektense, onu vareden nedenleri ve etmenleri açıklamak daha doğru olacaktır.

Kitsch olgusunu anlamayı sağlayan ilk temel yargı, onun Modern Çağ'a ve modern toplumlara özgü bir gerçek olduğu doğrultusundadır. Örneğin, Antikite'de, Ortaçağ Avrupası'nda, Klasik Osmanlı dünyasında, Batılılaşma dönemleri öncesindeki Çin, Japon, Hint toplumlarında kitsch yoktur. Kitsch ilk olarak XVIII. yüzyılın sonlarına doğru Batı Avrupa'da beliren önemli toplumsal, kültürel, bilimsel ve teknolojik dönüşüm ve değişimlerle birlikte ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkış nedeni yalın bir anlatımla şudur: Burada açıklanamayacak kadar geniş çaplı değişimler nedeniyle, sanat ve hatta genel bireysel davranışlar alanında normlar yıkılmıştır ve normsuzluk "zevk" kavramının köklerini oynamaktadır. Bilindiği gibi, zevk bireysel bir özellik değil, aksine toplumsal nitelikte bir estetik normlar sistemidir. Dolayısıyla, sözkonusu normlar sistemini yıkan her gelişme kaçınılmaz olarak zevksizliği ve de kitsch'i doğurur ve kitsch giderek yaşamın her parçasına yayılacak genişlikte bir kapsam kazanabilir. Bu durumda, kişiler sanat da dahil olmak üzere, çeşitli etkinlik alanlarında yeni normlar aramakta, ama bunları kolay bulamamaktadırlar.

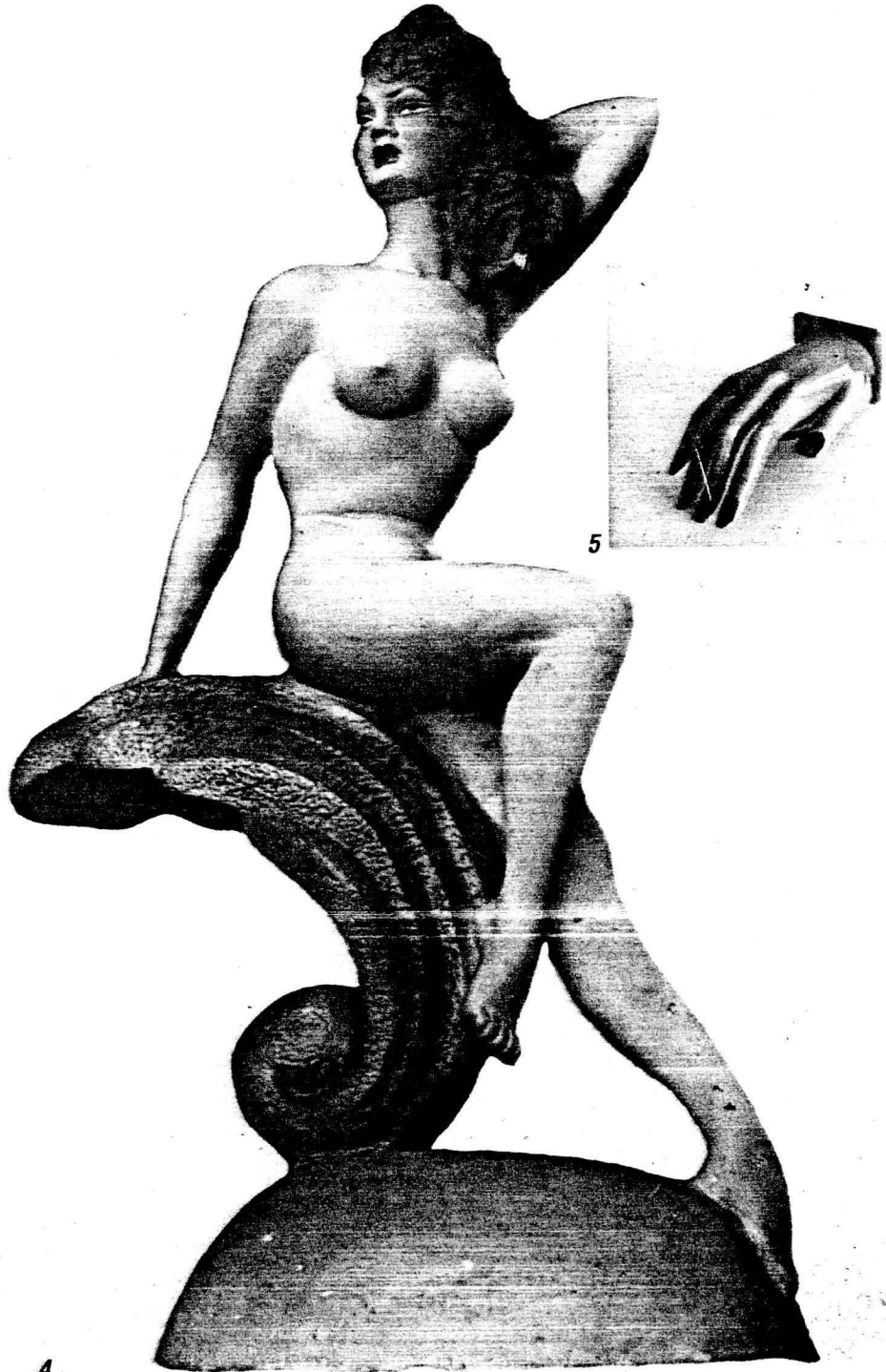
Kitsch'i yaratan, üstelik, kişisel ve siyasal davranışlar alanında bile yaygınlaştıran gelişme eski normların yıkılmasından kaynaklanır. Örneğin, gelenekten, yani eski normlar sisteminden kesin bir kopuş olan Fransız Devrimi sonrasında günlük XVIII.yüzyıl giysilerinin üzerine Antik Roma harmanileri sarıyan burjuvaların davranışı bile düpediz kitsch olarak yorumlanmalıdır. Büyük katedrallerin "akıl tapınağı" gibi adlarla yeniden işlevlendirilip, adeta tanrısı us olan bir yeni dinin yaratılmaya çalışılması da kitsch'ten başka birşey değildir.

