FREDRIC JAMESON

POSTMODERNİZM

YA DA GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI

İngilizceden çeviren
Cem Gönenç

ALFA

FREDRIC JAMESON (1934)

Duke University'de Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü ve Duke Center for Critical Theory adlı merkezdeki Edebiyat Yüksek Lisans Programının başkanıdır. Marksizm, yazın kuramı, post-yapısalcılık ve postmodernizm üzerine çok sayıda çalışması bulunan Jameson'ın eserleri arasında *Marksizm ve Biçim, Dil Hapishanesi, Siyasal Bilinçdışı, Diyalektiğin Birleştirici Güçleri* adlı kitaplar bulunmaktadır.

CEM GÖNENÇ (1961)

İzmir'de doğdu. 1980 yılında Özel Darüşşafaka Lisesini, 1990 yılında ise İÜ Cerrahpaşa Tıp Fakültesini bitirdi. Bu arada AnaBritannica Ansiklopedisinin felsefe ve tıp maddelerinin çevrilmesinde çalıştı. Aynı dönemde El Yayınlarından çıkan Maurice Cornforth'un *Materyalizm ve Diyalektik Metot* ile *Tarihsel Materyalizm* kitaplarını çevirdi. Halen İngilizceden, özellikle felsefe çevirileri yapmaktadır.

Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı
© 2018, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism
© 1990, Duke University Press

Kitabın Türkçe yayın hakları Libris Ajans aracılığıyla Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Çeviren Cem Gönenç
Dizi Editörü Kaan Özkan
Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Ali Rıza Yati

ISBN 978-625-449-509-0 (Karton Kapak)
ISBN 978-625-449-508-3 (Ciltli)

1. Basım: Mayıs 2022

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29
Sertifika no: 45099

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34110 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 511 53 03 (pbx) Faks: (0212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 43949

FREDRIC JAMESON



YA DA GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI ×××

İngilizceden çeviren:
Cem Gönenç

ALFA

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 7

KÜLTÜR
1 Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı 23

İDEOLOJİ
2 Postmodernin Kuramları 81

VİDEO
3 Bilinçdışı Olmadan Sürrealizm 95

MİMARİ
4 Dünya Sisteminde Mekânsal Eşdeğerler 127

CÜMLELER
5 Okuma ve İşbölümü 161

MEKÂN
6 Ütopyanın Sonundan Sonra Ütopyacılık 187

KURAM
7 Postmodern Kuramsal Söylemde İçkinlik ve Adcılık 215

EKONOMİ
8 Postmodernizm ve Piyasa 297

FİLM
9 Şimdiki Zaman Nostaljisi 317

SONUÇ
10 İkincil Detaylandırmalar 335

Dizin 461

GİRİŞ

Postmodern kavramını, her şeyden önce tarihsel olarak düşünmenin unutulduğu bir çağda, şimdiki zamanı tarihsel olarak düşünme girişimi olarak kavramak en güvenli yoldur. Bu durumda postmodernizm, belirsizliği tercih edeceğiniz tarafına göre bastırılamaz derin bir tarihsel dürtüyü ya (bozulmuş bir biçimde de olsa) "dışavurur" ya da onu etkili bir şekilde "bastırır" ve yönlendirir. Bu durumda postmodernizm ve postmodern bilinç esasen değişiklik ve düzeltmelerin tam dökümüne dayanan kendi olasılık durumunu kuramlaştırmaktan öte bir anlama gelmez. Modernizm de Yeni hakkında zorlayıcı bir şekilde düşünmüş ve onun gerçekleşmesini gözlemeyi (bu amaçla tarihsel hızlandırılmış fotoğrafçılığa benzer kayıt ve tescil araçları icat ederek) denemiştir; ama postmodern, kopuşlara, yeni dünyalar yerine olaylara, Gibson'ın ifade ettiği gibi "her şey tamamıyla değiştiğinde"ye,[1] yani gerçekleştikten sonra bir daha aynı olmayan anlık belirtilere ya da daha iyisi, şeylerin ve değişme yollarının temsilindeki kaymalara ve telafisi olanaklı olmayan değişikliklere bakar. Modernler böylesi değişikliklerin olası sonuçlarıyla ve genel eğilimleriyle ilgiliydi: Esas olarak, Ütopik ya da temel biçimde şeyin kendisi hakkında düşünüyorlardı. Bu bağlamda postmodernizm, Benjamin'in ifade edebileceği gibi, daha biçimsel ve "şaşkındır;" o yalnızca bizzat değişimlerin zamanını tutar ve yalnızca içeriklerin imgelerden daha fazlası olmadığını çok iyi bilir. Daha sonra göstermeye çalışacağım gibi, modernizmde "doğa"ya ya da "varlığa," eskiye, daha eskiye, arkaik olana ait bazı kalıntı alanlar hâlâ varlığını sürdürür; kültür o doğaya hâlâ bir şeyler yapabilir ve o "gönderge"yi dönüştürmeye çalışabilir. Postmodernizm

[1] William Gibson'ın *Mona Lisa Overdrive* adlı romanından (New York, 1988). Artık çoğumuz için postmodernizmin değilse bile bizzat geç kapitalizmin en üst *edebi* ifadesi olan bu kitapta siberpunk üzerine bir bölüm olmadığına hayıflanmanın tam yeridir.

modernizasyon süreci tamamlandığında ve doğa temelli olarak gittiğinde elinizde kalandır. Bu, eskisine göre daha tam bir insan dünyasıdır, ama bu dünyada "kültür" gerçek bir "ikinci doğa" haline gelmiştir. Gerçekte, kültürün başına gelenler postmodernin izini sürmekte pekâlâ en iyi ipuçlarından biri olabilir: Kültür alanının (metalar alanının) muazzam bir genişlemesi, Gerçeğin muazzam ve tarihsel olarak özgün bir kültürleşmesi, Benjamin'in hâlâ gerçekliğin "estetikleştirilmesi" olarak adlandırdığı şeyde büyük bir sıçrama (Benjamin bunun faşizm anlamına geldiğini düşünüyordu ama biz bunun yalnızca eğlence olduğunu biliyoruz: Şeylerin yeni düzeninden alınan fevkalade keyif, bir meta akını, heyecan uyandırması beklenen şeylere dair "temsillerimiz" ve şeylerin kendilerinden ilham alması gerekmeyen bir ruh hali dalgalanması). Böylece, postmodern kültürde "kültür" kendi içinde bir ürün olmuştur; pazar kendisi için bir yedek ve tamamıyla içerdiği öğelerin herhangi biri kadar bir meta haline gelmiştir: Modernizm ise hâlâ asgari ölçüde ve taraflı bir biçimde metanın ve onun kendisini aşma çabasının eleştirisiydi. Postmodernizm bir süreç olarak eksiksiz metalaştırmanın tüketimidir. Dolayısıyla, üst-devletin "yaşam tarzı," en gelişmiş tektanrıcılıklardan ilkel animizmlere ya da basit putperestliğe kadar Marx'ın meta "fetişizmi"yle ilişkili durmaktadır; aslında postmodernin her sofistike kuramı Horkheimer ve Adorno'nun eski "Kültür Endüstrisi" kavramının MTV ya da parçalı reklamların ellilerin televizyon dizileriyle taşıdığı ilişkinin aynısını bir ölçüde taşımak durumundadır.

Bu arada "kuram"ın kendisi de değişmiştir ve gizemin çözümü için kendi türünden ipuçlarını sunar. Aslında postmodernin en çarpıcı özelliklerinden biri, şimdiye kadar çok farklı türden birçok yanlı çözümlemeyi (ekonomik tahminler, pazarlama çalışmaları, kültür eleştirileri, yeni tedaviler, ilaçlar ya da onam konusunda genellikle resmi olan yakınmalar, sanat gösterileri ya da ulusal film festivalleri hakkında incelemeler, dinsel "canlanmalar" ya da tarikatlar gibi) aynı tutarsız tür içinde birleştirme şeklidir. Kendi çapında bir miktar ilgi gerektiren bu türü "postmodernizm kuramı" olarak da adlandırabiliriz. Bu açıkça kendi sınıfının üyesi olan bir sınıftır ve kitabın ilerdeki bölümlerinin böylesi bir "postmodernizm kuramı"nın doğasına ilişkin soruşturmalar ya da bu doğanın yalnızca örnekleri olup olmadığına karar vermek istemiyorum.

Yarı-özerk ve görece bağımsız karakter ve özellikler sahneleyen postmodernizm hakkındaki kendi açıklamamı eşsiz bir şekilde ayrıcalıklı olan tarihselciliğin kaybı belirtisine indirgemeyi önlemeye çalıştım ki, bu belirti köylüler,

estetikçiler, çocuklar, liberal ekonomistler ya da analitik filozoflar tarafından da tanıklık edilebileceği gibi kesin bir postmodernizmin varlığına az çok işaret eder. Ancak "postmodernizm kuramı"nı, iyileşmeye yönelik bir dizi kasılmalı ve aralıklı –ama umutsuz– girişimleri belirleyen öfkelendirici bir durum olan (tabii ki farkındaysanız) tarihsel sağırlık meselesine başvurmadan genel bir şekilde irdelemek zordur. Aletler olmadan ve artık bir "çağ," zamanın ruhu [*zeitgeist*], "sistem" ya da "güncel durum" gibi tutarlı bir şeyin varlığından bile emin olmadığımız bir durumda çağın sıcaklığını ölçme girişimi olan postmodernizm kuramı bu girişimlerden biridir. O halde, postmodernizm kuramı, ilk ipucu olarak o kesin belirsizliğe tutunacak ve tamamen bir labirent olmayıp belki de bir çalışma kampı ya da alışveriş merkezi olduğu ortaya çıkacak olan yolunda Ariadne'nin ipini tutacak anlayışa sahip olduğu sürece diyalektiktir. Bununla birlikte, tüm bir şehir bloğu uzunluğunda dev bir Claes Oldenburg termometresinin gökyüzünden habersizce düşmesi, sürecin gizemli bir belirtisi işlevini görebilir.

"Modernist tarih"in, postmodernizm döneminin ilk zayiatı ve gizemli yokluğu olduğunu belitsel kabul ettiğim için (bu esasen postmodernizm kuramının Achille Bonito-Oliva versiyonudur)[2] en azından sanatta ilerleme ve amaç kavramı gerçekten de çok yakın zamanlara kadar en özgün, en az aptalca ve karikatürümsü biçiminde, gerçekten yeni her çalışmanın beklenmedik ama mantıklı bir şekilde eskisine üstün gelmesiyle canlı ve sağlam kalmıştır. (Bu "doğrusal bir tarih" olmaktan çok Shklovsky'nin "at gambiti," uzaktan eylem, gelişmemiş ya da daha az gelişmiş kareye önemli bir sıçrayıştır.) Şüphesiz ki, diyalektik tarih, tüm tarihin, Henri Lefebvre'nin bir zamanlar belirttiği gibi, sanki sol ayağı üzerinde felaket ve yıkımlarla ilerlerken bu şekilde işlediğini doğrulamaktadır; ancak bunu duyan kulak sayısı, gerçek bir dinsel *doxa* olarak kabul edilmek üzereyken beklenmedik bir şekilde kaybolan modernist estetik paradigmaya inananların sayısından daha azdır. ("Bir sabah dışarı çıktığımızda Termometre gitmişti!")

Bu bana Lyotard'ın "temel anlatılar"ın sonu hakkındaki ilgili öyküsünden (bunların zaten asla anlatı olmadıklarına dair eskatolojik şemalar ki, zaman zaman ben de ifadeyi kullanma konusunda yeterince dikkat göstermemiş olabilirim) daha ilginç ve akla yatkın bir öykü gibi görünmektedir. Ancak bu şimdi bize postmodernizm kuramı hakkında en azından iki şey söyler.

---

[2] Achille Bonito-Oliva, *The Italian Trans-avantgarde,* Milan, 1980.

İlk olarak, var olan durumda, Oliva ya da Lyotard'ın temel anlatıların yokoluşuyla ilgili önemli olan her şeyi kavrayışlarının kendisinin de anlatı şeklinde ifade edilmesinin gerekliliğinin yarattığı "çelişki" nedeniyle, kuram zorunlu olarak eksikli ya da katışık görünmektedir.[3] Gödel'in kanıtında olduğu gibi, postmodernin içsel olarak kendi içinde tutarlı *herhangi* bir kuramının mantıksal olanaksızlığının (tüm temellerden gerçekten kaçınan bir temelsizcilik, içinde herhangi bir özün en ufak bir kırıntısını bile taşımayan bir özsüzcülük) gösterilip gösterilemeyeceğine gelince, bu spekülatif bir sorudur; bu sorunun empirik yanıtı şimdiye kadar bunun gerçekleşmediğidir. Bu kuramların hepsi, başka bir sistem –çoğunlukla modernizmin kendisi– üzerinde parazit olarak yaşadıkları için kendi içlerinde kendi başlıklarının taklitlerini çoğaltırlar, ki bu sistemin kalıntı izleri ve bilinçsizce yeniden üretilen değerleriyle tutumları artık tamamen yeni bir kültürün doğumunun başarısızlığının değerli bir belirtisi olur. Bazı kutlayıcılarının ve savunucularının hezeyanlarına karşın (yine de bunların coşkusu kendi çapında ilginç bir tarihsel belirtidir) gerçekten yeni bir kültür, ancak yeni bir toplumsal sistem yaratmak için verilen kolektif bir mücadele sonucunda ortaya çıkabilir. O halde, tüm postmodernizm kuramının yapısal katışıklığı (sermayenin kendisi gibi, kendisinden içsel bir uzaklıkta bulunmalı ve dışsal içerikli bir yabancı cisim içermelidir) üzerinde defalarca ısrar edilmesi gereken bir dönemselleştirme içgörüsünü doğrulamaktadır. Yani postmodernizm, medyada birkaç yıl önce "post-endüstriyel toplum" adı altında hakkında söylentilerin yayıldığı gibi, tamamen yeni bir toplumsal düzenin başat kültürel özelliği değil, yalnızca bizzat kapitalizmin diğer bir sistemik modifikasyonunun refleksi ve doğal sonucudur. O halde, postmodernizmin daha eski "avatar" parçacıklarının (realizmin ve hatta tamamıyla modernizminkiler de dahil) meşru ardıllarının şatafatlı süsleri içinde yeniden paketlenmiş olarak yaşamaya devam etmelerinde şaşılacak bir şey yoktur.

Ancak, anlatıların sonunun anlatısı olarak anlatının bu beklenmeyen geri dönüşü, tarihsel amaçtan vazgeçmenin seyrinin ortasında tarihin bu geri dönüşü, postmodernizm kuramının dikkat gerektiren ikinci bir özelliğini akla getirmektedir: Şu an hakkındaki neredeyse tüm gözlemlerin bizzat bu ânı araştırmak için harekete geçirilebilmesi ve postmodernin derinlerdeki mantığının bir belirtisi ve göstergesi olarak hizmete koşulabilmesi özelliği, ki bu özellik, hissedilmeden, kendi kuramı ve kendisi hakkındaki kuram haline dönüşür. Yü-

[3] Michael Speaks bu noktayı "Yeniden Şekillenen Postmodernizm(ler'): Mimarlık, Felsefe, Edebiyat" isimli tezinde ayrıntılı olarak geliştirmektedir.

zeyin gösterebileceği herhangi bir "derin mantık" artık yokken ve belirti hastalığın kendisi olmuşken (şüphesiz tersi de doğrudur) başka ne olabilirdi ki? Şu andaki hemen her şeye, şu ânın eşsizliğine ve insanlık döneminin daha önceki anlarından kökten farklılığına tanıklık etmek üzere başvurulmasına neden olan çılgınlık hali, bazen insanı, ayırt edici özelliği özgöndergesel olan bir patoloji barındırması nedeniyle şaşırtır (sanki geçmişi tamamen unutmuşluğumuz kendisini, doğası gereği tamamıyla kıyaslanamaz olan şizofrenik bir şimdiki zaman hakkında boş ama büyülenmiş düşüncelerimizde tüketmiş gibi).

Bununla birlikte, daha sonra gösterileceği üzere, bir kopuşla mı, yoksa süreklilikle mi karşılaştığımız –şimdiki zamanın bir tarihsel orijinallik olarak mı, yoksa başka bir kuzunun postuna bürünmüş olan aynı şeylerin daha fazlasının basit bir uzantısı olarak mı görülmesi gerektiği– kararı, deneysel olarak doğrulanabilir ya da felsefi olarak tartışılabilir bir karar değildir, çünkü anlatılacak olayların algılanmasına ve yorumlanmasına temel oluşturan, öyküsel açılış sahnesinin kendisidir. Bundan sonra, postmodernin, kendisi hakkında düşündüğü kadar olağandışı olduğuna ve daha ayrıntılı incelenmeye değer kültürel ve deneysel bir kopuş olduğuna inanır gibi yaptım (ama pragmatik nedenlerle bunu uygun zamanda açıklayacağım).

Bu yalnızca ya da temel olarak kendi kendini gerçekleştiren bir işlem de değildir; ya da tersine, pekâlâ böyle de olabilir, ama böylesi işlemler formüllerinin önerdiği kadar sık rastlanan olgu ve olasılıklar asla değildir (böylelikle kendileri, tahmin edilebileceği gibi, tarihsel inceleme nesneleri olurlar). İsmin kendisi –postmodernizm– şeyin kendisini embriyo halinde içerdiğini kanıtlayan ve artık farklı soyağaçlarını zengin bir şekilde belgelendirmek üzere ileri adım atan, şimdiye kadar bağımsız birçok gelişmeyi billurlaştırmıştır (isim de böylelikle alınmıştır). Böylece üstün aday gösterme eyleminin yalnızca aşk, Kratylizm* ve botanik üzerinde maddi bir etkide bulunmakla kalmadığı ve üstyapıdan temele çakan bir şimşek gibi, alışılmadık malzemelerini ışıltılı bir öbek ya da lav yüzeyi içinde kaynaştırdığı ortaya çıkmaktadır. Kendisi olmaksızın kuşkulu ve güvenilmez olacak deneyime başvuru –gerçekten, birçok şey belki de bütünüyle değişmiş gibi görünmesine karşın– geçmişe bakıldığında, yeni ismin hissettiğinizi düşünmenize olanak sağlaması ölçüsünde artık belirli bir otoriteyi geri kazanır, çünkü artık başka insanların kendilerinin sözcüğü kullanmalarıyla onaylar göründükleri bir adlandırmaya sahipsinizdir. *Postmodernizm* sözcüğü-

* Antik Atinalı filozof Cratylus'dan –çn.

nün başarı öyküsü, şüphesiz çok-satanlar formatında, yazılmayı gerektirmektedir; uydurma bir neolojizmin bir şirket birleşmesinin yarattığı tüm gerçeklik etkisine sahip olduğu böylesi sözcüksel yeni olaylar, bir medya toplumunun, yalnızca incelenmeyi değil ama tamamen yeni bir medya-sözcükbilimsel alt disiplinin kurulmasını gerektiren yenilikleri arasındadır. *Postmodernizm* sözcüğüne, ne olduğunu bilmeden, bu kadar zamandır neden gereksinim duyduğumuz, garip yatak arkadaşlarından oluşan bütünüyle karman çorman bir kitlenin ortaya çıktığı anda bu sözcüğü kucaklamak için neden koşturduğu, kavramın felsefi ve toplumsal işlevini kavramayı başarana kadar aydınlatılamayacak olan gizemlerdir. Bu da ikisi arasındaki daha derinde yatan özdeşliği bir şekilde kavramayı başarana kadar olanaksızdır. Şu andaki durumda rekabet halindeki bir dizi formülasyonun (post-yapısalcılık, post-endüstriyel toplum, şu ya da bu McLuhancı terminoloji) asıl alanları (sırasıyla felsefe, ekonomi ve medya) tarafından çok katı bir şekilde belirlendikleri ve işaretlendikleri ölçüde tatmin edici olmadıkları açıkça görünmektedir; bundan dolayı, fikir verici olmalarına karşın, post-çağdaş yaşamın çeşitli özelleşmiş boyutları içindeki gerekli uzlaştırıcı konuma yerleşemezler. Ne var ki, "postmodern," günlük yaşamın ya da rutinin uygun alanlarında hoş karşılanmayı başarmış durumdadır; onun gereğine uygun olarak yalnızca estetik ya da sanatsal olandan çok daha öteye geçen kültürel rezonansı,[4] bir yandan yeni ekonomik malzeme ve yeniliklerin yeni başlık altında yeniden kataloglanmasına izin verirken (örneğin pazarlama ve reklam alanında, ama aynı zamanda işletme kuruluşunda da) dikkatleri uygun bir şekilde ekonomik olandan uzaklaştırır. Mesele kendi özel önemi olmadan kataloglama ve kod dönüştürme meselesi de değildir: Böylesi neolojizmlerin etkin işlevi – etik ve siyaset– yeni çalışmada tüm bildik şeylerin yeni terimlerle yeniden yazılmasını ve böylece modifikasyonları, yeni ideal perspektifleri, kabul edilmiş duyguların ve değerlerin yeniden karılmasını önermesinde yatar; eğer "postmodernizm" Raymond Williams'ın ana kültürel kategorisi olan "duygu yapısı"nda kastettiğiyle örtüşüyorsa (ve –Willams'ın vazgeçilmez kategorilerinden bir diğerini kullanarak– bunda "hegemonik" olduysa), bu konumun tadını ancak daha eski bir sistemin derin kolektif öz-dönüşümü, yeniden işlenmesi ve yeniden yazılması aracılığıyla çıkarabilir. Bu, yeniliği garanti eder ve aydınlarla ideolog-

[4] Nitekim Jost Hermand'ın altmışların kültürü hakkındaki eksiksiz dökümü, "Pop, oder die These vom Ende der Kunst" (*Stile, Ismen, Etikketen* içinde, [Wiesbaden, 1978]) gelişim halindeki sözde postmodernin neredeyse tüm *biçimsel* yeniliklerini kapsar.

lara taze ve toplumsal açıdan yararlı görevler verir: Yeni terimin belirsiz, uğursuz ya da coşku verici özellikleriyle damgalanmış bir şeyler modern, modernizm ya da modernite (bu sözcükleri nasıl anlıyorsanız) hakkında sınırlandırıcı, yetersiz ya da sıkıcı bulduğunuz her şeyden kurtulmayı vaat eder: Diğer bir deyişle, çok ılımlı ya da hafif bir kıyamet, en hafifinden bir deniz meltemi (bunun zaten gerçekleşmiş olma gibi bir ek avantajı vardır). Ancak, öznellikle birlikte nesnel dünya konusunda da tamamen yeni perspektiflere götürebilecek olan bu muazzam yeniden yazma operasyonunun, yukarıda zaten değinilmiş olan, her şeyin kendi yararına olması gibi ek bir sonucu da vardır ve burada getirilen çözümlemeler faydalı ölçüde alışılmadık bir dizi kod değiştirme yönergesi olarak projenin içine kolaylıkla yedirilirler.

Bununla birlikte, yeni kavramın asıl ideolojik görevi, yeni uygulama biçimleriyle toplumsal ve zihinsel alışkanlıkları (bence Willams'ın "duygu yapısı" ile kastettiği sonuç olarak budur) son yıllarda kapitalizmin modifikasyonları tarafından inşa ediliveren ekonomik üretimin ve örgütlenmenin yeni biçimleriyle (emeğin yeni küresel işbölümü) koordine etme görevi olarak kalmalıdır. Bu, benim başka yerlerde üretim tarzının kendisi boyutunda "kültürel devrim" olarak genelleştirmeyi denediğim şeyin görece küçük ve yerel bir versiyonudur;[5] aynı şekilde burada da kültür ile ekonomik olan arasındaki karşılıklı ilişki tek yönlü bir sokak değil, sürekli bir karşılıklı etkileşim ve geribesleme döngüsüdür. Ama nasıl ki (Weber'e göre), yeni içe yönelik ve daha sofu dinsel değerler, doğmakta olan "modern" emek sürecinin gecikmiş doyumunda serpilme yeteneği olan "yeni insanları" yavaş yavaş meydana getirdiyse, "postmodern" de gerçekten çok özgün bir sosyo-ekonomik dünyada işlev görme yeteneğine sahip postmodern insanların üretimi olarak görülmelidir. Bu, yapısı ve nesnel özellikleriyle gereksinimleri –eğer bunların doğru bir dökümüne sahip olsaydık– "postmodernizm"in yanıtı olduğu durumu oluşturacak ve bize yalnızca postmodernizm kuramından biraz daha kesin bir şeyler verebilecek olan bir dünyadır. Tabii ki bunu burada yapmadım ve ekonomik olanın derisine soyulamayacak ve kendi içinde incelenemeyecek kadar yapışmış olması açısından, "kültür"ün kendisinin de Magritte'in ayakkabı-ayağından farklı olmayan bir şekilde bir postmodern gelişme olduğu eklenmelidir. Bundan dolayı, maalesef, burada talep eder göründüğüm altyapısal tanımlamanın kendisi de zorunlu olarak zaten kültüreldir ve gelişim halindeki postmodernizm kuramının bir versiyonudur.

[5] Bkz. *The Political Unconscious* [*Siyasal Bilinçdışı*], Princeton, 1981, s. 95-98.

Postmodern program analizimin ("Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı") yeniden basımında önemli değişiklikler yapmadım, çünkü zamanında (1984) gördüğü ilgi bu çözümlemeye tarihsel bir belgeye duyulan ek ilgiyi getirdi; postmodernin o zamandan beri kendilerini dayatır gözüken özellikleri ise "Sonuç" bölümünde ele alındı. Defalarca yeniden basılan ve postmodernin lehinde ve aleyhinde çeşitli konumların bir *kombinatoriğini* sunan devamını da değiştirmedim, çünkü o zamandan beri birçok yeni konum alınsa bile saflar aynı kalmıştır. Şimdiki durumdaki daha önemli değişiklik, kurala aykırı olduğu için, bir zamanlar sözcüğü kullanmaktan kaçınmayı başaranların kapsanması oldu; onlardan geriye pek kalan da olmadı.

Bu kitabın geri kalan kısmı esas olarak dört tema üzerinde dönmektedir: yorumlama, Ütopya, modernden artakalanlar ve tarihselcilikten "bastırılanların geri dönüşleri," ki bunların hiçbiri orijinal denememde bu biçimlerde yoktu. Yorumlama sorunu, esasen görsel olduğunda eski tür yorumlamaya yer bırakmaz görünen ya da "toplam akışı" içerisinde esasen geçici olduğunda yine yorumlamaya zaman bırakmayan yeni metinselliğin doğasından kaynaklanmaktadır. Bu itibarla burada sergilenenler video-metin ve ayrıca *yeni roman akımı*dır (postmodernizmde "güzel sanatlar"ın yeniden şekillenmesinde artık çok önemli bir biçim ya da belirteç olmadığını öne süreceğim romandaki son yenilik); diğer taraftan video, postmodernizmin en ayırt edici yeni aracı olmayı bir ölçüde hak eder (en fazla kendi içinde yeni bir biçim olan bir araç).

Ütopya, postmodern kadar mekânsallaşmış bir kültürde geleceklerdeki potansiyel bir değişikliği bildiği düşünülebilecek mekânsal bir meseledir; ama bu sonuncusu burada zaman zaman öne sürdüğüm kadar tarihsizleşmiş ve tarihsizleştirici ise Ütopyacı dürtüyü dışavuruma götürebilecek olan sinaptik zincirin yerini bulmak daha zor olabilir. Ütopyacı temsiller 1960'larda olağanüstü bir canlanma yaşadılar; eğer postmodernizm altmışlar için bir vekil ve onların siyasi başarısızlığı için bir telafi ise Ütopya sorusu değişimi hayal etme kapasitemizden geriye kalan için yaşamsal bir test olarak görünecektir. En azından, burada postmodern dönemin en ilginç (ve en az karakteristik) yapılarından biri olan Santa Monica, Kaliforniya'daki Frank Gehry'nin evine yöneltilen soru da böyledir; soru ayrıca, görsel olanın çevresinde ve arkasında, bir bakıma, çağdaş fotoğrafçılık ve yerleştirme sanatına da yönlendirilmiştir. Her durumda, *Ütopyacı* sözcüğü Birinci Dünya modernizminde güçlü bir (sol) siyasi sözcük olmuştur, tersi değil.

Ancak, Michael Speaks haklıysa ve bu bağlamda saf postmodernizm yoksa, modernizmin kalıntı izleri başka bir ışıkta, anakronizmlerden çok belirli bir postmodern projeyi kendi bağlamına geri yerleştirmeye çalışırken meydana gelen zorunlu başarısızlıklar olarak görülmeli ve aynı zamanda modernin kendisi hakkındaki sorun da yeniden incelenmek üzere açılmalıdır. Bu yeniden inceleme burada yapılmayacaktır; ama modern ve onun kalıntıları –en başta da ironi (Venturi ya da DeMan'da olduğu gibi) ya da bütünsellik ve temsiliyet üzerine sorular– benim ilk denememin, bazı okuyucuları en çok sıkıntıya sokan önermelerinden birini çözümlemek için fırsat sunmaktadır: şöyle ki farklı şekillerde "post-yapısalcılık" olarak adlandırılan kavram ve hatta basitçe "kuram" bile postmodernizmin alt çeşitlerindendir ya da sonradan öyle olduğu ortaya çıkmaktadır. Kuram –ki ben burada daha külfetli "kuramsal söylem" formülünü tercih ediyorum– postmodern sanatlar ve türler arasında, bazen zamanın ruhunun çekimine direnebilme ve artık var olmadıkları düşünüldüğünde bile okullar, hareketler ve hatta avangartlar yaratma kapasitesi nedeniyle ayrıcalıklı değilse bile eşsiz bir yere sahiptir. Çok uzun ve orantısız iki bölüm en başarılı Amerikan kuramsal avangartlarından ikisi olan yapısöküm ve Yeni Tarihselciliği, benzer modernite ve postmodernite izleri açısından incelemektedir. Ama Simon'ın eski "yeni romanı" da tüm bu kategorilerin metnin kendi içinde sahneledikleri çelişkilerin bir modelini –modern, postmodern, hatta Jenck'in "geç modern"i ve diğer "geçici" kategoriler içindeki nesneleri tek kalemde sınıflandırma dürtüsüyle– yapmadığımız sürece bizi fazla ileri götürmeyecek olan bu türden bir ayrımcılığın nesnesi olabilir.

Her durumda, bu kitap "postmodernin" bir incelemesi, hatta ona bir giriş bile değildir (ilk planda böyle bir şeyin olanaklı olduğunu daima varsayarak); ayrıca, sergilenen metinlerin hiçbiri postmodern için karakteristik ya da onun başlıca *örnekleri*, başlıca özelliklerinin "illüstrasyonları" da değildir. Bunun karakteristik, örneksel ve tasvir edici olanın nitelikleriyle ilgisi vardır; ama daha çok da postmodern metinlerin doğasıyla, daha doğrusu, ilk olarak bir *metnin* doğasıyla ilgisi vardır, çünkü bu, "yapıt"ın yerini alan postmodern bir kategori ve fenomendir. Gerçekten de apokaliptik olanın dekoratif olana dönüştüğü (ya da en azından birdenbire "ev çevresinde sahip olduğunuz bir şey" haline geliverdiği) o sıradışı postmodern mutasyonlardan birinde, Hegel'in efsanevi "sanatın sonu" (modernizmin sanattan –ya da dinden ve hatta daha dar bir anlamda felsefeden– daha fazlası olma doğrultusundaki başat anti- ya da trans-estetik

çağrısını haber veren uyarıcı kavram) şimdi "sanat yapıtının sonu" ve metnin varışının içinde alçakgönüllü bir şekilde sönümlenir. Ancak bu, eleştirinin tavuk kümesini, "yaratı"nınkini karıştırdığı ölçüde kargaşaya sürükler: *metin* ile *yapıt* arasındaki temel uyumsuzluk ve kıyaslanamazlık, örnek metinleri seçmenin ve çözümlemeyle bunları temsil edici bir özelliğin evrenselleştirici ağırlığını taşır hale getirmenin, bunları sezilemez bir şekilde postmodernde olmadığı varsayılan o eski şeye, yapıta dönüştürdüğü anlamına gelir. Bu sanki postmodernizmin Heisenberg ilkesidir ve herhangi bir yorumcu için sonsuza uzanan "tüm akış"la, sonsuz bir slayt gösterisine kaydederek uzlaşmanın en zor temsili sorunudur.

Aynısı, bazı yeni filmler ve yeni ve alegorik türden bazı yeni tarih sunumlarıyla ilgili olan sondan ikinci bölüm için de geçerlidir. Ne var ki, başlıktaki *nostalji* sözcüğü normalde benim istediğim anlama gelmemektedir ve bu nedenle istisnai olarak (diğer itirazlar sonraki bölümde biraz uzunca ele alınacaktır), hakkında pişmanlık duyduğum bazı yanlış anlamalarımın olduğu bir kavram olan "nostalji filmi" üzerinde peşinen yorum yapacağım. İşaret ettiği modaya uygun, tarihselci filmlerin hiçbir şekilde bir zamanlar nostalji olarak adlandırılan geçmişe özlemin tutkulu ifadeleri olarak anlaşılmaması kaydıyla bana hâlâ vazgeçilmez görünen bu terimden benim sorumlu olup olmadığımı artık hatırlamıyorum; aksine, bunlar kişiliksizleşmiş bir görsel tuhaflık ve yirmilerle otuzların, "duygulanım olmadan," "bastırılmış olanlarının geri dönüşüdür" (başka bir yerde bunu "nostalji-deco" olarak adlandırmayı denedim). Ancak bizzat postmodernizm için tamamen farklı bir sözcük ikame etmeden böyle bir terim artık geriye dönük olarak değiştirilemez.

Aklıma gelmişken, ilişkili vargıların "tüm akışı" benim konumlarıma ya da bunların yanlış anlamalarına yönelik kökleşmiş ama daha ciddi itirazların bazılarını ve ayrıca siyaset, demografi, adcılık, medya ve görüntü ve konu hakkında özsaygısı olan her kitapta yer alması gereken diğer konular üzerinde yorumları ele almaktadır. Kimi okuyucuları (haklı olarak) çarpan deneme programındaki yaşamsal bir eksik bileşen olan "faillik" konusunda bir değerlendirme yokluğuna ya da bu görünüşte bedensiz kültürel mantık için, yaşlı Plekhanov'un izinden giderek, bir "toplumsal eşdeğer" diye adlandırmayı tercih ettiğim şeyin bulunmamasına özel olarak çare bulmaya çalıştım.

Ne var ki, faillik kavramı başlığımın diğer bileşeni olan "geç kapitalizm" meselesini gündeme getirir ki, bunun hakkında daha öte bir şeyler söylenmelidir. Özel olarak, insanlar bunun bir tür gösterge işlevi gördüğünü ve bir niyet yükü

ve yabancısı olan için açık olmayan sonuçlar taşır göründüğünü fark etmeye başladılar.[6] Bu benim gözde sloganım değildir ve onu uygun eşanlamlılarla ("çok-uluslu kapitalizm," "gösteri ya da görüntü toplumu," "medya kapitalizmi," "dünya sistemi" ve hatta bizzat "postmodernizm") değiştirerek kullanmaya çalışıyorum; ama Sağ da kendilerine açıkça tehlikeli bir yeni kavram ve konuşma tarzı olarak görüneni fark ettiği için (her ne kadar bazı ekonomik tanıları kendilerininkiyle örtüşse de ve *post-endüstriyel toplum* gibi bir terimde kesin bir aile benzerliği olsa da) ne yazık ki kişinin nadiren seçebildiği bu özel ideolojik mücadele alanı, sağlam ve savunmaya değer görünmektedir.

Görebildiğim kadarıyla *geç kapitalizm* teriminin genel kullanımı Frankfurt Okuluyla başlamıştır;[7] terim Adorno ve Horkheimer'da, bazen onların kendi eşdeğerleriyle (örneğin "yönetilen toplum") yer değiştirerek, her yerde kullanılmaktadır. Bu durum daha Weberci türde çok farklı bir kavrayışın içerildiğini ortaya koymaktadır. Aslında Grossman ve Pollock'tan türetilmiş bu kavrayış iki temel özeliğe vurgu yapmıştır: 1) Taraflı bir bürokratik kontrol ağı (daha kâbusumsu biçimlerinde, Foucault benzeri *avant la lettre* (adı konmamış) bir kafeste) ve 2) Nazizm ve New Deal (ayrıca Stalinist ya da yumuşak da olsa her çeşit sosyalizm de gündemde görünmektedir) ilişkili sistemler olacak şekilde hükümet ve büyük şirketlerin iç içe geçmesi ("devlet kapitalizmi").

Günümüzdeki yaygın kullanım şekliyle *geç kapitalizm* teriminin işaret ettiği şeyler çok farklıdır. Artık kimse devlet sektörünün ve bürokratikleşmenin genişlemesine özel olarak dikkat etmez: Bu, hayatın basit, "doğal" bir olgusu olarak görünür. Yeni kavramın –Lenin'in kapitalizmin "tekelci aşaması" kavramıyla hâlâ kabaca uyumlu olan– eskisinin üzerinde gelişmesine damga vuran şey, yalnızca işletme örgütlenmesinin yeni biçimlerinin (çok-uluslu şirketler, ulusötesi şirketler) tekelci aşamanın ötesinde ortaya çıkmasına yapılan bir vurgu değil, ama her şeyden öte, sömürgeci güçler arasında bir rekabetten biraz fazlası olan eski emperyalizmden temelden farklı olan bir dünya kapitalist sistemi görüşüdür. "Geç kapitalizm" hakkındaki farklı düşüncelerin Marksizmin kendisiyle

---

6 Krş. Jacques Derrida: "Edebiyat ve felsefeyle uğraşan metinlerde ne zaman bu 'geç kapitalizm' ifadesine rastlasam, analitik kanıtlamanın yerini dogmatik ya da basmakalıp bir açıklamanın aldığı benim için açıktır;" "Some Questions and Responses," *The Linguistics of Writing* içinde, Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant ve Colin MacCabe, New York, 1987, s. 254

7 Bkz. benim *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic* (Londra, 1990); konu ayrıntılı araştırmayı hak etmektedir. Şimdiye kadar Giocomo Marramao'nun, "Political Economy and Critical Theory," *Telos*, Sayı 24 (Yaz 1974) ve ayrıca Helmut Dubiel'in, *Theory and Politics* (Cambridge, Mass., 1985) adlı metinleri hariç yalnızca rastlantısal atıflar buldum.

gerçekten uyumlu olup olmadığına ilişkin –benim teolojik olarak adlandırmayı cezbedici bulduğum– skolastik tartışmalar (Marx'ın *Grundrisse*'de kapitalizmin nihai ufkunun "dünya pazarı" olduğu yolundaki yineleyici uyarılarına karşın)[8] bu uluslararasılaşma meselesine ve onun nasıl tanımlanması gerektiğine (özellikle de "bağımlılık kuramı" ya da Wallerstein'ın "dünya sistemi" kuramı bileşeninin toplumsal sınıflara dayanan bir üretim modeli olup olmadığına) dönüyorlar. Bu kuramsal belirsizliklere karşın günümüzde ("post-endüstriyel toplum" gibi kavramların altını çizmek istediği kopuş, parçalanma ve mutasyon yerine kendisinden önce gelenle sürekliliğini vurgulamak için "geç kapitalizm" olarak adlandırılan) bu yeni sistem hakkında kabaca bir fikir sahibi olduğumuzu söylemek adil görünmektedir. Yukarıda değinilen ulusötesi işletme biçimlerinin yanı sıra geç kapitalizmin özellikleri, yeni uluslararası işbölümünü, uluslararası bankacılıkta ve borsalarda (İkinci ve Üçüncü Dünyanın muazzam borçlarını da kapsayan) baş döndürücü bir yeni dinamiği, karşılıklı medya iletişiminin (konteynerizasyon gibi nakliyat biçimlerini de çok fazla içeren) yeni biçimlerini, bilgisayarları ve otomasyonu, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya bölgelerine kaçışını ve bunların yanı sıra, geleneksel emeğin krizini, yuppilerin ortaya çıkışını, artık küresel ölçekte olan bir seçkinleşmeyi kapsayan daha tanıdık tüm toplumsal sonuçları içerir.

Bu türden bir fenomeni dönemselleştirirken modeli her türden tamamlayıcı dış çemberlerle karmaşıklaştırmak durumundayız. Yeni yapı için çeşitli (çoğunlukla ilişkisiz) önkoşulların yerine kademeli ayarla, bunların işlevsel bir sistem halinde biçimlendiği ve birleştiği (tam kronolojik olmayan) "an" arasında ayrım yapmak zorunludur. Bu an bir kronoloji meselesi olmaktan çok neredeyse bir Freudyen *Nachträglichkeit* [ertelenmiş eylem] ya da geçmişe yürürlüktür: İnsanlar, içinde yakalandıkları yeni bir sistemin dinamiklerini ancak sonradan ve yavaş yavaş anlarlar. Ayrıca yeni bir sisteme dair doğmakta olan ortak bilinç de (fabrika kapanmaları ya da daha yüksek faiz oranları gibi çeşitli ilişkisiz kriz belirtilerinden bölük pörçük ve aralıklı olarak çıkarsanan) taze kültürel ifade biçimlerinin (Raymond Willams'ın "duygu yapıları," postmodernizmi kültürel olarak karakterize edebilmek için çok saçma bir yol olarak sonuçta kişiyi çarpar) ortaya çıkışıyla tamamen aynı değildir. Yeni bir "duygu yapısı" için önkoşulların, bunların görece hegemonik tarz içinde birleşme ve billurlaşma ânın-

[8] Bkz. Karl Marx, *The Grundrisse*, (Collected Works, Cilt 28 (Moskova, 1986) içinde. Örneğin s. 66-67, 97-98, 451.

dan önce var olduğunu da herkes bilir; ama bu, tarihöncesi ekonomik olanla uyum içinde değildir. Böylece, Mandel kapitalizmin üçüncü aşamasının ("geç kapitalizm") yeni "uzun dalgası" için temel yeni teknolojik öngereksinimlerin İkinci Dünya Savaşının sonunda hazır bulunduğunu ve savaşın, uluslararası ilişkilerin yeniden örgütlenmesi, sömürgelerin bağımsızlıklarını kazanmaları ve yeni bir ekonomik dünya sisteminin ortaya çıkışı için zeminin hazırlayıcı etkilerinin de olduğunu öne sürer. Bununla birlikte, kültürel olarak önkoşul (daha sonra önceller olarak yeniden yapılandırılmış olan çok çeşitli sapkın modernist "deneyler" dışında), geleneğin büyük kısmını *mentalités* [düşünce tarzı] düzeyinde süpüren, 1960'ların muazzam toplumsal ve psikolojik dönüşümlerinde bulunmalıdır. Dolayısıyla postmodernizm ya da geç kapitalizmin ekonomik hazırlığı, savaş zamanında tüketim mallarında ve yedek parçalarda ortaya çıkan kıtlıklar halledildikten sonra ve (aynı önemde olmak üzere medyanınkiler de dahil) yeni ürün ve teknolojilere öncülük edilebilecek olan 1950'lerde başladı. Diğer taraftan, yeni çağın psişik *habitusu*, 1960'larda daha tam olarak sağlanan, nesilsel bir parçalanmayla güçlendirilmiş mutlak kopuşu gerektirir (ekonomik gelişmenin *bunun* için durmadığı, ancak kendi düzeyinde ve kendi mantığına uygun olarak büyük ölçüde devam ettiği anlaşılmalıdır). Şimdi biraz eskimiş bir dili tercih ederseniz, ayrım daha çok, Althusser'in dilinden düşürmediği (bir kültür eleştirisinin, "postmodernin," toplumsal yaşamın en çeşitli ve dallanmış özelliklerine içkin olan tek bir ilkesini bulmak istediği) şimdiki zamanın (ya da *coupe d'essence*'in) Hegelci bir "temel çapraz kesiti" ile Althusserci (çeşitli düzeylerin birbirlerine karşı bir yarı-özerklik taşıdıkları, farklı hız oranlarıyla hareket ettikleri, eşitsiz bir şekilde geliştikleri ama yine de bir bütünlük oluşturmak üzere birlik oldukları) "egemen yapı" arasındadır. Buna bir de "genel olarak geç kapitalizm" diye bir şey olmayıp onun şu ya da bu özgül ulusal biçiminin olmasından kaynaklanan kaçınılmaz temsil sorununu da ekleyin. Ayrıca, Kuzey Amerikalı olmayan okurlar benim kendi özgül açıklamamın Amerikan-merkezciliğinden de kaçınılmaz olarak hiç hoşlanmayacaklardır, ki bu durum yeni sistemin serasını ya da yetiştirme zeminini kısa "Amerikan yüzyılı"nın (1945-73) oluşturmuş olması ölçüsünde haklı görülebilir. Bunun yanı sıra postmodernizmin kültürel biçimlerinin gelişiminin Kuzey Amerika'ya özgü ilk küresel stil olduğu söylenebilir.

Bu arada, söz konusu olan iki düzeyin, altyapının ve üstyapıların –ekonomik sistem ve kültürel "yapı duygusu"nun– 1973 krizlerinin genel şokunda (petrol

krizi, uluslararası altın standardının sonu, nereden bakılırsa bakılsın "ulusal kurtuluş savaşları"nın büyük dalgasının sonu ve geleneksel komünizmin sonunun başlangıcı) bir şekilde billurlaşmış olduğunu ve bu durumun, artık toz bulutları dağıldığı için, zaten yerinde olan, garip bir yeni manzarayı açığa çıkardığını hissediyorum: Bu kitaptaki makaleler artan sayıda diğer sorgulama ve varsayımsal açıklamaların yanı sıra bu manzarayı da tanımlamayı denemektedir.[9]

Ne var ki, bu dönemselleştirme meselesi, artık ideolojik ve siyasi açıdan bubi tuzaklı olan bir tür solcu logo olarak açıkça tanımlanmış "geç kapitalizm" ifadesinden yayılan sinyallere bütünüyle yabancı değildir. Öyle ki, bu ifadenin kullanılış fiili, diğer tarafın onaylamaktan uzak olduğu bir dizi, özünde Marksist olan toplumsal ve ekonomik önerme üzerinde örtük bir anlaşmayı yürürlüğe koyar. *Kapitalizmin* kendisi bu anlamda hep komik bir sözcük olmuştur: Başka türlü, özellikleri üzerinde tüm tarafların anlaştığı bir ekonomik ve toplumsal sistem için yeterince tarafsız bir tanımlama olan bu sözcüğün yalnızca kullanılması bile sizi, doğrudan sosyalist olmasa bile, belli belirsiz kritik, şüpheli bir konuma yerleştirir: Bu sözcüğü aynı hevesle kullanan diğerleri yalnızca sağ-kanadın adanmış ideologları ve piyasa savunucularıdır.

"Geç kapitalizm" için de aynı şey bir ölçüde geçerlidir, ama bir farkla: özel olarak terimin niteleyicisi, böyle olmakla, sistemin nihai yaşlanması, çökmesi ve ölümü kadar aptalca bir şey anlamına nadiren gelir (postmodernizmden çok modernizme ait görünen geçici bir görüş). "Geç" sözcüğü genellikle bir şeyin değiştiği, şeylerin farklı olduğu, yaşam dünyasında belirleyici olmakla birlikte modernleşme ve sanayileşmenin eski konvülsiyonlarıyla kıyaslanamaz olan, daha az algılanabilir ve daha az dramatik, ama bir şekilde, tam da daha eksiksiz ve kapsayıcı olması nedeniyle kalıcı olan bir dönüşümden geçtiğimiz duygusunu iletir.[10]

Bu, *geç kapitalizm* ifadesinin başlığımın diğer, kültürel yarısını da içinde taşıdığı anlamına gelir; geç kapitalizm, yalnızca diğer ifade olan *postmodernizmin* yalın çevirisi olmayıp zamansal belirtisi –zamansal olmakla– doğrudan günlük

---

[9] Gitgide bollaşan açıklama ve versiyonlardan önereceklerim: David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, 1989); Antonio Benitez Rojo, *La Isla que se repite* (Hanover, N.H., 1990); Edward Soja, *Postmodern Geographies* (London, 1989); Todd Gitlin, "Hip-Deep in Postmodernism," *New York Times Book Review*, Kasım 6, 1988, s. 1; ve Steven Connor, *Postmodernist Culture* (Oxford, 1989).

[10] İlişkili bir çalışmada (7 no'lu dipnota bkz.), Hayden White'ın ifade edebileceği gibi, yeni sistemin ânına uygun olabilecek Marksizm türü için Alman *Spätmarxismus* terimini benimseyebileceğimi "hissettim."

ve kültürel düzeydeki değişikliklere zaten dikkat çeker görünmektedir. Benim (*kültürel ve ekonomik* olan) iki terimimin bu nedenle (temel ile üstyapı arasındaki farkın her şeyden önce postmodernizm için anlamlı ölçüde karakteristik olması nedeniyle bizzat insanları sıklıkla çarpan bir sönükleşmesi içinde) iç içe girdiklerini ve aynı şeyi ifade ettiklerini söylemek, aynı zamanda, kapitalizmin üçüncü aşamasında temelin kendi üstyapılarını yeni bir dinamikle ürettiğini de öne sürmektir. Ve bu, terim konusunda ikna olmamışları (haklı olarak) üzen şey olabilir; sizi kültürel fenomenler hakkında ekonomi politiğin terimleriyle değilse bile, en azından, iş terimleriyle konuşmaya peşinen mecbur etmektedir.

Postmodernizmin kendisine gelince, kavram yalnızca tartışmalı olmakla kalmayıp içsel olarak da çatışmalı ve çelişkili olduğu için, bir kullanımı sistematikleştirmeye ya da rahatlıkla uygun olan bir kısa tanım dayatmaya çalışmadım. Bu kavramı, iyi ya da kötü, kullanamayacağımızı savunacağım. Ancak benim savım, bu kavramın her kullanılışında onun içsel çelişkilerini sayıp dökmek ve temsili tutarsızlıklarıyla ikilemlerini düzenlemek zorunda olduğumuz anlamında da alınmalıdır; tüm bunlar her seferinde yapılmalıdır. *Postmodernizm* tek seferde halledip sonra vicdan rahatlığıyla kullanabileceğimiz bir şey değildir. Kavram, eğer varsa, onunla ilgili tartışmalarımızın başında değil, sonunda yer almalıdır. Bu terimin üretken bir şekilde kullanılmaya devam edilebileceği koşullar –erken açıklamanın hasarını önleyebilecek zorunlu koşullar– bunlardır.

Bu ciltte toplanmış olan materyaller *The Poetics of Social Forms* [Toplumsal Biçimlerin Şiir Sanatı] isimli daha büyük bir projenin sondan bir önceki alt-bölümünün üçüncü ve son kısmını oluşturmaktadır.

Durham, Nisan 1990

1
GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI

Geçtiğimiz birkaç yıl ister yıkıcı ister kurtarıcı türde olsun, geleceğe ilişkin önsezilerimizin şunun ya da bunun sonu (ideolojinin, sanatın ya da toplumsal sınıfın sonu; Leninizmin, sosyal demokrasinin ya da refah devletinin "krizi" vb.) hisleriyle yer değiştirdiği tersine dönmüş bir binyılcılıkla göze çarpar. Belki de bunların hepsi, birlikte alındığında, artan bir şekilde postmodernizm olarak adlandırılan şeyi oluşturur. Postmodernizmin varlığı için kanıt, genellikle 1950'lerin sonu ya da 60'ların başına kadar geriye götürülen bir radikal kopuş ya da *coupure* hipotezine dayanmaktadır.

Sözcüğün kendisinin de düşündürdüğü gibi, bu kopuş çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin sönmesi ya da tükenmesiyle ilgili fikirlerle (ya da onun ideolojik ya da estetik yadsınmasıyla) ilişkilidir. Böylece resimde soyut dışavurumculuk, felsefede varoluşçuluk, romanda temsilin son biçimleri, büyük *otörlerin* filmleri ya da (Wallace Stevens'ın yapıtlarında kurumsallaşmış ve kutsanmış olan) modernist şiir okulu hep, –bunlarla birlikte harcanan ve tükenen– yüksek modernist bir dürtünün nihai, sıradışı çiçeklenmesi olarak görülür. Ondan sonra, arkadan gelenlerin listesi bir anda empirik, kaotik ve heterojen hale gelir: Andy Warhol ve pop art, ama ayrıca fotorealizm ve onun ötesinde "yeni dışavurumculuk;" müzikte John Cage ânı ama ayrıca Phil Glass ve Terry Riley gibi bestecilerde bulunan klasik ve "popüler" stillerin sentezi ve ayrıca punk ve yeni dalga rock (The Beatles ve The Stones şimdi bu daha yeni ve hızla evrimleşen geleneğin yüksek-modernist ânı olarak durmaktadır); filmde Godard,

post-Godard ve deneysel sinemayla video, ama ayrıca tamamen yeni bir ticari film türü (aşağıda bununla ilgili daha fazlası vardır); yeni bir metinsellik ya da *ecriture* estetiğine dayanan alarm verici yeni yazınsal eleştiri türlerinin yanı sıra bir taraftan Burroughs, Pynchon ya da Ishmael Reed, diğer taraftan ise Fransız *nouveau romanı* ve onun ardılı... Liste sınırsızca uzatılabilir; ama bu daha eski yüksek-modernist bir biçemsel yeniliğin zorunluluğu tarafından belirlenen dönemsel biçem ve moda değişikliklerinden çok, temel bir değişiklik ya da kopuşa mı işaret eder?

Bununla birlikte, estetik üretimdeki değişikliklerin en çarpıcı biçimde göründüğü ve bunların kuramsal sorunlarının en merkezi olarak çıktığı ve ortaya konduğu alan, mimarlık alanıdır; aslında –ilerleyen sayfalarda özetleneceği gibi– benim postmodernizmi kendi kavrayışım ilk olarak mimari tartışmalardan ortaya çıkmaya başlamıştır. Mimarideki postmodernist konumlanışlar, diğer sanatlarda ya da medyada olduğundan çok daha kesin bir şekilde, mimari yüksek modernizmin ve Frank Lloyd Wright'ın ya da sözde uluslararası stilin (Le Corbusier, Mies vb.) (binanın gerçek bir heykele ya da Robert Venturi'nin deyişiyle, anıtsal "ördeğe" yüksek-modernist dönüşümünün)[1] formel eleştiri ve çözümlemesinin şehircilik ve estetik kuruluş düzeyinde yeniden değerlendirilmesiyle birlikte olduğu, amansız bir eleştirisinden ayrılamaz. Dolayısıyla, yüksek modernizm geleneksel şehrin dokusunun ve (yüksek Ütopyacı yüksek-modernist binayı onu çevreleyen ortamdan koparark) onun eski komşuluk kültürünün yıkımıyla tanınırken, modern hareketin peygamberce elitizmi ve otoriterliği, karizmatik Ustanın buyurgan jestinde acımasızca tanımlanır.

Ondan sonra mimarideki postmodernizm kendisini gayet mantıklı bir şekilde, Venturi'nin etkileyici manifestosunun başlığı olan *Learning from Las Vegas'ın* düşündürdüğü gibi, bir tür estetik popülizm olarak sahneleyecektir. En azından yukarıda listelenen bütün postmodernizmlerin temel bir özelliğine dikkatimizi çekme erdemine sahip olduğu için sonuçta bu popülist söylemi[2]

---

[1] Robert Venturi ve Denise Scott-Brown, *Learning from Las Vegas*, (Cambridge, Mass. 1972).

[2] Charles Jenck'in çığır açan *Language of Post-Modern Architecture* (1977) kitabının özgünlüğü –her birine diğerinin varlığını haklı çıkarmak için başvurulan– postmodern mimari ile bir tür göstergebilimin hemen hemen diyalektik bir bileşimini içermesinde yatar. Göstergebilim, yüksek modernin anıtsallığından farklı olarak mekânsal bir "okuyan halk"a göstergeler ve mesajlar yayan popülizmi nedeniyle, yeni mimarinin bir analiz tarzı olarak uygundur. Bu arada, yeni mimarinin kendisi de göstergebilimsel analize açık olduğu ve böylece aslında (yüksek modernin trans-estetik yapılarından farklı olarak) estetik bir nesne olduğunu kanıtladığı kadarıyla onaylanır. O halde, burada estetik (sonraki bölümde daha çok gözlenebileceği gibi)

değerlendirmek isteyebiliriz: Bu özellik, postmodernizmlerin içinde yüksek kültür ile sözde kitle kültürü ya da ticari kültür arasındaki eski (aslında yüksek-modernist) sınırın yok edilmesi ve Leavis ve Amerikan Yeni Eleştirisinden Adorno ve Frankfurt Okuluna kadar modernin tüm ideologları tarafından tutkuyla kınanan o kültür endüstrisinin biçimleri, kategorileri ve içerikleriyle aşılanmış yeni metin türlerinin ortaya çıkışıdır. Aslında postmodernler tam da ıvır zıvırın ve *kitsch*'in TV dizilerinin ve Reader's Digest kültürünün, reklamcılığın ve motellerin, gece gösterilerinin ve ikinci sınıf Hollywood filmlerinin, gotik ve Romantizm, popüler biyografi, cinayet gizemi ve bilimkurgu ya da fantezi romanın havaalanı ciltli kategorilerinden oluşan sözde paraliteratürün bu tamamen "alçalmış" manzarasına hayran kalırlar. (Bunlar bir Joyce ya da Mahler'de olduğu gibi artık basitçe alıntı yapmayıp bizzat kendi tözlerine kattıkları malzemelerdir.)

Söz konusu kopuş yalnızca kültürel bir mesele olarak da düşünülmemelidir: aslında, postmodern kuramlar –ister kutlayıcı isterse ahlaki tiksinti ve kınama dilinde ifade edilmiş olsunlar– hemen hemen aynı zamanda bize tamamen yeni türden –en ünlüsü "postendüstriyel toplum" (Daniel Bell) olarak vaftiz edilmiş olan ama ayrıca sıklıkla tüketici toplumu, medya toplumu, enformasyon toplumu, elektronik toplumu ya da yüksek teknoloji toplumu vb. olarak tanımlanan– bir toplumun varışının ve göreve başlayışının haberlerini getiren tüm o daha tutkulu sosyolojik genellemelerle güçlü bir aile benzerliği taşırlar. Böylesi kuramların, kendi rahatlıkları için, söz konusu yeni toplumsal formasyonun artık klasik kapitalizmin kurallarına, yani sanayi üretiminin önceliğine ve sınıf mücadelesinin her yerde bulunmasına uymadığını göstermek gibi bir ideolojik misyonu olduğu açıktır. Bu nedenle Marksist gelenek bunlara, *Geç Kapitalizm* isimli kitabı yalnızca (sermayenin evriminde üçüncü bir aşama ya da an olarak gördüğü) bu yeni toplumun tarihsel özgünlüğünü açımlamakla kalmayıp aynı zamanda, aksine, kapitalizmin daha önceki bütün anlarından daha *saf* bir aşama olduğunu göstermeye girişen ekonomist Ernest Mandel kayda değer bir istisna olmak üzere, hararetle direnmiştir. Bu tartışmaya daha sonra yeniden döneceğim; şimdilik daha sonra ikinci bölümde tartışılacak bir noktayı öngörmek yeterlidir; şöyle ki, kültürde postmodernizm konusundaki her konumlanış –ister

bir iletişim ideolojisini pekiştirir (tersi de doğrudur). Jencks'in birçok değerli katkısının yanı sıra ayrıca bkz. Heinrich Klotz, *History of Postmodern Architecture*, Cambridge, Mass., 1988; Pier Paolo Portoghesi, *After Modern Architecture*, New York, 1982.

savunma ister damgalama için olsun– aynı zamanda ve zorunlu olarak bugünkü çok-uluslu kapitalizmin doğası üzerine dolaylı ya da dolaysız bir siyasi duruştur.

Yöntem üzerine son bir giriş sözü: Aşağıdakiler diğerlerinin arasında tek bir kültürel biçem ya da hareketin biçemsel tanımı, değerlendirilmesi olarak okunmamalıdır. Aksine, tarihsel dönemselleştirme anlayışının aslında en problematik olanı görme zamanının geldiği bir anda bir dönemselleştirme hipotezi sunmaya çalıştım. Başka yerlerde her yalıtılmış ya da ayrık kültürel çözümlemenin daima gömülü ya da bastırılmış bir dönemselleştirme kuramı içerdiğini savundum; her durumda, "soyağacı" anlayışı sözde çizgisel tarih, aşamalar "kuramı" ve teleolojik tarihyazımı hakkındaki kuramsal kaygıları büyük ölçüde örtbas etmektedir. Bununla birlikte, var olan bağlamda bazı önemli uyarılar belki de böylesi (çok gerçek) meselelerin uzun kuramsal değerlendirmesinin yerine geçebilir.

Hipotezlerin dönemselleştirilmesinden sıklıkla doğan kaygılardan biri, bunların değişikliği silme ve tarihsel dönemin (her iki taraftan da anlaşılmaz kronolojik metamorfozlar ve noktalama işaretleriyle sınırlandırılmış) muazzam bir homojenlik olduğu fikrini ortaya koyma eğiliminde olmasıdır. Ne var ki bu, postmodernizmi bir biçem değil, kültürel başat olarak kavramanın bana vazgeçilmez görünmesinin asıl nedenidir: çok sayıda çeşitli ama ikincil özelliğin varlığına ve birlikte yaşamasına izin veren bir kavram.

Örneğin, postmodernizmin kendisinin modernizm sınırları içinde (aslında daha da eski olan Romantizmin sınırları içinde değilse) başka bir aşamadan biraz daha fazlası olduğunu savunan güçlü konumlanış seçeneğini düşünün; postmodernizmin sıralamak üzere olduğum bütün özelliklerinin gerçekte, daha önceki şu ya da bu modernizmde (*avant la lettre*, tam postmodernist sayılabilecek Gertrude Stein, Raymond Roussel ya da Marcel Duchamp gibi soyun şaşkınlık verici öncüleri dahil) tam gelişmiş olarak saptanabileceği kabul edilebilir. Ne var ki, bu görüşte hesaba katılmayan eski modernizmin toplumsal konumu, ya da daha iyisi, biçimlerinin ve·*ethos*unun* çirkin, uyumsuz, belirsiz, lekeleyici, ahlaksız, yıkıcı ve genellikle "anti-sosyal" olarak kabul edildiği daha eski Viktorya ve post-Viktorya dönemi burjuvazisi tarafından tutkulu reddidir. Bununla birlikte burada, kültür alanındaki bir mutasyonun, böylesi tutumları arkaik kıldığı savunulacaktır. Picasso ve Joyce artık yalnızca çirkin değildir; bir bütün olarak hepimizi epey "gerçekçi" olmalarıyla çarparlar ve bu, modern hareketin

* Değer ve inançlar sistemi –çn.

genellikle 1950'lerin sonuna kadar takip edilebilecek olan kutsanması ve akademik kurumsallaşmasının sonucudur. Bu, postmodernizmin bizzat ortaya çıkışı için kesinlikle en akla yatkın açıklamalardan biridir, çünkü 1960'ların daha genç nesli eskiden muhalif olan modern hareketle artık –Marx'ın bir zamanlar farklı bir bağlamda dediği gibi, "yaşayanların beyinlerinde bir kâbus gibi yük olan"– bir grup ölü klasik olarak karşı karşıya gelebilir.

Bununla birlikte, bütün bunlara karşı postmodern isyana gelince, eşit ölçüde vurgulanmalıdır ki, onun –yüksek modernizmin en aşırı anlarında bile hayal edilebilecek olanların ötesine geçen, bilinmezlik ve cinsel içerikli materyalden psikolojik sefalet ve toplumsal ve siyasi meydan okumanın açık ifadelerine kadar– saldırgan özellikleri artık kimseyi utandırmamaktadır ve en büyük hoşnutlukla karşılanmakla kalmayıp kendileri de bizzat kurumsallaşmıştır ve Batı toplumunun resmi ya da halk kültürünün bir parçasıdır.

Olan şey, bugün estetik üretimin genel olarak meta üretimiyle bütünleşmiş olmasıdır: gitgide daha yüksek devir hızlarında taze dalgalar halinde gitgide daha fazla (giyimden uçaklara kadar) yeni-görünen mallar üretmenin çılgınca ekonomik aciliyeti, estetik yenilik ve denemeye gitgide artan önemde bir yapısal işlev ve konum verir. Dolayısıyla böylesi ekonomik zorunluluklar yeni sanat için, kuruluş ve bağışlardan müzelere ve diğer himaye biçimlerine kadar mevcut çeşitli kurumsal destek türleri arasında kabul görür. Tüm sanatlar içinde mimari –komisyonlar ve arazi değerleri biçiminde gerçekten dolaysız bir ilişkiye sahip olduğu– ekonomik olana esasen en yakın olanıdır. Bu nedenle yeni postmodern mimarinin sıradışı çiçeklenmesinin, genişleme ve gelişimi tamamen bu mimariyle eşzamanlı olan çok-uluslu işlerin himayesinde gerçekleştiğini bulmak şaşırtıcı olmayacaktır. Daha sonra bu iki yeni fenomenin şu ya da bu bireysel projenin basit finansmanından çok daha derin bir diyalektik ilişkiye sahip olduklarını öne süreceğim. Yine de burası okuyucuya açık olanı anımsatmam gereken noktadır; şöyle ki bu bütünüyle küresel, yine de Amerikan olan postmodern kültür tüm dünyadaki Amerikan askeri ve ekonomik egemenliğinin tamamen yeni bir dalgasının içsel ve üstyapısal ifadesidir: Bu anlamda, tüm sınıf tarihi boyunca olduğu gibi, kültürün altında yatan kan, işkence, ölüm ve şiddettir.

Dolayısıyla, başat dönemselleştirme anlayışı hakkında parmak basılması gereken ilk nokta, postmodernizmin tüm temel özellikleri daha eski bir modernizminkiyle aynı ve sınırdaş olsa bile (açıkça hatalı olduğunu hissettiğim ama

ancak modernizmin kendisinin çok daha uzun bir çözümlemesinin düzeltebileceği bir konum) postmodernizmin geç kapitalin ekonomik sistemindeki çok farklı konumlanışı ve bundan da öte, çağdaş toplumda kültürün kendi alanının dönüşümü nedeniyle, iki fenomen anlamlarında ve toplumsal işlevlerinde düpedüz ayrı kalmayı sürdüreceklerdir.

Bu nokta kitabın sonuç bölümünde daha ayrıntılı ele alınacaktır. Şu anda dönemselleştirmeye yönelik –daha çok Sol tarafından dile getirilen– farklı türden bir itiraza, onun heterojenliği bozma olasılığına ilişkin bir kaygıya kısaca değinmem gerek. Ayrıca, çağdaş toplumun hareketinde saptandığı şekliyle bir "sistem," bütünleştirici bir dinamik tanımlamaya yönelik her çabayı kuşatma eğiliminde olan garip bir Sartrevari ironinin –bir "kazanan kaybeder" mantığının– varlığı kesindir. Olan şey, bütünselliği gitgide artan bir sistem ya da mantığa ilişkin vizyon ne kadar güçlü hale gelirse (hapishaneler kitabının Foucault'su açık örnektir) okuyucunun o kadar güçsüz hissetmeye başlamasıdır. Dolayısıyla kuramcı, artan ölçüde kapalı ve korkutucu bir makine inşa ederek, ne kadar kazanırsa tam da o ölçüde kaybeder, çünkü yapıtının eleştirel kapasitesi bu nedenle felç olur ve –toplumsal dönüşüm dürtüleri bir yana– yadsıma ve isyan dürtüleri bizzat modele karşın gitgide boş ve önemsiz olarak algılanır.

Ne var ki, gerçek farkın ancak bir başat kültürel mantık ya da hegemonik norm anlayışının ışığı altında ölçülüp değerlendirilebileceğini hissettim. Günümüzde tüm kültürel üretimin bu terime yüklediğim geniş anlamda "postmodern" olduğunu hissetmekten çok uzağım. Bununla birlikte, postmodern, çok değişik türden –Raymond Willams'ın faydalı bir şekilde kültürel üretimin "kalıntı" ve "ortaya çıkıveren" biçimleri olarak adlandırdığı– kültürel dürtülerin içinde yollarını açmak zorunda oldukları güç alanıdır. Genel bir kültürel başat duygusu kazanamadığımız takdirde şimdiki tarihin katıksız heterojenlik, rastgele farklılık, etkinliğine karar verilemez bir dizi ayrı gücün birlikte varoluşu olduğu görüşüne geri döneriz. Yine de aşağıdaki çözümlemenin, içinde planlandığı ruh hali şudur: Günümüzdeki her radikal kültürel politikanın en etkili biçimleri üzerinde daha layıkıyla düşünmek için yeni bir sistematik kültürel norm ve onun yeniden üretimini tasarlamak.

Sergileme işi, sırasıyla postmodernin aşağıdaki asli özelliklerini ele alacaktır: Uzantısını hem çağdaş "kuram"da hem de tamamen yeni bir görüntü kültüründe ya da simulakrumda bulan yeni bir derinlik yoksunluğu; buna bağlı olarak hem kamusal Tarihle olan ilişkimizde hem de (Lacan'ı izleyerek) "şizofrenik"

yapısı daha zamansal sanatlarda yeni sözdizimi tiplerini ya da dizimbilimsel [sentagmatik] ilişkileri belirleyecek olan kişisel zamansallığımızın yeni biçimlerinde tarihselliğin zayıflaması; "ses şiddetleri" olarak adlandıracağım ve en iyi eski yücelik kuramlarına dönerek kavranabilecek olan tamamen yeni tipte bir duygusal zemin tonu; tüm bunların, kendisi de tamamen yeni bir dünya ekonomik sisteminin bir figürü olan tamamen yeni bir teknolojiyle mevcut bulunan derin yapısal ilişkileri; ve bizzat inşa edilmiş mekânın yaşanmış deneyimindeki postmodernist mutasyonların kısa bir açıklamasından sonra geç ya da çok-uluslu sermayenin şaşırtıcı yeni dünya mekânında politik sanatın misyonu hakkında bazı düşünceler.

I

Görsel sanatlarda yüksek modernizmin kanonik yapıtlarından biriyle, Van Gogh'un iyi bilinen köylü ayakkabıları resmiyle başlayacağız. Tahmin edebileceğiniz gibi bu yapıt, masum bir şekilde ya da rastgele seçilmemiştir. Bu resmi okumanın –ikisi de resmin kabulünü iki aşamalı ya da çift düzeyli bir işlemle bir şekilde yeniden kuran– iki yolunu önermek istiyorum.

İlk olarak, bu bol miktarda çoğaltılan görüntünün salt dekorasyon düzeyine düşmemesi için, bitmiş yapıtın içinden çıktığı bir ilk durumu yeniden kurmak zorundayız. Geçmişte kaybolan bu durum bir şekilde zihinsel olarak restore edilmezse, resim durağan bir nesne, kendi içinde bir sembolik eylem, praksis ve üretim olarak kavranması olanaksız bir basitleştirilmiş son ürün olarak kalacaktır.

Bu son terim, yapıtın bir şekilde yanıtı olduğu ilk durumu yeniden kurmanın bir yolunun hammaddelere, karşı karşıya geldiği ve yeniden işlediği, dönüştürdüğü ve sahiplendiği ilk içeriğe vurgu yapmak olduğunu düşündürmektedir. Van Gogh'ta bu içeriğin, bu ilk hammaddelerin, basitçe, tarımsal gizemin, katıksız taşra yoksulluğunun tüm nesne dünyası ve yıpratıcı köylü uğraşının tüm ilkel insan dünyası, en gaddar ve tehditkâr, ilkel ve dışlanmış durumuna indirgenmiş bir dünya olarak kavranmasını önereceğim.

Bu dünyadaki meyve ağaçları, çorak topraktan çıkan eski ve tükenmiş çubuklardır; köyün halkı kafataslarına kadar yıpranmış olup temel insan özelliği türlerinin bir çeşit nihai grotesk tipolojisinin karikatürleridir. O halde Van

Gogh'ta köylü stereotipleri aniden ve gösterişli bir şekilde kırmızı ve yeşilin tonlarıyla kaplanırken, elma ağacı gibi şeyler nasıl sanrısal bir renk yüzeyine dönüşür? Bu ilk yorumlama seçeneğinde, kısaca, sönük bir köylü nesne dünyasının yağlıboyada saf rengin muhteşem maddeleşmesine bu istemli ve güçlü dönüşümünün bir Ütopyacı jesti olarak, duyuların ya da en azından o üstün duyunun (görme, görsel, göz) bütünüyle yeni bir Ütopik âlemini yaratmakla sonuçlanan bir telafi eylemi olarak görülmesi gerektiğini önereceğim. Bu âlem, şimdi bizim için kendi çapında yarı-özerk bir mekân, sermayenin gövdesinde yeni işbölümünün bir parçası, kapitalist yaşamın uzmanlaşmalarını ve bölünmelerini kopyalayan yeni algı merkezinin yeni bir parçalanması olarak yeniden oluşmaktadır (aynı zamanda tam da bu parçalanma içinde bu sorunlara umutsuz bir Ütopyacı telafi aramaktadır).

Elbette bu özel tabloya baktığımızda, görmezden gelmesi zor olan başka bir Van Gogh okuması daha vardır ve bu, Heidegger'in sanat yapıtının Yerküre ile Dünya arasındaki aralıkta ortaya çıktığı fikri etrafında organize olmuş olan *Der Ursprung des Kunstwerkes* adlı denemesindeki merkezi çözümlemedir (ben bunu beden ve doğanın anlamsız maddiliği ve tarih ve toplumsal olan tarafından anlam bahşedilmesi şeklinde çevirmeyi yeğliyorum). Bu özel aralık ya da yarığa daha sonra tekrar döneceğiz; burada artık ünlü olan bu köylü ayakkabılarının, bir zamanlar içinde yaşadıkları ortam olan tüm kayıp nesne dünyasını yavaşça yeniden yarattıkları işlemi modelleyen bazı ünlü ifadeleri anımsamak yeterli olacaktır. "Onların içinde," der Heidegger "dünyanın sessiz çağrısı, olgunlaşan mısırın sessiz armağanı ve kışın nadasa bırakılmış tarlaların yalnızlığında kendini anlaşılmaz yadsıması titreşir." "Bu araçlar," diye devam eder "*yeryüzüne* aittir ve köylü kadınların *dünyasında* korunur...Van Gogh'un tablosu araçların, bir çift köylü ayakkabısının gerçekte ne *olduğunun* ortaya çıkarılmasıdır. Bu şey, varlığının açıklığında ortaya çıkar."[3] Bu açığa çıkış, köylü kadının ağır adımının, tarla yolunun yalnızlığının, açıklıktaki kulübenin, saban izlerinde ve ocaktaki yıpranmış ve kırılmış emek aletlerinin yanı sıra tüm kayıp dünyayı ve yeryüzünü kendi etrafında açığa çıkmaya çeken sanat yapıtının dolayımıyla olur. Heidegger'in açıklamasının, yapıtın yenilenmiş maddeselliği, bir maddesellik biçiminin –yeryüzünün kendisinin ve onun yollarıyla fiziksel nesnelerinin– yağlıboyanın maddeselliğine –kendi içinde ve kendi görsel zevkleri için

[3] Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," Albert Hofstadter and Richard Kuhns (ed.), *Philosophies of Art and Beauty* içinde, New York, 1964 s. 663.

doğrulanmış ve ön plana çıkarılmış, ama yine de tatmin edici bir inandırıcılığı olan– dönüşümü konusunda ısrarla tamamlanması gerekir.

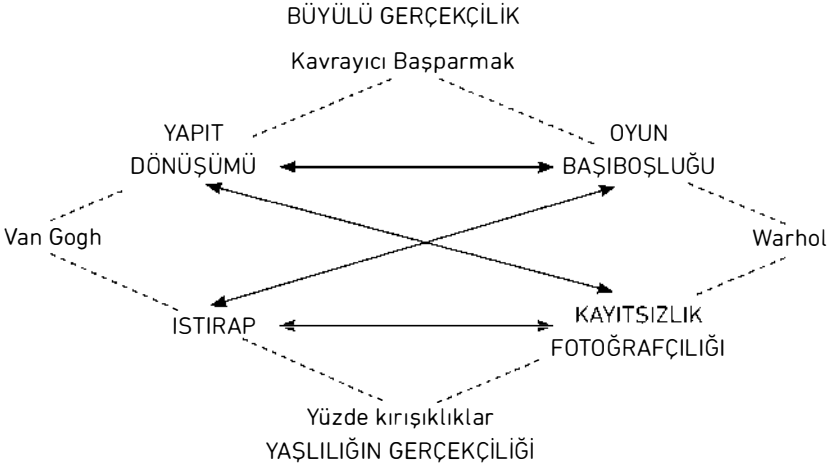
Her durumda, yapıtın durağan, nesnesel biçiminde onun nihai gerçeği olarak yerine geçen daha engin gerçekliğin ipucu ya da belirtisi diye sayılması anlamında, her iki okuma da *yorumbilgisel* olarak tanımlanabilir. Şimdi farklı türden bazı ayakkabılara bakmalıyız ve çağdaş görsel sanattaki merkezi figürünün yakınlardaki yapıtı üzerine böyle bir görüntü çizebilme olanağımızın olması hoştur. Andy Warhol'un *Diamond Dust Shoes* [*Elmas Tozu Ayakkabılar*] adlı yapıtının bizimle artık Van Gogh'un ayak giyeceklerinin dolaysızlığıyla konuşmadığı açıktır; aslında bizimle hiçbir şekilde konuşmadığını söylemeyi çekici buluyorum. Bu tablonun içindeki hiçbir şey, bir müze koridorunun ya da galerinin dönüşünde açıklanamaz bir doğal nesnenin tüm rastlantısallığıyla kendisiyle karşılaşan bir izleyiciye en ufak bir yer bile bırakmamaktadır. İçeriğin düzeyine baktığımızda uğraşmamız gereken şeyin hem Freudyen hem de Marksist anlamda fetişler olduğu açıktır (Derrida bir yerde, Heideggerci *Paar Bauernschuhe* hakkında Van Gogh'un ayakkabılarının sapmaya ya da fetişleştirmeye izin vermeyen heteroseksüel bir çift olduğuna dikkat çekmiştir). Bununla birlikte, burada tuvalde, Auschwitz'den kalma bir ayakkabı yığını ya da kalabalık bir dans salonunda çıkan anlaşılmaz ve trajik bir yangından artakalan belirtiler kadar eski yaşam dünyalarından yoksun, çok sayıda şalgam gibi birbirine asılı rastgele bir ölü nesneler koleksiyonumuz var. Dolayısıyla Warhol'da yorumbilgisel jesti tamamlamanın ve bu dökuntülere dans salonunun ya da balonun yaşanmış daha büyük bağlamının bütününü, jet sosyete modasının ya da şöhret dergilerinin dünyasını iade etmenin hiçbir yolu yoktur. Biyografik bilginin ışığında bu daha da paradoksaldır: Warhol, sanatsal kariyerine ayakkabı modası için ticari bir çizer ve dans ayakkabılarıyla terliklerin belirgin şekilde resmedildiği vitrinlerin tasarımcısı olarak başlamıştı. Aslında insan burada postmodernizmin kendisi ve olası politik boyutları hakkındaki merkezi meselelerden birini –çok erken bir şekilde– öne çıkarmaya hevesleniyor: Andy Warhol'un yapıtı gerçekte metalaştırma etrafında dönmektedir ve geç kapitale geçişin meta fetişizmini açıkça ön plana çıkaran Coca-Cola şişesinin ya da Campbell'in çorba konservesinin büyük ilan panosu görüntüleri, güçlü ve eleştirel politik anlatımlar *olmalıdır*. Eğer böyle değillerse, insan kesinlikle bunun nedenini öğrenmek isteyecektir ve geç kapitalin postmodern döneminde politik ya da eleştirel sanatın olasılıklarını biraz daha ciddi şekilde merak etmeye başlamayı arzu edecektir.

Ancak, yüksek-modernist ve postmodernist an arasında, Van Gogh'un ayakkabıları ile Andy Warhol'un ayakkabıları arasında, üzerinde şimdi çok kısaca durmamız gereken diğer bazı farklılıklar da vardır. İlk ve en belirgin olanı, yeni türden bir düzlük ya da derinlik yoksunluğunun, sözcüğün en gerçek anlamıyla yeni türden bir yüzeyselliğin ortaya çıkışıdır, ki bu belki de tüm postmodernizmlerin bir dizi diğer bağlam içerisinde yeniden dönme fırsatı bulacağımız en önemli biçimsel özelliğidir.

Ardından bu türden çağdaş sanatta fotoğrafçılığın ve fotoğrafik negatifin rolüyle kesinlikle hesaplaşmamız gerekir; parlaklaştırılmış X-ışını zarafeti, izleyicinin şeyleymiş gözünü, içerik düzeyinde ölümle ya da ölüm saplantısıyla ya da ölüm kaygısıyla görünüşte hiç ilişkisi olmayan bir şekilde kangren eden Warhol görüntüsüne ölümcül niteliğini veren tam da budur. Aslında burada sanki Van Gogh'un Ütopyacı jestinin tersine çevrilmesiyle uğraşmamız gerekmektedir: daha eski yapıtta yaralı bir dünya bir Nietzscheci buyruk ve irade eylemiyle Ütopyacı rengin haykırışına dönüşmüştü. Burada, aksine, sanki şeylerin dış ve renkli yüzeyleri –parlak reklam görüntülerine özümsenmeleriyle peşinen alçaltılmış ve kirletilmiş olarak– kendilerine karşılık gelen fotoğrafik negatifin ölümcül siyah ve beyaz alt tabakasını ortaya çıkarmak üzere soyulmuştur. Görüntü dünyasının bu türden ölümü, Warhol'un belirli yapıtlarında –en başta da trafik kazaları ya da elektrikli sandalye serilerinde– tema haline getirilmişse de bunun artık bir içerik meselesi değil, daha çok, hem –artık bir dizi metin ya da simulakra haline gelen– nesne dünyasının kendisinde hem de öznenin düzenlenmesinde temel bir mutasyon olduğunu düşünüyorum.

Bütün bunlar beni, burada geliştirilecek olan üçüncü bir özelliğe, postmodern kültürde duygulanımın sönmesi diye adlandıracağım şeye getiriyor. Elbette ki yeni görüntüde tüm duygulanımın, tüm duygu ya da heyecanın, tüm öznelliğin kaybolduğunu söylemek yanlış olacaktır. Gerçekten de *Elmas Tozu Ayakkabılar'da* baskılanmış olanın bir tür geri dönüşü, elbette ki altın tozunun parıldamasından, tablonun yüzeyini kaplayan, ancak yine de bize pırıldamaya devam eden yaldız tozu süslemelerden kaynaklanan –açıkça başlık tarafından belirlenmiş– garip, telafi edici, dekoratif bir canlılık vardır. Bununla birlikte, Rimbaud'nun "size geri bakan" sihirli çiçeklerini ya da burjuva özneyi yaşamını değiştirmesi için uyaran Rilke'nin antik Yunan heykel gövdesinin saygıdeğer ve uyarıcı göz ışıldamalarını düşünün; bu nihai dekoratif kaplamanın gereksiz ciddiyetsizliğinde bu türden bir şey yoktur. Bu kitabın ilginç bir İtalyanca eleştiri-

sinde[4] Remo Ceserani bu ayak fetişizmini Van Gogh-Heidegger ayakkabılarının ağzı açık bırakan "modernist" anlatımcılığına Walker Evans ve James Agee'nin "gerçekçi" dokunaklılığını katar (bu yüzden dokunaklılığın bir takıma ihtiyacı olması gariptir!); bu arada Warhol'da önceki yılın modasının rastgele bir karışımına benzeyen şey, Magritte'de, şimdi üzerine basıldığı deriden daha hayaletvari olan insan üyenin bedensel gerçekliğini edinir. Sürrealistler arasında eşsiz olan Magritte modernden sonrasına yaşanan büyük dönüşümü atlatmayı başarmış, süreç içerisinde bir nevi postmodern simge olmuştur: ifadesi olmayan, esrarengiz, Lacancı reddetme. Aslında, eski bir ayakkabıya ya da insan başparmağının ısrarla büyüyen organik gizemine aynı büyülenmişlikle bakan ideal şizofrenik, yalnızca gözleri önüne ebedi bir hediye dayanarak kolaylıkla mutlu edilebilir. Dolayısıyla Ceserani kendi göstergebilimsel küpünü hak eder:

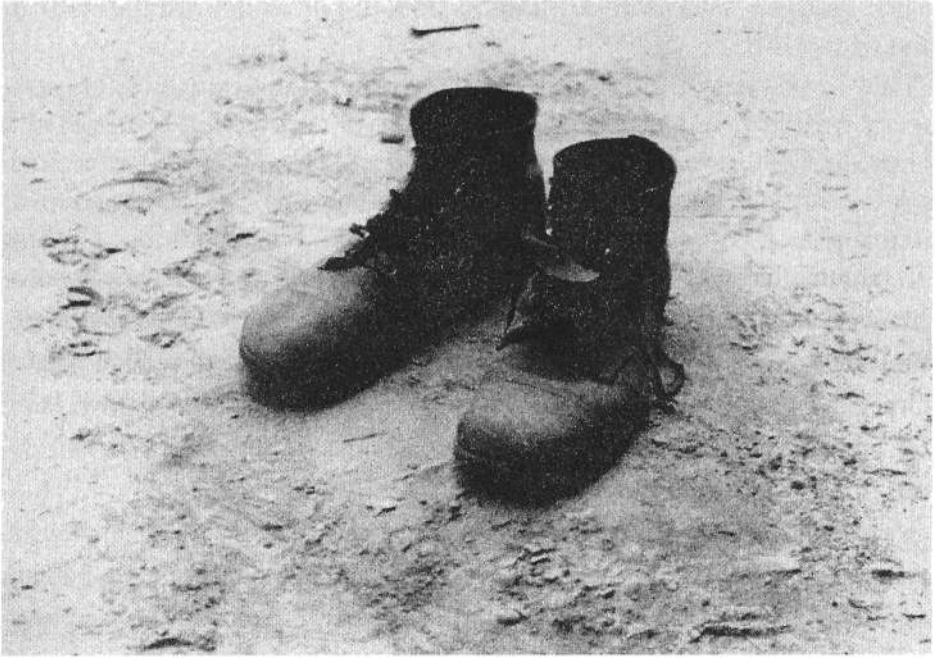


Bununla birlikte, duygulanımın azalmasına insan figürü aracılığıyla yaklaşılması belki de en iyisidir ve nesnelerin metalaştırılması hakkında söylediklerimizin Warhol'un insan özneleri için de aynı ölçüde geçerli olduğu açıktır: Örneğin, bizzat metalaştırılan ve kendi imgelerine dönüştürülen Marilyn Monroe gibi yıldızlar. Burada da yüksek modernizmin eski dönemine vahşi bir dönüş, söz konusu dönüşümün dramatik bir steno meselini sağlar. Edward Munch'un *Çığlık* tablosu, elbette ki, büyük modernist yabancılaşma, ümitsizlik, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve yalıtılmışlık temalarının kanonik bir anlatımı, kaygı çağı diye adlandırılagelen şeyin gerçekten programatik bir amblemi-

[4] Remo Ceserani, "Quelle scarpe di Andy Warhol," *Il Manifesto,* Haziran 1989.

dir. Burada, bu yalnızca o türden bir duygulanımın anlatımının vücut bulmuş hali olarak değil, daha çok, bizzat anlatımın estetiğinin gerçek bir yapısökümü olarak okunacaktır. Bu yapısöküm yüksek modernizm diye adlandırdıklarımızın çoğuna egemen olmuş, ama –hem pratik hem de kuramsal nedenlerle– postmodernin dünyasında kaybolmuş görünmektedir. Aslında anlatım kavramının kendisi özne içinde bir ayrılmayı ve bunun yanı sıra içerisinin ve dışarısının, monadın ve –o "coşku"nun jest ya da ağlama olarak, umutsuz iletişim ve saklı duygunun dışarı dramatizasyonu olarak, çoğunlukla fışkırır tarzda, dışarı yansıtıldığı ve dışsallaştırıldığı– ânın içindeki tarifsiz acının tüm bir metafiziğini önceden varsayar.

Belki de şu an, diğer şeylerin yanı sıra içsel ve dışsalın bu çok yorumbilgisel modelini eleştirmeye ve gözden düşürmeye ve böylesi modelleri ideolojik ve metafizik olarak damgalamaya adanmış olan çağdaş kuram hakkında bir şeyler söylemenin zamanıdır. Ama bence bugün çağdaş kuram –ya da daha iyisi kuramsal söylem– diye adlandırılan şeyin kendisi de çok kesin olarak postmodernist bir fenomendir. Dolayısıyla onun kuramsal içgörülerinin gerçekliğini, "gerçek" kavramının kendisinin postyapısalcılığın kurtulmaya çalıştığı metafizik yükün bir kısmını oluşturduğu bir durumda savunmak tutarsız olacaktır.



Walker Evans, *Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları*

En azından önerebileceğimiz şey –benim kısaca derinlik modeli diye adlandıracağım– yorumbilimin postyapısalcı eleştirisinin bizim için, burada konumuz olan postmodernist kültürün kendisinin çok önemli bir belirtisi olarak yararlı olduğudur.