Bunun en güzel örneklerinden biri "Le Culte Naturel" (Doğa kültü) adlı bir gravürde görülüyor (4). Sözkonusu resimde doğa kültü tapınağı olarak yeniden işlevlendirilmiş bir kilisede yeni dinin kurallarına göre yapılan bir vaftiz töreni betimlenmiştir. Devrim Fransa'sı bir yandan Hıristiyanlık'ı ortadan kaldırmaya çabalarırken, öte yandan da onun litürji-

sini kullanarak yeni bir din yaratmaya kalkışmıştır. Bu örnek, inanç sisteminin nasıl kitsch'leşebileceğini göstermektedir. Başka bir örnekte ise, mutlak hükümdarın yüzyıllardır kutsal bilinen simgelerinin kitsch'e dönüştüğü görülür. Ingres'in "İmparator Napoleon" adlı tablosunda ünlü hükümdar tüm imparatorluk simgelerini "takmış-takiştirmiş" olarak resmedilmiştir. Ancak, burada kutsal simgeler artık mebzuliyetten taşmakta ve hatta birbirlerini yadsımaktadır. İmparatorun ellerinde dinsel içerikli iki koca asa, belinde kılıç, sırtında kakum kürk, boynunda Elizabeth çağının dantel yakalığı, başında defne taç, ayağında işlemeli özel çizmeler vardır ve garip bir Neo Klasik tahta oturmuştur; ayaklarının dibinde ise, üzerinde kanatlarını açmış bir kartalın betimlendiği bir halı uzan-

maktadır. Ve bütün bunlar yetmiyormuş gibi, Napoleon dünyayı adeta kaderine razı İsa Mesih'in melankolik gözleriyle süzmektedir.