Hızlı bir şekilde diyebiliriz ki, Munch'un resminin geliştiği iç ve dışın yorumbilim modelinin yanı sıra çağdaş kuramda en az dört diğer temel derinlik modeli genel olarak reddedilmiştir: (1) Öz ve görünüşe ilişkin diyalektik olan (buna eşlik etme eğiliminde olan bir dizi ideoloji ya da yanlış bilinç kuramıyla birlikte). (2) Gizli ve açığa ya da bastırmaya ilişkin olan (elbette ki, Michel Foucault'nun programatik ve semptomatik el kitabı *La Volonté de savoir* [*Cinselliğin Tarihi*] hedefinde olan) Freudyen model; (3) Kahramanca ya da trajik temaları yabancılaşma ile yabancılaşmadan kurtulma arasındaki diğer büyük karşıtlıkla yakından ilişkili olup kendisi de aynı ölçüde postyapısalcı ya da postmodern dönemin zayiatı olan otantiklik ve otantik olmayışa ilişkin varoluşçu model; ve (4) en yakınlarda ise, 1960'lardaki ve 1970'lerdeki kısa altın çağı sırasında bizzat çözümlenen ve yapısöküme uğratılan, gösteren ile gösterilen arasındaki büyük göstergebilimsel karşıtlık. Bu derinlik modellerinin yerini alan şey çoğunlukla –yeni dizimbilimsel yapılarını daha sonra inceleyeceğimiz– uygulamalara, söylemlere ve metinsel oyuna ilişkin bir anlayıştır; şimdilik burada da derinliğin yerini yüzeyin ya da yüzeylerin aldığını gözlemlemekle yetinelim (metinlerarasılık olarak adlandırılan şey artık, bu anlamda bir derinlik meselesi değildir).

Bu derinlik yoksunluğu yalnızca metaforik de değildir: Broadway'deki büyük Chicano marketleri ve Los Angeles merkezindeki Dördüncü Caddeden eskiden Raymond Chandler'in Bunker Hill'i olan yere doğru sürerken aniden Wells Fargo Court'un (Skidmore, Owings ve Merrill) serbest duran –herhangi bir hacimle desteklenmez görünen ya da varsayılan hacmine göz ile kesinlikle karar verilemeyecek olan (dikdörtgen? Trapezoid?)– büyük duvarlarıyla karşılaşan herhangi biri tarafından fiziksel olarak ve "kelimenin tam anlamıyla" deneyimlenebilir. Yerçekimine meydan okuyan iki boyutluluğuyla bu büyük pencere tabakası, üzerinde durduğumuz sağlam zemini bir anlığına bir stereopticonun* içeriklerine, kendilerini çevremizde şurada burada gösteren kartondan şekillere dönüştürür. Görsel etki her yandan aynıdır: Seyircilerin karşısına gizemli bir yazgı, evrimsel mutasyona bir çağrı olarak çıkan Stanley Kubrick'in *2001* filmindeki büyük monolit kadar kaçınılmazdır. Eğer bu çok-uluslu yeni kent merkezi

* Eski tip bir projeksiyon cihazı –çn.

vahşice değiştirilmiş daha eski ve harap edilmiş şehir dokusunu etkin bir şekilde yok ettiyse, bu yeni garip yüzeyin kendi buyurgan yoluyla şehri eski algılama sistemlerimizi –yerlerine yeni bir şey önermeden– bir ölçüde arkaik ve amaçsız kılma tarzı hakkında da benzer bir şey söylenemez mi?

Şimdi son bir an için Munch'un tablosuna dönersek, *Çığlık*'ın tüm zaman boyunca içinde hapsedilmiş bulunan kendi anlatım estetiğini incelikle, ama ayrıntılı bir şekilde bıraktığı açık görünmektedir. Jeste ait içeriği zaten kendi başarısızlığını vurgulamaktadır, çünkü yüksek sesli olanın âlemi, çığlık ve insan gırtlağının ham titreşimleri bu içeriğin ortamıyla uyumsuzdur (bu homunculusun kulaklarının yokluğuyla yapıt içinde vurgulanmış bir şeydir). Yine de kayıp



Wells Fargo Court, (Skidmore, Owings ve Merrill)

çığlık, sanki diyalektik bir döngüler ve sarmallar içerisinde, bizzat çığlığın "ifade etmek" üzere olduğu acımasız yalnızlığın ve kaygının daha da kaybolmuş olan o deneyimine doğru gitgide yaklaşarak halkalar çizer. Böylesi döngüler, bir su tabakasının üzerinde olduğu gibi, kendilerini ses titreşiminin –eziyet çekenden şimdi acının maddi günbatımı ve manzara aracılığıyla konuştuğu ve titreştiği bir evrenin coğrafyası olmak üzere dışarı doğru yayıldığı sonsuz bir gerileme içinde– sonuçta görünür hale geldiği, büyük eşmerkezli halkalar şeklinde boyanmış yüzeye kazırlar. Görünür dünya artık bu "doğanın içinden geçen çığlığın" (Munch'un sözleri)[5] kaydedildiği ve kopyalandığı monadın duvarı haline gelir: İnsan burada Lautréamont'nun, mühürlü ve sessiz bir zar içinde büyüyen ve kutsallığın korkunçluğunun görüntüsünü yakalayınca o zarı kendi çığlığıyla yırtarak ses ve ıstırap dünyasıyla yeniden birleşen karakterini düşünüyor.

Bütün bunlar daha genel bir tarihsel hipotezi düşündürmektedir: Şöyle ki, kaygı ve yabancılaşma gibi kavramlar (ve *Çığlık*'ta olduğu gibi bunlara karşılık gelen deneyimler) artık postmodernin dünyasında uygun değildir. Büyük Warhol figürlerinin ve sona eren 1960'ların kötü şöhretli tükenmişlik ve özkıyım vakaları olan Marilyn'in kendisinin yahut Edie Sedgewick ve ilaçlar ve şizofreninin büyük başat deneyimlerinin, yüksek modernizm dönemine egemen olan Freud'un zamanının isterikleri ve nevrotikleriyle ya da radikal yalıtım ve yalnızlık, anomi, bireysel isyan, Van Gogh tipi delilik gibi o kanonik deneyimlerle artık yeterince ortak yanları yok gibi görünmektedir. Kültürel patolojinin dinamiğindeki bu değişiklik, öznenin yabancılaşmasının yerini ikincisinin parçalanmışlığının aldığı bir değişim olarak karakterize edilebilir.

Böylesi terimler çağdaş kuramda daha revaçta olan temalardan birini, öznenin kendisinin "ölümü" –özerk burjuva monadının ya da egonun ya da bireyin sonu– ve buna eşlik eden stres temasını (yeni bir ahlaki ideal ya da ampirik tanımlama olarak) akla getirmektedir, ki bu tema önceden merkezlenmiş olan özne ya da ruhun merkezsizleşmesiyle ilgilidir. Ben bu kavramın iki olası formülasyonundan –klasik kapitalizm ve çekirdek aile döneminde bir zamanlar var olan merkezlenmiş özne, günümüzde örgütlü bürokrasinin dünyasında çözünmüştür diyen tarihselci formülasyon ve böylesi bir öznenin zaten hiç var olmadığını, ama ideolojik bir serapa benzer bir şey oluşturduğunu savunan daha radikal postyapısalcı konumlanış– açıkça ilkine yatkınım; ikincisi her halükârda "görünüşün gerçekliği" gibi bir şeyi hesaba katmak zorundadır.

[5] Ragna Stang, *Edvard Munch,* New York, 1979, s. 90

Ne var ki buna bizzat anlatım sorununun öznenin (içinde hissedilen şeylerin sonradan dışarıya yansıtılmasıyla ifade edildiği) monad-benzeri bir kapsayıcı olarak kavranmasıyla yakından bağlantılı olması da eklenmelidir. Gelgelelim şu anda vurgulamamız gereken şey, kendisine eşlik eden sanatsal ya da politik öncünün ya da avangartın kolektif ideallerinin yanı sıra yüksek-modernist eşsiz bir biçem anlayışının kendilerinin merkezlenmiş özne diye adlandırılan o eski kavram (ya da deneyim) ile birlikte durma ya da düşme dereceleridir.

Munch'un tablosu burada da bu çapraşık durumun karmaşık bir yansıması olarak durmaktadır: Tablo anlatımın bireysel monad kategorisini gerektirdiğini, ama (bireysel öznelliğinizi kendine-yeten bir alan ve kapalı bir âlem olarak oluşturduğunuzda, böylece kendinizi geri kalan her şeyden yalıtmış ve kendinizi monadın akılsız yalnızlığına, diri diri gömülmeye ve çıkışı olmayan bir hapishane hücresine mahkûm olacağınız şeklindeki mutsuz paradoksu dramatize ederek) bu önkoşul için ödenmesi gereken ağır bedeli de gösterir.

Postmodernizm muhtemelen bu ikilemin sonunu işaret eder (yerine yeni bir ikilem koyarak). Burjuva egosunun ya da monadın sonu şüphesiz ki, beraberinde, o egonun psikopatolojilerinin de sonunu getirmektedir. Ben bunu duygulanımın sönmesi olarak adlandırıyorum. Ancak bu çok daha fazlasının sonu anlamına da gelmektedir – örneğin, eşsiz ve kişisel olan anlamında biçemin sonu, ayırt edici bireysel fırça darbesinin sonu (mekanik yeniden üretimin yeni önceliğiyle sembolize edildiği gibi). İfadeye ve duygulara ya da heyecanlara gelince, çağdaş toplumda, merkezlenmiş öznenin eski anomisinden kurtuluş yalnızca kaygıdan bir kurtuluş değil –artık duyguyu üretecek bir kendi olmadığı için– diğer her tür duygudan da kurtuluş anlamına gelebilir. Bu, postmodern çağın kültürel ürünlerinin tamamen duygudan yoksun olduğu anlamına değil, daha çok –J.F. Lyotard'ı izleyerek "yoğunluklar" olarak adlandırmamızın daha iyi ve daha doğru olabileceği– böylesi duyguların artık oynak ve kişilikdışı ve özel bir tür öforinin [coşku] egemenliği altına girmiş olduğu anlamına gelir. Bu meseleye daha sonra döneceğiz.

Bununla birlikte duygulanımın sönmesi, yazınsal eleştirinin daha dar bağlamında, yüksek modernizmin büyük zaman ve geçicilik tematiklerinin, *durée* [süre] ve belleğin ağıtsal gizemlerinin sönüşü olarak da karakterize edilebilir (bu, tam olarak hem yüksek modernizmle hem de yapıtların kendisiyle ilişkili yazınsal eleştirinin bir kategorisi olarak anlaşılması gereken bir şeydir). Gelgelelim artık diyakronik olan yerine senkronik olanda yaşadığımız sıklıkla

söylenmektedir ve ben en azından empirik olarak günlük yaşantımızın, ruhsal deneyimimizin, kültürel dillerimizin günümüzde, yüksek modernizmin önceki döneminde olduğu gibi, zaman kategorileri yerine mekân kategorileri tarafından egemenlik altına alındığının savunulabilir olduğunu düşünüyorum.[6]

II

Bireysel öznenin yokoluşu, formel sonucu olan kişisel biçemin gitgide kaybolmasıyla birlikte, günümüzün neredeyse evrensel olan pastiş denebilecek pratiğine yol açar. Thomas Mann'a (*Doktor Faustus*'ta) borçlu olduğumuz bu kavram (o da bu kavramı Adorno'nun gelişmiş müzikal denemenin iki yolu –Schoenberg'in yenilikçi planlaması ve Stravinsky'nin usdışı eklektisizmi– üzerine büyük yapıtından almıştır), daha kolayca kabul edilen parodi fikrinden keskin bir şekilde ayırt edilmelidir.

Şüphesiz ki, parodi, modernlerin tuhaflıklarında ve onların "taklit edilemez" biçemlerinde bereketli bir alan bulmuştur: Örneğin, Faulkner'in nefes kesici isim-fiilleriyle uzun cümlesi; Lawrance'ın asabi günlük konuşma diliyle noktalanan doğa görüntüleri; Wallace Stevens'ın konuşmanın isim olmayan kısımlarına kökleşmiş yüklenişi ("the intricate evasions of as");* Mahler'de yüksek orkestral pathostan köy akordeonu duygusallığına meşum (ama sonuçta tahmin

---

[6] Bu, önemli bir çeviri sorunuyla yüzleşmenin ve benim görüşüme göre postmodern mekânsallaştırma anlayışının Joseph Frank'ın gerçekten "mekânsal olan bir biçimi" etkili bir şekilde yüksek moderne bağlayışıyla niçin uyumsuz olmadığını söylemenin zamanıdır. Şimdi geriye baktığımda, onun tanımladığı şey, Frances Yates'in *Art of Memory* [Hafıza Sanatı] adlı kitabını anımsatan, modern yapıtın bir tür mekânsal anımsatıcı icat etmesidir (sayesinde özel olanın cümleyi ya da ayrıntıyı toplam biçim İdea'sının kendisine bağlayan bir dizi yeniden- ve önceden-gerilimli bir şekilde içerdiği damgalanmış, özerk yapıtın daha katı anlamda "toparlayıcı" bir kuruluşu). Adorno şef Alfred Lorenz'den Wagner hakkında tam da bu anlamda bir not alıntılar: "Eğer büyük bir yapıtta ayrıntılı olarak ustalaştıysanız, bazen, zaman bilincinizin aniden kaybolduğu ve tüm yapıtın 'mekânsal' denebilecek şekilde görüldüğü, yani zihinde her şeyin hassasiyetle aynı anda var olduğu anlar yaşarsınız" (W. 36/33). Ancak, böylesi bir anımsatıcı mekânsallık, "bütünsellikten" tanım gereği fiilen kaçınılan postmodern metinleri asla karakterize edemez. Dolayısıyla Frank'ın modernist mekânsal biçimi kapsamlayıcıdır, oysa ki burada ve şimdi nominalizmini bir yana bırakın, postmodernizmin evrensel kentleşmesi için metonimik [düzdeğişmece özelliği gösteren] sözcüğünü kullanmaya cesaret etmenin başlangıcında bile sayılmaz.

* Cümleyi özellikle çevirmedim. Jameson buradaki "as" sözcüğünün kullanımına işaret ediyor. Bu sözcüklerin iki farklı çevirisi şöyle olabilir: "Anlaşılmaz kaçışlarda olduğu gibi" ya da "nasılsa tıpkının alengirli savuşturmaları" –çn.

edilebilir) geçiverişler; Heidegger'in bir "kanıtlama" tarzı olarak –yanlış etimolojiye sahip– meditatif tören uygulaması...Tüm bunlar, kendini yeniden ileri süren bir normdan gösterişli bir şekilde saptıkları ölçüde, mutlaka düşmanca olması gerekmeyen bir tarzda, istemli ayrıksılıklarının sistematik taklitçiliğiyle insanı bir ölçüde karakteristik olarak çarparlar.

Yine de nicelikten niteliğe diyalektik sıçrama içinde, modern edebiyatın bir dizi farklı tarz ve üslupçuluklara dönüşüvermesini, bizzat toplumsal yaşamın, normun kendisinin gölgede kaldığı noktaya kadar dilbilimsel parçalanması izlemiştir: Dil (Esperento ya da Temel İngilizcenin yaratıcılarının özlemlerinden yeterince uzak olarak) nötr ve şeyleşmiş bir medya konuşmasına indirgenmiştir, ki kendisi de birçokları arasında bir tane daha birey-dil [idiolect] haline gelmiştir. Modernist biçemler böylece postmodernist kodlar haline gelir. Ve toplumsal kodların günümüzde profesyonel ve bilim dallarıyla ilgili jargonlara (ama aynı zamanda etnik, cinsel, ırksal, dinsel ve sınıfsal bağlılıkların rozetlerine) muazzam bir şekilde yayılmasının da siyasi bir fenomen olduğunu, mikropolitika sorunu yeterince gösterir. Eğer yönetici sınıfın fikirleri bir zamanlar burjuva toplumunun başat (ya da hegemonik) ideolojisiyse, bugünün gelişmiş kapitalist ülkeleri artık norm içermeyen bir biçemsel ve söylemsel heterojenite alanıdır. Meçhul efendiler varoluşlarımızı sınırlandıran ekonomik stratejileri değiştirmeyi sürdürürler ama artık konuşmalarını dayatmaya gerek duymazlar (ya da artık dayatacak durumda değillerdir); ve geç kapitalist toplumun okuryazarlık-sonrası özelliği yalnızca herhangi bir büyük ortak projenin yokluğunu değil, bizzat eski ulusal dilin bulunmayışını da yansıtır.

Bu durumda parodi kendisini işlevsiz bulur; o yaşamıştır ve pastiş denen o garip yeni şey yavaşça onun yerini almaya gelmektedir. Pastiş de parodi gibi, özgün ya da eşsiz, kendine has bir biçemin taklit edilmesi, dilbilimsel bir maskenin giyilmesi, ölü bir dilde konuşmadır. Ancak pastiş böylesi bir taklidin, parodinin art niyetlerini içermeyen, hiciv dürtüsünün budandığı, gülmeden ve geçici olarak ödünç aldığınız anormal dilin yanı sıra sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hâlâ var olduğuna dair bir iknadan yoksun olan nötr bir pratiğidir. Dolayısıyla pastiş boş parodi, kör göz küreleri olan bir heykeldir: O, Wayne Booth'un 18. yüzyılın "kararlı ironileri" diye adlandırdığı bir tür boş ironi pratiği olan diğer ilginç ve tarihsel açıdan özgün modern şeyin parodisidir.

Dolayısıyla Adorno'nun kâhince tanısının, olumsuz şekilde de olsa, gerçekleştiği görünmeye başlayacaktır: Postmodern kültürel üretimin gerçek öncüsü

(elde ettiği sistemin kısırlığına zaten bir göz attığı) Schönberg değil, Stravinsky'dir. Zira –kendi parmak izleriniz kadar eşsiz ve karıştırılamaz, kendi vücudunuz kadar karşılaştırılamaz (erken dönem Roland Barthes'a göre biçemsel icat ve yenliğin öz-kaynağı) olan– yüksek modernist biçem ideolojisinin çöküşüyle birlikte kültür üreticilerinin geçmişten başka dönecek yerleri kalmamıştır: Ölü biçemlerin taklidi, şimdi küresel olan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış tüm maskeler ve sesler aracılığıyla konuşma.

Bu durum mimari tarihçilerinin "tarihsicilik" [*historicism*] diye adlandırdıkları şeyi belirlemektedir, şöyle ki geçmişin tüm biçemlerinin rastgele parçalanarak alınması, rastgele biçemsel anıştırmalarla oyun ve genel olarak Henri Lefebvre'nin "neo"nun [yeni] artan önceliği diye adlandırdığı durum. Bununla birlikte pastişin bu her yerdeki varlığı belirli bir mizahla uyumsuz olmadığı gibi tutkudan da bütünüyle yoksun değildir: En azından bağımlılıkla –tarihsel olarak özgün tüm tüketicilerin kendisinin katıksız imgelerine dönüşmüş olan bir dünyaya ve sözde-olaylarla [medya etkinliği] "gösterilere" (durumcuların terimi) olan iştahıyla– uyumludur. Platon'un "simulakrum" (herhangi bir orijinalinin asla var olmadığı özdeş kopya) anlayışını böyle nesneler için saklayabiliriz. Yeterince uygun bir şekilde, simulakrum kültürü, değişim değerinin kullanım değerinin tüm anısının unutulduğu noktaya kadar genelleştiği bir toplum da hayat bulur (Guy Debord'un sıradışı bir ifadesinde gözlemlediği gibi, "imgenin metanın şeyleşmesinin son biçimi olduğu" (*Gösteri Toplumu*) bir toplum).

Simulakrumun yeni mekânsal mantığının artık eskiden tarihsel zaman olan şey üzerinde çok büyük bir etkide bulunması beklenebilir. Tarihin kendisi böylece değiştirilmiştir: Bir zamanlar, Lukács'ın tanımıyla tarihsel romanda, burjuva kolektif projesinin organik soyağacı olan şeyin kendisi, bu esnada muazzam bir imgeler koleksiyonu, çok parçalı bir fotoğrafik simulakrum olmuştur ki, bu proje bir E.P. Thompson'ın ya da Amerikan "sözlü tarih"inin kurtarıcı tarihyazımı için, isimsiz ve susturulmuş nesillerin ölülerinin dirilişi için, kolektif geleceğimizin her türlü yaşamsal yeniden yönlendirilmesi için hâlâ vazgeçilmez olan-geriye dönük boyuttur. Guy Debord'un güçlü sloganı şimdi her türlü tarihsellikten yoksun bırakılmış, kendi varsayımsal geçmişi bir dizi yavan gösteriden biraz fazlası olan bir toplumun "tarihöncesi" için daha da yerindedir. Postyapısalcı dilbilimsel kurama vefalı bir uyum içinde, "gönderge" olarak geçmiş, kendisini aşamalı bir şekilde parantez içine alınmış şekilde bulur ve daha sonra, bizi yalnızca metinlerle bırakarak bütünüyle unutulur.

Yine de bu sürece, kayıtsızlığın eşlik ettiği düşünülmemelidir: Aksine, günümüzde fotoğrafik imgeye bağımlılığın dikkate değer yoğunlaşmasının kendisi, her yerde hazır ve nazır, hepçil ve neredeyse şehvetli bir tarihsiciliğin somut bir belirtisidir. Daha önce söylediğim gibi, mimarlar bu (fazlasıyla çokanlamlı) sözcüğü postmodern mimarinin, rastgele ve ilkesizce, ama haz alarak geçmişin tüm mimari biçemlerini parçalayarak alan ve onları aşırı uyarıcı bütünler halinde birleştiren kayıtsız eklektisizmi için kullanırlar. Nostalji böyle bir hayranlık için tamamen doyurucu bir sözcük olarak insanı çarpmaz (özellikle estetik geri kazanım dışında her şeyin ötesinde bir geçmişe sahip, tam anlamıyla modernist bir nostaljinin acısı düşünüldüğünde) ama yine de dikkatimizi ticari sanata ve zevkte sürecin kültürel açıdan çok daha genelleşmiş bir belirtisi olan şeye, yani nostalji filmi denen (ya da Fransızların *la mode rétro* dedikleri) şeye çeker.

Nostalji filmleri tüm pastiş meselesini yeniden yapılandırır ve onu kolektif ve toplumsal (kayıp bir geçmişi sahiplenmeye yönelik umutsuz çabanın modanın demir yasası ve neslin yeni ideolojisi nedeniyle geri çekildiği) bir düzeye yansıtır. Bu yeni estetik söylemin açılış filmi olan George Lucas'ın *American Graffiti*'si (1973), o zamandan beri birçok filmin denediği gibi, Eisenhower döneminin artık büyüleyici olan kayıp gerçekliğini yeniden yakalamaya koyulur ve kişi 1950'lerin, en azından Amerikalılar için, ayrıcalıklı kayıp arzu nesnesi olarak kaldığını hissetmeye yatkındır:[7] yalnızca Amerikan barışının istikrarı ve refahı nedeniyle değil, aynı zamanda erken *rock and roll* ve gençlik çetelerinin karşı-kültürel dürtülerinin ilk saf masumiyetleri nedeniyle de (o halde Coppola'nın *Rumble Fish* filmi, kendisi hâlâ çelişkili bir şekilde gerçek nostaljik film tarzında çekilmesine karşın, bunların gidişine yakılan çağdaş bir ağıttır). Bu ilk atılımla birlikte, estetik kolonizasyon için yeni nesilsel dönemler açıldı (1930'ların Amerikan ve İtalyan tarzlarının, sırasıyla Polanski'nin *Chinatown'u* ve Bertolucci'nin *Il Conformista*'sında geri kazanılmasının gösterdiği gibi). Daha ilginç ve daha sorunsal olan ise, bu söylem aracılığıyla hem kendi günümüzü ve yakın geçmişimizi hem de bireysel varoluşsal bellekten kaçan daha uzak bir tarihi kuşatmaya yönelik nihai girişimlerdir.

Bu nihai nesnelerle –toplumsal, tarihsel ve varoluşsal bugünümüz ve "gönderge" olarak geçmiş– yüz yüze gelindiğinde, postmodernist bir nostaljik sanat dilinin gerçek tarihsellikle uyumsuzluğu dramatik bir şekilde görünür hale gelir. Bununla birlikte, bu çelişki bu tarzı karmaşık ve ilginç bir yeni biçimsel

[7] 50'ler konusunda daha fazlası için 9. bölüme bkz.

yaratıcılığa iter; nostalji filminin hiçbir zaman tarihsel içeriğin eski moda bir "temsili" meselesi olmadığı, ama aksine "geçmişliği" görüntünün parlak nitelikleriyle aksettirerek "geçmiş"e biçemsel çağrışım yoluyla, "1930'lardan" ya da "1950'lerden" olmaya da modanın nitelikleriyle yaklaştığı anlaşılmış olmalıdır. Bu bağlamda çağrışımı hayali ve basmakalıp düşüncelliklerin sağlanması olarak gören Barthes'ın *Mythologies* [*Çağdaş Söylenler*] kitabındaki reçeteyi izler (örneğin, Çin için Disney-EPCOT "kavramı" olarak "sinité" kullanılır).

Günümüzün nostalji tarzı tarafından fark edilmeden kolonizasyonu, Lawrance Kasdan'ın, James M. Cain'in *Double Indemnity* filminin uzak bir "zengin toplumlu" yeniden yapımı olan ve Miami'den birkaç saatlik sürüş mesafesinde olan Florida'nın çağdaş ve küçük bir kasabasında çekilen zarif *Body Heat* filminde gözlenebilir. Gelgelelim "*yeniden yapım*" sözcüğü, diğer versiyonların (romanın önceki filmlerinin yanı sıra bizzat romanın da) önceden mevcut bulunan varlığının şimdi filmin yapısının kurucu ve temel bir parçası olduğunun farkında olduğumuz ölçüde, anakronistiktir: diğer bir deyişle, biz şimdi estetik etkinin kasıtlı, yerleşik bir özelliği ve yeni bir "geçmişlik" çağrışımının ve yapay tarihsel derinliğin uygulayıcısı olarak –estetik biçemlerin tarihinin "gerçek" tarihin yerini aldığı– metinlerarasılık içindeyiz.

Yine de en başından beri bir dizi estetik gösterge resmen çağdaş olan görüntüyü zamanla bizden uzaklaştırmaya başlar: Örneğin, jeneriğin *art deco* senaryosu seyirciyi bir anda uygun "nostalji" alım moduna programlamaya hizmet eder (Toronto'daki dikkate değer Eaton Centre'da olduğu gibi, çağdaş mimarideki *art deco* alıntılama da büyük ölçüde aynı işleve sahiptir).[8] Bu arada yıldız sistemi kurumunun kendisine yönelik karmaşık (ama sırf biçimsel) anıştırmalarla biraz farklı bir çağrışım oyunu devreye sokulur. Başrol oyuncusu William Hurt, statüsü, yıldız kurumunun evrimindeki daha eski anlar şöyle dursun, Steve McQueen ya da Jack Nicholson (ve hatta daha da uzak olarak Brando) gibi erkek süper-starların önceki kuşağından belirgin derecede farklı olan yeni film "yıldızları" kuşağının bir üyesidir. Hemen önceki kuşak, çeşitli rollerini, çoğu kez isyan ve gelenek karşıtlığını ifade eden iyi bilinen ekran dışı kişilikleri aracılığıyla yansıtıyordu. Başrol oyuncularının en yeni kuşağı yıldızlığın geleneksel işlevlerini (en önemlisi cinsellik) sağlamaya devam ediyor, ama eski anlamda "kişiliğin" tamamen yokluğunda ve karakter oyunculuğunun biraz anonimleşmesiyle birlikte, ki Hurt gibi aktörler bunda usta boyutlarına ulaşırlar (yine

8 *Signatures of the Visible* (Routledge, 1990) adlı kitabımda bkz. "Art Deco."

de daha yaşlı Brando ve Olivier'in ustalığından çok farklı bir türde). Bununla birlikte, yıldızın oluşumundaki bu "öznenin ölümü" çok daha eski rollere –bu durumda Clark Gable'la ilişkili olanlara– tarihsel anıştırmalarla oynama olasılığının önünü açar; öyle ki oyunculuk tarzının kendisi artık, geçmişin bir "çağrıştırıcısı" olarak da işlev görebilir.

Son olarak, ortam, normalde Amerika Birleşik Devletleri'nin çok-uluslu çağında çağdaşlığını ileten sinyallerin çoğundan kaçınmak için büyük bir ustalıkla stratejik olarak çerçevelenmiştir: Küçük kasaba ortamı, bir yandan günümüzün nesne dünyası –tasarımları görüntüyü bir anda tarihlemeye hizmet edecek olan insan eliyle yapılmış şeyler ve gereçler– özenle kesilip atılırken, kameranın 1970'lerin ve 1980'lerin yüksek binalı manzarasından kaçınmayı sağlar (anlatıdaki anahtar bir epizot, eski binaların arazi spekülatörleri tarafından ölümcül yıkımını içermesine karşın). Dolayısıyla, filmdeki her şey, resmi çağdaşlığını bulanıklaştırmak ve seyircinin anlatıyı, gerçek tarihsel zamanın ötesinde, sonsuz bir otuzlarda geçiyormuş gibi almasını olanaklı kılmak için komplo kurar. Bugüne simulakrumun sanat dili ya da basmakalıp geçmişin pastişi aracılığıyla bu yaklaşım, şimdiki gerçekliğe ve şimdiki tarihin açıklığına parlak bir serabın büyüsünü ve uzaklığını sağlar. Yine de bu büyüleyici estetik tarzın kendisi, tarihselliğimizin, tarihi etkin bir şekilde deneyimleme olasılığımızın azalmasının ayrıntılı bir belirtisi olarak ortaya çıkmıştır. O halde bunun şimdiki zamanın bu garip karartılmasını kendi formel gücüyle ürettiği değil, yalnızca bu içsel çelişkiler aracılığıyla, kendi güncel deneyimimizin temsillerini biçimlendirmekten gitgide aciz hale gelir göründüğümüz bir durumun kötülüğünü gösterdiği söylenebilir.

"Gerçek tarih"in kendisine –nasıl tanımlanırsa tanımlansın, eskiden tarihsel roman olanın geleneksel nesnesine– gelince, şimdi o eski biçime ve ortama geri dönmek ve Birleşik Devletler'de işbaşındaki az sayıdaki ciddi ve yaratıcı (kitapları daha geleneksel anlamda tarihle beslenen ve şimdiye kadar, Amerikan tarihinin "destanında" –kendi aralarında değişim yapan– ardışık nesilsel anların sınırlarını belirler gözüken) solcu romancıdan birinin yapıtında gerçek tarihin kaderini okumak daha açıklayıcı olacaktır. E.L. Doctorow'un *Ragtime* kitabı kendisini resmen yüzyılın ilk iki on yılının bir panoraması olarak sunar (*World's Fair* gibi); en yeni romanı olan *Billy Bathgate*, *Loon Lake* gibi, otuzları ve Büyük Buhranı irdelerken, *The Book of Daniel* [*Daniel'in Kitabı*], sancılı bir yan yanalık içinde, Eski Solun ve Yeni Solun iki büyük ânını, 30'ların ve 40'ların

komünizmiyle 1960'ların radikalizmini önümüze koyar (onun erken dönem Westerninin bile bu şemaya uyduğu ve daha az açıkça ve biçimsel olarak daha az özbilinçli bir şekilde geç 19. yüzyılın sınırını tanımladığı söylenebilir).

The Book of Daniel, okuyucunun ve yazarın bugünü ile yapıtın konusu olan eski tarihsel gerçeklik arasında açık bir anlatı bağı kuran bu beş büyük tarihsel romandan yalnızca biri değildir; *Loon Lake'in,* burada göstermeyeceğim şaşırtıcı son sayfası da bunu çok farklı bir şekilde yapar; *Ragtime'ın* ilk versiyonunun[9] bizi açıkça kendi günümüzde –bir anda kendisinin 1900'lerdeki (hayali) geçmişinin bir sahnesi haline gelen– yazarın New York, New Rochelle'deki evinde konumlandırdığını not etmek ilginç bir şeydir. Bu ayrıntı, sembolik olarak zincirlerini keserek ve romanı, bizimle ilişkisi gerçekten sorunlu olan geçmiş tarihsel zamanın yeni bir dünyasında yüzmek üzere serbest bırakarak yayımlanan metinden kaldırıldı. Ne var ki, jestin otantikliği, okul kitaplarından öğrendiğimiz Amerikan tarihiyle gazetelerin ve kendi her günkü yaşantımızın geçerli çok-uluslu, çok katlı, şişmiş kentinin yaşanmış deneyimi arasında artık herhangi bir organik ilişki kalmadığına dair açık varoluşsal yaşam gerçeğiyle ölçülebilir.

Gelgelelim tarihsellikteki bir kriz kendisini bu metindeki çeşitli tuhaf biçimsel özellikler içine semptomatik olarak kaydeder. Onun resmi öznesi Birinci Dünya Savaşı öncesi bir radikal ve işçi sınıfı siyasetinden (büyük grevler) 1920'lerin teknolojik icat ve yeni meta üretimine geçiştir (Hollywood'un ve meta olarak imgenin yükselişi): Kleist'in *Michael Kohlhaas*'ının katkılı versiyonu, siyah kahramanın isyanının garip, trajik epizodu, bu süreçle ilişkili bir an olarak düşünülebilir. *Ragtime*'ın politik içeriğe sahip olduğu ve hatta politik "anlam" gibi bir şeyin her durumda açık olduğu, Linda Hutcheon tarafından ustalıkla ifade edilmiştir:

> ...onun üç paralel ailesi: Anglo-Amerikan düzen ailesi, marjinal göçmen Avrupalı ailesi ve Amerikan siyahi ailesi. Kentsel Amerika'nın toplumsal demografisinin biçimsel bir alegorisi içinde, romanın gidişatı birincisinin merkezini dağıtır ve sınırları anlatının çeşitli "merkezlerinin" içine taşır. Ek olarak, kapitalist mülkiyet ve parasallaşmış güçten kaynaklanan sınıf çatışmasının temsili üzerinden Amerikan demokratik ideallerinin geniş bir eleştirisi vardır.

[9] "Ragtime," *American Review,* Sayı 20, Nisan 1974, s. 1-20.

> Siyahi Coalhouse, beyaz Houdini ve göçmen Tateh hep işçi sınıfındandır ve bu nedenle –buna karşın değil– hepsi de yeni estetik biçimler (ragtime, vodvil, filmler) yaratmak için çalışabilirler.[10]

Ancak bu, asli olan dışında her şeyi yaparak romana, gözlere çok yakın tutulan sözsel bir nesnenin satırlarını ayrıştırırken bu perspektiflerin içine düşen az sayıdaki okuyucunun deneyimleyebileceği takdire değer bir tematik tutarlılığı ödünç verir. Elbette ki Hutcheon tamamıyla haklıdır ve postmodern bir yapaylık olmasaydı, roman bu anlama gelebilirdi. Öncelikle, temsil nesneleri, görünüşte öyküsel karakterler, ölçülemez ve sanki su ve yağ gibi karşılaştırılamaz maddelerden yapılmışlardır –Houdini *tarihsel*, Tateh *kurgusal* ve Coalhouse ise *metinlerarası* karakterlerdir– ki bu türden bir yorumlayıcı karşılaştırmanın kaydı için bu çok zor bir şeydir. Bu arada, romana atfedilen tema biraz değişik türden bir irdelemeyi de gerektirmektedir, çünkü yirminci yüzyılda Solun "yenilgiyi deneyimleme"sinin klasik bir versiyonu şeklinde, yani işçi hareketinin depolitizasyonunun medya ya da genel olarak kültüre (Hutcheon burada "yeni estetik formlar" terimini kullanır) atfedilebileceği önermesi şeklinde yeniden ifade edilebilir. Bu aslında, benim görüşüme göre, *Ragtime*'ın ve belki de genel olarak Doctorow'un çalışmasının anlamı değilse bile ağıtsal arka planı gibi bir şeydir; ama bu durumda romanı bu sol *doxa*'nın, bu tarihsel görüşün ya da "nesnel ruhun" hayalindeki yarı-görüşün bilinçsiz anlatımı ve ona eşlik eden keşfi gibi bir şey olarak tanımlamanın başka bir yoluna gereksinim duyarız. Böylesi bir tanımlamanın tescil edilmesi için isteyeceği şey, görünüşte gerçekçi olan *Ragtime* gibi bir romanın aslında çeşitli ideoloji-birimlerinden fantezi belirteçlerini bir hologram içinde birleştiren temsili olmayan bir yapıt olduğu paradoksudur.

Bununla birlikte, benim düşüncem bu merkezsizleşmiş anlatının tematik tutarsızlığı hakkında bir hipotez değil, tam aksidir. Şöyle ki, bu romanın dayattığı okuma tarzı, metnin üzerinde süzülen, ancak cümleleri okumamıza dahil edilemeyen resmi "öznelere" ulaşmamızı ve bunları konulaştırmamızı neredeyse olanaksız kılıyor. Bu anlamda, roman yalnızca yorumlanmaya direnmekle kalmaz, sürekli olarak ileri sürdüğü ve geri çektiği daha eski tipten bir toplumsal ve tarihsel yoruma kısa devre yapmak üzere toplumsal ve biçimsel olarak örgütlenmiştir. Böyle bir yorumlamanın kuramsal eleştirisinin ve yadsınmasının post-

[10] Lynda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism,* 1988, s. 61-62.

yapısalcı kuramın temel bir bileşeni olduğunu anımsadığımızda, Doctorow'un, cümlelerinin akışına bu mutlak gerilimi, bu mutlak çelişkiyi bir şekilde kasten kattığı sonucuna varmamak zordur.

Kitap, basitçe Baba, Anne, Büyük Kardeş vs. diye adlandırılmış kurgusal bir aileyle etkileşime giren –Houdini'nin daha merkezi rolü şöyle dursun, Teddy Roosevelt'ten Emma Goldman'a, Harry K. Thaw ve Stanford White'dan J. Pierpont Morgan'a ve Henry Ford'a kadar– gerçek tarihsel figürlerle doludur. Sir Walter Scott'un kendisininkiyle başlamak üzere tüm tarihsel romanlar, kuşkusuz ki şu ya da bu şekilde, şu ya da bu ulusal gelenek tarafından herhangi bir meşrulaştırma amacıyla planlanmış ders kitabı olan tarihsel kitapçıklardan elde edilmiş (genellikle) önceki tarihsel bilginin seferber edilmesini içerir (bundan sonra da Taklitçi hakkında zaten sahip olduğumuz "bilgi" ile, diyelim ki, bu kişinin roman sayfalarında ne olduğunu gördüğümüz somutluğu arasında anlatısal bir diyalektik kurar). Ancak Doctorow'un işlemi bundan çok daha aşırıdır ve şunu iddia edeceğim ki her iki karakter tipinin belirlenmesi –tarihsel isimler ve büyük harfle başlayan aile rolleri– tüm bu karakterleri şeyleştirmek ve zaten kazanılmış bilgiyi ya da *doxa*'yı önceden engellemeden bunların temsillerini almamızı olanaksızlaştırmak üzere işlev görmektedir; bu durum metne, kişiyi, okuyucu açısından sağlam bir tarihyazımsal formasyondan çok, Freud'un *The Uncanny* [*Tekinsizlik Üzerine*] isimli kitabındaki "bastırılanın geri dönüşü"yle ilişkilendirmeye iten sıradışı bir *déjà vu* algısı ve tuhaf bir aşinalık verir.

Bu arada, tüm bunların içinde meydana geldiği cümlelerin kendi özgünlüğü vardır ki bu özgünlük, modernlerin kişisel bir tarzı hazırlamalarındaki özeni –artık hiçbir şeyin kişisel olmayıp aksine Barthes'ın uzun zaman önce "beyaz yazım" [white writing] diye adlandırdığı şeyle aile benzerliği olan– bu yeni tür dilbilimsel yenilikten daha somut bir şekilde ayırt etmemizi sağlar. Bu belirli romanda Doctorow, kendisine yalnızca (ağırlıklı olarak "olmak" fiiliyle harekete geçirilen) basit bildirimsel cümlelerin alındığı titiz bir ilkeyi dayatmıştır. Ne var ki, etki gerçekten, çocuk edebiyatının lütfedici basitleştirmesinin ve sembolik özeninin sağladığı etkilerden biri değildir; aksine, daha rahatsız edici bir şey, Amerikan İngilizcesine uygulanmış (ancak bu yapıtın oluşturulduğu dilbilimsel olarak mükemmel cümlelerin hiçbirinde empirik olarak saptanamayan) derin bir gizli şiddet duygusudur. Yine de başka daha görünür teknik "yenilikler" *Ragtime*'ın dilinde olanlara bir ipucu sağlayabilir: Örneğin, Camus'nün *Yabancı* romanındaki karakteristik etkilerin çoğunun kaynağının, yazarın istemli olarak,

o dilde öykülemede daha normal olarak kullanılan diğer geçmiş zaman kipleri yerine Fransız *passé composé* zaman kipini baştan sona kullanma kararına kadar izlenebileceği iyi bilinir.[11] Burada da benzer türden bir şeyin işbaşında olduğunu öne süreceğim: sanki Doctorow, dilinde, İngilizcede sahip olmadığımız fiile ait bir geçmiş zaman kipinin etkisini ya da eşdeğerini yaratmak üzere sistematik olarak hareket etmiştir; yani Émile Benveniste'in bize öğrettiği gibi, "tamamlayıcı" hareketi sözcelemenin şimdisinden olayları ayırmaya ve zaman akışıyla eylemini, kendilerini şimdiki her durumdan ayrılmış bulan (öykü anlatımı ya da sözcelemeninki de dahil) çok sayıda bitmiş, tamamlanmış ve yalıtılmış dakik olay nesnelerine dönüştürmeye yarayan Fransız geçmiş zaman kipini (ya da *passé simple*).

E.L. Doctorow, Amerikan radikal geçmişinin yokoluşunun, Amerikan radikal geleneğinin eski geleneklerinin ve anlarının baskılanmasının epik şairidir: Sola sempati duyan hiç kimse bu muhteşem romanları, şu anki mevcut siyasi ikilemlerimizle yüzleşmenin otantik bir yolu olan şiddetli bir sıkıntı duymadan okuyamaz. Bununla birlikte, kültürel açıdan ilginç olan, onun bu büyük temayı formel olarak (içeriğin sönüşü kesinlikle öznesi olduğu için) iletmek ve daha da çok, yapıtını, kendisi bu ikilemin işareti ve belirtisi olan postmodernin kendi kültürel mantığı yoluyla geliştirmek zorunda kalmış olmasıdır. *Loon Lake* pastişin stratejilerini daha açık bir şekilde uygular (bilhassa Dos Passos'un onu yeniden keşfi içinde); ancak *Ragtime*, tarihsel göndergenin kaybıyla doğmuş estetik durum için en tuhaf ve çarpıcı anıt olarak kalmayı sürdürür. Bu tarihsel roman artık tarihsel geçmişi temsil etmek üzere hareket edemez; ancak o geçmiş hakkındaki fikirlerimizi ve şablonlarımızı "temsil edebilir" (böylece de bir anda "pop tarihi" olur). Dolayısıyla kültürel üretim, eski monadik özneden çok, alçaltılmış bir kolektif "nesnel ruh"a ait olan zihinsel bir alana geri itilir; o artık varsayımsal bir gerçek dünyaya, eskiden bizzat var olan bir geçmiş tarihin yeniden yapımına doğrudan bakamaz; aksine, Plato'nun mağarasındaymış gibi, o geçmişe ait zihinsel imgelerimizi onun sınırlandırıcı duvarları üzerinden takip etmek zorundadır. Eğer burada bir gerçekçilik kaldıysa, bu, sınırlandırılmanın kavranışının şokundan ve içinde Tarihi kendi pop imgelerimiz ve o tarihin – kendisi de daima ulaşılamaz kalan– simulakrası aracılığıyla aramaya mahkûm edildiğimiz yeni ve özgün bir tarihsel durumun yavaşça farkına varmamızdan türetilmesi gereken bir "gerçekçiliktir."

[11] Jean-Paul Sartre, "L'Etranger de Camus," *Situations II* içinde, Paris: Gallimard, 1948.

III

Tarihsellikteki kriz artık, yeni bir yoldan, genel olarak postmodern güç alanında zamansal örgütlenme sorununa ve aslında gitgide mekân ve mekânsal mantık tarafından egemenlik altına alınan bir kültürde zamanın, zamansallığın ve dizimbilimin [sentagmatik] alabileceği biçim problemine bir geri dönüşü dayatmaktadır. Gerçekten de eğer özne öncül-gerilimleriyle [*pro-tension*] yeniden-gerilimlerini [*re-tension*] zamansal dağıtıcı üzerinden etkin bir şekilde yayma ve geçmişiyle geleceğini tutarlı bir deneyim halinde örgütleme kapasitesini kaybettiyse, böyle bir öznenin kültürel üretimlerinin "parçacık öbekleri" ve rastgele heterojen, parçalı ve koşula bağlı bir pratik dışında nasıl bir sonuç verebileceğini görmek yeterince zor hale gelir. Ne var ki bunlar postmodernist kültürel üretimin çözümlenmesinde (hatta kendi taraftarları tarafından savunulmasında) kullanılan ayrıcalıklı terimlerin bazılarını oluşturur. Gelgelelim bunlar hâlâ olumsuz özelliklerdir; daha temel formülasyonlar metinsellik, *écriture* ya da şizofrenik yazım gibi isimler taşır ki şimdi kısaca dönmemiz gerekenler bunlardır.

Lacan'ın şizofreni hakkındaki görüşünü burada, klinik doğruluğa sahip olup olmadığını bilmemin bir yolu olduğundan değil ama esas olarak –tanıdan çok betimleme olarak– bana düşündürücü bir estetik model sunar göründüğü için faydalı buldum.[12] En dikkate değer postmodernist sanatçıların herhangi birinin –Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol ve hatta bizzat Beckett'in bile– klinik bakımdan şizofrenik olduklarını düşünmekten çok uzak olduğum açıktır. Mesele, toplumumuzun ve onun sanatının, Christopher Lanch'in *The Culture of Narcissism* isimli etkili kitabında olduğu gibi kültür eleştirilerini psikolojikleştiren ve moralize eden türde bir kültür-ve-kişilik tanılaması da değildir, ki bu kitaptan şu sözlerin ruhunu ve yöntembilimini ayrı tutmakla ilgileniyorum: Toplumsal sistemimiz hakkında psikolojik kategorilerin kullanımıyla elde edilebilecek olanlardan çok daha zarar verici şeyler söylenebileceğini düşünebilirsiniz.

Lacan şizofreniyi, çok kısaca, gösterenler zincirinde bir kopma, yani bir sözce ya da anlam oluşturan gösteren dizilerinde dizimbilimsel kilitlenme olarak

[12] Lacan'ın Schreiber'i değerlendirdiği temel referans "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose," *Écrits* içinde, çeviren Alan Sheridan, New York, 1977, s. 179-225. Çoğumuz bu klasik psikoz görüşünü Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* 1 kitabı aracılığıyla edindik.

tanımlar. Bu durumun (Lacan'ın Ödipal rekabeti annenin ilgisi için rakibiniz olan biyolojik bireyden çok Babanın-İsmi olarak adlandırdığı şey bakımından tanımlayarak dile yeniden kodladığı ve babaya ait otoritenin artık dilbilimsel bir işlev olarak kabul edildiği) ailevi ya da daha Ortodoks psikoanalitik arka planını es geçmek zorundayım.[13] Onun gösterenler zinciri anlayışı esasen Saussurecü yapısalcılığın temel ilkelerinden (ve en büyük buluşlarından olan) birini, yani anlamın gösteren ile gösterilen arasında, dilin maddiliği arasında, bir sözcük ya da isim ile göndergesi ve kavramı arasında bire bir ilişki olmadığı önermesini önkoşul olarak gerektirir. Yeni görüşte anlam, gösterenden gösterene hareket tarafından üretilir. Genel olarak gösterilen olarak adlandırdığımız –bir sözcenin anlamı ya da kavramsal içeriği– artık daha çok bir anlam-etkisi olarak, gösterenlerin kendi aralarındaki ilişki tarafından üretilen ve yansıtılan anlamlamanın o nesnel serabı olarak görülmelidir. İlişki koptuğunda, gösterenler zincirinin bağlantıları çatırdadığında, ayrı ve ilişkisiz gösterenlerin bir molozu şeklinde şizofreniye sahip oluruz. Bu türden dilbilimsel tekleme ile şizofreniğin psişesi arasındaki bağlantı artık iki parçalı bir önerme aracılığıyla kavranabilir: Birincisi, o bireysel kişiliğin kendisi, geçmiş ve geleceğin kişisinin şimdiki bugünüyle belirli bir zamansal birleşmesinin sonucudur; ikincisi, böylesi bir etkin zamansal birleşmenin kendisi –zaman içinde yorumbilgisel döngüsü boyunca hareket ettikçe– dilin ya da daha iyisi, cümlenin bir işlevidir. Eğer cümlenin geçmişini, bugününü ve geleceğini birleştiremezsek, benzer şekilde kendi biyografik deneyimimizin ya da psişik yaşantımızın geçmişini, bugününü ve geleceğini de birleştiremeyiz. Dolayısıyla, gösterenler zincirinin kopuşuyla birlikte şizofrenik saf maddi gösterenlerin ya da diğer bir deyişle, zaman içinde bir dizi saf ve ilişkisiz bugünün deneyimlerine indirgenir. Böyle bir durumun estetik ya da kültürel sonuçları hakkında birazdan sorular soracağız; öncelikle bu durumun nasıl hissettirdiğine bakalım:

> Olduğu günü çok iyi hatırlıyorum. Taşrada kalıyorduk ve zaman zaman yaptığım gibi tek başıma yürüyüşe çıkmıştım. Okuldan geçerken, aniden bir Alman şarkısı duydum; çocuklar şan dersi alıyorlardı. Dinlemek için durdum ve o anda üzerime garip bir his, çözümlemesi zor ama daha sonra çok iyi öğreneceğim bir şeye

[13] Bkz. benim "Imaginary and Symbolic in Lacan," *The Ideologies of Theory*, cilt I içinde, Minnesota, 1988, s. 75-115.

> –rahatsız edici bir gerçekdışılık hissine– benzer bir his çöktü. Bana öyle geldi ki artık okulu tanımıyordum, bir kışla kadar büyük hale geldi; şarkı söyleyen çocuklar, bunu zorla yapan mahkûmlardı. Sanki çocuklar ve şarkıları dünyanın geri kalanından ayrılmışlardı. Aynı sırada gözüm, sınırlarını göremediğim bir buğday tarlasına rastgeldi. Düzgün taş okul kışlasına hapsedilen çocukların şarkısına bağlanan, güneşte parıldayan sarı uçsuz bucaksızlık, beni öyle bir kaygıyla doldurdu ki, hıçkırarak ağladım. Evimizin bahçesine koştum ve "her şeyin her zamanki gibi görünmesini sağlamak için," yani gerçekliğe dönmek için oyun oynamaya başladım. Bu, daha sonraki gerçekdışı algılarda her zaman var olan unsurların ilk görünüşüydü: sınırsız genişlik, parlak ışık ve maddi şeylerin parlaklığı ve pürüzsüzlüğü.[14]

Var olan bağlamımızda bu deneyim şunları düşündürmektedir: Birincisi, zamansallığın bozulması, zamanın şimdisini, onu odaklayabilecek ve bir uygulama mekânı yapabilecek tüm etkinliklerden ve amaçlılıklardan aniden kurtarır; böylece yalıtılmış olan, özneyi aniden tanımlanamaz bir canlılıkla yutar ve yalıtılmış durumdaki maddi –ya da daha iyisi, gerçek– göstereninin gücünü etkili bir şekilde dramatize ederek, algının maddeselliği bütünüyle baskın hale gelir. Dünyanın bu şimdisi ya da maddi göstereni öznenin önüne, gizemli bir duygu yükü taşıyan, yükseltilmiş bir yoğunlukla gelir ki, bu yoğunluk burada olumsuz olan kaygı ve gerçekliğin kaybı terimleriyle tanımlanmasına karşın, aynı zamanda öfori, uçma, entoksikasyon ya da halüsinojenik kaynaklı yoğunluk gibi olumlu terimlerle de hayal edilebilir.

Metinsellikte ya da şizofrenik sanatta olanlar böyle klinik açıklamalarla aydınlatılmasına karşın, kültürel metinde, yalıtılmış gösteren artık, dünyanın esrarengiz bir durumu ya da dilin anlaşılmaz ama büyüleyici olan bir parçacığı değil, daha çok serbestçe yalıtılmış bir cümleye yakın bir şeydir. Örneğin, John Cage'in müzik deneyimini düşünün. Bunda (örneğin, hazırlanmış piyanoda) bir malzeme sesleri öbeğini, başka bir sesli akorun oluşacağını ya da öncekini bununla (eğer oluşursa) bağlantı kurabilmek için yeterince anımsayabileceğinizi hayal bile edemeyeceğiniz dayanılmaz bir sessizlik izler. Beckett'in anlatılarının

[14] Marguerite Sèchehaye, *Bir Şizofren Kızın Güncesi*, çeviren G. Rubin-Rabson, New York, 1968, s. 19.

bazıları da, *Watt* başta olmak üzere, bu düzeni izler: Burada şimdiki cümlenin zaman içindeki önceliği, etrafında reform yapmaya çalışan anlatı dokusunu acımasızca parçalamaktadır. Ne var ki benim örneğim, –Language Poetry ya da New Sentence olarak adlandırılan– grubu ya da okulu temel estetikleri olarak şizofrenik parçalanmayı benimsemiş görünen daha genç bir San Fransiscolu şairin daha az kasvetli bir metni olacak.

Çin
Biz güneşten sonraki üçüncü dünyada yaşıyoruz. Üç numara.
Kimse bize ne yapacağımızı söylemiyor.
Bize saymayı öğreten insanlar çok kibardılar.
Her zaman ayrılma zamanıdır.
Eğer yağmur yağarsa, şemsiyen ya vardır ya da yoktur.
Rüzgâr şapkanı uçurur.
Güneş de yükselir.
Yıldızların bizi birbirimize tarif etmemesini tercih ederim; bunu kendimiz için yapmayı tercih ederim.
Gölgenin önünde koş.
En az on yılda bir gökyüzüne işaret eden bir kız kardeş iyi kardeştir.
Manzara motorludur.
Tren seni gittiği yere götürür.
Su arasındaki köprüler.
İnsanlar uçsuz bucaksız beton boyunca dağınık olarak uçağa doğru ilerliyorlar.
Bulunabilecek bir yerde olmadığınızda şapkanızın ve ayakkabılarınızın neye benzediğini unutmayın.
Havada süzülen sözcükler bile mavi gölgeler yapıyor.
Eğer lezzetliyse onu yeriz.
Yapraklar düşüyor. Şeylere dikkat çekin.
Doğru şeyleri toplayın.
Hey tahmin et ne oldu? Ne? *Nasıl konuşulacağını öğrendim*. Harika.
Kafası eksik olan kişi gözyaşlarına boğuldu.
Düşerken bebek ne yapabilirdi? Hiçbir şey.
Uyumaya git.
Şortla Harika görünüyorsun. Ve bayrak da harika görünüyor.

> Patlamalar herkesin hoşuna gitti.
> Uyanma zamanı.
> Ama rüyalara alışmak daha iyidir. (Bob Perelman)[15]

Bu devamsızlıklar içeren ilginç alıştırma için çok şey söylenebilir; en az paradoksal olanı, bu birleşmemiş cümleler çapında daha birleşik bir evrensel anlamın ortaya çıkması değildir. Gerçekten de bunun biraz tuhaf ve gizli bir şekilde siyasi bir şiir olması ölçüsünde, Yeni Çin'in –dünya tarihinde benzeri bulunmayan– muazzam, bitmemiş toplumsal deneyinden, iki süper güç arasında "üç numara"nın beklenmeyen ortaya çıkışından, ortak kaderleri üzerinde yeni bir kontrole sahip insanlar tarafından meydana getirilmiş tamamen yeni bir nesne dünyasının tazeliğinden; her şeyden önce, yeni bir "tarih öznesi" haline gelen ve feodalizmle emperyalizme uzun bir bağımlılıktan sonra kendi sesiyle, kendisi için, sanki ilk sefermiş gibi konuşan bir kolektivitenin büyük olayından bir şeyler yakaladığı görülmektedir.

Ancak esas olarak, şizofrenik ayrılma ya da *écriture* olarak adlandırdığım şeyin, kültürel bir biçem olarak genelleştirildiğinde, şizofreni gibi terimlerle ilişkilendirdiğimiz hastalıklı içerikle zorunlu bir bağlantıyı sürdürmeyi bıraktığını ve daha keyifli yoğunluklar için tam da eski kaygı ve yabancılaşma duygularının yerini aldığını gördüğümüz o öfori için kullanılabilir hale geldiğini göstermek istedim.

Örneğin, Jean-Paul Sartre'ın Flaubert'deki benzer bir eğilim hakkındaki açıklamasını değerlendirin:

> Onun cümlesi (Sartre Flaubert hakkında konuşuyor) nesnenin etrafını kuşatır, onu kavrar, onu hareketsiz bırakır, onun belini kırar, kendisini onun etrafına sarar, taşa döndürür ve nesnesini kendisiyle beraber taşlaştırır. O kör ve sağır, kansız ve yaşam enerjisinden yoksundur; derin bir sessizlik onu arkadan gelen cümleden ayırır; o ebediyen boşluğa düşer ve avını da bu sonsuz düşüşe çeker. Bir zamanlar tanımlanan herhangi bir gerçeklik envanterden çıkarılmıştır.[16]

---

[15] *Primer*, Berkeley, 1981.

[16] Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* [*Edebiyat Nedir?*], Cambridge, Mass., 1988.

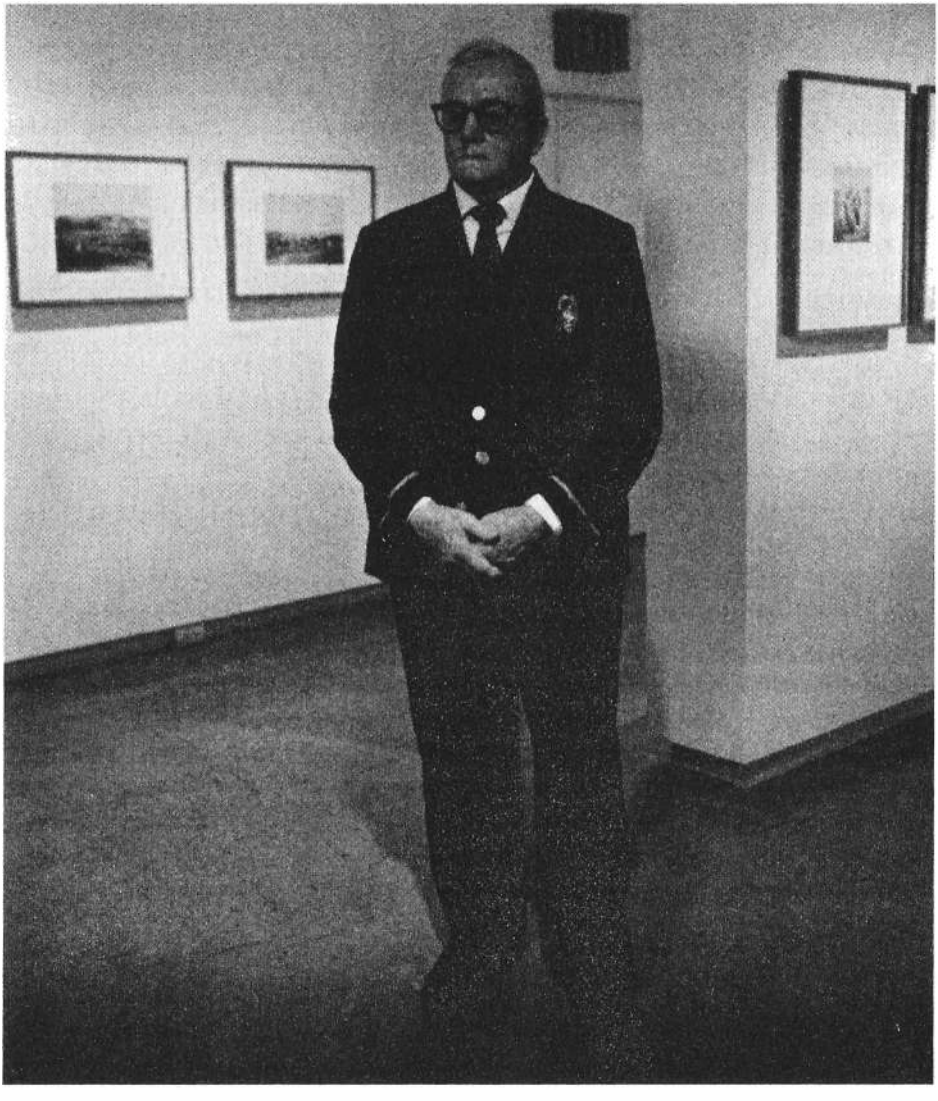
Bu okumayı, Flaubert'in biçeminin belirli örtülü ya da ikincil önemde, bütünüyle postmodernist özelliklerinin anakronistik şekilde ön plana çıkartıldığı, bilmeyerek soybilimsel tipte olan bir tür optik yanılsama (ya da fotoğrafik büyütme) olarak görme eğilimindeyim. Bununla birlikte, dönemselleştirmeyle ve kültürel başatlarla ikincil olanların diyalektik yeniden yapılandırılmasıyla ilgili ilginç bir ders verir. Flaubert'deki bu özellikler, tüm ölümden sonraki yaşamın ve uygulamaya kızgınlığın belirti ve stratejileri olup Sartre'ın *Family Idiot* adlı kitabının üç bin sayfası boyunca (artan bir sempatiyle) ifşa ettiği bunlardır. Böylesi özelliklerin kendileri kültürel norm haline geldiğinde tüm bu olumsuz duygulanım biçimlerinden arınırlar ve diğer, daha dekoratif kullanımlar için hazır hale gelirler.

Ancak, Çin denen o göndergeyle pek ilgisi olmadığı ortaya çıkan Perelman'ın şiirinin yapısal sırlarını henüz tamamıyla tüketmedik. Yazar aslında Çin Mahallesinde gezinirken ideografik altyazıları kendisi için ölü bir mektup (maddi bir gösteren de denebilir) olarak kalan bir fotoğraflar kitabına nasıl rastladığını anlatmıştır. O halde, söz konusu şiirin cümleleri Perelman'ın o fotoğraflar için kendi altyazıları, göndergeleri ise başka bir imge, başka bir kayıp metindir ve şiirin birliği artık onun dilinin içinde olmayıp kendisi dışında, başka ve kayıp bir kitabın birliği içinde bulunmalıdır. Burada fotorealizm denen şeyin dinamiğine çarpıcı bir benzerlik vardır. Fotorealizm, soyutlama estetiğinin –bunların nesnelerinin "gerçek dünya"da bulunmayıp kendilerinin gerçek dünyanın fotoğrafları olduğu açık hale gelene kadar süren– uzun egemenliğinden sonra bir temsile ve betimlemeye dönüşe benzemektedir (bu gerçek dünya da artık, fotorealist ressamlığın "realizminin" şimdi simulakrum olduğu imgelere dönüşmüştür).

Ne var ki şizofreni ve zamansal organizasyonun bu açıklaması, bizi Heidegger'in Yerküre ile Dünya arasında bir yarık ya da aralık anlayışına geri götüren –kendi felsefesinin tonu ve büyük ciddiyetiyle keskin bir tarzda uyumsuz olmasına karşın– değişik bir şekilde de formüle edilebilir. Postmodernist biçim deneyimini, paradoksal görüneceğini umduğum bir sloganla –"fark anlatır" önermesiyle– karakterize etmeyi isterim. Macherey'den beri kendi eleştirimiz –artık birleşik ya da organik olmayıp ayrık altsistemlerin ve rastgele hammaddelerin ve her türden dürtünün gerçek bir kargaşası ya da sandık odası olan– sanat yapıtının heterojenliğine ve derin süreksizliğine vurgu yapmakla ilgiliydi. Diğer bir deyişle, eski sanat yapıtının okumasının artık birleştirmeyle değil, farklılaş-

tırmayla ilerleyen bir metin olduğu ortaya çıktı. Gelgelelim farklılık kuramları –sözcükleri ve cümleleri de dahil– metinin malzemelerinin rastgele ve durağan pasiflik halinde, birbirlerinden ayrık olan bir dizi unsur halinde ayrı düştükleri noktaya kadar ayrılmayı vurgulama eğilimindedir.

Bununla birlikte, en ilginç postmodernist yapıtlarda, farklılık anlayışının kendisiyle olan uygun gerilimi geri getiren daha olumlu bir ilişki kavrayışı saptanabilir. Bu yeni farklılık yoluyla ilişki tarzı bazen düşünme ve algılamanın kazanılmış yeni ve özgün bir yolu olabilir; daha sık olaraksa o yeni mutasyonu belki de artık



Duane Hanson, *Museum Guard*

bilinçlilik olarak adlandırılamayacak şey içinde elde etmeye yönelik olanaksız bir zorunluluk şeklini alır. Bu yeni düşünme ilişkileri tarzının en çarpıcı amblemin'n --yemyeşil bir bitki örtüsü içinde aralıklarla yerleştirilmiş ya da garip yeni vide' yıldızlarında oluşan bir tavandan aşağı bize doğru göz kırpan yığılmış ya da yayılmış televizyon ekranlarının, çeşitli ekranlarda eşzamanlı olmayan anlarda geri dönen önceden ayarlanmış görüntü sıralarını ya da döngülerini defalarca özetlediği– Nam June Paik'in çalışmalarında bulunabileceğine inanıyorum. Bundan sonra, bu süreksiz çeşitlilikten şaşkına dönerek tek bir ekrana yoğunlaşmaya karar veren bazı seyirciler tarafından, sanki takip edilmesi gereken bu değersiz görüntü sırasının kendi çapında bir organik değeri varmış gibi, eski estetik deneyimlenir. Ne var ki postmodernist seyirci olanaksız olanı yapmaya, yani radikal ve rastgele farklılıkları içinde tüm ekranları bir anda görmeye çağrılır; böylesi bir seyirciden *The Man Who Fell to Earth* filminde (aynı anda elli yedi televizyon ekranını birden seyreden) David Bowie'nin evrimsel mutasyonunu izlemesi ve radikal farklılığın canlı algılanmasının özünde ilişki diye adlandırılan şeyi kavramanın yeni bir tarzı olduğu bir düzeye bir şekilde yükselmesi istenir: bu, *kolaj* diye isimlendirmenin hâlâ çok zayıf kaldığı bir şeydir.

IV

Şimdi postmodernist mekân ve zamanın keşif niteliğindeki bu açıklamasını, bu yeni kültürel deneyimi sıklıkla karakterize ediyor görünen o öforinin ya da yoğunlukların son bir çözümlemesiyle tamamlamamız gerekiyor. Hopper'ın binalarının ıssızlığını ya da Sheeler'in biçimlerinin sade Orta Batı sözdizimini geride bırakarak, onları otomobil enkazlarının bile yeni bir sanrı görkemiyle parıldadığı fotorealist şehir manzarasının olağanüstü yüzeyleriyle değiştiren bir geçişin muazzamlığını yeniden vurgulayalım. Bu yeni yüzeylerin canlılığı, bunların asıl içerikleri olan şehrin kendisinin, bırakın daha önceki çağı, yirminci yüzyılın ilk yıllarında bile hayal edilemeyecek ölçüde bozulmuş ya da parçalanmış olması nedeniyle daha da paradoksaldır. Kentsel sefalet metalaşmayla ifade edildiğinde gözlere nasıl keyif verebilir ya da şehirdeki günlük yaşamın yabancılaşmasındaki eşsiz bir kuantum sıçraması nasıl olur da garip bir yeni sanrısal canlılık biçiminde deneyimlenebilir? Bunlar araştırmamızın şu ânında karşımıza çıkan soruların bazılarıdır. Yeni estetik için bizzat mekânın temsilinin vücudun tem-



Duane Hanson, *Tourist II*

siliyle uyuşmazlığı hissedilir hale geldiği açık olmasına karşın, insan figürü de araştırmadan muaf tutulmamalıdır: Bu, daha önceki genel manzara anlayışlarının herhangi birinden çok daha belirgin olan bir estetik işbölümü türü ve gerçekten de en uğursuz belirtidir. Yeni sanatın ayrıcalıklı mekânı, Doug Bond'un yapıtındaki boş banyoların gösterdiği gibi, radikal biçimde insanbiçimcilik karşıtıdır. Gelgelelim insan vücudunun nihai çağdaş fetişleştirilmesi, Duane Hanson'un heykellerinde çok değişik bir yön seçer: Bu, benim zaten simulakrum diye adlandırdığım ve özgün işlevi Sartre'ın günlük gerçekliğin çevreleyici tüm dünyasının *derealizasyonu* diye adlandıracağı şeyde yatan şeydir. Diğer bir de-

yişle, bu polyester figürlerin nefesiyle ve sıcaklığıyla ilgili şüphe ve duraksama ânınız, müzede etrafınızda dolaşan insanlara geri dönme ve onları da en kısa an için çok sayıda ten rengi simulakraya dönüştürme eğilimindedir. Böylece dünya bir anlığına derinliğini kaybeder ve parlak bir cilt, stereoskopik bir yanılsama ve yoğunluk içermeyen bir filmsel görüntü akışı haline gelme tehdidinde bulunur. Ama şimdi bu dehşet verici bir deneyim midir, yoksa neşelendirici mi?

Böylesi deneyimleri Susan Sontag'ın etkili bir ifadesinde "camp" olarak soyutladığı şey açısından düşünmenin verimli olduğu kanıtlanmıştır. Edmund Burke ve Kant'ın eserlerinde yeniden keşfedildiği şekliyle "yüce"nin aynı derecede moda olan güncel temasından yararlanarak, bunun üzerine biraz farklı bir çapraz ışık öneriyorum; ya da belki birileri iki kavrayışı *camp* ya da "histerik" yüce gibi bir biçim içerisinde birleştirmek isteyebilir. Burke için yüce, dehşetin sınırında bir deneyim, insan hayatını tamamen ezecek kadar muazzam olan şeyin şaşkınlık, uyuşukluk ve korkusu içinde anlık bir bakıştı: Bu daha sonra Kant tarafından bizzat temsil sorununu da içerecek şekilde inceltilmiş bir tanımdı; öyle ki yücenin nesnesi yalnızca katıksız güç ve insan organizmasının doğayla fiziksel kıyaslanamazlığı meselesi değil, betimlemenin sınırları ve insan aklının böylesi muazzam güçlere temsil verebilme yetersizliği meselesi haline gelir. Modern burjuva devletinin şafağındaki tarihsel ânında olan Burke'a göre böylesi güçler yalnızca kutsal açısından kavramsallaştırılabilirdi. Buna karşın, Heidegger bile kendi zamanımızda Doğanın imgesinin nihai biçimi olan organik bir prekapitalist köylü manzarasıyla ve köy toplumuyla hayali bir ilişkiyi düşünmeyi sürdürmektedir.

Gelgelelim bugün, Doğanın kendisinin radikal bir tutulması ânında, tüm bunları farklı bir şekilde düşünmek olanaklı olabilir: Sonuçta, Heidegger'in "tarla yolu" geç kapital, yeşil devrim, yeni-sömürgecilik ve süper otoyollarını eski tarlalarla boş arsaların üzerinden geçiren ve Heidegger'in "varlığın evi"ni –eğer en sefilce ısıtılmamış, fare istilası altındaki ucuz konutlara değilse bile– kat mülkiyetine çeviren enginkent [megalopolis] tarafından telafi edilemez ve geri alınamaz biçimde tahrip edilmiştir. Toplumumuzun *diğeri* bu anlamda artık hiçbir şekilde, prekapitalist toplumlarda olduğu gibi, Doğa değil ama şimdi tanımlamamız gereken başka bir şeydir.

Bu diğer şeyin tezcanlı bir şekilde tek başına teknoloji olarak kavranması konusunda kaygılıyım, çünkü teknolojinin kendisinin burada başka bir şeyin figürü olduğunu göstermek istiyorum. Yine de teknoloji, makinelerimizde

depolanmış ölü insan emeğinin o muazzam tamamen insani ve doğal-karşıtı gücünü tanımlamak için yeterli bir kestirme yol olarak pekâlâ işlev görebilir (Sartre'ın pratiko-inertin karşıt-erekliliği diye adlandırdığı, tanınamayacak biçimlerde geriye ve bize karşı dönen ve hem kolektif hem de bireysel praksisimizin muazzam distopyacı ufkunu oluşturan yabancılaşmış bir güç).

Bununla birlikte Marksist görüşte teknolojik gelişme, sonuçta belirleyici olan kendi içinde bir nedenin değil, sermayenin gelişiminin bir sonucudur. Dolayısıyla sermayenin içinde makine gücünün farklı kuşaklarını, teknolojik devrimin farklı aşamalarını ayırt etmek uygun olacaktır. Burada, sermaye altında makinelerin evriminde üç esas kopuşu ya da kuantum sıçramasını özetleyen Ernest Mandel'i izleyeceğim.

> Dolayısıyla güç teknolojisindeki –devindirici makinelerin makineler tarafından üretilme teknolojisindeki– temel devrimler bir bütün olarak teknoloji devrimlerinde belirleyici an olarak görünmektedir. 1848'den itibaren buharla çalıştırılan motorların makine üretimi; 19. yüzyılın 90'larından itibaren elektrikli ve yanmalı motorların makine üretimi; 20. yüzyılın 40'larından itibaren elektronik ve nükleer güçle çalışan aygıtların makine üretimi – kapitalist üretim tarzının 18. yüzyıl sonlarındaki "özgün" sanayi devriminden beri teknolojide meydan getirdiği üç genel devrim bunlardır.[17]

Bu dönemselleştirme Mandel'in *Geç Kapitalizm* isimli kitabının genel tezini vurgulamaktadır; şöyle ki, kapitalizmde her biri önceki aşamaya göre diyalektik bir genişlemeyi belirten üç temel an olmuştur. Bunlar pazar kapitalizmi, tekelci aşama ya da emperyalizm aşaması ve yanlış olarak post-endüstriyel diye adlandırılan, ama çok-uluslu diye adlandırılması daha iyi olacak olan bizim kapitalimiz. Mandel'in post-endüstriyel tartışmasındaki müdahalesinin, geç ya da çok-uluslu kapitalizmin ya da tüketici kapitalizminin, Marx'ın büyük on dokuzuncu yüzyıl analiziyle uyumsuz olmak şöyle dursun, aksine şimdiye kadar ortaya çıkmış sermayenin en saf şeklini, sermayenin şimdiye dek metalaşmamış alanlara müthiş bir yayılmasını oluşturduğu önermesini içerdiğine zaten işaret etmiştim. Bizim kendi zamanımızın bu daha saf kapitalizmi böylece şimdiye dek katlandığı ve haraç yoluyla sömürdüğü prekapitalist yerleşim bölgelerini

[17] Ernest Mandel, *Late Capitalism*, Londra, 1978, s. 118.

ortadan kaldırır. İnsan bu bağlamda Doğa ve Bilinçdışının yeni ve tarihsel olarak özgün bir nüfuz edilme ve kolonizasyonundan bahsetmek istiyor: yani prekapitalist Üçüncü Dünya tarımının Yeşil Devrim tarafından yıkımı ve medyayla reklam endüstrisinin yükselişi. Her halükârda, benim realizm, modernizm ve postmodernizm aşamalarını kültürel olarak dönemselleştirmemin Mandel'in üç bölümlü şemasından hem esinlendiği hem de onun tarafından doğrulandığı da açık olmalıdır.

Dolayısıyla kendi dönemimizden Üçüncü Makine Çağı olarak söz edebiliriz; Kant'ın daha önceki yüce çözümlemesinde açıkça geliştirilmiş olan estetik temsil sorununu bu noktada yeniden gündeme getirmeliyiz, çünkü yalnızca, makineyle olan ilişkinin ve makinenin temsilinin, teknolojik gelişimin bu niteliksel olarak farklı aşamalarının her biriyle birlikte diyalektik olarak değişmesini beklemek mantıklı görünecektir.

Sermayenin bizimkinden önceki ânında makinelerin verdiği heyecanı, en dikkat çekici olarak, fütürizmin canlılığını ve Marinetti'nin makineli tüfek ve motorlu aracı kutlamasını anımsamak yerinde olacaktır. Bunlar hâlâ görünür amblemler, modernizasyonun bu daha önceki ânının devindirici enerjilerine somutluk ve biçim veren heykelsi enerji devreleridir. Bu büyük aerodinamik şekillerin saygınlığı –düşmüş eski bir dünyanın kentsel manzarası üzerinde çok sayıda devasa buharlı yolcu gemileri gibi yüzen engin Ütopyacı yapılar olan– Le Corbusier'in binalarındaki metaforik varlıklarıyla ölçülebilir.[18] Makineler Picabia ve Duchamp gibi sanatçıların –burada değerlendirme zamanımızın olmadığı– yapıtlarında farklı türden bir cazibe uygular; ancak eksiksizlik hatırına 1930'ların devrimci ya da komünist sanatçılarının da Fernand Léger ve Diego Riviera'da olduğu gibi, tüm insan toplumun Prometheusçu bir yeniden inşası için makine enerjisinin bu heyecanını yeniden sahiplenmeye başvurma şekillerine değinmeme izin verin.

Kendi ânımızın teknolojisinin temsil için bu aynı kapasiteye sahip olmadığı apaçık bellidir: ne türbin ne de Sheeler'in buğday siloları ya da fabrika bacaları, ne boruların ve taşıma kayışlarının barok inceliği ne de demiryolu treninin aerodinamik profili (hâlâ istirahat halinde toplanmış tüm hız araçları) ama özellikle de dış kabuğu hiçbir simgesel ya da görsel güce sahip olmayan bilgisayar ve hatta –düzleştirilmiş görüntü yüzeyini kendi içinde taşıyarak hiçbir şey anlat-

[18] Bkz. özellikle Le Corbusier'deki bu tür motifler üzerine Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst,* Brunswick, 1981.

mayıp aksine içine patlayan televizyon denen o ev aygıtında olduğu gibi– bizzat çeşitli medyanın koruyucu kılıfları.

Böylesi makineler aslında üretimden çok yeniden üretim makineleridir ve estetik temsil kapasitemizden, fütürist ânın eski makinelerinin, biraz daha eski hız-ve-enerji heykeltıraşlığının görece taklitçi putperestliğininkine göre çok farklı taleplerde bulunurlar. Burada her tür yeniden üretim sürecine göre kinetik enerjiyle daha az işimiz vardır ve postmodernizmin daha zayıf ürünlerinde böylesi süreçlerin estetik şekillenmelerinin içeriğin salt tematik temsiline –yeniden üretim süreçleri *hakkında* olan ve film kameralarını, videoyu, ses kayıt cihazlarını, simulakrumun üretimi ve yeniden üretiminin tüm teknolojisini içeren anlatılara– daha rahatça geri kayma eğilimi vardır. (Burada Antonioni'nin modernist *Blow-Up* filminden De Palma'nın postmodernist *Blow-out* filmine kayış paradigmatiktir.) Örneğin, Japon mimarlar kaset yığınlarının dekoratif imitasyonu üzerine bir binayı modellerken, çözüm –çoğunlukla gülünç olmasına karşın– en iyi olasılıkla tematik ve imalıdır.

Yine de en enerjik postmodernist metinlerde başka bir şey ortaya çıkmaya başlar ve bu, tüm tematiklerin ve içeriğin ötesinde yapıtın bir şekilde yeniden üretim süreci ağlarına dokunup böylece bize –gücü ya da otantikliği böylesi yapıtların çevremizde ortaya çıkan tamamen yeni bir postmodern mekânı çağrıştırmasındaki başarıyla belgelenen– postmodern ya da teknolojik yüceye bir göz atmamızı sağlar görünmesi duygusudur. Dolayısıyla mimari bu anlamda ayrıcalıklı estetik dil olarak kalır ve muazzam bir cam yüzeyin diğerine bozucu ve parçalayıcı yansımaları postmodernist kültürde sürecin ve yeniden üretimin merkezi rolü için paradigmatik olarak kabul edilebilir.

Bununla birlikte, teknolojinin bugünkü toplumsal yaşantımızın ya da kültürel üretimimizin "mutlak belirleyici nedeni" olduğu şeklindeki herhangi bir çıkarımdan kesinlikle sakınmak istiyorum: Böyle bir tez, elbette ki sonuçta post-Marksist postendüstriyel toplum anlayışının parçasıdır. Bilakis, bazı muazzam iletişim ve bilgisayar ağlarının hatalı temsillerimizin kendilerinin daha derin bir şeyin, yani günümüz çok-uluslu kapitalizminin tüm dünya sisteminin bozulmuş bir betimlemesi olduğunu önermek istiyorum. Dolayısıyla çağdaş toplumun teknolojisinin büyüleyici ve cezbedici gelmesinin nedeni pek de kendi içinde olmayıp zihinlerimiz ve hayal gücümüz için kavranması çok daha zor olan bir gücü ve kontrol ağını kavramak için ayrıcalıklı bir temsili kestirmeden sunar görünmesidir: Bizzat sermayenin üçüncü aşamasının merkezsiz-

leşmiş yeni küresel ağının tamamı. Bu, şu anda en iyi –insanın "yüksek teknoloji paranoyası" olarak nitelendirmek istediği– çağdaş eğlence edebiyatının tüm tarzında gözlenebilen simgesel bir süreçtir. Bu edebiyatta, varsayımsal küresel bilgisayar bağlantısının devreleri ve ağları, özerk ama ölümcül şekilde kenetlenmiş ve rekabet halindeki istihbarat kuruluşlarının –çoğunlukla normal okuyucu aklının kapasitesinin ötesindeki bir karmaşıklığa sahip– dolambaçlı komploları tarafından anlatısal olarak harekete geçirilir. Yine de komplo kuramı (ve onun cafcaflı anlatısal belirtileri) –ileri teknolojinin betimlenmesi yoluyla– çağdaş dünya sisteminin olanaksız bütünlüğünü düşünmeye yönelik indirgenmiş bir girişim olarak görülmelidir. Benim görüşüme göre postmodern yüce, muazzam ve tehdit edici, ancak yalnızca belirsiz olarak hissedilebilir olan ekonomik ve toplumsal kurumların diğer gerçekliği açısından, tek başına yeterince kuramsallaştırılabilir.

İlk önce casus romanının genel yapısı yoluyla ifade bulmayı deneyen böylesi anlatılar, ancak yakın zamanda *siberpunk* denen ve küresel paranoyanın kendisi kadar ulusötesi şirket gerçekliklerinin ifadesi olan yeni bir bilimkurgu türü içinde billurlaştılar. Gerçekten de William Gibson'ın temsili yenilikleri onun yapıtını, ağırlıklı olarak görsel ya da işitsel olan postmodern üretim içinde istisnai bir yazınsal gerçekleştirme olarak işaretler.

V

Şimdi, bitirmeden önce, tam gelişmiş bir postmodern binanın bir çözümleme taslağını çizmek istiyorum – başlıca yandaşları Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves ve daha yakınlarda Frank Gehry olan postmodern mimari için çeşitli bakımlardan karakteristik olmayan, ama benim fikrimce postmodern mekânın özgünlüğü hakkında bazı çok çarpıcı dersler sunan bir yapıt. Yukarıdaki açıklamalardan çıkan şekli güçlendirmeme ve onu daha açık hale getirmeme izin verin: Burada bizzat inşa edilmiş mekânda bir mutasyona benzeyen bir şeyin karşısında olduğumuz fikrini öneriyorum. Benim çıkarımım, bizim, bu yeni mekâna giren insan öznelerin bu evrime henüz ayak uyduramadığımızdır; nesnede, şimdiye kadar öznede eşdeğer bir mutasyonun eşlik etmediği bir mutasyon olmuştur. Kısmen algısal alışkanlıklarımızın benim yüksek modernizmin mekânı diye adlandırdığım o eski türden mekânda oluşması nedeniyle,

benim vereceğim isimle bu yeni hiper-mekâna uygun bir algısal aygıta henüz sahip değiliz. Dolayısıyla yeni mimari –yukarıdaki açıklamalarda çağrıştırdığım diğer kültürel ürünlerin çoğu gibi– yeni organlar geliştirmek, algı merkezimizi ve vücudumuzu yeni ama hayal edilemez, belki de sonuçta olanaksız boyutlara genişletmek için bir emir gibi durmaktadır.

Özeliklerini çok hızlıca sıralayacağım bina, Los Angeles şehir merkezinde mimar ve geliştirici John Portman tarafından inşa edilmiş olan Westin Bonaventure Hoteli'dir (mimarın diğer yapıtları çeşitli Hyatt Regency otelleri, Atlanta'daki Peachtree Center ve Detroit'deki Renaissance Center'i içermektedir). Postmodernizmlerin büyük mimari modernizmlerin elit (ve Ütopyacı) ciddiyetlerine karşı retoriksel savunusunun popülist yönünden söz etmiştim: Diğer bir deyişle, bu yeni binalar bir yandan popüler yapıtlardır, diğer yandan ise Amerikan şehir dokusunun yöreselliğine saygı duyarlar; yani yüksek modernizmin



The Westin Bonaventure, (Portman)

başyapıtlarının ve anıtlarının yaptığı gibi, artık etraftaki şehrin zevksizliğine ve ticari gösterge sistemine farklı, ayrı, yükseltilmiş yeni bir Ütopyacı dil sokmaya çalışmayıp aksine, sembolik olarak "Las Vegas'tan öğrenildiği" şekliyle sözlüğünü ve sözdizimini kullanarak tam da o dili konuşmaya uğraşırlar.

Bu saydıklarımdan ilki olan Portman'ın Bonaventure'ı iddiayı tamamen doğrulamaktadır: hem yöre halkı hem de turistler tarafından coşkuyla ziyaret edilen popüler bir binadır (Portman'ın diğer binaları bu bakımdan daha da başarılı olmasına karşın). Kent dokusuna popülist ekleme ise başka bir konudur ve bununla başlayacağız. Bonaventure'a, biri Figueroa'dan, diğer ikisi ise eski Bunker Tepesinin kalan yamacına inşa edilmiş olan otelin diğer tarafındaki yükseltilmiş bahçelerden olmak üzere üç giriş vardır. Bunların hiçbiri eski otel markizi ya da geçmişin şatafatlı binalarının şehir sokağından içeriye geçişinizi sahnelemeye alışkın olduğu anıtsal araba giriş kapısı gibi bir şey değildir. Bonaventure'un girişleri, yanlamasına ve daha çok arka kapı işleri içinmiş gibidir: Arkadaki bahçeler sizi kulelerin altıncı katına götürür ve orada bile lobiye gidebileceğiniz asansörü bulmak için bir kat merdiven inmeniz gerekir. Bu arada, insanın hâlâ ön giriş olduğunu düşünme eğiliminde olduğu Figueroa'daki giriş sizi, bagajınızı ve kalanları ikinci kattaki alışveriş balkonuna götürür, ki buradan da ana kayıt masasına inmek için yürüyen merdiven kullanmanız gerekir. Bu ilginç bir şekilde işaretlenmemiş yollar hakkında ilk ileri sürmek istediğim şey, bunların bizzat otelin iç mekânını yöneten yeni bir kapanma kategorisi (ve ayrıca Portman'ın içinde çalışmak zorunda kaldığı malzeme kısıtlamaları) tarafından dayatılmış gibi görünmeleridir. Paris'teki Beaubourg ya da Toronto'daki Eaton Centre gibi belirli sayıdaki postmodern binalarla birlikte Bonaventure bütün bir mekân, tam bir dünya, bir tür minyatür şehir olmayı arzulamaktadır; aynı zamanda, bu yeni bütünsel dünyaya, yeni bir kolektif pratik, bireylerin hareket ettikleri ve toplandıkları bir tarz, yeni ve tarihsel açıdan özgün türden bir aşırı kalabalığın pratiğine benzer bir şey karşılık gelmektedir. O halde, bu anlamda, ideal olarak Portman'ın Bonaventure'unun mini-şehrinin herhangi bir giriş kapısına sahip olması gerekmez, çünkü giriş yolu binayı daima etraftaki şehirle bağlayan bir bağlantı noktasıdır (şehrin bir parçası olmayı değil, daha çok onun bir eşdeğeri ve yedeği ya da vekili olmayı istediği için). Girişin en aza indirilmesi nedeniyle bunun olanaklı olmadığı açıktır.[19] Ancak, etraf-

[19] "Bu türden bir yapının 'sırtını döndüğünü söylemek' kesinlikle yetersiz bir ifadeyken, onun 'popüler' karakterinden söz etmek de dışarıdaki (kalabalıklarının eski Plazanın açık mekânı-

taki şehirden bu kopma (kopma eyleminin şiddetli, görünür ve çok gerçek bir sembolik öneme sahip olduğu) Uluslararası Üslubun anıtlarından farklıdır – davranışı, modernin yeni Ütopyacı mekânını parçalanmış ve değersizleşmiş şehir mekânından radikal bir şekilde ayıran ve böylece onu açıkça reddeden Le Corbusier'nin büyük *temel kazığında* olduğu gibi (modernin kumarının bu yeni Ütopyacı mekânın, yeniliğinin şiddeti içinde, yeni mekânsal dilinin büyük gücüyle yayılıp sonuçta çevresindekileri dönüştüreceği üzerine olmasına karşın). Bununla birlikte, Bonaventure "bırakınız değersizleşmiş şehir dokusu varlığı içinde olmayı sürdürsün," cümlesine razıdır (Heidegger'in parodisini yapmak için); daha fazla etki, daha büyük ön-politik [*protopolitical*] Ütopyacı dönüşüm ne beklenir ne de istenir.