Örneğin, bir XIV.Louis'nin taçlı resmi kitsch değilken, Napoleon'unkinin neden kitsch olabileceğinin açıklanması, aslında bu kavramın da kuramsal bir değerlendirmesi olacaktır. Gerçek bir mutlak hükümdarı kuşatan kutsal simgeler ve dolayısıyla da onları betimleyen bir resim kitsch sayılamaz. Çünkü, bunlar gelişigüzel biraraya toplanmış öğeler değildir; iktidarın kökeni ve gücü konusunda yüzyıllar içinde oluşmuş toplumsal inançları simgelerler. Bugün bize tek tek artık anlamsız ve gülünç gelseler bile, çağlarında bir bütün olarak anlamlı bir siyasal inanç sisteminin bileşenlerini oluşturmuşlardır. Oysa, bu siya-



sal inanç sisteminin kesin yıkılışı olan Fransız Devrimi'yle birlikte onun eski simgeleri de artık inanırlıklarını çoktan yitirmişlerdir. Bundan ötürü, Napoleon gibi bir burjuva yeniden mutlak iktidarını ilan ettiğinde, deyim yerindeyse, bu simgeleri neredeyse sokaktan toplayacaktır. Üstelik, hiçbir anlamının kalmadığını az çok herkes bildiğinde, yenilerini de bu yığına keyfî biçimde katmak artık olanaklıdır. Hatta, onların bazılarını keyfî işlevler vermek de gerekmiştir. Yani, Napoleon taca simgesel anlamını veren şeyin onun piskopos ya da papa eliyle giydirilmesi zorunluluğunu da kapsadığını unutmuştur. Kendi tacını kendi eliyle başına oturtan bir Napoleon'un iktidarı belki XIV. Louis'ninkinden çok daha kesin ve yararlı olmuştur; ama, kullandığı taç vs. gibi simgeler yalnızca birer kitsch'tir. Çünkü, anlamları-

ndan soyutlanmış göstergelerden (simgelerden) oluşan bir karışım kitsch'ten başka birşey olamaz.

Ancak, kitsch gibi çok boyutlu bir gerçekliği sadece yukarıdaki gerekçelerle açıklamak yetmiyor. Kitsch göstergeleri anlamlarından yalıtılarak ortaya çıkabildiği gibi, farklı kültürlerle ait göstergeleri biraraya getiren sentezleşmemiş karışımlar biçiminde de belirebiliyor. Yine, Napoleon örneğine dönülürse, Antikite'nin defne tacı ile Hıristiyanlık simgeleri gibi uzlaşmaz öğelerin biraraya gelişinin kitsch yaratıcı olduğu söylenebilecektir. Yüce imparatorun yaptığı şey, yeni kentleşen Türk köylü kadınlarının Batılı giysi altına şalvar giyislerinden temelde hiç farklı değildir. Her iki durumda da, farklı kültürlerin bileşenleri gelişigüzel biçimde yeni bir bütün oluşturmaktadır. Böyle bir bütünün kitsch ol-

duğu halde hoş görüldüğü haller bile vardır. Örneğin, Japon evlenme törenlerinde gelinin kimonolu, erkeğinse fraklı oluşu düpedüz kitsch sayılmalıdır; ama, bu garabet pek az göze batar.

Başka bir kitsch türüyse, bir kültürel olgular kümesinin ithal edildiği ülkede yanlış anlaşılıp, yanlış anlamlandırılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Batı'da XVIII.yüzyıldan başlayarak ortaya çıkan Chinoiserie, Japonerie, Turquerie gibi akımlar bu nedenle çoğunlukla kitsch ürünler vermişlerdir. Özellikle de İslâm ülkelerinin mimarî biçim repertuarını kullanan bir eklektisist yönelim olan Oryantalizm en verimli kitsch üreticilerinden biri olmuştur.