---

nı tercih ettikleri) büyük Hispanik-Asyalı şehrinden sistematik kopukluğu noktasını gözden kaçırmaktır. Aslında bu, Portman'ın iletmeye çalıştığı ana yanılsamayı fiilen onaylamaktır: süper-lobilerinin değerli mekânlarında şehir yaşamının gerçek popüler dokusunu yeniden yarattığı yanılsamasını."

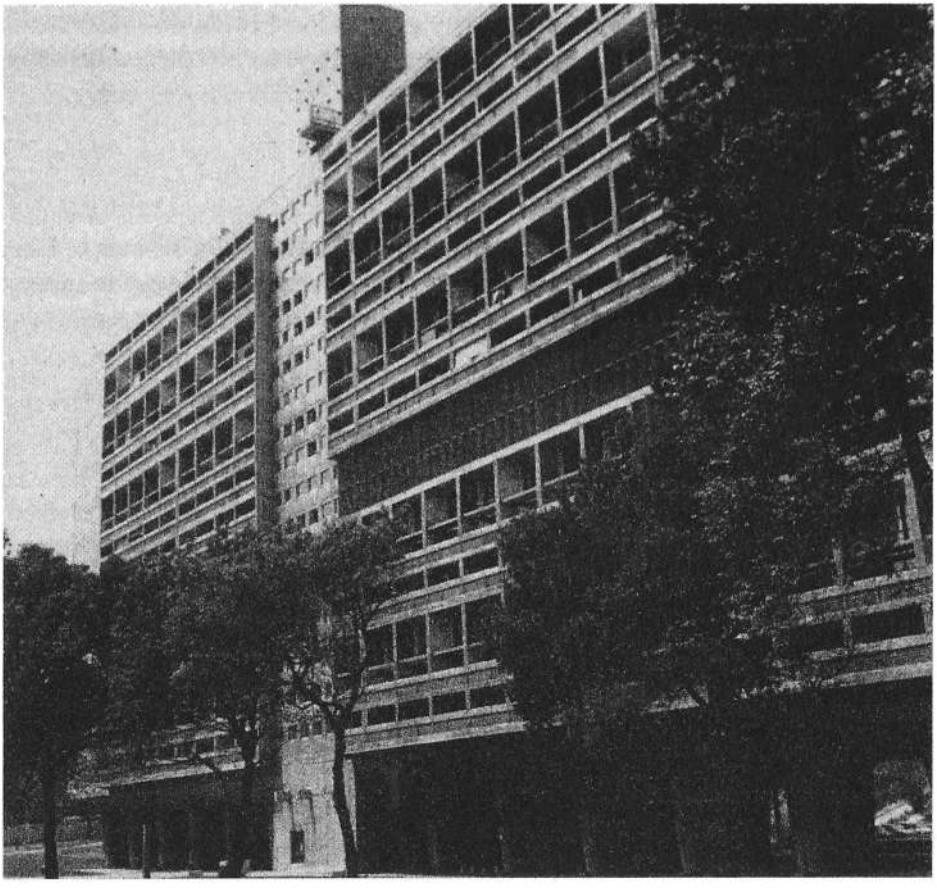
(Gerçekte, Portman yalnızca, üst orta sınıflar için şaşılacak derecede karmaşık güvenlik sistemlerince korunan büyük vivaryumlar inşa etmiştir. Şehir merkezinde yapılan merkezlerin çoğu pekâlâ Jüpiter'in üçüncü ayında da inşa edilebilirdi. Bunların esas mantığı, doğayı kendi içinde minyatürleştirmeye çalışan klostrofobik bir uzay kolonisinin mantığıdır. Böylece Bonaventure nostaljik bir Güney Kaliforniya'yı koruma altında yeniden inşa ediyor: portakal ağaçları, pınarlar, çiçekli asmalar ve temiz hava. Dışarıda, dumandan zehirlenmiş bir şehirde, muazzam yansımalı yüzeyler büyük şehrin yalnızca sefaletini değil, aynı zamanda, Kuzey Amerika'daki en heyecan verici mahalle duvar resmi hareketi de dahil onun bastırılamaz canlılığını ve özgünlük arayışını yansıtıyor.)" (Mike Davis, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism," *New Left Review* 151, Mayıs-Haziran 1985, s. 112).

Davis benim bu ikinci dereceden kentsel yenilenme konusunda kayıtsız ya da yozlaşmış olduğumu sanıyor; makalesi kötü niyetli olduğu kadar yararlı kentsel bilgi ve analizlerle de doludur. Ter atölyelerinin [*sweatshops*] prekapitalist olduğunu düşünen birinden alınan ekonomi dersleri yararlı değildir; bu arada, seçkinleştirmeyi bir yana bırakın, (eğer hiç var olduysa, bir hegemonik ya da "egemen sınıf" tarzıyla) postmodernizmi var etmede biçimlendirici etkinin bizim tarafımıza yazılmasının ("1960 sonlarının getto isyanları") ne kazanç sağlayacağı açık değildir. Sıralama açıkça tam tersidir: Diğer türlü düşünmek güzel olabilse de birinci sırada sermaye (ve onun çok sayıdaki "nüfuzları") gelir ve ancak ondan sonra buna karşı "direniş" gelişebilir. ("Fabrikada ortaya çıktığı şekliyle işçilerin birliği kendileri tarafından değil, sermaye tarafından belirlenir. Birleşimleri *onların* varlığı değil, sermayenin varlığıdır. Bu, birey olarak işçiye rastlantısal görünür. Diğer işçilerle olan kendi birliğiyle ve işbirliğiyle *yabancı* olarak, sermayenin işleme tarzları olarak ilişki kurar," [Karl Marx, *Grundrisse*, Collected Works, cilt 28, New York, 1986, s. 505]).

David'in yanıtı Soldan gelen daha "militan" bazı sesler için karakteristiktir; benim makaleme olan sağ-kanat tepkileri genellikle estetik zorluk biçimini alırlar ve (örneğin) postmodern mimariyi genellikle, sanki yeni kent merkezlerinin Coppola'sı olan (eğer Harold Robbins'i değilse) Portman gibi bir figürle açıkça özdeşleştirmeme hayıflanırlar.

Bu tanı –yansıtma fenomeninin genellikle yeniden üretim teknolojisinin bir tematiğini geliştirdiğini gördüğüm için işlevini şimdi biraz önce yaptığımdan daha farklı yorumlayacağım– Bonaventure'un büyük yansıtıcı cam derisi tarafından doğrulanır (ancak bu iki okuma birbiriyle uyumsuz değildir). Şimdi cam derinin dışarıdaki şehri nasıl ittiğini vurgulamak isteyebiliriz. Öyle ki muhatabınızın gözlerinizi görmesini olanaksız kılan ve böylece Diğerine karşı belirli bir saldırganlık ve onun üzerinde bir güç elde eden yansıtıcı güneş gözlüklerinde benzerlikler bulabileceğimiz bir itme. Benzer şekilde, cam deri Bonaventure'un çevresinden özgün ve yersiz bir kopuşunu sağlar: Bu bir dış görünüş bile değildir, çünkü otelin dış duvarlarına bakmaya çalıştığınızda otelin kendisini değil, yalnızca onu çevreleyen her şeyin bozulmuş görüntülerini görürsünüz.

Şimdi, yürüyen merdivenleri ve asansörleri düşünün. Sanatçının "devasa kinetik heykeller" olarak adlandırdığı ve otelin içindeki görülecek şeylerin ve he-



Le Corbusier, "Unite d'Habitation"

yecanın büyük kısmından –özellikle de büyük Japon fenerleri ya da gondolları gibi durmaksızın inip çıktıkları Hyatts'da– sorumlu olan bunların, özellikle de ikincisinin, Portman'daki gayet gerçek keyifleri göz önüne alındığında, kendi çaplarındaki kasıtlı işaretleme ve öne çıkartılmaları göz önüne alındığında, böylesi "insan taşıyıcıları"nın (Portman'ın Disney'den uyarlanmış kendi terimi) yalnızca işlevler ve mühendislik bileşenlerinden daha önemli bir şey olarak görülmeleri gerektiğine inanıyorum. Her halükârda yeni mimari kuramın diğer alanlardaki anlatısal çözümlemeden ödünç almaya ve böylesi binaların içindeki fiziksel yörüngelerimizi gerçek anlatılar ya da hikayeler olarak, ziyaretçiler olarak bizim kendi bedenlerimiz ve hareketlerimizle yerine getirmemiz ve tamamlamamız istenen dinamik yollar ve anlatısal paradigmalar olarak görmeye giriştiğini biliyoruz. Gelgelelim Bonaventure'da bu sürecin diyalektik bir yükseltilmesini görüyoruz: Bana öyle görünüyor ki, asansörler ve yürüyen merdivenler burada artık hareketin yerini alıyorlar, ama ayrıca, her şeyin ötesinde, kendilerini bizzat hareketin yeni yansıtıcı göstergeleri ve simgeleri olarak tanımlıyorlar (bu binada hareketin eski biçimlerinden, özellikle de yürümeden geriye ne kaldığı sorununa geldiğimizde açık hale gelecek bir şeydir bu). Burada anlatısal gezinti vurgulanmış, sembolize edilmiş, şeyleştirilmiş ve artık kendimizin yönetmemize izin verilmeyen o eski gezinti yerinin alegorik göstereni olan bir nakil makinesine yerini bırakmıştır: ve bu kendisiyle belirlenme ve kendi kültürel üretimini içeriği olarak tanımlama eğiliminde olan tüm modern kültürün özgöndergeselliğinin [*autoreferentiality*] diyalektik bir yoğunlaşmasıdır.

İş, şeyin kendisini böylesi alegorik aygıtlardan –tamamı asansörleriyle birlikte dört tane simetrik ikamet kulesinin arasına konumlandırılmış ve altıncı katta bir tür sera çatıyla kaplanmış yükselen balkonların çevrelediği– minyatür bir gölle çevrelenmiş büyük merkezi sütunuyla lobiye ya da avluya adım attığınızda yaşadığınız mekân deneyimini aktarmaya gelince daha çok afallıyorum. Böylesi bir mekânın, kavranmaları olanaksız olduğu için, artık hacim ya da hacimlerin dilini kullanmamızı olanaksız kıldığını söyleme eğilimindeyim. Asılı flamalar aslında bu boş alanı, sahip olması düşünülen herhangi bir biçimden sistematik ve kasıtlı olarak uzaklaştıracak şekilde doldururken, sürekli bir meşguliyet buradaki boşluğun tamamen dolduğu, daha önce perspektif ya da hacim algısını olanaklı kılan hiçbir mesafe olmadan içine bizzat gömüldüğünüz bir unsur olduğu hissini verir. Bu hiper-mekâna bütünüyle gömülmüş durumdasınızdır ve eğer postmodern resimle ya da yazınla ilgili olarak söylediğim derinliğin bastı-

rılmasının mimarinin kendisinde başarılması size daha önce zorunlu olarak zor gözüktüyse, belki şimdi bu şaşırtıcı gömülme yeni ortamda biçimsel bir eşdeğer işlev, görebilir.

Gelgelelim yürüyen merdiven ve asansör de bu bağlamda diyalektik karşıtlardır ve asansör gondolun şanlı hareketinin de avlunun bu doldurulmuş boşluğu için diyalektik bir dengeleme olduğunu öne sürebiliriz – bu, bize kökten farklı, ama tamamlayıcı bir mekânsal deneyim şansı verir: Dört simetrik kuleden biri boyunca, tavandan ve dışarıdan geçerek, gönderge olan Los Angeles'in kendisi nefes kesici ve hatta korkutucu bir şekilde önümüze serilmiş vaziyette hızla yükselme şansı. Ancak bu dikey hareketin kendisi bile sınırlıdır: asansör sizi, içinde oturup pasif olarak döndürüldüğünüz ve arkasından baktığınız camlar aracılığıyla kendi imgelerine dönüştürülmüş olan şehrin düşünceli bir görüntüsünün sunulduğu o dönen kokteyl salonlarından birine çıkarır.

Bizzat lobinin merkezi mekânına dönerek tüm bunları noktalayabiliriz (geçerken otel odalarının öneminin gözle görünür şekilde düşürüldüğü gözlemiyle birlikte: ikamet bölümlerindeki koridorlar alçak tavanlı ve karanlık olup çoğu depresif bir şekilde işlevseldir ki, odaların çok zevksiz olduğu anlaşılmaktadır). İniş hayli dramatik olup çatıdan geriye geçerek göle düşüvereceksiniz gibidir. Oraya vardığınızda olan ise ancak öğütücü bir kafa karışıklığı olarak tanımlanabilecek başka bir şey, bu mekânın hâlâ içinde yürümeye çalışanlardan aldığı intikama benzer bir şeydir. Dört kulenin mutlak simetrisi göz önüne alındığında bu lobide yönünüzü bulmanız olanaksızdır; yakınlarda, eski bir mekânın koordinatlarını restore etmek için acınası ve açıklayıcı, dahası umutsuz bir girişimle renk kodları ve yön işaretleri eklenmiştir. Bu mekânsal mutasyonun en dramatik pratik sonucu olarak çeşitli balkonlardaki esnafın bilinen ikilemini alacağım: Otelin 1977'de açılmasından beri kimsenin bu mağazalardan herhangi birini bulamadığı aşikârdır ve eğer uygun butiği bir kez bulduysanız, ikinci keresinde bu kadar şanslı olma olasılığınız azdır; sonuç olarak, ticari kiracılar umutsuzluğa kapılmakta ve tüm mallar pazarlık fiyatlarına indirilmektedir. Portman'ın bir mimar ve milyoner geliştirici olmanın yanı sıra bir işadamı, eşzamanlı olarak kendi içinde milyoner olan bir sanatçı olduğunu hatırladığınızda, burada da "bastırılmışın dönüşü" gibi bir şeyin işe karıştığını hissetmemek olanaksızdır.

Sonuç olarak burada, mekândaki bu mutasyonun (postmodern hiper-mekân) bireysel insan vücudunun kendi yerini belirleme, yakın çevresindekileri algısal olarak organize etme ve haritalanabilir bir dış dünyada konumunu bilişsel

olarak saptama kapasitelerini aştığı şeklindeki asıl noktama geliyorum. Artık vücutla onun inşa edilmiş ortamı arasındaki bu korkutucu ayrılma noktasının kendisinin –eski modernizmin otomobile göre uzay aracının hızı karşısındaki ilk şaşkınlığına benzer şekilde– zihinlerimizin en azından şu anda, kendimizi içinde bireysel özneler olarak yakalanmış bulduğumuz büyük küresel çok-uluslu ve merkezsizleşmiş iletişim ağını haritalama kapasitesinin olmaması şeklindeki daha keskin ikilemimizin sembolü ve benzeri olduğu öne sürülebilir.

Ancak, Portman'ın mekânının Disneyland düzeninde istisnai ya da görünüşte marjinalleştirilmiş ve boş zaman konusunda uzmanlaşmış bir şey olarak algılanmaması konusunda kaygılı olduğum için, bu kayıtsız ve eğlendirici (aynı zamanda da şaşırtıcı) boş zaman mekânını çok farklı bir alandaki benzeriyle, postmodern savaş alanıyla (özellikle Michael Herr'in Vietnam deneyimi üzerine olan büyük kitabı *Dispatches* içinde çağrıştırdığı gibi) yan yana koyarak sonuca varacağım. Bu yapıtın sıradışı dilbilimsel yenilikleri, dilinin bir dizi çağdaş kolektif bireydili [*idiolect*], en önemlisi de rock diliyle siyahi dilini kişisel olmayan bir şekilde birleştirmesindeki eklektik tarz bağlamında hâlâ postmodern sayılabilir: ancak bu birleşme içerik sorunları tarafından dayatılır. Bu, ilk korkunç postmodernist savaş romanı ya da filminin geleneksel paradigmalarının hiçbirisi içinde anlatılamaz – gerçekten de daha önceki tüm anlatısal paradigmaların çöküşü, eski bir askerin böyle bir deneyimi nakledebileceği herhangi bir paylaşılmış dilin çöküşünün yanı sıra, kitabın en önemli konularından biridir ve tamamen yeni bir düşünümselliğe yol açtığı söylenebilir. Benjamin'in, Baudelaire ve modernizmin bedensel algının tüm eski alışkanlıklarını aşan yeni bir şehir teknolojisi deneyiminden ortaya çıkışı hakkındaki açıklaması, teknolojik yabancılaşmadaki bu yeni ve neredeyse hayal edilemez kuantum sıçraması ışığında hem tekil olarak yerinde hem de tekil olarak eskimiştir:

> O, savaşın bir hareketli-hedefi-kurtulanı katılımcısı, savaşın gerçek bir çocuğuydu, çünkü sıkışıp kaldığınız ya da mahsur kaldığınız ender zamanlar dışında sistem, sizi hareketli tutmak üzere ayarlanmıştı, eğer düşündüğünüz ve yapmak istediğiniz şey buysa. Doğal olarak onunla başlamak ve onu yakından görmek için orada olduğunuz düşünüldüğünde, hayatta kalmak için bir teknik olarak her şey kadar mantıklı görünüyordu; doğru ve düzgün bir şekilde yola koyuldu ama ilerledikçe bir koza oluşturdu, çünkü daha

> fazla hareket ettikçe daha fazla gördü, daha çok gördükçe ölüm ve sakatlanmadan daha fazla risk aldı ve daha fazla risk aldıkça bir "kurtulan" olarak bir günden daha vazgeçmeniz gerekirdi. Bazılarımız çılgın insanlar gibi savaşın içinde artık ilerlemenin bizi hangi yöne götürdüğünü anlayamayıncaya, yalnızca savaş tüm yüzeye rastgele ve beklenmedik bir şekilde nüfuz edene hareket etti. Taksiler gibi helikopterlerimiz olduğu sürece gerçek tükenmişleri ya da şoka yakın depresyonları aldı ya da bizi görünüşte sessiz bile tutabilmek için bir düzine afyon çubuğu ki hâlâ derilerimizin içinde arkamızda bir şey varmış gibi etrafta koşabilelim diye, ha ha, La Vida Loca. Geri döndükten sonraki aylarda, uçtuğum yüzlerce helikopter, kolektif bir meta-helikopter oluşturana kadar bir araya gelmeye başladı ve aklıma gelen en seksi şeydi; kurtarıcı-tahrip edici, sağlayıcı-harcayıcı, sağ el-sol el, çevik, akıcı, kurnaz ve insani; sıcak çelik, makine yağı, ormana doymuş kanvas doku, ter soğutma ve yeniden ısınma, bir kulakta kaset rock'n'roll'u ve diğer kulakta helikopter kapısından ateş, yakıt, sıcak, canlılık ve ölüm, bizzat ölüm, neredeyse bir davetsiz misafir.[20]

Lokomotif ya da uçak benzeri eski modernist makineler gibi hareketi temsil etmeyen, ama yalnızca *hareket içinde* temsil edilebilen bu yeni makinede yeni postmodernist mekânın gizemi gibi bir şey yoğunlaşmıştır.

VI

Burada ana hatları çizilen postmodernizm kavrayışı yalnızca biçemsel olmaktan çok tarihsel bir kavrayıştır. Postmodernin var olan diğerleri arasında yalnızca bir (seçimli) biçem olduğu görüşüyle, onu geç kapitalizmin mantığının kültürel başatı olarak kavramaya çalışan görüş arasındaki kökten farkı çok fazla vurgulayamıyorum. Aslında iki yaklaşım fenomeni bir bütün olarak kavramsallaştırmanın iki çok farklı yolunu üretir: Bir tarafta ahlaki yargılar (ister olumlu ister olumsuz olsun fark etmez), diğer tarafta ise zamanımızın bugününü Tarih içinde düşünmeye yönelik gerçek bir diyalektik girişim.

[20] Michael Herr, *Dispatches,* New York, 1978, s. 8-9.

Postmodernizmin olumlu bir ahlaki değerlendirmesi için söylenebilecek az şey vardır: Bu estetik yeni dünyanın takipçiler tarafından kayıtsızca (ama hezeyanlı) –"post-endüstriyel toplum" sloganı altında eşit bir coşkuyla karşılanan toplumsal ve ekonomik boyutu da dahil olmak üzere– kutlanması kesinlikle kabul edilemez olmasına karşın, çiplerden robotlara kadar modern teknolojinin kurtarıcı doğası hakkındaki günümüz fantezileri –yalnızca sıkıntı içindeki sol ve sağ hükümetler tarafından değil, birçok aydın tarafından da düşünülen fantezi-ler– aslında postmodernizm lehine olan daha kaba savunularla benzerlik taşır.

Ancak bu durumda, postmodernin ahlaki kınamalarını ve büyük modernizmlerin ütopik "yüksek ciddiyet"iyle yan yana getirildiğinde onun temel önemsizliğini reddetmek yalnızca bir sonuçtur: hem Solda hem de radikal Sağda bulunabilecek yargılar. Ve hiç şüphe yok ki, simulakrumun mantığı, eski gerçekliklerin televizyon görüntülerine dönüştürülmesiyle geç kapitalizmin mantığını yalnızca kopyalamaktan fazlasını yapar; onu güçlendirir ve yoğunlaştırır. Bu arada, tarihe etkin olarak müdahale etmek ve onun aksi halde pasif olan momentumunu (ister onu toplumun sosyalist dönüşümüne yönlendirmeye yönelik isterse geriye giderek daha basit bir geçmiş fantezisinin yeniden kurulmasına saptırmak için olsun) değiştirmeye çalışan politik gruplar için, (geçmişi görsel seraplara, şablonlara ya da metinlere dönüştürerek geleceğe ve kolektif projeye dair herhangi bir pratik algıyı etkin bir şekilde ortadan kaldıran ve böylece gelecek değişim düşüncesini toplumsal düzeyde "terörizm" kuruntularından kişisel düzeyde kanser kuruntularına kadar katıksız yıkım ve anlaşılmaz felaket fantezilerine bırakan) kültürel bir görüntü bağımlılığı biçimi içinde acınacak ve kınanacak olanlar dışında pek bir şey olamaz. Yine de postmodernizm tarihsel bir fenomense, onu ahlaki olarak veya ahlaki yargılar açısından kavramsallaştırma girişimi, sonunda bir kategori hatası olarak tanımlanmalıdır. Kültürel eleştirmenin ve ahlakçının konumunu sorguladığımızda bunların hepsi daha açık hale geliyor; ahlakçı, hepimiz gibi, yeni kültürel kategoriler tarafından öyle derinlemesine kaplanmış ve enfekte olmuştur ki, eski moda ideolojik eleştirinin lüksü, diğerinin öfkeli ahlaki suçlaması kullanılamaz hale gelir.

Burada önerdiğim ayrım, Hegel'in bireysel ahlaklılık ya da ahlaki yargılar (*Moralität*) düşüncesini, kolektif toplumsal değer ve pratiklerin o çok farklı tüm alanından (*Sittlichkeit*) ayırt etmesindeki kanonik bir biçimle ilişkilidir.[21] Ancak

[21] Bkz. benim "Morality and Ethical Substance," *The Ideologies of Theory*, cilt I içinde, Minneapolis, 1988.

bu, kesin biçimini Marx'ın materyalist diyalektiği göstermesinde, özellikle de tarihsel gelişim ve değişimi düşünmenin gerçekten daha diyalektik bir yoluna ilişkin zor dersi öğreten *Manifesto*'nun o klasik sayfalarında bulur. Tabii ki dersin konusu, kapitalizmin tarihsel gelişimi ve özgün bir burjuva kültürünün konuşlandırılmasıdır. İyi bilinen bir paragrafta Marx, bizi olanaksızı yapmaya, yani bu gelişmeyi aynı anda *hem* olumlu *hem de* olumsuz olarak düşünmeye güçlü bir şekilde teşvik eder; başka bir deyişle, kapitalizmin olağanüstü ve özgürleştirici dinamizmi ile birlikte bariz bir şekilde kötü olan özelliklerini tek bir düşüncede ve her iki yargının gücünü zayıflatmadan kavrayabilecek bir düşünme türü elde etmeye... Bir şekilde zihinlerimizi, kapitalizmin aynı anda insan ırkının başına gelen en iyi ve en kötü şey olduğunu anlamanın olanaklı olduğu bir noktaya yükseltmeliyiz. Bu katı diyalektik zorunluluktan ahlaki konumların alınmasına ilişkin daha rahat duruşa geçiş, kökleşmiş ve tamamen insancıldır: Yine de konunun aciliyeti, geç kapitalizmin kültürel evrimini diyalektik olarak, felaket ve ilerleme olarak bir arada düşünmek için en azından biraz çaba sarf etmemizi gerektiriyor.

Böylesi bir çaba, sayelerinde bu düşünceleri sonuçlandıracağımız iki acil soruyu akla getirir. Gerçekten, postmodern kültürün daha açık "sahtelik anları" içinde bir "gerçeklik ânı" tanımlayabilir miyiz? Ve bunu yapabilsek bile, sonuçta tarihsel gelişimin yukarıda önerilen diyalektik görüşünde felç edici bir şey yok mudur? Tarihsel kaçınılmazlığın aşılmaz sisi altında sistematik olarak eylem olanaklarını yok ederek bizi hareketsizleştirme ve pasifliğe ve çaresizliğe teslim etme eğiliminde değil mi? Bu iki (ilişkili) konuyu, bazı etkili çağdaş kültür politikaları ve gerçek bir politik kültürün inşası için mevcut olanaklar açısından tartışmak uygundur.

Soruna bu şekilde odaklanmak, elbette ki, postmodern çağda genel olarak kültürün kaderi ve daha özgün olarak kültürün işlevi gibi daha gerçek bir meseleyi tek bir toplumsal düzey ya da örnek olarak acilen gündeme getirmektir. Yukarıdaki değerlendirmede her şeyin postmodernizm diye adlandırdığımız şeyin, geç kapitalizmin dünyasında kültür alanındaki –onun toplumsal işlevindeki çok önemli bir değişimi de içeren– temel bir mutasyondan ayrılamayacağını ve buna ilişkin bir hipotez olmadan düşünülemeyeceğini akla getirmektedir. Kültürün alanı, işlevi veya sahasıyla ilgili eski tartışmalar (özellikle Herbert Marcuse'nin klasik makalesi "The Affirmative Character of Culture") farklı bir dilin kültürel âlemin "yarı-özerkliği" olarak adlandıracağı şey üzerinde ısrar etti:

Onun, öyle ya da böyle, yansıttığı ayna görüntüsü, eleştirel hicve ya da Ütopyacı acıya pohpohlayıcı benzerliklerin meşrulaştırılmasından bunlara karşı koyan ithamlara kadar değişen biçimlerde var olanın pratik dünyası üstündeki hayaletvari –yine de Ütopyacı– varlığı.

Şimdi kendimize sormamız gereken, geç kapitalizmin mantığı tarafından tahrip edilenin tam da kültürel alanın bu yarı-özerkliği olup olmadığıdır? Yine de kültürün, diğerleri arasında, kapitalizmin daha erken anlarında (prekapitalist toplumlar bir yana) bir düzeyde sahip olduğu görece özerkliğe artık sahip olmadığını iddia etmek mutlaka onun ortadan kalktığını ya da yok olduğunu söylemek anlamına gelmez. Tam aksine, özerk bir kültür alanının çözülmesinin daha ziyade bir patlama olarak hayal edilmesi gerektiğini doğrulamaya devam etmeliyiz: Kültürün toplumsal alan boyunca, toplumsal hayatımızdaki –ekonomik değer ve devlet iktidarından uygulamalara ve bizzat psişenin özyapısına kadar– her şeyin özgün ama kuramsallaştırılmamış bir anlamda "kültürel" olduğunun söylenebileceği noktaya kadar müthiş bir genişlemesi. Ne var ki bu önerme daha önceki imge ya da simulakrum toplumu tanısıyla ve "gerçeğin" pek çok sahte olaya dönüşmesiyle gerçekten büyük ölçüde uyumludur.

Bu, aynı zamanda, kültürel politikanın doğası konusundaki en el üstünde tutulan ve gelenekselleşmiş radikal kavrayışlarımızın bir kısmının kendilerini modası geçmiş olarak bulabileceklerini de düşündürür. Bu –olumsuzluk, karşıtlık ve yıkma sloganlarından eleştiri ve düşünümselliğe kadar değişen– kavrayışlar ne kadar farklı olursa olsun, hepsi de aynı ölçüde gelenekselleşmiş "eleştirel mesafe" formülü içinde sürdürülebilen tek ve esasen mekânsal bir önvarsayımı paylaşmışlardır. Bugün Solda yaygın olan hiçbir kültürel politika kuramı, sermayeye saldırmayı sağlayacak belirli bir minimal estetik mesafeye ve kültürel eylemin sermayenin muazzam Varlığı dışında konuşlandırılmasının olabilirliğine dair şu ya da düşünce olmadan yapamaz. Bununla birlikte, önceki kanıtlamamızın ana fikrinin ortaya koyduğu şey, genel olarak mesafenin (özellikle "eleştirel mesafe" dahil) postmodernizmin yeni mekânında çok kesin bir şekilde ortadan kaldırılmış olmasıdır. Artık postmodern bedenlerimizin mekânsal koordinatlardan yoksun olduğu ve pratik olarak (kuramsal olarak bir yana) mesafe koyamaz hale geldiği noktaya kadar dolu ve kaplanmış hacimlere batmış durumdayız; bu arada, çok-uluslu sermayenin muazzam yeni genişlemesinin, kritik etkileyicilik için sınır ötesi ve Arşimetçi tutunma noktaları sunan o tam prekapitalist yerleşim bölgelerine (Doğa ve Bilinçdışı) sonuçta nasıl

nüfuz edip sömürgeleştirdiği zaten gözlemlenmişti. Özümsemenin kısa dili bu nedenle solda her yerde mevcuttur, ama içinde hepimizin şu ya da bu şekilde, kültürel direniş ve gerilla savaşının yalnızca zamanında ve yerel karşı-kültürel biçimlerinin değil, *The Clash*'inkiler gibi açıkça politik müdahalelerinin bile, kendilerinin de –araya mesafe koyamadıkları için– bir parçası sayılabilecekleri bir sistem tarafından bir şekilde gizlice silahsızlandırıldıklarını ve yeniden içine çekildiklerini belli belirsiz hissettiğimiz bir durumu anlamak için artık çok yetersiz bir kuramsal temel sunduğu görülecektir.

Şimdi doğrulamamız gereken şey, postmodernizmin "doğruluk ânı"nın tam da bu olağanüstü biçimde moral bozucu ve iç karartıcı özgün yeni küresel mekân olduğudur. Postmodernist "yüce" denilen şey yalnızca bu içeriğin daha aşikâr, kendi çapında uyumlu yeni bir mekân tipi olarak bilinçlilik yüzeyine en yakın noktaya hareket ettiği bir andır – burada, en önemlisi de yeni mekânsal içeriğin hâlâ dramatize edildiği ve söze döküldüğü yüksek teknoloji tematiğinde biçimsel bir gizlenme ya da kılık değiştirmenin hâlâ geçerli olmasına karşın. Yine de postmodernin yukarıda sıralanan önceki özelliklerinin tümü, şimdi aynı genel mekânsal nesnenin kısmi (ancak kurucu) yönleri olarak görülebilir.

Diğer açılardan açıkça ideolojik olan bu ürünlerdeki belirli bir özgünlük için kanıt, postmodern (ya da çok-uluslu) mekân diye adlandırdığımız şeyin yalnızca bir kültürel ideoloji ya da fantezi olmayıp kapitalizmin (her biri dinamiklerine uygun kendi kültürel özgünlüğüne sahip olan ve yeni mekân tipleri üreten ulusal pazar ve eski emperyalist sistemin önceki genişlemelerinden sonra) dünya çevresindeki üçüncü büyük özgün genişlemesi olarak gerçek tarihsel (ve sosyo-ekonomik) gerçekliği olduğu şeklindeki önceki önermeye dayanmaktadır. Bu yeni alanı keşfetmeye ve ifade etmeye yönelik yeni kültürel üretimin çarpıtılmış ve düşünümsel olmayan girişimleri, o zaman, kendi tarzlarında, (yeni) gerçekliğin temsiline (daha eskimiş bir dil kullanırsak) çok sayıda yaklaşım olarak kabul edilmelidir. Terimler ne kadar paradoksal görünse de böyle olmaları nedeniyle, klasik bir yorumlama seçeneğini izleyerek, tuhaf yeni gerçekçilik (ya da en azından gerçekliğin taklidinin) biçimleri olarak okunabilecekken, aynı zamanda, dikkatimizi dağıtmaya ve bizi o gerçeklikten uzaklaştırmaya ya da onun çelişkilerini örtmeye ve çeşitli biçimsel mistifikasyonların örtüsü altında çözmeye yönelik çok sayıda girişim olarak da çözümlenebilir.

Ne var ki bu gerçekliğin kendisine gelince (çok-uluslu ya da geç kapitalizmin yeni bir "dünya sistemi"nin henüz kuramsallaştırılmamış özgün mekânı,

olumsuz ya da kötü özellikleri yalnızca çok aşikâr olan bir mekân), Marx'ın ulusal ekonomilerin ufku olarak dünya pazarı için ya da Lenin'in eski emperyalist küresel ağ için yaptığı gibi, diyalektik bunun ortaya çıkışının olumlu ya da "ilerici' bir değerlendirmesine de eşit ölçüde bağlı kalmamızı gerektir. Ne Marx ne de Lenin için sosyalizm, daha küçük (ve dolayısıyla daha az baskıcı ve kapsamlı) toplumsal örgütlenme sistemlerine geri dönme meselesiydi; daha ziyade, sermayenin kendi dönemlerinde ulaştığı boyutlar, yeni ve daha kapsamlı bir sosyalizmin başarısının taahhüdü, çerçevesi ve önkoşulu olarak kavranmıştır. Radikal olarak yeni tipte bir enternasyonalizmin müdahalesini ve detaylandırılmasını talep eden yeni dünya sisteminin daha da küresel ve toplayıcı mekânı için durum böyle değil mi? Sosyalist devrimin, sonuçları son zamanlarda çok ciddi bir sol yansımayı zorunlu olarak uyandıran eski milliyetçiliklerle (yalnızca Güneydoğu Asya'da değil) feci bir şekilde yeniden hizalanması, bu konumu desteklemek için örnek verilebilir.

Ancak tüm bunlar böyleyse, o zaman yeni bir radikal kültürel politikanın en az bir olası biçimi, hızla not edilmesi gereken son bir estetik koşulla ortaya çıkar. Sol kültür üreticileri ve kuramcılar –özellikle de Romantizmden kaynaklanan ve "dehanın" kendiliğinden, içgüdüsel ve bilinçsiz biçimlerine değer veren burjuva kültürel gelenekleri tarafından biçimlendirilmiş olanlar, ama Jdanovculuk ve sanatlarda siyasi müdahalelerle parti müdahalelerinin acı sonuçları gibi çok açık tarihsel nedenlerle– burjuva estetiğinde ve özellikle de yüksek modernizmde sanatın çok eski işlevlerinden birinin –pedagojik olanla didaktik olanın– reddedilmesiyle, çoğunlukla tepkisel olarak, gereksiz yere korkutulmalarına izin vermişlerdir. Gelgelelim sanatın öğretici işlevi klasik zamanlarda (orada esas olarak ahlaki dersler biçimini almasına karşın) hep vurgulanmıştır. Bu arada Brecht'in harika ve hâlâ kusurlu olarak anlaşılan çalışması, yeni ve biçimsel olarak yenilikçi ve özgün bir şekilde, modernizmin kendi ânı için, kültür ile pedagoji arasındaki ilişkiye dair karmaşık bir yeni kavrayışı tekrardan doğrulamıştır. Benzer şekilde önereceğim kültürel model, siyasi sanat ve kültürün bilişsel ve pedagojik boyutlarını hem Lukács hem de Brecht tarafından (sırasıyla gerçekçilik ve modernizmin farklı anları için) çok farklı şekillerde vurgulanan boyutları ön plana çıkarıyor.

Bununla birlikte, artık bizim olmayan tarihsel durumlar ve ikilemler temelinde işlenmiş estetik pratiklere dönemeyiz. Bu arada, burada geliştirilmiş olan mekân kavrayışı kendi durumumuza uygun bir siyasi kültür modelinin temel

örgütlenme meselesi olarak mekânsal konuları öne çıkarması gerektiğini düşündürmektedir. Bu nedenle, bu yeni (ve varsayımsal) kültürel biçimin estetiğini, *bilişsel haritalamanın* bir estetiği olarak geçici şekilde tanımlayacağım.

Kent İmgesi adlı klasik yapıtında Kevin Lynch bize, yabancılaşmış şehrin, her şeyden önce, içinde insanların kendi konumlarını (zihinlerinde) ya da kendilerini içinde buldukları kentsel bütünlüğü haritalayamadıkları bir mekân olduğunu öğretmiştir. Geleneksel belirteçlerin (anıtlar, bağlantı noktaları, doğal sınırlar, inşa edilmiş perspektifler) hiçbirinin elde edilmediği Jersey Cityninki gibi şebekeler en bariz örneklerdir. O halde, geleneksel şehirde yabancılaşmadan kurtulma, bir mekân algısının pratikte yeniden ele geçirilmesini ve bellekte tutulabilecek ve bireysel öznenin hareketli, alternatif güzergâhlarının anları boyunca haritalayıp yeniden haritalayabileceği eklemlenmiş bir topluluğun inşasını ya da yeniden inşasını içerir. Bu itibarla, Lynch'in kendi çalışması, konusunun şehir biçiminin sorunlarıyla kasıtlı olarak kısıtlandırılmasıyla sınırlıdır; yine de burada değindiğimiz daha büyük ulusal ve küresel alanların bazılarına yansıtıldığında olağanüstü bir şekilde düşündürücü hale gelmektedir. Onun modelinin –böylece temsilin çok merkezi meselelerini açıkça ortaya koymasına karşın– "temsil ideolojisi" ya da taklidin geleneksel post-yapısal eleştirileri tarafından herhangi bir şekilde kolayca etkisizleştirildiğini varsaymak için de acele edilmemelidir. Bilişsel harita eski anlamda tamamen taklitçi değildir; aslında, ortaya çıkardığı meseleler temsilin çözümlemesini daha yüksek ve çok daha karmaşık bir düzeyde yenilememizi sağlamaktadır.

Bir kere, Lynch tarafından şehir mekânı bağlamında incelenen empirik problemlerle, ideolojinin "öznenin kendi *Gerçek* varoluş koşullarıyla *İmgesel* ilişkisinin temsili" olarak büyük Althusserci (ve Lacancı) yeniden tanımlanması arasında çok ilginç bir çakışma vardır.[22] Elbette bu, bilişsel haritanın fiziksel kentteki günlük yaşamın daha dar çerçevesinde yapması istenilen şeydir: Bireysel öznenin, toplumun yapılarının bir bütün halinde toplanmasının o daha engin ve yeterince temsil edilemeyen bütünselliği karşısında durumsal temsilini olanaklı kılmak.

Yine de Lynch'in çalışması, haritacılığın kendisi anahtar aracılık örneğini oluşturduğu sürece, daha ileri bir gelişme çizgisi önermektedir. Aynı zamanda sanat da olan bu bilimin tarihine bir dönüş, Lynch'in modelinin aslında henüz

[22] Louis Althusser, "Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy* [*Lenin ve Felsefe*] içinde, New York, 1972.

harita yapımı haline gelecek olana karşılık gelmediğini bize göstermektedir. Açıkçası Lynch'in özneleri daha çok, sonuçları geleneksel olarak haritadan çok yol kılavuzu olarak tanımlanabilecek haritacılık-öncesi işlemlerle uğraşmaktadır. Yolcunun hâlâ özne-merkezli ya da varoluşsal yolculuğu etrafında düzenlenmiş ve çeşitli önemli temel özelliklerin (vahalar, sıradağlar, nehirler, anıtlar ve benzerleri) işaretlendiği diyagramlar. Bu tür diyagramların en gelişmiş şekli, açık denize çıkmayı nadiren gözü kesen Akdeniz gezginlerinin kullanımı için kıyı özelliklerinin belirtildiği denizcilik kılavuzu, deniz haritası veya *portolanlardır.*[*]

Yine de pusula, deniz haritalarına yeni bir boyut, yol kılavuzu sorunsalını tamamen değiştirecek ve gerçek bir bilişsel haritalama sorununu çok daha karmaşık bir şekilde ortaya koymamıza izin verecek bir boyut getiriyor. Zira yeni aletler –pusula, sekstant ve teodolit– yalnızca yeni coğrafik ve seyirle ilgili sorunlara (Avrupalı gezginlerin Afrika sahilinin görsel incelemesiyle hâlâ empirik olarak saptayabildikleri daha basit enlem meselesine karşılık, özellikle gezegenin eğimli yüzeyinde daha zor olan boylamın saptanması meselesi) karşılık gelmekle kalmazlar, ayrıca bütünüyle yeni bir koordinat sunarlar: özellikle yıldızların ve nirengi gibi yeni işlemlerin aracılık ettiği bütünlükle olan ilişki. Bu noktada, daha geniş anlamda bilişsel haritalama, coğrafi bütünlüğün yaşanmamış, soyut kavramlarıyla *varoluşsal* verilerin (öznenin empirik konumu) eşgüdümünü gerektiriyor.

Son olarak, yaklaşık aynı zamanda ilk kürenin ve Merkatör projeksiyonunun icadıyla birlikte, haritacılığın (bir anda, günümüzde temsili kodların doğası diye adlandıracağımız şeyi, çeşitli medyanın içkin yapılarını, haritalamanın daha saf taklitsel yapılarına bizzat temsil dillerinin tüm yeni temel sorununun –özellikle de eğimli mekânın düz haritalara transferinin [neredeyse Heisenbergci] çözülemez ikileminin– müdahalesini içeren) üçüncü bir boyutu ortaya çıkar. Bu noktada, gerçek haritaların olamayacağı açıkça ortaya çıkıyor (aynı zamanda, haritacılığın çeşitli tarihsel anlarında bilimsel ilerleme veya daha iyisi diyalektik bir ilerleme olabileceği de netleşiyor).

Tüm bunları şimdi Althusserci ideoloji tanımının çok farklı sorunsalına tercüme edersek, iki noktaya değinmek isteyebiliriz. Birincisi, Althusserci kavramın şimdi bu özelleşmiş coğrafi ve haritaya ilişkin konuları toplumsal mekân açısından yeniden düşünmemize izin vermesidir – örneğin, toplumsal sınıf ve

[*] Eski denizcilik haritaları –çn.

ulusal veya uluslararası bağlam açısından, hepimizin zorunlu olarak bireysel toplumsal ilişkimizi yerel, ulusal ve uluslararası sınıf gerçeklerine göre bilişsel olarak yerleştirdiğimiz yollar açısından. Yine de sorunu bu şekilde yeniden formüle etmek, burada tartışılan postmodernist veya çok-uluslu ânın o çok küresel alanı tarafından yükseltilmiş ve özgün şekillerde ortaya konan haritalamadaki zorlukların kendileriyle de sert bir şekilde karşı karşıya gelmektir. Bunlar yalnızca kuramsal meseleler değildir; Birinci Dünya öznelerinin varoluşsal (ya da "empirik") olarak gerçekten de geleneksel üretimin yok olduğu ve klasik türde toplumsal sınıfların artık var olmadığı, bir "post-endüstriyel toplum"da yaşadıklarına dair olağan duygularından –siyasi praksis üzerinde dolaysız etkileri olan bir kanaat– anlaşılabileceği üzere bunların ivedi pratik siyasi sonuçları vardır.

İkinci nokta, Althusser'in teorisinin Lacancı dayanaklarına geri dönmenin, bazı yararlı ve düşündürücü yöntembilimsel zenginleştirmeleri sağlayabileceğidir. Althusser'in formülasyonu, bilim ile ideoloji arasında bugün bile bizim için değersiz olmayan daha eski ve artık klasik Marksist ayrımı yeniden harekete geçiriyor. Varoluşsal olan –bireysel öznenin konumlanması, günlük yaşamın deneyimi, bireysel özneler olmamız nedeniyle tarafından kısıtlandığımız dünyaya monadik "bakış açısı"– Althusser'in formülünde soyut bilgi âlemine (Lacan'ın bize anımsattığı gibi, asla herhangi bir somut özne içinde konumlanmamış ya da onun tarafından gerçekleştirilmemiş, ama aksine *le sujet supposé savoir* [bildiği varsayılan özne] diye adlandırılan yapısal boşluk, bilginin bir özne-mekânı tarafından gerçekleştirilmiş bir âlem) dolaylı olarak karşıttır. Doğrulanan şey, dünyayı ve bütünlüğünü soyut veya "bilimsel" bir şekilde bilemeyeceğimiz değildir. Marksist "bilim" –örneğin, içinde bilinemez olduğu asla söylenmeyip yalnızca temsil edilemez olduğu söylenen (ki bu çok farklı bir meseledir) küresel dünya sistemi hakkında zengin ve ayrıntılı bilgi sunan Mandel'in büyük kitabındaki gibi– yalnızca dünyayı soyut olarak bilmenin ve kavramsallaştırmanın böyle bir yolunu sağlar. Althusserci formül, başka bir deyişle, varoluşsal deneyim ile bilimsel bilgi arasında bir boşluk, bir yarık tanımlar. O halde ideolojinin, bu iki farklı boyutu birbiriyle eklemlemenin bir yolunu bir şekilde icat etme işlevi vardır. Bu tanıma ilişkin bir tarihselci görüşün eklemek isteyeceği şey böyle bir eşgüdümün, işlev gören ve yaşayan ideolojilerin üretiminin farklı tarihsel durumlarda ayrı olduğu ve her şeyden önce, bunun hiç olanaklı olmadığı tarihsel durumlar da olabileceğidir – ve günümüz krizindeki durumumuz böyle görünmektedir.

Ancak Lacancı sistem düalistik değil, üç parçalıdır. İdeoloji ile bilimin Marksist-Althusserci karşıtlığına Lacan'ın üç bölümlü işlevlerinden yalnızca ikisi karşılık gelir: sırasıyla, İmgesel ve Gerçek. Bununla birlikte, haritacılık üzerine arada anlattıklarımız, bireysel dillerin ya da medyanın kodlarının ve kapasitelerinin düzgün bir temsili diyalektiğinin sonuçta ortaya çıkarılmasıyla, şimdiye kadar ihmal edilmiş olanın bizzat Lacancı Simgesel boyutu olduğunu hatırlatır.

Bilişsel haritalamanın bir estetiği –bireysel özneye küresel sistem içindeki yerine ilişkin yeni bir yükseltilmiş algı sağlamaya çalışan pedagojik bir siyasi kültür– şimdi muazzam karmaşık olan bu temsili diyalektiğe güvenmek ve onun hakkını vermek için kökten yeni biçimler bulmak zorundadır. O halde bu, bariz bir şekilde, eski bir makineler türüne, daha eski ve daha şeffaf bir ulusal mekâna ya da daha geleneksel ve güven verici, perspektifle ilgili veya taklitsel bir yerleşim yerine dönüş çağrısı değildir: Yeni politik sanat (eğer böyle bir şey olanaklıysa) postmodernizmin gerçekliğine, diğer bir deyişle, onun temel nesnesine, yani çok-uluslu sermayenin dünya mekânına bağlı kalmak zorundadır; aynı zamanda, bu mekânın temsilinde, sayesinde bireysel ve kolektif özneler olarak konumlanmamızı yeniden kavramaya başlayabileceğimiz ve şu anda hem mekânsal hem de toplumsal şaşkınlığımız nedeniyle etkisiz hale gelmiş olan eyleme geçme ve mücadele etme kapasitesini yeniden kazanabileceğimiz, şu âna kadar hayal bile edilemeyecek olan yeni bir tarza doğru bir atılım yapmalıdır. Postmodernizmin politik biçimi, eğer varsa hem toplumsal hem de mekânsal ölçekte küresel bir bilişsel haritanın icadını ve yansıtmasını iş edinmek durumunda olacaktır.

2
POSTMODERNİN KURAMLARI

Postmodernizm sorunu –onun temel özelliklerinin nasıl tanımlanacağı, ilk etapta aslında var olup olmadığı, kavramın kendisinin faydalı olup olmadığı ya da aksine bir mistifikasyon mu olduğu sorunu– aynı zamanda estetik ve politik bir sorundur. Bu konuda mantıksal olarak alınabilecek konumların, hangi terimlerle ifade edilirlerse edilsinler, günümüzde içinde yaşadığımız toplumsal ânın değerlendirilmesinin esasen politik bir olumlama ya da yadsımanın nesnesi sayılan tarihsel görüşlerin ifadesi olduğu daima gösterilebilir. Gerçekten de tartışmanın en elverişli öncülü, toplumsal sistemimiz hakkında stratejik bir başlangıç önvarsayımına dayanır: Şöyle ki postmodernist bir kültüre bir miktar tarihsel özgünlük kazandırmak, bazen tüketim toplumu olarak adlandırılan şey ile içinden çıktığı kapitalizmin daha önceki anları arasında bazı radikal yapısal farklılıkları dolaylı olarak doğrulamaktır.

Ne var ki çeşitli mantıksal olasılıklar zorunlu olarak, bizzat postmodernizmin isimlendirilmesinin kendisine kazınmış diğer mesele üzerinde bir konum almayla, yani artık yüksek ya da klasik modernizm diye adlandırılması gereken şeyin değerlendirilmesiyle bağlantılıdır. Gerçekten de haklı olarak postmodern diye tanımlanabilecek çeşitli insan yapıtlarının bir ilk dökümünü yaparsak, böylesi heterojen biçem ve ürünlerin "aile benzerliğini" kendi içlerinde değil –bunların hepsinin şöyle ya da böyle tepkili oldukları– ortak bir yüksek modernist dürtü ve estetik içinde aramaya yönelik çekim güçlüdür.

Gelgelelim mimari tartışmalar, bir biçem olarak postmodernizmin açılış irdelemeleri, görünüşte estetik olan bu meselelerin siyasi tınısını kaçınılmaz yapma ve onun diğer sanatlardaki bazen daha kodlanmış ya da üstü örtülü irde-

lemelerde saptanabilir olmasını sağlama değerine sahiptir. Bütün olarak, konu üzerine yakın zamanlardaki çeşitli beyanlardan postmodernizme ilişkin dört genel konum çıkartılabilir: yine de bu görece düzgün şema (ya da *combinatoire*) bile bu olasılıkların her birinin siyasi olarak ilerici ya da gerici bir anlatıma elverişli olduğu izlenimi nedeniyle daha da karmaşıklaşır (şimdi Marksist veya genel olarak sol bir perspektiften konuşursak).

Örneğin, postmodernizmin gelişini esasen anti-modernist bir bakış açısından selamlayabiliriz.[1] Kuramcıların biraz daha eski bir kuşağı (en önemlisi de Ihab Hassan) postmodernist estetikle daha esaslı bir postyapısalcı tematiğe göre uğraştıklarında (temsil ideolojisine *Tel quel* saldırısı, Heideggerci ya da Derridacı "Batı metafiziğinin sonu") buna benzer bir şeyi zaten yapmış görünmektedirler. Burada genellikle postmodernizm diye adlandırılmayan şey (Foucault'nun *The Order of Things* kitabının sonundaki Ütopyacı kehanete bakın) dünyada düşünmenin ve var olmanın tamamen yeni bir yolunun ortaya çıkışı olarak selamlanmaktadır. Ancak Hassan'ın kutlaması aynı zamanda yüksek modernizmin daha aşırı anıtlarını da içerdiğinden (Joyce, Mallarmé) böylesi çağrışımlar ile tam bir *postendüstriyel toplum* tezleri arasındaki ilgiyi belirten yeni bir enformasyon yüksek teknolojisinin eşlik ettiği kutlamaları olmasaydı, bu, görece daha belirsiz bir duruş olurdu.

Bunların tümü, bizzat kendi *New Journalism* [Yeni Gazetecilik] tarzı da postmodernizmin çeşitlerinden birini oluşturan bir yazar olan *Tom Wolfe*'un son dönemdeki mimari tartışmalar üzerine diğer bakımlardan sönük bir kitap eleştirisi olan *From Bauhaus to Our House* isimli kitabında büyük ölçüde açık hale getirilmiştir. Bununla birlikte, bu kitapla ilgili ilginç ve belirti niteliğinde olan şey, postmodernin herhangi bir Ütopyacı kutlamasının olmaması ve çok daha çarpıcı olarak, retoriğin zorunlu olan gülünç alaycılığı aracılığıyla nefes alan moderne yönelik tutkulu nefretidir ve bu yeni değil, eski ve arkaik bir tutkudur. Sanki modernin kendisinin ortaya çıkışının –on ikinci yüzyılın yeni yapılmış ilk katedralleri kadar beyaz olan Corbusier'in ilk yapıtları, Picasso'nun bir profilde pisi balığı gibi iki gözü olan ilk skandalvari kafaları, *Ulysses* ya da *Çorak Ülke*'nin ilk baskılarının çarpıcı "karanlığı"– ilk orta sınıf izleyicilerde yarattığı özgün dehşet, özgün filistenlerin, Spiessbürger'in, burjuvazinin ya da Main Street Bab-

[1] Aşağıdaki analiz bana, erken dönemlerde *postmodernizm* terimini daha farklı bir düzen "modernist" düşüncesinin eleştirisi anlamında benimsemiş olan *boundary 2* [postmodernist bir dergi –çn.] grubunun çalışmalarına uygulanabilir görünmüyor.

bitliği'nin* bu tiksintisi, yeniden yaşama dönerek, modernizmin daha yeni eleştirilerini ideolojik olarak tamamen yeni bir ruhla doldurmuştur; ki bu ruhun etkisi, bir bütün olarak, okuyucuda artık yok olmuş olan bir yüksek modernizmin kendisine yönelik aynı ölçüde arkaik bir sempatiyle birlikte ön-politik, Ütopyacı ve orta sınıf karşıtı dürtüleri yeniden uyandırmasıdır. Dolayısıyla Wolfe'un yergisi modernin gerekçeli ve çağdaş, kuramsal-ilerici gücünün –büyük kısmı yeni bir kentsel anlayıştan ve komünal ve kentsel hayatın daha eski biçimlerinin yüksek modernist ortodoksi adına yok edilmesine ilişkin artık önemli ölçüde olan bir deneyimden kaynaklanan– reddinin, kolayca yeniden sahiplenilebileceği ve açıkça gerici bir kültürel politikanın hizmetine koşulabileceği bir tarzın ders kitabı örneğini sunmaktadır.

Bu konumlar –modern, propostmodern– daha sonra, rakiplerini ve yapısal tersine-çevrimlerini, amacı hâlâ canlı ve yaşamsal kabul edilen yüksek-modernist bir geleneğin özgün dürtüsünün yeniden doğrulanması yoluyla genel olarak postmodernin bayağılığını ve sorumsuzluğunu gözden düşürmek olan bir grup karşı ifadede bulurlar. Hilton Kramer'in dergisi *The New Criterion'un* ilk sayısındaki ikiz manifestoları, klasik modernizmin "başyapıtlarının" ve anıtlarının ahlaki sorumluluğuyla –Wolfe'un biçeminin olgun ve açık bir örneğini oluşturduğu– bayağılık ve "alaycılığın" eşlik ettiği bir postmodernizmin asli sorumsuzluğunu ve yüzeyselliğini karşılaştırarak, bu görüşleri güçlü bir şekilde ifade eder.

Daha paradoksal olan Wolfe ve Kramer'in politik olarak birçok ortak noktası olmasıdır; ve Kramer'in modernin klasiklerinin "yüksek ciddiyet"inden bunların esasen orta sınıf karşıtı olan duruşlarını ve –İbsen'den Lawrance'a, Van Gogh'tan Jackson Pollack'a kadar– büyük modernistler tarafından Viktoryen tabuların ve aile yaşamının, metalaşmanın, kutsallıktan arındıran bir kapitalizmin artan boğuculuğunun reddini haber veren ön-politik tutkunun kökünü kazımaya çalışacağı yolda belirli bir tutarsızlık olacak gibi görünmektedir. Kramer'in, büyük modernistlerin görünüşte anti-burjuva olan bu duruşlarını "sadık bir muhalefet" haline getirmek için burjuvazinin kendisi tarafından vakıflar ve bağışlar aracılığıyla gizlice beslenen ustaca girişiminin, açıkça ikna edici olmamasına karşın, olumsuzlamaları reddettikleri ve eğlendirdiklerinin kalıcılığına, sermayeyle ortakyaşar bir ilişkiye dayanan modernizmin kendi

* Yazar, Sinclair Lewis'in *Main Street* ve *Babbitt* romanlarına gönderme yaparak orta sınıfın boşluğunu kastediyor –çn.

kültürel politikalarının içerdiği çelişkiler tarafından olanaklı kılındığı kesindir (Brecht'te olduğu gibi, aslında çok nadiren gerçek bir siyasi özbilinç kazanmadıkları sürece).

Bununla birlikte, *The New Criterion*'un siyasi projesi netleştirildiğinde Kramer'in hamlesini anlamak kolaylaşacaktır; çünkü derginin işlevi açıkça altmışların kendisini ve mirasından kalanları yok etmek, tüm o dönemi, ellilerin otuzların yerine ya da yirmilerin Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemin zengin politik kültürünün yerine miras kalabileceği türden bir unutulmaya sevk etmektir. Dolayısıyla *The New Criterion*, koşulları estetikten aile ve dinin nihai savunusuna kadar uzanan yeni bir tutucu kültürel karşı-devrimin inşası çabasında kendini göstermektedir. Dolayısıyla bu esasen politik olan projenin çağdaş kültürde politikanın her yerde bulunmasına (büyük ölçüde almışlarda yayılan, ama Kramer'in dönemimiz postmodernizminin ahlaki alıklığını sorumlu tuttuğu bir enfeksiyon) açıkça hayıflanması paradoksaldır. Tutucu bakış açısından açıkça vazgeçilmez olan operasyonla ilgili sorun, her ne sebeple olursa olsun, kâğıt para retoriğinin, McCarthycilik'te ya da Palmer baskınları döneminde olduğu gibi, devlet iktidarının sağlam altını tarafından desteklenmemiş görünmesidir. Vietnam Savaşının başarısızlığı, en azından şu an için, çıplak baskıcı gücün uygulanmasını olanaksız hale getirmiş[2] ve altmışlara kolektif bellekte ve deneyimde, otuzların ya da I. Dünya Öncesi dönemin geleneklerinin bilinmesi için verilmemiş olan bir kalıcılık sağlamış görünmektedir. Kramer'in "kültürel devrimi" bu nedenle çoğu kez ellili yıllar ve Eisenhower dönemi için zayıf ve duygusal bir nostaljiye dönüşme eğilimindedir.

Modernizm ve postmodernizm üzerine bir dizi konum hakkında daha önce gösterilenler ışığında, çağdaş kültürel manzaranın bu ikinci değerlendirmesindeki açıkça tutucu ideolojiye karşın, bu sonuncunun konu üzerinde kesinlikle çok daha ilerici bir hat olana da tahsis edilebilecek olması şaşırtıcı olmayacaktır. Modernin yüce değerinin doğrulanmasından ve postmodernizmin kuram ve pratiğinin reddinden kalanların bu dramatik geri dönüşü ve yeniden ifade edilmesi için Jürgen Habermas'a borçluyuz.[3] Bununla birlikte, Habermas için postmodernizmin kötülüğü, çok merkezi olarak, Habermas'ın kendisinin burjuva Aydınlanması ve onun hâlâ evrenselleştirici ve Ütopyacı ruhuyla bağ-

[2] 1982 baharında yazılmıştır.

[3] Bkz. "Modernity-An Incomplete Project," *The Anti-Aesthetic* içinde, Hal Foster, Port Townsend (ed.), Wash., 1983, s. 3-15.

daştırdığı modernist bir dürtüyü her yerde gözden düşürme girişimi olarak ortaya çıkan siyasi açıdan gerici işlevindedir. Habermas, Adorno'nun kendisiyle birlikte, büyük yüksek modernizmlerin temelde olumsuz, eleştirel ve ütopik gücü olarak gördüklerini kurtarmaya ve yeniden anmaya çalışıyor. Diğer taraftan, onun bu sonuncuları on sekizinci yüzyıl Aydınlanmacılığıyla bağdaştırma girişimi aslında Adorno ve Horkheimer'ın kasvetli *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabıyla belirleyici bir kopmayı gösteriyor. Bu kitapta felsefelerin bilimsel etosu, yanlış yönlendirilmiş bir güç ve doğa üzerinde egemenlik istemi; bunların kutsallıktan arındırıcı programı ise doğrudan Auschwitz'e götüren düpedüz araçlaştırılmış bir dünya görüşünün gelişiminde ilk aşama olarak dramatize edilmektedir. Bu çok çarpıcı ayrışma, Habermas'ın "liberalizm" vaadini ve ilk evrenselleştirici burjuva ideolojisinin (eşitlik, insan hakları, insancıllık, özgür konuşma ve açık medya) esasen Ütopyacı içeriğini, kapitalizmin gelişiminde bu ideallerin gerçekleşmemesine karşı korumayı amaçlayan kendi tarih vizyonuyla açıklanabilir.

Bununla birlikte, tartışmanın estetik terimlerine gelince, Habermas'ın moderni yeniden canlandırmasına, ikincisinin yokoluşunun yalnızca empirik bir onayıyla yanıt vermek yeterli olmayacaktır. Habermas'ın içinde düşündüğü ve yazdığı ulusal durumun bizimkinden oldukça farklı olduğu olasılığını da hesaba katmamız gerekir: Öncelikle, McCarthycilik ve baskı, günümüz Federal Almanya Cumhuriyetinin gerçeklikleridir ve Solun entelektüel olarak sindirilmesiyle (Batı Alman Sağı tarafından büyük ölçüde "terörizmle" bağdaştırılan) sol kültürün susturulması, burada, bir bütün olarak Batı'da herhangi bir yerde olduğundan çok daha başarılı bir operasyon olmuştur.[4] Yeni bir McCarthycilik'in, Spiessbürger ve filisten kültürünün zaferi, bu özgül ulusal durumda Habermas'ın gayet haklı olabileceğini ve yüksek modernizmin eski biçimlerinin başka yerlerde kaybettikleri yıkıcı gücün bir kısmını hâlâ koruduklarını düşündürmektedir. Bu durumda, bu gücü zayıflatmaya ve altını oymaya çalışan bir postmodernizm, değerlendirme genelleştirilemez olsa da yerel olarak ideolojik teşhisini pekâlâ hak edebilir.

Önceki konumlanışların her ikisi de –antimodern/propostmodern ve promodern/antipostmodern– yeni terimin, modern ve postmodern anlar arasında belirleyici bir kopuşun temel doğası üzerine bir anlaşmayla eşdeğer kabu-

[4] Yeşillerle bağdaştırılan politika bu durumun istisnası olmaktan çok ona yönelik bir tepki olarak görünmektedir.

lüyle karakterizedir. Ancak, bu sonuncular değerlendirilmiştir. Gelgelelim, geriye, her ikisi de böyle bir tarihsel kopuş anlayışının reddine dayanan ve bu nedenle dolaylı ya da dolaysız olarak bizzat postmodernizm kategorisinin yararlılığını sorgulatan iki nihai mantıksal olasılık kalır. Postmodernizmle ilgili yapıtlara gelince, bunlar daha sonra klasik modernizmin kendi içine geri özümsenecektir; öyle ki "postmodern" otantik olarak modern olanın dönemimizde aldığı biçimden biraz fazlası ve sırf eski modernist dürtünün yenileşmeye doğru bir diyalektik yoğunlaşması haline gelecektir. (Burada, modernizmin sürekliliğinin, yeniden doğrulandığı gibi, on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren hem modern hem de postmodernin yalnızca organik aşamalar olarak görüleceği, Romantizmin derin sürekliliğine dair geniş bir düşünce tarafından sorgulandığı, büyük ölçüde akademik olan bir dizi tartışmayı atlamalıyım.)

Dolayısıyla, konu hakkındaki son iki konumun, artık yüksek-modernist gelenek içinde yeniden özümsenmiş bir postmodernizme ilişkin olarak, sırasıyla, olumlu ve olumsuz iki değerlendirme olduğu mantıksal olarak kanıtlanmıştır. Bu nedenle Jean-François Lyotard,[5] yeni olana ve ortaya çıkana, şimdi genellikle "postmodern" olarak karakterize edilen çağdaş ya da post-çağdaş bir kültürel üretime kendi yaşamsal bağlılığının, Adorno'nun ruhunda büyük ölçüde bulunan otantik eski yüksek modernizmlerin yeniden doğrulanmasının önemli bir parçası olarak kavranmasını önermektedir. Kendi önerisindeki ustaca bükülme ya da saptırma, postmodernizm denen bir şeyin bir artık ürün olarak yüksek modernizmi *izlemediği*, aslında çok kesin bir şekilde onu *öncelediği* ve hazırladığı önermesini içerir; öyle ki çevremizdeki çağdaş postmodernizmler, tüm eski gücü ve taze yaşam bahşedilmiş yeni bir yüksek modernizmin geri dönüşünün ve yeniden keşfinin, zafer kazanmış bir şekilde yeniden ortaya çıkışının habercisi olarak görülebilir. Bu, çözümlemeleri modernizm ve postmodernizmin temsil karşıtı hamlesine yönelen kâhince bir duruştur. Ne var ki Lyotard'ın estetik konumlanışları estetik açıdan yeterince değerlendirilemez, çünkü bunları etkileyen klasik kapitalizmin ötesinde yeni bir toplumsal sisteme ilişkin esasen toplumsal ve politik olan bir anlayıştır (eski dostumuz "postendüstriyel toplum"): Yeniden canlanmış bir modernizm görüşü, bu bağlamda, bizzat yeni bir

[5] Bkz. J.F. Lyotard, "Answering the Question, What is Postmodernism?" *The Post-Modern Condition* içinde, Minneapolis, 1984, s. 71-82; kitabın kendisi kültürden çok bilim ve epistemolojiye odaklanmaktadır.

toplumun tam anlamıyla ortaya çıkmasının olasılıklarına ve vaadine ilişkin kâhince bir inançtan ayrılamaz.

O halde bu konumun olumsuz tersine-çevrimi muhtemelen modernizmin, Lukács'ın modernist biçimlerin kapitalist toplumsal yaşamın şeyleşmesinin çoğaltılması olduğu şeklindeki eski çözümlemesinden ta günümüzün daha açık ifade edilmiş postmodernizm eleştirilerine kadar uzanan bir türden ideolojik reddini içerecektir. Bununla birlikte, bu son konumu yukarıda zaten özetlenmiş antimodernizmlerden ayıran şey, bunun yeni bir postmodernist kültürün doğrulanmasının güvenliğinden bahsetmeyip aksine, bu sonuncuyu bile bizzat yüksek modernizmin zaten damgalanmış dürtülerinin salt bir yozlaşması olarak görmesidir. Hepsinin en kasvetlisi ve en amansızca olumsuzu olan bu özgün konumla, kapsamlı çözümlemeleri[6] yüksek modernizmde "ön-politik" dürtüler diye adlandırdığımız şeyin (politikanın kendisinin yerine "Ütopyacı" bir şekilde kültürel politikanın geçirilmesi, biçimlerini, mekânlarını ya da dilini değiştirerek dünyayı dönüştürme çağrısı) güçlü bir suçlamasını oluşturan Venedikli mimarlık tarihçisi Manfredo Tafuri'nin yapıtlarında canlı bir şekilde karşılaşabiliriz. Bununla birlikte Tafuri, çeşitli modernizmlerin olumsuz, gizemsizleştirici, "eleştirel" çağrısının incelemesinde daha az sert değildir; o, bu çağrının işlevini, sermayenin araçsallaştırma ve kutsallıktan arındırma eğilimlerinin modern hareketin düşünürlerinin ve sanatçılarının tam da böylesi bir yıkıcı çalışmasıyla nihai olarak gerçekleştirildiği bir tür Hegelci "Tarih hilesi" olarak okur. Dolayısıyla bunların "antikapitalizmleri" geç kapitalizmin "tam" bürokratik örgütlenmesi ve kontrolü için temeli oluşturur ve mantıklı olan tek şey, Tafuri'nin, toplumsal ilişkilerin kendilerinin kökten dönüşümünden önce kültürün herhangi bir kökten dönüşümünün olanaksızlığı önermesiyle sonuca varmasıdır.

Daha önceki iki konumda gösterilen siyasi kararsızlık burada da sürdürülmektedir, ama bu çok karmaşık düşünürlerin her ikisinin de konumları *içinde*. Daha önce bahsedilen kuramcıların çoğunun aksine Tafuri ve Lyotard, daha eski bir devrimci geleneğin değerlerine alenen bir bağlılığa sahip açıkça politik figürlerdir. Örneğin, Lyotard'ın estetik yeniliğin yüce değerine ilişkin savaş halindeki onayının belirli bir devrimci duruş türünün figürü olarak anlaşılması ge-

[6] Bkz. özellikle *Architecture and Utopia* (Cambridge, Mass., 1976) ve Francesco Dal Co ile birlikte *Modern Architecture* (New York, 1979); ayrıca benim "Architecture and the Critique of Ideology," *The Ideologies of Theory* içinde, cilt 2, Minneapolis, 1988.

rekirken, Tafuri'nin tüm kavramsal çerçevesi büyük ölçüde klasik Marksist gelenekle uyumludur. Yine de her ikisi de dolaylı olarak ve belirli stratejik anlarda daha açık bir şekilde, sonunda tam bir Marksizm karşıtlığından tamamen ayırt edilemez hale gelen bir post-Marksizm açısından yeniden yazılabilir. Örneğin, Lyotard çok sık olarak "devrimci estetiğini" siyasi devrimin, Stalinist ya da arkaik ve yeni postendüstriyel toplumun koşullarıyla uyumsuz bulduğu eski ideallerinden ayırmaya çalışmıştır; bu arada, Tafuri'nin topyekûn toplumsal devrime ilişkin apokaliptik anlayışı kapitalizmin "toplam sistemi" kavrayışını ima eder ki, bu da, bir depolitizasyon ve gericilik döneminde, Marksistleri ancak politik olandan tamamen vazgeçmeye götüren ölümcül bir tür cesaret kırıcılığa yazgılıdır (Horkheimer ve Merleau-Ponty, otuzlu ve kırklı yılların eski Troçkistlerinin yanı sıra altmışlı ve yetmişli yılların eski Maoistleriyle birlikte akla geliyor).

Yukarıda özetlenen kombinasyon şeması, artı ve eksi işaretleri söz konusu konumların politik olarak ilerici veya gerici işlevlerini belirtmek üzere, artık şematik olarak şu şekilde temsil edilebilir:

	ANTİ-MODERNİST		PRO-MODERNİST	
PRO-POSTMODERNİST	Wolfe	-	Lyotard	+
	Jencks	+		-
ANTİ-POSTMODERNİST	Tafuri	-	Kramer	-
		+	Habermas	+

Bu notlarla dönüp dolaşıp aynı noktaya geliyoruz ve artık söz konusu ilk konumun daha olumlu potansiyel siyasi içeriğine ve özellikle de Jencks'in (ama ayrıca Venturi ve diğerlerinin de) vurgulanması gerekli erdemi olan postmodernizmdeki belirli bir *popülist* dürtü meselesine geri dönebiliriz – bu bizzat Tafuri'nin Marksizminin mutlak kötümserliğiyle biraz daha layıkıyla uğraşmamızı sağlayacak bir meseledir. Gelgelelim ilk gözlemlenmesi gereken, sıklıkla estetik bir tartışma olarak yürütülenleri etkilediğini bulduğumuz siyasi konumların çoğunun, gerçekte (postmodernizm ister yozlaşmış olarak damgalansın isterse yeniliğin kültürel ve estetik açıdan sağlıklı ve olumlu bir biçimi olarak selamlansın) postmodernizm fenomeni üzerinde nihai kararları geliştirmeye çalışan ahlaki konumlar olduğudur. Ancak, böylesi fenomenlerin gerçek bir tarihsel ve diyalektik çözümlemesi –özellikle de bu, bizim içinde var olduğumuz ve mücadele ettiğimiz zamanın ve tarihin bugünü meselesi olduğunda– böylesi ahlaki

yargıların fakirleştirilmiş lüksüne katlanamaz: diyalektik, tarihsel görüşünün soğuk ve insani olmayan ruhu nedeniyle, kolayca taraf tutma anlamında "iyi ve kötü"nün ötesindedir (Hegel'in özgün sistemi konusunda çağdaşları zaten rahatsız etmiş olan da budur). Mesele şu ki, postmodernizm kültürünün kolayca reddinin onun kolayca kayıtsız ve yozlaşmış olarak kutlanması kadar olanaksız olduğu bir noktaya kadar bu kültürün *içindeyiz*. Bugün postmodernizm üzerine ideolojik yargı, ister istemez kendimiz ve söz konusu yapıtlarla ilgili bir yargıya işaret eder; ayrıca bizimki gibi bütün bir tarihsel dönem, küresel ahlaki yargılarla ya da bunların biraz indirgenmiş eşdeğeri olan popüler psikolojik tanılarla da yeterli bir şekilde kavranamaz. Klasik Marksist görüşe göre, geleceğin tohumları şimdiki zamanda zaten mevcuttur ve hem çözümleme hem de politik praksis yoluyla kavramsal olarak ondan ayrılmalıdır (Marx'ın bir keresinde çarpıcı bir ifadede belirttiği gibi, Paris Komünü işçilerinin "*gerçekleştirecek idealleri yoktur;*" onlar yalnızca ortaya çıkan yeni toplumsal ilişki biçimlerini, içinde bu biçimlerin zaten kımıldadığı eski kapitalist toplumsal ilişkilerden kurtarmaya çalıştılar). Postmodernizmin kayıtsızlıklarını çöküşün son bir belirtisi olarak kınamanın ya da yeni biçimleri yeni bir teknolojik ve teknokratik Ütopyanın müjdecileri olarak selamlamanın cazibesi yerine, yeni kültürel üretimi bir sistem olarak geç kapitalizmin toplumsal yeniden yapılanmasıyla birlikte kültürün kendisinin genel olarak değiştiğine dair işlevsel hipotez içinde değerlendirmek daha uygun görünmektedir.[7] Bununla birlikte, Jencks'in postmodern mimarinin popülist öncelikleriyle[8] kendini yüksek modernizmden ayırdığı iddiası, daha genel bir tartışma için bir başlangıç noktası olabilir. Özgün olarak mimari bağlamda kastedilen şey, bir Corbusier ya da Wright'ın artık daha klasik olan yüksek-modernist mekânının içinde doğduğu düşmüş kent dokusundan kendisini radikal bir şekilde ayırmaya çalıştığı yerde –bu nedenle biçimleri, mekânsal bağlamından radikal bir kopuş eylemine bağlıdır (büyük temel kazığı, yerden ayrılmayı dramatize ediyor ve yeni mekânın yeniliğini koruyor)– postmodernist binalar, tersine, ticari şeridin heterojen dokusuna ve süper otoyol sonrası Amerikan şehrinin motel ve fast-food manzarasına girmelerini kutlarlar. Bu arada, bir anıştırma ve biçimsel yankılar oyunu ("tarihselcilik"), bu yeni sanat binaları-

[7] Bkz. 1. bölüm; benim *The Anti-Aesthetic*'e katkım bu belirleyici versiyonun küçük bir parçasıdır.

[8] Bkz. örneğin Charles Jencks, *Late-Modern Architecture* (New York, 1980); Bununla birlikte, Jencks burada, terimin kullanımını, kültürel başat veya dönem tarzı için olan tanımlamalardan diğerleri arasında bir estetik hareketin ismine kaydırır.

nın çevredeki ticari ikonlar ve mekânlarla akrabalıklarını güvence altına alarak, yüksek modernist radikal farklılık ve yenilik iddiasından vazgeçer.

Yeni mimarinin şüphe götürmez bir şekilde belirgin olan bu özelliğinin *popülist* diye tanımlanıp tanımlanmayacağı askıda duran bir sorun olarak kalmalıdır. Reklamlardan başlayıp her türden biçimsel *paketlemeye,* televizyon şovları ("logo"), çoksatarlar ve filmler de dahil ürünlerden binalara kadar yeni ticari kültürün gelişmekte olan biçimlerini, köylülüğün ve kentli *zanaatkârların* eski toplumsal sınıfları hâlâ varken gelişen ve on dokuzuncu yüzyıl ortalarından başlayarak yavaşça işgal edilip metalaştırma ve piyasa sistemiyle söndürülen halk kültürü ve gerçek "popüler" kültürün eski türlerinden ayırt etmek zorunlu görünmektedir.

En azından kabul edilebilecek şey, diğer sanatlarda yüksek kültür ile sözde kitle kültürü arasındaki eski ayrımın (Ütopyacı işlevi en azından kısmen otantik deneyim âleminin etraftaki düşük ve orta düzeyli ticari kültür ortamına karşı güvence altına alınmasından oluşan modernizmin özgüllüğü için bağlı olduğu bir ayrım) silinmesi şeklinde açık bir biçimde ortaya çıkan bu belirli özelliğin daha evrensel varlığıdır. Gerçekten de yüksek modernizmin kendisinin ortaya çıkışının tanınabilir bir kitle kültürünün ilk büyük genişlemesiyle çağdaş olduğu savunulabilir (Zola, sanatsal romanla çoksatarın tek bir metin içinde son kez birlikte var olmasının bir işareti olarak kabul edilebilir).

Şu anda yok olmak üzere olan, bu yapısal farklılık gibi görünmektedir: müzikte, Schönberg'den ve hatta Cage'den sonra "klasik" ve "popüler"in iki karşıt geleneğinin bir kez daha nasıl kaynaştıklarına zaten değinmiştik. Görsel sanatlarda, fotoğrafın kendi başına önemli bir araç olarak yenilenmesi ve aynı zamanda pop art ya da fotogerçekçilikte "tözün düzlemi" olarak yenilenmesi, aynı sürecin önemli bir belirtisidir. Her durumda, daha yeni sanatçıların, Flaubert'in yapmaya başladığı gibi, bir kitle kültüründen ya da popüler kültürden malzemeleri, parçacıkları ve motifleri artık "alıntılamadıkları" asgari düzeyde açık hale gelmektedir; bir şekilde onları (tam olarak modernist kültür ile kitle kültürünün radikal farklılaşmasına dayanan) eski eleştirel ve değerlendirici kategorilerimizin çoğunun artık işlevsel görünmediği bir noktaya kadar kapsıyorlar.

Ancak, eğer durum buysa, çeşitli postmodernist savunu ve manifestolar içinde "popülizm"in maskesini giyip jestlerini yapanın gerçekte yalnızca (şüphesiz çok önemli) bir kültürel mutasyonun refleksi ve belirtisi olması, en azından olanaklı görünmektedir; eskiden kitle kültürü ya da ticari kültür olarak dam-

galanan şey, bu mutasyon içinde, yeni ve büyümüş bir kültürel âlemin sınırları içine alınmıştır. Her durumda, siyasi ideolojilerin tipolojisinden türetilmiş bir terimin, başlangıç göndergesi (genel olarak "halk" diye adlandırılan işçilerin, köylülerin ve küçük burjuvazinin sınıf koalisyonu olan Halk Cephesi) yok olduğunda temel anlambilimsel yeniden düzenlemelerden geçmesi beklenir.

Gelgelelim belki de bu zaten çok yeni bir öykü değildir: Gerçekten de insanın aklına Freud'un, rüya analizinin çok sayıdaki gelenekleri arasında yalnızca tüm rüyaların gizli cinsel anlamları olduğu anlayışını keşfetmeyi başardığı bilinmeyen bir kabile kültürünü keşfetmekten duyduğu haz geliyor – başka bir anlama gelen cinsel rüyalar dışında! Dolayısıyla postmodernist tartışmada ve onun karşılık geldiği depolitize toplumda, görünüşte kültürel olan tüm konumların, politikadan kültüre geri kaymayı öneren tek aleni politik not hariç, siyasi ahlakileştirmenin sembolik biçimleri olduğunun ortaya çıktığı görülecektir.

Sınıfın kendisini içerdiği ve taksonominin kendisini gözlemlemek ya da kendi kuramsallaşmasını sağlamak için herhangi bir (yeterince ayrıcalıklı) yeri içermediği şeklindeki olağan itiraz, zoru başarmaya bile çalışmadan kendi kuyruğunu yiyen bir tür kötü düşünümsellik olarak kurama dahil edilmelidir. Postmodernizm teorisi, gerçekten de gözlemcinin konumunun tersyüz edildiği ve tablolaştırmanın daha büyük bir ölçekte yeniden sürdüğü, aralıksız bir içsel yuvarlanma süreci gibi görünüyor. Dolayısıyla postmodern, bizi genel olarak tarihselliğin kasvetli bir taklidinin keyfini çıkarmaya davet eder; ki bu taklit içinde, sayesinde kendi durumumuzun bir şekilde tarihsel anlama eylemini tamamladığı özbilinçliliğe yönelik bir çaba, en kötü türden rüyalarda olduğu gibi kendini kasvetli bir şekilde tekrarlar ve kendisinin bizzat özbilinçlilik kavramına ilişkin uygun felsefi reddini bu sonuncunun çeşitli tekrarlanmalarından oluşan gülünç bir karnavalla yan yana koyar. Bu sonlandırılamazlığın kalanı, daha sonra, dış gözlemciyi çıldırtmak ve kuramın kendisinden peşinen hariç tutulan ahlaki bir yargı üzerinde sürekli ısrar etmek üzere yerel yuvalarından çıkan artı ve eksi işaretlerinin kaçınılmazlığı biçiminde sahnelenir. Bu ahlaki yargının bile anlık olarak kendi dışına çıkabilen ve kendi dış sınırlarını dahil edebilen bir kuram aracılığıyla ilgili özellikler listesine eklendiği geçici el çabukluğu eylemi ancak "kuramın" yeniden-biçimlenmesi ve sakince önerdiği ve öngördüğü kapanışın nasıl görüneceğine dair bir örnek olması ne kadar zaman alırsa o kadar sürer. Bu nedenle postmodernizm kuramı, giderek daha mutlak bir kendini yeniden üretmenin doğuştan gelen

özgürlüğünü kutlayan en samimi propagandalarıyla birlikte, sistemin kendisinin düzeyine de yükselebilir.

Postmodernin, bir turnusol kâğıdı olmak bir yana bir silah olarak koşulsuzca önerilebilecek güvenli bir kuramını peşinen engelleyen bu koşullar, şu ya da bu sınırsız gerilemenin rahat düşkünlüğüne bizi geri götürmeyecek uygun sayılabilecek bir kullanım hakkında bazı düşünceleri gerektirir. Ne var ki, bu özgün yeni büyülü âlemde, yanlış problem gerçeğin tek mekânı olabilir, öyle ki tanım gereği onu dışlayan koşullarda politik sanatın doğasına ilişkin olanaksız sorun üzerine kafa yormak zamanı işaretlemenin en kötü yolu olmayabilir. Aslında "postmodern politik sanat"ın yalnızca bu olduğunu (ve ilerideki sayfalar bunu doğrulayabilir ya da doğrulayamaz) hayal ediyorum – eski anlamda sanat değil ama her şeyden önce bunun nasıl olanaklı olabileceğine dair bitmez tükenmez bir kestirim.

Çoğu sıradan düalizme göre hatırı sayılır ölçüde çekilmez olan ve böylesi düalizmlerin şaşmaz bir şekilde hem işaret hem de araç olduğu yanlış kullanımlara karşı belki de önceden aşılanmış olan modern/postmodern düalizmlerine gelince –bu çalışmada bulunmayan ama ilişkili olan başka çalışmalarda her yerde kullanılan[9]– üçüncü bir terimin eklenmesi, bu çevrilebilir şemayı, farklılığı daha üretken ve taşınabilir bir tarihsel şema içine kaydetmek için dönüştürmeye hizmet edebilir. Bu üçüncü terim –daha iyisini bulana kadar, şu an için "realizm" diye adlandıralım– kutsal kodları atan Aydınlanmadan seküler göndergenin ortaya çıkışını kabul ederken, aynı zamanda modern ve emperyalizmde hem dilin hem de pazarın ikinci dereceden gerilemelere uğramalarından önce, bunu bizzat ekonomik sistemin yerine ilk planda suçlar. O halde, bu üçüncü terim, diğerlerinden daha önce, çeşitli prekapitalizmler için hangi dördüncü terimler varsayılmış olursa olsun hepsini bir arada tutar ve örneğin filmde, rock müziğinde ya da siyah yazında olduğu gibi kronolojisini tüm kronolojik düzen dışında özetleyen daha soyut bir gelişim paradigması sağlar. Yeni şemayı burada sayılan düalizmlerin çıkmazlarından kurtaran şey, ayrıca, tarihleri dahil etmemede bir tür entelektüel eğitim, sayesinde bir anlayış tarzı olarak kronolojik olanın nihai hazzını (her durumda sistemin kendisinin dışına çıkmayı içeren, ama burada tekrarlanan iki ya da üç terimi içsel, değiştirilebilir unsurlar olan bir haz) ertelemeyi öğrendiğimiz diyakroniğe karşı bir tür öz-disiplin sunar.

---

[9] Bkz. "The Existence of Italy," *Signatures of The Visible,* New York, 1990 içinde.

Bunu yapamadığımız sürece –ve (kendisi de birlikte alındığında diğer ikisi kadar içsel çelişkilere sahip olan) üçüncü bir terimi uygulama konusundaki haklı isteksizliği dikkate alarak– yalnızca şu basit ve sağlıklı öneri sunulabilir: Düalizmin, ilgilenmediğiniz bir nesneyi sabitlemenizi gerektiren yanal bir görüş alanı gibi, bir anlamda kendisine karşı kullanılması. Dolayısıyla, postmodernin şu ya da bu özelliğine yönelik titiz bir soruşturma postmodernizmin kendisi hakkında pek değerli bir şey söylemeden, ama kendi iradesi dışında ve tamamen kasıtsız olarak bizzat modernizm hakkında birçok şey söyleyerek sonuçlanacaktır; ayrıca –bu ikisi ilk başta simetrik karşıtlar olarak asla düşünülmemelerine karşın– belki de tersinin de doğru olduğu ortaya çıkacaktır. Aralarında her zamankinden daha hızlı bir değişim, en azından kutlama tutumunun ya da eski moda gürleyici ahlaki jestin donup kalmamasına yardımcı olabilir.

3
BİLİNÇDIŞI OLMADAN SÜRREALİZM

Her çağın, yapısı sayesinde o çağın gizli gerçeklerini ifade etmeye en uygun görünen ayrıcalıklı bir biçimin ya da türün egemenliği altında olduğu sıkça söylenir; ya da belki bunun hakkında daha çağdaş bir düşünce tarzı yeğlerseniz, Sartre'ın o özgün zaman ve mekânın "objektif nevrozu" diye adlandıracağı şeyin en zengin belirtisini sunar görünenin egemenliği altında. Ne var ki, günümüzde artık biçimler ya da türler dünyasında ve dilinde böylesi karakteristik ya da belirtisel nesneler aramamamız gerektiğini düşünüyorum. Kapitalizm ve modern çağ, kutsalın ve "ruhsal olan"ın yokoluşuyla birlikte, her şeyin derinlerde yatan maddiliğinin nihayet gün ışığına damlayarak ve sarsıcı bir şekilde yükseldiği bir dönemdir ve kültürün kendisinin, asli maddiliği bizim için artık yalnızca aşikâr değil ama bütünüyle kaçınılmaz olan o şeylerden biri olduğu açıktır. Gelgelelim bu aynı zamanda tarihsel bir ders olmuştur: Kültür maddi *hale geldiği* için, artık onun yapılarında ve işlevlerinde her zaman maddi ya da materyalist *olduğunu* anlayabilecek bir konumdayız. Biz post-çağdaş insanlar bu keşif için –türlerin ve biçimlerin eski dilinin yerini alma eğiliminde olan– bir sözcüğe sahibiz ve bu sözcük elbette ki, şimdi görece üç farklı belirtkeyi birleştiren bir sözcük olan, *araç* ve özellikle çoğulu olan *medyadır*: sanatsal bir tarza ya da estetik üretimin özgün bir biçimine ait olan, genellikle merkezi bir aygıt ya da makine etrafında örgütlenmiş özgün bir teknolojiye ait olan ve son olarak, toplumsal bir kuruma ait olan. Bu üç anlam alanı bir aracı veya medyayı tanımlamaz, ancak, böyle bir tanımın tamamlanması veya yapılandırılması için ele alınması gereken farklı

boyutları belirtir. Büyük ölçüde (ama tamamen değil) edebi metinler için tasarlanmış çoğu geleneksel ve modern estetik kavramların maddi, toplumsal ve estetik boyutlara bu eşzamanlı ilgiyi göstermesinin gerekmediği açıktır.