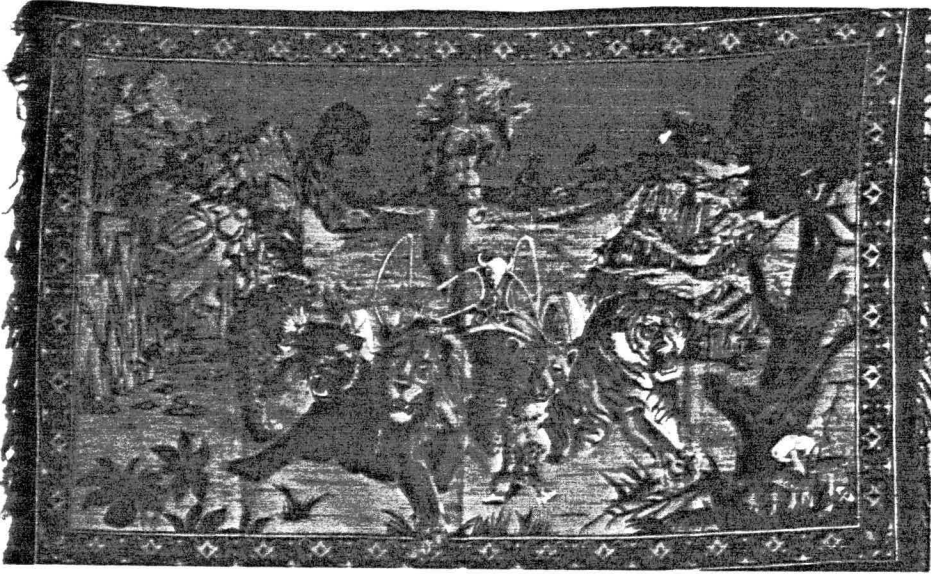
Genelde ele alındığında, kitsch'in de kitsch'i doğuran toplumsal değişimler kadar doğal ve sağlıklı bir gelişme olduğunu kabul etmek gerekiyor. Geleneksel dengelerin bozulduğu, endüstrileşme ve kapitalistleşme ne oranda kaçınılmaz ve olumluysa, kitsch de o oranda olumludur. Bu gözle bakılırsa, kitsch'in yalnızca Türkiye ve benzeri ülkelerin başına gelen bir felaket olmadığı kolayca anlaşılır. Fakat, az gelişmiş ülke kitsch'inin gelişmiş ülkelerdekinden köklü biçimde farklı olduğu da kesindir. Az gelişmiş ülkeler bugün hem kendilerine özgü kitsch'ler yaratmakta, hem de gelişmiş ülke kitsch'ini ithal edebilmektedirler. Dolayısıyla, Türkiye'de bugün bir yanda "arabesk" genel adıyla nitelenen ve yalnız müzikte değil, pekçok alanda yaygınlaşan bir yerli kitsch vardır; öte yanda da, Batı kökenli kitsch ürünleri ortaya konmaktadır. Ve nihayet bu ikisinin karışımları da belirmeye başlamıştır.

1950'ler öncesinin Türkiye'sinde yerli ya da yabancı kökenli bir mimarî kitsch'ten pek sözedilemez. Çünkü, siyasal ve entellektüel iktidarı elinde tutan bürokratik elit grup, güçlü biçimde desteklediği 1. ve 2. Ulusal Mimarlık ve uluslararası üslup gibi, bir anlamda resmi akımlarla, kendi talep ettiği mimarlık düzeyinde kitsch'e olanak vermiyordu. Bürokratik elit dışında kalan toplumsal gruplarsa, henüz geleneksel zevkten, yani estetik normlar sisteminden tam anlamıyla kopmamışlardı. Ne var ki, 1950'ler her alanda olduğu gibi, kitsch konusunda da bir dönüm noktası olacaktı. Hızlı kentleşmenin kentlere yığıldığı kitleler için o güne dek geçerli olan geleneksel normlar sistemi kısa sürede yıkıldı ve normsuzluk da kitsch'i yarattı. Bundan ötürü, Türk kitsch'inin tarihini 1950'lerden başlatmak gerekiyor. Ev döşemesinden giyime, beslenme alışkanlıklarından müziğe ve "pseudo-folklorik" halk oyunlarına dek uzanan her alanda o günden beri "yerli kitsch" sürekli gelişip güçlenmekte, hatta kurumlaşmaktadır.

Türkiye'de "yerli kitsch", intelligensia dışında kalan toplumsal grupların geleneksel normlar sisteminin yerine Batılı normları koymak-taki başarısızlığından kaynaklanmıştır. Ancak, Batı'nın estetik normları ülkeye kaçınılmaz olarak sızmış ve bunlar geleneksel normların kalıntıları üzerine süperpoze olmuşlardır. Kâbe tasvirli duvar halıları gibi örnekler bu süperpoze olma mekanizmasının nasıl işlediğini yeterince kanıtlar. Şöyle ki,

GÜLSUN KARAMUSTAFA KOLEKSİYONUNDAN

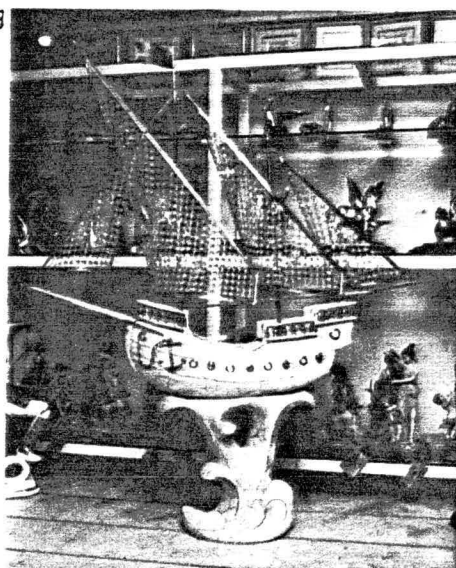
1



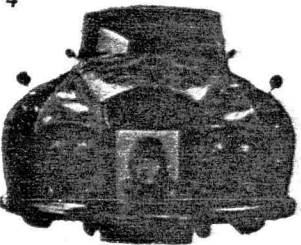
2



3



4



- 1 "Estetik motorunuza kaplanı koyun"
- 2 Kitsch içinde Kitsch: Elvis Presley
- 3 Odalarımızı aydınlatan ışıklı yelkenli
- 4 Paldır-güldür, Pop-kültür
- 5 "Kemancı başımın tacı..."



duvara resim asma geleneğinin varolmadığı bir ülkeye sözkonusu gelenek girince, yerli gelenekteki dokuma yaygı asma alışkanlığıyla ve dinsel inançlarla birleşmiştir. Sonuç, iki geleneğe de tam anlamıyla ait olmayan, ama ikisinden de izler taşıyan bir karışım, yani kitsch'tir. Aynı şey ev döşeme alanında da görülür. Örneğin, Batılı mobilyanın ülkeye girişiyle duvarlara bitişik geleneksel sedir ortadan kalkmış, fakat, Batılı mobilyalar duvar kıyılarına sırayla dizilerek, bir anlamda sedir gibi konumlandırılmışlardır. Bu kullanım biçimi de kitsch'ten başka birşey değildir. Hatta, yaşamın diğer alanları da ele alınacak olursa, "arabesk" denilen müzik türünün bile bu karışımın bir örneği olduğu yargısına varılabilir. Batı müziğinin güçlü etkileriyle geleneksel Türk makam müziği yıkılmış, yerine ne Batılı, ne de geleneksel olmayan yeni melez tür ortaya çıkmıştır. Terimin arabesk diye adlandırılışının nedeni, aynı müziksel kitsch'leşme sürecinin Arap ülkelerinde de yaşandığı ve Türkler'in radyolarda duydukları bu kitsch'i geleneksel Arap müziği sanmalarıdır. Dolayısıyla, arabesk Arap değil, düpedüz yerli bir kitsch örneğidir.

Ancak, 80'lere gelinene dek Türkiye'de kitsch'in yalnızca yerli boyutu vardı; yabancı ve yerli türlerden oluşan ikili yapı oluşmamıştı. Kitsch üretimi sadece yeni kentleşen, yeni burjuvalaşan ve yeni işçileşen kitlelerin tekelindeydi. Ülkenin entellektüel egemenliğini elinde tutan Batılılaşmış seçkinler kitlesi 50'ler sonrasında bile hâlâ etkindi ve sözkonusu kitle Batı'dan kitsch'ler ithal etmiyor, ülkeye o günün geçerli sanat akımlarını sokmaya çabalıyordu. Bu yıllarda hiçbir biçimde kitsch'ler üretmeye uygun olmayan Batı kökenli modernist akımlar ülkeye girdi. Modernist akımların norm ya da kuralları Türkiye'de belki pek çok başarısız yapı gerçekleştirilmesine neden oldu; ama, mimarlar eliyle kitsch'ler üretmeye yol açtıkları söylenemezdi. Oysa, 1980'lerde bu yaygın biçimde yapılmıştır.