Kültürün günümüzde bir medya meselesi olduğunu öğrenmemiz gerektiği içindir ki, onun her zaman böyle olduğu ve eski biçimlerin ya da türlerin veya aslında eski ruhsal egzersizlerin ve meditasyonların, düşüncelerin ve anlatımların da kendi çok farklı tarzlarında medya ürünleri olduğu sonunda kafamıza girmeye başlamıştır. Makinenin müdahalesi, kültürün mekanikleşmesi ve kültürün Bilinç Endüstrisi tarafından dolayımlanması artık her yerde geçerlidir ve bunların, insanlık tarihi boyunca ve hatta daha eski, prekapitalist üretim tarzlarının radikal farklılığı içinde bile daima geçerli olduğu olasılığını araştırmak ilginç olabilir.

Yine de yazınsal terminolojinin, yerini bu gelişen medyatik kavramsallığa bırakması hakkında paradoksal olan şey, bunun tam da bizzat dilin felsefi önceliğinin ve çeşitli dilbilimsel felsefelerin egemen ve hemen hemen evrensel hale geldiği anda meydana gelmesidir. Dolayısıyla, yazılı metin tam da "gerçekliğin" bize sunduğu (şimdi hepsi de çeşitli şekillerde "metinler" olarak tanımlanan) muazzam çeşitlilikteki araştırma nesnelerini çözümlemek için mevcut kavramsallıkların neredeyse bütünüyle dilbilimsel yönelimli hale geldiği anda ayrıcalıklı ve örnek niteliğindeki durumunu kaybeder. Bu nedenle dilbilimsel ya da göstergebilimsel terimlerle medya çözümlemesi, dilin alanının sözel olmayan –görsel ya da müzikal, bedensel, mekânsal– fenomenleri kapsayacak şekilde emperyal bir genişlemesini içeriyor gibi görünebilir; ancak aynı ölçüde, bu özümseme operasyonunu tamamlamak için harekete geçirilen kavramsal araçların kendisine eleştirel ve yıkıcı bir meydan okumayı da belirtebilir.

Medyanın günümüzde ortaya çıkan önceliğine gelince, bu pek de yeni bir keşif sayılmaz. Yaklaşık yetmiş yıldır, en zeki kâhinler bizi düzenli olarak yirminci yüzyılın başat sanat biçiminin kesinlikle edebiyat (ne de resim, tiyatro ya da senfoni) olmadığı, ama çağdaş dönemde icat edilmiş yeni ve tarihsel açıdan eşsiz bir sanat olan film olduğu konusunda düzenli olarak uyardılar; yani ayırt edici olarak medyatik olan ilk sanat biçimi. Tartışma götürmez geçerliliği zamanla beylik hale gelen bu öngörü hakkında tuhaf olan şey, çok az pratik etkiye sahip olacak olmasıdır. Gerçekten de bazen film tekniklerini kendi bünyesine akıllıca ve fırsatçı bir şekilde geri katan edebiyat, modern dönem boyunca estetiğin ideolojik bakımdan başat paradigması olarak kaldı ve yeniliğin en zengin

çeşitleri peşinde koşulan bir alanı açık tutmaya devam etti. Bununla birlikte film, yirminci yüzyıl gerçeklikleriyle uyuşması ne kadar derin olursa olsun, şüphe yok ki (Virginia Woolf'un Orlando'su gibi) art arda içinden geçmeye yazgılı olduğu iki ayrı yaşam ya da kimlik sayesinde, modernle bu anlamda yalnızca düzensiz bir ilişkiyle avundu: kitlesel izleyicilerle biçimsel ya da modernist olanın yanal kaynaşmasının (tuhaf tarihsel amnezimiz sayesinde artık kavrayamadığımız şekil ve çözünürlüklerde) yaşayabilir olduğunun kanıtlandığı birinci, sessiz dönem; daha sonra, aracın modernin biçimlerini yeni bir şekilde 1950'lerin büyük otörlerinde (Hitchcock, Bergman, Kurosawa, Fellini) yeniden keşfedene kadar içinde didindiği kitle-kültürel (ve ticari) biçimlerin egemenliği olarak gelen ikinci, sesli dönem.

Bu açıklamanın düşündürdüğü şey, her ne kadar filmin edebiyata karşı önceliğinin ilanı bizi baskı kültüründen ve/ya da sözmerkezcilikten uyandırmada yararlı olsa da bunun esasen, tam postmodernizmde açıkça eskimiş ve "tarihsel" olan bir dizi kültürel değer ve kategoriler içinde hapsolmuş olan *modernist* bir formülasyon olarak kaldığıdır. Filmin ya da en azından belirli filmlerin günümüzde postmodernist olduğu yeterince açıktır; ancak bu, yazınsal üretimin bazı biçimleri için de geçerlidir. Gelgelelim tartışma bu biçimlerin önceliğine, yani bunların zamanın ruhunun yüce ve ayrıcalıklı, semptomatik bir göstergesi olarak işlev görme kapasitelerine dönmüştür; daha çağdaş bir dil kullanırsak, yeni bir toplumsal ve ekonomik konjonktürün kültürel *başatı* olarak durma; sonunda konu üzerindeki en yeterli felsefi tavrı takınarak sistemin kendisinin yeni bir tanımlaması için en zengin alegorik ve yorumbilgisel araçlar olarak durma kapasitelerine. Film ve edebiyat için artık bu geçerli olmamasına karşın, bunların her birinin, günümüzde kültürel hegemonya için kafamdaki en olası aday olan diğer sanat ya da araçtan ödünç aldıkları malzemelere, biçimlere, teknolojiye ve hatta tematiklere artan bağımlılığına dair büyük ölçüde ikinci dereceden kanıtlar üzerinde fazla durmayacağım.

Bu adayın kimliği sır değildir: ticari televizyon ve deneysel video ya da "video sanatı" olarak ikiz tezahürleri içinde açıkça video. Bu kanıtlanacak bir önerme değildir; daha çok, bu bölümün kalanında, bunu önceden varsaymanın faydasını ve özellikle de video süreçlerine yeni ve daha merkezi bir öncelik vermekten akan yeni sonuçların çeşitliliğini göstermeye çalışacağız.

Gelgelelim bu önvarsayımın çok önemli bir özelliği başlangıçta vurgulanmalıdır, çünkü mantıksal olarak film kuramının, bir kuramın doğasında veya

hatta videonun kendisinin bir tanımının doğasında önerilecek olan her şeyden radikal ve neredeyse apriori farklılaşmasını içerir. Günümüzde film kuramının büyük zenginliği bu kararı ve bu uyarıyı kaçınılmaz hale getirmektedir. Eğer beyaz perdenin ve onun büyüleyici görüntülerinin deneyimi televizyon ekranınkilerden ayrı ve temelden farklıysa –ki bu görsel bilgileri kodlamanın ilgili yöntemlerindeki teknik farklılıklardan bilimsel olarak çıkarılabilecek, ancak fenomenolojik olarak da tartışılabilecek bir şeydir– o halde film kavramsallıklarının olgunluğu ve gelişmişliği, özgül nitelikleri baştan ve eli boş bir şekilde, ithal edilerek sonuç çıkarılmış kategoriler olmaksızın yeniden inşa edilmesi gereken kuzeninin özgünlüğünü zorunlu olarak belirsizleştirecektir. Bu yöntembilimsel kararı desteklemek için burada bir mesel örnek verilebilir: Orta Avrupalı Yahudi yazarların Almanca ya da Eskenazi dilinde yazma konusunda karşılaştıkları ikircimi değerlendiren Kafka, bir keresinde bu dillerin doyurucu bir şekilde birbirlerine çevrilebilmeleri için birbirlerine çok yakın olduklarını gözlemlemişti. Öyleyse bunun gibi bir şey, insanın, film kuramının dilinin video kuramınınkiyle ilişkisi hakkında doğrulamak isteyeceği bir şeydir; tabii ki ilk etapta böyle bir şey varsa.

Bu değerlendirme hakkında şüpheler hiçbir yerde, sponsorluğu *The Kitchen* tarafından yapılan 1980 Ekim'inde tutkulu bir konferanstaki kadar dramatik bir şekilde ortaya atılmamıştır. Bu konferansta, ileri gelenler, yalnızca neden davet edildiklerini anlamadıklarından yakınmak için (bazıları seyrettiklerini kabul etmelerine karşın televizyon hakkında özel düşünceleri olmaması nedeniyle) uzun bir sıra halinde kürsüye yürümüşlerdir. Birçoğu da sonradan akla gelen bir düşüncede olduğu gibi, akıllarına televizyonla ilgili üretilmiş tek yarı uygulanabilir kavram geldiğini ve bunun da Raymond Williams'ın "tüm akış" fikri olduğunu eklemişlerdir.[1]

Belki de bu iki açıklama, birbirine hayal ettiğimizden daha yakındır: Kafamızı çarptığımız bu sağlam küçük pencerenin önünde taze düşüncenin tıkanması, tam da onun aracılığıyla gözlemlediğimiz tüm veya toplam akışla ilgisiz değildir.

Zira ekran içeriklerinin önümüzde tüm gün boyunca ara vermeksizin aktığı (ya da reklam adı verilen araların moladan çok tuvaleti ziyaret ya da bir sandviç

[1] Raymond Williams, *Television,* New York, 1975, s. 92. E. Ann Kaplan'ın *Regarding Television* American Film Institute Monograph no. 2 (Maryland: 1983) ve John Hanhardt"ın *Video Culture: A Critical Investigation* (New York, 1986) gibi derlemelerin okuyucuları böyle açıklamaları şaşırtıcı bulabilir. Bununla birlikte, bu makalelerin teması sıklıkla, tam bir video kuramının yokluğu, gecikmesi, bastırılması veya olanaksızlığı olmayı sürdürmektedir.

hazırlayıvermek için kısa süreli fırsatlar olduğu) bir tüm akış durumunda, "eleştirel mesafe" diye adlandırılan şeyin hükümsüz kalması akla yatkındır. Televizyonu kapatmanın, ışıkların yavaşça geri geldiği ve belleğin gizemli çalışmasına başladığı bir oyun ya da operanın perde arasıyla ya da uzun metrajlı bir filmin büyük finaliyle ortak noktaları azdır. Gerçekten de filmde eleştirel mesafe gibi bir şey hâlâ olanaklıysa, kesinlikle belleğin kendisiyle bağlantılıdır. Ancak, reklamlar ve diğerleri dahil, televizyonda belleğin bir rolü yok gibi görünmektedir (ya da genel olarak postmodernizmde demeye eğilimliyim): Burada akla takılan ya da filmin büyük anları tarzında (elbette ki "büyük" filmlerde bunun olması zorunlu değildir) ardıl görüntülerini bırakan bir şey yoktur. O halde, belleğin ve eleştirel mesafenin yapısal olarak dışlanmasının bir tanımı, pekâlâ olanaksız olana, yani bizzat videonun bir kuramına –şeyin kendi içinde bir kuram olmak üzere kendi kuramsallaşmasını nasıl engellediğine– götürebilir.

Bununla birlikte, benim deneyimim, bir şeyler hakkında basitçe karar vererek düşünmeyi başaramayacağınız ve zihnin daha derin akımlarının genellikle dolaylı yoldan, bazen gerçekten de ihanet ve hile ile, ona daha doğrudan ulaşmak için bir hedeften uzaklaştığınızda ya da onu aynen kaydedebilmek için bir nesneden uzağa baktığınızda olduğu gibi, şaşırtılması gerektiğidir. Bu anlamda, ticari televizyon hakkında yeterli bir şey düşünmek pekâlâ onu görmezden gelmeyi ve başka bir şey –bu durumda deneysel video (ya da burada uğraşamayacağım, MTV denen o yeni biçim ya da tür)– hakkında düşünmeyi içerebilir. Bu, kontrollü laboratuvar durumlarından daha az ölçüde kitle kültürüne karşı elit kültür meselesidir: Günlük yaşamın dünyası içinde sapmış ve karakteristik değilmiş gibi görünecek kadar yüksek ölçüde özelleşmiş olan (örneğin, hermetik şiir), her günkü bildik biçimleri tarafından gizlenen bir inceleme nesnesinin (bu örnekte dil) özellikleri hakkında sıklıkla çok önemli bilgi verebilir. Tüm geleneksel kısıtlamalarından kurtulan deneysel video, aracın tüm olasılık ve olanaklarını çeşitli daha sınırlı kullanımlarını aydınlatacak şekilde, sonuncusu öncekinin altkümeleri ve özel durumları olmak üzere, gözlemlememizi sağlar.

Bununla birlikte, eğer biçimsel yeniliğin ve artmış olasılığın dilinin, bizi yeni biçimlerin ve görsel dillerin serpilmesine ve çeşitliliğine götürmesi bekleniyorsa, televizyona deneysel video aracılığıyla olan bu yaklaşımın bile uzaklaştırılması ve yerinden edilmesi gerekir: Bunlar elbette ki vardırlar ve (başlangıcı bazen Nam June Paik'in 1963'teki ilk deneylerine dayandırılan) video

sanatının kısa tarihinde varlıkları o kadar şaşırtıcı bir ölçüdedir ki, insan herhangi bir tanımlamanın ya da kuramın bunların çeşitliliğini sonunda kapsayıp kapsayamayacağını merak etme eğilimindedir. Ne var ki, ben bu soruna, estetik bir yanıt ve fenomenolojik bir sorun olarak *sıkıntı* sorusunu ortaya atarak farklı bir yönden yaklaşmayı aydınlatıcı buluyorum. Hem Freudyen hem de Marksist geleneklerde (ikincisi için Lukács ama ayrıca Sartre'ın *Journal of The Phony War*'undaki "aptallık" değerlendirmesi) "sıkıntı" şeylerin ve yapıtların pek de nesnel bir özelliği olarak ele alınmamış, daha çok enerjilerin (bunlar ister arzu isterse uygulama açısından kavransın) tıkanmasına bir yanıt olarak kabul edilmiştir. O halde sıkıntı, felç durumlarına bir tepki ve kuşkusuz ki savunma mekanizması ya da kaçınma davranışı olarak ilginç hale gelir. Kültürel kabulün daha dar âlemi içinde ele alınsa bile, belirli bir yapıt ya da biçem ya da içeriğe eşlik eden sıkıntı kendi varoluşsal, ideolojik ve kültürel sınırlarımızın değerli bir belirtisi, diğer insanların kültürel pratik tarzlarında reddedilmesi gerekenin ve bunların sanatın doğası ve değeri hakkındaki kendi ussallaştırmalarımıza yönelik tehditlerinin bir göstergesi olarak daima üretken bir şekilde kullanılabilir. Bu arada, yüksek modernizmin en önemli yapıtlarının bazılarında, sıkıcı olanın aslında sıklıkla çok ilginç olabileceği (tersi de doğrudur) büyük bir sır değildir: Örneğin, Raymond Roussel'ın yüzlerce cümlesinin okunmasının hemen dramatize edeceği bir kombinasyon. Dolaysıyla ilk önce *sıkıcı* kavramını aksiyolojik imalardan arındırmayı ve estetik değer sorununun bütününü parantez içine almayı denemeliyiz. Bu alışılabilecek bir paradokstur: eğer sıkıcı bir metin iyi (ya da şimdi belirttiğimiz gibi ilginç) de olabiliyorsa, belki de saptırma, dikkat dağıtma, geçici metalaştırmayı birleştiren heyecan verici metinler de bazen "kötü" (ya da Frankfurt Okulunun dilini kullanırsak "alçaltılmış") olabilir.

Her durumda televizyon ekranınızda anlaşılmaz ve hiç bitmeyen ağıtların ve mırıltı akışının eşlik ettiği bir yüz hayal edin: Yüz tamamen ifadesiz kalıyor, "yapıt" boyunca değişmiyor ve sonunda bir simge veya havada asılı hareketsiz ve zamansız bir maske gibi görünmeye başlıyor. Bu, meraktan birkaç dakika için teslim olmaya hazır olabileceğiniz bir deneyimdir. Ne var ki oyalanmak için programınız içinde gezinmeye başladığınızda, yalnızca bu video-metinin yirmi bir dakika uzunluğunda olduğunu keşfedersiniz; panik, aklınıza egemen olur ve hemen her şey tercih edilebilir gözükür. Ancak, yirmi bir dakika diğer bağlamlarda çok uzun değildir (üstadın ya da tasavvufun hareketsizliği

bir referans noktası sunabilir) ve estetik bıkkınlığın bu özel biçiminin doğası, özellikle de video sanatının izleme durumuyla deneysel filmdeki benzer deneyimleri anımsadığımızda (birincisi, toplumsal ve kurumsal bir tören sırasındaki gibi terbiyeli bir şekilde oturmamız gerekmeden daima kapatabiliriz) ilginç bir sorun haline gelir. Gelgelelim, zaten önerdiğim gibi bu bant kaydının ya da metnin yalnızca kötü olduğuna dair basit bir yargıdan kaçınmalıyız; insan hemen, yanlış anlamaların önüne geçmek için, her türden pek çok oyalayıcı ve büyüleyici video-metinler olduğunu eklemek istiyor – ancak insan, bunların yalnızca daha iyi (ya da aksiyolojik anlamda "iyi") olduklarına dair bir yargıdan da kaçınmak istiyor.

Ardından ikinci bir olasılık, yazarsal amaç içeren ikinci bir çekici açıklama ortaya çıkar. Bundan sonra video yapımcısının kasıtlı ve bilinçli olduğu ve dolayısıyla bu bant kaydının yirmi bir dakikasının bir kışkırtma, düpedüz bir saldırganlık eylemi değilse bile izleyiciye yönelik hesaplı bir saldırı olduğu sonucuna varabiliriz. Bu durumda, bizim yanıtımızın doğru olduğu ortaya çıkar: Sıkıntı ve panik doğru tepkilerdir ve o, belirli estetik eylemin gerçek anlamının anlaşılmasıdır. Yazınsal amaç ve niyet kavramlarıyla ilgili iyi bilinen çıkmazların dışında, böylesi bir saldırganlığın tematiklerini (estetik, sınıfsal, cinsiyetle ilgili vb.) bizzat yalıtılmış bant kaydı temelinde yeniden kurmak neredeyse olanaksızdır.

Bununla birlikte, belki de bireysel öznenin güdülerinin sorunları, ilgili diğer dolayım türüne, yani teknoloji ve makinenin kendisine dikkat edilerek ortadan kaldırılabilir. Örneğin, fotoğrafçılığın ya da daha iyisi, dagerreyotipinin ilk günlerinde, öznelerin, karga uçuşu kadar uzun olmasa da yine de *görece* dayanılmaz diye tanımlanabilecek zaman süreleri boyunca mutlak hareketsizlik içinde oturmak zorunda kaldıkları söylenir. İnsan, örneğin yüz kaslarının istemsiz seğirmelerini ya da karşı konulmaz kaşınma ya da gülme dürtüsünü hayal edebilir. Bu nedenle ilk fotoğrafçılar, en düşük ve en banal generallerden bizzat Lincoln'e kadar portre öznelerinin kafalarının yerinde sıkıştırıldığı ve pozun zorunlu beş ya da on dakikası boyunca arkadan hareketsiz hale getirildiği elektrikli sandalye benzeri bir şey tasarlamışlardı. Daha önce bahsettiğim Roussel, bu sürecin yazınsal karşılığı gibidir: Onun, nesneleri hayal edilemeyecek ölçüde ayrıntılı ve titiz betimlemesi –herhangi bir türden ilke ya da tematik ilgi bulunmayan mutlak olarak sonsuz bir süreç– okuyucuyu, sonsuza kadar, cümleleri gayretle incelemeye zorlar. Ancak Roussel'in tuhaf deneylerini eski modernist dönem içinde postmodernizmin bir tür beklentisi olarak tanımlamak artık uygun olabilir;

her durumda, modernist dönemde marjinal veya ikincil önemde olan sapma ve aşırılıkların, şimdi postmodernizm dediğimiz şeyde gözlemlenebilen sistemik yeniden yapılanmada egemen hale geldiği en azından tartışılabilir görünüyor. Yine de deneysel videonun, tarihini ister atası Paik'in 1960'ların başındaki çalışmalarından isterse bu yeni sanatın 1970'lerin ortalarında ortaya çıkan kendi kabarmasından başlatalım, tarihsel bir dönem olarak postmodernizm ile kesinlikle sınırdaş olduğu açıktır.

O halde iki tarafta da makine; özne ve nesne olarak, benzer ve kayıtsızca: bir kayıt/kabul aparatında gövdesi mekanik bağıntısına kenetlenmiş özneye bir silah namlusu gibi bakan fotoğraf aygıtının makinesi. O halde video zamanının çaresiz seyircileri de bir süre için aracın teknolojisinin parçası haline gelen eski fotoğrafçılık özneleri kadar hareketsizleştirilmiş, mekanik olarak bütünleşmiş ve etkisizleştirilmiştir. Şüphesiz ki oturma odaları (hatta video müzesinin rahat teklifsizliği bile) insan öznelerin teknolojik olana bu asimilasyonu için olası bir yer değildir: Yine de video-metnin hiç de gevşek olmayan ve Brechtyen tiyatro seyircisinin puro içen yansızlığını bir yana bırakın, film ekranının rahat görüntülemesinden oldukça farklı olan zaman içindeki toplam akışı tarafından gönüllü bir dikkat talep edilmektedir. Yakın zamanlardaki film kuramında, film makinesinin dolayımıyla –bir anda kişiliksizleşen ve yine de egonun ve temsilin yanlış homojenliklerini yeniden kurmak için güçlü bir şekilde motive olan– seyirci öznelliğinin inşası arasındaki ilişki üzerine (çoğu Lacancı bir perspektiften) ilginç çözümlemeler önerilmiştir. Mekanik kişiliksizleşmenin (ya da öznenin merkezsizleşmesinin), seyirciyle birlikte otörlerin kendilerinin de çözüldüğü yeni araçta daha da ileri gittiğini hissediyorum (bu noktaya başka bir bağlamda kısa bir süre sonra döneceğim).

Yine de video zamansal bir sanat olduğu için, öznelliğin bu teknolojik sahiplenilmesinin en paradoksal etkileri bizzat zamanın deneyiminde gözlemlenebilir. Beyaz perdedeki kurgusal sahnelerin ve konuşmaların saat ilerledikçe gerçekliği kökten bir şekilde kısalttığı ve –film anlatısının çeşitli tekniklerinin artık kodlanmış gizemleri sayesinde– böylesi anların gerçek yaşamda ya da "gerçek zaman"da kabul edilen uzunluğuyla asla sınırdaş olmadığını bilir ama hep unuturuz: Bu, bir film yapımcısının şu veya bu bölümde ara sıra gerçek zamana dönerek bize her zaman rahatsız edici bir şekilde hatırlatabileceği ve daha sonra belirli video kasetlere yüklediğimiz aynı dayanılmaz rahatsızlığı yansıtmakla tehdit eden bir şeydir. O halde, burada söz konusu olanın "kurgu"

olması ve bunun temel olarak yalnızca böylesi kurgusal ve daha sonra yerini geçici olarak unuttuğumuz bir gerçek zamana bırakan, önceden kısaltılmış zamansallıkların (ister filme isterse okumaya ait olsun) inşası olarak tanımlanabilmesi olanaklı mıdır? Böylece kurgu ve kurgusal sorunu kendisini anlatı ve öykücülük sorunundan kökten ayrışmış halde bulacaktır (belirli öyküleme biçimlerinin pratiğinde anahtar bir rol ve işlevi koruyacak olmasına karşın): Sözde temsil tartışmasının (genellikle gerçekçilikle ilgili bir tartışmaya asimile edilen) karışıklıklarının çoğu, kurgu etkileri ile bunların kurgusal zamansallıkları ve genel olarak anlatı yapıları arasındaki böyle bir analitik ayrım tarafından ortadan kaldırılır.

Ne olursa olsun, bu durumda kişinin doğrulamak isteyeceği şey, deneysel videonun bu anlamda kurgusal *olmadığı*, kurgusal zamanı yansıtmadığı ve (anlatı yapılarıyla pekâlâ çalışabilmesine karşın) kurgu ya da kurgularla çalışmadığıdır. Bu ilk ayrım daha sonra diğer ayrımları ve ilginç yeni problemleri olanaklı kılar. Örneğin, film belgesel biçiminde kurgusal olmayanın bu durumuna açıkça yaklaşır görünecektir; ancak çeşitli nedenlerden dolayı belgesel filmlerin (ve belgesel videoların) çoğunun –estetik ideolojisinin ve ardışık ritimleriyle etkilerinin tam temelinde– hâlâ bir tür kalıntı kurgusallık –bir tür belgesel inşa edilmiş zaman– yansıttığından şüpheleniyorum. Bu arada, deneysel videonun kurgusal olmayan süreçlerinin yanı sıra, vidonun en azından bir biçimi açıkça filmsel türden bir kurgusallığı amaçlamaktadır ve bu, ister beğenilmesin isterse kutlansın, özgünlüklerine belki de en iyi deneysel videonun tanımlanması yoluyla yaklaşılabilecek olan ticari televizyondur. Diğer bir deyişle, televizyon dizilerini, dramalarını ve benzerlerini bu aracın diğer sanatları ve medyayı (en önemlisi de filmsel anlatı) taklidi açısından karakterize etmek, muhtemelen insanı, bunların üretim durumlarının en ilginç özelliğini kaçırmaya mahkûm eder: yani ticari televizyonun, videonun titizlikle kurgusal olmayan dillerinden kurgusal zamanın simulakrumunu üretmeyi nasıl başardığını.

Zamansallığın kendisine gelince, on dokuzuncu yüzyılın ilk modernlerinin gözüne takılan (ve usanç sözcüğüyle tanımlanan) bu gerçekliğin kesinlikle zaten, bizim video süreci içinde tanımladığımız bu bıkkınlığın zamansallığı, gerçek zamanın dakika dakika acımasızca geçmesi, çalışan sayacın geri dönüşü olmayan gerçekliğinin altında yatan korku olmasına karşın, bu zamansallık modern hareket tarafından en iyi olasılıkla bir deneyim, en kötü olasılıkla ise bir tema olarak kavranmıştır. Yine de bütün bunlara makinenin dahil olması

belki de artık fenomenolojiden ve bilinç ve deneyim retoriğinden kurtulmamızı ve görünüşte öznel olan bu zamansallıkla yeni ve materyalist bir şekilde, aynı zamanda da maddeye değil ama makinelere dair olan yeni türden bir materyalizm oluşturan bir şekilde yüzleşmemizi sağlar. Sanki yeni türlerin geriye dönük etkisine, (Marx'ın *Kapital*'inin organizasyonunda öylesine merkezi bir yere sahip olan) makinenin kendisinin ortaya çıkışına ilişkin başlangıçtaki değerlendirmemizi başka bir şekilde ifade etmek, insan yaşamı ve zamanının üretilmiş maddiliğini beklenmedik bir şekilde açığa çıkarmış gibidir. Gerçekten de zamansallığın çeşitli fenomenolojik açıklamalarının ve zamana ilişkin felsefelerle ideolojilerin yanı sıra bizzat zamanın toplumsal inşası üzerine –en etkilisi şüphesiz ki E.P. Thompson'un işyerine kronometrenin girişinin etkileri üzerine klasik denemesi[2] olan– bir dizi tarihsel araştırmaya da sahip olma noktasına ulaştık. Bu anlamda gerçek zaman nesnel zamandır; yani nesnelerin zamanı, nesnelerin bağlı olduğu ölçümlere bağlı olan zamandır. Ölçülebilir zaman, ölçümün kendisinin ortaya çıkışı, yani Weber ve Lukács'ın yakından ilişkili düşüncelerindeki ussallaştırma ve şeyleşmeden dolayı bir gerçeklik haline gelir; saat zamanı tuhaf bir mekânsal makineyi gerektirir – bu bir makinenin zamanı, ya da daha iyisi, makinenin kendisinin zamanıdır.

Videonun, mekânla zaman arasındaki bu nihai birleşmenin biçimin kendi odağı olduğu tek sanat ya da araç olması ve ayrıca onun düzeneğinin eşsiz bir şekilde özneyle nesneyi aynı zamanda egemenliği altına alarak ve kişiliksizleştirerek, birinciyi ikincinin ve video görüntüsünün ya da "toplam akışın" makine zamanı için yarı-maddi bir kayıt aygıtına dönüştürmesi nedeniyle eşsiz –ve bu anlamda tarihsel olarak ayrıcalıklı ya da belirtisel– olduğunu ortaya koymaya çalıştım. Kapitalizmin, en derin sistemik krizleriyle yanıt verdiği kuantum sıçramalarıyla ya da teknolojik mutasyonlarla dönemselleştirilebileceği hipotezini kabul etmeye istekliysek –kapitalizmin geç ya da üçüncü döneminin başat bilgisayar ve enformasyon teknolojisiyle bu kadar yakından ilişkili olan– videonun geç kapitalizm için mükemmel sanat biçimi olmaya yönelik güçlü bir iddiaya neden ve nasıl sahip olduğu biraz daha açık hale gelir.

Bu önermeler toplam akış kavramının kendisine dönmemizi ve onun ticari (ya da kurgusal) televizyonun çözümlemesiyle olan ilişkisini yeni bir şekilde kavramamızı sağlar. Maddi zaman veya makine zamanı, reklamların kendilerinin daha kısa ritimleriyle hayaletimsi bir ardıl görüntüyle gölgelenen saatlik

[2] "Time, Work-discipline, and Industrial Capitalism," *Past and Present* 38, 1967.

ve yarım saatlik programlama döngüleri aracılığıyla ticari televizyonun akışını kesintiye uğratır. Bu düzenli ve periyodik araların, diğer sanatlarda, hatta filmde bile bulunabilecek kapanma türlerinden çok farklı olduğunu, ancak bu tür kapanışların simülasyonuna ve böylece bir tür hayali kurgusal zamanın üretilmesine izin verdiklerini ileri sürdüm. Kurgunun simulakrumu, tıpkı bir rüyanın dış bedensel uyaranları yakalaması, onları kendi içine geri çekmesi ve başlangıçların ve sonların görünümüne dönüştürmesi gibi, bu tür maddi noktalamayı yakalar; ya da diğer bir deyişle, bir yanılsamanın yanılsaması, diğer sanat biçimlerinde zaten kendisinin ikinci-dereceden simülasyonu olanın, birinci-dereceden bir hayali kurgusallığı ya da zamansallığı. Ancak, yalnızca varlıkları ve yoklukları, görünüşleri ve gerçeklikleri ya da özleri yerine koyan diyalektik bir perspektif bu kurucu süreçleri açığa çıkarabilir: Örneğin, yalnızca ticari ve deneysel video bölümlerinin salt varlıklarını ve mevcut verilerini ele alabilen tek boyutlu veya pozitivist bir göstergebilim için, bu ilişkili ancak diyalektik olarak farklı iki biçim, özdeş bir malzemenin daha sonra özdeş analiz araçlarının uygulandığı parçalarına indirgenmiştir. Ticari televizyon özerk bir inceleme nesnesi değildir; ne olduğu ancak deneysel video ya da video sanatı olarak adlandırdığımız diğer gösterenler sistemine karşı diyalektik olarak konumlandırarak kavranabilir.[3]

Bir araç olarak videonun daha büyük maddilik taşıdığı hipotezi, onun benzeşmelerinin belki de ticari televizyon veya kurgu ve hatta belgesel filme açıkça çapraz başvurulardan başka yerlerde aranmasının daha iyi olabileceğini gösteriyor. Yeni biçimin en fikir verici öncülünün, materyalist (ve paradoksal şekilde kurgusal olmayan) özgünlüğü en az iki misli olan animasyonda ya da anime edilmiş çizgi filmde bulunabileceği olasılığını araştırmamız gerekir: Bir taraftan, müzikal bir dil ile görsel bir dil (artık, kurgusal filmde olduğu gibi birbirlerine bağlı olmayan tamamen gelişmiş iki sistem) arasında kurucu bir eşleşme ya da uygunluğu ve diğer taraftan ise animasyon görüntülerinin, kesintisiz başkalaşımları içinde "gerçekçiliğin" gerçeğe benzeyenlerinden, yerçekimi kuvvetinden vb. çok yazmanın ve çizmenin "metinsel" yasalarına boyun eğen elle tutulur bir şekilde üretilmiş karakterini içeren bir özgünlük. Animasyon (temsil nesnelerinin –karakterler, eylemler ve benzerleri– anlatısal çıraklığı yerine) maddi

[3] Bu, "Reification and Utopia in Mass Culture," (1977; *Signatures of the Visible*, 1990, ikinci basım) içinde "yüksek edebiyat" (veya daha doğrusu, yüksek modernizm) ile kitle kültürü arasındaki ilişki hakkında daha genel olarak tartışmaya çalıştığım bir noktadır.

gösterenlerin okunmasının öğretildiği ilk büyük okulu oluşturmuştur. Yine de animasyonda, daha sonra deneysel videoda olduğu gibi, maddi gösterenlerin bu dilinin Lacancı imaları bizzat insan praksisinin her yerde var olan gücü tarafından kaçınılmaz bir şekilde tamamlanmıştır; böylece, hareketsiz bir destek olarak maddenin ya da maddeselliğin kendisinin statik veya mekanik bir materyalizminden çok aktif bir üretim materyalizmi önererek.

Bu arada, toplam akışa gelince, deneysel videonun çözümlenmesi için ve özellikle de böyle bir aracın sunduğu inceleme nesnesi ya da biriminin oluşturulması için önemli yöntembilimsel sonuçları vardır. Elbette ki günümüzde tam postmodernizmde, eski "yapıt" –sanat yapıtı, başyapıt– dilinin yerini, büyük ölçüde, daha değişik olan metin, metinler ve metinsellik diline (organik ya da anıtsal biçim kazanımının stratejik olarak hariç bırakıldığı bir dil) bırakması rastlantı değildir. Artık her şey (günlük yaşam, vücut, siyasi temsiller) bu anlamda bir metin olabilirken, eskiden "yapıtlar" olan nesneler şimdi çeşitli türlerden metinlerin –çeşitli metinlerarasılıklar, parçacıklarının birbirini izlemesi ya da bir kez daha (bundan böyle metinsel üretim ya da metinselleştirme olarak adlandırılan) katıksız süreç yoluyla birbiri üzerine eklenmiş– muazzam toplulukları ya da sistemleri olarak yeniden okunabilir. Böylece, sanatın özerk yapıtı –eski özerk özne ya da egoyla birlikte– ortadan kaybolmuş, buharlaşmış olarak görünür.

Bu, hiçbir yerde deneysel videonun "metinlerinde" olduğu kadar açık değildir. Ne var ki bu, çözümlemeciyi, şu ya da bu şekilde bütün postmodernizmlerde karakteristik olan ama burada daha da acilleşmiş bazı yeni ve olağandışı sorunlarla karşı karşıya bırakır. Eğer eski modernleştirici ve anıtsal biçimler –Book of the World, mimari modernizmlerin "sihirli dağları," Bayreuth'un merkezi mitik opera çemberi, tüm ressamlık olanaklarının merkezi olarak bizzat Müze– eğer böylesi bütünleştirici topluluklar artık çözümleme ve yorumlamanın temel örgütleyici çerçeveleri değilse; diğer bir deyişle, eğer, kanonu bir kenara bırakın, artık başyapıtlar yoksa, "büyük" kitaplar yoksa (ve hatta *iyi* kitaplar kavramı tartışmalı hale geldiyse) –eğer bundan böyle kendimizi "metinlerle," yani kısa ömürlü olanla, bir an önce tarihsel zamanın biriken döküntülerinin içine atılmayı isteyen tek kullanımlık yapıtlarla karşı karşıya buluyorsak– uçuştaki bu parçacıkların herhangi birinin çevresinde bir çözümleme ve yorumlama organize etmek zor ve hatta çelişkili hale gelir. Bir "örnek" olarak bile olsa tek bir video-metni seçmek ve bunu ayrı olarak tartışmak, başyapıtın veya kanonik

metnin yanılsamasını ölümcül bir şekilde yeniden canlandırmak ve içinden anlık olarak çıkarıldığı toplam akış deneyimini şeyleştirmektir. Video izleme, aslında şeyin kendisinin toplam akışına, tercihen düzenli aralıklarla üç veya dört saatlik bantların rastgele bir dizisini daldırmayı içerir. Nitekim video bu anlamda (ve kamusal televizyon ve kablonun ticarileşmesi nedeniyle) mahallenizde video bankaları veya müzelerin bulunmasını gerektiren kentsel bir fenomendir ve bu nedenle eskiden tiyatro veya opera binasını (hatta sinema sarayını) ziyaret ettiğimiz kurumsal alışkanlıklar ve rahat bir kayıt dışılıkla ziyaret edilebilir. Kesinlikle olanaksız olan şey başlı başına tek bir "video yapıtı"na bakmaktır; bu anlamda insan, video başyapıtlarının olmadığını, asla bir video kanonu olamayacağını ve hatta gerçekte (imzaların hâlâ açık bir şekilde var olduğu) otör bir video kuramının çok sorunlu hale geldiğini söylemek isteyecektir. "İlginç" metin artık diğer metinlerin farklılaşmamış ve rastgele akışından sıyrılmalıdır. Video çözümlemesinin Heisenberg ilkesi gibi bir şey böylece ortaya çıkar: Çözümleyiciler ve okuyucular birbiri ardına özgün ve ayrı metinlerin incelenmesine zincirlenmişlerdir; ya da eğer tercih ederseniz, ayrı metinler hakkında tek tek konuşmaları gereken bir tür çizgisel *Darstellung'a* [sunum] mahkûm olmuşlardır. Ancak bu algılama ve eleştiri biçimi, algılanan şeyin gerçekliğine hemen müdahale eder ve onu ışık akışının ortasında durdurarak tüm bulguları tanınmayacak şekilde çarpıtır. Tek bir "metnin" tartışılması, vazgeçilmez ön seçimi ve izolasyonu, daha sonra onu otomatik olarak tekrar bir "yapıta" dönüştürürken, anonim video yapımcısını[4] da yeniden adlandırılmış bir sanatçıya veya otöre dönüştürür ve eski modernist estetiğin, daha yeni aracın devrimci doğasında kesin olarak silinmiş ve ortadan kaldırılmış olan tüm özelliklerinin geri dönüşünün yolunu açar.

Bu nitelik ve çekincelere karşın, somut bir metni sorgulamadan videonun olanaklarının bu keşfinde daha ileri gitmek olanaklı görünmüyor. School of the Art Institute of Chicago'da Edward Rankus, John Manning ve Barbara Latham tarafından 1979'da üretilmiş olan *AlienNATION* isimli yirmi dokuz dakikalık bir "yapıtı" değerlendireceğiz. Bunun okuyucu için hayali bir metin olarak kalacağı bellidir; ancak okuyucunun seyircinin tamamen farklı bir durumda olduğunu "hayal etmesine" gerek yoktur. Daha sonra, her türden bu görüntü akışını tanımlamak, zorunlu olarak görüntünün daimi mevcudiyetini ihlal etmek

[4] Burada, modern Ustanın üstün demiurjik öznelliğinin veya "deha"sının aksine, esasen ortaçağ türündeki el işi çalışmalarının iyi anonimliğinden bahsediyorum.

ve bellekte kalan birkaç parçayı, okuyan zihin hakkında muhtemelen metnin kendisinden daha fazla şeyi açığa çıkaran şemalara göre yeniden düzenlemek demektir: Bunu bir tür hikâyeye dönüştürmeye mi çalışıyoruz? (Jacques Leenhardt ve Pierre Józsa tarafından yazılan çok ilginç bir kitap [*Lire la lecture*; Paris: Le Sycamore, 1982] bu sürecin "konusuz romanlar" okunurken bile işbaşında olduğunu gösterir – okuyucunun belleği, bütün kumaştan "kahramanlar" yaratır, onu tanınabilir sahneler ve anlatı dizileri halinde yeniden bir araya getirmek için okuma deneyimini ihlal eder vb.) Ya da eleştirel olarak daha sofistike bir düzeyde, en azından malzemeyi tematik bloklar ve ritimler halinde düzenlemeye ve onu başlangıçlar ve sonlarla, yükselen ve düşen duygusallık grafikleri, doruklar, ölü pasajlar, geçişler, özetler ve benzerleriyle yeniden vurgulamaya mı çalışıyoruz? Öncelikle, videoda yirmi dokuz dakika, bir sinema filminin eşdeğer zamanlı bölümünden çok daha uzundur; ayrıca video kasetteki görüntünün şu ânının neredeyse uyuşturucu benzeri deneyimiyle ardışık şimdilerin eklenebileceği her türlü metinsel bellek arasında gerçek ve çok keskin bir çelişkiden bahsetmek aşırı değildir (sanki kaçarken yakalanmış gibi olan eski görüntülerin geri dönüşünün ve tanınmasının bile bize faydasının dokunması için yanal olarak ve fiilen çok geçtir). Hollywood tipi kurgu filmlerinin bellek yapıları ile buradaki zıtlık sert ve açıksa, bu zamansal deneyim ile *deneysel* filminki arasındaki uçurumun daha az büyük olmadığı (belgelemesi ya da savunması daha zor bir şekilde) hissedilir. Bu optik sanat hileleri ve özellikle de özenli görsel montajlar mazinin *Ballet mechanique* gibi klasiklerini anımsatır; ancak kurumsal durumumuzdaki farklılığın ötesinde (sanat filmi salonu burada, televizyon monitörü ise ya evde ya da video-metin için müzede), bu deneyimlerin çok farklı olduğu ve özellikle de filmdeki malzeme bloklarının (hızlıca geçtiklerinde bile) daha büyük ve daha açık ve somut olarak algılanabilir olduğu, böylece televizyon ekranındaki bu zayıflatılmış görsel verilerde olabileceğinden daha sakin bir kombinasyon duygusu belirledikleri izlenimine sahibim.

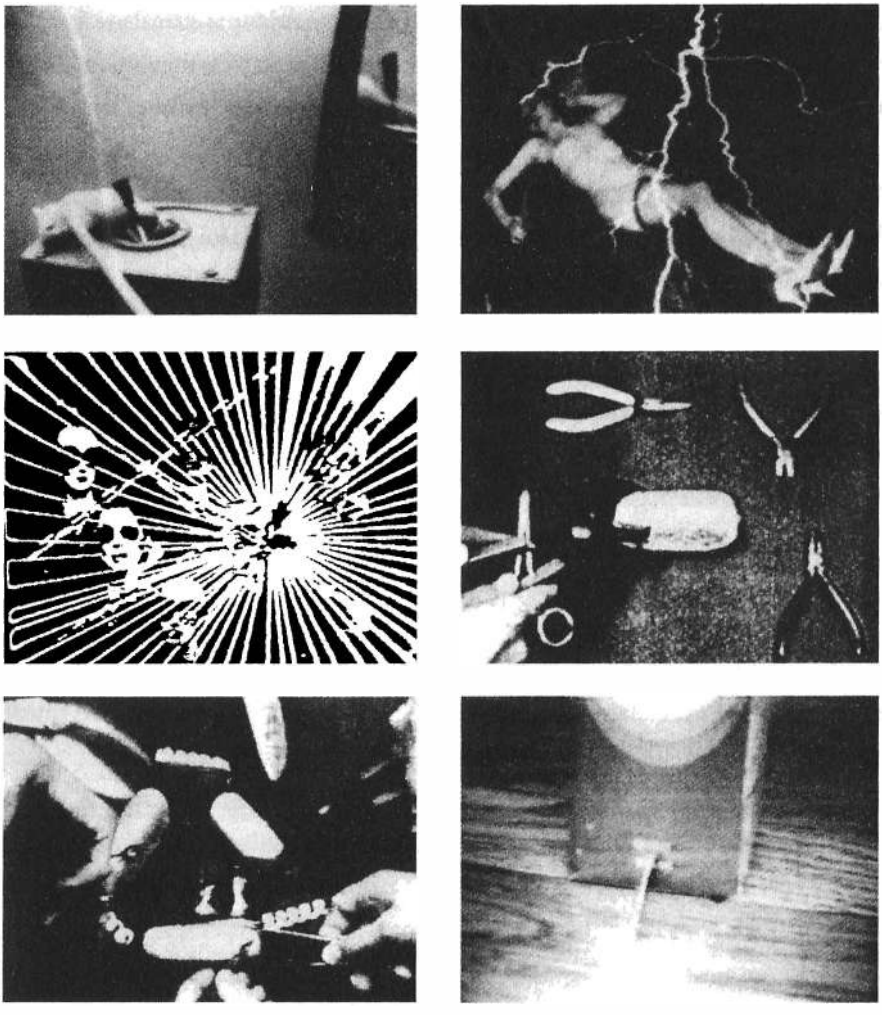
Bu nedenle kişi, temalar olmayan (çünkü bunlar çoğunlukla bir yerlerde yarı ticari bir depodan maddi alıntılar oldukları için), ancak –halihazırda var olan sekanslardan kaldırılmamış, ancak açıkça bu bant kaydında kullanılmak üzere filme alınmış olan bölümler bile, dünyadaki diğer görüntülerin, görüntü nesnelerinin, belirgin gerçekliğinin tersine, onları bir şekilde "kurgusal" ve sahnelenmiş olarak işaretleyen bir tür düşük dereceli renk stokuna sahip oldukları için– kesinlikle Bazinyen mizansenin yoğunluğuna sahip bulunmayan bu video

materyallerinden birkaçını saymaya indirgenmiştir. Bu nedenle, kişiye "doğal" malzemeler (yeni veya doğrudan filme alınmış sekanslar) ve yapay olanlar (makinenin kendisi tarafından "karıştırılmış" önceden pişirilmiş görüntü malzemeleri) olarak adlandırmanın cazip geldiği şeylerin bu yan yanalığı için kolaj sözcüğünün hâlâ sağlayabileceği bir anlam vardır. Yanıltıcı olacak olan, eski resimsel kolajın ontolojik hiyerarşisidir: Bu video kaydında "doğal" olan, kendisi artık insanca inşa edilmiş yeni bir toplumun güvenli günlük yaşantısını (kübizmin nesnelerinde olduğu gibi) değil, daha çok yeni medya toplumunun gürültüsünü ve karman çorman sinyallerini, hayal edilemez enformasyonel çöplerini ifade eden yapaydan daha kötü ve bozulmuştur.

İlk olarak, biraz krep gibi görünen zamansal bir "kültürden" çıkarılmış bir zaman "atıştırmalığı" hakkında küçük bir varoluşsal şaka; ardından, çeşitli sözdebilimsel raporlar ve tedavi programlarıyla seslendirilen deney fareleri (stresle başa çıkma, güzellik bakımı, kilo vermek için hipnoz vb); daha sonra, çoğunlukla Japon filmi *Monster Zero*'dan (1965) alınmış bilimkurgu görüntüleri (canavar müziği ve kamp diyaloğu dahil). Bu noktada görüntü malzemelerinin akını sayılamayacak kadar yoğun hale gelir: optik efektler, çocuk küpleri ve montaj setleri, klasik resimlerin reprodüksiyonlarıyla birlikte mankenler, reklam görüntüleri, bilgisayar çıktıları, her türden ders kitabı resimleri, inen ve çıkan çizgi film figürleri (Michigan Gölüne yavaşça batan şahane bir Magritte şapkası dahil); çarşaf şimşek; uzanmış ve muhtemelen hipnoz altında bir kadın (tabii ki bir Robbe-Grillet romanında olduğu gibi, yalnızca uzanan ve hipnoz altında olan bir kadının fotoğrafı değilse); her yönde ve çeşitli açılarda yükselen yürüyen merdivenleriyle ultra-modern otel ya da ofis binası lobileri; seyrek trafikli bir sokak köşesinin fotoğrafları, dönmedolap üzerinde bir çocuk, bakkaliye malzemesi taşıyan az sayıda yaya; göl kıyısındaki döküntülerin ve çocuk küplerinin (birinde Magritte şapkasının gerçek yaşamda, kuma saplanmış bir çubuk üzerinde dengelenmiş olarak yeniden göründüğü) unutulmaz bir yakın çekimi; Beethoven sonatları, Holst'un *Planets*'i, disko müzik, cenaze evi orgları, dış mekân ses efektleri, Chicago semalarına varan uçan dairelere eşlik eden *Lawrance of Arabia* melodisi; ayrıca (içi dolgulu keklere benzeyen) gevrek turuncu oblongların neşterlerle kesildiği, mengenelerle sıkıştırıldığı ve yumruklarla parçalandığı grotesk bir sekans; sızdıran bir süt kabı; doğal ortamlarında disko dansçıları; yabancı gezegenlerin fotoğrafları; çeşitli fırça darbelerinin yakın çekimleri; 1950'lerin mutfakları için reklamlar; ve daha birçokları. Bunlar bazen

çarşaf şimşeğin tüm bir görseller, reklamlar, çizgi film figürleri, film müziği ve ilgisiz radyo diyaloğu dizisiyle şişirilmesinde olduğu gibi daha uzun sekanslar içinde birleşmiş görünürler. Bazen görece dalgın bir "klasik müzik" eşliğinden kitlesel-kültürel bir ritmin keskinliğine geçişte olduğu gibi, varyasyon ilkesi açık ve sert görünür. Bazen karışık görüntülerin hızlandırılmış akışı, insanı, belirli bir birleşik zamansal aciliyetin, hezeyanın temposunun ya da diyelim ki izleyici-özneye doğrudan deneysel saldırının modellemesi olarak çarpar; bu arada, bunların bütünü biçimsel sinyallerle –muhtemelen izleyiciyi yaklaşan kapanış konusunda uyarmak üzere tasarlanmış olan "bağlantıyı kesmeye hazır olun" ve daha tanınabilir bir filmsel yananlam dilini ödünç alan filmin son çekimi– bir nesne dünyasının parçacıklara dağılmasıyla, ama ayrıca bir tür sınır ya da nihai kenar dokunuşuyla (Fellini'nin *La Dolce Vita*'sının kapanış sekansında olduğu gibi) noktalanmıştır. Şüphe yok ki bunların hepsi incelikle işlenmiş bir görsel şaka ya da aldatmacadır (eğer daha "ciddi" bir şey bekliyorduysanız): dilerseniz bir öğrencinin eğitim alıştırmasıdır; bu arada, deneysel video tarihinin temposu öyledir ki içeridekiler ya da uzmanlar bu 1979 yapımını belli bir nostaljiyle izleyebilir ve insanların o günlerde böyle bir şey yaptığını, ama şimdi başka bir şey yapmakla meşgul olduğunu hatırlayabilirler.

Bu türden bir video-metnin ortaya çıkardığı en ilginç sorular –ki değeri ya da anlamı ne olursa olsun *metin* sözcüğünün işlev gördüğünün açık olduğunu umuyorum: bu defalarca görülebilir (en azından kısmen, izleyicinin asla hâkim olamayacağı bilgi yüklenmesi nedeniyle)– tarihsel açıdan ilginç olan meselenin bu sorulara olası bir yanıtın olmayabileceğinin anlaşılması kaydıyla, değer ve yorumla ilgili sorular olmayı sürdürmektedir. Ancak, benim bu metni söyleme ya da özetleme çabam, "Bu ne anlama gelir?" ya da sorunun küçük burjuva versiyonunu kullanırsak, "Bunun neyi temsil etmesi gerekiyor?" şeklindeki yorumlayıcı soruya bile varmadan önce, biçim ve okumayla ilgili ön meselelerle yüzleşmemiz gerektiğini açık hale getirir. Bir izleyicinin, zaman içinde bu metnin biçimsel bir okumasının yavaş yavaş kendi kendini ayırdığı bir bilgi ânına ve doymuş belleğe ulaşacağı açık değildir: başlangıçlar ve tematik ortaya çıkışlar, kombinasyonlar ve gelişmeler, egemenlik için direnişler ve mücadeleler, kısmi çözümler, şu ya da bu noktaya götüren kapanma biçimleri. Çok kaba ve genel bir şekilde olsa bile yapıtın biçimsel zamanının böyle kapsamlı bir şeması çıkartılana kadar, tanımlamamız ister istemez –sesin ve müzikal notasyonun matematiksel boyutlarının daha somut görünen çözümler sağlamasına karşın–



AlienNATION'dan (Rankus, Manning ve Latham)

günümüzde rastlamsal [aleatorik] müzik ve post-on iki ton müzikteki sorunları benzer olan daha müzikal biçimin terminolojisi kadar boş ve soyut olmayı sürdürecektir. Ne var ki, benim düşüncem şudur ki izole etmeyi başardığımız az sayıdaki biçimsel işaretleyiciler –göl kıyısı, inşaat blokları, "bir bitiş duygusu"– bile yanıltıcıdır; bunlar artık bir biçimin özellikleri ya da unsurları değil ama eski biçimlerin göstergeleri ve kalıntılarıdır. O eski biçimlerin bu metnin ıvır zıvırı, birleştirilmiş malzemesi içinde hâlâ kapsandığını anımsamalıyız: Beethoven'ın sonatı, bu brikolajın yalnızca bir bileşenidir, tıpkı geri kazanılıp bir heykelin içine yerleştirilmiş kırık bir boru veya tuval üzerine yapıştırılmış yırtık bir gazete parçası gibi. Yine de eski Beethoven yapıtının müzikal bölümü için-

de geleneksel anlamda "biçim" varlığını korur ve isimlendirilebilir – diyelim ki "düşen kadans" ya da "ilk temanın yeniden ortaya çıkışı" gibi. Japon canavar filminin film klipleri için de aynı şey söylenebilir: Bunlar bilimkurgu formunun kendisinden alıntılar içerirler: "keşif," "tehdit," "uçuş denemesi" ve benzerleri (burada kullanılabilir biçimsel terminoloji –müzikal terminolojiye benzer şekilde– anlatısal biçim hareketinin yansız dilinin fiilen tek kaynakları olan Aristoteles ya da Propp ve ardıllarıyla ya da Eisenstein'la sınırlı olacaktır). O halde, kendisini akla getiren soru, bu alıntılanan bölümler ve parçalar içindeki biçimsel özelliklerin herhangi bir yerde video-metnin kendisine, parçaları ve bileşenleri oldukları brikolaja aktarılıp aktarılmadığıdır. Ancak bu, öncelikle ayrı ayrı bölümlerin ve anların mikro düzeyinde sorulması gereken bir sorudur. Bir "yapıt" ve zamansal organizasyon olarak kabul edilen metnin daha geniş biçimsel özelliklerine gelince, göl kıyısı görüntüsü, eski bir zamansal veya müzikal kapanmanın güçlü biçiminin burada yalnızca biçimsel bir kalıntı olarak mevcut olduğunu göstermektedir: Fellini'nin sonunda mitik bir kalıntının izlerini hâlâ taşıyan her şey –ilkel bir unsur olarak, insan ve toplumsal olanın doğanın ötekiliğiyle karşılaştığı yer olarak deniz– burada zaten çoktandır silinmiş ve unutulmuştur. Bu içerik, yalnızca özgün biçimsel yananlamının, yani kapanış olarak sözdizimsel işlevinin soluk bir izini bırakarak ortadan kaybolmuştur. Gösterge sistemindeki bu en zayıflatılmış noktada, gösteren, eski bir göstergenin ve aslında, artık tükenmiş olan bu göstergenin biçimsel işlevinin sönük bir belleğinden biraz daha fazlası haline geldi.

Önceki paragrafta kendini dayatmaya başlayan yananlam dili, Roland Barthes'a borçlu olduğumuz bu kavramın temel gelişiminin yeniden incelenmesini dayatır görünmektedir. Barthes bu kavramı, Hjemslev'i izleyerek, *Çağdaş Söylenler*'inde, yalnızca daha sonraki "metinsel" çalışmasında onun birinci ve ikinci dereceden dillerinin (yananlam ve düzanlam) –estetik ve toplumsal, sanatsal özgür oyun ve tarihsel göndergesellik arasındaki eski bölünmelerin tekrarı olarak aklına gelmiş olması gereken (ki *La Plaisir du texte* gibi denemelerin kaçınmaya ya da kurtulmaya çalıştıkları bölünmeler)– örtük farklılaşmasını reddetmek için geliştirmiştir. Medya çalışmalarında hâlâ son derece etkili olan önceki kuramın, fotoğrafik görüntünün düzanlamsal değerine otantiklik (ve böylece estetik değer) ve onun, özgün düzanlamsal metnini kendi yeni içerikleri olarak alan reklam metinlerinde daha "yapay" bir şekilde uzamasına suçlu bir toplumsal ya da ideolojik işlevsellik vererek, zaten var olan görüntüleri, bozulmuş düşüncelerin

ve ticari mesajların abartılmış bir oyununun hizmetine koşarak bu karşıtlığın önceliklerini ustalıkla tersine çevirmesine karşın. Bu tartışmanın dayanakları ve çıkarımları ne olursa olsun, Barthes'ın yananlamın nasıl işlev gördüğüne ilişkin eski, klasik kavrayışının ancak uygun bir şekilde –belki de tanınmayacak ölçüde– karmaşıklaştırıldığı takdirde fikir verici olabileceği açıktır. Zira buradaki durum, "daha saf" ve bir şekilde daha fazla maddi göstergenin sahiplenildiği ve bir dizi ideolojik sinyale yönelik araçlar olarak hizmet etmek üzere yeniden uyarlandığı reklamcılık olayının tersidir. Burada, tam aksine, ideolojik sinyaller zaten derinlemesine kültürel ve ideolojik olan birincil metinlerin derinliğinde çoktan gömülüdür: Beethoven müziği zaten genel olarak "klasik müziğin" yananlamlandırıcısını içermektedir, kurgu bilim filmi zaten birçok siyasi mesajı ve kaygıyı içermektedir (Japon nükleer karşıtı siyasetine yeniden uyarlanmış bir Amerikan Soğuk Savaş formu ve ardından her ikisinin de yeni kültürel yananlamlandırıcı olan "camp" içinde birleşmesi). Ancak yananlam burada –"ürünleri" reklam görüntülerinin (bu arada kuşkusuz ki bunlardan bazılarını hâlâ içeren ve bunların yapılarını kesinlikle diğer şekillerde kopyalayan) zar zor ticari olan işlevlerini büyük ölçüde aşan işlevleri bulunan bir kültürel alanda– bir dizi "mesaj"ın bir arada bulunduğu çokanlamlı bir süreçtir. Dolayısıyla Beethoven'la disko müziğinin birbirini izlemesi şüphesiz ki sınıfsal bir mesaj verirken –yüksek kültüre karşı popüler ya da kitle kültürü, ayrıcalık ve eğitime karşılık avunmanın daha popüler ve bedensel yolları– trajik bir ağırbaşlılığın eski içeriğini, bizzat sonat biçiminin biçimsel zaman duygusunu, zaman, çelişki ve ölümle uğraşmasıyla en titiz burjuva estetiğinin "yüksek ciddiyet"ini taşımayı da sürdürür; şimdi kendisini, eski "trajik" soruların alakasız göründüğü noktaya kadar zamanı ve mekânı amansız bir şekilde dolduran postmodern çağın büyük şehir ticari müziğinin amansız zamansal avutmasına karşı bulur. Tüm bu yananlamlar aynı zamanda işlemdedir. Biraz önce değinilen ikili karşıtlıklara (yüksek ve düşük kültür) kolaylıkla indirgenebilir göründükleri ölçüde –ve yalnızca bu ölçüde– dış limitinde yorumlayıcı bir eylem için fırsat olabilecek ve video-metnin bu özgül karşıtlık "hakkında" olduğunu önermemizi sağlayabilecek bir tür "tema"nın huzurundayız. Böylesi yorumlayıcı olanaklara ya da seçeneklere daha sonra geri döneceğiz.

Ne var ki, bu belirli video-metinde gizemsizleştirme süreci gibi bir şeyin geçerli olduğu kabul edilmemelidir: Bu anlamda onun tüm malzemeleri alçalmış olup Beethoven diskodan az değildir. Ve birazdan açıklayacağımız gibi, burada

metnin çeşitli düzeyleri ve bileşenleri ya da çeşitli diller (görüntüye karşı ses, müziğe karşı diyalog) arasında işbaşında olan çok karmaşık bir etkileşim olmasına karşın, bu düzeylerden birinin diğerine karşı politik kullanımı (Godard'da olduğu gibi), yazılı ya da söylenmişe karşı koyarak görüntüyü bir şekilde saflaştırma çabası burada artık –hâlâ düşünülür olabilse bile– gündemde değildir. İnanıyorum ki bu, alıntılanmış çeşitli unsurları ve bileşenleri –çağdaş kültürel alandaki bir dizi birincil metnin kırılmış parçalarını– pek çok logo gibi, yani yapısal ve tarihsel olarak Barthes'ın eski kuramlarının uğraşmak zorunda kaldığı reklam görüntülerinden çok daha gelişmiş ve karmaşık olan yeni bir reklam dili biçimi olarak düşünürsek netleştirilebilecek bir şeydir. Bir logo, bir reklam görüntüsüyle bir marka adının sentezi gibi bir şeydir; daha da iyisi o, eski reklamların tüm geleneğinin anısını kendi içerisinde hemen hemen metinlerarası bir şekilde taşıyan bir görüntü, gösterge ya da ambleme dönüşmüş olan bir marka ismidir. Böylesi logolar görsel ya da işitsel ve müzikal olabilir (Pepsi temasında olduğu gibi): ofis yürüyen merdivenleri, moda mankenleri, psikolojik danışma klipleri, sokak köşesi, göl kıyısı, *Monster Zero* ve benzerleri gibi daha dolaysız tanımlanabilir logo bölümlerinin yanı sıra ses bandının malzemelerini de bu kategori altında kapsamamızı sağlayan bir genişleme. O halde "logo," bu parçacıkların her birinin kendi içinde bir çeşit gösterge haline dönüşmesini gösterir; bununla birlikte, hiçbir ürün, hatta farklı kolları olan çok-uluslu bir ortaklığın rozeti gibi kesinlikle özgün anlamında logosuyla tasarlanmış bir dizi jenerik ürün bile tanımlanabilir görünmediği için, böylesi yeni göstergelerin neyin göstergeleri olabilecekleri henüz açık değildir. Yine de edebi imalarını daha eski, daha durağan "türler" veya sabit çeşitler tablolarından biraz daha geniş bir şekilde düşünürsek, *jenerik* teriminin kendisi fikir vericidir. Bu parçalar tarafından yansıtılan genel kültürel tüketim daha dinamiktir ve (kendisi artık daha geniş bir metinsel tüketim türü anlamında kavranan) anlatı ile bir miktar ilişki gerektirir. Bu anlamda, bilimsel deneyler tamamen *Lawrance of Arabia* kadar anlatıdır; beyaz yakalı işçilerin ve bürokratların yürüyen merdivenlere binme görüntüsü, bilimkurgu film kliplerinden (ya da dehşet müziğinden) daha az anlatı niteliğinde bir görüntü değildir; hareketsiz çarşaf şimşek fotoğrafı bile çeşitli anlatı karelerini düşündürür (Ansel Adams ya da büyük fırtınanın dehşeti ya da Remington-tipi western manzarasının "logo"su ya da on sekizinci yüzyıl yücesi ya da yağmur yağdırma törenine Tanrı'nın yanıtı ya da dünyanın sonunun başlangıcı).

Gelgelelim bu unsurların ya da yeni kültürel göstergelerin ya da logoların hiçbirinin yalıtılmış olarak var olmadığını anladığımızda mesele karmaşıklaşır; video-metnin kendisi neredeyse tüm anlarında, bunların arasındaki kesintisiz, görünüşte rastgele bir etkileşim sürecidir. Bunun betimleme ve çözümleme gerektiren yapı olduğu açıktır, ama bu, göstergeler arasında, hakkında ancak en yaklaşık kuramsal modellere sahip olduğumuz bir ilişkidir. Aslında bu, her biri farklı bir anlatı türü veya belirli bir anlatı süreci için bir kısaltma sinyali gibi görülebilen birden çok malzemeden oluşan sabit bir akışı veya "toplam akışı" kavrama meselesidir. Ancak bizim acil sorularımız diyakronikten çok senkronik olacaktır: Bu çeşitli anlatı sinyalleri veya logolar nasıl kesişir? Her birinin yalıtılmış olarak alındığı zihinsel bir bölümlendirmeyi mi hayal etmeliyiz, yoksa zihin bir şekilde bir türden bağlantılar mı kuruyor ve bu durumda o bağlantıları nasıl betimlemeliyiz? Bu malzemeler birbirine nasıl bağlanır (ki şayet bağlanıyorsa)? Ya da yalnızca duyularımızın bir çiçek dürbünü gibi hep birlikte kavradığı unsurların farklı akımlarının eşzamanlılığıyla mı karşı karşıyayız? Buradaki kavramsal zayıflığımızın ölçüsü, fenomeni en basit biçimine, yani böylesi iki unsurun ya da sinyalin etkileşimine indirgeyerek başladığımız, en yetersiz yöntembilimsel kararla –Kartezyen çıkış noktası– başlamaya eğilimli olmamızdır (oysa ki diyalektik düşünce bizden basit biçimlerin türevleri olarak kabul edildiği en karmaşık biçimle başlamamızı ister).

Ne var ki, iki unsur durumunda bile anlamlı kuramsal modeller yeterince azdır. Bunların en eskisi, elbette ki, önermeler mantığından –bildirim cümleleri ve doğruluk iddialarıyla birlikte– yoksun bırakılmış olup yakın zamanlarda bir *konu* ile bir *yorum* arasındaki ilişki olarak yeniden yazılmış olan *özne* ve *yüklemin* mantıksal modelidir. Yazınsal kuram bu yapıyla çoğunlukla yalnızca, I.A. Richards'ın bir *tenorla* bir *araç* arasındaki ayrımının fikir verici olduğu, metaforun çözümlenmesinde karşılaşmak durumunda kalmıştır. Bununla birlikte, yorumlama sürecini –ya da gösterme sürecini– ısrarla zaman içinde kavramaya çalışan Peirce'ın göstergebilimi, tüm bu ayrımları bir başlangıç göstergesinin yorumlayan olarak duran ikinci bir göstergeyle ilişkisi bağlamında faydalı bir şekilde yeniden yazar. Çağdaş anlatı kuramı, sonunda, fabl (anekdot, temel öykünün hammaddeleri) ile mizansenin kendisi, yani bu malzemelerin söylendiği ya da sahnelendiği tarz (diğer bir deyişle bunların *odaklanması*) arasında etkin bir ayrım çizer.

Bu formülasyonlardan akılda tutulması gereken şey, eşit doğaya ve değere sahip iki göstergeyi ortaya koyma tarzlarıdır (Yalnızca, bu göstergelerin kesişme ânında, bir göstergenin diğeri üzerinde çalıştığı malzeme benzeri bir şey haline geldiği ya da birinci göstergenin ikincisinin yardımcı ve ikincil işlemler için kendisine bağlandığı bir içerik ve merkez oluşturduğu yeni bir hiyerarşinin hemen kurulduğunu gözlemlemek için. Buradaki hiyerarşik ilişkinin öncelikleri tersinir görünmektedir). Ancak, geleneksel modellerin terminolojisi ve adlandırması video bağlamımızdaki göstergelerin akışının kesinlikle temel bir özelliği haline gelen şeyi göstermez: yani bunların yer değiştirdiklerini; hiçbir göstergenin tek başına operasyonun konusu olarak önceliğini asla korumadığını; bir göstergenin diğerinin yorumlayanı olarak işlev gördüğü durumun geçici olmaktan öte olup haber vermeden değişmeye tabi olduğunu; ve burada ilişkili olduğumuz ara vermeksizin dönen momentumun içinde, iki göstergemizin şaşırtıcı ve neredeyse kalıcı bir değişim içinde birbirlerinin konumlarını işgal ettiklerini. Bu, yeni ve tarihsel açıdan özgün bir güce yükselmiş Benjaminci "dikkat dağıtma"ya benzer bir şeydir; aslında formülasyonun bize, sonuçları artık çıkartılmayı bekleyen uygun postmodernist bir zamansallığın, ez azından bir tane yerinde karakterizasyonunu verdiğini önerme eğilimindeyim.

Zira üzerinde ısrar ettiğimiz sürekli yer değiştirmelere izin vermekle birlikte, bu türden bir öğenin –veya göstergenin ya da logonun– diğerine bir şekilde "yorum yaptığı" veya onun "yorumlayanı olarak hizmet ettiği" sürecin doğasını henüz yeterince tanımlamadık. Ne var ki, bu sürecin içeriği, belirli bir anlatı çeşidinin işareti ya da kısaltması olarak tanımlanmış olan logonun kendisinin açıklamasında zaten saklıdır. Burada inceleme altında olan mikroskobik atomik ya da izotopik değiş tokuş, dolayısıyla, bir anlatısal işaretin diğeri tarafından yakalanmasından daha az bir şey olamaz: bir anlatısallaştırma biçiminin farklı, anlık olarak daha güçlü bir tanesi açısından yeniden yazımı, zaten var olan anlatısal unsurların diğeri tarafından sürekli olarak yeniden anlatısallaştırılması. Dolayısıyla, en aşikâr örneklerle başlarsak, moda model ya da manken sekansları gibi görüntülerin, bilimkurgu filmi ya da onun çeşitli logolarının (görsel, müzikal, sözel) güç alanıyla kesiştiğinde kuvvetle ve kabaca yeniden yazıldığına pek şüphe yok görünmektedir: Böylesi anlarda reklamın ve modanın tanıdık insan dünyası "uzaklaşmış" (yeniden döneceğimiz bir kavram) olur ve çağdaş alışveriş merkezi uzak bir gezegendeki yabancı bir toplumun kurumları kadar tuhaf ve soğuk hale gelir. Büyük ölçüde aynı şekilde, çarşaf şimşek profiliyle aşırı yük-

lendiğinde uzanan kadın öznenin fotoğrafına bir şey olur: belki sonsuzluğun bakış açısıyla (*sub specie aeternitatis*) mı? Doğaya karşı kültür mü? Her durumda, iki gösterge birbirleriyle birinin türsel sinyallerinin ağır basmaya başladığı bir ilişkiye girmeyi bırakamazlar (örneğin, hipnoz altındaki kadının görüntüsünün şimşek çakmasını tematik yörüngesine nasıl çekmeye başladığını hayal etmek biraz daha zordur). Sonuç olarak, farelerin görüntüsüyle davranışsal deneylere ve psikolojik ve mesleki danışmanlığa eşlik eden metinler kesiştiğinde, bileşimin bürokratik toplumun gizli programlama ve koşullandırma mekanizmaları hakkında tahmin edilebilir mesajlar verdiği açık görünmektedir. Yine de bu üç etki ya da yeniden anlatısallaştırma biçimleri –türsel uzaklaşma, doğayla kültürün karşıtlığı ve pop psikolojik ya da "varoluşsal" kültür eleştirisi– tablolaştırması olanaksız değilse bile sıkıcı olacak olan çok daha karmaşık bir etkileşimler repertuvarındaki geçici etkileşimlerin yalnızca birkaç örneğidir (bununla birlikte, diğerleri, daha önce betimlenmiş olan yüksek ve düşük kültürel karşıtlığı ve ayrıca doğrudan filme çekilmiş sefil ve "doğal" sokak sahneleriyle bunların içine eklendiği basmakalıp medya malzemelerinin akışı arasındaki en diyakronik birbirini izlemeyi içerebilir).

Artık öncelik ya da eşitsiz etki üzerine sorular, ses ve görüntünün göreli önceliğine dair açıkça merkezi meseleyle sınırlı olması gerekmeyen bir şekilde ortaya atılabilir. Psikologlar işitsel ve görsel tanıma biçimleri arasında ayrım yaparlar. Bunların ilki görünüşte daha anlıktır ve tam olarak oluşturulmuş işitsel veya müzikal geştaltlar aracılığıyla çalışır, ikincisi ise asla uygun bir şekilde "tanınabilir" bir şeye kristalleşemeyebilen aşamalı bir araştırmaya tabidir. Diğer bir deyişle, bir film klibinin türsel sınıfını tanımlamamızı sağlaması gereken uçandaireler, bunları aşikâr kültürel ve yananlamsal konumuna yerleştirme zahmetine hiç girmeyen belirsiz bir geometrik bakışın nesnesi olarak kalmayı sürdürebilirlerken, bir melodiyi bir anda tanırız. Bu durumda, işitsel logoların görsel olanlara ağır basma ve onları yeniden yazma eğiliminde olacakları (tersi değil) açıktır (insanın, örneğin bilimkurgu müziğinin mankenlerin fotoğraflarıyla, birincinin geç yirminci yüzyılın ikincisiyle aynı öze sahip kültürel çöpüne döndüğü, karşılıklı "uzaklaşmasını" hayal etmekten hoşlanacak olmasına karşın).

Farklı duyulardan ve farklı medyadan göstergelerin göreli etkisine ilişkin bu en basit örneğin ötesinde, çeşitli türsel sistemlerin kendilerinin kültürümüzdeki göreli ağırlığına ilişkin daha genel sorun varlığını sürdürmektedir: Bilimkurgu reklamcılık diye adlandırdığımız türden ya da bürokratik toplumun görüntüle-

rini (post kavgası, ofis, rutin) sunan söylemden ya da bilgisayar çıktısından ya da op sanat diye adlandırdığımız isimlendirilmemiş (muhtemelen grafiğin yeni teknolojisinden çok daha fazlasını çağrıştıran) görseller "türünden" apriori daha mı güçlüdür? Godard'ın çalışması bana bu soruyu açıyor ya da en azından onu çeşitli yerel şekillerde açıkça ortaya koyuyor gibi görünüyor; Martha Roslerinki gibi biraz politik olan video sanatı da tanıdık kültürel öncelikleri sorunsallaştırmak için kültürel dillerin bu eşitsiz etkileriyle oynamaktadır. Gelgelelim, burada değerlendirme altındaki video-metni böylesi konuları sorunlar olarak formüle etmemize izin vermez, çünkü onun –göstergelerinin geçici kümelenmelerinin kesintisiz bir şekilde dönen momentumu diye adlandırdığımız– çok biçimsel mantığı bunları silmeye dayanır: bizi, bu noktaya kadar ertelediğimiz yorumlama ve estetik değer meselelerinin içine götürecek bir önerme ve bir hipotez.

"Metin ya da yapıt ne *hakkındadır*?" şeklindeki yorumlayıcı soru genel olarak, mevcut bant kaydının yardımsever başlığı olan *AlienNATION*'da olduğu gibi, tematik bir yanıtı özendirir. İşte burada ve şimdi biliyoruz: bu, tüm bir ulusun yabancılaşması ya da bizzat yabancılaşma etrafında örgütlenmiş yeni türden bir toplumdur. Yabancılaşma kavramı, özellikle (Marx'ın Paris el yazmalarında olduğu gibi) işçi sınıfı yaşamının çeşitli somut yoksunluklarını ifade etmek için kullanıldığında kesinlik taşıyordu ve ayrıca, Doğu (Polonya, Yugoslavya) ve Batı'daki (Sartre) radikallerin Marksist düşünce ve pratikte yeni bir geleneği başlatabileceğine inandıkları özel bir tarihsel anda (Kruşçev açılışı) özel bir işlevi vardı. Bununla birlikte, (burjuva) ruhsal rahatsızlığı için genel bir adlandırma olarak pek bir işe yaramadığı kesindir. Ancak, Laurie Anderson'un *USA*'sı gibi görkemli postmodernist performansların ortasında, yabancılaşma sözcüğünün tekrarlanmasının (sanki laf arasında halka fısıldanmış gibi) bunun gerçekten de "hakkında" olması gereken şey olduğu sonucuna varmaktan sakınmayı zorlaştırdığında hissedilen hoşnutsuzluğun tek nedeni bu değildir. Ardından hemen hemen özdeş iki yanıt gelir: Öyleyse onun demek istediği budur; öyleyse onun demek istediği bundan ibarettir. Problem iki yönlüdür: Yabancılaşma, her şeyden önce, yalnızca *modernist* bir kavram değil, aynı zamanda modernist bir *deneyimdir* (illa bir terim gerekiyorsa, bizi bugün rahatsız eden şey için "psişik parçalanma" teriminin daha iyi olduğunu söylemek dışında, burada daha fazla tartışamayacağım bir şey). Ancak problemin ikinci kolu belirleyici olandır: Böyle bir anlam ve yeterliliği (anlam sıfatıyla) ne olursa olsun, insanın, *USA* ya da *AlienNATION* gibi "metinlerin" o tematik anlamda hiçbir "anlama" sahip

olmamaları gerektiğine dair derin bir hissi vardır. Bu, herkesin öz-gözlemle ve *USA*'daki tematik olarak aşikâr anlarda deneyimlendiğini tanımladığım hayal kırıklığını kısaca hissettiğimiz anlara biraz daha yakından dikkat ederek doğrulamakta özgür olduğu bir şeydir. Aslında Rankus-Manning-Latham video bant kaydı sırasında kişinin benzer bir şey hissedebileceği noktalar zaten başka bir bağlamda sıralanmıştır. Bunlar çok kesin olarak gösterge ile yorumlayan kesişmesinin çok kısa bir mesaj üretir göründükleri noktalardır: düşük kültüre karşı yüksek kültür, modern dünyada hepimiz laboratuvar fareleri gibi programlanmışızdır, kültüre karşı doğa ve diğerleri. Günlük dilin bilgeliği bize bu "temaların" bayat –yabancılaşmanın kendisi kadar bayat– olduğunu (ama camp olacak kadar eski moda olmadığını) söyler. Yine de bu ilginç durumu basitleştirmek ve onu temaların kendilerinin doğası ve niteliği, entelektüel tözü sorununa indirgemek bir hata olacaktır; aslında önceki çözümlememiz böylesi hataların çok daha iyi bir açıklamasını yapma potansiyeline sahiptir.

Aslında, bu belirli video sürecini (ya da "deneysel" toplam akışı) karakterize eden şeyin, unsurların her an yer değiştirdikleri, sonuçta tek tek hiçbir unsurun belirli bir süre boyunca "yorumlayan" (ya da birincil gösterge) konumunu işgal edemediği, ama izleyen anda sırası gelince yerini terk ederek –kökten değişik türden bir logo ya da görüntü içeriği tarafından bütünüyle "yorumlanacağı" ya da anlatısallaştırılacağı– ikincil konuma düşmesi gerektiği (filmsel "film karesi" ya da "çekim" terminolojisi bu türden ardışıklık için uygun görünmemektedir) kesintisiz bir devri olduğunu göstermeye çalıştık. Ancak bu, sürecin doğru bir açıklamasıysa, mantıksal olarak, onu durduran veya kesintiye uğratan her şeyin estetik bir kusur olarak algılanacağı sonucu çıkar. Yukarıda yakındığımız tematik anlar böylesi bir kesinti, bir tür tıkanma anlarıdır: böylesi noktalarda geçici "anlatısallaştırma" –kendi anlatısal mantığına göre yorumlayan ve yeniden yazan bir göstergenin ya da logonun, diğeri üzerindeki geçici egemenliği– sekans üzerine film üzerindeki bir yanık noktası gibi hızla yayılarak, şeyin kendisinin metinsel mantığıyla tamamen tutarsız olan tematik bir mesajı üretmeye ve yaymaya yetecek bir süre için o noktada "tutulur." Böylesi anlar, pekâlâ bir *konulaştırma* [*tematizasyon*] –"felsefi sistemi" bir şekilde "yazma" ile ilgili olan Derrida'nın yanlış olarak bir "filozof" diye yorumlanmasını tanımlamak için merhum Paul DeMan'ın düşkün olduğu bir sözcük– olarak da niteleyebileceğimiz tuhaf bir şeyleştirme biçimi içerir. O halde konulaştırma, bir metnin bir unsurunun, bir bileşeninin resmi tema statüsüne yükseltildiği andır ki, o noktada daha da

yüksek onur olan yapıtın "anlamı" için bir aday olur. Ancak, böylesi tematik şeyleştirmenin bizzat "tema"nın felsefi ya da entelektüel niteliğinin bir işlevi olması şart değildir: Çağdaş bürokratik yaşamın yabancılaşması düşüncesinin felsefi yararı ve yaşayabilirliği ne olursa olsun, burada bir "tema" olarak ortaya çıkışı aslında biçimsel nedenler için bir hata olarak tescillenmiştir. Bu önerme, metnimizdeki diğer olası hata, Japon bilimkurgu film kliplerinin "uzaklaştırma efektleri"ne aşırı bağımlılık olarak tanımlanarak (gelgelelim tekrarlayan görüntülemeler bunların anımsandığı kadar sık olmadığını göstermektedir) başka bir şekilde de tartışılabilir. Eğer öyleyse, burada, pop felsefesi ve basmakalıp doxa yoluyla bir bozulmadan ziyade anlatısal veya türsel tipten bir konulaştırmayla uğraşmaktayız.

Artık bu çözümlemeden bazı beklenmedik sonuçlar, yalnızca postmodernizmde tartışmalı yorumlama meselesiyle değil, ancak başka bir meseleyle, bu değerlendirmenin başlangıcında geçici olarak tartışmaya sunulan estetik değerle de ilgili olan sonuçlar çıkarabiliriz. Eğer yorumlama tematik yoldan, temel bir tema ya da anlamdan kopma olarak anlaşılıyorsa, o halde –söz konusu olan video bandını ayrıcalıklı bir örneği olarak aldığımız– postmodernist metnin o perspektiften anlama direnen bir yapı ya da gösterge akışı olarak tanımlandığı ve bu bağlamda temel içsel mantığının temaların ortaya çıkışının dışlanması olduğu ve bundan dolayı geleneksel yorumlayıcı baştan çıkarmalara sistematik olarak kısa devre yaptırmayı amaçladığı (Susan Sontag'ın, yerinde bir şekilde *Yoruma Karşı* başlığını taşıyan kitabında, henüz postmodern çağ olarak isimlendirilmeyen şeyin şafağında kâhince sezdiği bir durum) açık görünmektedir. Estetik değerin yeni kriterleri daha sonra bu önermeden beklenmedik bir şekilde ortaya çıkıyor: Bir video-metin, muhteşem olmayı bir yana bırakın, ne kadar iyi olursa olsun, böylesi bir yorumlamanın olanaklı olduğu ortaya çıktığında, metnin kendisi böyle konulaştırma mekân ve alanlarına miskince açıldığında kötü ya da kusurlu olacaktır.

Gelgelelim tematik yorumlama –yapıtın "anlamının" aranması– da dahil, metinlerin tabi tutulabileceği tek akla yatkın yorumbilgisel operasyon değildir ve bitirmeden önce diğer iki yorumlayıcı seçeneği betimlemek istiyorum. İlki bizi, burada iç içe geçmiş, şimdiye kadar, alıntılanmış yazılı ve kaydedilmiş konserve kültürel çöp kümelerinden çok daha az dikkat ettiğimiz diğer bileşen malzemeler dizisi yoluyla, beklenmedik bir şekilde gönderge sorununa geri döndürür: "Doğal" malzemeler olarak karakterize edilenler, doğrudan çekilen

görüntülerin bölümleri olup göl kıyısı sekansı dışında esasen üç gruba ayrılır. Başlangıç olarak, yol kavşağı –Antonioni'nin *Eclipse*'inin şaşırtıcı sonuç sekansındaki uzak, fakir kuzen bakımından– boş bir sahnenin, Etkinlik yerinin, bir şeyin olabileceği ve bundan önce kişinin biçimsel beklenti içinde olduğu sınırlandırılmış bir mekânın soyutlamasının hafiften yansıtılmaya başlandığı bir tür bozulmuş mekândır. Elbette ki *Eclipse*'de olay gerçekleşmeyip âşıkların hiçbiri randevuya gelmeyince, artık unutulmuş olan yer kendini yavaşça mekâna, niceliği belirlenmiş ve ölçülebilir olan, toprağın ve yeryüzünün pek çok metaya ve satılacak arsaya bölündüğü modern şehrin şeyleşmiş mekânına geri düşmüş olarak bulur. Burada da hiçbir şey olmaz; bu belirli bant kaydında, yalnızca bir şeyin olma olasılığı ve Olayın kendisinin kategorisinin zayıf bir şekilde ortaya çıkma duygusu olağandışıdır (bilimkurgu kliplerinin tehditkâr olay ve kaygıları yalnızca olayların "görüntüleri" ya da dilerseniz, kendi başlarına zamansallıkları olmayan gösteri etkinlikleridir).

İkinci sekans, burada bir anlamda son pişmanlığın fayda etmediği saf olayın kendisine, geri dönülemez olana sahip olduğumuz için, birincinin kendine özgü mantığını sürdüren ve doğrulayan delinmiş süt kutusunun sekansıdır. Parmak, yarığı tıkamaktan vazgeçmeli, süt, bu berrak beyaz maddenin tüm görsel büyüsüyle masanın üzerinden ve kenarından akmalıdır. Bu oldukça harika görüntü bana uzaktan bile daha düzgün bir filmsel statüye dönecek gibi görünüyorsa, bundan onu *The Manchurian Candidate*'deki ünlü bir sahne ile kendi istisnai ve kesinlikle kişisel ilişkilendirmem de kısmen sorumlu olacaktır.

En çılgın ve daha anlamsız olan üçüncü bölüme gelince, biraz içi dolgulu bir kek kıvamına sahip belirsiz boyuttaki turuncu nesneler üzerinde hırdavatçı araçlarıyla yapılan bir laboratuvar deneyinin saçmalığını daha önce betimlemiştim. Bu ev yapımı dada parçası hakkında utandırıcı ve belli belirsiz rahatsız edici olan şey, onun bariz motivasyon eksikliğidir: kişi, büyük bir tatmin olmadan, onu laboratuvar hayvanı sekansının bir Ernie Kovacs parodisi olarak görmeye çalışır; her durumda, bant kaydındaki başka hiçbir şey bu özel tarzı veya "ses"in maskaralığını yansıtmaz. Her üç görüntü grubu, özellikle de bir kekin bu otopsisi, Joseph Beuys'un heykelindeki balina yağı gibi, organik bir doku arasında dokunmuş bir organik malzeme kümesini belli belirsiz hatırlatıyor.

Bununla beraber, süt kutusundaki deliğin –kurbanın bir gece yarısı atıştırması sırasında açık buzdolabı kapısı önünde şaşırdığı *The Manchurian Candidate*'deki suikast sahnesinin ardından– artık açıkça bir kurşun deliği olarak okun-

duğu bir ilk yaklaşım kendisini bana bilinçsiz kaygı düzeyinde düşündürdü. Bu arada, başka bir ipucunu, boş sokak kavşağı boyunca uzun menzilli bir tüfeğin nişangâhı gibi hareket eden bilgisayar yapımı *X*'i ihmal ettim. Bağlantıyı kurmak ve artık açık ve tartışma götürmez olana işaret etmek, kurnaz dinleyiciye (bu makalenin eski bir versiyonunda) kalmıştır: Amerikan medya toplumu için iki unsurun –süt ve kek– birleşimi motive olmamak için çok özgündür. Gerçekten, 27 Kasım 1978'de (bu özel bant kaydının oluşturulmasından önceki yıl) San Francisco Belediye Başkanı George Moscone ve Belediye Meclis Üyesi Harvey Milk, unutulmaz bir şekilde aşırı dolgulu kek tüketmeye bağlı delilik nedeniyle suçsuzluk iddiasına başvuran, eski bir meclis üyesi tarafından vurularak öldürülmüşlerdi.

O halde, en sonunda burada göndergenin kendisi açığa çıkmıştır: kaba gerçek, tarihsel olay, bu özel hayali bahçedeki gerçek kurbağa.* Böyle bir göndergeyi izleyerek bulmak, kesinlikle, daha önce tartışılandan çok daha değişik türden bir yorumlama ya da yorumbilgisel ortaya çıkarma eylemi uygulamaktır: çünkü *AlienNATION* bunun "hakkında" ise, o zaman böyle bir ifade, metnin yabancılaşma "hakkında" olduğu önermesindeki kullanımından ancak oldukça farklı bir anlama sahip olabilir.

Gönderme problemi, var olan ânı karakterize eden çeşitli post-yapısalcı söylemlerin hegemonyasında tekil olarak yerinden edilmiş ve damgalanmıştır (ve bununla birlikte "gerçeklik," "temsil," "gerçekçilik" ve benzerlerini anımsatan her şey – hatta *tarih* sözcüğü de); yalnızca Lacan utanmazca (ancak bir yokluk olarak tanımlanan) "Gerçek" hakkında konuşmaya devam etmiştir. Bilinçten bağımsız bir gerçek dış dünya probleminin saygın felsefi çözümlerinin hepsi geleneksel olanlardır, ki bu, bunlar mantıksal bakımdan ne kadar doyurucu olurlarsa olsunlar (ve mantıksal bir bakış açısından bunların hiçbiri asla çok doyurucu olmamıştır) çağdaş polemiklere katılım için uygun adaylar olmadıkları anlamına gelir. Metinsellik ve metinselleştirme kuramlarının hegemonyası, diğer şeylerin yanı sıra, bu meselelerin tartışıldığı ortak alana giriş biletinizin genel bir problem alanının –bu meseleler hakkındaki geleneksel konumların peşinen reddettiği– temel ön-varsayımlarıyla, örtük ya da diğer türlü bir anlaşma olduğu anlamına gelir. Benim kendi hissim, tarihselciliğin bu kısırdöngüden veya iki arada bir derede kalma durumundan özellikle beklenmedik bir kaçış sunduğudur.

---

* Marianne Moore'un şiirine gönderme yapıyor –çn.

Örneğin, çağdaş kültür ve düşüncede "gönderge"nin kaderi meselesini gündeme getirmek, göndermeyle ilgili daha eski bir kuramı öne sürmekle ya da tüm yeni kuramsal problemleri peşinen reddetmekle aynı şey değildir. Aksine, bu tür sorunlar, yalnızca kendi başlarına ilginç sorunlar değildir, aynı zamanda tarihsel bir dönüşümün semptomları olmaları koşuluyla, muhafaza edilir ve onaylanırlar.

Burada bizi ilgilendiren acil durumda, bana elle tutulur bir gönderge olarak görünen şeyin varlığını ve varoluşunu savundum – yani sonuçta metinselleştirilemeyen ve metinsel detaylandırmanın, birleştirme ve serbest oyunun dokularını yırtan ölüm ve tarihsel olgunun ("Gerçek," der Lacan, "simgeleştirmeye mutlak olarak direnendir"). Hemen eklemek isterim ki bu, bazı varsayımsal gerçekçilik veya diğerleri için çeşitli metinsel dünya görüşleri üzerinde özellikle başarılı bir felsefi zafer değildir. Zira –bu örnekte olduğu gibi– gömülmüş bir göndergenin savunulması, karşıt yönleri simgesel olarak "bastırma" ve *Aufhebung* ya da "kaldırma" olarak adlandırılabilecek iki yönlü bir sokaktır: resmin bize doğan ya da batan bir güneşe mi baktığımızı söylemesinin bir yolu yoktur. Keşfimiz gönderimin sürekliliğini ve inatçı, tamamıyla bilgilendiren çekim gücünü mü belgelendiriyor, yoksa tam aksine, gönderimin sindirilemeyecek bir kalıntıdan biraz fazlasını bırakarak sistematik olarak işlendiği, parçalandığı, metinselleştirildiği ve buharlaştırıldığı taraflı bir tarihsel süreci mi?

Bu belirsizliğin üstesinden nasıl gelinirse gelinsin, bu doğrudan filme çekilmiş belirli sekansın birçok bölüm arasından yalnızca birini ve üstelik de özellikle (özellikleri belirli bir dikkat çekmesine karşın) küçük bir bölümünü oluşturduğu bant kaydının kendisinin yapısal mantığı meselesi varlığını sürdürür. Bunun göndergesel değeri tatmin edici bir şekilde gösterilebilse bile yukarıda tanımlanan dönüşümlü birleşmenin mantığı açıkça –tek tek temaların ortaya çıkışından daha fazla tahammül edilemeyecek olan– böyle bir değeri yok etmek için çalışır. Kendisine dayanarak bu tuhaf sekansların medya klişelerinin kolajlarının rastgele ve amaçsız "sorumsuzluğu"ndan bir şekilde daha iyi olduğunu doğrulayabileceğimiz aksiyolojik bir sistemin nasıl geliştirilebileceği de açık değildir.

Bununla birlikte, böyle bir bant kaydını yorumlamanın başka bir yolu daha düşünülebilir – varsayılan mesajlarından, anlamlarından ya da içeriğinden çok üretim sürecinin kendisini ön plana çıkarmaya çalışacak olan bir yorumlama. Bu okumada suikast fikri, küresel medya sistemi ve reprodüksiyon teknolojisi

tarafından uyandırılan fanteziler ve kaygılar arasında uzak bir ses uyumu uyandırılabilir. Görünüşte ilişkisiz iki alan arasındaki yapısal analoji, kolektif bilinçdışında komplo görüşleriyle sağlanırken, ikisi arasındaki tarihsel birleşme, artık medya kapsamından kopartılamayacak olan Kennedy suikastının kendisiyle tarihsel belleğe kazınır. Böylesi bir yorumlamanın özgöndergesellik bağlamında oluşturduğu problem onun akla yatkınlığı değildir: Kişi, tüm video sanatının ve hatta tüm postmodernizmin en derin "özne"sinin, çok kesin olarak reprodüktif teknolojinin kendisi olduğu önermesini savunmak isteyecektir. Yöntembilimsel zorluk, böylesi küresel bir "anlam"ın –yukarıda değindiğimiz yorumlayıcı anlamlardan daha yeni bir tipte ve statüde olsa bile– bir kez daha bireysel metni toplam akıştan daha da feci bir belirsizliğe erittiği –yukarıda uyandırılmış olan bireysel yapıt karşıtlığı– tarzda yatmaktadır: Eğer tüm video-metinler basitçe üretim/yeniden üretim sürecine işaret ediyorsa, o halde muhtemelen bunların hepsinin özellikle yararsız bir şekilde "aynı" oldukları ortaya çıkacaktır.

Bu problemlerin hiçbirini çözmeye çalışmayacağım; bunun yerine, çağdaş (postmodernist) kültürel üretimin doğasını karakterize etmede ve ayrıca çeşitli kuramsal projeksiyonları konumlandırmada yararlı bulduğum bir tür söylence yoluyla çağrıda bulunduğum tarihselciliğin yaklaşımlarını ve perspektiflerini yeniden sahneleyeceğim.

Bir zamanlar kapitalizmin ve orta-sınıf toplumunun şafağında, göndergesiyle sorunsuz ilişkilerin keyfini çıkarır görünen gösterge diye bir şey ortaya çıktı. Göstergenin bu ilk altın çağı –yalın ya da göndergesel dilin ya da sözde bilimsel söylemin sorunsuz iddialarının ânı– şeyleştirmenin gücü diye adlandıracağım bir güç tarafından büyülü dilin eski biçimlerinin aşındırıcı çözünmesiyle meydana geldi (mantığı acımasızca ayrılma ve parçalanma, uzmanlaşma ve ussallaştırma, tüm âlemlerde Taylorize edici bir işbölümü olan bir güç). Ne yazık ki, geleneksel göndermeyi ortaya çıkaran bu güç, sermayenin kendisinin mantığı olarak aralıksız devam etti. Bu nedenle, kod çözmenin veya gerçekçiliğin bu ilk ânı uzun süre dayanamaz; diyalektik bir tersine çevirme ile, o zaman kendisi de göstergeyi göndergeden ayırmak için dil alanına giren şeyleştirmenin aşındırıcı gücünün nesnesi haline gelir. Böylesi bir parçalanma, ufukta çökmüş bir yıldız ya da kırmızı cüce gibi zayıf varoluşunun keyfini hâlâ süren göndergeyi ya da nesnel dünyayı ya da gerçekliği tamamen ortadan kaldırmaz. Ancak, göstergeden olan büyük uzaklığı, ikincisinin, eski nesnelerine karşı olduğu gibi, görece oynak Ütopyacı bir varoluşun özerklik ânına girmesine izin veriyor. Kültürün

bu özerkliği, dilin bu yarı-özerkliği modernizmin ve onun bir parçası olmadan dünyayı büyüterek belirli bir olumsuz ya da eleştirel güçle birlikte belirli bir uhrevi yararsızlık kazanan estetik âleminin ânıdır. Ancak, bu yeni andan sorumlu olan şeyleşmenin gücü burada da durmaz: başka bir evrede, bir çeşit niceliğin niteliğe dönüşmesiyle yükselen şeyleşme, göstergenin kendisine nüfuz eder ve göstereni gösterilenden ayırır. Artık gönderme ve gerçeklik bütünüyle ortadan kalkarlar ve anlam –gösterilen– bile problemli hale gelir. Artık modernist tipte anıtsal yapılar üretmeyip önceden var olan metinlerin, eski kültürel ve toplumsal üretimin yapı taşlarının parçacıklarını yeni ve yükseltilmiş bir brikolaj içinde yeniden karan ve postmodernizm diye adlandırdığımız gösterenlerin saf ve rastgele oyunuyla baş başayız: diğer kitaplardan parçalar alan meta-kitaplar, diğer metinlerin parçalarını harmanlayan meta-metinler – yeni deneysel video sanatında en güçlü ve en özgün, otantik biçimlerinden birini bulan postmodernizmin mantığı genel olarak böyledir.

4
DÜNYA SİSTEMİNDE MEKÂNSAL EŞDEĞERLER

Postmodernizm daha sonra neredeyse hemen yeniden yönlendirdiği mimariye olan iştahı hakkında sorular ortaya çıkartır. Müzik ve öykü anlatma hakkında her şeyi bilen, konuşma sanatıyla daha az ilgilenen, bazen şüpheli amaçlarla batıl inanç ya da büyücülük kokan küçük, karanlık, gizli resimler çizen Kuzey Amerikalılar arasında yemekle birlikte mimarinin görece geç bir tat olduğu düşünülebilir. Ancak çok yakın zamanlara kadar –haklı olarak– ne yedikleri hakkında fazla düşünmek istemediler; inşa edilmiş mekâna gelince, bir bütün olarak eski Amerikan şehriyle geliştirilebilen en mantıklı ilişki olabilecek bir "görmek istemiyorum," "bilmek istemiyorum" tavrı olan koruyucu bir narkoz burada da uzun zamandır hüküm sürdü. (Ardından postmodernizm bütün bunların değiştiği tarih olacaktı.) Bu neredeyse doğal ya da biyolojik türlerin korunmasının hemen savaş sonrasındaki mirası, böylesi estetik içgüdülerin (ki bunlar için çok şüpheli bir adlandırmadır) ani metalaşmaya sapması oldu – bir taraftan hazır yemekler, diğer taraftan ise Birleşik Devletler'in ünlü olduğu ve buhran anılarını ve sert fiziksel yoksunluklarını uzaklaştırmak için tasarlanmış bir güvenlik örtüsü –savaş sonrası yerli üretimin pırıltısı– olarak açıklanan kitsch iç dekorasyon ve mobilyalar. Ancak, sıfırdan tekrar başlayamazsınız ve bundan sonra her şey –sözde postmodernizmde, Reagan'ın kendini Roosevelt ile karşılaştırmasının bahanesi olarak kullanılmak dışında buhranın unutulmasından çok sonra– umut vermeyen o ticari başlangıçlar üzerine inşa edilmek zorundaydı. Dolayısıyla, sanki Hegel'in gözetiminde çalışmış gibi, postmodern,

gurme yemeklerinin bölünmesi içindeki hamburger ve sanrı gördüren şirket anıtlarının gökkuşağı tadındaki manzarası içindeki Las Vegas da dahil tüm bu çöpü (*Aufhebung*) yükseğe kaldırır ve iptal eder.

Bununla birlikte mimariye duyulan iştah, cumhuriyetin çeşitli toplumsal sınıflarının şehir merkezlerini aşmak için kullandıkları eski "benimle hiçbir ilgisi yok" ile uyumsuzdur. Bu kesinlikle şehir anlamına, mekân içindeki biçimini görmenin size biraz iyi geleceği (eğer bu doğru fiilse) serbest duran bina, tercihen taş bloklar anlamına gelir. Burada söz konusu olan anıtsal olandır; bu ne vücut ve onun güzergâhlarının çağdaş retoriğine gerek duyar ne de herhangi bir renk kodlu postmodern anlamda temelde görseldir. Büyük merdivenden kişisel olarak yukarı çıkmanız gerekmez, ama bu, hızlı bir bakışla minyatürleştirip cebinizde eve götürebileceğiniz maniyerist bir parabol de değildir. Heidegger ve J. Pierpont Morgan'dan daha önce bahsedildiği için, anıtsalın aralarında bir yerde, Parthenon'dan ziyade Pittsburgh'da yattığını, ancak her ikisinin de Fikir tarafından paylaşıldığını söylemek uygun olur; ayrıca her durumda, burada kastedilmiş görünen ve ayrıca birkaç yıl önce üzerinde beklenmedik bir şekilde postmodernin ışıldadığı kombinasyon şemasındaki örtük mevkidaş olabilecek olan neoklasik hakkında olumlu bir şey söylemenin muhtemelen zamanıdır. Dolayısıyla bu tat, Fransız mutfağı gibi, eksiksiz, burjuva, on dokuzuncu yüzyıl tadıdır ve Paris'in kendisini değilse bile en azından modernizmin –hiç de başarısız sayılamayacağı– ortadan kaldırmaya kararlı olmakla ünlü olduğu biçimsel sokak ve kaldırım kategorisini hâlâ içeren eksiksiz bir neoklasik şehir gerektirir. Postmodernizmin daha da temel olan bir şeyi, yani içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya devam ettiğini düşünüyorum (modernistlerin şimdiye kadar söylediği, birinin diğerini ifade etmesi gerektiğiydi, ki bu da hiç kimsenin ilk etapta ikisine de sahip olmanız gerekip gerekmediğinden şüphe etmeye başlamadığını gösteriyor). Daha sonra eski sokaklar bir alışveriş merkezinin koridorları haline gelir; öyle ki Japon tarzında düşünürseniz, Tokyo'nun belirli bölgelerinde zaten yeterince uygun bir şekilde gerçekleşmiş olan postmodern "şehrin" modeli ve amblemi, gizli iç yapısı ve kavramı haline gelir.

Ne var ki, yeni şey mekânsal açıdan ne kadar heyecan verici olursa olsun, sonuç, isteseniz bile bu şehir manzarasında eski türden üst-sınıf bir mimari yemek ısmarlamanızın çok daha zor hale gelmesidir (ve bu bağlamda postmodernist mimarların en gerçek başarıları geç saatlerdeki soğuk atıştırmalıklarla, şeyin

kendisi yerine yedekleriyle kıyaslanabilir). Dolayısıyla, günümüzde mimariye olan iştah –ki postmodernin bunu doğrudan yeniden icat etmediyse kesinlikle diriltmiş olduğunu kabul ettiğimi kayda geçiriyorum– gerçekte başka bir şeye duyulan iştah olmalıdır.

Ben bunun fotoğrafçılığa yönelik iştah olduğunu düşünüyorum: Günümüzde tüketmek istediğimiz şey, otobanda dolaşırken zorlukla tanıyabildiğiniz binaların kendileri değildir. Siz onun fotoğrafını hatırlamadan önce şehir merkezinin koşullandırdığı refleksleriniz onu sıkıcı hale getirir; klasik Güney Kaliforniya inşaat alanı onun imajını zedeler ve bir "metin"de hoş bir şey olması gerekirken mekânda yalnızca kalitesizliğin başka bir eşanlamlısı olan olağan geçiciliğini zihne işler. Aslında gönderge olarak karakterize etmekten sakınacağımız "dış gerçeklik" sanki siyah ile beyazın (siyah-beyaz bir filmdeki gibi) son sığınağı ve tapınağıdır: Gerçek dış dünyada renk saydığımız her şey, klasik Hollywood filmlerinin renklendirilmesi gibi, veriyi tekrar çeviren ve onu uygun renk özüyle işaretleyen içsel bir bilgisayar programı üzerindeki bilgiden başka bir şey değildir. Gerçek renk fotoğraflara, parlak levhalara baktığınızda tüm ihtişamıyla gelir. "Tout, au monde, existe pour aboutir au Livre."* Eh, en azından resimli kitap! ve bunların çoğu, CD üzerinde yüksek teknoloji orkestrasının tüm ışıldamasıyla tek başlarına görkemli varoluşa ve gerçekliğe çıkıveren, fotoğraf için tasarlanmış gibi görünen postmodern binalardır. Venturi'nin cilalanmış metalleri ve gerçekten sağlam tırabzanlarıyla Princeton'daki Gordon Wu Hall'da saygınlığa dönüşü gibi, dokunsal ve elle tutulur olana bir geri dönüş, inşaat malzemelerinin pahalı ve en iyi kalite olduğu ve insanların hâlâ takım elbiseyle kravat taktığı Louis Kahn'a ve "geç modern"e yeniden kulak vermek gibi görünmektedir. Bu, değerli metallerden kredi kartına geçiş gibidir: "kötü yeni şeyler" daha az pahalı değildir ve bunların değerlerini daha az tüketmezsiniz, ama (daha sonra önerileceği gibi) ilk olarak ve en çok tükettiğiniz, fotoğrafik aletlerin değeridir, bunların nesnelerinin değil.

Dolayısıyla belki de postmodern mimari sonuçta yazınsal eleştirinin mülküdür ve birden fazla şekilde metinseldir. Tüm bunları yapmanın modernist yolu, bunu, bireysel yapıtlardan daha ayırt edici olan bireysel biçem ve isimler etrafında organize etmek olurdu: Modernizmin kalıntı artçı etkileri yapıtların talep ettiği yöntemlerde ikincisinin yapılarında olduğu kadar somuttur ve postmodern hakkında bu kalıntıları incelemekten ve bunların gerekliliği hakkında

* "Dünyada her şey sonunda kitap olmak üzere vardır." Mallarmé Stéphane'nin şiirinden –çn.

spekülasyon yapmaktan oluşan araştırma (ki bu bölümde kendi tarzında sürdürülecektir) hiç de önemsiz değildir.

Diğer taraftan, modernden çok daha eskiye dayanan kalıntılar vardır ve önümüze sanki postmodern içinde biraz arkaik bir "bastırılmış olanın geri dönüşü" gibi gelirler.

Örneğin, yelpaze benzeri kolektif biçimlerin genellikle kalıntı olduğu ve doğası gereği bizimkinden daha kolektif olan önceki üretim tarzlarından miras alındığı varsayılmalıdır: Bu nedenle Çin mutfağı ve onun senkronik karşılıklı ilişkileri veya başka bir alanda, şimdi Japon ekip kavramı olarak bilinen, ancak açıkça fabrika dışında başka alanlarda insan gruplarını organize eden şey böyledir. Bu, mimari türden bir "bütünlüğün" anıtsal modellerinin, modern dönemdeki kalıntı parçaların yeniden inşaları olduğu varsayımına götürür. Diğer bir deyişle, bu daha arkaik olanlara alternatif, kapitalist, "Batılı" bütünlük biçimleri sunmazlar, çünkü kapitalizmin mantığı her şeyden önce dağıtıcı ve ayrıştırıcı olup hangi türden olursa olsun bütünlere eğilim göstermez. Dolayısıyla, bu sonuncuları, devlet iktidarında (ya da diğer bir deyişle, devlet bürokrasisinin inşası ya da yeniden inşasında) olduğu gibi, üretim tarzımızda bulduğumuz yerde, çaba, dağılmaya ve parçalanmaya karşı bir tepki ve tepkisel ya da ikinci dereceden bir biçim olarak görülebilir. O halde postmodernin gevşemesi eski kolektif biçimlere dönüşü değil ama modern yapıların –hâlâ tanımlanabilen ve görece ayrıştırılmamış– unsurlarının ve bileşenlerinin birbirlerinden, bir sonraki an ayrılacakları kesin olan takımyıldızlar gibi, mucizevi bir durgunluk ya da asılı olma durumu içinde belirli bir mesafe içinde süzüldükleri bir gevşemesini belirler. Sürecin en canlı resimsel temsili kesinlikle postmodern mimarların sözde tarihsiciliğinde ve her şeyden önce bunların klasik dille ilişkilerinde bulunabilir. Bu dilin çeşitli unsurları –baştaban, sütun, kemer, düzen, lento, çatı penceresi ve kubbe– eski desteklerinden ayrılarak, sanki serbestçe havalanırmış gibi ve sanki son bir kısa an için psişik gösterenin parlak özerkliği bahşedilmiş gibi, sanki bunların ikincil sinkategorematik işlevi bir an için Sözcüğün kendisi olmuş gibi, boş mekânların tozuna püskürtülmeden önce uzayda birbirlerinden kaçmak için kozmolojik süreçlerin yavaş gücüyle başlar. Böylesi bir yüzme Dali'nin geç dönem İsalarının çivilendikleri haçların üzerinde kaldıkları ve Magritte'in adamlarının melon şapkalarla ilk önce melon şapkalarını giymelerini ve şemsiyelerini taşımalarını belirleyen yağmur damlaları biçiminde göklerden yavaşça indikleri sürrealizmde zaten mevcuttu. *The Interpretation of Dreams* [*Rüyaların Yorumu*] kitabına en

sık olarak, tüm bu nesneleri bir şekilde bir arada kaydetmek için ağırlıksızlık deneyiminde motivasyon amacıyla başvurulmuştur; bu da onları, postmoderne tamamen yabancı ve bağlamında eski olan şekillerde, psişik modelin ya da bilinçdışının derinliğiyle donatmıştır. Ancak Charles Moore'un Piazza d'Italia'sında ve diğer binalarının birçoğunda, unsurlar kendi momentumları altında gevşek bir şekilde yüzerek her biri mimarinin kendisi için bir gösterge ya da logo haline gelir; öyle ki bunların, tüketime direnme kaygısı içindeki ve metalaştırılamayan bir deneyim sunan bir modernizmde böylesi unsurların oynamaları istenen ya da çoğunlukla oynamaları baskılanan rolün aksine, bir meta gibi tüketildiğini (böylesi bir tüketime eşlik eden tüm hırslı zevkle) söylemek gereksizdir.

Bu nedenle, sanki yapıtın unsurlarının ve bileşenlerinin, çekimle (Freud'un Eros'u) kümelenmeye ve birleşmeye çalışan modernin düşen cisimler yasasından ruhen tamamen farklı olan postmodernin bir tür anti-yerçekimi tarafından çözelti içerisinde tutulmaları gibi, bu türden bir içsel farklılaşma postmodern mekânın temel bir semptomu olarak görünecektir. Bunun karşısında, diğeri bununla ilişkisizdir, çünkü bu merkezkaç hareketin yerine olumlu bir ilişki ilkesi içerir gözükmektedir ve daha çok, organizmaların yabancı cisimlere tepki gösterdiği ve onları bir tür mekânsal karantina ya da güvenlik kordonu içinde çevreleyerek etkisiz hale getirmeye çalıştıkları bir yol önerir. Yine de böylesi unsurlar yalnızca geçmişe ait olmaları nedeniyle dışsal ya da sistem dışıdır.

Dolayısıyla burada mimarların kendi terimini ödünç alacağım ve bunu *sarmalama* olarak adlandıracağım; şöyle ki burada benzer bir şey yaptığımız ve dolayısıyla kuramsal bir düzeyde de "bunun kavramını üretmeyi" denemenin iyi olacağı anlaşılmalıdır. Sarmalama, Hegel'in "zemin" olarak adlandırdığı ve hümanistik düşünceye "bağlam" biçiminde giren daha geleneksel kavramın dağılmasına karşı bir tepki olarak görülmelidir. Bu kavram, muhalifleri için, (biri metinler için, genellikle dışarıdan, tarih ya da sosyoloji el kitaplarından ithal edilmiş olan, ikincisi ise söz konusu bağlam için olan) kökten farklı iki düşünce ve işlem setinin çifte standardını ima eder ve buna ek olarak gelecek olan daha büyük ve daha da dayanılmaz olan bir toplumsal bütünlük kavramını anımsatır göründüğü için, temelde "dış" ya da "dışsal" olarak hissedilmiştir. O halde, problem kendisini biçimsel bir problem halinde yeniden yapılandırmış görünmektedir: Figür-zemin ilişkisi baştan hariç tutulursa, bu iki farklı veri veya hammadde seti arasında şimdi ne tür ilişkiler kurmalıyız? "Metinlerarasılık," sarmalama kavramının her şeyden önce daha anlamsız (ve dolayısıyla hemen

atılabilir) ama ayrıca her şeyden öte, metinlerarasılıktan farklı olarak, *öncelik* ya da hatta *hiyerarşi* –(bazen nedensellik olarak bile adlandırılan) bir unsurun diğerine işlevsel bağlılığı– temel önkoşulunu koruması, ancak bunu geri çevrilebilir hale getirmesi nedeniyle çok daha iyi çözdüğü bu problem için, daima aşırı derecede zayıf ve şekilci bir çözüm olmuştur. Sarmalanan sarmalayıcı olarak da kullanılabilir; sarmalayıcı, sırası geldiğinde sarmalanabilir de.

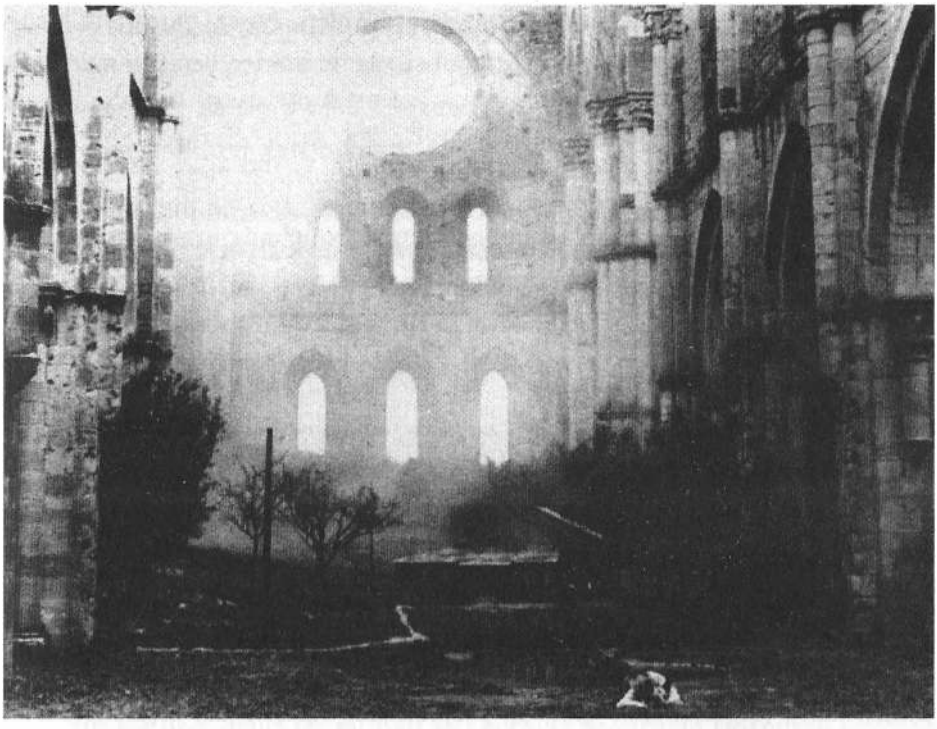
Bu tür etkilere, Malraux'nun kurgusal bir sanat yapıtı sezgisi[1] gibi daha eski beklentiler yoluyla epey yaklaşılabilir. Onun aklında, fotoğrafın şimdiye kadar gerçekleşmemiş sanat biçimlerini nasıl yarattığı, örneğin bir İskit mücevherinin dövülmüş altınını Parthenon'daki frizleri anımsatan hacimlere nasıl büyüttüğü, dekoratif sanatı heykele ve göçebelerin geçici, hareketli, önemsiz ürünlerini anıtsal ve yerleşik kanonik "yapıtlara" nasıl dönüştürdüğü vardı. Kendisi de kanonik ve görüşlerinde modernist olan Malraux, böyle dönüşümlerin kavramını üretmede değil, yalnızca (Feyyum'un mezar ressamlarının yanı sıra) isimsiz İskitlerin yapıtlarını "önemli" kanona katmakta başarılı oldu. Operasyonun diğer yönde işleyip büyük kanonik biçimlerin yeniden önemsiz sanata geri döndürülüp döndürülemeyeceği diğer bir yanıtlanmamış sorudur (Deleuze ve Guattari, Kafka isimli modern klasiğe bunu yapmaya çalışmaktadırlar).[2]

Ne var ki, kuramsal söylemin ortaya çıkışından sonra ve neredeyse evrensel hale gelen (her durumda her şeyin bir metin olması gibi) daha önceki bağlamın da aslında kendi içinde yalnızca bir metin olduğu duygusuyla birlikte, onu başka bir kitaptan aldığımız için, Malraux'nun kurgusal sanat biçimlerini yaratma pratiğinin bir versiyonu eskiden alıntılamaya benzer olan yoluyla ortaya çıkar. (Örneğin, Andrey Tarkovsky'nin *Nostalgia* filminden alınan fotoğrafa bakın). Gitgide daha açık hale gelmektedir ki her türden eleştiri ya da *explication de texte* [metin açıklaması] içinde, ama çağdaş kuramın daha kendine has pratiklerinde çok daha görünür olarak, birinci metnin –yalnızca bir yazı örneği, bir paragraf ya da tanımlayıcı cümle, bağlamından koparılmış bir parça ya da ânın– Malraux'nun küpelerindeki yiyip bitirici aslanlar gibi kendi çapında özerk ve bir tür birim olarak onaylandığı paradoksal etkiyle bir metin basitçe diğeri içerisinde sarmalanmaktadır. Yeni söylem, unsurlarını yeniden kodlayarak, tüm yankıları ve benzeşimleri ön plana çıkararak, hatta bazen neolojizmleri taklit etmek için örneklemenin biçemsel özelliklerini, yani bunlardan kuramsal sarmalayıcıları-

---

1 André Malraux, *Les Voix du silence,* Paris, 1963.

2 *Kafka: Pour une littérature mineure* [*Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin*], Paris, 1975.



Andrey Tarkovsky, *Nostalgia*'dan, "İtalyan katedrali içindeki Rus evi"

nın resmi terminolojisini ödünç alarak, "birincil metni" kendi tözüne özümsemek için didinir. Ve bazen, gerçekten de zayıf klasikler, güçlü kuramsal temsilcilerinin elinde yok olur ve sonunda, ünlü bir kuramcıya ek veya genişletilmiş dipnot haline gelir. Gelgelelim daha sık olarak kalıcı sonuç bu ikincisidir ve tamamen birincil birliği gevşetmek, bir yapıtı bir metne dönüştürmek, öğeleri salıvermek ve onları geç kapitalist medya kültürü veya "nesnel ruh"un mesajla doyurulmuş mekânındaki bilgi parçacıkları olarak yarı özerk bir varoluş için serbest bırakmak niyetinde değildir. Ancak bu durumda hareket, Samuel Delany gibi yazarlar kuramsal söylemin terminolojik parçacıklarını kendi resmi "yazınsal üretimleri" içine yeniden katıp katmanlaşmış kalıntılar içindeki fosiller ya da gelecekteki bir Pompeii'de atomize olmuş bir vücudun dış hatları gibi onları orada gömülü bıraktıklarında olduğu gibi, tersinir olabilir. Her durumda, kuramsal söylem içindeki "parçacıklar" eski bir sanat yapıtının parçaları değil, ancak terimlerin kendileridir; ideolojik logolar haline gelerek birçok şarapnel gibi toplumsal dünyaya yayılarak genel kullanıma giren ve elbette ki, basitçe kendi çapında medya olmakla sonuçlanan şu ya da bu hareketsiz engelde takılana kadar parabollerini azalan bir güçle tanımlayan neolojizmlerdir.

Sarmalayan ve sarmalanan stratejisiyle sürdürülen, ayrıca, parçaların hiçbirinin yeni olmadığı ve dolayısıyla söz konusu olanın kökten yenilenmeden çok yinelenme olduğu önermesidir (aynı zamanda dolaylı olarak metinlerarasılık "kavram"ının da en açık mesajı). Problem, genel olarak postmodernizmin ve özel olarak postmodern mimarinin tarihsel özgünlük iddiasının bu yeni ya da novumdan vazgeçme üzerine kurulmuş olması sonucunda ortaya çıkan paradokstur. O halde, özgünlükten kaçınmak ve güçlü ve özgün bir tarzda yinelemeyi kucaklamak için "neo" kavrayışında (yeni ve özgün bir anlamda) özgün olan nedir? Postmoderndeki mekânsal yapının özgünlüklerini, postmodern, dünyanın kendisini dönüştürme kapasitesine sahip kökten yeni bir Ütopyacı mekân üretme konusundaki büyük modernist söylenceden açıkça vazgeçtiğinde, onu hâlâ ne ölçüde tanımlayabiliriz?

Gelgelelim, her zaman olduğu gibi bizzat postmodernin ikilemleri, kendisi için yeniliğin ideolojik bir değer olarak yeterince açık, ama yapısal olarak değişken ve gerçekleştirilmesinde kararsız olan modernizmin ikilemlerini değiştirir (ve kendileri de sırası geldiğinde bunlar tarafından değiştirilir). Bu tür bir yargı, modernlerin (Le Corbusier gibi) en programatik olanlarında, biçimsel olanın kökten toplumsal değişimle açıkça tanımlanmasıyla kolaylaştırılmış olmalıydı; bu, olaydan sonra toplumsal yenilenmeyi kaydetmenin kolay bir mesele olduğunu düşünmeniz kaydıyla, muhtemelen olağan empirik doğrulanabilirliği sunan bir şeydir. Böylesi değişimleri üstyapı perspektifinden düşünme girişimi sonuçta esasen dinsel türden toplumsal modeller ya da dünya görüşleri üretir görünmektedir. Ne olursa olsun, buradaki mekân kavramı, estetik formülasyonunun hemen, bir taraftan bilişsel sonuçları diğer taraftan ise sosyo-politik sonuçları gerektirmesi nedeniyle, olağanüstü arabulucu işlevini göstermektedir.

Ancak, mekânsal yeniliğin toplumsal sonuçlarını mekânın kendisi bakımından çerçevelendirmenin yanıltıcı olabilmesinin nedeni de budur – başka bir âlemden ya da araçtan alınan üçüncü bir terimin ya da yorumlayanın dolaylaması kendisini dayatır gözükmektedir. Birkaç yıl önce Christian Metz, filmsel yapının temellerinin dil ve gösterge sistemleri açısından yeniden formüle edildiği geniş bir yeniden yazma programında film göstergebilimini detaylandırdığında, film çalışmalarında durum böyleydi.[3] Böyle bir yeniden yazma programının somut sonucu, tamamen sinematografik terimlerle ifade edilmiş kalsaydı,

[3] Bu ânın kışkırtıcı bir yeniden değerlendirmesi için bkz. D.N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism,* Urbana, İll., 1988.

asla dile getirilemeyecek veya odaklanılamayacak ikili bir problem –görüntüde, sözcüğün kendisi bir yana, gösterge ve onun bileşenlerine karşılık gelebilecek minimal birimler ve makro biçimler problemi– üretmekti; ayrıca filmsel diegesisde, bir tür daha büyük "metinsel" paragraf olmak bir yana, eğer bir cümle değilse bile tam bir sözce sayılabilecek olanın problemi. Ancak, böylesi problemler ontolojik (ya da aynı anlama gelen metafizik) görünen ve filmin bir tür dil olup olmadığına dair yanıtlanamaz soru (filmin bir dile *benzediğini* –ya da Dil benzeri– olduğunu öne sürmek bile metafizik tınıyı tetikler) biçimini alabilen daha büyük sahte problem çerçevesi içinde "üretilmişlerdir." Film çalışmalarının bu özel dönemi, ontolojik soru yanlış olarak tanımlandığında değil ama yerel kod dönüştürme işi nesnelerinin sınırına varıp sahte problemin muhakemesinin olacağına varmasına olanak tanıyabileceği noktada bitmiş görünmektedir.

Böylesi bir yeniden yazma programı, (zaten var olan) mimari bir göstergebilimle karıştırılmamak kaydıyla ve ayrıca bu anahtar basamağa, işlevi (inşa edilmiş mekânın bir tür dil olup olmadığı gibi) benzer ontolojik sorulara yol açmak olmayıp daha çok şu ya da bu mekânsal biçimin olasılık koşulları sorusunu uyandırmak olan ikinci bir tarihsel ve Ütopyacı basamağın eklenmesi kaydıyla mevcut mimari bağlamımızda faydalı olabilir.

Filmde olduğu gibi, ilk sorular en küçük birimlerle ilişkili olanlardır: inşa edilmiş mekânın sözcükleri ya da en azından isimleri, odalar, sözdizimsel ya da sinkategorematik olarak ilişkili olan ve sırası geldiğinde boya ve mobilyalar, dekorasyon ve süsleme biçiminde (Adolf Loos tarafından püritence kınanması bazı ilginç dilbilimsel ve yazınsal paraleller sunan) sıfatlarla değiştirilen çeşitli mekânsal fiil ve belirteçlerle –örneğin, koridorlar, girişler ve merdivenler– eklemlenen kategoriler olacak gibi görünmektedir. Bu arada, bu "cümleler" –eğer bu bir yapının "olabileceği" söylenen şey ise– vücutları çeşitli değiştirici yuvaları ve özne konumlarını dolduran okuyucular tarafından okunur; aynı zamanda, böylesi birimlerin içine sokulabileceği daha büyük metin, böyle olmakla, şehrin metin-gramerine (ya da belki, bir dünya sisteminde çok daha geniş coğrafyalara ve bunların sözdizimsel yasalarına) tahsis edilebilir.

Bu eşdeğerler yerlerine yerleştirildikten sonra, tarihsel kimliğe ilişkin daha ilginç sorular kendini dayatmaya başlar – dilbilimsel ya da göstergebilimsel aygıtta örtük olmayıp kendisi diyalektik meydan okumayla karşılaştığında var olmaya başlayan sorular. Örneğin, (minimal birim olarak) temel oda kategorisini nasıl düşünmeliyiz? Özel odalar, genel odalar ve çalışma odaları (örneğin beyaz

yakalı ofis mekânı) aynı türden bir isim olarak mı düşünülmelidir? Bunların hepsi aynı türden cümle yapısında kayıtsızca görevlendirilebilir mi? Gelgelelim, bir tarihsel okumada[4] modern oda ancak on yedinci yüzyılda koridorun keşfi sonucu varlık bulmuştur; bunların mahremiyetlerinin, bir kişinin fare yuvasına benzeyen diğer odalardan geçerek ve uyuyan bedenler üzerinden yürüyerek aştığı o vasat uyuma mekânlarıyla pek az ilgisi vardı. Böylece yeniden anlatısallaştırılan bu yenilik, artık çekirdek ailenin kökeni ve burjuva öznelliğinin inşası ya da oluşumu hakkında, onunla ilişkili mimari tekniklerin yaptığı kadar akraba sorular üretir. Ancak, ilk etapta formülasyonu gerçekten üreten dil felsefeleri hakkında ciddi kuşkuları da uyandırır; aslında sözcük ve cümlenin tarih boyunca durumu nedir? Modern felsefe, en temel (Batılı) kategorilerinin eski Yunancanın gramer yapısıyla ilişkisini (bu ikincinin Latincedeki benzerlikleriyle olanı bir yana bırakın) takdir etmeye başladığında hem kendi tarihine ilişkin görüşünü hem de işlevine ilişkin kavrayışını önemli ölçüde değiştirdi. Modern felsefede töz kategorisinin reddinin, bu tarihsellik deneyiminin böylece tözsel olanın itibarını düşürmüş görünen etkisine bir yanıt olduğu söylenebilir. Bir disiplin olarak dilbilimin düşünülebilir en büyük çalışma nesnesi olarak cümleyle ilişkisi anlaşılmış (ve anlambilim ya da metin-grameri gibi, umutsuzca aşmayı ya da ortadan kaldırmayı isteyecekleri sınırları dramatik bir şekilde belirleyen telafi edici disiplinlerin icat edilmesi girişimiyle, yok edileceğine güçlendirilmiş) olsa da cümlenin kendisinin makro düzeyinde benzer bir şeyin olup olmadığı açık değildir.

Politik ve toplumsal sonuçların çıkartılmasıyla tarihsel spekülasyon burada ancak azdırılmış olur. Dilin kendisinin kökenleri (insan zamanının şafağında galaktik bir magma içinde cümlenin ve sözcüğün ilkel oluşumu) sorusu, buna toplumsal olanın kendisinin kökenlerine ilişkin bir sorunun (ve ailenin kökenleri hakkında ilişkili diğer bir sorunun) eşlik etmesine karşın, Kant'tan Lévi-Strauss'a kadar herkes tarafından yasak ilan edilmiştir. Ancak dilin, olası evrimine ve değişimine ilişkin olan hâlâ düşünülebilir ve toplumun olası değişimi (bunun kendisinin hâlâ düşünülebilir olduğu yerde) hakkındaki Ütopyacı soruyla yaşamsal bir ilişkisi vardır. Gerçekten de yalnızca böylesi tartışmaların aldığı biçimler, postmodern toplumun hâlâ değiştirilebilir olup olmadığına ilişkin daha derin kanılarınızla mutlak orantılı olarak, felsefi bakımdan kabul edilebilir ya da tam aksine köhne ve batıl görünecektir. Örneğin, Sovyetler Bir-

[4] Robin Evans, "Figures, Doors and Passages," *Architectural Design*, Nisan 1978, s. 267-278.

liğindeki Marr tartışması, büyük ölçüde Marr'ın dilin kendi biçim ve yapısının, kendisinin bir üstyapısı olduğu üretim tarzına göre değiştiğine dair hipotezine bağlı olarak, Lysenko ile birlikte bilimsel bir sapma olarak sınıflandırılmıştır. Çarlık döneminden beri Rusça hissedilir şekilde evrilmediği için, Stalin ünlü bir kitapçıkla ("Marksizm ve Dilbilim") bu spekülasyona ani bir nokta koydu. Bizim zamanımızda feminizm, cinsiyet egemenliğinin ve eşitsizliğinin ortadan kalkacağı toplumlarda konuşulan Ütopyacı dilleri zihninde canlandırma girişiminde neredeyse yalnızdı:[5] Sonuç, yakın zamanlardaki bilimkurguda görkemli bir an olmaktan fazlası olup bir praksis biçimi olarak Ütopyacı imgelemin politik değeri için örnek olmayı sürdürecektir.

Ancak, tam da bu tür Ütopyacı praksis perspektifinden bakıldığında, mimaride modern hareketin yenilikleri hakkında verilecek yargı sorununa dönebiliriz. Zira tıpkı Mallarmé'den Faulkner'e kadar yazınsal modernizmde cümlenin genişlemesinin temel bir rol oynaması gibi, (sokağı ortadan kaldırmasıyla cümleyi böylece aşmaya çalıştığı söylenebilecek olan) mimari modernizmde de minimal birimin metamorfozu temeldir. Le Corbusier'nin "serbest plan"ının hemen hemen aynı anlamda, sözdizimsel bir kategori olarak geleneksel odaya meydan okuduğu ve yeni bir tarzda ikamet etmek için bir zorunluluk yarattığı, biçimsel mutasyonun etik ve politik (ve belki de psikoanalitik) bir sonucu olarak yeni yaşama ve yerleşim biçimleri icat ettiği söylenebilir. O halde her şey, "özgür plan" ın yeni bir tipten de olsa yalnızca başka bir oda olduğunu ya da bu kategoriyi tamamen aştığını düşünmenize göre değişir (tıpkı cümlenin ötesinde bir dilin benzer şekilde Batı kavramsallığımızı ve toplumsallığımızı aşması gibi). Bu, dadanın put-kırıcı ve saflaştırıcı tedavisinde olduğu gibi yalnızca bir eski biçimlerin ortadan kaldırılması sorunu değildir: Bu tür bir modernizm, Ütopyacı olarak nitelendirilmeyi uygun şekilde hak edebilecek yeni mekânsal kategorilerin ifade edilmesini vaat etti. Postmodernizmin, terk ettiğini iddia ettiği yüksek modernin bu özlemleri hakkında olumsuz bir yargıya sahip olduğu iyi bilinmektedir – ancak, yeni isim, kökten bir kopuş hissi, yeni bina türlerini

[5] Ursula Leguin'in, *The Left Hand of Darkness* (New York, 1969) kitabında (yalnızca eril cinsiyeti kullandığı) erdişi bir türün toplumsal yapısı modelinde ya da Samuel R. Delany'nin (bizim türümüzden cinsel olarak farklılaşmış varlıklar için) psişik özneyi tanımlamada genel olarak dişil zamir kullanılırken eril zamirin (hangi fiziksel cinsiyetten olursa olsun) arzu nesnesi olan bir kişiyle sınırlı olduğu *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* (New York, 1984) isimli kitabındaki ayrıntılı "yanıtında" olduğu gibi, modern bilimkurgu böyle dil deneyleri için sıklıkla bir laboratuvar olmuştur.

karşılayan coşku, hepsi modernin kendisinden geriye kalmış gibi görünen bazı yenilik veya yenileşme düşüncelerinin sürekliliğine tanıklık ediyor.

Devrimci mekânsallık üzerinde bir hakka sahip gözüken birkaç postmodern binadan birini incelemek için önerdiğim en azından problematik çerçeve şöyledir: Kanadalı-Amerikalı mimar Frank Gehry'nin kendisi için Santa Monica, Kaliforniya'da 1979'da inşa ettiği (ya da yeniden inşa ettiği) ev (ya da müstakil konut). Ne var ki problemler bu başlangıç noktasını bile sarmaktadır: Öncelikle, Gehry'nin genel olarak postmodern mimariyle ilişkisini nasıl düşündüğü belli değildir. Onun biçeminin, Michael Graves'in, Charles Moore'un ve hatta Venturi'nin gösterişli dekoratif ciddiyetsizliği ve tarihsici anıştırmasıyla kesinlikle yeterince ortak yanı yoktur. Gerçekten de Gehry'nin gözlemine göre Venturi "öykücülükle ilgilidir ... Ben gerçekten öyküler anlatmakla değil, bu uygulamalı şeyle ilgileniyorum:"[6] Bu, (diğer şeylerin yanı sıra) postmodernizm kavramının içinden geldiği dönemselleştirme tutkusunun yeterince uygun bir karakterizasyonudur. Bu arada, müstakil ev, postmodernin projeleri için daha az karakteristik olabilir: Sarayın ya da villanın görkeminin, her şeyden önce "öznenin ölümü"yle başlayan bir çağ için artan ölçüde uygunsuz olduğu açıktır. Çekirdek aile de özel olarak postmodernin ilgi ya da kaygı alanında değildir. O halde burada da, kazandığımızda aslında kaybetmiş olabiliriz ve Gehry'nin binaları ne kadar özgün hale gelirse, bunların özellikleri genel olarak postmodernizm için o kadar az genelleştirilebilir olabilir.

Ev, Yirmi-ikinci sokakla Washington Bulvarının köşesinde olup, aslını söylemek gerekirse, yeni bir bina değil, eski, çok geleneksel bir ahşap konutun yeniden yapımıdır.

> *Diamonstein*: Ancak yaratmayı başardığınız sanat yapıtlarından biri kendi eviniz. Banliyö anonimliği olarak tanımlandı. Orijinal yapı iki katlı Felemenk çatılı bir tahta kaplamalı evdi. Çevresine bir buçuk kat yüksekliğinde bir oluklu metal duvar inşa etmeye başladınız, ancak duvarın arkasında orijinal yapı yeni yapının içinden yükseliyor. Orada niyetinizin ne olduğunu bize söyleyebilir misiniz?
>
> *Gehry*: Bunun karımla ilgisi vardı. Bu güzel evi –ki karımı seviyorum– içinde antikalar olan bu şirin küçük evi buldu. Çok tatlı

[6] Barbara Diamonstein, *American Architecture Now*, New York, 1980, s. 46.

küçük şey. Ve bir ev bulmakta çok sorun yaşıyorduk. Santa Monica'da emlak patlamasının doruğunda satın aldık. Olabilecek en yüksek fiyatı ödedik.

Diamonstein: Yüz altmış bin dolar, diye okudum.

Gehry: Yüz altmış bin dolar.

Diamonstein: Çok para.

Gehry: Geçen yıl kırktı. Umutsuz hareketler hakkında konuşun. Ben bunu her zaman yaparım. Ve o evde iyi yaşayabilirdik. İçinde yeterince yer ve her şey vardı.

Diamonstein: Yeşil hartamalı pembe bir ev?

Gehry: Beyaz ahşap kaplama üzerinde pembe asbest hartamaydı. Üzerinde çeşitli katmanlar vardı. Zaten katmanlanmıştı, ki bu bugünlerde ağır bir terim, katmanlama.

Diamonstein: Bu size olan ilginin bir parçası.

Gehry: Her durumda, eski evle, bildiğiniz gibi, iç mekânların dış mekânlarla diyaloğa gireceği Ron Davis evi hakkında söylediğimden farklı olmayan bir şekilde diyaloğa girmeye karar verdim. Burada zorlukla karşılaşmadım, çünkü ev zaten farklı bir estetiğe sahipti ve onunla oynayabilirdim. Ancak, ikisi arasındaki ilişkiyi keşfetmek istedim. Eski evin dışarıdan tamamen dokunulmamış görünmesi gerektiği ve yeni evin içinden bakıp eski evi sanki bu yeni deri içinde paketlenmiş gibi görebileceğiniz fikri beni büyüledi. Yeni kaplama ve yeni evdeki pencereler eski evdeki pencerelerden tamamen farklı bir estetiğe sahip olacaktı. Böylece birbirleriyle sürekli gerginlik, ya da her ne ise, içinde olacaklardı. Her pencerenin o zamanlar başaramadığım farklı bir estetiğe sahip olmasını istedim.

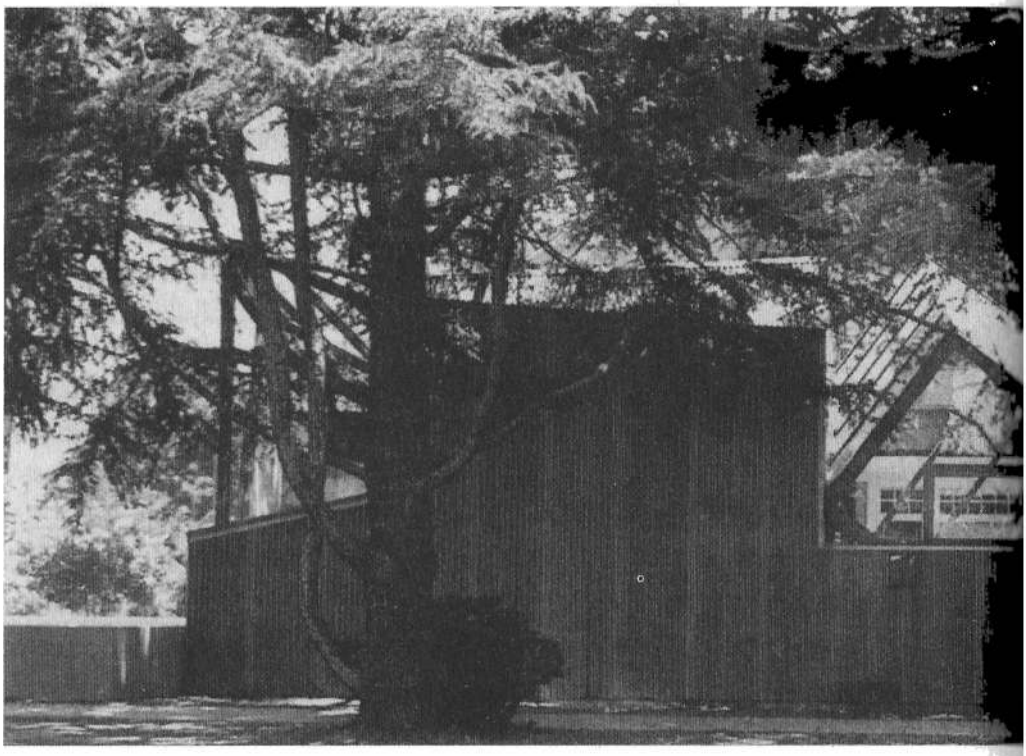
Diamonstein: Yani eski ev çekirdekti ve yeni ev sarmalayıcıydı. Tabii ki, kendi sözcük dağarcığınıza aşina olan ve hepsi de çok ucuz bir dizi malzeme –metal, kontrplak, cam ve tel örgü– kullandınız. Bir yandan, ev bitmemiş ve kaba görünüyor –

Gehry: Bittiğinden emin değilim.

Diamonstein: Emin değil misiniz?

Gehry: Hayır.

Diamonstein: Hiç emin olduğunuz var mı?



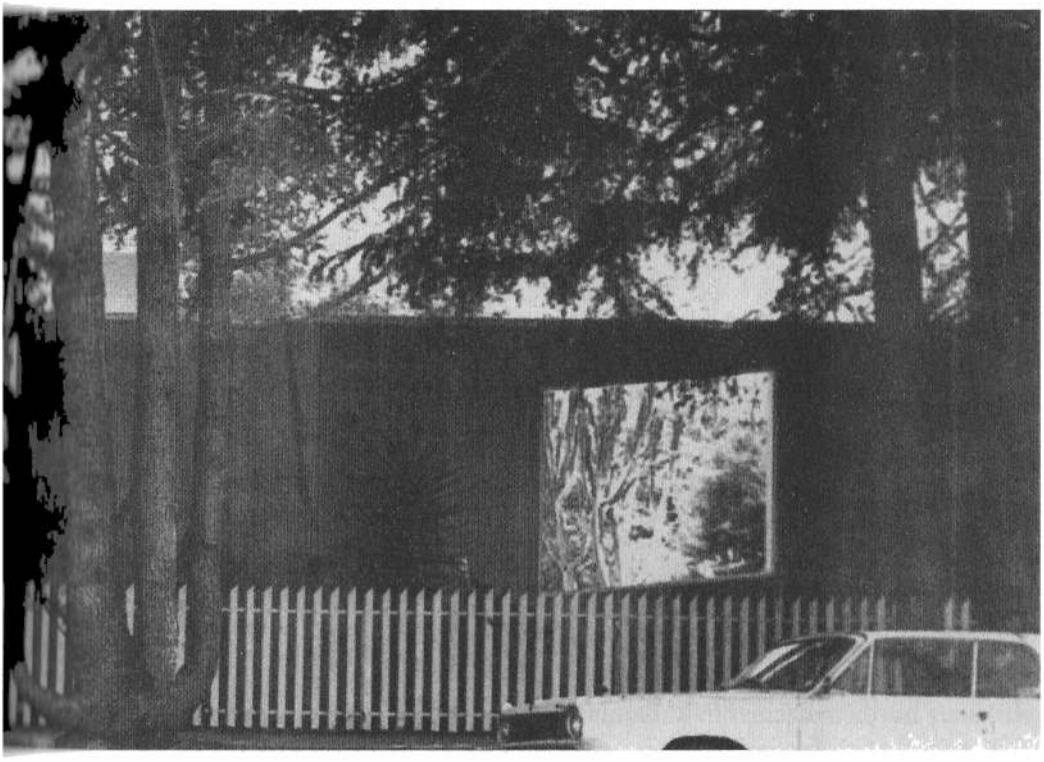
Frank Gehry Evi, Santa Monica, Kaliforniya

> *Gehry*: Kafa karıştırıcı. Geçen gün bunun ailem üzerinde ne gibi bir etkisi olduğunu merak ediyordum. Eşimin masanın üzerine kâğıtlar ve eşya bıraktığını fark ettim, bu yüzden evde nasıl yaşadığımıza dair organizasyonda bir tür kaos var. Bunun, bitirip bitirmediğimi bilmemesiyle ilgili bir şey olduğunu düşünmeye başlamıştım.[7]

Bundan sonrası için, bazı ince fenomenolojik ve biçimsel tanımları içeren Gavin Macrae-Gibson'ın *Secret Life of Buildings*[8] kitabına büyük ölçüde güveniyorum. Evi kendim de ziyaret ettim ve (fiziksel modanın kendisinden çok, moda hakkında yazmayı çözümlemeyi tercih eden) Barthes'ın *System of Fashion*'ının sert yöntembilimsel çıkmazından sakınma konusunda kaygılıyım; ancak, mimari

7 *A.g.e.*, s. 43-44

8 Gavin Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings*, Cambridge: MIT Press, 1985; ayrıca ev hakkındaki faydalı eleştiri ve görüşlerin bir derlemesi için bkz. Tod A. Marder'ın "The Gehry House," Tod A. Marder (ed.), *The Critical Edge* (Cambridge, Mass., 1985).



"metne" görünüşte en fiziksel ya da duyusal yaklaşımların bile anlatıma ya da yorumlamaya yalnızca görünürde karşı oldukları açıktır (bununla mimari fotoğrafın özgül fenomenine döndüğümüzde yüzleşeceğiz).

Ancak Macrae-Gibson'un kitabı burada, yüksek modernizme ait olmayı sürdüren ve dolayısıyla betimleme ile yorumlama arasındaki kritik konjonktürlerde modernizmle postmodernizm arasındaki fark hakkında bizzat Gehry'nin yapısı kadar açıklayıcı bir şeyler söyleyebilecek olan yorumlayıcı çerçevesinin karakteri nedeniyle ilgimizi daha da çok hak etmektedir.

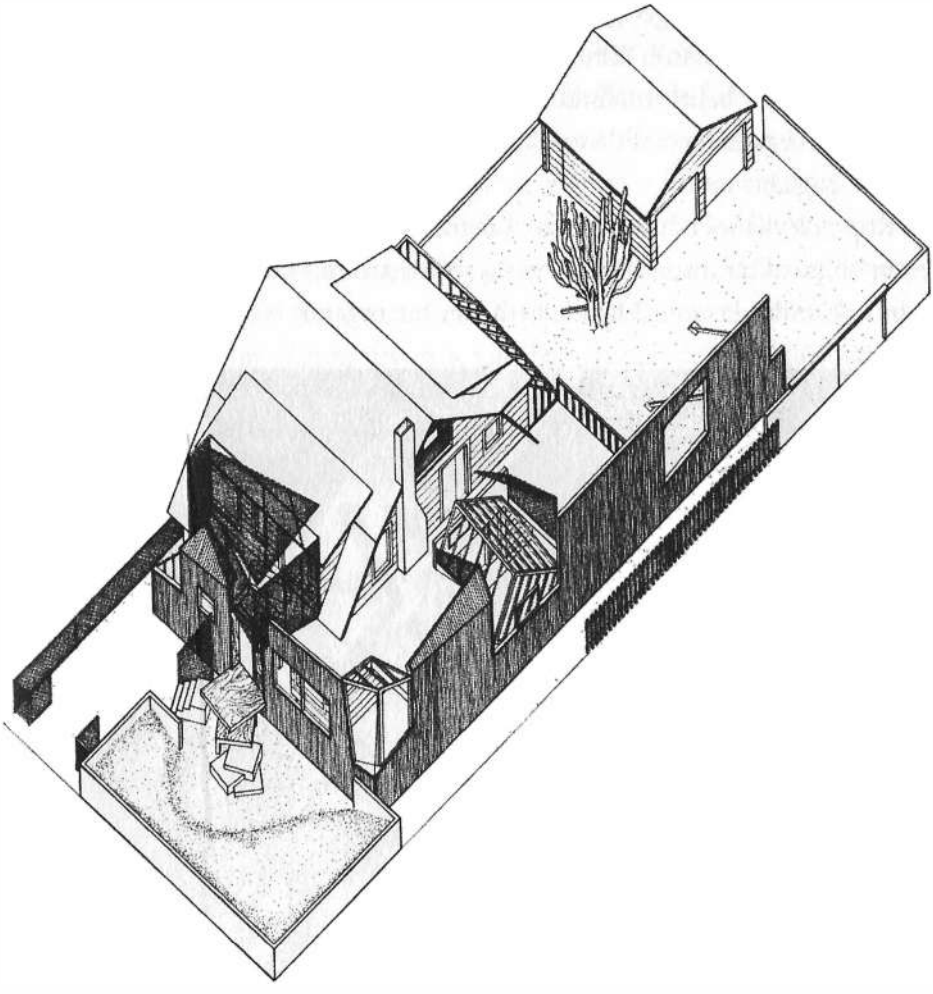
Macrae-Gibson, Gehry evini üç tür mekâna ayırır: ben bu üç bölümlü ayrımı sürdürmeyeceğim ama bu, faydalı bir başlangıç noktası sağlar: "Birincisi, evin her iki katında yer alan merdivenlerden, yatak odalarından, banyolardan ve dolaplardan oluşan bir grup küçük oda. İkincisi, zemin katta oturma odası haline gelen eski evin ana mekânları ve birinci katta ebeveyn yatak odası. Son olarak, oturma odasının beş adım aşağısında bulunan giriş alanları, mutfak ve yemek alanlarından oluşan yeni mekânsal sarmalayıcının zayıflatılmış karmaşık alanları."[9]

[9] Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings*, s. 16-18.

Bu üç tür mekân boyunca geri dönelim. "Ev, 1920'lerden kalma pembe şıngıllı bir evin üç yanına, kabuk ile eski dış duvarlar arasında yeni boşluklar yaratacak şekilde sarmalanmış oluklu metal bir kabuktan oluşur."[10] Eski ahşap çerçeve, bazı yerlerde bir tür iskele anısı olarak kalır, ancak yemek alanı ve mutfak artık bunun ötesine geçmiştir ve esasen eski araba yolunda ve bahçede yer almaktadır (eski zemin kat düzeyinin beş adım altında). Çerçeve ile sarmalayıcı arasındaki bu yeni alanlar çoğunlukla camla kaplanmıştır ve bu nedenle görsel olarak eski "dışarı"ya veya "dış mekân"a açıktır ve bunlardan ayırt edilemez. Bu biçimsel yenilikten alacağımız heyecanın (bu, rahatsızlık ya da keyifsizlik heyecanı olabilir; ama diğer taraftan burada kahvaltı eden Philip Johnson burayı gayet *gemütlich* bulmuştur) her durumda içerisi/dışarısı kategorilerinin silinmesi ya da yeniden düzenlenmesiyle bir ilgisi olacaktır.

Oluklu metal çerçevenin sert etkisi eski evi boydan boya acımasızca keser ve üzerine "çağdaş sanat"ın damgasını ve göstergesini acımasızca basar; yine de sanki "sanat"ın buyurgan jesti sürecin ortasında kesilmiş ve bırakılmış gibi onu tamamen dağıtmaz. Bu dramatik biçimsel müdahalenin (birazdan göreceğimiz gibi, ucuz hurda malzemenin kullanılması da akılda tutulmalıdır) yanı sıra yeni sarmalanmış evin diğer dramatik özelliği, garaj yolu alanının camla kaplanması ve özellikle, evin dışından bakıldığında dış uzaya muazzam bir cam küp –Gehry buna "yuvarlanan küp" adını vermiştir– gibi uzanan ve "sokakların kesişme noktasını gündüzleri uzaklaşan bir boşlukla ve geceleri bir fener gibi ilerleyen bir katı cisim ile işaretleyen"[11] mutfağın yeni tavan penceresidir. Macrae-Gibson'un bu tanımlaması beni ilginçliğiyle etkiler, ancak Malevich'in gizemli dörtgenlerine (Gehry bir keresinde bir Malevich sergisi tasarladığı için gönderme, göründüğü kadar keyfi değildir) dönen küp hakkındaki yorumlaması, bana tamamen yanlış yönlendirilmiş, belirli bir postmodernizmin eski kıyafetler içindeki değersiz estetiğini eski bir yüksek modernizmin en yüce metafizik çağrıları içinde yeniden yazmaya yönelik kasıtlı bir girişim gibi görünüyor. Gehry'nin kendisi sık sık binalarını izleyenler için açık olan şey üzerinde ısrar etti, yani bir zamanlar "cimri mimari" adını verdiği, malzemelerinin ucuzluğu. Bu binanın oluklu alüminyumunun yanı sıra çelik hasır, ham kontrplak, cüruf briketi, telefon direkleri vb. için açık bir tercihi vardır ve hatta kariyerinde bir zamanlar (şaşırtıcı derecede süslü) karton mobilyalar tasarlamıştır. Böylesi mal-

[10] *A.g.e.*, s. 2
[11] *A.g.e.*, s. 5



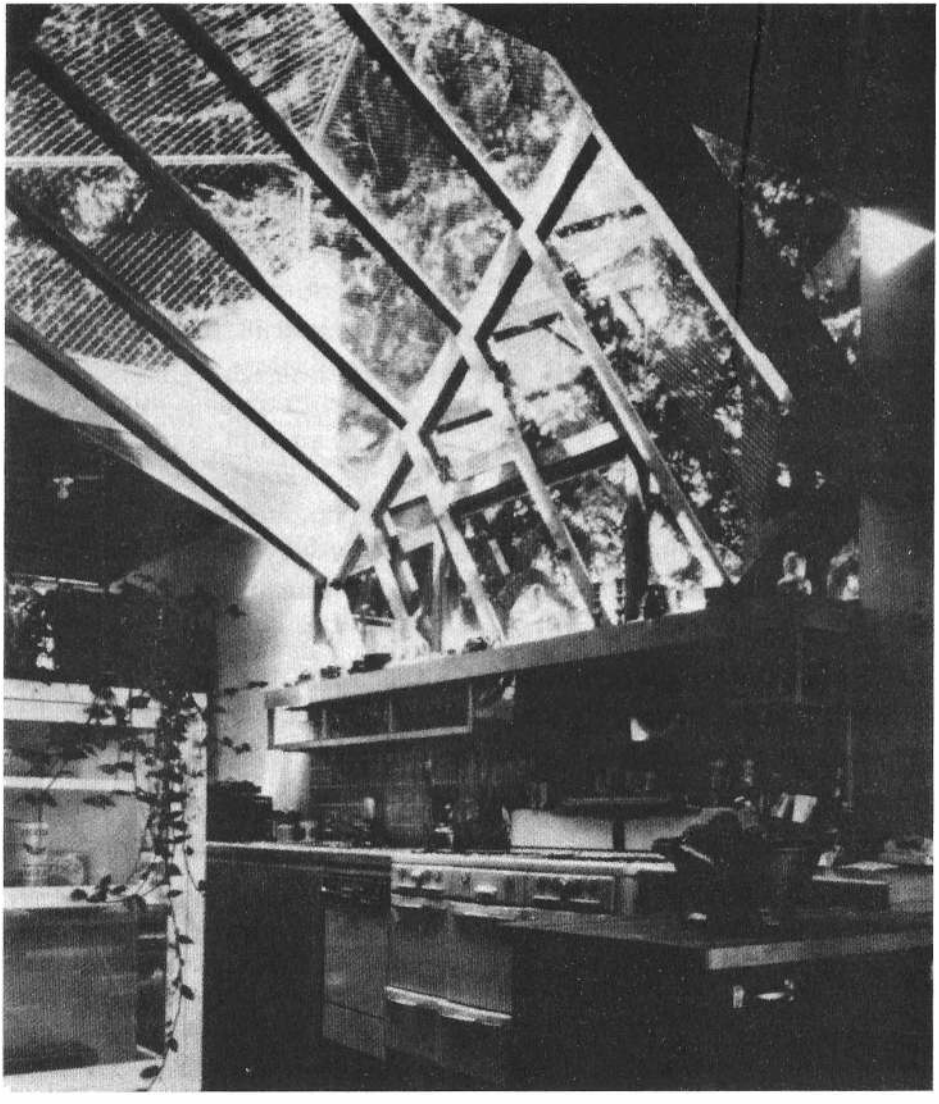
Frank Gehry Evi, Santa Monica, Kaliforniya

zemelerin "akraba"[12] olduğu açıktır; büyük modern binaların öngörülen madde ve biçim sentezlerini geçersiz kılarlar ve bize konut ve inşaatın maliyetiyle, buna bağlı olarak, arazi değerlerindeki spekülasyonu hatırlatırken, ayrıca bu yapıttaki açıkça ekonomik ya da altyapısal olan temaları da yazarlar: mimarinin

[12] Hammaddeler de bu tür araçları çağrıştırmanın yollarıdır ve Gehry'nin biyografi yazarları, her ikisine olan hayranlığını, gençken büyükbabasının hırdavat dükkânındaki işlerine kadar izler (FG, s. 12). Araçların ve malzemelerin böyle ısrarla ön plana çıkartıldığı genel olarak geç modern ya da postmodern diğer tek yapıt, "Marksizme" bilinçli bir yanıt olan (aşağıda beşinci bölüme bakın) ve Gehry'nin eviyle birlikte, sırasıyla, gerçekçiliğin ve postmodernizmin gerçekliğini ve emeğin varlığını ve Heidegger'in *das Gestell* (enstrümantasyon) diye adlandırdığı şeyi karşılaştırmalı olarak iletme kapasiteleri sorusunu ortaya çıkaran Claude Simon'un *Leçon de choses*'idir.

(belki de film hariç) diğer güzel sanatlardan daha dramatik bir şekilde yaşaması gereken, ancak izlerini filmin kendisinden bile daha belirgin bir şekilde taşıdığı, ekonomik belirlenimlerini bastırması ve gizlemesi gereken, toplumun ekonomik organizasyonu ile (mekânsal) sanatın estetik üretimi arasındaki bu kurucu bağlantı yeri.

Küp ve levha (oluklu metalden): bir araba kazası kurbanının vücudunu mıhlayan ölümcül bir direk gibi eski binaya yerleştirilmiş bu gösterişli işaretler, bu yapı hakkında düşünülebilecek herhangi bir organik biçim yanılsamasını (ki



Frank Gehry Evi, Santa Monica, Kaliforniya

bunlar eski modernizmin kurucu idealleri arasındadır) açıkça paramparça eder. Bu iki mekânsal fenomen "sarmalayıcı"yı oluşturur: Bunlar eski mekânı ihlal ederler ve artık hem yeni yapının parçalarıdırlar hem de yabancı cisimler gibi ondan uzakta. Bana göre bunlar, postmodern manifestosu olan *Learning from Las Vegas*'ta Robert Venturi'nin yeni estetiğin görevlerini ve çağrısını yeniden formüle etmek için gelenekten kopardığı mimarinin iki büyük kurucu unsuruna da karşılık geliyor: yani fasat (ya da mağaza önü) ile arkadaki sundurma ya da binanın kendisinin ahır benzeri mekânı arasındaki karşıtlık. Ancak Gehry, ilginç ama geçici bir çözüm üretmek için her unsuru diğerine düşürerek bu çelişkiden kurtulur. Daha çok, bana öyle geliyor ki, oluklu metal cephe ve yuvarlanan küp, bu ikilemin başka bir şeye –eski evin kalıntıları, tarihin kalıcılığı ve geçmişe– bağladıkları iki terime *işaret ediyor*: oluklu sarmalayıcının taklit edilmiş pencere açıklığı, arkalarındaki çerçeve evin eski pencerelerini açığa çıkardığında olduğu gibi, sözcüğün tam anlamıyla yeni unsurlar aracılığıyla hâlâ görülebilen bir içerik.

Ancak bu eğer böyleyse, kendimizi Macrae-Gibson'un üç bölümlü şemasını yeniden organize etmeye zorunlu olarak buluruz. Onun ilk kategorisini –geleneksel banliyö mekânının kalıntılarını– daha sonra ele alınmak üzere olduğu gibi tutuyoruz. Ne var ki, eğer sarmalayıcı –küp ve levha– sürmekte olan mimari dönüşümün görünür faili olarak burada kontrol edilemeyecek duruma gelirse, o halde bunlar, Macrae-Gibson'un son iki mekân türü –yeni "giriş" ve mutfak mekânlarıyla birlikte eski "ana mekânlar"– ilk iki kategorinin kesişmesinin, "sarmalayıcı"nın geleneksel eve müdahalesinin ortak sonuçları olarak kaynaşırken, kendi çaplarında kategori statüsünü almalıdırlar

Dolayısıyla, oturma odası eski evin içinde zaten inşa edilmiş bir mekânda ortaya çıkarken, mutfağın gerçekte bunun dışında ek bir oda olması, buradaki amaçlarımız için, her ikisinin de değerlendirilmeyi bekleyen bir şekilde her nasılsa eşit ölçüde yeni oldukları duyusu kadar önemli görünmemektedir. Gerçekten de gevşekçe kaplanmış dış sarmalayıcıyla artık gereksiz olan yapısal çerçevenin "kayboluşu" arasından ortaya çıkan hem artık basık olan oturma odası hem de yemek alanları ve mutfak, bana artık şeyin kendisiymiş gibi, tam da yeni postmodern mekân gibi görünüyor; ki bedenlerimizin, hâlâ sağlam duvarların burjuva mahremiyetine (eski merkezlenmiş burjuva egosu gibi çevrelenmeler) özlem duyup yine de yeni inşa edilmiş ortamımıza yucca bitkilerinin ve Barthes'ın Kaliforniyalılık diye adlandıracağı şeyin dahil edilmesi yeniliği için min-

nettarken ve içerisi/dışarısı kategorilerinin ve algılarının eski alışkanlıklarından sıyrılmaya çalışırken, keyifsizlik ya da keyif içinde ikamet ettikleri bir mekân. Bu yeni "hiper-mekân"ın rahatsız edici belirsizlikleri üzerinde defalarca ve çeşitli şekillerde ısrar etmeliyiz. Macrae-Gibson bunu şunları çağrıştırarak yapıyor:

> ... çok çeşitli ufukların üstünde ve altında çok sayıda ufuk noktasına giden çok sayıda çelişkili perspektif çizgisi ... Hiçbir şey doğru açılarda değilken hiçbir şey aynı noktada kayboluyor gibi görünmez ... Gehry'nin, çarpık perspektif düzlemleri ve çerçeve elemanlarını illüzyon yaratacak şekilde kullanması, seyircide aynı duyguya neden olur ["izleyicinin, çarpık perspektif ızgaraları üzerine asıldığı ve onlara doğru eğildiği" Ronald Davis'in resimlerinde olduğu gibi]; yatay veya dikey olması beklenen düzlemlerin eğilmesi ve dolma-ahşap elemanların yakınlaşması, kişinin kendini çeşitli yönlerde askıya alınmış ve eğilmiş hissetmesine neden olur.
>
> Gehry'ye göre dünya çok sayıda noktaya kaybolur ve o, herhangi birinin ayakta duran insanla ilişkili olduğunu varsaymaz. İnsan gözü Gehry'nin dünyasında hâlâ kritik önemdedir, ancak merkez duygusu artık geleneksel sembolik değerine sahip değildir.[13]

Bu açıklamanın önerdiği, (sağ/sol, ön/arka, yukarı/aşağı koordinatlarıyla) eski fenomenolojik cismin Kubrick'in *2001*'indeki dış uzayda, yalıtılmış Newtoncu dünyanın güvenliğiyle olan yabancılaşması kadar büyük bir şey değildir. Duygu ayrıca, flama ve asmaları bize eski bölümleme ve yapılandırma sınırlarını ve çevreleme kategorilerini hayaletimsi kalıntılar gibi anımsatırken, bir yandan da bunları geri çeken ve yeni, cafcaflı bir mekânsal özgürleştirme ve oyunun illüzyonunu sunan Portman'ın geniş lobilerini karakterize eden (bana göre)[14] o biçimsiz –ne kütle ne de hacim olan– yeni mekânla da kesinlikle ilişkilidir. Gehry'nin mekânı, kuşkusuz, o muazzam ve kabaca melodramatik kapsayıcılardan çok daha titiz ve yontulmuştur. Bizi daha açık bir şekilde, geç kapitalizmin artık aile ya da mahalle, şehir ya da devlet, hatta ulus bile olmayan, ama bir uluslararası oteller zincirinin bir odasının yersizliği ya da zihninizde hepsi birden koşturan havaalanı terminallerinin mekânı kadar soyut ve yerleşmemiş olan "başka

[13] *A.g.e.*, s. 12, 14, 16.

[14] Gönderme benim bu kitap içindeki Portman analizine yapılmıştır; bkz. 1. Bölüm.

bir şeye" doğru, bu en son evrimsel mutasyonunun doğasında var olan paradoksal olanaksızlıklarla (özellikle de temsilin olanaksızlıklarıyla) yüz yüze getirir.

Bununla birlikte, hiper-mekânın doğasına gelmenin başka yolları da vardır ve Gehry, daha önce alıntı yaptığım söyleşide evin içindeki şeylerin kaosu hakkında konuşurken farklı bir yoldan bahsetti. Sonuçta, Venturi'nin "dekore edilmiş kulübesi," içeriklerin nispeten önemsiz olduğunu ve bir köşede düzgünce istiflenmiş olabileceği gibi her tarafa dağılmış da olabileceğini düşündürüyor. Gehry, Ron Davis için yaptığı yeniden inşa edilebilir stüdyoyu da böyle tanımlıyor: Bu tür yapılar "bir kabuk oluşturuyor. Daha sonra kullanıcı içeri girer ve çöpünü bir şekilde kabuğa koyar. Ron Davis için yaptığım evin fikri buydu. Yapabileceğim en güzel kabuğu yaptım ve sonra eşyalarını oraya getirip kullanımı için dönüştürmesine izin verdim."[15] Ancak, Gehry'nin kendi evinin dağınıklığı hakkındaki sözleri, daha fazla izlemeye değer olabilecek hafif bir keyifsizliği açığa vuruyor (özellikle de diyaloğun devamı, birazdan döneceğimiz gibi, yeni bir konu olan fotoğrafçılığı sunduğu için).

> *Diamonstein*: Oturanlara vermiş olduğunuz başka bir ipucu olabilir. Ev bir yerde üç mükemmel zambak ve diğerinde iki kitapla fotoğraflandığında, mutfak lavabosunda mutfak lavabosu için sabun tozu vardı ve dolap kapılarının bir kısmı açıktı. Oldukça içinde yaşanılan bir ortamdı. Bunun, gerçek insanların gerçek hayatlar yaşadığı bir ortamı yansıtmak için fotoğrafın kasıtlı bir yapılandırması olduğu açıktı.
>
> *Gehry*: Aslında fotoğrafı yapılandırmıyordu.
>
> *Diamonstein*: Yaşama şeklinizin bir fotoğrafını çekmek miydi?
>
> *Gehry*: Evet. Peki, olan şu – Orada pek çok fotoğrafçım var. Her biri içeri giriyor ve her birinin mekânın nasıl görünmesi gerektiğine dair farklı bir fikri var. Böylece mobilyayı hareket ettirmeye başlarlar. Oraya zamanında varırsam, her şeyi geri koymaya başlarım.[16]

Bu tür tartışmalar, mimari mekânın içeriğinin –hem nesnelerin hem de insan bedenlerinin– konumlandırılmasının sorunlu hale geleceği şekilde yer değiş-

[15] Barbara Diamonstein, *American Architecture Now*, s. 37, 40.

[16] *A.g.e.*, s. 44

tirmesini ima eder. Bu ancak tarihsel ve karşılaştırmalı bir bağlamda ve benim fikrime göre aşağıdaki önerme temelinde uygun şekilde değerlendirilebilecek bir duygudur: eğer modernist hareketin büyük negatif duyguları kaygı, terör, ölüme-doğru-oluş ve Kurtz'un "dehşet"iyse, postmodernin, "kötü yolculuk" ve şizofrenik batma açısından da karakterize edilebilecek olan yeni "yoğunluklarını" karakterize eden şey, dağılmış bir varoluşun düzensizliği, varoluşsal düzensizlik, altmışlar sonrası yaşamın sürekli zamansal zihin dağınıklığı açısından da formüle edilebilir. Gerçekten de insan (Gehry'nin binasının çok küçük bir özelliğine aşırı yüklenmeyi istemeden) altmışların zehirli hale geldiği, merkezsizleşmiş öznenin yapısal zihin dağınıklığının bizzat geç kapitalizmin motor ve varoluşsal mantığına terfi ettiği, psişik parçalanmanın nitel olarak daha büyük bir güce kavuştuğu tüm bir tarihsel ve karşı-kültürel "kötü yolculuk" olarak tanımlanabilecek daha büyük bir gerçek kâbusun daha genel bilgilendirici bağlamını anımsatmaya meylediyor.

Her durumda, tüm bu özellikler –içerisi ve dışarısının yokluğunun garip yeni duygusu, Portman'ın otellerinde mekânsal oryantasyonun şaşkınlığı ve kaybı, içinde şeylerin ve insanların artık "yerlerini" bulamadıkları bir ortamın dağınıklığı– postmodern hiper-mekânın doğasına, bize şeyin kendisinin bir modelini ya da açıklamasını vermeden, yararlı semptomatik yaklaşımlar sunarlar.

Bu tarz hiper-mekânın (Macrae-Gibson'un ikinci ve üçüncü tipten mekânı) kendisi, şimdiye kadar yalnızca birinden (yani küp ve oluklu duvar, dış sarmalayıcı) söz ettiğimiz iki terimin ya da kutbun, iki farklı türden mekânsal yapının ve deneyimin aralarındaki gerilimin sonucudur. Bu nedenle, yalnızca kısmen dönüştürülmesi gereken şeyin ne olduğunu değil, aynı zamanda bu geleneksel sözdiziminin ve gramerin ütopik dönüşüme duyarlı olup olmadığını görmek için evin en arkaik kısımlarına –hayatta kalan eski merdivenlere, yatak odalarına, banyolara ve dolaplara– geçmeliyiz.

Aslında böylesi odalar bir müzedeki gibi korunmuştur: dokunulmamış, bozulmamış, yine de Marslılar tarafından kendi zevkleri ve tarihsel araştırmaları için korunmuş ve sürdürülmüş bir Disneyland'a benzer şekilde, bir şeyin kendi imgesine, somut hayatına dönüşümünde olduğu gibi, şimdi bir şekilde "alıntılanmış" ve en küçük bir değişiklik bile yapılmadan boşaltılmıştır. Gehry evinin hâlâ eski moda merdivenlerinden yukarı çıkarken, eski moda bir hizmetçi odasına (aslında bu pekâlâ bir ergenin de yatak odası olabilecek olmasına karşın) girmenizi sağlayan eski moda bir kapıya ulaşırsınız. Kapı, bir zaman yolculuğu

aygıtıdır: onu kapattığınızda eski yirminci yüzyıl Amerikan banliyösüne –mahremiyetimi, hazinelerimi, kitsch eşyalarımı, basma kumaşlarımı, eski oyuncak ayılarımı, eski LP plaklarımı içeren eski oda kavramına– geri dönersiniz. Ancak, zaman yolculuğu çağrışımı yanıltıcıdır: bir taraftan elimizde Philip K. Dick'in, 1936 yılında Washington'daki çocukluğunun bir uydu gezegen üzerinde üç yüz yaşında bir milyoner aracılığıyla sevgi dolu otantik yeniden inşası olan Wash-36'sına[17] (ya da daha hızlı bir gönderme isterseniz, Disneyland ya da EPCOT'a) büyük ölçüde benzeyen praksis ve yeniden inşa vardır; diğer taraftan bu, geçmişin tam bir yeniden inşası değildir, çünkü bu kuşatılmış mekân bizim şimdimizdir ve günümüzde bu sokakta ya da Los Angeles'in başka bir yerinde bulunan diğer evlerdeki gerçek ikamet mekânlarını kopyalar. Yine de bu, sarmalama veya alıntı yapma süreciyle bir simulakruma dönüşen ve böylece tarihsel değil, tarihsici haline gelen mevcut bir gerçekliktir – aynı zamanda gerçek tarihten kaldırılmış bir geçmişe de olabilecek, gerçek tarih dışındaki bir varolana yapılmış bir anıştırma. Bu nedenle alıntı yapılan odanın, filmde *la mode rétro* veya nostalji filmi olarak adlandırılan şeyle de yakınlıkları vardır: elbise modeli ve parlak görüntü olarak geçmiş. Dolayısıyla, Gehry'nin bir "diyaloğu" sürdürdüğü bu eski evden alıkonulmuş ve korunmuş bu alan birdenbire, postmodern sanat ve teoride çok farklı ve mimari olmayan bir dizi başka fenomenle birlikte estetik bir fenomen olarak tınlar: görüntü ya da simulakruma dönüşme, tarihin yerine tarihsicilik, alıntılama, kültürel alan içinde çevrilmiş bölgeler ve diğerleri. Hatta edebiyat, resim ya da filmin içeriklerine göre kendi göndergelerinden muhtemelen daha "gerçek" olan binalarla uğraştığımızda gayet paradoksal hale gelen tüm gönderme meselesini burada yeniden sunma eğilimindeyim. Ancak, bir binanın (bir gösterilenin ya da bir tür anlamın aksine) bir göndergeye nasıl sahip olabileceğine ilişkin kuramsal sorun, binanın neye gönderme yaptığına dair daha zayıf meselenin içine sıkıştığında, uzaklaştırma kapasitesini ve şok değerini kaybeder. Bundan söz ediyorum, çünkü bu sonuncusu Macrae-Gibson'un evi "modernize edici" yorumunda başka bir hamledir ve evin bir dizi deniz anıştırması ve imgelemiyle Santa Monica'daki kendi konumunu anıştırma şekli üzerine parlak bir makaleyle sonuçlanmıştır. Bu, böylesi anıştırmaların işleyişinin yalnızca böyle binaların modernist estetiğiyle değil, ayrıca bunların özel toplumsal mekânı ve tarihsel durumuyla da kusursuz bir şekilde uyum içinde göründüğü Le Corbusier ya da Frank Lloyd Wright'ın yapıtlarının çözümlemelerinden alışık olduğu-

[17] Gönderme, yazarın *Now Wait for Last Year* (New York, 1966) romanınadır; ayrıca bkz. 8. bölüm.

muz bir okumadır. Gelgelelim, eğer birisi her türden çeşitli ve üst-belirlenmiş nedenlerle 1980'lerin şehir mekânının o belirli maddeselliği ve yer olma özelliğini ya da yerleşikliği kaybettiğini hissederse –yani Santa Monica'yı artık bu şekilde mevkileri sahille ya da otobanla vb. belirli ilişkiler içinde olan bir yer olarak hissetmiyorsak– o zaman bu tarz yorum, yanıltıcı ya da ilgisiz görünmeye başlar. İlle de yanlış değildir, çünkü bu yapılar, yenisi tarafından kapsanmış ve fiilen iptal edilmiş, yine de kuvvetsizce ve gerektiğinde parlak ve inatçı, geriye-dönük bir okuyucu ve eleştirmen tarafından çözülebilecek şekilde devam eden eski bir modernist dilin kalıntıları olabilir.

Ne var ki göndermeye ilişkin kuramsal meselenin ifade edilebileceği başka yollar da vardır: En önemlisi de –Gehry evinin içine sokulduğu o ana akım Amerikan toplumu ve toplumsal mekân için karakteristik olan– odanın kendisi üzerinde, daha yeni bir sistem tarafından değişiklik yapılır, iptal edilir, aşırı yüklendirilir, buharlaştırılır, süblimleştirilir ya da dönüştürülürken o eski mekânın son minimal kalıntısı olarak durduğu bir perspektiftir. Bu durumda geleneksel oda, toptan çözünme ve tasfiye sürecindeki bir göndergenin zayıf, nihai göndermesi veya son inatçı, budanmış çekirdeği olarak görülebilir. Portman'ın Bonaventure'unun mekânı için, geleneksel otelin artık marjinalleştirilmiş aygıtı olmadığı sürece, buna benzer hiçbir şeyin gösterilemeyeceğine inanıyorum: Kulelerde gizlenmiş rahatsız ve klostrofobik yatak odalarının katları ve kanatları, mimar için gündemindeki en az ilginç konu olduğu açık olan dekorasyonları, kötü şöhretleri dolayısıyla, otelin açılışından beri defalarca değiştirilmiş olan geleneksel bir otel yaşam mekânı. Bu nedenle Portman'da gönderme –geleneksel oda, geleneksel dil ve kategori– öforik merkezi lobinin daha yeni postmodern alanından acımasızca ayrıştırılır ve rüzgârda yavaş yavaş solmaya ve sallanmaya bırakılır. Gehry'nin yapısının gücü daha sonra iki tür alan arasındaki gerilimin korunduğu ve şiddetlendiği aktif diyalektik yoldan kaynaklanacaktır (eğer bu bir "diyalog" ise, o zaman bir Gadamer'in ya da Richard Rorty'nin "konuşmaları"nın rahatlığından çok az şey vardır).

Aynı anda hem toplumsal hem de mekânsal olan bu gönderme anlayışının gerçek içeriğe sahip olduğunu ve çok somut yönlerde geliştirilebileceğini eklemek istiyorum. Örneğin, yukarıda tarif edilen kapalı mekân aslında bir hizmetçi odasıdır ve bu nedenle, aynı anda çeşitli toplumsal astlık türlerinin, ailedeki eski hiyerarşinin kalıntılarının ve cinsiyete bağlı ve etnik işbölümlerinin içeriğinin havası verilir.

Biz esasen Macrae-Gibson'un üç tür mekân (geleneksel odalar, yeni yaşam mekânları, küp ve oluklu duvar) dökümünü, iki çok farklı mekân çeşidinin –yatak odası ve eski evi ortaya çıkaran soyut mimari biçimler– yeni mekân çeşitleri (mutfak ve yemek alanı, oturma odası), eski ile yeniyi, içerisi ile dışarısını, eski evin çerçevelenmiş platformlarıyla çerçeve ve sarmalayıcı arasındaki yeniden oluşturulmuş, ama garip bir şekilde biçimsiz olan alanları içeren mekânı meydana getirmek üzere kesiştiği dinamik bir model şeklinde yeniden yazdık. Aslında postmodern olarak karakterize edilebilecek olan tür yalnızca –diğer ikisi arasındaki diyalektik etkileşimin sonucu olan– bu son mekândır; yani hem geleneksel hem de modernin ötesinde, kökten farklılık ve özgünlük için bir tarihsel iddiada bulunur gözüken kökten yeni bir mekânsallık olarak. Yorumlama sorunu, bu iddiayı değerlendirmeye ve olası "anlamı" konusunda hipotezler önermeye çalıştığımızda ortaya çıkar. Biraz farklı bir şekilde ifade edersek, bu tür hipotezler zorunlu olarak, diğer kodlarda veya teorik dillerde bu mimarinin ve mekânsal fenomenin eşdeğerlerini çerçevelediğimiz kod dönüştürme işlemlerini oluşturur; ya da başka bir tür dil kullanırsak, çözümleme modellerinin yapısının alegorik izdüşümünü oluştururlar. Dolayısıyla burada, örneğin, sayesinde ya geleneksel ya da gerçekçi bir andan (ama bu durumda belki de Balzac'ın gerçekçiliğinden çok Holywoodunki) "modernizm"in şimşek çakışının "asıl" postmoderni yaratır göründüğü bir alegorinin anlatıldığı baştan bellidir. (Gehry'nin kendi kişisel alegorizasyonu, modern ve hatta postmodern dünyada –yalnızca hayatta kalmak için değilse– yeni bir işlev için Yahudiliğin uyarlanmasını ya da yeniden inşasını içerir görünmektedir. Gehry'nin büyükbabası "küçük, yeniden biçimlendirilmiş ev benzeri bir bina olan sinagogunun başkanıydı. Torununun sonradan anımsadığına göre, kendisinin 1970'lerde yeniden biçimlendireceği Santa Monica'daki eve bazı bakımlardan benzerdi. 'Evim bana o eski binayı anımsatıyor,' diye itiraf etmiştir Gehry, 've buradayken sıklıkla onu düşünüyorum.'")[18] Eğer böylesi anlatılar, Kant'ta olduğu gibi, yalnızca bakanın gözünde yatıyor olsalar bile, tarihsel açıklama ve olabilirlik koşullarının bir açıklamasını ve bizim bunun tam bir öykü ya da anlatı değilse bile neden mantıksal bir sekans olduğunu hisseder görünmemizin nedenlerini gerektirirler. Ancak, diğer alegorik yapılar da olanaklıdır ve bunların bir çözümlemesi, (daha önce de söylediğim gibi) esasen modernist olan Macrae-Gibson'un yorumlayıcı sistemi aracılığıyla uzun bir yoldan geri dönmemizi sağlayacaktır.