Bu aşamada Türkiye'nin kitsch ithalcisi haline gelmesine yol açan gelişmelerin neler olduğu sorulmalıdır. Sözkonusu gelişmelerin en önemlisi kuşkusuz Batı'da Post-Modernizm'in ortaya çıkışı olmuştur. Post-Modernizm, bir anlamda akımın kuramcısı sayılabilen bazı adların çabalarıyla kitsch'i yasalılaştırmıştır. Örneğin, R.Venturi Learning from Las Vegas adlı kitabıyla, mimarların ve toplumun dikkatini Amerikan taşrasının "reklam amaçlı kitsch"inin olanaklarına çekti. C.Moore "alelade"yi, "olağan" bir mimarlık kuralı haline getirerek modernist akımların ciddi öz-denetimine karşı çıktı. Ve nihayet akımının parlak polemikçisi, C.Jencks Modernizm'i boy hedefi yaparak süreci tamamladı. Ve onlarla yanyana yürüyen bir mimarlık kuşağı, Modernizm'in neredeyse bir yüzyıldan beri yeniden kurmaya çabaladığı normlar sistemini yıkmayı başardılar. Bu bilinçli bir çabaydı; çünkü, Post-Modernist eylemin ana amacı zaten sözkonusu normlar sistemini yıkmaktı. Kaldı ki, Batı'da Modernizm en güçlü olduğu sırada bile kitsch'i toplumsal yaşamın her alanından uzaklaştırabil-

miş değildi; kitsch yalnızca yasadsız kılınmış, marjinalliğe mahkûm edilmişti. Yoksa, orada da capcanlı yaşıyordu.

Fakat, yasalığa kavuşmuş ya da onaylanmış ve temize çıkarılmış olmadığı dönemde de Batılı ülke kitsch'i az gelişmiş ülkelerdekinden farklı temellere oturuyordu. Az gelişmişlerde kitsch öncelikle kitlelerin sınıf, çevre ve özellikle de kültür değiştirmelerinden kaynaklanan bir olguyken gelişmişlerde, Modernizm'in ve ideolojisinin çağdaş toplumun tüm gereksinmelerini yanıtlayamayışından kökenleniyordu. Bugün yoksul ülkenin "yerli kitsch"i bir yönsüzlüğün, bir anlamda bir çaresizliğin sonucudur. Onun üreticisi hem ait olduğu eski sınıftan (köylülükten), hem eski kapalı ekonomiden, hem de daha düne kadar gelenekselliğini koruyan kırsal kültürden koparılmıştır. Dolayısıyla, Batılı ve geleneksel

öğelerden oluşan sinkretik bir "yeni vernaküler" yaratmakta ve kitsch bu yeni vernakülerin temel estetik niteliğini oluşturmaktadır. Oysa, zengin ülke kitsch'i egemen modernist sanat ve modernist estetiği yadsıyan bir "karşı-estetik" ya da "karşı-sanat"tır. Daha açık bir anlatımla, Las Vegas'ı biçimlendirenler ne yapacaklarını bilmediklerinden kitsch tasarlamıyorlar. Aksine, amaçladıkları sonucu modernist normlarla yapamayacaklarının bilincinde oldukları için kitsch'ler üretiyorlar. Las Vegas'ın, Amerikan "downtown"larının ve Miami'nin kitlesel turizm endüstrisinin gerektirdiği mimarî düzen hiçbir zaman Modernizm'in öngördüğü Sparta ahlâkıyla bağdaşmazdı ve bağdaşmamıştır.

Daha açık bir anlatımla, hem bir Disneyland yaratmaya kalkışmak, hem de onu, örneğin, Bauhaus'çuların da onaylayabileceği bir



"etik"e uydurmak olanaksızdır. Ona uydurabilseydi, zaten Disneyland bambaşka birşey olacaktı. Oysa, çağdaş toplumun gerçekleri ve gereksinimleri arasında Disneyland ve lunapark da vardır. Kitsch bu ve buna benzer nitelikte yüzlerce gereksinme sayesinde ayakta durmakta ve gelişmektedir. Post-Modernistler çağdaş toplumun sözkonusu gereksinmesini belki bilinçli, belki de bilinçsizce farkettilerinden ona yasallık kazandırmaktadırlar. Bu gereksinmenin bir

kapis olduğu doğrudur; ama, çağdaş Batı toplumunun da kapisli bir toplum olduğu unutulmamalıdır. Türkiye'nin kendi "yerli kitsch" üretimi varken, ayrıca bir de dışarıdan kitsch ithal etmeye neden giriştiği sorusu, aslında yukarıda sunulan genel açıklamayla kendiliğinden yanıtlanıyor. "Yerli kitsch" Türkiye'deki yeni toplumsal gelişmeler karşısında artık yetersiz kalmaktadır. Mimarın emeğini talep eden grup mimardan çoğunlukla kitsch üretmesi-

ni de istiyor. Ve onun istediği kitsch, doğal olarak, gecekonduda ya da kırsal kesimde oturanların talep ettiği kitsch'le aynı nitelikte olamıyor. Türkiye'de bazı toplumsal grupların kitsch açısından da Batı'yla bütünleşme arayışı içinde olduğu söylenebilir.