[18] Henry Cobb (ed.), *The Architecture of Frank Gehry*, New York, 1986, s. 12.

Macrae-Gibson'ın makalesinde, bu yeni tür bir binanın işlevi hakkındaki anlayışını çerçevelediği temel formülasyonları kaydetmeden birkaç yorumlayıcı hamleye değindim. Bunlar şöyledir: "Algısal şokun sürekli dolaysızlığını yok edebilecek entelektüel bir resmin oluşmasını engellemek için, Gehry'nin evinin ve diğer birçok projesinin her tarafında perspektif yanılsama ve perspektif çelişki kullanılmıştır... Bu tür yanılsamalar ve çelişkiler, kişiyi gördüklerinin doğasını sürekli sorgulamaya, sonunda, gerçekliğin tanımını bir şeyin *anısından* o şeyin *algısına* değiştirmeye zorlar."[19] Böylesi formülasyonlar, algılamayı yeniden uyarmak, düşmüş dünyadaki günlük yaşamın alışılmış ve şeyleşmiş uyuşukluğundan deneyimin tazeliğini geri kazanmak için, sanat mesleği üzerindeki bildik baskılarıyla bizi Macrae-Gibson'un temel modernizminin tam kalbine getirir. Elbette ki Rus biçimcileri böylesi görüşleri en güçlü ve dayanıklı şekilde kodlamışlardır, ancak benzer bir şey Pound'dan sürrealizme ve fenomenolojiye kadar tüm modernist kuramlarda ve mimariden müzikle edebiyata (hatta filme) kadar tüm sanatlarda bulunabilir. Bu dikkate değer estetiğin çeşitli nedenlerle günümüzde anlamsız olduğunu ve kültürel geçmişin (Rönesans, Yunanlar ya da Tang Hanedanıyla birlikte) en yoğun tarihsel kazanımlarından biri olarak takdir edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Geç kapitalizmin, doğanın sonunda etkin bir şekilde ortadan kaldırıldığı ve insan praksisinin –enformasyon, manipülasyon ve şeyleşmenin bozulmuş biçimi içinde– kültürün ve hatta bizzat Bilinçdışının eski özerk alanına nüfuz ettiği, tamamen inşa edilmiş ve düzenlenmiş dünyasında algılamanın yenilenme Ütopyasının gidecek yeri yoktur. Kabaca ve özlü bir şekilde ifade edecek olursak, katıksız reklam simulakrası ve imgelerden oluşan bir ortamda neden bu şeylere ilişkin algımızı keskinleştirmek ve yenilemek istememiz gerektiği açık değildir. O halde, günümüzde kültür için başka bir işlev tasarlanabilir mi? Soru, en azından çağdaş postmodernizmin bazı gerçek biçimsel ve mekânsal özgünlük iddialarını değerlendirmek için bir standart sunar: en azından bunu, çeşitli postmodern manifestolarda hâlâ işleyen, kabul edilemez bir modernizmin kalıntılarını keskin bir şekilde açığa çıkararak yapabilir: Örneğin, hem Macrae-Gibson'ın kitabında görülen yabancılaşma kavramı hem de Venturi'deki ironi kavramı için geçerli olduğu gibi. Böyle eski modernist temalara, yeni kuramların kendi içsel ekonomilerinden nihai bir kavramsal temel çıkaramadığı durumlarda son çare olarak başvurulur (ve bu özellikle postmodern kuramın kendi mantığının, her şeyden önce, bazen

[19] Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings*, s. 12.

özcülük ya da temelcilik olarak da damgalanan temellendirmeyle uyumsuz ve ona düşman olması nedeniyledir). Macrae-Gibson'ın açıklamasını daha empirik bir temelde reddetmem gerektiğini de ekleyeceğim, çünkü deneyimlerime göre Gehry evi özellikle yabancılaştırıcı ve algıyı yenileyen olarak tanımlanmaya karşılık gelmiyor.

Yine de tanımla biraz farklı bir açıdan, bu tanımın postmodernist bir çerçevede devam eden olasılığı açısından ilgileniyorum. Artık olmaması gerekse de açıklama hâlâ akla yatkındır ve sanırım bunun neden böyle olması gerektiğine dair bir açıklamaya ihtiyacımız var. Yapının birincil estetik işlevinin "algısal şokun sürekli yakınlığını yok edebilecek entelektüel bir resmin oluşumu"nu yıkmak (veya engellemek) olduğunu öne süren ayrıntılara tekrar bakalım. Birkaç cümle sonra (direnilmesi, yıkılması ya da engellenmesi gereken) bu "entelektüel resim" "bir şeyin *anısına*" özümsenir ("o şeyin *algılanmasının*" pozitif değerinden farklı olarak). Burada (parçalanacak, zayıflatılacak, engellenecek olan) olumsuz terimin pekiştirilmesi ve artan spesifikasyonunda eski modernist paradigmada hafif bir değişiklik saptayabiliriz. Daha eski modernizmlerde, bu olumsuz terim, karakter olarak hâlâ görece geneldi ve toplumsal hayatın doğasını küresel bir şekilde çağrıştırıyordu; örneğin, hem modern hayatın bir koşulu olarak biçimci alışkanlık kavrayışında hem de eski bir sistemik tarzda kullanıldığında Marksist şeyleşme kavrayışında ve hatta, Flaubert'in *bêtise* ve *lieux communs* kavramlarında olduğu gibi, modern ya da burjuva kişinin gitgide standartlaşan "bilincini" tanımlamak için alındığında, basmakalıp kavramlarında durum budur. Benim hissim şudur ki, modernist estetiğin genel ikili iskelesinin görünüşte başka bakımlardan daha gelişmiş olan kuramlarda sağlam kalmasına karşın, bu olumsuz terimin içeriği daha sonra tarihsel olarak ilginç ve semptomatik hale gelen şekillerde değişmiştir: özellikle, olumsuz terim, toplumsal yaşamın ya da bilincin genel bir tanımlamasından çıkarak, özgül bir gösterge sistemi olarak artık yeniden oluşturulmuştur. Dolayısıyla, estetik algı yenilenmesinin acımasız tazeliğine karşı olan, artık genel olarak düşmüş toplumsal yaşam değil, ama sanki, şimdi karşıt durumda olan iki tür algılama, iki tür gösterge sistemidir. Bu, tartışmanın özünde modernist olan tarzına ve estetik öncelikleriyle çözümlerine karşın, "temsil" sloganının eski alışkanlık ya da hatta (romansı duyarlılıklarına karşın hâlâ burjuva bilincinin genel karakteristikleri olan) Flaubert'in basmakalıp kavramlarından çok daha organize ve göstergebilimsel olan bir şeyi gösterdiği yeni film kuramı ve özellikle de sözde temsil tartışmasında dramatik bir

şekilde belgelendirilebilecek bir gelişmedir. "Temsil," hem belirsiz bir burjuva gerçeklik anlayışı hem de belirli bir gösterge sistemidir (Hollywood filmi olması durumunda) ve şimdi, büyük ya da otantik sanatın müdahalesiyle değil, *başka* bir sanatla, kökten farklı bir gösterge pratiğiyle yabancılaştırılmalıdır.

Bu doğruysa, Macrae-Gibson'ın modernist formülasyonlarını başka bir an için alıkoymak ve biraz daha ısrarla sorgulamak ilginç hale gelir. Sanatın daha özgün algısal süreçlerini engelleyen bu "entelektüel resim" ona göre ne olurdu? Bence burada soyut ile somutun basit geleneksel karşıtlığından daha fazlası söz konusudur – entellektüelleştirme ile görme, akıl veya düşünme ile somut algı arasındaki fark. Yine de hem kişisel hem de kolektif belleğin kendilerine başvurmanın gitgide zorlaştığı kriz içindeki işlevler haline geldiği bir durumda böyle bir entelektüel resim kavramını anı bakımından tema haline getirmek (bir şeyin anısı ile o şeyin algısı arasındaki karşıtlık) paradoksal görünecektir. Proust, "anımsayacaksınız," bunun tam tersini yaptı ve şeyin gerçek ve daha otantik bir algısının ancak bellek aracılığıyla yeniden inşa edilebileceğini göstermeye çalıştı. Yine de nostalji filmine gönderme, Proust'un aksine, bizzat belleğin imgelerin ve simulakranın indirgenmiş deposu haline geldiğini (öyle ki şeyin anımsanan imgesinin şeyleşmiş ve basmakalıp olanı etkin bir şekilde özne ve gerçekliğin ya da bizzat geçmişin arasına soktuğunu) varsaydığımızda, Macrae-Gibson'un çağdaş formülünün tamamen adaletsiz olmadığını düşündürmektedir.

Ama şimdi Macrae-Gibson'ın "entelektüel resmi"ni biraz daha kesin ve somut olarak tanımlayabileceğimize inanıyorum: Bence bu basitçe fotoğrafın kendisi ve fotoğrafik temsildir, makineyle algılamadır – daha kabul edilebilir, makinenin *aracılık ettiği* algılama fikrinden biraz daha güçlü olması amaçlanan bir formülasyon. Zira bedensel algılama zaten fiziksel ve organik makine tarafından bir algılamadır, ama biz onu uzun bir gelenek üzerinden bir bilinç meselesi olarak düşünmeye devam ettik – görünür gerçeklikle yüzleşen zihin ya da Varlığın kendisini keşfeden fenomenolojinin ruhsal bedeni. Ama Derrida'nın bir yerlerde dediği gibi, bu anlamda algı diye bir şey olmadığını varsayalım: Kendimizi bir binanın önünde ve onun perspektifle ilgili birliklerini görkemli bir imge-şey biçiminde kavrama sürecinde hayal etmenin zaten bir yanılsama olduğunu varsayalım: Fotoğrafçılık ve çeşitli kayıt ve yansıtma mekanizmaları, şimdi aniden o eski ruhsal görme eyleminin temel maddiliğini aniden ifşa ediyor veya örtüsünü kaldırıyor. Dolayısıyla bir binanın birliğine ilişkin mimari soruyu, büyük ölçüde, yakın zamanlardaki film kuramında, res-

samca bakış açısından tarihin yeniden yazımına sokulan ve öznenin kurulumu, öznenin konumu ve bunların yansıtıcıyla ilişkilerine dair Lacancı düşünceler tarafından pekiştirilen filmsel aygıt üzerindeki yansımaların, eski psikolojik tanımlama sorularının ve filmsel nesnenin tartışılmasında benzerlerinin yerini almasında olduğu şekilde değiştirmeliyiz.

Bu tür yer değiştirmeler, somut ya da zaten inşa edilmiş bina ile mimarın *projesi* olan inşa edilecek olan binanın temsili, gelecek "yapıt"ın çeşitli eskizleri arasında açık bir gerilimin uzun süredir yerleştiği ve bu gerilimin belli sayıdaki çok ilginç çağdaş ya da post-çağdaş mimarın çalışmalarının yalnızca gün ışığında asla gerçek bir gölge düşürmeyecek imgesel binaların çiziminden oluştuğu noktaya vardığı çağdaş mimari eleştiride halihazırda her yerde işbaşındadır. O halde proje, çizim gerçek bina için şeyleşmiş bir temsilci, ama sınırsız Ütopyacı özgürlüğü olanaklı kılan "iyi" bir temsilcidir. Zaten var olan binanın fotoğrafı başka bir temsilcidir, ama diyelim ki "kötü" bir şeyleştirmedir – şeylerin bir cinsinin yerine diğerinin gayri meşru ikamesine, binanın kendisinin yapay bir imgesine dönüşümü. Yani mimari tarih ve dergilerimizde, klasik ya da modern binaların o kadar çok fotoğrafik imgesini tüketiyoruz ki, sonunda bunların bir şekilde kendileri olduklarına inanmaya başlıyoruz. En azından Proust'un Venedik resimlerinden bu yana, çerçevesi ve açısı bize her zaman binanın kendisinin her zaman ayrı, biraz farklı bir şey olduğu bir karşılaştırma yaparak bize bir şeyler veren fotoğrafın kurucu görsel aldatıcılığına karşı duyarlılığımızı korumaya çalışıyoruz. Tüketilenin artık bina bile olmadığı, binanın kendisinin renk stokunun yoğunluğu ve sert kâğıdın parlaklığı için yalnızca bir bahane haline geldiği şekilde yeni bir libidinal güçler setinin devreye girdiği renkli fotoğrafçılık için bu daha da doğrudur. Debord, ünlü bir kuramsal hamlede, "İmge, metanın şeyleşmesinin son biçimidir," demiştir; ancak, "maddi imge," fotoğrafik yeniden üretim diye eklemeliydi. O halde, bu noktada ve bu nitelendirmelerle, Macrae-Gibson'un Gehry evinin tuhaf yapısının amacının "algısal şokun sürekli yakınlığını yok edebilecek entelektüel bir resmin oluşumunu engellemek" olduğu şeklindeki formülasyonunu kabul edebiliriz. Bunu, fotoğrafik bakış açısı seçimini bloke ederek, fotoğrafın imge emperyalizminden kaçınarak, bu evin hiçbir fotoğrafının tam olarak doğru olmayacağı bir durumu güvence altına alarak yapar, çünkü yalnızca fotoğraf bu anlamda bir "entelektüel resim" olasılığını sunar.

Yine de bu merak uyandıran "entelektüel resim" ifadesinin diğer olası anlamları, şimdi onu tamamen bağlamının dışına çıkarırsak, kendilerini gösterir:

Örneğin hem resimsel hem de bilişsel olan, ancak fotoğrafın görsel soyutlamalarından çok farklı haritalar vardır. Bu yeni yaklaşım, beni yorumun kendisi hakkındaki son düşüncelerime ve daha önce tartıştığımız ve reddettiğimiz modernist olandan alternatif yorumlama seçeneklerine götürecektir. Gilles Deleuze, sinema üzerine yazdığı son kitaplarında, filmin bir düşünme biçimi olduğunu, yani aynı zamanda bir felsefe yapma biçimi olduğunu, ancak tamamen filmsel terimlerle ifade ettiğini savunuyor: Onun somut felsefi düşünmesinin, şu ya da bu filmin felsefi bir kavramı *gösterme* biçimiyle hiçbir ilgisi yoktur ve bunun tam nedeni, filmin felsefi kavramlarının düşünsel veya dilbilimsel kavramlar değil, filmsel kavramlar olmasıdır. Ben de benzer bir hamleyle mimari mekânın düşünme ve felsefi düşünmenin, felsefi ya da bilişsel sorunları çözmeye çalışmanın bir yolu olduğunu savunmayı isterim. Şüphesiz ki herkes tıpkı romanın anlatısal sorunları çözmenin ve resmin görsel olanları çözmenin bir yolu olması gibi, mimarinin de mimari sorunları çözmenin bir yolu olduğunu kabul eder. Her sanatın tarihinin bu düzeyini bir dizi problem ve çözüm olarak varsaymak ve bunun ötesinde çok farklı bir çapraşıklık türü veya düşünce nesnesi (ya da *pensée sauvage*) önermek istiyorum.

Yine de bu türden alegorik kod değiştirme hâlâ mekânla başlamak durumundadır; çünkü Gehry'nin evi bir problem üzerine meditasyon ise, bu problem başlangıçta mekânsal bir problem olmalı veya en azından düzgün bir şekilde mekânsal terimlerle formülasyona ve cisimleşmeye duyarlı olmalıdır. Aslında böyle bir sorunun açıklamasının unsurlarını zaten inceledik: Bu, bir şekilde geleneksel oda alanı ile ev ve buradaki oluklu duvar ve yuvarlanan küp ile işaretlenmiş diğer alan arasındaki karşılaştırılamazlığı içerecektir. Bu gerilim ve karşılaştırılamazlık nasıl bir soruna karşılık gelebilir? Bu tamamen mimari çelişkiyi tanımladığımız mekânsal dilin mimari olmayan diğer dillerde ve kodlarda yeniden yazılabildiği bir dolayımı nasıl icat edebiliriz?

Macrae-Gibson, bildiğimiz gibi, devrilen küpü Ütopik ve mistik modernizm geleneğine, özellikle de bizi evdeki temel çelişkiyi geleneksel Amerikan yaşamı ile modernist Ütopyacılık arasındaki çelişki olarak yeniden yazmaya zorlayacak bir okuma olan Malevich'e dahil etmek istiyor. Biraz daha yakından bakalım:

> Küp gibi görünen bir şey daha aldatıcı olamaz. Dış duvarın düzlemine doğru sıkıştırılan yüzey, kare yerine dikdörtgendir ve küpün arka yüzü, hiçbir çerçeve elemanı, ön düzlem hariç, diğeriyle dik

> açı oluşturmayacak şekilde yana doğru itilmiş ve yukarı doğru kesilmiştir. Sonuç olarak, ön düzlemdeki cam paneller dikdörtgen olabilirken, diğer tüm yüzlerdekilerin tümü paralelkenardır.[20]

Bu tanımlamadan elde edebileceğimiz şey, aynı anda iki farklı boyutta var olan, birinde dikdörtgen bir varoluşa yol açan, diğer eşzamanlı ve ilgisiz dünyada ise bir paralelkenar olan bir mekân hissidir. Bu dünyaları veya mekânları birbirine bağlamak veya onları bazı organik sentezler halinde kaynaştırmak söz konusu olamaz; en iyi olasılıkla, tuhaf şekil, bu tür bir temsilin olanaksız görevini canlandırırken, başından beri onun olanaksızlığını da gösterir (ve bu nedenle, belki de her nasılsa onu aynı anda temsil eden ilginç bir ikinci derece düzeyinde).

Öyleyse sorun ne olursa olsun iki yönlü olacaktır: Kendi iç içeriğini bir sorun ya da ikilem olarak ortaya koyacak ve hatta kendini bir sorun olarak temsil etmeye ilişkin (ne var ki muhtemelen onunla uyumlu ve "onunla aynı" olan) ikincil sorunu da ortaya çıkaracaktır. Şimdi, dogmatik ve alegorik olarak, apriori bir şekilde, mekânsal sorunun ne olduğunu düşündüğümü söylememe izin verin. Macrae-Gibson'un, evin kendisini mekânı olan Santa Monica ve onun denizle, arkasındaki şehirle, tepe sıralarıyla ve sahil boyundaki kentsel uzantılarla olan ilişkisine bağladığı sembolik tarza ilişkin açıklamasını reddetmiştik.[21] Kuramsal reddimiz, o daha basit fenomenolojik ya da bölgesel anlamda yerin günümüz Birleşik Devletleri'nde artık var olmadığı ya da daha doğrusu, her türden daha güçlü ama aynı zamanda daha soyut diğer mekânlarla aşırı yüklenmiş olarak, çok daha zayıf bir düzeyde var olduğuna ilişkin kanımıza dayanmaktaydı. Bu sonuncularla yalnızca yeni bir hiper-kentli biçimlenim olarak Los Angeles'ın kendisini değil, aşırı biçimi bizzat çok-uluslu kapitalizmin güç ağı olan daha ötedeki Amerikan gerçekliğinin gitgide daha soyut (ve iletişimsel) olan ağlarını kastediyorum. Bireyler olarak bizler, bazen kendimizi Varlık içinde eski türden bir konumlandırmayı –doğal manzara içinde insan vücudu, eski köydeki ya da organik toplumdaki birey, hatta ulus devlet içindeki yurttaş– aşırı derecede sorunlu hale getiren bir şekilde, bu örtüşen boyutların her zaman kâh içinde, kâh dışındayız. Yerin bu tarihsel çözülüşünün daha erken bir evresi için, bir zamanlar popüler olup artık pek okunmayan, içinde John O'Hara'nın (esas olarak New

[20] *A.g.e.*, s. 27

[21] Bütün bunların bilişsel haritalaması için bkz. Rayner Banham'ın güzel *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (Harmondsworth, 1973) kitabı.

Deal dönemi için) küçük kasabanın çevresinde meydana gelen, ama aynı zamanda ondan uzaklaşan ilerleyici güç büyümelerini (bunlar devletin ve sonuçta federal hükümetin daha yüksek diyalektik düzeylerine göç ederken) gösterdiği bir roman serisine atıfta bulunmayı faydalı buldum. Bu göçün şimdi yeni bir küresel düzeyde yansıdığı ve yoğunlaştığı hayal edilebilirse, daha yaşlı bireyin bu sistem içinde çağdaş "haritalama" ve konumlanma sorunlarının yeni ve daha akut anlamı kavranabilir. Sorun hâlâ temsil ve aynı zamanda temsil edilebilirlik sorunudur: Bu daha karmaşık küresel ağlar içinde kaldığımızı biliyoruz, çünkü günlük hayatımızın her yerinde şirket mekânının uzantılarından hissedilir bir şekilde acı çekiyoruz. Yine de onları düşünmenin, ne kadar soyut olursa olsun, zihnimizin gözünde modellemenin hiçbir yolu yoktur. O halde, bu bilişsel "problem" düşünülmesi gereken şey, yuvarlanan küpün örneklediği olanaksız zihinsel bulmaca veya paradokstur. Ve eğer küpün buradaki tek yeni mekânsal müdahale olmadığı ve oluklu metalden yapılmış bir duvar veya çit için henüz yorumlamayı hesaba katmadığımız gözlemlenirse, o zaman bu iki özelliğin gerçekten modern Amerika'yı düşünme problemini karakterize ettiğini gözlemleyeceğim. Oluklu alüminyumun, yukarıdaki zincirle bağlı balkonun bugünkü Amerikan yaşamının dökünütü ya da Üçüncü Dünya tarafı olduğu düşünülebilir – yoksulluk ve ıstırabın üretimi, yalnızca işsiz olmakla kalmayıp yaşayacak yeri de olmayan insanlar, torbasıyla yaşayan insanlar, atıklar ve endüstriyel kirlenme, bakımsızlık, çöp ve demode makineler. Bütün bunlar kuşkusuz süper devletin son yıllarının çok gerçekçi bir doğrusu ve kaçınılmaz bir olgusudur. Bilişsel ve temsili sorun, bu elle tutulur gerçekliği Birleşik Devletler'in kolektif zihnimizin farklı ve ilişkisiz bir kısmını işgal eden eşit ölçüde tartışma götürmez diğer temsiliyle birleştirmeye çalıştığımızda ortaya çıkar: yani sıradışı teknolojik ve bilimsel başarının postmodern Amerikası; birçoğumuz bunun ne olduğunu ya da neye benzediğini gerçekten bilmeden tümümüzün inandığı inanılmaz bir finansal sistem ve soyut zenginlikle gerçek gücün bileşiminin eşlik ettiği, bu figürün tüm bilimkurgusal anlamlarında ve yananlamlarında dünyadaki en "ileri" ülke. Bunlar, küp ve duvarın (bunlar için temsili seçenekler sunmadan) bizim için gösterdiği, günümüz süper devletinin veya çok-uluslu kapitalizminin soyut Amerikan mekânının iki karşıt ve kıyaslanamaz özelliğidir.

O halde, Gehry evinin düşünmeye çalıştığı sorun, süper-devlet hakkındaki soyut bilgi ve kanı ya da inanç ile insanların geleneksel odalarında ve benzer evlerindeki günlük yaşamları arasındaki ilişkidir. Bu iki gerçeklik âlemi ya da

boyutu arasında bir ilişki olmalıdır, yoksa farkına varmadan hep beraber bilim-kurgunun içindeyiz demektir. Ancak, bu ilişkinin doğası akıldan kaçmaktadır. Bina daha sonra bu mekânsal problemi mekânsal terimlerle düşünmeye çalışır. Bu bilişsel ve aynı zamanda mekânsal problem için başarılı bir çözümün işareti veya göstergesi, belirtisi ne olabilir? Bunun, yeni ara mekânın niteliğinde, yani diğer kutupların etkileşimiyle üretilen yeni yaşam mekânında saptanabileceğini düşünebiliriz. Eğer bu mekân anlamlıysa, eğer içinde yaşayabiliyorsanız, eğer bir şekilde konforluysa, ama yeni bir şekilde tarihsel açıdan yeni ve özgün yaşama yolları açıyorsa –ve diyelim ki yeni bir Ütopyacı mekânsal dil, yeni bir cümle türü, yeni bir sözdizimi türü, gramerimizin ötesinde kökten yeni sözcükler üretebiliyorsa– o halde, yalnızca mekânın kendisi düzeyinde olmak kaydıyla, ikilemin, çıkmazın çözüldüğü düşünülebilir. Buna karar vermeyeceğim ve sonucu değerlendirmeye cesaret edemeyeceğim. Bana kesin görünen şey, Frank Gehry'nin evinin maddi bir düşünceyi düşünme girişimi olarak görülmesi gerektiğine dair daha alçakgönüllü bir öneridir.

5
OKUMA VE İŞBÖLÜMÜ

İnsan –hiç yoktan 1971'de[1] yayımlanmış bir romanı "yaşayan bellek içinde" kalan– Claude Simon'u sonuçta yalnızca utanç verici yeni sorunların (değerlendirme sorunları) varlığını koruyan eski sorunların (yorumlama sorunları) üzerinde yükseldiğini görmek için yeniden okuyabilir. Yeni sorunlar kanonun yıkılmasından ya da en azından krizinden kaynaklanmaktadır ve şu soruları içerirler: Moda ile yüksek edebiyat arasındaki ilişki nedir? Eğer *nouveau roman* bittiyse, bu, geçici bir heves miydi ve günümüzde hâlâ edebi ya da estetik değeri var mıdır? Belirli kitaplar feminizmden beri okunamaz hale gelmiş midir? (Simon'un cinsel tanımlamalarının tarafsızlığı –esasen her durumda dalga geçtiği Robbe-Grillet'nin sadoestetizmi olmadan kasık çekimleri– asıl noktayı kanıtlamaz mı ve bunların esasen erkeksi bir kısmi nesne röntgenciliği olduğu ortaya çıkmaz mı?) Erkek okuyucuların bu tür metinlerle ilişkisi bile, Simon'un estetik zevklerinin evrensel olmadığını, özellikle tek bir özel ilgi grubuyla (hatta genel olarak erkek edebiyat okurları kadar büyük bir grupla) sınırlı olduğunu keşfetseler değişir miydi? Şimdi bu yapıtın Fransızlığını (Simon gibi yazarların basitçe edebiyatın ulusal olmayan bir öncü üretimini temsil ettikleri) önceki onyıllara göre daha güçlü ve baskıcı bir şekilde hissediyor muyuz? "Yeni toplumsal hareketler," mikropolitika ve mikro-gruplarla bağdaştırdığımız bölünme, şimdi, "Fransız edebiyatı" tamamen çağdaş şiir, gey edebiyatı ya da bilimkurgu kadar

1 Claude Simon, *Les Corps conducteurs* (Paris: Minuit, 1971), İngilizceye çeviren Helen R. Lane, *The Conducting Bodies* (Viking, 1974). İlk rakam Fransızca orijinale, ikincisi İngilizce çeviriye atıfta bulunmaktadır. Bundan sonra tüm göndermeler metin içerisinde CC harfleriyle bu ikili biçim içinde verilecektir.

bir yerel grup içi üyelik rozeti olacak şekilde, ulusal geleneklere bağlandı mı? Bu arada, medya ile sözde kültürel çalışmaların rekabeti, günümüzde yalnızca bir genişlemeden daha fazlası olan ve bu türden herhangi bir edebi "klasiğe" gitgide yer bırakmayabilecek olan kitle kültürünün rolünde ve alanında bir dönüşüme işaret etmiyor mu? *Nouveau roman*ın deneysel tuhaflıkları zaten postmodernin bir habercisi miydi ya da ölmekte olan bir modernizmin gecikmiş, çoktan modası geçmiş bir tekrarlaması mıydı? *Nouveau roman*ın yok olmasının bize 1960'ların (onun moda olan –ve çoğunlukla Fransız– kuramları dahil) hayatta kalmasına (ya da sönmesine) ilişkin söyleyecek bir şeyi var mı? Bu türden deneysel yüksek edebiyatın sosyolojik bir değeri var mı ve bize toplumsal bağlamı ve geç kapitalizmin evrimi veya kültürü hakkında bir şey söylüyor mu? Onu okumanın, entelektüellerin rol ve statüsünün dönüşümü hakkında bize söyleyecek bir şeyi var mı? Simon hakkında konuşmanın ve hatta onu okumanın görünüşteki nedensizliği, Bourdieu'nün, estetiği salt bir sınıf işareti ve gösterişçi bir tüketim olarak kapsamlı kınamasını doğruluyor mu? Son olarak, bunlar "kederli" sorular mı, yoksa yalnızca boş akademik merak meseleleri mi?

Bazıları bir *nouveau roman* okumanın nasıl bir his olduğunu hatırlayacaktır. *Les Corps conducteurs*, şehir merkezindeki bir caddede vitrin sergileriyle başlar; hasta ve midesi bulanır görünen biri, yangın musluğunun üzerinde dinleniyor; fatihler ormanda mücadele ediyor; Kuzey ile Güney Amerika arasında bir uçak yukarıdan uçuyor; bir erkek (aynı kişi?) bir kadını ilişkilerini sürdürmeye ikna etmek için boşuna telefonla uğraşıyor (daha sonra, muhtemelen önceki gece onları yatakta görüyoruz); bir erkek (aynı kişi?) bir doktorun ofisini ziyaret ediyor (ama Manhattan'da mı, yoksa bir Güney Amerika şehrinde mi?); bir adam (aynı kişi?) sanatın toplumsal rolünün tartışıldığı, aralarda çeşitli sanat yapıtlarının (Poussin'in Orion'u ve bir Picasso baskısının) anlatıldığı veya anıştırıldığı bir Güney Amerikalı yazarlar kongresini ziyaret ediyor, ama "kahraman"ın onları ilk defa mı gördüğüne karar veremiyoruz. Bu olay örgüsü dizilerinin bir envanterini çıkarmayı ve koordine etmeyi –iki çelişkili işlemle yapılan bir şey– onları birbirlerinden ayırt ederek ve karşılıklı ilişkilerini kestirerek öğreniyoruz (isimsiz erkek kahraman tek bir karakter olmalı: dolayısıyla Kuzey Amerika'dan Güney Amerika'ya seyahatte olmalı vb). Bu işlemlere daha sonra geri döneceğiz. Şimdilik, bir yandan sinirli bir şekilde uyarı olmaksızın ilişkisiz bir olay örgüsü dizisine sonraki kaymayı beklerken (ki bu, cümle ortasında olabilmesine karşın, çoğunlukla cümleler arasındaki aralıkta olur ve Flaubert'de bulunan sözcelerin

her iki tarafındaki daha derin sessizliğe açılır) gözlerimizin önünde ne olduğunu tanımlamaya çalıştığımız (adam sokakta oturuyor mu?) bir okumanın tarihsel tuhaflığını vurgulamak yeterlidir.

Conducting Bodies, birçok eleştirmene göre, Claude Simon'un çalışmasındaki önemli bir geçiş döneminde, Celia Britton'un onun orta ve geç dönemlerinin sırasıyla[2] kişisel ve kişisel olmayan diye adlandırdığı romanları arasındaki, temsili ve "metinsel" ya da "dilbilimsel" yapıtları arasındaki, bellek ve dışavurumcu çağrışıma yönelik bir tarz ile özellikle *nouveau roman* diye adlandırdığımız şey için karakteristik olan bileşimsel pratik arasındaki bir kopuş sırasında üretilmiştir. Fay hattı çoğunlukla, "kişisel olarak" başlayıp "kişisel olmayan bir şekilde" biten daha önceki roman olan *La Bataille de Pharsale* içine yerleştirilir. Burada, *Les Corps Conducteurs*'da tarzın "kişisel" özellikleri neredeyse tamamen silinmiştir, ama kahramana benzer bir şey ve birleşik bir öykünün kalıntıları hâlâ varlığını korur; buna karşın, sonraki *Triptyque* ve *Legan de chases* isimli diğer iki romanda, bu kalıntı bile yok olmuştur. Tuhaf bir biçimde, Simon'un son yıllarının en hırslı yapıtı olan yakın tarihli *Géorgiques*, esas olarak kişisel tarz diye adlandırılana geri döner.

Simon'un külliyatındaki bu tuhaf almaşıklık başlangıç noktamız olmalıdır, çünkü bu bir gelişim ya da evrim meselesi olmaktan çok, iyi ayrı anlatı matrisinin isteğe bağlı kullanılabilirliği meselesi olarak görünmektedir. Bu, Simon'un, her biriyle eşit ama ilişkisiz, ayrışmış bir yakınlığa sahip olduğu her iki estetikle temel mesafesini göstermektedir. Dolayısıyla, onun, her ikisiyle olan ilişkisinin, bizzat biçemsel özgünlüğün, yazar öznesinin söz konusu biçemsel uygulamaların fenomenolojik önkoşullarına eksiksiz bağlığının neredeyse saptanamaz yeniden üretimini kapsayacak kadar tam bir pastiş, bir marifet gösterisi taklidi olduğunu öne süreceğim. O halde bu, Simon hakkında en geniş anlamıyla postmodern olan şeydir: o öznenin tüm fenomenolojinin ötesindeki açık boşluğu, başka bir biçemi sanki başka bir dünyaymış gibi kucaklayabilme kapasitesi. Gelgelelim, modernler öncelikle kendi dünyalarını tamamen kendi başlarına bulmak durumundaydılar ve Simon'un biçemsel seçeneklerinin en azından – kişisel olarak adlandırılan– birincisi, Faulkner benzeri yazma işlemlerini çok sistematik bir şekilde yeniden ürettiği için açıkça modernist kaynaklıydı.

---

[2] Celia Britton, Claude Simon: *Writing the Visible*, Cambridge, 1987, s. 37. Bu güzel çalışmaya, aşağıda atıfta bulunulan Heath kitabına ve Jean Ricardou'nun klasik analizlerine ek olarak bkz. Ralph Sarkonak, *Claude Simon: les carrefours du texte*, Toronto, 1986.

Faulkner'ın biçemi belleğin durumunu biçimsel önkoşul olarak almıştır: geçmişteki şiddet eylemi veya jest; şimdiki zamanda onu anmaktan başka bir şey yapamayan ve yine de bunu tam bir tablo –"hareketsiz" olduğu kadar "öfkeli," ajitasyonunun durgunluğunda "nefessiz" ve izleyicide zorlayıcı "sersemlik" ve "hayret"– olarak yansıtması gereken öykü anlatıcılarını büyüleyen ve takıntılı hale getiren bir görüş. Ondan sonra, dil zamanın dışında bu jeste tekrar tekrar geri dönerek, artık cümlelerin hareketi tarafından inşa edilemeyecek olan kendi içinde neredeyse kusursuz bir geştaltı dışarıdan çağırma amacıyla sıfatlarını ve niteleyicilerini umutsuzca biriktirir. Bu nedenle Faulkner'ın kendisi, önceden verilen nesnelerle asla uyuşmayacak olan dilin zorunlu başarısızlığının derine gömülü bir sezdirmesini sergiler. Bu başarısızlık kesinlikle Simon'un (ya da bir başkasının) Faulkner pastişi için giriş noktasıdır, çünkü edebi dilin "kendiliğindenliğinin" bir taraftan görsel, sözsüz bir içeriğin kuruluşuna, diğer taraftan ise neredeyse bitmez tükenmez bir retorik çağrışıma zaten ayrıştığı bir yapıyı engellemeye çalışır. Geçmişteki obsesif belleğin travmatik bugününden, dinleyicinin durumu üzerinden, Faulknervari cümlelerin kendi okuma zamanımızdaki bugününe vites değiştiren (genellikle geçmiş zamanın eşlik ettiği) Faulknervari "şimdi"nin sıradışı işlevini düşünene kadar, retorik, özne ve vücut sıcaklığı hariç sözde yeni romanın dil etiğinden başka hiçbir şey görünmez. Burada, Faulknervari derin zamandan ve derin bellekten (ve ona eşlik eden retorikten) farklı bir mekânda, *nouveau roman* tarafından özelleştirilecek ve ileri bir dereceye geliştirilecek olanla yapısal bakımdan karşılaştırılabilecek dilbilimsel ve metinsel bir mekanizma birdenbire biçimlenir.

Ancak, Simon'daki Faulknervari modernizm tarzı başka bir biçemin (bu anlamda kişisel biçem her şeyden önce modernist bir fenomendir) uygulamasıyla almaşmayıp aksine, yeni bir "yapay" türün yasalarının kodlaştırılması olarak nitelendirilmesi uygun olabilecek daha değişik bir şeyle almaşıklaşır. Tür, bir anlamda "adlandırılmış" bir fenomen olarak kalmaya devam eder, ancak Robbe-Grillet onun yaratıcısıysa, Jean Ricardou kuramsal olarak onun Einstein'ı sayılabilir; ancak bu, tarihsel zaman içinde organik olarak evrimleşmiş "doğal" olanların tam olarak tasarlanmasıyla taklit edilmiş tamamen "insan yapımı" bir türün (genetik mühendislikte olduğu gibi) kendine özgü görünümünü sunan görece kişisel olmayan bir dışlama kuralları sistemidir.[3] Yine de burada, Rob-

[3] David Bordwell ve Kristin Thompson şu yapıtta türün paradigmatik bir değerlendirmesini sunarlar: *Classical Hollywood Cinema*, New York, 1985, s. 6.

be-Grillet'e de olduğu gibi, içeriğin önceden verildiği ve cümlelerin basitçe olgudan sonra onun izini sürdüğü ve taklit ettiği tarzda Faulknervari yapının uzak bir karikatürü vardır. Ancak, Robbe-Grillet'de bu önceden biçimlendirilmiş malzeme, tüketim alışkanlıklarımızın (yalnızca birkaç notasını duyduğumuz bir müzikal tema gibi) bir bakışta tanımamızı sağladığı kültürel klişelerden –durumlar, karakterler, her türden kitle kültürel anıştırmalar– oluşan hammaddedir. Faulkner'ın hammaddesi yalnızca zamansallığa takıntılı bir çağda bellek olarak statüsüyle değil, ayrıca böyle olduğu için örtük algı ideolojileriyle de felsefi açıdan onurluydu; ki bu durum, (Faulkner'ın kişisel gelişimi için en stratejik olarak) Conrad'ın izlenimciliğiyle başlayarak ("her şeyden önce, görmenizi sağlamak için!") çeşitli modernist estetikçileri sıklıkla etkilemiştir. Bununla birlikte, postmodern dönem, mekân için zamansallıktan kaçınır ve genel olarak derin fenomenal deneyim ve özel olarak algı kavramının kendisi hakkında genel olarak şüpheci hale gelmiştir (bkz. Derrida). Robbe-Grillet'nin manifestoları bu bakımdan günümüzde, görselin diğer duyular üzerindeki bir doğrulaması olmaktan çok, fenomenal algının radikal bir reddi olarak okunabilir. Bu arada, eğer Celia Britton'un Simon üzerine mükemmel kitabının savunduğu gibi,[4] Robbe-Grillet'nin eski "müridi" aslında birbiriyle uyumsuz olan görme ve metinsellik dürtüleri arasında parçalandıysa, o halde böylesi bir uzlaşmaz gerilim, onun Faulknervari bir algı çağrışımı ile neo-romancı bir metinleştirme pratiği arasında gidip gelmesini açıklamada oldukça yeterli olacaktır (eğer Biçimcilerin ısrar etmekten hoşlandıkları gibi diğer türlü değilse ve edebi-tarihsel seçimler yazar eğilimlerinin karakteristik özelliklerini önceden belirlemiyorsa).

Bu arada, *nouveau roman*ın şeylerle (ve dolayısıyla betimlemelerle) bir ilgisi olduğuna dair yaygın izlenim,[5] Simon ve Robbe-Grillet'nin ötesinde, genel olarak bunların dilbilimsel durumuna ilişkin olarak, yeni bir estetik bakımından yeniden formüle edilmemek ve kişisel, psikoanalitik ya da "stilistik" terimler içinde teşhis edilmemek kaydıyla, yeni bir tarihsel algıya götürebilir. Bunun şeyleri "betimleme"sinin esas olarak gösterdiği, daha çok, betimlemenin bozulması ve dilin başarması beklenen en açık şeylerin bazılarını başarmayı beceremesidir. Örneğin, –nesneleri çok ince ayrıntılarla betimleme çabasının çoğu

---

4 Celia Britton, ikinci bölüm.

5 Herkesin bildiği gibi, Barthes diğerleriyle birlikte bu görüşten sorumluydu; Barthes'ın *nouveau roman* üzerine *Critical Essays* (Evanston, Ill., 1972) içinde yeniden basılan en bilinen makaleleri şunlardır: "Objective Literature," "Literal Literature," "There Is No Robbe-Grillet School" ve "The Last Word on Robbe-Grillet?"

okuyucu için ilginç bir şekilde dayanılmaz olan uzun zamanlar boyunca amansızca sürdürüldüğü Raymond Roussel gibi daha sapkın modernlerde zaten var olan– özgül ve tikel olana amansız bir odaklanma görünümü, burada hemen hemen bir el kitabındaki diyalektik tarzda, bir kerede karşıtına dönüşür.

"Paket" tek başına (bir "ayakkabı kutusu"nun olduğundan daha fazla) yeterli değildir (özellikle, bu sonuncusunun, Frege'nin *Sinn* ve *Bedeutung* üzerine ünlü makalesinde göndergenin –Venüs ya da sabah yıldızı!– sürekliliğini anımsatarak, uyarmadan "bisküvi kutusu"na dönüşmesi nedeniyle); ayrıca konumu da ("askerin sol kolunun altında," "doktorun masasındaki bir çekmecede") okuyucuyu her iki durumda da *aynı* nesneyle uğraştığımızı ikna etmeye yardımcı değildir: elbette "kahverengi kâğıda sarılmış," ama öte yandan "kuruyan kar, üzerinde daha koyu lekeler, küçük fistolarla saçaklı yuvarlak hatlı izler bıraktı; gerilen ip, köşelerden birine doğru kaydı."[6] Gerçekten de sanki benzersizlik çeşitliliğin bir işleviymiş gibi açıkça bu nesneye en fazla özgünlüğü sağlamak için tasarlanmış bu niteleyicinin karmaşıklığı ("des cernes plus foncé, traces aux contours arrondis, franges de minuscules festons"), yalnızca diyalektiğin gelmesini bekler: zira –Robbe-Grillet'nin olsa olsa biçimlendirdiği– bu soyut çoğullar, üzerinde hiç tanecik olmayan bir yüzeyi çağrıştırır; en somut olan bizzat gözlerimizin önünde en genel olana döner; çoğulluğun tikelden çok evrenselin yanında durduğu ortaya çıkar. Ama nihayet –"dil aracılığıyla dilin dışına çıkamazsınız!"– tüm olasılıklar aynı çıkmazda son bulur: kutu için tek bir nitelik ("kahverengi," "karton") tüm bu sözcükler de özünde genel kaldığı sürece, bize daha açık bir şekilde rastlantısal bir özellikten (örneğin, bir "söküк" ya da "yırtık") daha fazla fayda sağlamazdı. Yalnızca belirli eşya (sanki başka bir tanesi olamazmış gibi kutu) ve şimdiki zaman, pek tatmin edici olmayan bu isimleri ve sıfatları "metin"deki, yani burada basılı romandaki uygun yerlerine, genel tanımlamalara göre okunacak şekilde yeniden sabitlemeye çalışır. Yine de kişi diğer kayma türlerinin olasılığını hisseder: "içbükey tarafa karşı bej bir köpükte kümelenen küçük baloncuklar:"[7] gözleyen ya da gözlenenin boyutları sorusunu bir yana bırakırsak (ancak kahve fincanı Godard'ın *Deux ou trois choses que je sais d'elle!* filmindeki galaktik kahve fincanı kadar büyük olabilirdi) yalnızca renk, bu açıklamayı daha sonra şarap şişesininki ile karıştırmamamız konu-

[6] Alain Robbe-Grillet, *Dans Ie labyrinth*, Paris, 1959, s. 45-46.

[7] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, 1969, s. 132; metinde sonraki diğer bütün atıflar *BP* olarak verilmiştir.

sunda bizi uyarır: "sıvının yüzeyinde küçük gül rengi kabarcıklar kümelenerek yanlara yapışır" (*BP* 209). Bu, rengin diğer özelliklerden daha güvenilir olduğu demek değildir: "o şimdi donuk bir gri" (*BP* 253). Ancak, önceki cümlenin "o"su, o zamana kadar ıslak ve zar zor algılanabilen renk ışıltılarıyla parıldayan bir kaldırımdı; bir sonrakinde ise sarhoş çıplak askerin kirli zemine düşmesinden dolayı gri, ama "vücudunun tüm sol tarafını kaplayan gri toz tabakasının altındaki sıyrıklardan küçük kan damlaları sızmaya başlayan" derisidir. Örnekler çoğaltılabilir, ancak sözel ya da düşünsel algımıza uyan bir varlık keşfetmeye yönelik, görünüşte karşı konulamaz eğilimimizi alt etmeyi başaramadığımız sürece bunlar yararsızdır. Cümle dizisi, okuyan zihni nesnesiz bırakır; bu nedenle zihin, uygun şekilde kendisini ideal ya da imgesel bir yazınsal gönderge, içinde renksiz bir yüzeyin donuk belirsizlik ile çeşitli noktaların artan algısı arasında zaman içinde geri ve ileri salındığı bir tür bilinçaltı ya da arketipik imge biçiminde takviye eder. Hem kaplama hem de toz kaplı yüzey, pek çok olası yüzey belirtisi gibi, bu en az ortak paydaya karşılık gelir. Ancak, hazırlanması içinde oluştuğu bilinçdışı bir öznelliğin mantıksal olarak gerektirilmiş varsayımıyla sürebilecek bu imge mevcut değildir; yorumlama sürecinin bir hayal ürününün ve yeni okunan cümlelerin ürettiği özne konumunun çaresiz işlev bozukluğunun bir göstergesidir. Gerçekte, okuyucu (onu herhangi bir özne konumu olmadan bırakacak bir şey olan) dilin bozulduğu sonucuna varamıyor ve bu nedenle halihazırda ulaşılan özne konumunun kalıcılığını haklı çıkarmak için –filmdeki baş aşağı çekimde olduğu gibi– yeni bir imgesel nesne inşa ediyor gibi görünüyor. Simon'un yapıtının bize sunduğunu göreceğimiz tüm bir dizi yorumlayıcı cezbedicilikten yalnızca biri olan bu imgesel nesne, bundan sonra, aynı ölçüde imgesel olan nesnenin, bu belirli imgesel nesneyi düşündüğü varsayılan Yazarın lehine ikinci öznellik serabını yaratır. Dolayısıyla, özne ile nesne arasında –ya da tercihen özne konumuyla artık nesne konumu olarak adlandırabileceğimiz şey arasında– Foucault'nun *The Order of Things* içinde *Las Meninas* için öznenin (yazarın veya sanatçının varsayılan "öznelliği" olan "kaçış noktası" da dahil) inşasının gerçek bir alegorisi olarak yaptığı seçimi doğrulayan imgesel varlıkların bir değiş tokuşu ve diyalektik çoğalması vardır. Bundan, Kant'ın aşkın çıkarımını tersine çevirmenin gerekliliğini çıkarmalıyız: Aşkın öznenin birliği temelinde konumlandırılmayı talep eden, dünyanın birliği değildir; aksine, öznenin birliği veya tutarsızlık ve parçalanmasının –yani uygulanabilir bir özne konumunun erişilebilirliğinin veya yokluğunun– kendisi, dış dünyanın birliği veya birlikten

yoksunluğun bir bağıntısıdır. Özne kesinlikle nesnenin salt "etkisi" değildir, ancak, özne konumunun tam da böyle bir etki olduğunu ileri sürmek pek de hatalı olmaz. Bu arada, burada nesne ile kastedilenin, yalnızca fiziksel şeylerin algısal bir toplamı değil, toplumsal bir biçimlenme veya toplumsal ilişkiler topluluğu olduğu (hatta fiziksel algı ve vücut ve maddenin görünüşte en alt düzeydeki deneyimlerine bile toplumsal olarak aracılık edildiği) anlaşılmalıdır. Böyle bir savdan çıkarılacak sonuç, "birleşik" öznenin gerçek olmadığı, istenmediği ve otantik olmadığı değil, daha çok, inşası ve varoluşu için belirli bir toplum türüne bağlı ve diğer toplumsal düzenlemeler tarafından tehdit altında olduğu, zayıflatıldığı, sorunsallaştırıldığı veya parçalandığıdır. Her durumda, öznellik soruları için Simon'un romanlarının (veya en azından *nouveau roman* dizisinin) alegorik dersi olarak kabul ettiğim şey, buna benzer bir şeydir. Ne var ki burada nesneler hâlâ büyük ölçüde, onları betimlemedeki ve hatta adlandırmadaki yerel başarısızlığı bizi farklı bir yöne götüren ve dilin normalde garanti saydığımız bir işlevinin –burada sözcüklerin genelliği ile nesnelerin duyusal seçiciliği arasındaki geniş uçurumun yolunu açan, sözcükler ile şeyler arasındaki bazı ayrıcalıklı ilişkiler– beklenmedik bozuluşunu ön plana çıkaran dilin bir işlevidir.

Bu tür pasajlarda dil, neredeyse birincil işlevi olduğunu varsaydığımız, ancak şimdi –mutlak bir sınıra kadar sıkıştırıldığında– başarısız çıktığı bir şeyi yapmaya zorlanıyor. İlk etapta bu kendini yenen deneyin neden yapıldığını anlamaya çalışmadan önce bunun ne olduğunu bilmemiz gerekiyor. Açıkça görünen şey, burada isimlerin isim olarak işlev görmelerinin istenmesidir, çünkü uygun isim belli bir sözcüğü benzersiz bir nesneyle eşleştirme girişimi için sahip olduğumuz tek terimdir. Yine de *nouveau roman*la hemen hemen eşzamanlı olarak, Lévi-Strauss'tan "uygun ismin" kendisinin bir yanlış isimlendirme olduğunu, çünkü bireysel uygun isimlerin kendilerinin de türsel nesnelerine (köpekler, yarış atları, insanlar, kediler) göre değişen daha büyük dilsel sistemlerin bileşenleri olduğunu öğrenmiştik: öyle ki, sözcüklerin yalnızca genel isimler olarak yoksun bırakıldıkları bir özgünlük düzeyine ulaştıkları bu görünüşte daha somut dilsel olasılık bile peşinen bir serap gibi kaybolur. Gelgelelim, *Les Corps Conducteurs*'da uygun isimler vaadinin bu yanlış yönlendirmesi ve çıkmaz sokağı, tekrar tekrar, taksonomik listelerin amaçsızca her yöne kıvrıldığı dilsel bir çoğalmaya yol açar: vücudun kısımları, tropikal kuşların çizelgeleri, takımyıldızların listeleri.[8]

[8] Foucault için, isimlendirme esasen on sekizinci yüzyıla ait veya "klasik" bir işlem gibi görünecektir: "Klasik söylemi düzenleyen isimdir ..." (alıntılayan Stephen Heath, *The Nouveau roman*,

Bu arada, diğer kuramsal seçenek –şeylerin kendilerine *isimler* aracılığıyla değil, işaret etme ya da *gösterim* [*deixis*] aracılığıyla ulaşılır– *nouveau roman*ın türsel kişiliksizliği tarafından pek de dışlanmamıştır: Robbe-Grillet'nin eklenti yapma tavırları –"ya da öyle görünüyor," "belki," "daha önce söylendiği gibi"– aynı zamanda bir kipleme ve değişkenlik tekniği de olan bir tür gösterici işlevi görürler. Bizzat *gösterimin* başarısızlığı, daha çok, Hegel'in *Phenomenology of Spirit* [*Tinin Fenomenolojisi*] kitabının "Giriş" bölümünde "şimdi," "burada," "bu" ve "şu" için gösterdiği gibi, kalanların hepsiyle birlikte o sözcüklerin de indirgenemez genelliğinden kaynaklanır: hemen hemen daha sonraki *nouveau roman*ınkiyle özdeş olan ve içinde dilin kendisinin evrenselle özel, genelle özgül arasındaki temel felsefi karşıtlığı çözme kapasitesiyle ilgili en temel şüpheleri tekrarlanmış bulduğumuz bir felsefi mekân. Hegel'in diyalektik anlayışının bir şekilde dil-öncesi (ya da en azından, bir anakronizm kullanırsak, yapısalcılık-öncesi) olduğu ve özellikle de mantıksal ya da kavramsal antinomileri ve çelişkileri, sanki bu sonuncular bir şekilde dilden önceymiş ve ayrıca bir şekilde dilsel özelliklerden daha "temelmiş" gibi harekete geçirir göründüğü sıklıkla öne sürülür. Bu, doğru olabilir ya da olmayabilir, ama bu yargı, amacı başından beri dille kozunu paylaşmak ve diyalektiğin gerekliliğini dilin evrenselle özeli koordine etmedeki bu gerçek başarısızlığına dayandırmak olan *Phenomenology*'nin Bilinç üzerine giriş bölümünün (duyu kesinliği, algılama, güç ve anlama) önemini görmezden gelmektedir. Bu arada, yapısalcılığın dile verebildiği ontolojik statü ne olursa olsun, bu geleneğin de başlangıç noktasını (ister Lévi-Strauss'un yukarıda atıfta bulunulan çözümlemelerinde olsun isterse *nouveau romanı* okumanın gizemlerinde) dilin tam da böylesi başarısızlıkları üzerine bir meditasyonda bulması anlamlıdır.

Hegel'in gösterdiği şey, dil ile bu eşsiz şeylerin mevcudiyetinin, burada ve şimdiliğinin ("duyu kesinliği" olarak da adlandırılan) duyusal deneyimi arasında aracısız bir kimliğin olamayacağıdır. "Eğer (filozoflar) gerçekten kastettikleri 'bu' kâğıt parçasını *söylemek* istediyseler, bunu *söylemek* istediyseler, o halde bu olanaksızdır, çünkü kastedilen duyumsal Bu'ya, bilince, yani doğası gereği evrensel olana ait olan dil aracılığıyla *ulaşılamaz*."[9] "Evrensel" burada dolambaçlı

Philadelphia, 1972, s. 106). Bu durumda, başvurmak üzere olduğumuz Hegel'in *Phenomenology*'sinin ilk bölümü, bu bilginin parçalanmasına işaret edecektir; bununla birlikte, şimdiki bağlamda ve sonradan, bizzat yeni romanın ortaya çıkışının sağladığı anlamamızda, bu kriz bir şeyin sonundan ziyade başlangıcı gibi görünecektir (eğer yalnızca postmodern içinse).

9 G.W. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, s. 66.

bir şekilde, çok sayıda farklı içerik türünü kontrol edebilecek boş bir kavram olarak tanımlanmaktadır: "Birlikte ele alınan Şimdilerin çoğulluğu" olarak "Şimdi," Hegel için "Şimdi'nin bir *evrensel* olduğunu öğrenme deneyimi"ni[10] oluşturur. *Nouveau roman*ın bizim için elindeki "ders" tam olarak bu olmayabilir, ancak Hegel'in bunu öğretmek için kullandığı dilin başarısızlığı, kesinlikle bu romancıya daha ait dersin bir parçasıdır:

> Duyumsal [içeriğin] ne olduğunu *ifade etmemiz* de bir evrenseldir. Dediğimiz: "Bu," yani *evrensel* Bu'dur; ya da "bu"dur, yani *genel olarak Varlık*'tır. Elbette ki, genel olarak evrensel Bu'yu ya da Varlığı *tasarımlamıyoruz*, evrensel olanı *ifade ediyoruz*; diğer bir deyişle, bu duyu-kesinliği içinde söylemek *istediğimizi* tam olarak söylemiyoruz. Ama dil, gördüğümüz gibi, daha doğrucudur; onda, biz kendimiz *söylemek istediğimizi* doğrudan çürütürüz ve evrensel, duyu-kesinliğinin gerçek (içeriği) olduğu ve dil, bu gerçek (içeriği) tek başına ifade ettiği için, *kastettiğimiz* bir duyumsal varlığı söylememiz ya da sözcüklerle ifade etmemiz hiçbir zaman asla olanaklı değildir.[11]

Bu dilsel başarısızlık durumunda sözcükler ile nesneler arasındaki ilişkinin bozulması, felsefi düşünceyi evrensellerin yeni biçimlerine doğru yönlendirdiği ölçüde, Hegel için mutlu bir düşüştür. Ne var ki bu, Simon ve genel olarak *nouveau roman* için, bu bozulmanın bir süreç olarak, dil inancının alışılmış başlangıcı ile gösterilenin maddi gösterenine ya da göstergenin kendisinin yalnızca bir imgeye kaçınılmaz indirgenmesi arasındaki geçici akışı olarak tekrar tekrar deneyimlendiği geçici bir alan açar.

Bu geçici ve tekrarlayıcı süreç, okuma olarak adlandırılan şeydir: Burada savunmak istediğim şey, *nouveau roman*da okumanın dikkate değer bir uzmanlaşma geçirdiği ve sanayi devriminin başlangıcındaki el sanatları etkinliğine çok benzer bir şekilde, işbölümünün genel yasasına göre birçok farklı sürece ayrıştığıdır. Bu iç farklılaşma, üretim sürecinin eski birleşik dallarının özerk hale gelmesi, Taylorizasyon ile ikinci bir nitel sıçramayı görmüştür; yani çeşitli üretim anlarının bağımsız birimlere planlı analitik ayrılmasını. Okumak denen bu eski,

[10] *A.g.e.*, s. 60, 64.
[11] *A.g.e.*, s. 60.

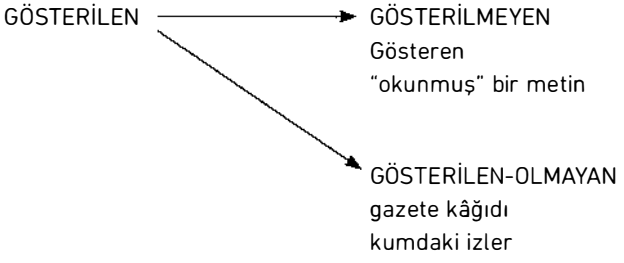
ancak pek de geleneksel olmayan etkinliğin, şimdi benzer bir tarihsel gelişime açık, bu türden bir süreç olduğu görülebilir. Bu nedenle, Niklas Luhmann'ın (bu süreç üzerine bugüne kadarki en gelişmiş ve uzmanlaşmış kuramsal düşünce olan) daha genel farklılaşma kuramı gerçekten çok yerinde görünüyor:

> Sistem farklılaşmasını, bir sistem ile çevresi arasındaki farkın bir sistem içinde kopyalanması olarak düşünebiliriz. Bu nedenle farklılaşma, sistem kurmanın düşünümsel ve özyinelemeli bir biçimi olarak anlaşılır. Aynı mekanizmayı kendi sonuçlarını çoğaltmak için kullanarak tekrarlar. Sonuç olarak, farklılaşmış sistemlerde iki tür ortam buluruz: tüm alt-sistemler için ortak olan dış ortam ve her alt-sistem için ayrı bir iç ortam. Bu anlayış, her bir alt sistemin yeniden yapılandırıldığını ve bir anlamda, alt sistem ile çevresi arasındaki özel bir fark biçiminde tüm sistem *olduğunu* ima eder. Böylece, farklılaşma özgün sistemin kimliğinin özelleşmiş versiyonlarını, bu kimliği bir dizi iç sisteme ve bağlı ortamlara bölme yoluyla çoğaltarak sistemi kendi içinde yeniden üretir. Bu basitçe daha küçük parçalara ayrışma değil, daha ziyade içsel ayrışma yoluyla bir büyüme sürecidir.[12]

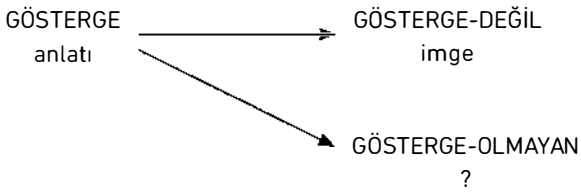
Ricardou'dan başlayarak, Simon'daki yerel işlem ve örüntülerin, temelde bir tür "metinselci" estetik ideolojiyi onaylayan, çok sayıda incelikli çözümlemesi üretildi; ama bugün, yenilik geçtiğine göre, bunları Luhmann'ın şemalarına göre yeniden yazmak belki daha ilginç olurdu. Ben kendim, Simon'ın *nouveaux roman*larında (Faulknervari olanlarının aksine) iki genel sürecin işbaşında olduğunu önereceğim. Bu süreçler, büyük ölçüde Luhmann'ın sistem (ya da metin) içinde bir dış ortamın yeniden üretilmesi ile her alt-sistem için farklı iç ortamların kopyalanması arasındaki ayrımına karşılık gelmektedir. Bu sonuncular da yukarıda, gösterilenin maddi gösterenine indirgenmesi diye adlandırdığıma ya da dilerseniz şeffaflık yanılsamasının kaybolmasına, bir anlamın bir nesneye beklenmedik dönüşümüne ya da daha iyisi, onun zaten şeyleşmiş olarak, zaten peşinen opak olarak (bu opaklık ister sözcüklerin sesi ve görünüşü olarak isterse basılı reprodüksiyonları ve tek tek harflerin anlamsız mekânsallığı olarak ortaya çıksın) açığa çıkmasına karşılık gelir. Şeffaflık, bu bakımdan, organizmanın veya alt siste-

[12] Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, New York, 1982, s. 230-231.

min özerklik yanılsaması gibi bir şeydir; maddeselliğinin anımsanması daha sonra Luhmann'ın iç çevre dediği şeyi yeniden kurar (örneğin, beyinde işbaşında olan kimyasal işlemlerin emrine göre). Simon'da, bütün olarak bakıldığında, önceki anlamlar ve gösterilenlerin bu maddi farklılaşması iki genel biçim alır. İlki, sözcüklerdeki bir şeyin ("ne renk cümbüşü...!) kendilerinin bir alıntı olma ve bir başkasının okumasını okuyor olmamız olasılığına karşı bizi uyardığı bir an olan "okuma"nın okunması diye tanımlanabilir; ikincisinde, eklenen yabancı dillerde veya diğer yazı tiplerinde basılmış harflerin çoğaltılmasında olduğu gibi, sözcüklerin kendileri yalnızca tipografi haline gelir:



Luhmann'ın dış çevrenin kendisini –ya da edebiyatta genel olarak bağlam veya hatta gönderge olarak adlandırılan şeyi– harekete geçiren ikinci süreçler dizisi, her şeyden önce, inanmaya yönlendirildiğimiz bir anlatının (edebiyatta kurgu denen şey göndergeselin diğer dil biçimlerindeki eşdeğeri olduğu için) başından beri yalnızca bir imge olduğunun –bu imge ister (sanki önceki sahte-anlatının canlandırdığı) basitçe bir resim olsun isterse *Les Corps Conducteurs*'daki tropikal keşif gezisinde olduğu gibi bir film olduğu ortaya çıksın– aniden meydana çıktığı (Robbe-Grillet için de karakteristik olan) bu anlarda örneklenmiştir. O halde burada, yukarıda açıklanan alıntı ile gösterilenin maddileştirilmesi, yeni ve beklenmedik sonuçlarla bir bütün olarak gösterge düzeyinde öyküsel veya anlatısal olarak kopyalanır: Bu pasajlar şimdi bizi dilbilimsel sorunsallar ve dilbilim felsefesi alanından imge toplumuna ve medyaya götürür. (Aslında, *nouveau roman* içindeki bu iki çok farklı mikroskobik ve makroskopik önem ve yorumlama alanının birlikte bulunması, ikincisi içinde tarihsel olarak yeni ve yoğunlaştırılmış farklılaşma biçimleri olduğu iddiamızı doğrulamak için çok yardımcı oluyor.) Göstergenin bu düzeyindeki gösterge-olmayanın konumu diye adlandırılabilecek mantıksal açıdan olası ikinci değiştirime gelince:



Temelde herhangi bir iletişim sistemi içinde olduğu gibi gürültünün kaçınılmaz varlığından ibaret görünüyor. Simon'un durumunda bu gürültü genellikle ilgisiz göndermenin şansa bağlı ya da rastgele eklenmesidir (Örneğin, *Conducting Bodies*'i roman olarak inşa etmek için parçaladığı resimli kitap *Orion aveugle*'ın geride bıraktığı izler gibi), ancak bu çalışmada, bireysel cümlelerin çerçeveleri boyunca hareket halinde olan esrarengiz bir moloz yığını şeklinde sembolleştirilmiş veya alegorize edilmiştir ["amansız bir şekilde ilerliyor gibi görünen grimsi, şekilsiz ve korkunç derecede ağır bir şey, milyarlarca yıldır, sabırlı ve sinsi, zemini, duvarları yıpratan, ağır çekimde ilerlemekte olan bir çığ" (*CC* 88/72)]. Bunun patolojik bir göz hastalığı mı, bizzat filmin projektör içinde parçalanması mı, yoksa bir tür bilimkurgusal varlık mı olduğu "karar verilemez" bile değildir, çünkü bu bölüm açıkça paradoksal, aslında çelişkili ve olanaksız, anlamsızı kastetme işlevine ve bir niyetin yokluğunu iletme niyetine sahiptir.

Ancak, bu yerel etkiler, üretim sürecindeki bazı kökten yapısal değişikliklerin belirtileri olarak değil, bu sürecin hammaddesindeki değişiklikler olarak da kavranabilir: bu sıfatla okuma içindeki herhangi bir farklılaşma yerine okuyarak başa çıkılması gereken tuhaf yeni şeyler olarak. Bir *nouveau roman* okumaya başladığımızdaki kendi zihinsel süreçlerimizin incelenmesi, yeni operasyonların varlığıyla birlikte, Luhmann tarafından ayırt edici alt-sistemlerine atfedilen bölünme ve çoğalmayla, yeniden üretimin de varlığını ortaya çıkarır. Örneğin, *tanımlama* etkinliği, bir romanın açılış sayfalarında kaçınılmaz olarak devreye sokulduğu için, burada iki yeni ve henüz isimlendirilmemiş zihinsel operasyona bölünür. Barthes'ın proairetik kodunun olanaklarını anımsatan bir şekilde, kayıp bir fotoğrafın büyütülmüş parçaları gibi, tanınabilir bir biçimde yeniden bir araya getirilmesi gereken bir eylemin veya bir hareketin tanımlanmamış bir bölümünün adsız bileşenleri verilir: Başka bir deyişle, temsilin nesnesi (belki de yangın musluğunun üzerinde acı içinde oturan bir adam) şimdi *adlandırılmalı* veya *yeniden adlandırılmalıdır*. Geleneksel romanda işin bu kısmını yapmamız gerekmez; gelecek öykünün bileşenlerini ve esaslarını açıkça etiketleyerek, romancı bunu bizim için yapar; geleneksel romanı okurken

bizim işimiz, bu bileşenleri henüz "adlandırılmamış" bazı daha büyük eylemler içinde (anlatının kendisi) yeniden bir araya getirmektir. Ama bunu *nouveau roman*da da yapmaya devam etmeliyiz, çünkü nesnenin (yangın musluğundaki adam) ne olduğuna karar vermenin yanı sıra onun "kim" olduğuna, yani daha büyük olay örgüsünde nereye uyacağına hâlâ karar vermeliyiz. Yine de bu süreç kendi içinde farklılaşmıştır: *Conducting Bodies*'de (1) yangın musluğundaki duraklamanın doktorun ofisine yapılan ziyaretten (ya da bardaki durmadan) önce mi, sonra mı geldiğine karar vermek ve (2) mutsuz aşk ilişkisi yaşayan bir yana, musluğun üstündeki adam ile Latin Amerikalı yazarlar konferansına gelen ziyaretçi arasındaki özdeşliği oluşturabilecek kanıtlar aramak gibi iki çok farklı işleme ayrılmıştır. Öyleyse tanımlama operasyonu, parçaları kronolojik zaman içinde yeniden sıralama ve olay dizilerini çapraz-gönderme ya da çapraz-ilişkilendirmeden oluşan diğer işlemle hem birleşmiş hem de farklılaşmıştır, ki bu, diğer tüm operasyonları yeniden başlatan bir şeydir (musluğun üzerindeki adam da Latin Amerika'ya seyahat ettiyse, bunu karaciğer krizinden önce mi, sonra mı yaptı?)

Aynı anda, zihinsel etkinliklerin kolonize edildiği ve minyatürleştirildiği, bir yerlerdeki muazzam bir otomatikleştirilmiş modern fabrika gibi uzmanlaştığı ve yeniden organize edildiği bu durumda, diğer zihinsel etkinlikler ortaya çıkar ve okuma sürecinde biraz farklı, örgütlenmemiş veya marjinal bir varoluşa yol açar. Nitekim, edebiyatta başka bir yerde eşdeğeri olmadığı için beni çarpan harika bir etki olan Simon'u okumanın hiç de az olmayan bir keyfi de trenin hareket halinde olduğunu hissettiğimiz ilk anlar diyebileceğimiz şeydir. Çeşitli görevlerimizle –bir jestin şu ya da bu parçasını tanımlama, birbiri ardından ortaya çıktıkça çeşitli olay örgüsü dizilerinin bir ön envanterini yapma– meşgulken, birdenbire bir şeylerin olduğunun, zamanın harekete geçtiğinin, kusurlu olarak tanımlansalar bile nesnelerin kendi gözlerimizin önünde değişmeye başladığının da farkına varırız; kitap aslında onunla devam ediyor, yazılıyor, bitiriliyordur. Ancak, bu olağanüstü estetik rahatlama hissinin, tamamlanmış bir eylemin daha geleneksel bir taklidine eşlik eden Aristotelesçi heyecanla çok az ortak yanı vardır.

Aynı şekilde, bunu Simon'a atfetmek bana tamamen doğru görünmese de eski anlamlarında yorumlama, burada artık gerekmeyen bir kalıntı ya da hayatta kalan olarak görünmektedir (bu durum, yani yorumlayıcı olasılıkların mutlak dışlanmasının postmodernin temel özelliklerinden birini oluşturdu-

ğu, başka yerlerde de sıklıkla kabul edilmektedir). Burada, Weber'de olduğu gibi, ussallaştırma süreci ve işin araçsallık ve verimlilik açısından yeniden düzenlenmesiyle daha eski değer türleri geçersiz kılınmaktadır, ama daha eski yorumlayıcı değerler, hiçbiri tatmin edici olmayan ve sinir bozucu artık cezbediciler olarak yaşarlar. Elbette gerçekçiliğin cazibesi, tüm hammaddelerin tek bir birleşik eylemde yeniden birleştirilmesini içerir; bu, ileride göreceğimiz gibi, yalnızca diğer şansa bağlı malzemelerin rastgele varlığından dolayı boşa çıkmayan bir şeydir. Ama aynı zamanda modernist yorumlayıcı cazibesi olarak adlandırılabilecek bir şey de var: romanın kendi biçimini bir algılar akışı olarak okumak. "Bir makav sürüsü kanatlarını açıp güneş ışığında yukarı doğru uçarken ne büyük bir renk cümbüşü! Ciyaklayan, gevezelik eden sürü gözden kaybolur ve arkasında uzun, göz kamaştırıcı, parlak renkli bir iz bırakarak gözlemcinin retinası boyunca kalır" (CC 174/146). Ancak –geceleyin şehrin ışıklarının büyük manzarasında (CC 83/67) ve daha sonra şehrin reklam sistemlerinin ve görüntülerinin dramatik görsel kaosunda (CC 139/116) doğallıktan arındırılmış– bu yorumlayıcı cazibenin algıların içeriğiyle baş etmesinin yolu olmamasının yanı sıra, aynı zamanda yukarıda bahsettiğimiz algı ideolojisiyle de derinden suç ortağıdır. Ancak, postmodernin imaj kültürü post-algısaldır ve maddi tüketimden çok imgesel tüketimi harekete geçirir. İmaj kültürünün analizi (Claude Simon'unki gibi estetik ürünleri de dahil olmak üzere) bu nedenle, ancak bizi "imaj"ın kendisini geleneksel ve fenomenolojik olmayan bir şekilde yeniden düşünmeye sevk ederse anlamlı olabilir.

Geriye, aracılığıyla, Robbe-Grillet ve Ricardou'yu takiben, metni Benjamin'in otomatonuna karşı oynanan bir oyun olarak kavramaya ve okumamızı kapanış olayının tüm permütasyonlar tükendiğinde gerçekleştiği bileşimsel bir deneyim olarak yorumlamaya cesaretlendirildiğimiz, yakın zamanlara kadar en etkili yorumlayıcı seçenek olan yapısal çekicilik kalır.

> Kollarından biri önünde uzanmış, boşlukta beceriksizce hareket ederken, Orion hâlâ yükselen güneşin yönünde, sesin rehberliğinde ve kaslı omuzlarına tünemiş küçük figürün ona aktardığı bilgilerle ilerliyor. Bununla birlikte, güneş gökyüzünde yükseldikçe, devin vücudunu çevreleyen yıldızlar giderek daha soluklaştığı için, amacına asla ulaşamayacağına dair her belirti vardır ve büyük

> adımlarla hareketsiz bir şekilde ilerleyen muhteşem siluet böylece yavaş yavaş solacak ve sonunda şafağın gökyüzünde tamamen yok olacaktır. (CC 222/187)

Yine de yorumlamanın tüm Geiger sayaçlarının çılgınca sallanmasına neden olan bu görkemli dönem, diğer anlatı dizileriyle tamamen alakasızdır (romana daha çok Simon'un bağlantılı resimli kitabı *Orion aveugle*'dan gelmektedir). En iyi olasılıkla daha önceki video-metnimizin düzeninde bir "SONLANDIRMAYA HAZIRLANIN!" eğer diğerleri arasında bir metinsel olay yerine doruk noktası olarak okunursa, yapısalcı okumayı modernist okumaya geri döndürüyor ve bu sonuncunun artık modası geçmiş estetikleştirici öz-tanımlamalarını ve öz-göndergeselliklerini yeniden icat ediyor gibi görünüyor.

Gelgelelim, şüphesiz ki diğerlerinden daha az olası olmayan son bir olasılık vardır. Bu, romanın, içinde çeşitli gerçek-yaşam deneyimlerinin (artık Simon'un kendisinin bunlara "sahip" olup olmadığını söyleyemeyecek olsak da) –Latin Amerika yolculuğu, New York'taki mola, aşk ilişkisi, 42. Sokak'ta görülen şeyler, belki de Grand Central Station'ın büyük Orion tavanı dahil müzelerdeki ilgili resimler üzerine derin düşünme– herhangi bir fotoğraf albümünden de doyurucu bir anmalıkta tümüyle formüle edildiği ve yeniden birleştirildiği bir tür günlük ya da otobiyografik not defteri olarak okunmasıdır: ama şimdiyi gerçekleştiren ve onu muzaffer bir şekilde geçmişe, çoktan kaybolmuş olanın ölüme mahkûm, cesur, boşuna, inatçı Faulknervari çağrışımından daha yeterli bir şekilde gönderen bir okuma. Ancak bu durumda, *nouveau roman*ın görünüşteki estetizmi diyalektik olarak çok farklı türden bir biçime, genel olarak estetiğin suçluluk duygusundan kaçabilen bir biçime saparken –Sartre'ın, bir *nouveau roman*ı bir Üçüncü Dünya ülkesinde okuyamayacağınız önermesiyle[13] birlikte, bunu bir Birinci Dünya ülkesinde okumanın Bourdieu tarzı aylak sınıf "ayrımı"– aynı zamanda günlük yaşamın hammaddesini kayıt altına almak için yeni aygıtlar ve Benjamin'in, Baudelaire'i izleyerek, modern endüstriyel manzarayla ilişkilendirdiği o sürekli değişen şoklarla baş etmek için yeni bir "libidinal aygıt" önerir. Bu noktada, yeni veya yapay, icat edilmiş türün yeniden üretilebilirliği, demokratik erişilebilirliğinin bir belirtisi haline gelir ve bu, modernist sanatın kendisine olduğu gibi, örneğin soyut resme de yönelik en

[13] "Jean-Paul Sartre *s'explique sur Les Mots*," *Le Monde*, Nisan 18, 1964, s. 13; bu konuda daha fazlası için bkz. Heath, s. 31.

kötü şöhretli filisten suçlamaların daima ters yüzü ve ilerici çıkarımı olmuştur: "Bunu herkes yapabilir!" Yanıt, "Elbette! ama istemiyorsun, değil mi? Yapmak zorunda kalacaksın!"

Ancak, bu noktada üretimde yorum tersine döndü ve alımlama kullanım olarak geri dönüştürülmeye başlandı. İçinde tüm o yeni mikroskobik alt-sistemlerin şimdi birleşik bir praksis biçiminde güçlü bir şekilde bir araya geldiği Luhmann'ın sonsuz bölünme ve farklılaşma süreçlerinin tam karşıtı olarak da alınabilecek olan bu belirli diyalektik tersine dönüş, *nouveau roman*ın sunabileceklerinin belki de en ilginç ve yeniliklerinin tarihsel açıdan en özgün özelliğidir (çok sayıda yanlış başlangıç veya başarısız patent olarak kendilerinin de tarihe geçmiş olabilmeleri daha az önemli görünüyor). Özellikle Simon'un "yeni roman"larının dilbilimsel odağının, alışı (veya tüketimi) benzersiz bir şekilde –ve bu metinleri okuduğumuz uzun bir an için– üretimden ayırt edilemez kıldığını iddia etmek istiyorum. Bu cümleleri sözcük sözcük okumalıyız ve bu, cümlelerin ya üstünkörü okunacağı ya da çok sayıda gösterge olarak hızla özümsenmek için önceden hazırlanacağı şekilde kısa bilgilendirme ve ânında tanınmaya prim verilen bir enformasyon toplumunda zaten oldukça sıradışı ve acı verici derecede alışılmadıktır. Sözcük sözcük disiplini (bu arada Simon'un kendi ifadesi), konunun herhangi bir anda uyarıda bulunmadan değişebilme olasılığı anlamına gelen çapraz-kesme uygulamasıyla güçlendirilir. Her durumda, bu tür kitapları hızlı-okumanın hiçbir anlamı yoktur; bize sunacak fazladan bir içerik veya bilgiye sahip değillerdir, saklanacak ve taşınacak hiçbir şey yoktur, her şeyden önce zaten bulunacak hiçbir şeyin olmadığına dair basit trajik keşfi saymazsak (bir gizemli öykünün sonunda olduğu gibi) bulacak herhangi bir şey bile yoktur.

Ekonomistler bize otomasyonun niteliksizleşmeyle el ele gittiğini söylüyorlar, öyle ki burada da eskiden okuma süreci olarak adlandırılan ve yukarıda bahsettiğimiz şeyin olağanüstü farklılık gösteren uzmanlaşması, herkesin yapabileceği yeni ve daha ilkel, plebyen emek biçimleriyle el ele gidiyor: çünkü belirli koşullar –toplumsal koşullar ya da aslında sosyalizmin koşulları!– altında niteliksizleşme, demokratikleşmeyle (ya da benim deyimimle plepleşmeyle) el ele gider. Öyleyse, *Les Corps Conducteurs* gibi bu kadar uzmanlaşmış ve son derece teknik bir seçkin edebi yapıtın okunmasının, yabancılaşmamış emek ve kökten farklı, alternatif bir toplumun Ütopik deneyimi için bir figür veya *analog* sunması olanaklı mıdır?

Zamanımızdaki sanatın ya da estetiğin, başka türlü bizim için hayal bile edilemeyecek olan, yabancılaşmamış bir emeğin en uygun sembolik deneyimini oluşturduğu, ona en yakın erişilebilir analojiyi sunduğu kabul edilirdi. Bu önermenin kendisi de oyun deneyiminin çalışma ve özgürlük, bilim ve etik zorunluluklar arasındaki gerilimlerin üstesinden gelinebileceği bir duruma benzer bir analoğu sunduğu, Alman idealist felsefesinin sanayileşme-öncesi spekülasyonlarından türemiştir.

Bununla birlikte, yabancılaşmamış emeğin ipuçları, beklentileri veya sembolik deneyimleriyle ilgili bu önermelerin artık ikna edici olmaması için iyi nedenler vardır. Birincisi, bugün sanat deneyiminin kendisi yabancılaştırılmış ve "ötekileştirilmiştir" ve birçok insana kendi yaratıcı deneyimleri için yararlı bir araç olarak hizmet etmek için erişilemez durumdadır. Söz konusu olan ister yüksek sanat isterse kitle kültürü olsun, bu böyledir; çünkü her iki durumda da çok farklı nedenlerle, böylesi sanat biçimlerinin üretim deneyimi (eleştirmenler ve entelektüeller de dahil olmak üzere) çoğu insan için ulaşılamazdır, ki bu nedenle kendilerini her iki türden sanatı katıksız alış deneyimine çekilmiş bulurlar (çağdaş kuram için bu kategorilerin çekiciliği bu nedenledir). Uzmanlaşma ve ona eşlik eden içrek her şey (özel eğitim, kolektif işbölümü, eşsiz teknolojiler, dışlandığımız etkinliklere eşlik eden basit kayıtsızlıkla birlikte bir lonca veya profesyonel zihniyeti), hem yüksek sanatı hem de kitle kültürünü tanımlar: örneğin, bir taraftan çağdaş post-elektronik müziğin tüm karmaşık makineleri, diğer taraftan ise televizyon üretim sistemleri, içinde çoğu insanın kendilerini evlerinde hissettikleri ortamlar değildir ve bunlar, her durumda, süreçler, insanın kendisi, doğa ve kolektif kader üzerindeki –yabancılaşmamış emeğin zorunlu olarak içerdiği ve yansıttığı– o potansiyel kontrol ya da egemenlik hakkında çok az iyimserlik uyandırırlar. Dolayısıyla, eski Romantik analoji, hükmü geçmiş olarak kalmaya eğilimlidir, çünkü alternatif toplumsal yaşam için ütopik bir model olarak gösterilen sanatsal üretimin kendisi kapalı bir kutudur.

Oyuna gelince, dinlencenin çalışma kadar metalaştığı, serbest zaman ve tatillerinse ofisteki bir gün kadar organize ve planlanmış olduğu bir durumda bir anımsatıcı ve alternatif bir deneyim olarak pek anlam ifade etmeyebilir. (Bu durum, kendi farklı yüksek teknoloji aletleri ve metalarıyla donatılmış ve ideolojik beyin yıkamanın eksiksiz ve kendileri de tamamen organize olan süreçleriyle yükümlü tutulmuş çeşitli türlerdeki kitlesel yanıltmacanın tamamen yeni endüstrilerinin amacıdır).

Bu koşullar altında, insani açıdan doyurucu etkinliklerin neye benzediğine dair uzak görüntülerin, aracıları tarafından çarpıtılmış ve budanmış görüntülerin iletilmesi için, *hobi* gibi daha da marjinal ve indirgenmiş deneyimlere başvurulur. Örneğin hobi söz konusu olduğunda, güçlü bir şekilde resmiyet karşıtı olan –amatörün rolü, saatler sonra bir şeyler yapmak, suçluluk duymadan kasıtlı olarak zaman geçirmek ve boşa harcamak, daha arkaik el becerilerine geri dönmek– bu nedenle, estetik zevkin aksine, bu doygunlukları kendimize saklamak istediğimiz ve onları diğer insanların deneyimleri aracılığıyla paylaşmaya ve doğrulamaya (Gadamer'in doğru bir şekilde vurguladığı gibi, Kant'ın estetik değerin evrenselliğinin toplumsal boyutu) hevesli olmadığımız bir perspektif sunarak kolektif olanı da sistematik olarak dışlar. Öte yandan, hobinin eski giysili gayri resmiliği, estetiği iç dünyevi ticari etkinlikten uzaklaştırmanın bir yolu olarak, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında bazı sanat biçimleri tarafından geliştirilen kutsallığı kullanışlı bir şekilde azarlar ve dışlar: Roussel ya da *le facteur Cheval*'in sürrealistlerin hayranlık duyduğu yapımlarında olduğu gibi, hobinin yalnızca ayrıksılıkları artık bu rahipsi tatlı dilliliğin yerini alır ve gereksiz kılar. Gelgelelim, bireysel yaşamın toplumsallaşma ve kurumsallaşmasının yirminci yüzyıl kapitalizminin erken dönemlerindeki bütün eşdeğerlerinin ötesinde yoğunlaştığı kendi (postmodern) dönemimizde, bizzat hobinin Oulipo gibi gruplar içinde örgütlendiğine ve kurumsallaştığına ilişkin paradoksal keşif bizi şaşırtmayacaktır. Gerçekten de taraftarı Georges Perec'in *La Vie: mode d'emploi* [*Yaşam Kullanma Kılavuzu*] adlı olağanüstü romanı, kesinlikle yalnızca *nouveau roman*ın sona ermesinden sonra deneysel bir yazar tarafından üretilen en çarpıcı edebi anıt değil, aynı zamanda Simon'un sembolik iş ve etkinlik yaklaşımıyla karşılaştırma için faydalı bir sergilemedir.

Gerçekten de *La Vie: mode d'emploi*'de hobi biçimindeki yabancılaşmamış emek, romanın merkezi unsurunu oluşturan grotesk saplantıda açıkça konulaştırılmıştır: Milyoner Bartlebooth'un titizlikle hesaplanmış bir ömür boyu programla kendisini varoluşun boş anlamsızlığından uzaklaştırma tutkusu: yirmi yıl boyunca her iki haftada bir, dünya genelinde beş yüz limanı ziyaret etmek; her birinde sonradan tahtaya uygulanıp yapboz bulmacaya bölünerek bir kutuya konan bir suluboya resim yapmak; yirmi yıl boyunca seyahatleri izleyen dönemde bu kutuların tekrar açılması, her yapbozun yeniden birleştirilmesi, tahtanın bir arada yapıştırılması, kâğıdın sihirli bir şekilde her nasılsa yeniden birleştirilmesi, suluboyanın kaldırılması ve boş sayfanın başlangıçtaki klasöre

geri dönmesi. Bu tuhaf hobinin kitabın kapakları arasında izlenmiş hobilerden yalnızca biri olduğu şeklinde bir itiraz gelirse, burada işbaşında olan küresel bütünleştirmeyi farklı bir şekilde, bu öyküler, kaderler ve hobilere ev sahipliği yapan ve tam son sayfada minyatürleştirilmiş (genel olarak minyatürleştirme bir süreç olarak üretimin en güçlü belirti ve belirtkelerinden biri olmak üzere) bir model biçiminde kendisine dönen (aynı milyonerin sahibi olduğu) apartman binası içinde kavramak durumundayız. Sanki metin ve onun ölü modelleri, insanlık tarihinin tüm çalkantılarına, gezegende insan yaşamının yok olduğu bir jeolojik çağın bakış açısından bakıyor gibidir; bu, bizim zamanımızda, yabancılaştırılmamış emeğin biçimlendirilmesi için muazzam bir bedel ödenmesi gerektiği anlamına gelir.

Ancak Simon'un çalışması, üretimi ve etkinliği bu tarzda konulaştırmıyor (*nouveau roman* serisinin son kitabına kadar). En iyi olasılıkla, bir cümle üretmenin bir tür opaklık ve sanki maddenin direnciyle donatıldığı çeviri sürecinde bir yakınlığa varılır (*La Bataille de Pharsale*'de Latince, *Les Corps conducteurs*'da İspanyolca). Simon'un romanları bize bu türden bir üretimin deneyimini, böyle tanımlanmadan ve resmi soyut adı olmaksızın verir: ve edebiyatta böyle bir sürecin konulaştırılmasının –onun bir simgeye ve anlama, bir temsile dönüştürülmesinin– sanki edebi dilin gizemli bir Heisenberg ilkesi yoluyla, onun başka bir şeye dönüşümüyle sonlanıp sonlanmayacağı açık bir soru olarak kalmalıdır. Ancak, tema, basılı metne çıkartılabilen bir el ilanı gibi eklendiği son *nouveau roman* olan *Leçon de choses*'de ortaya çıkar:

> "Büyük meseleleri" göz ardı eden yazarlar hakkındaki eleştirilere duyarlı olan yazar, bunlardan konut, el emeği, gıda, zaman, mekân, doğa, boş zaman, eğitim, dil, enformasyon, zina ve insan ve hayvan türlerinin tahribi ve üretilmesi gibi bazılarını gündeme getirmeye çalıştı. Görünüşe göre, binlerce kütüphanede binlerce yapıtın tüketmemiş olduğu geniş bir program. Yanıtlar sunduğunu iddia etmeksizin, mevcut mütevazı çalışmanın yapabileceği en iyi şekilde ve türün sınırları dahilinde, genel çabaya katkıda bulunmaktan başka bir tutkusu yoktur.[14]

[14] "Sensible aux reproches formules a l'encontre des ecrivains qui negligent les 'grands problemes; l'auteur a essaye d'en aborder ici quelques-uns, tels ceux de l'habitat, du travail manuel, de la nourriture, du temps de l'espace de la nature, des loisirs, de l'instruction, du discours, de l'information, de l'adultere, de la destruction et de la reproduction des especes humaines

Bunu –yeni bir tür boş ironi, eski ironik sonuçların, herhangi bir nedenle, artık çıkarılmadığı bir karşılaştırma olma bağlamı dışında– bir ironi olarak anlamak, yazarın konferansının eklenmesini yergisel bir mesele ya da Sartre'ın siyasi değerlerine ve adanmış edebiyatına yönelik bir saldırı olarak nitelendirmekten daha doğru görünmüyor. Ama bu, ideolojik bir anlaşmazlığı ele almanın tarihsel olarak orijinal olmasa da kesinlikle çok tuhaf bir yoludur: onu metnin içine, aynı zamanda diğer materyallerin yayıldığı ve sergilendiği düz yüzeyin bir parçası olacak şekilde çizmek. Belki de ellili yılların ideolojinin sonu tezlerinin bazı postmodern tekrarlarında ideolojinin sonlanması aslında böyledir – serbest seçimlerin ve tüketim mallarının içindeki debelenme içinde buharlaşarak değil, ama medyanın Möbius şeridi üzerine, eskiden düşmanca, yıkıcı ya da en azından saldırgan olan fikirlerin artık bir anlığına bakıp geçtiğiniz çok sayıda maddi gösterene dönüştüğü bir şekilde yazılmış olmasıyla.

Elbette, bölümün yaptığı şey, yukarıda alıntılanan Sartrevari yorumu tersine çevirmektir: *nouveau roman*ı bir Üçüncü Dünya ülkesinde okuyamayabilirsiniz (ki bu da Sarduy ve diğer "yeni dalga" sömürgecilik sonrası yazarlar dolayısıyla tartışmalı bir konudur), ancak Üçüncü Dünyayı da içeriği sistematik bir şekilde Manhattan'ın içsel Üçüncü Dünyasının yanı sıra Latin Amerika'nın dışsal olanından hepsini saracak ve içinde tutacak şekilde alınmış olan bu özel *nouveau roman dışına* çıkaramazsınız. Simon'un böylesi hammaddelerle ilişkisinin, her durumda ve sözcüğün her anlamında –Simon'un görsel olanla modernist ve ressamca ilişkisine keskin zıtlıkta postmodern– pop çizgi roman anlatıları birçok açıdan daha estetikleştirici olan Robbe-Grilletninkilerden daha gerçekçi olduğu söylenebilir. Klişe, halihazırda önceden tüketilmiş, estetik olarak tüketim için hazırlanmış olan şeydir, halbuki duyu verilerini cümlelere sokmaya yönelik somut mücadele, başarısızlığında bir kalıntı bırakır, kapalı kapının dışında göndergenin varlığını hissetmenizi sağlar.

Ancak bu, bir süre kapalı kalması olası bir kapıdır. İyisiyle kötüsüyle, sanat toplumumuzda gerçekliğe doğrudan erişim, aracısız temsilin ya da eskiden gerçekçilik denen şeyin olasılığını sunmuyor gibi görünüyor. Bugün bizim için gerçekçilik gibi görünen şeyin, genellikle ve en iyi ihtimalle, yalnızca gerçeklik hakkında düşündüklerimize, imgelerimize ve ideolojik klişelerimize (Docto-

ou animales. Vaste programme que des milliers d'ouvrages emplissant des milliers de bibliotheques sont, apparemment, encore loin d'avoir epuise.

Sans pretendre apporter de justes reponses, ce petit travail n'a d'autre ambition que de contribuer, pour sa faible part et dans les limites du genre, a l'effort general."

row'da olduğu gibi) aracısız erişim sağlamak olduğu ortaya çıkıyor. Bu elbette Gerçeğin de bir parçasıdır ve gerçekten de öyledir! Ancak, böyle düşünmeye gönülsüz olmamız ve hiçbir şeyin bizi, şeylere ait şu ya da bu görüşün gerçekte "yalnızca" bir başkasının yansıtması olduğunu keşfetmekten daha fazla ürkütmemesi ya da teması koparmak için daha fazla hesaba katılmaması da dönemimiz için karakteristiktir. Bu böyle etiketlenmeli ve "Jamesvari" bakış açısı olarak damgalanmalıdır: yalnızca postmodern nüfus patlamasında, bu özel dünya görüşlerinin, kişisel tarzların veya bakış açılarının, modern dönemde olduğu gibi ciddiye alınmak için çok fazla olduğu ortaya çıktı.

Bu nedenle sanat, toplumsal bilgiyi öncelikle semptom olarak verir. Kendisi genel olarak toplumsal uzmanlaşma için semptomatik olan uzmanlaşmış mekanizması, verileri diğer –örneğin, düşüncede ya da günlük yaşamdaki– modern deneyim türlerinde bulunmayan bir duyarlıkla tescil etme ve kaydetme yeteneğine sahiptir, ancak bu veriler yeniden bir araya getirildiğinde, gerçekliği nesneler veya maddeler veya toplumsal veya kurumsal ontoloji biçiminde modellemez. Daha ziyade, tarih-öncemizdeki en derin toplumsal gerçekliği oluşturan ve gelecekte uzun bir süre "gönderge"ye vekalet etmesi gereken çelişkilerden söz eder.

Dolayısıyla, geçerken yukarıda değindiğimiz, (derin zaman ve belleği içeren) eski klasik biçimlerinde olduğu gibi öznelden bıkmış ve yorulmuş olduğumuz ve bir süre için yüzeyde yaşamak istediğimiz şeklindeki gerçek çelişki (kendi çoklu öznelliklerimiz ve bakış açımız hakkındaki tuhaf postmodern duygularımız); işte bu çelişki, yapılandırmaları, var olan durumun ateşini ölçmemizi sağlayan modern ve postmodern anlatının gelişiminde esastır. *Conducting Bodies* bu anlamda bir skandaldır: Bu "roman," *La Bataille de Pharsale*'in skandal niteliğinde, ama hâlâ taraflı gelişimlerini radikalleştirerek, bizi olanaksız bir seçimle, kabul edilemez bir seçenekle karşı karşıya bırakır: ya olabildiğince ustalıkla bir şekilde her şeyi (resim galerileri de dahil olmak üzere Manhattan yolculuğu daha önceki bir yolculuğun *anısıydı* vb.) kendisine atfettiğimiz imgesel bir kahramanı yeniden inşa ederek tüm şeyi ayrıntılı bir bakış açısı olarak okuruz ya da Simon'un kendi rehberliğini izler ve bu sayfaları Rauschenberg'in büyük kolaj yerleştirmelerinin sözel eşdeğerleri olarak görürüz.[15] İlk seçenek,

[15] Claude Simon, "Le roman mot a mot," *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, volume II: *Pratiques*, 1972, s. 73-97. Buralarda Rauschenberg yerleştirmesine başvurulmuş ve Simon, birkaç romanının anlatı biçimleri için (René Thom'un felaket kuramını anımsatan) bir dizi grafik sunum önermiştir.

romanı Nathalie Sarraute'a veya daha kötüsüne geri döndürür; ikincisi, onu daha önce yayımlanmış *Orion aveugle*'a ve resimli kitabın olası kaprislerine yeniden çevirir. Ancak, bu çelişkiden çıkarılması gereken şey, metnin, bu sınırlama stratejilerinin her birini önlemek ve bu şekilde çelişkiyi ön plana çıkarmak için yeni bir işleve atandığı yeni bir estetik değildir: Semptomun kaydedilmesi asla önceden planlanamaz, dolaylı olarak gerçeğin ardından gelmeli ve içeriği olan gerçek bir projenin başarısızlığının veya ölçülebilir sapmasının sonucu olmalıdır.

Böyle bir proje, örneğin, özellikle dili somut hale getirme çabasıyla, cümleleri bir şekilde Hegel'in duyu kesinliği diye adlandırdığı şeyin araçları yapmak için başladığımız dilbilimsel girişimlerde göze çarpabilir. Bununla birlikte, bu tarihsel bir projedir ve bu açıdan çok eski bir proje de değildir, çünkü edebi dilin duyusal olanı kaydetmek için bu yeni görevinin birkaç örneğinin on dokuzuncu yüzyılın ortalarından çok önce bulunacağından şüpheleniyorum. Bu, neden yeni endüstriyel "insanlık çağı"nda olmaya başlamıştır ve başka üretim tarzlarında diğer işlevleri yeterince iyi işleyen ve memnuniyet veren dile yönelik böylesi olanaksız talepler neden şimdi yapılmaktadır? Claude Simon örneğinin de doğruladığı gibi, bu toplumsal ve tarihsel yorum sorunu postmodernde açıkça hem abartılmış hem de değiştirilmiştir. Yüksek modern dönem için, bunun paradoksları, sanatta Adorno'nun nominalizm dediği şeye karşılık gelmiş gibi görünüyor; yani (türün kendisi de dahil) genel ya da evrensel biçimlerin yadsınması eğilimi ve estetiğin kendisini bu eşsiz durumun ve eşsiz ifadenin şimdisiyle daha yakından tanımlama iradesinin yoğunlaşması: Elbette ki burada, sanat yapıtının toplumsal gelişmenin, üretimin ve çelişkinin mantığını başka yerlerde olduğundan çok daha kesin ve faydalı şekillerde tescil ettiği önermesinin savunulmasında Adorno'yu izledim,[16] ama şimdi burada (yeni ortaya çıkan medya veya kültür endüstrisine radikal bir muhalefet içinde olduğu) modernist dönemde yüksek sanatın semptomatikliği ile kendi postmodern çağımızdaki, kısmen genel olarak kültürün demokratikleşmesine bağlı biçimde, bu iki tarzın (yüksek ve düşük kültür) birbiri içine geri girmeye başladıkları kalıntı bir elit kültürünki arasında bir ayrım yapılmalıdır. Adorno'nun döneminde nominalizm Schönberg ve Beckett anlamına geliyorduysa, postmodernde bedene indirgenme anlamına gelir. Bu,

[16] Bkz. benim *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic* (Londra, 1990) kitabım içinde Adorno'nun *Aesthetic Theory*'si üzerine değerlendirmem.

arzu ideolojilerinin zaferinden çok, tıpkı Simon'da daha asil dilbilimsel ya da estetik semptomların sadakatle tescili gibi, tescil edilen çağdaş pornografinin gizli gerçeğidir. Yine de Deleuze'ün bize öğrettiği gibi, postmodernizmde bile organlı beden ile organları olmayan beden arasında ayrım yapmalıyız. Paradoksal olarak, bu sonuncusu, yani görsel bir birlik oluşturan ve kişiliğin birliğiyle ilgili algılamamızı ya da yanılsamamızı pekiştiren otantik olmayan beden –organları olmayan beden– birçok film imgesinin ya da şeridinin pornografik ve parlak içeriklerinin nesnesidir. Gelgelelim, böylece ağrının otantik mekânı olacak şekilde bir dizi kusurlu olarak yeniden birleştirilmiş "arzu makineleri"ne parçalanacağı noktaya kadar organlara, hem de çok sayıda organa sahip olan beden, Simon'un cümlelerine bunların hayaletimsi göndergesi ve bizzat Gerçeğin vekili olarak eşlik eder; göremeyeceğiniz ya da ifade edemeyeceğiniz, ama "doktorun ellerini çekmesinden sonra basınç hissi ya da daha doğrusu muazzam bir yabancı cismin hâlâ içinde kama gibi sıkışmış olduğu duyumunun devam ettiği" (CC 47/36) bir ağrı.

Bununla birlikte, bu tartışmayı sona erdirmenin başka bir yolu mevcuttur ve bunun bizzat sonlarla ilgisi vardır. Simon hakkında karışık ve geçişken, sınıflandırılamaz her şey, proairetik (bir jesti ve onun "kıvrımlarını" veya zamansal bileşenlerini belirleme), gerçekçilik ve kapanış sorunlarını birlikte düşünmeye çalıştığımızda burada ortaya çıkar. *Les Corps conducteurs* hakkında gerçekçi olan şey, her zamankinden daha büyük tamamlanmış eylemler veya olaylar için tutarlı bir araştırma yapmaktır: bu daha küçük olanın daha büyük olana hangi sırayla eklenip eklenemeyeceği ve son olarak metnin tamamının belirli büyüklükte tek bir eylemi taklit edip etmediği. Öyleyse tatmin edici olan, aşağı doğru dönüş, sonlandırmaya hazırlanın!, uçak nihayet iniş sürecine giriyordur. Bu, elbette, Simon'u görece geleneksel olarak işaretleyen ve insan yaşamında tam olayların veya deneyimlerin varlığını kabul eden bir kapanış değerlendirmesidir. O halde, bu bakımdan, uçağın iniş yapması, ancak bunun ara durakta bir yere olması, semptomatik değilse de önemlidir; uçuş direkt değildir, yolcular hiçbir yerin ortasında küçük bir yerel havalimanında soluklanmak zorundadır. Yazarlar konferansı şöyle dursun aşk ilişkisi de kesin değildi. *Les Corps conducteurs*, bu bakımdan, bizi tamamlanmamış bir şeyin tamamlanmasına kesin bir şekilde götüren muazzam bir gülünç hikâyedir. Hasta adamın otel odasındaki çöküşü, yerde yatan beden ve halının dokusuna dönük görmeyen gözlerle, yalnızca son halka belirleyici görünmektedir. Otel odasına bu koşullar altında

ulaşmak kesinlikle bir şey başarmaktır; algılayan gözü kitabın sonunda kapatmak –başka yerlerde Simon, Baudelaire'in boş ölüm sahnesinde yükselen perdesine geri dönen sinema salonunun boş ekranından büyüleniyor– biçimi zarif ve özgöndergesel olarak bu içeriğin içine yazmaktır, ama ancak bu ölümün, rastgele seçilen diğer sonlardan herhangi biri kadar anlamsız bir kesinti olduğunu hissetmeye de uygun olabilir.

6
ÜTOPYANIN SONUNDAN SONRA ÜTOPYACILIK

Belli bir mekânsal dönüş, sıklıkla, zamansallık –derin bellekle birlikte varoluşsal zaman– deneyimi yüksek modernin bir hâkim özelliği olarak görülmesi artık geleneksel olan asıl modernizmi postmodernizmden ayırt etmek için daha üretken yollardan birini sunar görünmüştür. Geriye dönüp bakıldığında, büyük modernizmlerin "mekânsal biçimi"nin (Joseph Frank'e borçlu olduğumuz bir tanım), Frances Yates'in bellek saraylarının anımsatıcı ve birleştirici amblemleriyle, postmodernin süreksiz mekânsal deneyimi ve bilinç bulanıklıklarına göre daha fazla ortak noktası olduğu ortaya çıkmıştır. Bu arada, *Ulysses*'in tek günlük kentsel eşzamanlılığı, günümüzde daha ziyade, zamansal gerçekleşmesini doruk noktasındaki Nighttown bölümünün rüya tiyatrosunda bulan aralıklı çağrışımsal anıların bir kaydı gibi okunmaktadır.

Ayrım, birbirinden ayrılamaz bu iki kategorinin kendileri yerine zaman ile mekân arasındaki iki ilişki biçimi arasındadır: (Deleuze'deki gibi), ideal veya kahraman şizofrene ilişkin postmodern vizyon, geçmiş tarihin ve gelecekteki kaderin veya projenin ötesinde bir mekânsal şimdinin saf bir deneyimi gibi bir şeyi hayal etmek için olanaksız çabayı işaret etse de. Yine de ideal şizofrenin deneyimi, ebedi Nietzscheci şimdiki zamana karşın, hâlâ zamanın bir örneğidir. Onun mekânsallaşmasını çağrıştırmakla kastedilen, daha çok, eğer şimdi bu onun için doğru sözcük ise, zamanı mekânın hizmetine tabi tutma ve kullanma isteğidir.

Ve gerçekten de sözcük ve terimlerin sırasıyla iki epistemle kendi suç ortaklıkları vardır: eğer *deneyim* ve *ifade* modernin kültürel alanında hâlâ büyük ölçüde uygun görünüyorsa, yaşanan herhangi bir deneyimden çok onu *yazmaktan* söz etmenin daha iyi göründüğü postmodern bir çağda zamansallığın hâlâ bir yeri varsa bile, tamamen yersiz ve anakronistiktirler.

Zamanın yazılması, onun tescili: örneğin, boşalmış bir saat gibi akan evrenin yakın sonuna ve insan ırkının uykudayken son bulmasına ["son yürüyüşü için toplanan büyük uyurgezer ordunun öncüsü"nü oluşturan ilk narkom kurbanları (85)] ilişkin apokaliptik vizyonu, başlangıçta 19 yüzyıl sonu Wagneryen modernizmi ya da görkemli ve müzikal bir sosyobiyolojiyi andırabilen J.G. Ballard'ın unutulmaz "Voices of Time"[1] öyküsünden çıkarılacak ders böyledir. Ama Ballard'ın dilbilimsel olarak üzerinde çalıştığı şey, aslında, kendi yazısının okuduğu, Zamanın kendisinin çoklu imzalarıdır: kahramanının zamansal hayvanat bahçesinin veya terminal laboratuvarının örneklerinde ve sergilerinde olduğu gibi. Yalnızca deforme olmuş şempanze değil ama ayrıca denizşakayığının (artık beyaz ışığa değil, renklere duyarlı), meyvesineğinin, kör gözlü devasa örümceğin ("veya daha doğrusu, optik duyarlılıkları bantta aşağı kaymıştır; retinalar yalnızca gama radyasyonunu kaydedecektir. Kol saatinizin parlak ibreleri var. Onu pencereden geçirdiğinizde düşünmeye başladı" (91)), radyasyon önleyici zırh kaplamalı kurbağaların, şimdi jeolojik çağların *longue durée*sini [uzun vade] yaşayan ayçiçeğinin ("tam anlamıyla zamanı görür. Çevresindeki ortam ne kadar eski olursa, metabolizması o kadar yavaşlar" (93)) ve son olarak, her şeyden önce, sözcüğün tam anlamıyla kötüye giden o nihai yazı olan DNA'nın kendisinin mutasyonları: "Tüm canlı organizmalardaki protein zincirlerini çözen ribonükleik asit kalıpları yıpranmakta olup protoplazmik imzaları yazan kalıplar körelmiştir. Sonuçta, binlerce milyon yıldan fazla bir süredir işliyorlar. Aletleri yenileme zamanı" (97).

Zaman yalnızca organizmanın iç saatinde okunamaz: "Orion'dan gelen gizemli elçiler" aydaki Apollo 7 astronotlarıyla karşılaştıklarında ve onları "derin uzayın keşfinin anlamsız olduğu, evrenin yaşamı artık neredeyse bittiği için çok geç kaldıkları" konusunda uyardıklarında olduğu gibi, bizzat galaksiler, sözcüğün tam anlamıyla ondan söz ederler (103). Bu arada, Canes Venitici'den gelen sayısal sinyaller (96,688,365,498,695; 96,688,365,498,694) Dünya'ya bir geri sayım yayınlar. "Oradaki büyük spiraller kırılıyor ve hoşça kal diyorlar ... bu dizi sıfıra ulaştığında evrenin yeni sonlanmış olacağı tahmin ediliyor" (109-

[1] Sayfa göndermeleri J.G. Ballard'ın *Best Short Stories* (New York, 1985) kitabınadır.

110). Başka bir karakter, "Gerçek zamanın ne olduğunu öğrenmemizi sağladıkları için anlayışlılar," diye cevabı yapıştırıyor.

Çağdaş (ya da postyapısalcı ya da postmodern) kuramın –örneğin, kendisi de Ballard'ın coşkulu bir okuyucusu olan Jean Baudrillard için "kod" kavramının örneği olan– DNA ile birlikte evrensel büyülenmesi, yalnızca (biyolojiyi fizik modelinden enformasyon kuramınınkine yerleştiren) bir tür yazı olarak statüsünde değil, aynı zamanda şablon ve bilgisayar programı olarak aktif ve üretken gücündedir: sizin okuduğunuz değil, sizi okuyan bir yazı. "Bir otomatik piyanonun delikli saç müziği" olarak DNA (91): Ballard'ın öyküsü aynı zamanda özellikle "gelecek" sanat veya postmodern estetik hakkında bir öyküdür – aslında iki yeni tür mekânsal sanat, kahramanın kendi narkomunun son aşamalarında inşa ettiği, merkezinde sona ereceği altmışların mandalası ile Ballard'ın daha sonraki yapıtlarını bugün postmodern müzelerin yaratıcı sergilerinin [bu durumda, Hiroşima'dan Vietnam'a ve Kongo'dan Ballard'ın kendisinin bir an için takıntılı olduğu çok sayıda araba kazasına (özellikle *Crash* romanında) kadar çağdaş dünyanın en acımasız travmalarının –X ışınlarından bilgisayar çıktılarına kadar– yüksek teknoloji yeniden üretim izlerinin bir koleksiyonu] ortaya çıkan biçiminin bir versiyonu olarak yeni sanat anlayışında ön plana çıkartan diğerinin, Byronik figürün "vahşet sergisi" arasındaki karşıtlık hakkında. Yine de, postmodernizmin bir dönem kavramı çerçevesinde, bu çok sayıdaki yazı ya da yazıt figürünü yabancılaştırmak ve onları mekânsalın kendisinin genişletilmiş bir kavrayışı içinde yeniden konumlandırmak istiyoruz.

Bu özel "büyük dönüşüm"e –zamanın yer değiştirmesi, zamansalın mekânsallaştırılması– ilk yaklaşım genellikle yeniliklerini bir kayıp duygusu yoluyla tescil eder. Gerçekten de Ballard'daki entropinin pathoslarının tam olarak böyle olması olanaklı görünüyor: bu yepyeni mekânsallık dünyasının titiz –ve isteksiz olmayan– keşfi ve ona eşlik eden modernin ölümünün keskin sancısı tarafından serbest bırakılan *duygu*. Her durumda –eski modern ve zamansallıklarının– bu nostaljik ve geriye yönelik perspektifinden yas tutulan şey, derin belleğin anısıdır; sahnelenen şey, nostaljiye, daha eski soyu tükenmiş köken ve *telos* sorularına, derin zamana ve (Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nde bir darbede hallettiği) Freudyen Bilinçdışına, ayrıca diyalektikle birlikte modern ânın cezir evresi tarafından yüzüstü bırakılmış tüm anıtsal biçimlere, Mutlakları artık bizim için duyulamayan, teknokratik dünya içindeki demiurjiklerin okunaksız hiyeroglifleri olan biçimlere yönelik bir nostaljidir.

O halde, postmodern ve onun mekânsalcılığında tarihsel olarak özgün olanı kavramak için modernin içinden bir dolambaçlı yola ihtiyacımız vardır. Nitekim böyle bir tarih dersi, nostaljik pathos için en iyi çaredir ve bize en azından, Gereklilik yoluyla, modern olana geri dönüş yolunun sonsuza kadar mühürlendiğini öğretir. Bunun ardından varsayılan, modernden postmoderne geçiş ile (emperyalizm ânı diye de adlandırılan) eski tekelci kapitalizmin yeni çok-uluslu ve yüksek-teknolojili mutasyonuna ekonomik ya da sistemik dönüşümü arasında bir bağıntıdır. Yeni bir türün giderek artan şekilde mekânsal özellikleri, bu tür ekonomik açıklamalardan türetilebilir, ancak yeni mekânsal estetiğin ve onun varoluşsal yaşam dünyasının herhangi bir somut açıklaması, bazı ara adımları ya da diyalektiğin dolayımlar olarak adlandırdığı şeyi gerektirir.

Dolayısıyla, "kavramsal sanat" da, şöyle ifade etme eğilimindeyim ki, miras alınan biçimin her sorunsallaştırılmasının veya çözülmesinin bizi mekânın kendi içinde yüzüstü bırakması anlamında, kesinlikle mekânsallaşmanın göstergesine maruz kalır. Kavramsal sanat, sayesinde, bizzat –normalde bilinçli olmayan ve doğrudan bir temsile ya da konulaştırılabilecek herhangi bir özbilince ya da yansıtılabilirliğe kapalı olan– zihnin kategorilerinin esnetildiği, yapılandırıcı varlıkları şimdi izleyici tarafından, normalde duyarsız kaldığımız kas sistemi veya sinirler gibi, Lyotard'ın paralojizmler –başka bir deyişle bilinçli soyutlamalar yoluyla düşünemediğimiz ya da çözemediğimiz ve bizi görsel olaylar karşısında şaşkın bırakan algısal paradokslar– olarak adlandırdığı tuhaf zihinsel deneyimleri biçiminde yanal olarak hissedildiği Kantçı bir işlem olarak tanımlanabilir. Diyelim ki Bruce Nauman'ın yerleştirmeleri ve hatta Sherrie Levine'in temsillerin temsilleri, bakan zihni bir kez daha paralojik sürecin kendisinin şaşırtıcı aşamalarına fırlatan çözülemez, ama somut olarak görsel ve algısal çelişkiler üretmeye yarayan cehennem makineleridir. Burada "kavramsal," sürecin nihai *öznesini* belirtir (deneysel anlamda) – yani bunların kendi başlarına nesneler olarak asla görünemeyeceklerini ve izleme sürecinin her aşamasında sahip olduğumuz her şeyin eskiden "sanat yapıtları" olarak düşünülenlerin biçiminde maddi fırsatlar olduğunu da anlamamız kaydıyla bizzat zihnin algısal kategorilerini. Kavramsal operasyonun mekânsallaşması bu anlamdadır, çünkü içinde hareket ettiğimiz ve bir deneyimin tek "kesinliği" olan tek unsurun mekânsal alan olduğunu (ama kavramsal yapıtlar olarak adlandırılan bu mekânsal bahanelerin, klasik sanat yapıtının iddia ettiği gibi, kendi başlarına maddileştirilmiş anlamın tam biçimleri olması anlamında değil) bize tekrar tekrar öğretir. Bu tür

kavramsal sanat icrası ile (hemen hemen aynı şekilde tanımlanabilecek) bazı klasik yapısöküm metinleri arasındaki ilişki açık görünmektedir, ancak bu, yeni *okumanın* bizzat mekânsallaşmayla ilişkisine dair daha fazla soruyu gündeme getirmektedir. Örneğin, felsefi veya kuramsal bir "deneme"nin okuma kapanışı, bir bakımdan, okumanın kendisinin yapısökümcü sorunsallaştırması da çerçeveyi açma ve bizi başka bir yere bırakma eğiliminde olacak şekilde, geleneksel sanat yapıtının biçimsel sınırlarına benzer değil mi? Çağdaş düşüncede dış dünyanın yaygın metinselleştirilmesinin (metin olarak beden, metin olarak devlet, metin olarak tüketim) postmodern mekânsallaşmanın temel bir biçimi olarak görülmesi gerektiği açık görünmektedir ve aşağıdaki satırlarda önceden varsayılmaktadır.

Ne var ki, kavramsal sanata ve onun evrimine gelince, bunun –örneğin Hans Haacke'nin çalışmasındaki– daha sonraki politik varyantının algısal kategorilerin yapısökümünü, özellikle çerçeveleyici kurumların kendilerine yeniden yönlendirdiğini eklemeye değer. Burada "yapıt"ın paralojizimleri, mekânını maddi bahaneye geri çekerek ve sanatsal altyapıda zihinsel bir devreyi kaçınılmaz kılarak, müzeyi içerir. Aslında Haacke'de bağlı hale geldiğimiz şey yalnızca müzenin mekânı değil, bir kurum olarak mütevelliler ağına, bunların çok-uluslu şirketlerle olan bağlarına ve son olarak –kısıtlı bir kavramsal sanatın sınırlı ve Kantçı projesi olan şey (tüm özel temsili çelişkileriyle) bilişsel haritalamanın kendisinin hırsına doğru genişleyecek şekilde– tam geç kapitalizmin küresel sistemine açılan müzenin kendisidir. Haacke'de, her durumda, kavramsal sanatın başlangıcından itibaren içsel olan mekânsallaştırma eğilimleri, kendisini içeren müze yapısını açığa çıkartmak için kendisini ortadan kaldıran bir "sanat yapıtı" ile otoritesini yalnızca kurumsal yapıyı değil, kendisinin de içinde bulunduğu kurumsal bütünlüğü içerecek şekilde genişleten bir "sanat yapıtı" arasındaki tedirgin bir geştalt almaşında açık ve kaçınılmaz hale gelir.

Bu noktada Haacke'den bahsetmek, elbette, genel olarak postmodernizmin ortaya çıkardığı temel sorunlardan birini (ve özellikle burada tartışılan mekânsallaştırma eğilimleriyle birlikte) gündeme getirmektir: yani postmodernist sanatın olası politik içeriğini. Böyle bir siyasi içeriğin (realizmin kendisi bir yana) daha eski bir modernizmde biçimsel olarak olanaklı olandan yapısal ve diyalektik bakımdan çok farklı olmasının zorunlu olduğu, postmodernin hemen hemen tüm alternatif tanımlarında zaten örtük olarak mevcuttur; ancak, daha önceki bir bölümde ortaya konulan politik estetikteki uygun bir kısaltma prob-

lemiyle dramatize edilebilir: meta ya da tüketici fetişizminin temsilleri olduğu bu kadar açık olan Andy Warhol'un Coca-Cola şişelerinin ya da Campbell'in çorba konservelerinin neden eleştirel ya da politik beyanlar olarak işlevli görünmedikleri sorusu. Ne var ki, postmodernin sistematik anlatımlarına gelince (benimki de dahil), başarılı olduklarında başarısız olurlar. Ve kişi, yeni kültürel başatın anti-politik özelliklerinin –örneğin, tarihselliğin kaybı– daha güçlü bir şekilde altını çizip izole edebildikçe, kendini köşeye daha fazla sıkıştırır ve böyle bir kültürün yeniden politikleşmesini apriori düşünülemez hale getirir. Yine de postmodernin bütünleştirici açıklaması her zaman çeşitli muhalif kültür biçimleri için bir alan içermiştir: Birinci Dünyası kendi içinde kendi dinamiğiyle bir Üçüncü Dünya oluşturan geç kapitalizmin zorunlu olarak eşitsiz gelişimi tarafından varlıkları zaten belirlenmiş olan marjinal grupların, kökten farklı kalıntı ya da yeni kültürel dillerin kültür biçimleri. Bu anlamda postmodernizm "yalnızca" kültürel bir başattır. Onu kültürel hegemonya açısından betimlemek, toplumsal alanın kitlesel ve tekdüze bir kültürel homojenliğini öne sürmek değil, tam olarak onun, bastırmak ve dahil etmekle görevli olduğu diğer dirençli ve heterojen güçlerle bir arada varoluşunu ima etmektir. Bununla birlikte, Haacke vakası, kökten farklı bir sorun oluşturmaktadır, çünkü onunki, açıkça postmodern ve eşit derecede açık bir şekilde politik ve muhalif olan bir kültürel üretim türüdür – paradigma içinde hesaplanmayan ve onun tarafından kuramsal olarak tahmin edilmemiş gibi görünen bir şey.

Ancak, bu makalenin kapsamı bundan daha sınırlıdır; az önce yaptığımız gibi postmodernizmin değerlendirilmesi sorununun nihai siyasi koordinatlarını belirtmesi gerekiyorsa, buradaki konumuz, bugün postmodernin çeşitli biçimlerinde saptanacak *Ütopyacı* dürtülerle ilgili daha dar olandır. Herhangi bir çağdaş siyasette Ütopyacı vizyonun yeniden icat edilmesinin gerekliliği konusunda çok güçlü bir şekilde ısrar etmek istiyoruz: Bize ilk olarak Marcuse'nin öğrettiği bu ders, o dönemin ve onunla olan ilişkimizin yeniden değerlendirilmesinde asla terk edilmemesi gereken altmışların mirasının bir parçasıdır. Öte yandan, Ütopyacı vizyonların henüz kendilerinin bir politika olmadığı da kabul edilmelidir.

Bununla birlikte ütopya, postmodernin herhangi bir kuramı ve onun herhangi bir dönemselleştirilmesi için kendine özgü problemlerini ortaya çıkarır. Zira geleneksel bir görüşe göre postmodernizm, ellilerin tutucu ideologları (Daniel Bell, Lipset vb.) tarafından ("postendüstriyel toplum"un yanı sıra) ilan edi-

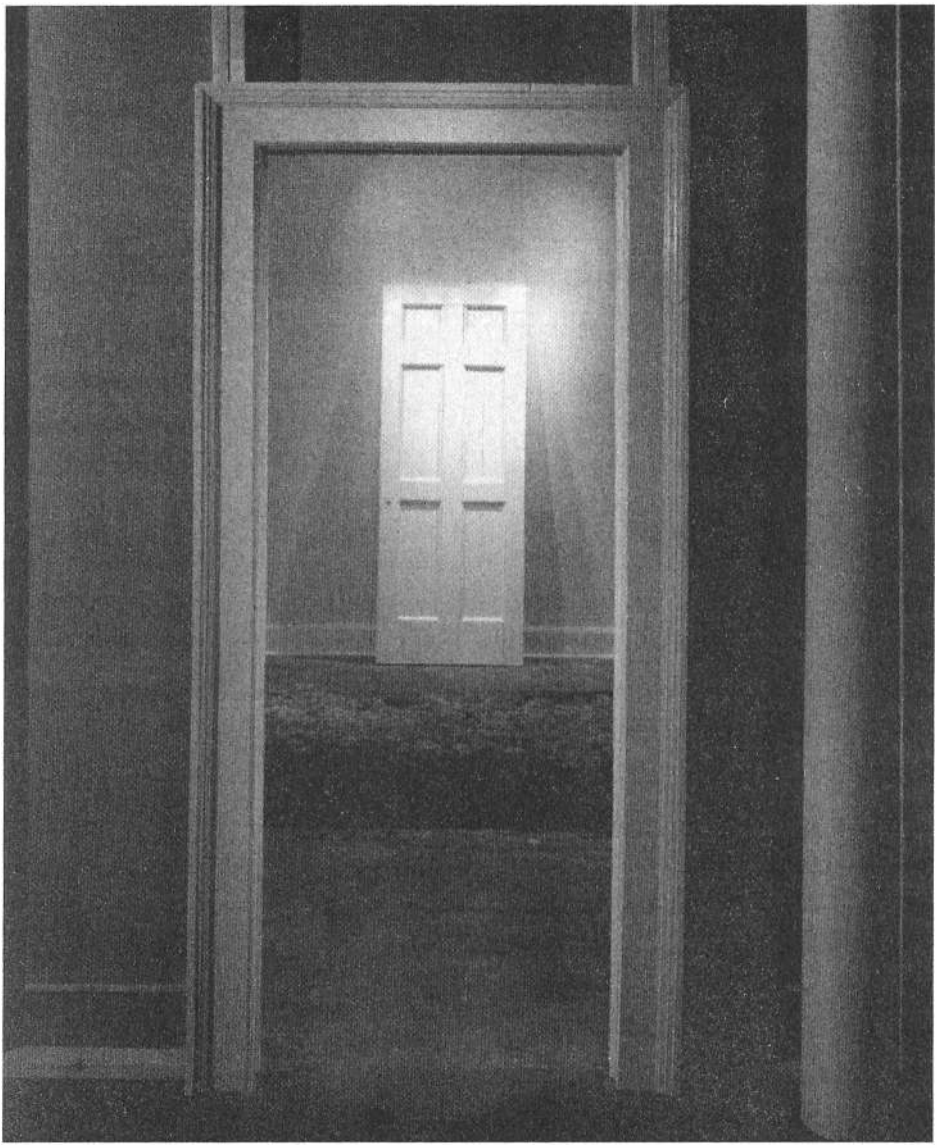
len, altmışlar tarafından dramatik bir şekilde "çürütülmüş," ancak yetmişlerde ve seksenlerde "gerçekleşen" bir gelişme olan tanımlayıcı "ideolojilerin sonu" ile de uyum içindedir. Bu anlamda "ideoloji," Marksizm anlamına geliyordu ve onun "sonu," 1984 gibi büyük savaş sonrası anti-Stalinist distopyalar tarafından zaten güvence altına alınmış olan "Ütopyanın sonu" ile el ele gitti. Ancak o dönemdeki "Ütopya," aynı zamanda basitçe "sosyalizm" anlamına ya da o zamanın eski radikallerinin neredeyse tamamen Stalin ve Sovyet komünizmi ile özdeşleştirdiği, radikal olarak farklı bir toplum yaratmaya yönelik herhangi bir devrimci girişim anlamına gelen bir şifreli sözcüktü. 1950'lerde muhafazakârlar tarafından kutlanan bu genelleştirilmiş "ideolojinin ve Ütopyanın sonu," aynı zamanda buna radikal bir perspektiften hayıflanan Marcuse'nin *One-Dimensional Man* [*Tek Boyutlu İnsan*] kitabının da ana fikriydi. Bu arada, kendi dönemimizde postmodernizmin neredeyse tüm önemli manifestoları –şimdi "inancın" ve tam yüksek modernizmin iki katmanlı Mutlaklarının ve "politik olanın" (yani Marksizmin) sönmesi anlamına gelen Venturi'nin "ironisinden" Achille Bonito-Oliva'nın "ideolojisizleşme"sine kadar– benzer bir gelişmeyi kutlamaktalar.

Bu tarihsel anlatıya altmışları eklersek, her şey değişir; "Marcuse," neredeyse Ütopyacı düşünmenin ve hayal gücünün patlayıcı bir şekilde yenilenmesinin ve eski anlatı biçiminin yeniden doğuşunun adı haline geldi. Ursula K. LeGuin'in *The Dispossessed* [*Mülksüzler*] (1974) kitabı, türün en zengin edebi yeniden icadıyken, Ernest Callenbach'ın *Ecotopia*'sı [*Ekotopya*] (1975) tüm farklı altmışlar Ütopya dürtülerinin bir özetini sağladı ve ayrıca (kendisi tam anlamıyla Ütopik olan) etrafında bütün bir siyasi hareketin kristalize olabileceği bir kitap yazma hırsını canlandırdı; aynı şey Edward Bellamy'nin *Looking Backward* [Geriye Bakış] kitabı ve onun Kuzey Amerikan siyasi Ütopyacılığının benzer erken aşamasındaki Milliyetçi partisi etrafındaki kitle hareketi için de geçerlidir. Gelgelelim, altmışların Ütopyacı dürtüleri o şekilde bütünleşmeyip daha çok, ortak paydası çeşitli (çoğunlukla antikapitalist) biçimlerde yeniden dirilen Doğa sorunsalı olan hayati bir dizi mikropolitik hareket (mahalle, ırk, etnik, cinsiyet ve ekolojik) üretmiştir. Bu toplumsal ve siyasal gelişmelerin, geleneksel bir sol parti siyasetinin reddini oluşturduğu ve dolayısıyla kendi yöntemleriyle bir başka "ideolojinin sonu" olarak ilk paradigmamız içinde de yeniden okunabileceği kesindir. Bu çoklu ütopik dürtülerin yetmişlerin sonlarına ve seksenlere hangi ölçüde uzandığı da net değildir [örneğin, Margaret Atwood'un *Handmaid's Tale* [*Damızlık Kızın Öyküsü*] (1985) romanı, ilk feminist distopya ve dolayı-

sıyla Ütopyacı tür içindeki çok zengin feminist çalışmanın sonu olarak kabul edilir]. Diğer taraftan, burada zaten değinilmiş olan mekânsallaşma fenomenine yeniden dönmek ve tüm bu çeşitli Ütopyacı vizyonlar içinde, altmışlarda ortaya çıktıklarından beri –içinde toplumsal ilişkilerin ve politik kurumların dönüşümünün insan vücudu dahil yer ve manzara vizyonuna yansıtıldığı– tüm bir dizi tamamıyla mekânsal Ütopyaların gelişimini görmek makul olacaktır. Öyleyse mekânsallaştırma, zamanı ve Tarihi düşünme kapasitesinden ne alırsa alsın, Ütopyacı ve hatta protopolitik tipte arzu yatırımı için yepyeni bir alana kapı açar. Her durumda bu, zorla açmayacaksak bile en azından neler olacağına bakmak için aradığımız kapı aralığıdır.

Robert Gober'in yerleştirmesi, bize en azından boş bir kapı çerçevesi sunduğundan, bu araştırmaya başlamak için mükemmel bir yer gibi görünüyor. Aynı zamanda bizi, zaten çok açık bir şekilde mekânsal sanatlar olan şeylerle uğraşırken, mekânsallaştırma kavramlarının alakasına ilişkin açık soruyu sormaya zorlar, ama cevaplamamıza yardımcı olur. Ancak burada postmodern mekânsallaşma, çeşitli mekânsal araçlar arasındaki ilişki ve rekabet içinde –örneğin filme karşı videonun ya da bir araç olarak resme karşı fotoğrafın iddiaları ve biçimsel güçleri içinde– kendini gösterir. Aslında burada mekânsallaşmadan, kendisi aracılığıyla geleneksel güzel sanatların *birleştirildiği* bir süreç olarak söz edebiliriz: yani artık kendi iç üretimlerinin de sembolik bir mesaj oluşturduğu ve söz konusu aracın statüsü üzerine bir konum alacağı medyatik bir sistem içinde çeşitli araçlar olarak kendilerinin bilincine varırlar. Gober'in –bir zamanlar resim, heykel, yazı ve hatta mimari olarak adlandırılabilecek olanları içeren– yerleştirmesi, böylece etkilerini araçların üzerinde değil ama bunların ilişkiler sistemi içinde olan bir yerden alıyor: Bunu bir tür düşünümsellik olarak nitelendirmek, normalde bu sentez ya da bileşimden bir tür süper-ürün ya da aşkın nesne –*gesamtkunstwerk*– çıkması anlamına gelen daha geleneksel "karma araçlar" kavramından daha iyi bir şeydir. Ancak, bu yerleştirmenin, bu anlamda bir sanat nesnesi olmadığı çok açıktır.

Her şeyden önce bakılacak bir "temsil" yoktur. Kapı, resim, tümsek, metin, hiçbiri kendi içlerinde bizim bölünmemiş ilgimizin nesnesi değildir; ancak, örneğin, bir Haacke yerleştirmesinin unsurları veya onun ötesinde, yalnızca en yanlış yönlendirilmiş müze ziyaretçisinin video görüntülerinin içeriğinde "sanatı" arayacağı Nam June Paik'in özünde postmodern eğilimleri hakkında da aynı ölçüde şey söylenebilirdi. Yine de Haacke (ve hatta Paik'in politik olmayan

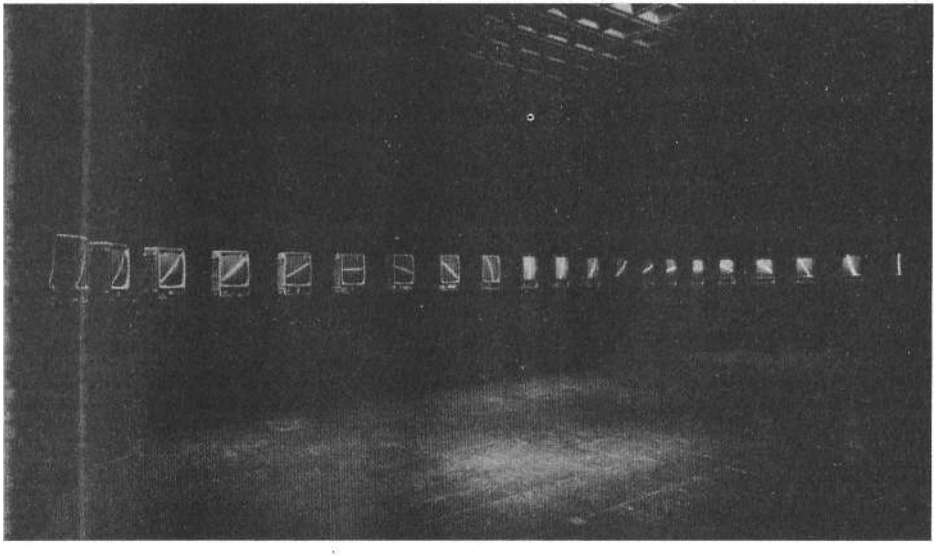


Robert Gober, "Başlıksız yerleştirme"

"kavramsal" sanatı) ile –kendisi de bir anlamda bir "kavram" uyandıran– bu özel mekân arasında derin bir yöntembilimsel farklılık, söz konusu işlemlerde fiilen bir evirtim var gibi görünecektir. Haacke'nin çalışması, söylendiği gibi duruma özeldir. Müzeyi bu şekilde ve kurumsallığı içinde ön plana çıkarır: Bu, insanın projenin içsel idealizmine ilişkin en kötü korkularını doğrulamak için olmasa bile Gober'in yerleştirmesinin kötü ya da politik olmayan Ütopyacılığını ortaya çıkardığı söylenebilecek ve Gober'de hiç bulunmayan bir şeydir.

Haacke yapı-söker: modaya uygun sözcük, onu düşünürken oldukça kaçınılmaz görünüyor (ve kendi bağlamında özgün, güçlü, politik, yıkıcı anlamının bir kısmını geri kazanıyor). Sanatının Avrupalı kültür-politik aşındırıcılığı vardır; var olmayan topluluğu, "görünmez halkı" Adorno'dan çok Emerson okuyucularından oluşan Gober'in sanatı, Shakerlar ya da Charles Ives kadar Amerikalıdır. Bu kavramsal sanat biçiminin –böyle olduğu için– rakibinden, Haacke ve diğerlerinin parçalara ayırdığı türden zaten var olan bir kavramı değil, henüz var olmayan bir kavramın fikrini inşa etmesiyle ayrıldığını önerme eğilimindeyim.

Ancak mimari tartışmamızda daha önce gördüğümüz gibi, yalnızca kültürel bir değişikliğin Ütopyacı değeri, gösterge ve semptomları her iki şekilde –yaklaşmakta olan değişim kadar sistematik bir kopyalanmanın göstergeleri olarak da– okunabilecek belirsiz bir yargıdır. Demek oluyor ki, modernist mekân kendisini *novum* olarak, bizzat yeni yaşam biçimlerine atılım, radikal biçimde ortaya çıkan, Schönberg ve ondan sonra Marcuse'nin anımsatmayı sevdiği "diğer gezegenlerden gelen hava" (Stefan George), yeni bir çağın doğuşunun ilk uyarıcı göstergesi olarak sunmaktadır. Şimdi, modern mimarinin başarısızlıkları ışığında, modernist alan, sistemin mantığını yalnızca daha yüksek bir yoğunlaştırma düzeyinde yeniden ürettiğini, ilerlemeye devam ettiğini ve ussallaştırma ve işlevselcilik ruhunu, iyileştirici pozitivizm ve standardizasyon ruhunu henüz hayal bile edilmemiş inşa edili mekâna aktardığını kanıtlıyor. Alternatiflere, ancak modernizmin aslında misyonunu ve projesini tamamlayıp tamamlamadığı-



Nam June Paik, "T.V. Clock"

na veya kesintiye uğrayıp temelde eksik ve yerine getirilmemiş kalıp kalmadığına dair bağlantılı tarihsel soruyla karar verilebilir.

Yine de postmodern şimdi ek bir olasılık, üçüncü bir okuma gibi bir şey, içinde Ütopyacı bir öngörü kavrayışının kuramsal, figüratif olmayan bir şekilde ön plana çıktığı bir şey öneriyor. Gober'in projesi en iyi şekilde, Le Corbusier'in inşa edilmiş alanımızı bir anda ve tüm ekonomik ve toplumsal engellere karşı dönüştürmek için protopolitik görevinden vazgeçiyor gibi görünen bu olasılık



Nam June Paik, "T.V. Garden"

perspektifi içinde kavranabilir. Bu, Althusser'den borç alınan bir ifadeyle, pek de bir Ütopyacı mekân biçiminin üretimi olarak değil, daha çok böyle bir mekânın *kavramının* üretimi olarak görülebilir. Ve hatta bu bile, çağdaş mimarların giderek artan sıklıkta, Piranesi'nin Roma ya da Le Corbusier'nin not defterleri üzerine görüşlerinden çok onun fantezilerinin görsel kayıtlarını andıran, (planların, çizimlerin ve modellerin katı mimari anlamında) inşa edilemez "projeler" tasarladıkları ve binaların ve kentsel komplekslerin gün ışığında hayal bile edilemeyecek grotesk ve parodik projeksiyonlarını yayınladıkları bağlamda anlaşılmamalıdır. Gober, kendi "heykelleri" özellikle binaların iç mekânlarından ve mobilyalar ile bazen yalnızca sıhhi tesisat olarak düşünülen, mutfak ve banyo donanımının görünür aygıtları olan yerleşim kabuğu arasındaki ara-dünyalardan türemesine karşın, sözcüğün en geniş anlamında bile bir mimar değildir.

Bu yerleştirme, yukarıda bahsedilen "projeler" gibi, zihnin gözünün Ütopyacı ekranına yeni bir tür konutun temsilini yaymayı amaçlamaz; ve hem bu operasyonu bu tür temsillerden ayırmanın terminolojik bir yolu olarak hem de tam olarak mevcut kavramsal sanat anlayışlarına bir müdahale olarak, ayırt ediciliği –bir mekân kavramının üretilmesi– sistematik şekilde işler: Bu, yapısökümcü işleme karşı yeni bir tür zihinsel varlığın üretimini vurgulamak, ama aynı zamanda bu varlığın herhangi bir pozitif temsil çeşidine ve özellikle "olumlayıcı" mimari için herhangi bir taslağa özümsenmesini dışlamak anlamına gelir. Bu nedenle işlem, daha yakından tanımlanmayı hak eden, gerçekten tuhaf bir işlemdir.

Bize sunulan, çerçevesiyle bir kapı (Gober), bir tümsek (Meg Webster), geleneksel bir Amerikan manzara resmi (Albert Bierstadt) ve bir "postmodernist metin" olarak adlandırılabilecek bir şeydir (Richard Prince). Bu nesnelerin müze mekânı içinde birleşik bir sergi olarak bileşimi kesinlikle temsili beklentiler ve dürtüler uyandırır ve özellikle bunları algısal olarak birleştirmek için, bu bambaşka nesne ve öğelerin içinden –bir bütünün parçaları olarak değilse de en azından bir bütünün unsurları olarak– kavranabileceği estetik bir bütünleştirme icat etmek için bir zorunluluk ifade eder. Bu, öne sürdüğümüz gibi, "yapıt"ın kendisi tarafından sistematik olarak engellenen bir zorunluluktur, ama yine öne sürüldüğü gibi, öncelikle "bütün"ün ya da "tamamlanmış şey"in ya da "yapıt"ın ya da bizzat "temsil"in biçimine duyduğumuz (Kantçı) özlemi ön plana çıkarıp paylamak için değildir (sözde kavramsal sanatta benzer hayal kırıklığı durumunda olduğu gibi).

Öncelikle, Gober'in parçalarının veya öğelerinin heterojenliği –genel olarak postmodernist "metinlerde" olduğu gibi– yalnızca birleştirilemeyen hammaddelerin veya içerik türlerinin soyut farklılaşması olmayıp aynı zamanda sanki kolektif yapıtın kendisinin daha somut ve hatta toplumsal bir heterojenliği tarafından "ikiye katlanmış" ve "güçlendirilmiştir." Bu öğelerin her birini –estetik öncüleriyle "tümsek," kendine has oldukça farklı öncülleriyle ironik "metin," ayrıca Hudson Nehri okulu ve kendine özgü antik tarihi– diğerlerinden uzakta tutan biçimlerin çoklu tarihleri, kendi uyumsuz biçimsel ve maddi seslerini yayan tüm bu farklı sanatsal malzemeler, burada ayrıca, özne ve faillik meselelerini, hatta kolektif özne ve bireysel niyete ilişkin yanlış sorunlarla birlikte "imzaların" çözümsüzlüğünü yeniden gündeme getiren gerçek insan işbirlikçilerinin hayalet gibi, ama toplumsal olan varlığını bir araya getiriyor. Yapıtın bu ikinci düzeyi, daha sonra, estetik alımlama ve birleşme gibi tamamen biçimsel ilk problemin heterojenliğini güçlendirir ve düzenler, onu, şimdi yanında daha az dayanılmaz olmayan ikinci bir skandal olarak kalan biçimsel ikilemi –tüm bunların nasıl bir arada görüleceği ve aralarında algısal bir ilişki kurulacağı– hiçbir şekilde silmeden, toplumsal bir hale dönüştürür. Bu arada, menteşelerinden çıkan kapı, yavaş yavaş kafamıza, bir kavram üretmenin yalnızca ona sahip olmaktan ve hatta bir kavramı enine boyuna düşünmekten rahatsız edici bir şekilde farklı olduğunu sokarken, tüm bunları bir araya getirmemizi teşvik etmeye devam ediyor ve başından beri kendisini ayrılmış olarak tescil ediyor.

Bununla birlikte, toplumsal olarak, yapıtın bu kolektif varlığı, belirli bir tarihsel kesinlik kazanmaya ve kendisini, *Mitsein*'ın* eski, zaten var olan, ama belki de artık işlevsel olmayan kategorilerinden daha az rahatsız edici olmayan bir şekilde farklılaştırmaya başlar. Her şeyden önce, temel bir kolektif yaşamın en eski kavramı olarak aile, artık ailevi değerleri altüst etme ya da yapısökme ihtiyacı bile hissetmeyen bu oda fikrinde hiç yoktur. O halde bu, Gober'in Ütopyacı odasını herhangi bir gerçek mimari projeden ("Ütopyacı" tipte olsa bile) ayıran son ve en belirleyici özelliktir, çünkü bu sonuncular, özellikle komünal mutfaklarda ve yemek alanlarında (More'dan Bellamy'nin *Looking Backward*'daki, görünüşte mutfaklardan yoksun, orta sınıf apartmanlarına ve kendi zamanımıza kadar Ütopyacı söylemde var olan bir uğraşı) olduğu gibi, aile yapısını kolektifleştirmeye çalıştıkları yerlerde bile, aile ve aile yapısının devamlılığı sorunuyla uğraşmak zorundadırlar. Burada aile sorunsalının yokluğu bir

* Mitsein: Heideggerci felsefede "birlikte olmak" anlamındaki sözcük –çn.

toplumsal cinsiyet ifadesi olarak okunabilir, ancak aynı zamanda kendiliğinden kolektif meseleyi ev içi olandan –burada sanatsal işbirliği olarak tanımlanan– kolektif çalışma alanına kaydırır.

Ancak bu noktada ikinci bir tarihsel tanımlama devreye girer: zira bu işbirliği ne olursa olsun, elbette, artık ortadan kalkması ya da olanaksızlığı çoğu kez tüm postmodernizmlerin kurucu özelliği olarak görülen eski modernist avangartların öncü projesi de değildir. Diğer bir deyişle, bu yerleştirme ne daha genelleştirilebilir tipte bir biçemsel politikayı, ne sürrealizm gibi belirli bir kültürel politikayı ne de bir zamanlar –protopolitik virüsü yeni bir dönem biçeminin gücüyle yayarak ya da şu ya da bu bireysel çalışma, metin, bina ya da resim yoluyla radikal kültür-politik değişim için evrensel bir programa başvurarak– en üstün şekilde yaptığı mimari avangartların herhangi birini yansıtmaz. Öyleyse burada da, diğer postmodernizmlerde olduğu gibi, avangartların ötesindeyiz; yine de kolektif çalışmanın burada hâlâ yalnızca dönem benzerliğinden veya bireysel ressamlar veya mimarlar arasındaki akılların anekdot niteliğindeki buluşmasından başka bir şey olarak onaylanması farkıyla. Bir hareketin veya okulun örgütlenmesinden kaçınan, biçemin çağrısını görmezden gelen ve manifesto veya programın işaretlerini dışarda bırakan bu işbirliğinin onaylanmasının nihai anlamı, Gober yerleştirmesinin bizi karşı karşıya bıraktığı en ufak bilmece değildir; ama "yeni toplumsal hareketler"in veya çağdaş "mikropolitika"nın gündeme getirdiği tüm yeni ve daha hakkıyla politik olan sorularla en azından uyum içinde olan bir bilmecedir.

Şimdi, şeyin kendisinin daha geleneksel "okuması"na dönersek, ilk olarak, onun, kendi kültürel ve kuramsal ânımızın gelecekteki tarihçilerinin önemli ve semptomatik olarak değerlendirmeye mecbur oldukları başka bir konuyu içerdiği gözlemlenebilir: Başka bir deyişle, alegorik yorumun karmaşık kuramsal problemleri de dahil, *alegori*nin beklenmedik bir biçimde yeniden icat edilmesi değilse de geri dönüşü ve canlanması konusunu. Zira modernizmin postmodernizm tarafından yerinden edilmesi, biçimsel ve dilsel değerleri Romantizmden Yeni Eleştiriye ve 1950'lerin sonlarında üniversite sisteminde "modernist" yapıtların kanonlaşmasına kadarki uzun dönemde hegemonyasını güvence altına aldığından, Sembolün daha eski estetik mutlağının krizinde de ölçülebilir ve tespit edilebilir. Sembolik olan, sanat yapıtının ve kültürün kendisinin çeşitli organik anlayışlarına (aşırı derecede) benzetilmişse, o halde, onun çeşitli karşıtlarının bastırılmış olanlarının ve alegorik olanın bir dizi açık ya da örtülü

kuramlarının geri dönüşü, kendi zamanımızda, kopuşlara ve süreksizliklere, heterojen olana (yalnızca sanat yapıtlarında değil), Özdeşlikten çok Farklılığa, dikişsiz dokumalar ve muzaffer anlatısal zaferlerden aralıklara ve deliklere, içinde eski anıtsal yapıtın ve "somut evrensel"in eski öğretilerinin yıkandığı ve kendilerini yansıttığı Toplum ve onun "bütünlüğünden" çok toplumsal farklılaşmaya genel bir duyarlılıkla tanımlanabilir. O halde, alegorik olan –ister De Man ya da Benjamininkiler, ister ortaçağa ait ya da Avrupalı olmayan metinlerin yeniden değerlenmelerininkiler isterse Althusserci ya da Lévi-Straussçu yapısalcılıklarınkiler ya da Kleinci psikolojiler ya da Lacancı psikanalizinkiler olsun– onun düşünce nesnesi içindeki ölçülemez farkındalığını düşünmeye yöneltilen soru olarak ve hiçbir düşünce ya da kuramın tek başına kapsamadığı konusunda en azından asgari düzeyde anlaştığımız fenomenleri kapsamak üzere tasarlanmış çeşitli yeni yorumlayıcı sorular olarak, asgari düzeyde formüle edilebilir. O halde, alegorik yorum her şeyden önce, eski anlamdaki yorumun olanaksızlığını kabul ederek ve bu olanaksızlığı kendi geçici ve hatta şansa bağlı hareketlerine dahil ederek başlayan yorumlama işlemidir.

Zira yeni alegori dikey değil, yataydır: Bire bir kavramsal etiketlerini *The Pilgrim's Progress* modasından sonra hâlâ nesnelerine eklemesi gerekiyorsa, bunu bu nesnelerin (etiketleriyle birlikte) derinden ilişkili oldukları, aslır da bizzat kendilerinin birbirleriyle ilişkileri tarafından inşa edildikleri inanc yla yapar. Buna böylesi ilişkilerin kaçınılmaz hareketliliğini de eklersek, alegorik yorumlamayı, metin boyunca ileri geri hareket ederek, terimlerini, statik bir ortaçağ ya da İncilvari kod çözme klişelerimizden oldukça farklı ve (bu da eski moda bir sözcük olmasaydı!) diyalektik diye nitelendirilmesi insana cazip gelen türden sürekli modifikasyonunda yeniden düzenleyen bir cins tarama olarak görüvermeye başlarız.

(Belki de geçerken, burada uyandırılan alegorik yöntemin, modernizm/postmodernizm kırılmasının dönemselleştirici şeması tarafından talep edilen ve harekete geçirilen şey olduğunu gözlemlemeye değer. O halde, burada yine, sık sık olduğu gibi, postmodernizm kuramının kendisi, açımladığını iddia ettiği şeyin bir örneğidir: Yeni alegorik yapılar postmoderndir ve bizzat postmodernizmin alegorisi olmadan ifade edilemezler.)

Her durumda, Gober yerleştirmesinin okunmasının kendisini dayattığı yol budur: Her bir terimin, içinde, diğer üçünden biriyle karşılaştığı sırada değerini ve anlamını zarif ya da pek zarif olmayan bir şekilde değiştirilmiş bulduğu

bir öğeden diğerine sürekli bir hareket olarak. Bu hareket, herhangi bir yön ve herhangi bir başlangıç noktasının olanaklı olduğunu ve burada önerilen şeyin mantıksal olarak olanaklı olan çeşitli yörünge ve bileşimlerden yalnızca biri (ve belki daha bariz olanlardan biri) olduğunu anlamak kaydıyla kabaca tanımlanabilir. Dolayısıyla, inşa edilmiş bir mekân ve mesken, toplumun ve kültürün bir ürünü olarak, kendisi şimdi bir dizi on yedinci yüzyıla ait pastoral ya da Shakespearci anlamda Doğanın yerini işaretleyen tümsekle en dolaysız karşıtlık içinde duran çerçevenin kendisiyle –ev, konut– başlamak, yalnızca görünüşte "mantıklı" ya da "doğal"dır. Bu ilk okumada, hem toplumsal (kapı çerçevesi) hem de doğal olan (tümsek), gerçeklikler olarak, dünyanın ontolojik boyutları olarak kabul edilmiştir.

Anlamların bu eşleştirilmesinin daha sonra yaptığı –toplumsal ya da kültürel olanla doğal olanın bir bileşimi olarak– bizzat "dünyanın" kendi *temsili* olan, içinde hem doğanın hem de kültürün (hem doğal hem de toplumsal olanın) temsil nesneleri olabileceği estetik âlem olan, o oldukça farklı maddenin karşısına konulabileceğini önermektir. Gerçekten de belirli bir türde peyzaj –daha da iyisi, belirli bir türde peyzajın ideolojisi– aynı anda "toplum" ve toplumsal ve tarihsel gerçeklikler hakkında bir dizi kesin ideolojik mesajlar yaydığı ölçüde, her ikisi de Hudson Nehri okulu resminde birbirleriyle diyalektik ilişki içinde mevcutturlar; bu mesajlar olmadığı takdirde, onun yapısının örtük nesnesi olma güçleri azalmaz. O halde geleneksel manzara resmi, bu harekette, toplumsal ve doğal olanın görünüşte ontolojik ilk iki gerçekliğini geriye dönük olarak ideolojiye ve temsile dönüştürür.

Ancak, kendi zamanımızda temsil sorununu kim gündeme getirirse, ânında, içinde eski resmin kendisinin Kuzey Amerika kültürünün evrim tarihinde tarihsel bir belge ve ölü bir an olduğu açık olan yeni bir güç alanı açar. Manzara resmine odaklanmamızın bu modifikasyonuyla birlikte, koleksiyondaki son öğe ile daha skandal niteliğinde ve tarihselci bir bağlantı kurma sürecindeyiz; yani çok gizemli ve "kavramsal" yapısı bir çırpıda postmodernin varlığını ilan eden, daha önceki her üç terimi de nostaljiye ve Amerikan kültürüne dönüştüren ve bunları beklenmedik bir şekilde artık uzaktaki geçmişe yansıtan günümüzün kötücül nesnesi Richard Prince metni ile. Bunun hakkında hiç de utanç verici olmayan soru, sürekli şimdisiyle ve çeşitli tarihsel amnezileriyle tam postmodernist geç kapitalizmde kendisinin bir klişe ya da kültürel fantezininkinden öte bir gerçek varlığı olup olmadığıdır.



Robert Gober, "Başlıksız Yerleştirme"

Ne var ki, bu noktada gösterme yörüngesi durma noktasına gelmez, ama aksine ciddiyetle başlar. Zira artık postmodernist metinden aynı ölçüde postmodernist tümseğe geçebilir ve kendimize –Doğanın yerini işaretlemekten uzak bulunan– bunun, doğa sistematik olarak nesne dünyasından ve Öteki (insanlık dışı ya da eskiden doğal olan) üzerindeki eğilimsel egemenliği insanlık tarihindeki herhangi bir andan daha eksiksiz olan bir toplumun toplumsal ilişkilerince gölgede bırakıldığı için, daha çok Doğanın mezarı gibi bir şeyi oluşturup oluşturmadığını sorabiliriz. Bu açıdan bakıldığında, neredeyse hiç hatırlanamayan kayıp bir nesne için yas olarak diğer nesneler arasından geri dönüş yolu, onların da radikal bir şekilde değiştirildiğini ve dönüştürüldüğünü gösterir. Kapı çerçevesinin –insan yerleşiminin ve toplumsalın düzdeğişmecesinin [metonym]– artık yalnızca kültürel ve bir temsil değil, daha doğal bir konut biçiminin nostaljik bir temsili olduğu ortaya çıkar. O şimdi, kendi zamanımızdaki postmodernin diğer yüzü olan ve manzara ressamlığını kendilerinden sonra yepyeni bir toplumsal gerçekliğin içine sürükleyen emlak spekülasyonu ve eski tek ailelik evlerin yapımının kaybolması hakkındaki bir dizi ekonomik ve tarihsel kaygıya "kapıyı açar" ki, bu toplumsal gerçeklik içinde manzara resmi kültürel tarihin

bir belgesi olmaktan bir antika ve meta, bir yuppi döşeme parçasına dönüşür ve bu anlamda postmodern rakibinden daha az "çağdaş" değildir. Bununla birlikte, bu sonuncusuna gelince, yeni yörüngemizde, kendisini (herhangi bir eski anlamda sanatsal üretim yerine) dil ve iletişim olarak daha ısrarlı bir şekilde ön plana çıkarmaya başlar ve bu yeni yapıya, birçokları için çağdaş toplumun temel özelliklerinden birini oluşturur gözükmesi nedeniyle, medyanın her yerdeki varlığını katar.

Gelgelelim, bu noktada, postmodernin zaferi –kendisine eşlik eden bu eski ve görünüşte nostaljik unsurlar üzerindeki galibiyeti– hiçbir şekilde sağlam değildir. Zira çerçeveli metin, geri kalan her şeyi şaşırtıcı bir şekilde harekete geçiren abartılmış çeşni, rahatsız edici nota, en aktif unsur anlamında Barthes'ın *punctum*uysa, aynı zamanda ilişkili nesneler arasında en kırılgan olanıdır da ve bunun nedeni yalnızca mizah içeriğinde bir tür nostalji ve kendi içinde daha eski bir etnisite taşıması değildir. Ancak şimdi, herhangi bir "başatın" özelliği olan bu tersine dönmelerden birinde –dilin gerçek sonuç, temel gerçeklik, "nihai belirleyici örnek" olarak anlaşıldığı mevcut, büyük ölçüde "yapısalcı" epistem gibi– bu yazılı metin, yalnızca komşularının sağlam görsel varlığını yeniden doğrulama ve güçlendirme eğiliminde olan bir gerçek dışılıkla karşımıza çıkıyor.

Daha sonra burada olmaya başlayan şey, yalnızca nostaljik reflekslerden yola çıkarak, bu şeylerin artık baskın poster-ve-dekoratif kültürünü reddeden ve böylece kendilerini kalıntı olan bir şey yerine boy gösteren bir şey olarak öne süren seçimler ve sembolik eylemler şeklinde, bilinçli direnişin pozitif ve aktif değerini yavaş yavaş alıyor olmasıdır.

Bununla birlikte, burada spekülatif olarak ana hatları verilen şey, yalnızca bir geçici "yorum"dan rakip bir diğer yoruma "bitmez tükenmez" bir yörünge değildir. O, pek çok başka biçim alabilir ve bu noktada açıklamamızı bitirmek, "Ütopyacı geleceğin" herhangi bir şekilde, bir imge veya bir temsil olarak bile güvence altına alındığını ima etmek değildir. "Öğeler" dengesiz kümeler içinde birbirleriyle eşleşmeye devam ediyor ve "düşünce" kalitesi bitmeyen çeşitlilik içinde bir artıp bir azalıyor, parlaklaşıyor ve yeniden kasvetli bir hal alıyor.

Yerleştirme aynı zamanda, daha önce de ima edildiği gibi, güzel sanatlar sistemini ya da daha çağdaş bir dille, çeşitli araçların birbirleriyle olan ilişkilerini ilgilendiren farklı türde bir mesaj yaymaktadır. Yazınsal gerçekteki sinestezi gibi (Baudelaire), *Gesamtkunstwerk* ideali çeşitli güzel sanatların "sistem"ine güven-

miş ve bunların hepsinin içinde bir şekilde, genellikle birinin –Wagner'in durumunda müziğin– "kardeşçe liderliği" altında, "birleşebileceği" (dünün disiplinler arası kavramıyla kuramsal ve felsefi paralellik çarpıcıdır) çok daha kapsayıcı bir *sentez* anlayışıyla onu takdir etmiştir. Var olan yerleştirme, öne sürüldüğü gibi, artık öyle değildir. Bunun nedeni, özellikle, tek tek güzel sanatların her birinin kendi içkin özerklik ya da yarı-özerklik iddialarının yanı sıra eski sentezin dayandığı gerçek "sistem"in kendisinin problemli hale gelmesidir. Diğer bir deyişle, burada ilgili olan araç, ne gerçekten heykelsi bir dilin iç tutarlılığından (Gober'in kendisinde ya da Weber'de olduğu gibi), ne hâlâ içsel olarak tutarlı bir resim sanatınınkinden (geleneksel peyzaj, "postmodern" resim) ne de (hatta) bir biçimler dizisi olarak mimari olanın önceliğinden yararlanır. Eğer bu bir anlamda "karma araçlar" ise (halihazırda listelenmiş tüm farklılıklarla birlikte *Gesamtkunstwerk*'in çağdaş eşdeğeri), "karışım" önce gelir ve söz konusu araçları ima ile aposteriori yeniden tanımlar.

Yine de resim hakkındaki, onun tahttan indirilmesi olarak abartıyla tanımlanacak olan ikinci bir mesaj burada mevcuttur ve kaçınılmaz bir şekilde post-çağdaş durumun kendisinden ve layıkıyla "postmodern" bir resmin statüsüne ilişkin tartışmalardan (bunlar bu resmin pratiği için dün mimariye ilişkin olanlar kadar merkezi hale gelmiştir) okunacaktır. Zira resmin "peyzaj" ve "metin" olarak farklılaşması, bu özel güzel sanatın iddialarını, heykelsi veya mimari bileşenlerin içindeki her şeyden daha acımasızca sorunsallaştırır. Bu arada, burada söz konusu olan Ütopyacı dürtü sorunu, yalnızca genel olarak eski bir modernizmde resmin statüsünden değil ama özellikle daha önce andığımız John Berger'in kübizm değerlendirmesinden anlaşılacaktır:

> Bu yüzyılın ilk on yılında, dönüşmüş bir dünya kuramsal olarak olanaklı hale geldi ve gerekli değişim güçleri zaten var olarak kabul edilebilirdi. Kübizm, bu dönüşmüş dünyanın olabilirliğini ve ilham verdiği güveni yansıtan sanattı. Dolayısıyla, belli bir anlamda, *şimdiye kadar var olan* en modern sanat olduğu gibi felsefi açıdan da en karmaşığıydı.[2]

Berger, bu zamanları açıkça, yalnızca kübizmde dışavuran Ütopyacı resim sanatının savaş ve onu izleyen küresel devrimin başarısızlığı tarafından engellendiği

[2] John Berger, *The Look of Things* [*Görme Biçimleri*], New York, 1974, s. 161 (italikler bana ait).

anlamında değil, ayrıca geçmişin bu başarısız kübizminin, henüz yeniden icat etmeyi başaramadığımız bir Ütopyacı dürtüyü ifade ettiği ölçüde, geleceğimiz de olduğu anlamında kullanıyor. Yine de diğer avangartların hepsinin kendine özgü Ütopyacı anları vardır: Örneğin dadada, yalnızca eleştirel olmakla kalmayıp aynı zamanda tarihin dinamiğini de "insanın yaşamını şekillendiren nesnel biçimlerin durmaksızın alaşağı edilmesi"[3] olarak somutlaştıran patlayıcı bir olumsuzluk ânı. Sürrealizmin Ütopyacı misyonu ise hasarlı ve parçalanmış bir endüstriyel toplumun nesne dünyasına bir Bilinçdışının gizemini ve derinliğini, (Weber ya da Latin Amerikalıların diliyle konuşursak) "büyülü" niteliklerini (Bilinçdışı, bu şeyler aracılığıyla konuşur ve titreşir) sağlama girişiminde yatar.

Dolayısıyla, (belirttiğimiz gibi, kendisi yeni tür bir Ütopyacı mekânda konumlanan) Gober'in duruşunun imaları, modernist resmin bu çeşitli Ütopyacı misyonlarına karşı olarak okunmalıdır. Yine de çağdaş durumda işlerin daha da kötüye gitmesi, postmodern resmin herhangi bir değerlendirmesinin, onun araç türleri ve özellikle de –günümüzdeki (hem kuramda hem de pratikte) sıradışı yeniden keşfi postmodern dönemin temel bir olgusu ve semptomu olan– fotoğrafçılık hakkında bir dizi ifadeye dönüşmesiyle sonuçlanır. Bu, mevcut serginin fotoğrafik bölümünün, aynı zamanda, kendisinin beklenmedik bir Ütopyacı misyonunu açığa vurarak yerleştirme bölümüyle uyumunu güvence altına aldığını muzaffer bir şekilde gösteren bir şeydir. Anladığım odur ki, gerçekte, resimdeki modern hareketle eşzamanlı olan çeşitli fotoğrafik hareketlerin, estetik ve savunma gerekçelerini hâlâ o araçtan ödünç alma eğiliminde oldukları, en iyi ihtimalle görevlerini –bir şekilde aynı zamanda çeşitli şekil ve biçemlerde, görünür dünyanın maskesini düşürme olan– bu dünyayı açığa çıkarma yoluyla "fiziksel gerçekliğin kurtarılması" (Kracauer'in filmsel gerçekçiliği tanımlaması) olarak gördükleridir. Göstermeye çalışacağımız gibi, çağdaş fotoğrafçılığın misyonu şimdi bundan biraz farklı olabilir. Gösterme işi, postmodern resmin eşit derecede dönüştürülmüş savunmalarından geçen dolambaçlı bir yol gerektiriyor, ancak burada Gober'in yerleştirmesini değerlendirmede yararlı bulduğumuz inşa ve yapısöküm diyalektiği, yeni bağlamda beklenmedik bir şekilde yeniden ortaya çıkacak.

Her durumda başlangıçta kesin olan şey, postmodern resmin sözcülerinin, en coşkuyla övülen özelliği olan çoğulculuk içinde teşvik ettikleri belirli eğilim

---

3 Georg Lukacs, *History and Class Consciousness* [*Tarih ve Sınıf Bilinci*], Cambridge, Mass., 1984, s. 186.

ne olursa olsun, çağdaş neo-figüratif resmin, resmin eski (modernist) Ütopyacı misyonlarından vazgeçmesi konusunda hemfikir olmalarıdır: Büyük modernizmlerin estetik ötesi hamlesi de dahil, artık kendisinin ötesinde bir şey yapmak zorunda değildir. Böylesi ideolojik misyonların kaybıyla ve bir cins telos olarak biçimlerinin tarihinden kurtulmasıyla birlikte resim artık, "geçmişin tüm dillerinin tersine çevrilebilmesini savunan bir göçebe tutumu"nu (*IT* 6)[4] izlemekte serbesttir. Bu, "dili anlamdan yoksun bırakmayı" isteyen ve "resmin dilini tamamen birbirinin yerine geçebilir olarak görme, onu saplantılardan ve çılgınlıktan uzaklaştırma ve onu değişkenliğin içinde değer gören bir uygulamaya teslim etme...Farklı biçemlerin bitişikliğinin, planlı olmaktan çok akışkan olan değişim ve ilerleme temelinde çalışan bir imgeler zinciri üretmesi" (*IT* 18-20) eğiliminde olan bir kavramdır. "Bu şekilde anlam şaşkına döner, zayıflatılır, göreli hale getirilir ve bu sayısız işaret sistemlerinin geri kazanılmasının arkasında yüzen diğer anlambilimsel maddelerle ilişkilendirilir. Sonuçta, yapıtın, artık kesin olarak konuşmadığı gibi, cazibesini ideolojik değişmezliğe dayandırmayıp konudan çok yönlü uzaklaşma içinde eriyen bir tür ılımlılığı ortaya çıkar" (*IT* 24). Bu çok ilginç ve yerinde nitelendirmeler, yeni resim hakkında eşitsiz bir şekilde iki ilgili sorunu ortaya çıkarır. Birincisi, bazen tarihsicilik olarak adlandırılan şeydir; yani onun, biçem ve biçimlerinin içeriğinin gerçek bir tarihinden ya da diyalektiğinden ayrılması, ki bu onu "resim biçemlerini ... her metaforik çağrışımından olduğu gibi anlambilimsel göndermelerinden de ayrılmış bir tür *objet trouvé* olarak" kurtarmak için "serbest bırakır;" "Bu biçemler, örnek olma durumlarının saflaştırıldığı pota haline gelen yapıtın yapımında tüketilirler. Bu nedenle, başka türlü uzlaşmaz olan göndermeleri yenilemek ve farklı kültürel sıcaklıkları, tarihsel durumları bakımından duyulmamış melezleri ve farklı dil kaymaları"nı aşılayarak "iç içe örmek olanaklıdır" (*IT* 56-58). "Yeni-üslupçu bir duyarlılık, retorik ve dokunaklı bir tanımlama olmadan sanat tarihi içinden geçen, bunların yerine kurtarılmış dillerin tarihsel derinliğini inancını yitirmiş ve kısıtlamasız bir *yüzeyselliğe* çevirme kapasitesine sahip esnek bir yanallık sergileyen bir duyarlılık egemen olur" (*IT* 66-68). Postmodern durumun, böylesi yorumlarda ima edilen ama üzerine gidilmeyen diğer özelliği, elbette ki, eski arkadaşımız "öznenin ölümü," bireyselliğin sonu, püritence soyu tükenme ya da baskılanma olmayan, ama muhtemelen, sıklıkla kutlandığı gibi o şizofrenik

[4] Metnin içindeki tüm sayfa göndermeleri Achille Bonito-Oliva'nın, bundan sonra *IT* olarak anılacak olan, *The International Transavantgarde* (Milan, 1982) kitabınadır.

akış ve göçebemsi salıverilme de pek olmayan öznelliğin yeni bir anonimlik içinde sönüşüdür.

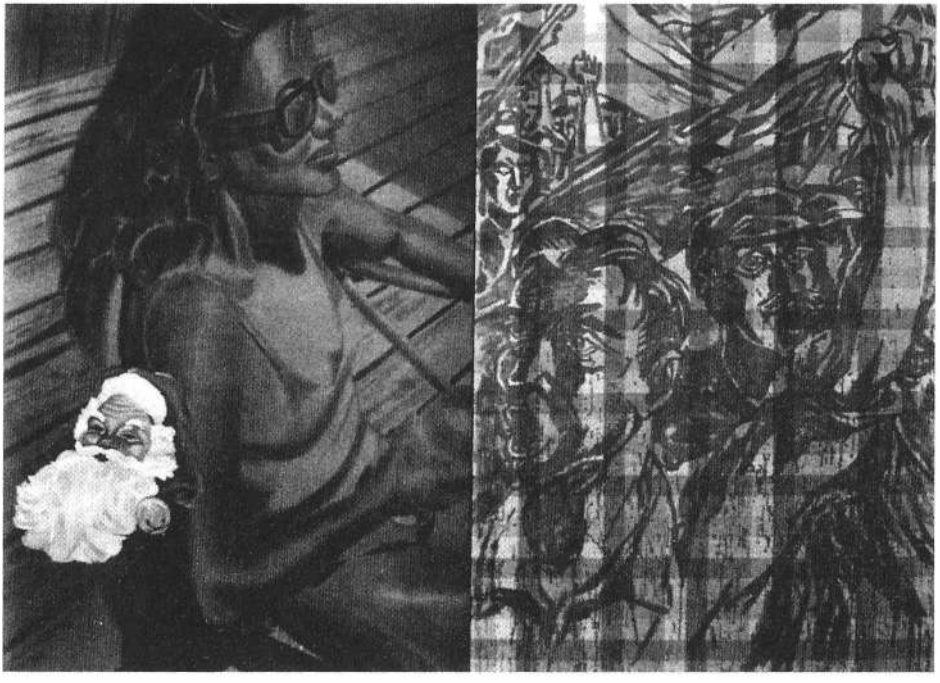
Bilinçdışı olmadan sürrealizm: bu, en kontrolsüz betimleme türlerinin sanrısal bile olmayan, kişisel bir Bilinçdışının ya da bir grubun yükümlülüğü ve yatırımı olmadan, kişisel olmayan kolektif bir öznenin serbest çağrışımına benzeyen bir derinliksizlikle ortaya çıktığı yeni resim sanatını nitelemek için de çekici gelen yoldur: Chagall'ın Yahudiler ya da köylüler olmayan halk ikonografisi, Klee'nin kendine özgü kişisel projesi olmadan çubuk çizimleri, şizofreni olmadan şizofrenik sanat, manifestosu ya da avangardı olmadan "sürrealizm." Bu, Bilinçdışı olarak adlandırdığımız şeyin kendisinin, yalnızca, (belirli türdeki kentsel nesneler ve belirli türdeki kentsel insanlar da dahil) toplumsal alanın belirli bir duruma özgü konfigürasyonunda belirli kuramlar tarafından üretilen tarihsel bir yanılsama olduğu anlamına mı geliyor? Ancak asıl mesele, radikal tarihsel farklılıkları araştırmak ve taraf tutmamak veya tarihsel değer sertifikaları dağıtmamaktır.

O halde, bu anlayışla, bugünkü neo-figüratif resmin, içinden kültürün tüm imge ve ikonlarının –geçmişten her şeyi "gelenek" adı altında zaman içinde günümüze görsel olarak şeyleştirilmek, parçalara ayrılmak ve geri kalanlarla birlikte süpürülüp atılmak için yanında sürükleyerek– görsel olanın bir tıkanıklığı gibi rastgele boşaldığı ve yüzdüğü o sıradışı mekân olması insanı çarpar. Bu tür bir resmi *yapısökümcü* terimiyle ilişkilendirmemin anlamı budur, çünkü her şeyin muazzam bir analitik açımlamasını ve görsel apsenin yarılmasını oluşturur. Operasyonun –Susan Sontag'ın bir zamanlar bir tür imgeler "ekolojisi," imaj toplumu için tüketim karşıtı bir açlık veya su tedavisi çağrısı yapması anlamında[5]– tedavi edici değeri olup olmadığı açık olmaktan uzaktır. Bireysel ya da kolektif bir öznenin yokluğunda "tedavi" gibi bir kavramın işlevini görmek her durumda zordur. Yine de güçlü bir parazit hareketi –elektriksel kısa devre bulutları, yansıtıcı ve hatta skopofilik yanmış etin cızırtıları– David Salle'nin çalışmasında olduğu gibi, en iyi durumunda bu resimden kendisini ayırır. Onun arketipik kategorisi (tam olarak bir biçim olmadığından), yine de böylesi bir jeste ("şimdi bu resme ve şuna bak") geleneksel olarak eşlik eden içeriğin –doğrulama ve doğrulamanın kaldırılması, maskesini kaldırma, bir gösterge sisteminin bir başkası ya da "gerçekliğin" kendisi adına delinmesi– eksik kalmayı sürdürdüğü (bazen bindirme, abartma ve aşırı karalama şeklinde yeniden yazılan) çift kanatlı tablo [diptik] ya da çift panonun boş organizasyonu olarak görün-

[5] Susan Sontag, *On Photography* [*Fotoğraf Üzerine*], New York, 1977, s. 180.

mektedir; aynı zamanda ideolojinin sonu, özellikle de Freud'un ve psikanalizin sonu, yorumbilgisel veya yorumlayıcı sistemin bu yan yana koymaları evcilleştirme ve bunları kullanılabilir anlamlara dönüştürme konusundaki yetersizliğini sağlama alır. Bu nedenle, çalıştıklarında, onları "çalışıyor" olarak onaylayan şok ile Bonito-Oliva'nın sözünü ettiği "yumuşakbaşlılık" arasında ayrım yapmak zordur; bu, sanat nesnesinin ideolojik amaçlarla size hitap etmekten ve gözdağı vermekten kaçınmasından ve aynı zamanda onun "çok boyutlu konudan uzaklaşmaya" ayrışmasından kaynaklanır.

O halde, bu bakımdan, David Salle'ın temel ve üstyapı özellikleri olarak adlandırdığım şeyde ve çeşitli biçimlerde burada sergilenen fotoğrafçılarda uygulandığı şekliyle resim içindeki bu parçalanma uygulamasını –*ekran bölümleme* olarak adlandırılması daha iyi olabilecek diptik çerçeveleme, ardışık kolaj, makaslanmış görüntüler– yan yana koymak faydalı ve öğretici görünmektedir: Wasow'un yeniden fotoğraflanmış ve yeniden birleştirilmiş görüntüleri, Simpson'ın "iris"leri ve açıklayıcı başlıkları, Larry Johnson'ın sloganı, Cypis'in çok panolu anatomi sergileri, Welling'in yalın *çözümlemeleri*; gerçek fotoğraf, maruz bırakıldığı ışıldayan ve hatta stereoskopik performanstan ayrılmışsa, Wall'un şeffaflıklarına bile bu şekilde bakılabilir (Salle'de olduğu gibi, üst baskı veya yan



David Salle, "Wild Locusts Ride"

yana değil, altındaki bir boyut gibi). Şunu söylemek isterim ki, bu "yapıt"ların ya da "metin"lerin parçaları ve bölümleri birbirlerinin gizemini aydınlatmıyor (Simon'un sanatının en büyük ölçüde yaklaşmasına ve Cypis'in "feminist" bileşenlerinin –yani kadın bedenlerinin parçalarının– radikal okumada belirli bir zorunlu çabayı sağlama almasına karşın). Ancak konuya en iyi şekilde algı yoluyla yaklaşılabilir: Örneğin, bize, fotoğrafik algının büyük ölçüde *tanımlama*ya, bir şeyi en azından genel olarak tanımaya yönelik önceki bir çabaya dayandığı, ardından bu özel görüşle veya pozla ilgili beklenmedik şeyleri keşfedebileceğimiz söylenmiştir. Belli bir ön bilgi, bir adlar dizgesi ya da genel bir terminoloji: belki bunlar aynı zamanda büyük temsili resim geleneğinin modern döneme kadar incelenmesinin ilk anlarında çok önemli bir rol oynadılar; ancak bunlar şimdi, bireysel tanımlamaları diğer unsurlardan mutlak bir ayrılığa yol açan biçemsel parçaları tanımanız ve tanımlamanız gereken çağdaş *fotoğrafçılığa* göçmüş görünüyorlar; bu "göstergebilimsel maddelerin" bir arada var olması ve çatışmasının nedeni.

Benim düşünceme göre, çağdaş fotoğrafın bölümlendirilmesi, ressamların "yapısökümcü" tarzında işlemeyebilir, ancak henüz doğru tarihsel ve biçimsel kategorilerden yoksun olduğumuz yeni yapıların işaretlerini gösterebilir. Örneğin, altmışlar ile seksenler arasındaki sıcaklıktaki bazı farklılıklar, J.G. Ballard'ın [*The Atrocity Exhibition* kitabında [*Vahşet Sergisi*]] Oliver Wasow'un fotoğraflarının omurga manzaraları olarak adlandırmış olabileceği şeyleri düşünerek ölçülebilir. (Bölüm 1'de gösterilen # 146'ya bakın). Wasow'da olmayan şey gerçekten de Vietnam ve Kongo'nun Hiroşima'yı çürüyen çok katlı binalar ve çökmekte olan süper otoyolların ay manzarasında çok araçlı araba kazaları şeklinde geri aldıkları altmışlı yılların şiddet ve acısının arka plan düzeyidir. Yine de vizyonun katmanlaşması, Ballard'ın "The Persistence of Memory" başlıklı aşağıdaki "paragraf"ında ifade edilenlerle tuhaf benzerliklere sahiptir:

> Kaynaşmış kumu ile boş bir plaj. Burada saat zamanı artık geçerli değildir. Gizli büyüme ve olasılığın sembolü olan embriyo bile tükenmiş ve gevşek. Bu görüntüler, zamanın hatırlanan bir ânının kalıntılarıdır. Talbot için en rahatsız edici unsurlar, sahilin ve denizin doğrusal bölümleridir. Bu iki görüntünün zaman içinde yer değiştirmesi ve kendi sürekliliğiyle evliliği, onları kendi bilincinin katı ve boyun eğmez yapılarına çarptırdı. Daha sonra, üst geçit bo-

> yunca yürürken, bilinçli gerçekliğinin doğrusal biçimlerinin durgun ve uyumlu bir gelecekten çarpık öğeler olduğunu fark etti.[6]

Buradaki başlık cümlesi, devamlılık yanılsamasının retina üzerindeki statik ardıl görüntülerin örtüşmesiyle üretildiği (açıkça sözde bilimsel) film kuramında, bu kadar büyük ve sembolik bir rol oynamış olan "görme sürekliliği" öğretisine karşı okunmalıdır. Yine de Ballard burada –inanıyorum ki çalışmasında eşsiz bir şekilde– Ütopyacı "dinlenme çağı"nı (William Morris), hayal edilemez mesajları ve sinyalleri bir şekilde harap post atomik ekosistemimize nüfuz eden ve varlık yoksunluklarını çizgili hacimlerin boş biçimiyle, düzeylerle, ana renkler ya da ön-Sokratiklerin temel unsurları ya da doğanın durumunun nihai basitliklerine dair geriye dönük bir rüya kadar farklı olan namevcut maddelerin üst üste binmiş şeritleri tarafından hissettirilen o "durgun ve uyumlu geleceği" anımsatır. "The Voices of Time" öyküsünün doruk noktasında da evrenin mekânsal bileşenleri kahramanla konuşmuştur, ancak farklı dillerde ve çeşitli oranlarda entropinin emisyonlarında konuşmuşlardır:

> Powers, birdenbire dik kayalığın muazzam ağırlığının parlak bir kireçtaşı kayalığı gibi karanlık gökyüzüne yükseldiğini hissetti ... Yalnızca dik kayalığı görmekle kalmadı, aynı zamanda muazzam yaşının da farkındaydı ... Düzensiz tepelerin ... hepsi ona ayrı bir görüntü, kayalığı yaşamında geçen toplam zamanı birlikte anlatan bin ses taşıyordu ... Gözlerini tepeden başka yöne çevirerek, ikinci bir zaman dalgasının birincisinin üzerinden geçtiğini hissetti. Görüntü daha genişti ancak daha kısa perspektiflere sahipti, tuz gölünün geniş diskinden yayılıyordu ... Powers, gözlerini kapatarak arkasına yaslandı ve arabayı iki zaman cephesi arasındaki aralık boyunca yönlendirdi, görüntülerin zihninde derinleştiğini ve güçlendiğini hissetti.[7]

Bunlara uzun uzadıya galaktik uzaydan gelen sesler eklenir ve bunların hepsi nihayet nihai hedefe, Powers'ın mandalasının merkezindeki bedenine yaklaşır.