Batılı "ithal kitsch"ın Türkleşmiş örneklerinin neler olduğu düşünülürse, yukarıdaki yargı doğrulanacaktır. İthal kitsch özellikle turistik yörelerin konaklama tesislerinde, büyük kentlerdeki mağaza tasarımlarında ve varlıklılar için yapılan kimi konut dekorasyonlarında gözlemleniyor. Turiste ilginç birşeyler sunabilme kaygısı, tıpkı Las Vegas'ta ya da Miami'de olduğu gibi, güney kıyılarımızda da gündeme gelmektedir. Batılı turist sözde egzotiki aramaktadır ve hiçbir biçimde egzotik olmayan çağdaşlaşan bir ülkede bu arayışı kaçınılmaz olarak kitsch'le tatmin edilecektir. Türkler ise, Batılı gibi egzotiki talep etmezler; onlar tüm kültür bunalımı yaşayanlar gibi, "değişik" olanı istemektedirler. "Değişik olan" a yöneltilen talep modern Türkiye'de artık müşteri kişiliğini açıklayan bir anahtar kavrama dönüşmüştür. Ne Doğulu ne Batılı, ne çağdaş ne de geleneksel olmayan ve mimarın emeğine gereksinme duyan toplumsal gruplar ülkede yaşanan estetik normsuzluk nedeniyle, hiçbir biçimde somutlaştırılmadıkları taleplerini mimardan "değişik olan" diye tanımlayabilecekleri tasarımlar üretmesini isteyerek ifade etmektedirler. Hiçbir normun kapsamına girmeyen "değişik" ise, olsa olsa kitsch'tir. Bundan ötürü, Türkiye'ye Post-Modernizm'in ideolojik arka planı ve düşünsel kaygıları pek az nüfuz edebilmiş, fakat, değişimi arayanlara cazip gelebilen ve kitsch'e cevaz veren tutumu kolayca girebilmiştir. Hatta, Klasis gibi bir kitsch başyapıtı bile üretilebilmiştir bu ülkede.

Özetle, kitsch olgusunu rüküşlük, kültürsüzlük vs. gibi yaftalarla etiketleyip kötülemek, onu ve onun modern dünyadaki ve Türkiye'deki yerini anlamaya yetmiyor. Kanımca, 80'ler Türkiye'sinde geniş ölçekte ele alındığında, mimarlık ve çevre düzeni gerçeklerini kavramak için, şu ya da bu akımı incelemek, tasarımda tarihe başvurmak ya da başvurmamak sorunları fazla önem taşıyor. Yaşamımızda kitsch gerçeği bunların hepsinden daha ağırlıklı bir yer tutmaktadır.

#### Dipnotlar:

(1) Kitsch'in her alandaki ürünlerine ilişkin en derinlemesine değilse de, en geniş yelpazeyi içeren yayın şu: G.Dorfles (ed.), *Kitsch. An Anthology of Bad Taste*, Studio Vista, Londra, 1969.

(2) Bkz. L.Giesz, *Phaenomenologie des Kitsches*, Wilhelm Fink Verlag, Münih, 2.Baskı 1971, s.55-61 ve özellikle "Der Kitsch-Mensch als Tourist" başlıklı bölüm, s.75-84'de. Bu bölüm daha önce Dorfles'in yayınladığı yukarıda adı verilen kitapta yer almıştı.

(3) Bu alanda benzersiz zenginlikte görsel malzeme sunan bir kitap vardır: A.Celebonovic, *The Heyday of Salon Painting. Masterpieces of Bourgeois Realis*, Thames and Hudson, Londra, 1974.

(4) Bu gravür için bkz. K.Clark, *Civilization, A Personal View* BBC and J.Murray, Londra, 1969. s.298'de Res.205.