---

6 J.G. Ballard, "The University of Death," *Love and Napalm: Export U.S.A.* içinde (The Atrocity Exhibition'ın Amerikan başlığı), New York, 1972, s. 27.

7 J.G. Ballard, *Best Short Stories*, s. 114.

Yine de altmışların dünya felaketlerinde artık olanaklı görünmeyen erken dönem Ballard'ın güven verici yokoluş fantezileri, paradoksal olarak entropi formülasyonlarını ve jeolojik geçmişi, bir geleceğin kırılgan kabulü ve erişilmez bir Ütopya için, daha da güçlü bir şekilde, nüfuz etmesi gereken zehirli atmosfer için değiş tokuş ediyorlar. Wasow'la şimdi seksenlerdeyiz ve Ütopyacı omurga şeritlerinin karanlık, sanrısal renklerinde, optik etkilerinin atmosferdeki kimyasal kirliliğin aşırı yoğunluğuna bağlı olduğu söylenen Santa Monica üzerindeki günbatımlarının o huzurlu ve doğaüstü alevlenmesinden bir şeyler var.

Benim düşünceme göre, yeni fotoğrafçılığın Ütopyacı misyonu tam da böylesi bir iç farklılaşma –görüntü içinde birlikte tınlayan şeritler– yoluyla güvence altına alınmıştır. Fotoğrafın geleneksel zevkleri, nesnenin sert parlaklığıyla birlikte makineyi bu şekilde kapsamasının yanı sıra resmin geleneksel olarak ortadan kaldırmaya çalıştığı bir göndergeselliği içerir. Kendisini nesnesinden ayıran ve şimdi onun karşısında duran ismin diyalektiğinde olduğu gibi,[8] fotoğraf, her zaman, "ayırt edilemez" olduğu nesnesinden bir yeniden üretim olarak bağımsızlığını abartmıştır. Gelgelelim, çağdaş resimde gözlemlediğimiz şey, modern toplumun "kültürlenmesi" ve toplumsal gerçekliğin daha belirgin olarak kültürel bir biçim –klişeler, kolektif imgeler vb– alması ölçüsünde, postmodern resmin bir tür göndermeyi yeniden kazandığı ve yalnızca böylesi kolektif fanteziler biçiminde "gönderge"yi yeniden icat ettiğidir.

O halde fotoğraf, çağdaş ve hatta postmodern versiyonunda, dışsal bir eşdeğeri olmayan özerk bir vizyonu detaylandırmak için böylece göndermeden vazgeçerek, ters yönde gelişmiş gibi görünebilirdi. İçsel farklılaşma şimdi, imgenin göndermeyle eski ilişkisinin yerine (sonuç olarak, Wasow'un görüntülerindeki "şeritlerin" hiçbirinin diğerine göre göndergesel önceliğinin olmadığı) içsel veya içselleştirilmiş bir ilişkinin geçtiği belirleyici bir yer değiştirmenin işareti ve ânı olarak duruyor. Daha psikolojik konuşursak, izleyicinin dikkati artık, görüntünün kendi içindeki farklı bir karşıtlıkla meşgul olur; öyle ki, görüntüyü dışarıdaki varsayımsal bir şeyle karşılaştıran o eski "benzerlik" veya "eşleştirme" işlemine niyet etmek için çok az enerjisi kalır. Bununla birlikte, paradoksal olarak, Salleninki gibi postmodern resmin yeni karakterini belirleyen o "dışarıya" –ama artık kolektif fantezilerin dış gerçeklikleri ve Kültür Endüstrisinin malzemeleri biçiminde bilincin kendisine giren bir dışarıya– dikkat çekmektir.

---

8 Bkz. T.W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* [*Aydınlanmanın Diyalektiği*], New York, 1972, s. 15 ve devamı.

Bu yeni Ütopyacı fotoğrafçılığın –Barthes'ın estetiğinden tiksinmekte yalnız olmadığı– eski deneysel tipte sanat fotoğrafçılığının (soyutlamalar, artık tanınmayan süt damlalarının büyültülmeleri, her türden hile mekaniği) kaderine uğrayıp uğramayacağı görülecek. Bu tür bir asimilasyona karşı konuşan, diğer şeylerin yanı sıra, sanatın ve kültürün ne olduğuna dair anlayışımızdaki değişikliktir: çünkü eski sanat fotoğrafçılığının yaydığı artık tahammül edilemez mesajlar arasında (fotoğrafik gazetecilik yerine) "sanat" olma iddiası vardı (bu yeni resimlerin savunması veya ilan etmesi gerekmeyen bir iddia). Böyle bir Ütopyacılığın –estetik bir ideoloji dahil– bir ideoloji olduğu yeterince açık görünmektedir: ama her şeyin ideoloji olduğu veya daha iyisi, ideolojinin dışında hiçbir şeyin olmadığı konusunda asgari düzeyde hemfikir olduğumuz bir zamanda, bu da pek zarar verici bir itiraf gibi görünmüyor. Yine de resmi olarak politik olan iddiaların olağanüstü derecede zayıf düşmüş göründüğü ve daha eski türden politik konumların alınmasının yaygın bir utanç uyandırdığı zamanımızda, günümüzde her yerde –en azından sanatçılar ve yazarlar arasında– onaylanmamış bir "Ütopya partisi" gibi bir şey bulunabileceği de belirtilmelidir: Sayılarının belirlenmesi zor olan, programı duyurulmamış ve hatta belki de formüle edilmemiş, varlığı genel olarak vatandaşlar ve yetkililer tarafından bilinmeyen, ama üyeleri birbirlerini Masonluğa ait gizli işaretlerle tanıyor görünen bir yeraltı partisi. Hatta insanda mevcut sergicilerden bazılarının taraftarları arasında olabileceği duygusu bile vardır.

7

POSTMODERN KURAMSAL SÖYLEMDE İÇKİNLİK VE ADCILIK

Kısım I: İçkinlik ve Yeni Tarihselcilik

Amerikan eleştiriciliğinin yakın dönem yapıtlarından çok azı, Walter Benn Michaels'ın *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*'inin[1] yorumlayıcı parlaklığını ve entelektüel enerjisini sergiler. Formel eğilimleri –özellikle de natüralizm– edebiyat tarihi için daima özel sorunlar yaratmış olan bir dönemi ele almasının ve sınıflandırmasının ve değerlendirmeye fevkalade dirençli çıkmış görünen –Norris başta olmak üzere– eşsiz yazarların karşısına çıkmasının yanı sıra bu kitabın, günümüz polemikçileri için büyük merak nesnesi olan "Yeni Tarihselcilik" isimli o yeni şeyin de kendi özel tarzında bir örneğini oluşturduğu söylenir. Aynı zamanda, muhtemelen "kuram" terk edildiğinde hâlâ neler yapabileceğinizi göstererek, bizzat (Stephen Knapp ile birlikte) Michaels tarafından yazılan kışkırtıcı ve tartışmalı kuramsal bir metni ("Against Theory")[2] "betimlemeye" de davet edilmiş görünüyor. Tüm bunların yanı sıra, fotoğraf sorunsalına karşı uyanıklık, şu anda belki de postmodernizmdeki en heyecan verici sanatsal araç olana yönelik bazı uyarıcı müdahaleler sağlar; bu arada, Romantizm ve gerçekçiliğin (ve modernin kendisinin) sorunlarına çekilen dikkat, yukarıda ortaya konulan merkezi natüralizm sorunu ile birleştiğinde, tür ve dönemselleştirmeyi

---

[1] Berkeley, Kalif., 1987. Metnin içindeki diğer tüm göndermeler *GS* olarak verilecektir.

[2] W.J.T. Mitchell (ed.), *Against Theory* içinde, Chicago, 1985, s. 11-28. Bu makalenin (Derrida ve Gadamer üzerine olan) ikinci bölümü *Critical Inquiry*'de yayımlanmıştır. Metin içindeki göndermeler ilkine olup *AT* diye isimlendirilmiştir.

hoş ve üretken bir şekilde gündeme yeniden yazıyor. Son olarak, kitap, görünüşte edebi eleştirel tutumlarla ilişkisi belirsiz olan, güçlü (ve bazılarına karşı saldırgan) politik tutumlar sergiliyor. Bu konulardan herhangi biri tek başına daha yakından ilgilenilmeyi hak eder; birlikte ele alındıklarında ise, Michaels'ın koleksiyonunun (ama bundan daha fazlası olduğunu iddia edeceğim) çağdaş (veya post-çağdaş) eleştirinin ve kuramın ateşini ölçmek için bir işaret fırsatı sunduğunu düşündürüyorlar.

Michaels-Knapp program makalesindeki "kuram," son yirmi yılda çoğumuz için bu sözcüğün çağrıştırdığı şu anda büyük miktarda olan tüm Avrupa materyallerinin büyük bir kısmını tuhaf bir şekilde görmezden gelen, rahatlatıcı bir şekilde kısıtlanmış bir kategori olduğunu kanıtlamıştır. Makalenin göndermesinin çerçevesi Amerikan olmayan ve Avrupa yönelimli "kuramcıları," özellikle Anglo-Amerikan olarak ve yalnızca, geri kalanımızın kaçtığı ve yerine (yapısal ya da postyapısal, Alman ya da diyalektik anlamında) "kuram"ın yeni sorunların ve yeni ilgi konularının rahatlığını vaat ettiği, o İngiliz departmanı kaygılarına (söz konusu kanonik şiiri ya da pasajı bu okumanın geçerliliği nedir?) bir dönüş olarak kesinlikle çarpacaktır. Gadamer şüphesiz ki burada ortaya çıkar, ama Hirsch'in rakibi olarak; Derrida burada yalnızca Amerikan bağlantıları nedeniyle değil, her şeyden önce Searle ile olan polemiğinin gücü nedeniyle bulunmaktadır: sanki vatandaşlık artık sağlam Anglo-Amerikan düşmanlarına sahip olmaya bağlıymış gibidir. Ancak daha sonra *The Gold Standart* içinde büyük Avrupa temalarının ve meselelerinin de yeniden yüzeye çıktığını ve Michael'ın savının mantığının kendisini bunları yeniden keşfe ve icat etmeye sürüklediğini iddia edeceğim. Benim görüşüme göre, bu aslında, gözlerimiz önünde işleyen felsefi bir keşif sürecini sergilemesi ve Michaels'ın kendisini, içeriğinin mantığına ve nesnelerinin iç dinamiklerine, büyük sorunların sanki kendi momentumları altında, şu ya da bu güncel kuramsal eğilim ya da sloganın gücüne bağlı olarak dışarıdan davet edilmemiş görünecekleri şekilde tamamen adaması nedeniyle, bu kitabın en sıradışı ve hayranlık uyandıran özelliğidir. Belki de bu, başka türlü kışkırtıcı olan "Against Theory"nin programının daha derin gerçek ânı olarak hizmet edebilir: yani uyanıklık ve alırlığın uygun bileşimi ile, sorunların, mevcut kuramsal söylemin şeyleştirmeleri etrafında dolambaçlı bir yoldan gitmemize izin verecek şekillerde kendilerini ortaya koymaları beklenebilir.

Bununla birlikte, bu makalenin "kuram" ile "kastettiği," artık yazarlarının tüm özlü anlatımlarıyla tekrarlanabilecek bir şey, yani "aslında ayrılmaz olan

terimleri ayırarak kuramsal sorunlar üretme eğilimi" değildir (AT 12). Bu eğilim daha sonra iki tür ayrıcalıklı hata ile tanımlanır ve yerelleştirilir: "Yazara ait niyet ve metinlerin anlamı"nın ayrılması (AT 12) ve "bilginin" "inançlardan" ayrıldığı daha geniş veya daha "epistemolojik" bir patoloji, ki bu, "kuram"ın artık "pratiği dışarıdan yönetmek için insanların pratiğin dışında durmaya çalıştıkları tüm yolların adı" (AT 30) haline geleceği şekilde "inançlarımızın dışında kalabileceğimiz" (AT 27) fikrini yaratır. Her iki konu da tekrar geri dönecek ve farklı bir kodun veya terminolojinin onları bir taraftan konuyla, diğer taraftan ideolojiyle bir şekilde bir araya getirmeden önce ayıracağını öne sürmek cazip geliyor. Bu, Michaels-Knapp savının, hedefleriyle ilgili en ilginç sorunu görmezden geldiği şeklindeki basit itirazla erken kesilecek bir tartışmadır: Onların terimlerini kullanırsak, "aslında ayrılmaz olan terimleri ayırmak" neden bu kadar ısrarcı bir şekilde bir yanılgı ya da hatadır ve neden bu kadar çok insan bunu yapmaya devam ediyor ya da ilk etapta bunu yapıyor? Yanılgı ve hatalar muhtemelen aptallığın veya bulanık düşüncenin sonucu olan kişisel meselelerdir: Bu, şimdi, verilecek ilk uygun yanıt sayılan, Michaels'ın *The Gold Standart* boyunca, böylesi düşüncelerin "tuhaf" ya da "anlaşılmaz" olduğu şeklinde özgün bir biçimde tepki koyduğu tarihsel gizem boyutlarına ulaşıyor. Ve nihayet bu yüzden çok az okuyucu, teori yapmayı bırakmanın (pratik) hiçbir sonucu olmayacağına dair oldukça kaygı verici güvenceyi (Stanley Fish'den ödünç alınmıştır) ciddiye alabilir: Bu, böylesi okuyucuların söz konusu sonuçların net bir karşıt görüntüsüne sahip olması anlamına değil, daha çok bize bir şeyi yapmayı *bırakmamız* söylendiğini, motivasyonunu tam olarak anlayamadığımız yeni tabuların tutkulu bir enerji ve inançla yükseldiğini çok güçlü bir şekilde hissetmemiz anlamına gelir. Dolayısıyla, "kuram"ın kendisiyle ilgili yeni tabu hakkında "anlaşılmaz" bir şey vardır.

Bu önerinin kışkırtıcı ve esrarengiz sessizliklerinden biri, felsefenin "kuram"ın sona ermesinden sonra sahip olacağı statüyle ilgilidir; bu "son"un kendisi, "içkinlik" ile "aşkınlık" arasındaki eski gerilimin bir provası olarak felsefi terimlerle faydalı bir şekilde yeniden biçimlendirilebilir. Edebiyat eleştirisi alanında, Yeni Eleştiriciler de, şimdi bazen geriye dönüp baktığımızda kısaca *biçimcilik* diye adlandırıp bir kenara attığımız metinsel içkinliğin o iyi bilinen önceliğini tercih ederek, bu sorun hakkında anlamlı ve üretken bir şekilde kaygılandılar. Onların içkinlik ve aşkınlık için kullandıkları sözcükler "içsel" ve "dışsal" idi; engellemeye çalıştıkları kuramsal aşkınlık biçimleri dışsal tarihsel

ve biyografik bilgiler, ama aynı zamanda siyasi görüşler, sosyolojik genellemeler ve "Freudcu" kaygılardı: "eski" tarihselcilik artı Marx ve Freud. Bunu bu şekilde ifade etmek, Yeni Eleştiriciliğin, Marksist otuzlu yıllardan ellili yılların akademik kanonlaşmasına kadar, muzaffer yükselişi sırasında yolunda çok az "kuram" ile karşılaştığını anlamaktır. Entelektüel atmosfer, sonraki yıllarda bir intikamla başlayan kuramsal çoğalma nedeniyle hâlâ görece kirlenmemiş durumdaydı; felsefe bölümleri bile, varoluşçuluk tarafından serbest bırakılan şiddetli rüzgârların ilk taze kıpırtılarını henüz hissetmemişti. Yalnızca eski moda bir komünizm ve eski moda bir psikanaliz, muazzam ve çirkin yabancı cisimler gibi tarımsal manzarada öne çıkmış olup (o günlerde eşit ölçüde modası geçmiş olan) tarihin kendisi de çok etkili bir şekilde "bilginliğin" tozlu kül tenekesine gönderilmişti. O günlerde içkinlik şiir yazmak ve onu okumak anlamına geliyordu, ki bu, o zaman herhangi bir kuramdan çok daha heyecan verici bir şeydi.

Bu şekilde ifade etmek, eleştiri ve kuramın bugün Amerika Birleşik Devletleri'nde tamamen farklı bir durumla karşı karşıya olduğunun farkına varmaktır. "Adlandırılmış" diyebileceğim kuramların hem ritim hem de sayıları bakımından çoğalması, kültürel ve entelektüel atmosferi karşılaştırılamaz ölçüde doyuracak ve "içsel" olanın Yeni Eleştirel ayrılıkçılığını anlamsız kılacak kadar yoğun olduğunda, nasıl tasarlanırsa tasarlansın, o zaman basitçe başka bir adlandırılmış kuram haline gelir. Ve daha önce bahsedilen iki kurama gelince, bugün Marksizmlerin çoğulluğu, psikanaliz okullarının çoğulluğu gibi, onları da daha az tehdit edici veya en azından daha az açık bir şekilde "dışsal" kılıyor gibi görünüyor. Paul DeMan'ın "kurama direniş" dediği şeyin (tabii ki, yalnızca kendi "kuramını" kastediyor), bu nedenle, yalnızca görünüşte eski direnişlerle karşılaştırılabilir olan karmaşık, ikinci derece biçimler alması beklenebilir. "Tarihe dönüş" sloganı bile (eğer Yeni Tarihselcilik gerçekten böyle nitelendirilecek ise) bugün "tarih"in kendisinin "kuram"ın karşıtı değil, ama aksine çok kesin olarak çeşitli tarihsel ve tarihyazımsal "kuramların" (*Annales* Okulu, metatarih, psikotarih, Thompsoncu tarih vb., vb.) canlı bir çoğulluğu olması ölçüsünde yanıltıcıdır. Ancak "çoğulculuk," mevcut entelektüel durumu tanımlamanın oldukça "dışsal" bir yoludur.

Yeni Tarihselciliği sınırlarken ve onun ortaya çıkış öyküsünü anlatırken karşılaştığımız esas itibariyle ilk sorun, varlığını bir "okul" veya "hareket" (ya da bir "kuram" ya da "yöntem") olarak varsayan ismin kendisiyle ilgilidir; oysa aslında, birazdan göstermeye çalışacağım gibi, çeşitli katılımcılarını etiketliyor gibi

görünen, herhangi bir ideolojik içerik veya inançtan çok, paylaşılan bir yazma pratiğidir. Belki de bu, kendi aralarında ortaya çıkmış olsa da, şimdi onlara bir tür suçlama olarak dışarıdan gelen bir etiketle ilgili kendi karışık duygularını açıklıyor. Son zamanlarda çok az entelektüel hareket (eğer bu sözcüğü hâlâ gevşek bir şekilde kullanabilirsek) bunun kadar (yapısökümün kendisi haricinde) ve Soldan olduğu kadar bütünüyle Sağdan da tutku ve düşmanlık üretmiştir. Aslında postmodern ânı, esas olarak geleneksel avangartların ve kolektif hareketlerin olanaksız hale geldiği bir an olarak tanımlamanın herhangi bir değeri varsa, o eski tipte kolektif bir hareket gibi görünen (ya da kendisine böyle bir hareket ya da onun simulakrumu süsü vermekle suçlanan) şeyin kınanmasında *hınç* biçimlerinin işbaşında olması olanaklı görünüyor. Bu tuhaf durum, yapısal olanaksızlığının doğrulandığı anda gerçek bir avangart hareketin ne olduğu sorununu en azından bir kez daha gündeme getiriyor.

Bu durum, bir ölçüde haklı olarak, kitaplarının belirsiz bir genel fikrin ya da -izm'in örneklerine dönüştürüldükten sonra suçlandığını hisseden Yeni Tarihselciler diye kabul edilenlerin bazı rahatsızlıklarını da açıklamaktadır. Aslında, ilerleyen kısımlarda tam da bundan suçlu olacağız ve zaman zaman *The Gold Standard*'ı, iyi ya da kötü, Yeni Tarihselci yöntemin böyle bir örneği olarak okuyacağız. Ancak, Sartre'ın çok önce gösterdiği gibi, bu ikilem kaçınılmazdır: Eşsiz bir birey olarak benim *özel* durumumun çok önemli bir bileşeni, daima, benim aynı zamanda diğer insanlar tarafından mahkûm edildiğim ve dolayısıyla istediğim herhangi bir şekilde –utanç, onur, kaçınma davranışı– uzlaşmak (Sartre, *üstlenmek* demiştir) zorunda olduğum, ama yalnızca özel biri olduğum için kaldırılmasını umamayacağım *genel* kategoridir. Diğer "ayrımcılık" hedefleri için geçerli olan, Yeni Tarihselciler için de geçerlidir: Yeni Tarihselci, Sartre'ın da söylemiş olabileceği gibi, diğer insanların Yeni Tarihselci olarak gördüğü kişidir. Diğer terminolojimizde aslında bu, bireysel içkinliğin görünüşte dışsal, kolektif etiket ve kimlikler biçiminde belli bir aşkınlıkla gerilim içinde olduğu anlamına gelir. Bununla birlikte, "yadsıma"nın kuramsal biçimi, aşkın boyutun deneysel olarak verilmediği ve gerçek ontolojik veya kavramsal bir statüsü olmadığı için ilk etapta var olmadığını savunmaya dayanmaktadır: hiç kimsenin bu tür kolektifleri görmemiş veya onları doğrudan deneyimlememiş olmasına karşın, bunlara karşılık gelen -izm'ler en sefil klişeleri veya en muğlak genelleştirici düşünmeyi içeriyor gibi görünmektedirler. Aşkın olanın bu türden bir yadsınmasının en dramatik örneklerini ele alırsak, toplumsal sınıfların

olmadığı ya da edebiyat tarihinde "modernizm" gibi kavramların, (kendisini bir şekilde "modernist" olarak tanımlamanın bir anlamı bile bulunmayan) bireysel bir metnin okunmasının o çok değişik ve nitel olarak ayırt edici deneyiminin kaba temsilcileri olduğu sonucu çıkar. Çağdaş düşünce ve kültür bu anlamda (Adorno'nun modern sanat eğilimleri hakkında yaptığı teşhisi genişletirsek) son derece *adcıyken*, postmodernizm ondan önceki her şeyden daha derinlemesine öyledir. Zamanın ruhu onun üstesinden gelmeye karar vermesine karşın içkinlik ile aşkınlık arasındaki çelişki önceden olduğu gibi kalır; bu çelişki, aksine, geç kapitalizmin görünmez olacak şekilde her yerde hazır ve nazır bulunan sıradışı sistematikleştirici ve birleştirici güçleri tarafından yoğunlaştırılır. Öyle ki, bu güçlerin aşkın operasyonu, aşkınlığın kendisinin entelektüel sorununu, sermayenin daha az bütün ve daha aralıklı olduğu erken dönemlerdeki kadar somut ve dramatik biçimde yaratmaz.

Bu nedenle, *The Gold Standard*'ı Yeni Tarihselciliğin karakteristik bir örneği olarak okumak kaçınılmaz olduğu kadar uygunsuz olup bu "hareket"in bazı yararlı klişelerini geliştirmemizi veya soyutlamamızı gerektiren bir işlemdir. Bu bence ancak öykü anlatarak yapılabilir (buna sahiptik ve şimdi *buna* sahibiz); ve bu, bir "metin" kavramının ortaya çıkmasıyla yapılmış değişiklikler yoluyla anlatmayı önerdiğim bir öyküdür. Bu değişiklikler ilk başta edebi alanda gerçekleşmez, ancak şimdi diğer disiplinlerin nesnelerini yeniden organize eder ve bunlarla sıkıntılı "nesnellik" kavramını askıya alan yeni yollarla başa çıkmayı olanaklı kılar görünen metinsellik kavramı tarafından değiştirilen bir "dışarıdan," daha sonra ona geri döner. Dolayısıyla, siyasi iktidar, okuyabileceğiniz bir "metin" haline gelir; günlük yaşam, yürüyerek veya alışverişle etkinleştirilecek ve deşifre edilecek bir metin haline gelir; tüketim malları, akla gelebilecek herhangi bir sayıda başka "sistemler" (star sistemi, Hollywood filminin tür sistemi vb.) ile birlikte metinsel bir sistem olarak ortaya çıkar; savaş, şehir ve kentsel olanla birlikte okunabilir bir metin haline gelir; ve nihayet bedenin kendisi, derin dürtüleri ve duyusal aygıtının yanı sıra ağrı saplanmaları ve semptomlarıyla, diğer metinler kadar tam olarak *okunabilen* bir silintili parşömen olduğunu gösterir. Temel çalışma nesnelerinin bu şekilde yeniden yapılandırılmasının memnuniyetle karşılandığından ve bizi tüm bir dizi kısıtlayıcı yanlış sorundan kurtardığından hiç kimsenin kuşkusu olamayacağı gibi, bize beraberinde kendi çapında yeni yanlış sorunlar getirdiğini de kimse sezmemezlik edemez. Burada bizi ilgilendiren, bu metinsellik anlayışının açıklayıcı yazı

(ya da "temsili" içeren, ama yalnızca temsilden biraz daha temel bir şey anlamına gelen klasik terimi kullanırsak, *Darstellung*) için ortaya çıkarmaya başladığı biçimsel ikilemlerdir.

Bu ikilemler, örneğin gücün farklı türden materyallerin müdahalesi olmaksızın bir metin olarak okunduğu herhangi bir homojen disiplin içinde yüzeye çıkmaz. Ancak, birkaç tür malzeme veya nesnenin yan yana getirildiği durumlarda, yalnızca (bazen bir "yöntem" gibi görünen) bir "kuram" ile çözülebilen bir temsili sorun ortaya çıkar. Dolayısıyla, Lévi-Strauss'un geniş ilgi alanları dahilinde, bir dizi heterojen çalışma nesnesi, uyumsuz iddialarını öne sürmektedir: Her şeyden önce akrabalık sistemi, ama aynı zamanda daha dar anlamda düalistik veya üçlü örgütlenmelerdeki "toplumsal yapı" ve nihayet, ister belirli bir kabile toplumunun görsel "biçemi" biçiminde isterse sözlü hikâyelerinde olsun kültürün kendisi. Aile, sınıf, günlük yaşam, görsel olan ve anlatı: bu "metinlerin" her biri belirli sorunları ortaya çıkarır, ancak bunları yan yana okumaya ve tek, göreceli olarak birleşmiş bir söylem içinde toplamaya çalıştığımızda, nitel olarak yükseltilmiş tipten sorunlar halinde birleşirler. Postmodern toplumsal düşünceyi öngören Lévi-Strauss, altında zaten sıralanan türden daha yerel ve heterojen varlıkların organik ve hiyerarşik olarak düzenlendiği Toplumun kendisi gibi bir kurgusal (ya da aşkın) bütünleştirici varlığın kurulmasından kaçınır. Ama bunu ancak akrabalık, köy organizasyonu ve görsel biçimin çeşitli bağımsız "metinlerinin," kendisine dayanarak, bir şekilde "aynı" olarak okunabileceği farklı bir tür kurgusal varlık icat ederek yapabilir: bu *homolojinin* yöntemidir. Birbirlerinden farklı olsalar da bu çeşitli yerel ve somut "metinler," kendi özel iç dinamiklerine göre hepsinde işbaşında gibi görünen soyut bir *yapıyı* ayırdığımız sürece birbirleriyle homolog olarak okunabilir. Prensipte homoloji pratiğini bir yöntem olarak meşrulaştıran yapı "kuramı," daha sonra ontolojik önceliklerin belirlenmesinden kaçınılmasına izin verir. O halde, akrabalık yapısı, en azından ilke olarak, köyün mekânsal organizasyonundan daha temel veya nedensel olarak daha önce değildir (aslında burada kayma kaçınılmaz görünse ve Lévi-Strauss sıklıkla bu tür öncelikleri ve "daha derin" düzeyleri ima ediyor gibi görünse de). Ancak çeşitli alt sistemlerin bu kayıtsızlığını veya hiyerarşik olmamasını güvence altına almak için, "yapı"nın kendisinin dış kategorisine gereksinim vardır. Benim düşünceme göre, "yapısalcılığın" etkisi (ve ortaya çıkardığı yeni çözümlemelerin olağanüstü zenginliği), felsefi ön-varsayımı ve geçerli kurgusu (veya ideolojisi) olan işlemsel mazeretten –yapı kavramından– çok, homoloji

yapma olasılığına atfedilebilir. Aynı zamanda, homoloji kavramının hızla bir utanç kaynağı ve "temel ve üstyapı" kavramının olduğu kadar ham ve kaba bir fikir olduğu, en muğlak genel formülasyonlar ve tamamen farklı büyüklük ve özelliklere sahip varlıklar arasındaki en aydınlatıcı olmayan "özdeşlik" iddiaları için bahane olduğu söylenmelidir. Gerçekten de (etkileri daha sonra tartışılacak olan) bazı değişikliklerle, Michaels'ın kendi "kuram" eleştirisine, bu özel olanın suçlanması için başvurulabilir: somut bir varlık veya "metin"den (örneğin akrabalık fenomeni veya bir köyün yerleşimi) bir tür "niyet" –altta yatan *yapı*– soyutlanmış veya ayrılmıştır, öyle ki somut metin, bağımsız olarak formüle edilmiş niyetin ifadesi veya gerçekleşmesi gibi görünmeye başlar.

Bununla birlikte çözüm, belli ki, metinsellik öncesi eski disiplinlerin tarzlarına gerilemede yatmayacaktır; başka bir deyişle, tüm bu heterojen materyal veya "metinlerin" ayrı, özel tartışmalarına geri dönerek. "Yapısalcı an" ya da homolojinin uygulanmasına izin veren "yapı" kuramı tarafından işaretlenmiş söylemsel ilerleme, nesnenin genişlemesi ve çeşitli türden malzemeler arasında bir dizi yeni ilişki kurma olasılığıydı. Bu, kişinin "kuramsal" bileşen üzerindeki konumu ne olursa olsun, şimdi terk edilmemelidir. Michaels-Knapp manifestosunun belirsizliği, başka bir deyişle, onu kuramsal-*öncesi* bir işleme dönme çağrısı olarak okuma olasılığında yatıyordu; oysa onun, Yeni Tarihselcilik pratiğinde, bir zamanlar homolojilerin tam da öncelikli hedefi ve amacı gibi görünen aşkın yorumları göz ardı ederek bir zamanlar bu genişlemeyi haklı çıkaran kuramsal bileşeni sessizce terk ederken, bir dizi heterojen malzemenin söylemsel fethini koruyan bütün bir kuramsal-*sonrası* operasyonlar dizisini başlattığını da kanıtlamaktadır.

Bu nedenle Yeni Tarihselciliği içkinliğe bir dönüş ve homoloji kuramından kaçan ve "yapı" kavramını terk eden "homoloji" prosedürlerinin bir uzatması olarak tanımlayacağız. Bu aynı zamanda, kuramsal tartışmaya ve malzemeye yorumsal mesafe koymaya, geçici bir bilançonun hazırlanmasına, alınan "puanlar"ın özetlenmesine bir yasak veya tabu niteliği gibi bir şeyi koyan resmi bir kuralın ortaya çıktığı bir estetiktir (veya bir yazma geleneği veya *Darstellung* tarzıdır). Burada incelik, çeşitli somut çözümlemeler, geçişler veya ayarlamalar arasında, kuramsal veya yorumlayıcı soruların ortaya atılmasını engelleyecek kadar yaratıcı olan köprü geçişleri inşa etmekten ibarettir. Mesafenin bastırılması olan içkinlik, bu önemli geçiş anlarında, zihni ayrıntılı ve dolaysız olarak dahil edecek şekilde sürdürülmelidir. Bu tür yapıtların en başarılı olanında, ne-

fessizlik, performansın parlaklığına hayranlık duyma, ama yine de denemenin sonunda insanın elleri boş –yanımızda taşıyacak fikirler ve yorumlar olmadan– çıkmasından kaynaklanan şaşkınlık duygusu hissetmesinin nedeni budur.

Bu perspektiften Stephen Greenblatt'ın *Renaissance Self-Fashioning* adlı Yeni Tarihselciliğin açılış cildi, geriye dönüp bakıldığında, yanlış bir problemi (Kepler ya da Galile'nin Platonculuğu) çözmeye girişme sürecinde muzaffer bir kazayla elde edilen klasik ve paradigmatik bilimsel keşiflerden biri gibi görünüyor. Başlığın da belirttiği gibi, başlangıç noktası veya çerçeve, oldukça eski moda bir "benlik" ve "kimlik" (bunlar çok özel olarak yüksek modernist ideolojiler ve değerlerdir) anlayışı gibi görünmektedir, ki bunların detaylı bir şekilde incelenmesi tamamen parçalanma ve itibarsızlaşmayla sonuçlanır. Yine de bu sonuç asla kuramsallaştırılmaz ve çıkarımları asla kuramsal tarzda ortaya konmaz. Burada, klasik tipte özbilinçlilik veya düşünümsellik hariç, yorumlayıcı karmaşıklığın, yoğun anlayışın ve kuramsal enerjinin, daha sonra Yeni Tarihselciliğin en başarılı üretimlerini karakterize edecek olan, dikkate değer bir bileşimi vardır. Elbette ideolojik malzemenin yapısökümünü belirleyen, Greenblatt'ın özgün malzemesinin içsel mantığının kendisiydi: şekillerini, sonuçta benlik fikrinin kendisini sorgulayacak kadar etkin bir şekilde değiştirme kapasitesine sahip benlikler. Ancak, cildin açık tematiği, en az etkili özelliği gibi görünüyor. Bu daha çok, temanın açık bir şekilde izlediği yolun teoloji ile emperyalizm arasında bir eksen, günah çıkarma kurumundan ya da Tyndale'in İngilizce İncil'inin baskılarından İrlanda ya da Bahamalar'daki korkunç zulümlerin anlatımlarına kadar uzanan belgesel materyalin yazıldığı bir eksen açmasında yatmaktadır. Başlangıçta "benlik" olarak tanımlanan ve psikanalizin tüm analitik karmaşıklığıyla kavranan tematik bir ilişki reddedilmez, ancak yeniden şekillendirilir ve bir bakıma yeniden kodlanır: "bütün metinlerimde ve belgelerimde, görebildiğim kadarıyla, saf, dizginlenmemiş öznellik anları yoktu; aslında insan öznesinin kendisi, belirli bir toplumdaki iktidar ilişkilerinin ideolojik ürünü olarak, dikkate değer ölçüde özgürlüksüz görünmeye başladı."[3] Ama nihayetinde homolojiyi veya yapıyı İktidarın kendisi olarak *adlandıracak* gibi görünen tematik ana motifin bu yeni, geriye dönük versiyonu, "aygıtın motivasyonu" gibi bir şey, bir kolaj veya birden fazla malzemenin montajını ussallaştırma olgusundan sonra başvurulan bir varlık olarak beni çarpar. Burada "iktidar" yorumlayıcı bir kavram, metnin üzerinde çalıştığı ve üretmeye

[3] Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning,* Chicago, 1980, s. 256.

çalıştığı "aşkın" bir kuramsal nesne değil, daha çok içkinliğini sağlama alan ve okuyucunun dikkatinin suçluluk veya rahatsızlık duymadan ayrıntıda durup kalmasına izin veren bir güvencedir.

Bu en azından, *Renaissance Self-Fashioning*, Yeni Tarihselcilik prosedürlerinin bir paradigması olarak okunduğunda olan şeydir; yani başka bir yerde (Viktorya döneminde veya bugünkü örnekte olduğu gibi, Amerikan natüralizmi ânında) yeniden konuşlandırılabilecek bir "yöntem"in (veya bir söylemin) gösterimi olarak. Zira kitabın yapısal olarak belirsiz olduğu da eklenmelidir. Rönesans bilimine bir katkı olarak okunduğunda ortaya çıkan şey, yukarıda anlattığımdan oldukça farklı bir şeydir. Yani içinde bir öznellik ya da içedönüklük görünümünün (ancak iki kurumun güvenliği arasında gidip gelen yalnızca bir görünüm) Tyndale ve More'un ânında ortaya çıkmış göründüğü, önce Wyatt, sonra da Elizabeth döneminde sekülerleşen, Marlowe ve Shakespeare ile yeni bir önemsiz türün kurgusallığına ve dramatik tantanasına sürüklenen tarihsel bir önermenin ve tarihsel bir anlatının geçici taslağı. Burada da özne kategorisine yalnızca "yapısöküm" için başvurulur; ancak, çok farklı bir şekilde kullanılabilen ve tartışılabilen aşkın bir tarihsel yorumun esasları kalır. Burada tarihsel kısmın göreceli olarak kesilmesi Yeni Tarihselcilikte bunların sonuçta terk edilmelerinin habercisidir; bu da daha büyük bir eğilimin mi, yoksa yalnızca yerel bir noktadan noktaya dönüşümün mü tanımlanacağını belirlemeyi zorlaştırır.

Yeni Tarihselciliğin içkinliği hakkında bir başka düşünme yolu da tanınmalı ve reddedilmelidir ve bu, tarihçinin sıkıntısını (bu durumda çoğunlukla tarih ile sosyoloji arasındaki kurucu gerilim söz konusu olduğu için genellikle sosyolojik veya ön-sosyolojik tipte olan) kuramsal genellemelerle yansıtmasıdır. *Annales* tarihçilerinin ya da Ginzburg'un işlemleri ya da Thompson'ın Althusser'e saldırısının dürtülerinden biri, "kuramsallaştırma" konusunda Yeni Tarihselciliğe bazı ailevi benzerlikler taşıyan oldukça kuramsal bir isteksizlik sergiliyor. İlgili diğer disiplinsel eğilim olan "anlatısal" antropolojiye gelince, onun önde gelen figürleri (Geertz, Turner vb.) Greenblatt tarafından, o zamanlar, kesinlikle Yeni Tarihselcilik ile çok daha yakından ilgili ve ortaya çıkışına üretken bir tepki gibi bir şey olan bu eğilimin George Marcus ve James Clifford tarafından kodlanmış olduğunu bilmemesine karşın, ilk kitabında açıkça çağrıştırılmıştır. Gelgelelim, tarihçiler ilerledikçe benzerlik, üstbelirleme açısından daha iyi tartışılabilir: bu, Yeni Tarihselciliğin onlarla ideolojik akrabalıklarının, onun kabulüne ve değerlendirilmesine, yeni bir hareket olarak saygınlığına be-

lirli bir tamamlayıcı rezonans kattığı, ancak bu yeni tarihsel fenomenin kendi edebi-eleştirel ve kuramsal bağlamındaki anlamını ve işlevini açıklamakta fazla ileri gidemediği anlamına gelir.

Bu nedenle Yeni Tarihselcilik söylemini, aşırı kuramsal enerjinin yakalandığı ve konuşlandırıldığı, ama "şeyin kendisine" dönüş ya da "kurama direniş" gibi görünebilen içkinlik ve adcılığın değerlendirmesi tarafından bastırıldığı Eisenstein'ın ünlü sözüne uyarlamak için, "tarihi çekiciliklerin bir montajı" olarak formüle edeceğiz. Bu tür ayrıntılı montajlar kısa biçimde daha canlı çalışır ve Greenblatt'ın kendi "Invisible Bullets"ı ve Catherine Gallagher'ın "The Bio-economics of *Our Mutual Friend*"i gibi iki farklı denemede çarpıcı bir etkiye sahip oldukları görülebilir. Greenblatt'ın denemesinde polis gözetlemesi, Virginia kolonisi ve altın sikkelerin sahteciliği, Rönesans dilbilgisi, dil öğretimi ve Shakespeare'in lehçeleri taklidiyle yan yana getirilmiştir. Gallagher'ın çalışmasında Malthus, ölüm temaları, on dokuzuncu yüzyıl hijyenik hareketi ve yaşam ya da yaşamsal olana ilişkin gelişen kavramlar, Dickens'ın romanındaki çöp ve pis suyun imhası temsili ile Değer göstergesi altında kümelenmiştir. Bununla birlikte, bu denemelerin görünüşteki konularını –Öteki ve değer– kendi başlarına "kavramlar" olarak değil, söz konusu montajın mazeretleri olarak gördüğüm, daha önce söylenenlerden açıklığa kavuşacaktır.

Bununla birlikte, geçerken Eisenstein'ın dilinin değişmeceli [*figurative*] bir kullanımı bile bize Yeni Tarihselci biçimlerle analojilerin tarih ve insanbilimi gibi ilgili disiplinlerin sınırlarının çok ötesinde var olduğunu hatırlatırken, bu söylemsel parçaların estetikleri, biçimleri veya *Darstellung* açısından sahnelenmesi, şimdiden yalnızca ikisinden bahsedeceğim daha genel tarihsel paralellikler önermektedir. Filmdeki yeni montaj biçimlerinin, düşünmeyi harekete geçiren ve izleyiciyi görsel imgelerin içkin bazı düşüncelerinden uzaklaştıran bir pedagoji ile nasıl ilişkilendirileceği, yalnızca bir Eisenstein'ın ya da bir Brecht'in klasik soruṇu olmayıp aynı zamanda, içinde Godard'ın filmlerinin umutsuzca ve çok daha sorunlu bir şekilde bu mirasla boğuştuğu daha yakın ve çağdaş mekândır; Godard'ın Brecht veya Eisenstein'dan daha az kuramsal olmayan "fikirlere," iletilmesi bir şekilde filmin görevi olan tüketim toplumu ve Maocu politika hakkındaki fikirlere sahip olduğu yadsınamaz. Fakat Godard'da bu "fikirlerin" statüsü, Yeni Tarihselciliğinkiler (güç, Öteki, değer) kadar karar verilemez hale gelmiş gibi görünüyor. Bu, burada en azından, yalnızca söz konusu yazarların tek tek kişisel tercihleri ya da eğilimleriyle değil, (söylemsel

"aşkınlık" dediğimiz) kavramsal konumların kendisi için böylece içkinliğe ya da Adorno'nun adcılık dediği şeye yönelik daha genel hareket tarafından yetkisiz hale getirilip itibarsızlaştırıldığı daha genel bir tarihsel durum ve ikilemle ilgili olduğumuzu düşündüren bir şeydir. Örneğin, bir Godard filmindeki ağır yüklü ve uyarıcı yan yana koymaların –bir reklam görüntüsü, basılı bir slogan, haber filmleri, bir filozofla yapılan röportaj ve şu ya da bu kurmaca karakterin *jesti*– seyirci tarafından doğru mesaj bir yana, bir mesaj biçiminde bile yeniden bir araya getirileceği artık kesin değildir. Adorno'ya gelince ve *Negative Dialectics* [*Negatif Diyalektik*] birçok yönden (onun için böyle çözülemez olan) aynı tarihsel içkinlik ve aşkınlık ikilemiyle verimli bir şekilde başa çıkma girişimi olarak okunabilirse de Benjamin'in Arcades projesinde (kendisi için) kabul edilemez uygulamasındaki ikilemle daha keskin bir şekilde yüzleşti: bu vesileyle ikisi arasındaki mektuplar, Adorno'nun Benjamin'in tarihsel "kümelenmeleri"nin ya da montajlarının ne anlama geldiğini ve bunları nasıl yorumlayacağını okuyucuya söyleme konusundaki isteksizliğiyle karşı karşıya kaldığında geçmek istemediği çizgiyi çiziyor. Anglo-Amerikan gelenekte, bu içkinlik kaygısı, soyağacını Pound'un ideogram kavramında ve *The Cantos*'un pedagojik ikilemlerinde bulur. Yeni Tarihselcilik olgusunu, kendi yerel çözümlerinin (veya kaçışlarının) daha örnek bir tarihsel titreşim bulduğu bu daha geniş tarihsel ve biçimsel bağlamda yeniden konumlandırmaya her açıdan ilgimiz vardır.

The Gold Standard and the Logic of Naturalism elbette tek tek bölümlerin ve bir bütün olarak kitabın ikiz düzeyleri üzerinde çalışan bir başka montajdır. Yeni Tarihselci biçimin (veya "yöntem"in) bu genişletilmiş gösteriminin, Greenblatt'ın öncü çalışmasındaki "benlik" gibi geleneksel veya alışılagelmiş "temaların" iskelesi olmadan sahnelenmiş olması bizim için ek ilgi nedenidir ("Giriş"te olduğu gibi ara sıra bir "yazma" tematiğine yönelik jest, okuyucuya daha tanıdık bir girişimde bulunduğumuza dair yanıltıcı bir güvence vermek için tasarlanmış gibi görünse bile).

Bu kitapta, birine verilen dikkat diğerlerine arka plan oluşturan ve oldukça farklı bir okuma üreten üç farklı ritim dengesiz bir şekilde ilerliyor gibi görünüyor. Bunlar (1) homolojilerin bu türden pratiği veya başka bir deyişle, içinde Yeni Tarihselci söylemin en belirgin biçimsel ilkesini gördüğümüz "tarihsel çekiciliklerin montajı;" (2) görünüşte liberal veya radikal yorumlara karşı yürütülen, ama aynı zamanda aslında "Against Theory"de özetlenen "konumu" yineleyen polemikler; ve (3) sönmesi ve kısa zamanda başka bir şeye dönüşmesi de

dahil olmak üzere bu belirli dönemin özgüllüğü hakkında bir şeyin onaylandığı ön-tarihsel bir anlatı. Bu anlatı en açık şekilde ekonomik terimlerle (altın standardının ideolojisi, sözleşmelerle ilgili tartışmalar, tröstlerin ortaya çıkışı) kavranır, ancak edebi hareketler veya türler (gerçekçilik, Romantizm, natüralizm) açısından ve hatta (*écriture* tartışmalarının da muhtemelen ait olduğu) trompe-l'oeil resim ve fotoğrafçılıkla ilgili dikkat çekici sayfalarda olduğu gibi temsil açısından da yeniden yapılandırılabilir. *The Gold Standard*'ın ilginçliği özellikle bu planlanmamış çokseslilikte yattığı için, diğer özelliklerin veya düzeylerin (özellikle ikinci veya polemik olanın) varlığıyla varsayımsal bir Yeni Tarihselci normdan ayrılması gerekir.

Bununla birlikte, homolojiler, ilaç, kumar, arazi kullanım hakkı, mazoşizm, kölelik, fotoğrafçılık, sözleşmeler, histeri ve en önemlisi parayı içeren hammaddelerinin göz kamaştırıcı heterojenliği nedeniyle hâlâ ilk okumaların dikkatini birincil planda çekmektedir. Paranın meşrulaştırılması ve bununla ilgili tahminler (tröst hukuku, vadeli işlemler piyasası, altının retoriği) saygın bir edebi-eleştirel tartışma konusu olarak bir Michaels ticari markası gibi düşünülebilir (tıpkı seyahat anlatılarına ve emperyalizme yapılan vurgunun bir Greenblatt ticari markası olması gibi). Dikkate değer olan, ekonomik motifin tınlamasının bugün (bir zamanlar kaçınılmaz olan) Marksist çağrışımların tamamını ortadan kaldırmasıdır. Çok da uzun olmayan bir zaman önce, söz konusu tarihsel yorumlamanın içeriği ne olursa olsun, edebi ya da eleştirel bir deneme içindeki "entelektüel bağlam"ın (bilim, din, "dünya görüşleri") yanı sıra kısaca da olsa bizzat ekonomik arka planı dahil etme eyleminin siyasi anlamı ve sonuçları vardı. "Para"nın artık bu anlamda "ekonomik" olanla tam olarak sınırdaş olmadığı doğrudur: Jean-Joseph Goux'un *Numismatiques*'i hâlâ Marksist düşünceye bir "katkı" idi; Marc Shell'in para ve para basmayla ilgili çığır açan kitapları, bundan çok daha tarafsızdı; Michaels'da ise "para," bir tür son sınır ve dayanıklılığı olmayan hümanistlerin hâlâ genel olarak girişimde bulunmaya isteksiz olduğu kurak bir bölge olmasına karşın yalnızca başka bir "metin"dir. Paradoksal olarak, buradaki siyasi bahisler, Kuzey Amerika kapitalizminin (tekeller) gelişimi meselesine değil, daha çok, göreceğimiz gibi, piyasanın ve tüketimin çok daha güncel meselelerine yatırılıyor. (Greenblatt'ta emperyalizm hâlâ çok daha yoğun bir şekilde siyasi bir mesele olmaya devam ediyor, ancak günümüzde Marksist olanın yanı sıra Foucaultcu ve Üçüncü Dünyacı, daha özel olarak anti-emperyalist tipte bir tür alternatif radikalizmin geliştiği bir durumda.)

The Gold Standard'da para, şeyin kendisinden çok, destekleyici kanıt olarak resme girer. İşte bir düzeyden diğerine geçmemize izin veren mekanizmaların erken bir açıklaması (başlangıç noktası, Charlotte Perkins Gilman'ın *The Yellow Wallpaper* öyküsünün kadın kahramanının tuhaf karalamaları ve izlerin "üretimidir"):

> Bu perspektiften, histerik kadın yalnızca çalışmanın *ekonomik* önceliğini değil, aynı zamanda çalışmanın ekonomik önceliği ile kişisel kimliğin *felsefi* sorunu arasındaki bağlantıyı da somutlaştırır. Ekonomik soru –Kendimi nasıl üretebilirim?– ve tedavi edici soru –Nasıl kendim kalabilirim?– paralellerini *epistemolojik* –Kendimi nasıl bilebilirim?– ya da daha özgün olarak, James'in koyduğu gibi, bugün "Dün olduğum aynı kişi olduğumu" nasıl bilebilirim? "Bilinç" "şimdiki benliği zihninde bulundurduğu geçmiş benliklerden biriyle *aynı* olarak adlandırdığında ne anlama gelir?" sorusunda bulur. (*GS* 7, italikler bana ait)

Bu ifade, yanıltıcı bir şekilde düzgün ve nihaidir; gerçekte, yalnızca diğer çeşitli alanlara hızla yayılacak olan homolojik veya analojik süreci tetikler. Burada tanımlanan ve "benlik" olarak adlandırılan "yapı"nın Greenblatt'ın ortaya koyduğu kavramla ortak bir yanı olduğu da açık değildir: Bu Humecu benlik zaten felsefi olarak itibarını yitirmiş ve başından beri geçersiz kılınmıştır ve dibini önceden görmekteyiz; planladığı sahte istikrar ne olursa olsun dışarıdan, sonuçta bu pasajda bahsedilmeyen bir "düzey" olarak tanımlanan diğer örneklerden ve kaynaklardan, yani *mülkiyet* biçimlerinden gelmek zorunda kalacaktır. Bunu söylemenin bir başka yolu da Michaels'ın burada soyut bir benlik sorunsalı tarafından yönlendirildiğinin hiç açık olmamasıdır. Aynı derecede makul bir şekilde, buradaki benlik dilinin, hammaddenin metinsel kanıtlarının, yani *Principles of Psychology*'si *The Gold Standard*'a Dreiser, Norris, Hawthorne, Wharton ve diğerleri tarafından yazılanlar kadar temel olan William James'in kitaplarının bir başka önemli parçasını belirlediğini iddia edebiliriz. Bu durumda, "benlik" kavramları, çözümlerden veya açıklayıcı çerçevelerden kavramsal dili artık herhangi bir ayrıcalığa sahip olmayan metinsel sorunların, diğer sergilerin statüsüne düşer.

Aslında James, vitesleri psikolojikten (hatta psikanalitik olanlardan) mülkiyet hakları kategorilerine kaydırmamıza olanak veren dolayımı sağlar. James'in

geçmişteki çeşitli anılarımız arasındaki kişisel kimliğin kalıcılığını, kendi ayırt edici "işaretimiz" ile sığırların damgalanmasıyla karşılaştırdığı dikkate değer bir pasajla, üretim dilinin yerini yasal hak dili ile değiştirdiği daha tatmin edici bir formülasyona ulaşıyoruz:

> James'e göre bizim hatamız [şimdiki] düşünceyi geçmiş düşünceler üzerinde sahiplik *kurmak* olarak hayal etmektir; bunun yerine *zaten* onlara sahip olduğunu düşünmeliyiz. Sahibi "'unvanı'nı devralmıştır." Kendi "doğumu" her zaman "başka bir sahibin ölümü" ile çakışır; aslında, bir mal sahibinin varlığı, sahip olunanın varoluşu ile örtüşmelidir. "Böylelikle her Düşünce bir sahip olarak doğar ve sahip olunan olarak ölür, Kendisi olarak anladığı her şeyi sonraki sahibine aktarır." (*GS* 9)

Mülkiyet hakları analojisini üretimin yerine koyan bu yeniden formülasyonla, sonraki bölümlerin ilişkili çalışmalarına giden şahane yol açılmıştır: Şimdi hemen Hawthorne'da Romantizm ve fotoğrafçılık sorununa geçebiliriz. Bu durumda "Romantizm," "tartışmasız mülkiyet ve devredilemez hak" istikrarını ve emlak değerindeki piyasa dalgalanmalarına karşı güvenlik sunarken, tüm beklentilere karşın, fotoğrafçılık pratiği (*The House of Seven Gables*'da Holgrave'in mesleği) "taklide düşman bir sanatsal girişim" olarak ortaya çıkacaktır (*GS* 96). Taklit gerçekçilikle (ve dolayısıyla piyasanın tehdit edici dinamiğiyle) ilişkiliyse, ilk fotoğrafların veya Dagerreyotipilerinin bu tuhaflığı ve "hiper gerçekliği," başka bir şey olarak, "aslında hiçbir ressamın asla ele almaya cesaret edemeyeceği bir gerçekle gizli karakteri ortaya çıkaran" yorumbilgisel bir etkinlik olarak tescil edilecektir (Hawthorne, s. 91, *GS* 99'da alıntılanmıştır).

Anormal veya marjinal "sanat" biçimleriyle (gerçekçilik yerine Romantizm, o zaman ortaya çıkan modern resmin büyük geleneğinden ziyade fotoğraf) bu özel homoloji, Norris ve Peto ve Harnett'in *trompe l'oeil*'iyle birlikte, "natüralizm" adındaki o diğer sapkın fenomenle yüzleşirken yeniden ele alınacaktır; bu tür küçük araçlar burada, sanatsal veya edebi tarihin *telos*'unun büyük doğrusal anlatısını geçersiz kılmaz, ancak Deleuze'ün film tipolojisinde Stroheim ve Buñuel'in içgüdüsel natüralizmi ve fetişizmini ele alışında olduğu gibi, sanki onun sınırlarında dururlar. *The House of the Seven Gables*'ın olanaksız çözümü –piyasanın ötesindeki kalıcı mülkiyet, "el koymaya karşı bağışıklık"– mülkiyet

ile benlik arasındaki farklı türde kavramsal ilişkileri hayal etme olasılığına şimdi daha hızlı götürüyor (Hawthorne'un bu okumasıyla gündeme getirilen *politik* soru –yani bu romantik vizyonun o zaman piyasanın bir eleştirisi ya da ütopik aşkınlığı olarak görülmeyeceği mi sorusu– daha sonra ele alınacaktır). Ancak, köleliği kuramsallaştırma girişimlerinde ve Sacher-Masoch'un "mazoşist" uygulamaları için "tuhaf" sözleşme düzenlemelerinde aşırı kavramsal olanaklar verilmiştir. Doğu Avrupa malzemelerinin içine görünüşte sapkın dalış gerçekte bir bütün olarak *The Gold Standard*'ın temel test durumunu oluştururken, kölelik meselesinin kitabı Amerikan tarihinin ana akımına bağladığını gözlemlemek dışında, Michaels'ın bu konularla ilgili mükemmel tartışmasını gözden geçirmeliyiz; yani Norris ve hepsinden önemlisi *McTeague*'de, cimrilik ve mazoşizmin ikiz fenomeninin (Trina şahsında) birleşimi. Altın şimdi nihayet natüralist metnin "gerçekliğinde" (bir yanda köleliğin hukuksal "kuramları"nın fantezilerine ve hayali kararlarına, diğer yanda mazoşizmin "kanon yasası"na karşı) muzaffer bir görünüm kazanıyor. Bununla birlikte, arazi ve mülkiyet üzerine uzun bir arasöz, bu yeni değer ve benlik bileşimini, kısa bir süre sonra göreceğimiz gibi, bu kısıtlamalardan kurtulacak ve özerk hale gelecek olan hukuk ve sözleşme kuramının tamamlayıcı "düzeyi" ile donatmıştır.

Michaels'ın dâhiyane *McTeague* okuması, tüm okuyucularını (Charlotte Perkins Gilman'ın okumasından daha fazla) ikna etmeyecek bir "çözüm" yoluyla bu romanın "problemini üretme" erdemine sahiptir: "Öyleyse çelişki, Trina'nın McTeague'e ait olması, ancak parasının olmamasıdır ... Eşzamanlı sahip olma ve sahiplenme arzusu, Norris'in kendisini *McTeague*'de detaylandırmaya koştuğu duygusal paradoksu oluşturur" (*GS* 123). Bunu yapmanın bu yolunu beğenmezseniz, bundan sonra kendinizi, gelecekteki herhangi bir okuma ile çözülmesi gereken sorun olarak para ve içgüdüsel şiddet "temaları"nın ayrışmasıyla karşı karşıya bulursunuz. Bu özel çözüm, Michaels'ın bu metindeki cimrilik ile başka yerlerdeki (*Vandover and the Brute*) savurganlık tutkusu arasındaki bağlantıyı kurmasını sağlar; ikisinin de Simmel aracılığıyla, piyasa sisteminden bu şekilde kaçmak ve parayı ortadan kaldırmak için "trajik" girişimler olduğu ortaya çıkıyor:

> Savurganlığın bakış açısından, cimrinin para harcamayı reddetmesi, para ekonomisinden çekilmek için başarısız bir girişimi temsil ediyor gibidir, çünkü para ekonomisinde, paranın satın alma gücü

> asla inkâr edilemez. Her zaman en azından kendisini satın alacaktır. Cimri olanın daha iyi hale gelmesiyle savurgan, para ekonomisinden çıkış yolunu satın almaya çalışır. Eğer cimri her zaman kendi parasını para için değiş tokuş ediyorsa, savurgan kendi parasını hiç karşılığında değiş tokuş etmeye çalışır ve böylece, paranın satın alma gücünün ortadan kalkmasını sahneye koyarak, paranın kendisinin ortadan kaybolmasını sahneye koyar. (*GS* 144)

Burada "piyasa" kavramının yeniden ortaya çıkışı, bizi bir polemiğe, yani bu pasajın uygun zamanda döneceğimiz politik bir işlevine karşı uyarıyor. Analiz aynı zamanda Michaels'ın içgüdü, atavizm, arkaik libido ve takıntı (Zola veya Norris karakterlerini yakalayan ve onları Doğanın güçleri gibi boynundan sallayan büyük insanlık dışı öfke) açısından, natüralistlerin kendilerininkiler dahil, tüm bu geleneksel natüralizm okumalarını (belki de vaktinden önce) budamasına izin veriyor; bilinçdışı veya içgüdü gibi görünen şey burada (yine William James aracılığıyla) kasıtlı (boşuna ve çelişkili ise) davranış olarak çözülmüştür.

Daha sonra, okuma sonunda Michaels'ın başlığının söz verdiği merkezi gösteriyi yerine getirmesine izin verir; yani "altın standardı"nın analizinin kendisinin, daha doğrusu piyasadan kaçma özleminin hayal edildiği nihai biçim olarak altının doğal değerine olan tutkulu ve hatta takıntılı inancın. Bize içinden yol gösterdiği dönem belgelerinin kargaşasının dolaysızlığından geri adım atarak, Michaels'ın yerel teşhisleri ile doğa ideolojilerinin ve "otantik"in artık karakteristik olan bir dizi post-yapısal suçlamaları arasındaki aile benzerliğini kavramak zor olmayacak. Barthes'ın daha önceki, "doğallık" stratejilerinin ve doğallaştırıcı mitlerin maskelerini (*Çağdaş Söylenler*'de) Brechtyen tarzda düşürmesi, en önemli dört başı mamur provasını Dean MacCannell'in *The Tourist* kitabında ve dört başı mamur ideolojik programını Baudrillard'da –özellikle de "gereksinim" ve "kullanım değeri" kavramlarının eleştirisinin Baudrillard'ında– bulan bu özel Haçlı Seferinin kaynağı olarak aceleyle kabul edilmemelidir (Rousseau bağlamında hem Derrida hem de DeMan daha yakından ilgilidir). Bu arada, doğa, altın ve özgünlük üzerine tartışmanın estetik sonuçları da merkezidir ve ifadelerini, *temsilin* (aynı ölçüde post-çağdaş ve kanonik olan) eleştirilerinde bulur; bunlar burada, Michaels'ın Greenberg'in modern kavramını aynı anda hem kullandığı hem de baltaladığı trompe l'oeil'deki birkaç parlak sayfada yeniden ortaya çıkıyorlar: "Hiçbir şeyi temsil edemeyen ve hâlâ bir resim olarak kalabi-

len resim 'paranın kendisidir' ve temsilden özgürlüğün modernist (veya belki de gerçekçi) estetiği bir altın düşkünü estetiğidir" (*GS* 165). Bu, müttefiklerine davranmanın nankörce bir yoludur, ancak modernizmin günümüzdeki sorunlu konumunun altını çizmektedir. Modernin ideolojisi, kökten koptuğu natüralist ânı reddederek ve bastırarak hegemonyasına ulaştı; bu nedenle, muzaffer modernist anlatıya (ya da gerçekçi bir görüşe) uymayan bu tuhaf ânın edebi bir yeniden aklanması bile, yüksek modernizmin klasik konumları hakkında (şiirden ziyade resimden kaynaklansa dahi) ciddi karışık duygular içerecektir. Sonuç olarak, günümüzde natüralizmin kendisinin tam olarak yeniden canlanması, tam postmodernizm içinde, modernin (Michael Friedinki gibi) postmodern okumalarıyla ilişkileri en iyi ihtimalle ikircikli kalması gereken bastırılmışların dönüşü gibi görülebilir. Çok eski moda olmasına karşın o kadar çok taklit edilmiş ve hipergerçek olan trompe l'oeil (yalnızca böylesi yapıtlar için Baudrillard'ın kendisine bakınız), şimdi modernin dışında, (modernist) temsil eleştirisinin modernist olmayan tarzda sahnelenebileceği bir Arşimet noktası sunuyor.

Son olarak, yine de Michaels'ın konumları ile özgünlüğün daha eski eleştirmenlerinin konumları arasında belirli bir vurgu kayması, yetmişler ile seksenler arasındaki farklar açısından tanımlamakta kararsız kaldığım bir kayma var. Yine de Michaels'ın hâlâ paylaştığı eski konumların ahlaki ve politik önceliği burada eksik görünüyor; polemik açıkça yeniden yapılandırıldı, yeni tiz sesliliği şimdi Baudrillard'dan ziyade Lyotard'da biraz yankı ve benzeşim bulan kutlama aksanlarıyla birleşti.

Bununla birlikte, Michaels'ın kitabının bu daha polemik katmanını incelemeden önce, başladığımız benliğin tematiğinden geldiğimiz mesafeyi ölçmek için duraklamaya değer olabilir: Bu, kayda değer bir büyük değişimden sonra beklenmedik bir şekilde yeniden ortaya çıkacaktır, ancak şu an için "benlik," psikolojiden ayrılmamıza izin verme erdemine sahip olan kölelik, sözleşmeler, temsil ve para gibi alanların açılmasında esas olarak yararlı görünüyor. Yine de bizzat homoloji prosedürleriyle bir arada olan açık bir soru kalmaktadır: yani bu düzeylerden herhangi birinin nihai bir önceliğe veya ayrıcalıklı bir açıklayıcı değere sahip olup olmadığı sorusu. Ya da başka bir deyişle, "yapı" ideolojisine geri çekilmeden ve kendi iradesine karşı öncelikler ve hiyerarşiler oluşturarak kendini bulmaya başlamadan homoloji yapmanın bir yolu bulunabilir mi? Michaels, çok tatmin edici bir sonuç oluşturmadan veya formüle etmeden, aralıklı ve uygun bir şekilde tekrarladığı sorunun farkındadır: "Bu

nedenle, bu metinlerin toplumsal ilişkisi, para tartışmalarının doğrudan temsiline değil, para tartışmalarının kendilerinin ifade ettiği koşulların dolaylı temsiline bağlıdır" (*GS* 175).

Kesin cevap, elbette, başlığının diğer yarısını haber veren bir "natüralizm mantığı" anlayışı ile gelecektir. Şu an için, tüm bunların sonunda "benlik"e indirgendiği ve üretimciliğin, Romantizmin, köleliğin, mazoşizmin, altın standardın ve istifçiliğin ya da harcamaların umutsuz ya da pasif fantezilerinin, bir şekilde olmayacak duaya âmin deme ve benliğin çatışkısını özel mülkiyet olarak kabullenme girişimleri olduğu konusunda rahatsız edici bir his kalmıştır. Bu hiçbir yerde bu şekilde onaylanmamıştır, ancak sonsuz homolojiler zincirindeki kuramsal veya yorumlayıcı boşluk, okuyan zihni bir şekilde (psikanalitik değilse de) varoluşsal çözüm diyebileceğimiz şeye doğru çeker: benlik açısından açıklamaların diğer tüm düzeyler üzerindeki ontolojik önceliğine. Bu, genel olarak (sözcüğün Hegelci anlamıyla) "içeriği" olmayan felsefelerin ve özellikle de bu tür içeriği dışlamaya çalışan felsefelerin kaderidir: İçeriğin bir tür telafi edici ve genel olarak psikanalitik bir sonuç biçiminde dışarıdan yeniden getirildiği (*Tel Quel*'de ve Derrida'da bazı yerlerde olduğu gibi) bir tür Lacancı "hesaptan düşme" [*forclusion*], "benlik" malzemelerinin biçimci bir sistemin tamamlanmasında, tarihin ya da toplumsal olanın malzemelerinden daha yararlı olduğunu kanıtlaması.

Tarif edilen şey, bir sistem veya yöntemin biçimsel olarak kendisini tamamlama ve kendi iradesine ve misyonuna karşı ona dayanak olan bir temele sahip olma eğilimidir. "Temellerin," en temelcilik karşıtı görüş tarzları içinde bastırılanın geri dönüşünün aşırı bir biçimi aracılığıyla geri dönüş eğilimi hakkındaki bu genel gözlem, söz konusu temel düzey üzerine yargılardan ayırt edilmelidir; bu durumda, doğru okuma olmadığını ve hiçbir şekilde yazarın niyetine karşılık gelmediğini biraz güvenle doğrulayabileceğimiz bir kitabın alternatif bir okumasını –Michaels'ın metni boyunca büyüyen ve zayıflayan bir yorumlayıcı ayartıcılık– sunan o benliğin ve özel mülkiyetin tanımlanması. Kendisine göre benliğin özel mülkiyet gibi veya hatta özel mülkiyet modelinde oluşturulduğu bu alternatif okuma, modern düşüncenin çok farklı bazı bölgelerinde, her şeyden önce ego veya kişisel kimliğin dengesiz bir yapı olarak en güçlü şekilde deneyimlendiği alanlarda tınlar. Örneğin, Adorno'da, Michaels'ın hukuki çıkarımlarının da usulen (göreceğimiz gibi *The Gold Standard*'da çok bulunan) ölüm kaygısıyla bağlantılı olduğu, "bir zihin olarak öznenin tarihsel biçimde tahta

çıkmasıyla birleştiğinde, onun devredilemez olduğu yanılsaması vardı."[4] Bu arada Lacan'da, Reich'ın *Character Analysis*'inden [*Karakter Analizi*] ödünç aldığı bir savunma mekanizması, aslında bir tür kale olarak, özellikle ego veya kişilik anlayışında, toprak mülkiyeti figürü hemen hemen feodal ve bölgesel boyutlar alır. Buna karşın, entelektüel akrabalık duygusunu çok güçlü hissetmiyorsak, bunun en azından Michaels'daki kaçınılmaz adımın, o hukuki koruma olmadan yaşamanın nasıl bir şey olacağına ve öznenin kendisinin bir zamanlar sahip olması gereken ya da gelecekte bu güçlü, ama tarihsel hukuki mülkiyet kategorisinin yokluğunda icat edebileceği biçimlere ilişkin spekülasyonun yokluğuyla bir ilgisi vardır. Gelgelelim, bundan ayrı olarak, Michaels'ın formülasyonu ile bu diğer felsefi formülasyonlar –William James'in kendisininki ile bile– arasındaki ruhsal farklılık, birincisinin gerçekten bir "fikir" olup olmadığına dair belirsizliğimizde, daha genel bir felsefi güçten yoksun, işlevsel olarak sınırlı olan ve somut tarihsel betimlemeler arasında bağlantıların veya köprü geçitlerinin kurulmasında yalnızca yerel hizmete zorlanan bu düşünce veya kuramın durumuna ilişkin şaşkınlığımızda yatmaktadır.

Bu nedenle buradaki "kuramlar" bile tedavi edici açıdan sınırlandırılmış, önceden hazırlanmış ve büyük ölçüde "Against Theory"nin ruhu içinde, daha tarihsel "metinsel" malzemelere geri dönüştürülmüştür ("özel mülkiyet olarak benlik" artık bir fikir değil, William James'in yazılı bir formülasyonudur). Şimdi, bu ruhun *The Gold Standard*'da aldığı polemik biçimlerini görmenin ya da başka bir deyişle, bu çalışmanın, metnin ana gövdesinde homolojiler kurulmasına ilişkin daha tarafsız çalışmadan (çoğunlukla dipnotlarda) aktif ve ön-politik sonuçlar çıkaran ikinci itkisine geçme zamanı gelmiştir. Bunlar artık şu ya da bu lirik özü okurken niyet meselelerine dönmüyor gibi görünüyor (ama bağlantıyı kısa süre sonra yeniden kuracağız); daha çok, özellikle *Sister Carrie*'nin okumaları söz konusu olduğunda, bunlar, geleneksel olarak gerçekçi ve toplumsal bir eleştirmen olduğu düşünülen, tüm yaşamı boyunca solcu amaç ve hareketlerle ilişkilendirilen bir yazarda, metalaştırma ve tüketimin değerlendirilmesiyle ilgilidir. Daha dar tartışma, Ames'in karakterine ve Carrie'de ilham verdiği sanatsal tutkuların, onun daha önceki ve daha "materyalist" dürtülerinden radikal bir kopma olarak okunup okunmayacağı sorusuna yöneliyor. Michaels böyle olmadığını savunuyor ve bence haklıdır, ancak tartışma yol gösterici bir şekilde formüle edilmiştir: "Ames'in Carrie için temsil ettiği ideal,

[4] T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt, 1982, s. 362-369.

dolayısıyla bir tatminsizlik, sürekli arzu idealidir" (*GS* 42). Dreiser'de asla meta şehvetinden kurtulamayız; "alternatif vizyon" yoktur; hiçbir karşı dürtü hissedilemez, hiçbir deneyim onun tarafından kirletilmemiş kalmaz; Michaels'ın eşit derecede haklı olarak "piyasa" diye tanımladığı bu her yerde mevcut bulunan unsuru hiçbir şey reddedemez. Ya da en azından toplumsal hiçbir şey yoktur, çünkü en heyecan verici sayfalarında Michaels, Dreiser'e göre piyasanın ve meta tüketiminin gerçek Ötekisinin ne olduğunu, yani ölümün kendisini tanımlar: "*Sister Carrie*'de doyumun kendisi asla arzu edilmez; bunun yerine başlangıç aşamasındaki başarısızlığın, çürümenin ve nihayet ölümün işaretidir." (*GS* 42). [Çözümün –mülkiyetin devredilemezliği, Romantizm, piyasaya bağışıklık– *aphanisise* eşit olduğu Hawthorne okumasında da benzer bir şey işbaşındaydı: "Alice Pyncheon, sırf hiç arzu hissetmediği için ... kendini sahiplenmeye bağışık zannediyor" (*GS* 108).] "Gerçekçilik" herhangi bir anlama sahipse, o zaman bu: *Sister Carrie*'nin Hurstwood bölümleri, piyasa ve arzunun ölümcül Ötekisinin temsili, "yalnızca tükenmiş arzu ve ekonomik başarısızlıktan oluşan bir literatürdür" (*GS* 46). Zavallı yaşlı Howellsinki gibi, piyasadan başka bir (hayali) iç-dünyevi alana pastoral bir geri çekilmeyi çağrıştıran "gerçekçilikler," zayıf ve duygusal fantezilerdir, ancak *The House of the Seven Gables* belirgin şekilde bu yargıdan dışlanmıştır, çünkü kendisini açıkça bir gerçekçilik-dışı olarak etiketler ve çelişkiyle tam biçimiyle doğrudan yüzleşir.

Şimdi, polemiğe başka, tamamlayıcı bir yön veriliyor: Çünkü Michaels'a göre, Dreiserinki piyasaya mutlak bir *içkinlik* çalışması olduğundan, Dreiser eleştirisi bu metinleri ancak dürüst olmayan bir şekilde piyasa *eleştirisi* şeklinde sergileyebilir. Bu nedenle, tüm radikal ya da Marksist edebi ya da kültürel eleştirinin merkezi sorunsallarından birinin beklenmedik bir şekilde yeniden ortaya çıkmasıyla karşı karşıyayız: yani olumsuzun pratikte nasıl kavranacağı ve özellikle ideolojik veya temsili olarak "sistem" ile suç ortağı olan çalışmalara nasıl eleştirel değer atfedilebileceği ile. O halde Michaels'da ilk bakışta politik olarak şok edici olan şey, (yazarın bilinçli ideolojik konumlarına karşın) Dreiser'in kendisinin değerlendirilmesi değildir. Dreiser kadar tamamen belirsiz bir yazara, yani yapıtlarında büyük toprak beyliğinin ve aleni monarşist konumların Tory fantezileri ile birlikte (Dreiserinkinden çok farklı bir görünümde) meta şehvetinin de önemli bir konu olduğu Balzac'a dönen bu tartışmanın klasik bir versiyonunda şok edici olan şey budur. Bence, insanın Marx ve Engels ile aynı fikirde olmamasına ve Balzac'ı onların düşündüğünden çok daha derinden yoz-

laşmış ve geri alınamaz olarak yargılamasına izin verilir (bu durumda onların konumu –Balzac'ın çelişkili toplumsal güçleri yalnızca "liberal" olan yazarlardan daha keskin bir şekilde tescil etmesine karşın– daha karmaşık ve ilginç olanıdır). *The Gold Standard*'daki bu tür tartışmalarla ilgili muhtemelen daha şok edici olan şey, biçimci ya da estetikçi eleştirinin ilgisini hiçbir zaman çekmeyen ve bize ait olduğunu düşündüğümüz bu sorunsalın kendisinin varlığıdır: "Diğer taraf"ın şimdi savaş hatlarını kendi alanımızda oluşturması –ve edebi ve kültürel "yıkım" ya da olumsuz, eleştirel değer konularında savaşmayı teklif etmesi– daha önce bahsedilen ve şimdiye kadar Sol ile ilişkili olan ekonomik materyallerin ve konuların sahiplenilmesinden daha da kaygı vericidir. Kültürün olumsuz işlevinin eleştirel ve çoğunlukla diyalektik modellerinin yaşayabilirliği hakkındaki şüpheler, tabii ki, postyapısalcı dönemde yaygınlaşmaya başladı: ancak bunlar çoğunlukla politik ve "hommes de gauche" kalan ve yapısöküm gibi "yöntemleri" geleneksel yöntemlerden daha yıkıcı ve daha "devrimci" olan yazarlar tarafından ifade edildi. Ancak Michaels, bence, kendi çalışmaları için genel olarak Yeni Tarihselcilikten daha fazla, "devrimci" veya yıkıcı değer iddiasında bulunmuyor.

"Yıkım" gerçekten de Michaels'ın çeşitli şekillerde reddetmekle ilgilendiği bir konum veya ilke için bir kestirme işlevi görebilir: (altınla ilgili tartışmalardan, petrol veya buğday tarafından somutlaşan "doğal zenginlik" konusundaki politik ve ekonomik konumlara kadar uzanan) doğanın, doğallığın ve özgünlüğün çeşitli ideolojilerinin sistematik olarak nasıl hedeflendiğini zaten gördük. Şimdi, daha derin kusurlarının piyasanın dinamikleri dışında Ütopyacı bir alanı güvence altına alma girişimlerinde yattığı açıktır; bu alan (Michaels'a göre) zorunlu ve kurucu bir şekilde "saf olmayan," tamamlamayı (ya da "tatmini") asla öğrenemeyecek ve diğer tüm alan türlerini kendi içine çeken sonsuz bir "tamamlayıcılık" olarak karakterize edilebilir. Alternatif bir piyasa dışı mekâna ilişkin yanıltıcı rüyanın bir başka adı da elbette, Charlotte Perkins Gilman'ın kendi metniyle (böylece metinlerin Derridacı yapısökümü çok anımsatan bir içkinlik içinde görünüşte hâlâ kendilerini baltalayabildiği veya "altüst edebildiği") yapısökümüne uğratılmış bir fantezi olarak öz-üretim yoluyla özerkliği fethetme girişimini sahneleyen, girişte kışkırtıcı bir şekilde uygulanan "üretim"in kendisidir. Ancak Michaels, kavramsal düşmanlarının Marksistlerin ve feministlerin çok ötesine geçtiği konusunda açıktır: Avrupai "arzu" ideolojileri de gerekli değişiklikler yapılarak Kristeva ve Deleuze için de geçerli olacak şekilde Leo Ber-

sani'nin eleştirisinde kendi payına düşen ilgiyi alıyor (Lyotard'ın *Economie libidinale*'si daha kaygandır). Geç kapitalizmin katılıklarını zayıflattığı iddia edilen arzu gücünün, aslında tüketici sistemini ilk etapta devam ettiren şey olduğunu tam olarak göstermek zor değildir: "Bersani'nin çekici bulduğu arzudaki 'yıkıcı' unsur, Dreiser için kapitalist ekonomiyi yıkıcı değil, onun gücünün kurucusudur" (*GS* 48). Bu anlatıcı tersine çevirme, belki de kapitalizmin yerine getiremediği gereksinimleri ve arzuları uyandırarak, kendisini bir şekilde altüst edeceği şeklindeki 1960'ların temel politik konumlarından birinin mezar yazıtı olarak okunabilir; ve Michaels kesinlikle 1960'lara karşı genel bir sistemik tepkinin parçası olarak okunmalıdır.

Bununla birlikte, şimdi vurgulanması gereken şey, bu polemiklerin görünüşte daha sınırlı olan "Against Theory"nin konumları ile uyuşmasıdır; burada hatırlanacağı üzere, sözde kuramın "ontolojisi" ve "epistemolojisi" üzerine iki düzeyli bir saldırı yapılmıştı. Ontolojik düzeyde, bu tür düşünmenin kusurları, bir şekilde yazarın "niyet"ini metnin kendisinden yalıtlamaya çalışan eleştirel bir pratikte yatıyordu. Bunda yanlış olan, daha sonra, hatanın kısaca "yorum nesneleriyle tarafsız bir karşılaşmada inançlarımızın dışında kalmaya" çalışmak olarak tanımlandığı "epistemolojik" düzeyin daha felsefi tartışmasıyla açıklığa kavuşturulur. (*GS* 27). "Yıkım" kavramı (veya sözde kavramı) şimdi bir bütün olarak "sistem" ile ilgili olarak bu aynı türden bir yanılsamayı akla getiriyor: Dreiser'in piyasa sistemine ve onun dinamiklerine içkin ve onunla derinden suç ortaklığı yapan yapıtının bir şekilde bunun "dışında durabileceği," ona göre bir "aşkınlık" elde edebileceği (normalde eleştirel *mesafe* olarak bile tanımlanır) ve onun tamamen siyasi bir reddi olarak değilse bile eleştirisi olarak işlev görebileceği yanılsaması. Ancak bu açıkça çok ileri gidiyor: Foucault gibi "bütünsel sistem" kuramcılarında, sistemin eğer dediği gibi bütünleştirme eğilimi var ise, "devrimci" dürtüler bir yana, tüm yerel isyanların bunun içinde kaldığı ve gerçekte onun içkin dinamiğinin bir işlevi olduğu düşüncesi her zaman örtük olarak mevcuttu. Yine de Foucault, sisteme karşı bir tür yerel gerilla savaşını dışavurup onaylayabiliyor gibiydi. Ama Foucault için, "arzu"ya inanmadığı için, piyasanın "baştan çıkarmalarını" ölçecek donanıma sahip olmadığı da söylenebilir. Bu ikilemin en dramatik ve "paranoyak eleştirel" ifadesini, isyan, devrim ve hatta olumsuz eleştiri gibi bilinçli ideolojilerin –yalnızca sistem tarafından "el konulmak" şöyle dursun– sistemin kendi iç stratejilerinin ayrılmaz ve işlevsel bir parçası haline getirme biçimlerini göstererek vermek Baudrillard'a kaldı.

Amerika Birleşik Devletleri'nde, seksenlerde tüm bunlardan hayatta kalan şey, açıkça tüketimin veya tüketim toplumunun kendisinin eleştirisidir: Bunlar Michaels'ın başlıca rakipleridir (bu aynı zamanda Dreiser'in neden önemli bir sergileme veya savaş alanı olduğunu da açıklar) ve onun konuyla ilgili önemli dipnotunu uzun uzadıya aktarmaya değer:

> Richard Wightman Fox ve T. Jackson Lears'ı burada ve Alan Trachtenberg ve Ann Douglas'ı aşağıda anmamın nedeni, bana Amerikan kültür tarihindeki soylu ya da İlerici geleneğin özellikle korkunç örnekleri gibi görünmeleri değil, aksine Amerikan kültürünün alternatif görüşlerini hayal etme girişimlerinde örnek oluşturmalarıdır. Bu da bir anlamda piyasayı aşan ya da ona karşı çıkan önemli sanat yapıtlarının soylu/İlerici görüşüne sonuçta muhalefet etmemelerini daha da çarpıcı hale getiriyor. Burada vurgulamak istediğim bir diğer nokta da Amerikan edebiyat eleştirisinin (Amerikan kültür tarihinden bile daha fazla) kendisini ve hayranlık duyduğu nesneleri tüketim kültürünün zıddı olarak anladığı ve birkaç istisna dışında bunu yapmaya devam ettiğidir. Şüphesiz, "muhalif" eleştirinin yeni siyasallaşmış savunucuları, çalışmalarının soylu geleneğe bu şekilde özümsenmesini reddedeceklerdir. Ancak, ellilerin ve altmışların ahlaki diz dövmesini, önce yetmişlerin epistemolojik diz dövmesine ve şimdi de seksenlerin politik diz dövmesine dönüştürmek pek bir ilerleme gibi görünmüyor. (*GS* 14, n. 16)

Michaels'ı şimdilik bunun dışında bıraktığımızda bu pasaj hâlâ büyük ölçüde bizimle birlikte olan Amerikan sorununu ortaya çıkarmada kullandığı rahatsız edici yol nedeniyle yararlı ve tedavi edici görünüyor: yani "liberalizm" ile "radikalizm" arasındaki ilişkiyi. Michaels aslında küstahça, bugün kendilerini radikal olarak hayal eden eleştirmenlerin, sözcüğün tüm zayıf ve "sıkıntılı" anlamlarıyla liberallerden başka bir şey olmadığını ileri sürüyor. Böylece Michaels, Sol'un öz tanımlamalarının amaçsız değilse de en iyi ihtimalle bulanık olduğu bir anda, bize önemli ve hatta acil bir tipte "eleştiri / özeleştiri" fırsatı sunuyor. Onun keskin formülasyonları bu süreçte yardımcı olacaktır; işte başka biri:

> Dreiser'i tüketim kültürünü onaylayan (veya onaylamayan) olarak düşünmek tam olarak ne anlama geliyordu? Kökenlerinizi değerlendirmek için kökenlerinizi aşmak, en azından Jeremiah'dan bu yana kültürel eleştiride bir başlangıç hamlesi olsa da bu hareketi göründüğü gibi almak kesinlikle bir hatadır: kültürünüzü gerçekten aşamayacağınız için değil, çünkü yapabilseydiniz –belki de teolojik olanlar hariç– herhangi bir değerlendirme şartınız kalmazdı. Bu nedenle, içinde yaşadığınız kültürü duygulanımlarınızın nesnesi olarak düşünmek yanlış görünüyor: Ondan hoşlanmıyorsun, onun içinde var oluyorsun ve hoşlandığın ve hoşlanmadığın şeyler de onun içinde var oluyor. Dünyanın Bartleby benzeri retleri bile ayrılmaz bir şekilde onunla bağlantılı olmaya devam ediyor. Bartleby'ın herhangi bir sözleşmeye girmeyi başarılı bir şekilde reddetmesinden daha güçlü bir sözleşme özgürlüğü hakkı olarak ne sayılabilir? (*GS* 18-19)

Bu, bizi (Michaels'ın burada yeniden icat ettiği) bütünsel sistemden çıkma ikilemiyle tüm yol boyunca götürür: nasıl düşünülmüş olursa olsun –ister piyasa ve kapitalizm isterse Amerikan karakteri ve olağanüstü deneyim (Amerikan kültürü)– sistemin kuramsallaştırıldığı güç, onu içeriden yargılama ya da direnmeye yönelik yerel eylemi zekice alteder ve ister hile ister ensest tabusu olsun, sistemin kendisine önceden programlanmış bir başka özelliği olduğunu ortaya çıkarır. İkilemin biçimi, "Against Theory"nin daha soyut modelini yinelese de Michaels'ın buradaki özel konusu geleneksel Almanca sözcük (*Kulturkritik*) tarafından daha da güçlü bir şekilde belirtilen bir etkinlik olan "kültürel eleştiri"dir. Michaels'ın kısıtlamalarını çok daha geniş bir çerçevede içeren ve burada önemli ölçüde bulunmayan sorunları gündeme getiren *Prisms*'i açan büyük program denemesinde, Adorno'nun bu konuda söyleyecek güçlü şeyleri vardır: Entelektüellerin statüsü, kültürün kendisinin ve kavramının doğası ve hatta diyalektiğin, kendisinden ortaya çıktığı ve var olma nedenini bulduğu çelişki – yani olanaksız, ancak yine de vazgeçilmez ve her durumda kaçınılmaz olan bir şeyin nasıl yapılacağı. Michaels'ın kendi zorlayıcı çözümü bile –bunu yapmayı *bırakma*– meseleyi bu kadar ileri götürmez, ancak kesinlikle hiçbir şey olmamış gibi insanların kurama veya kültürel *eleştiriye* devam edeceğinin farkındalığını içerir.

Konunun son bir tekrarı:

> metinler toplumsal gerçekliğe gönderme yapar mı? Eğer yaparlarsa, onu yalnızca yansıtırlar mı, yoksa ona ütopyacı alternatifler mi hayal ederler? Dreiser'in kapitalizmi sevip sevmediği sorusu gibi, bu sorular da (Michaels yanlış bir şekilde onları *gerçekçi* temsil sorularıyla sınırlar) bana (burada edebi olarak tanımlanan) o alan ile kültür arasındaki ilişkileri sorgulamak için kültürün dışında bir alan varsayıyor gibi görünüyor. Ancak, keşfetmeye çalıştığım alanların hepsi kültürün çok fazla içinde ve bu yüzden sorgulama projesi bir anlam ifade etmiyor. (*GS* 27)

Gerçekte Michaels burada, İkinci Enternasyonal sosyalizminin etik (ve belirsiz bir şekilde Kantçı) doğası hakkındaki büyük tartışmayı tekrarlıyor: Diğerleriyle birlikte (ancak daha büyük bir kesinlikle) Lukács bunu, bizi var olmayan ve bu nedenle tanım gereği neredeyse hiçbir zaman gerçekleştirilemeyen bir şeyi yaratmaya davet eden ahlaki bir zorunluluk olarak teşhis etti. "Sosyalizm"in mevcut düzenin radikal bir etik alternatifi olarak öngörülmesi, onun ortaya çıkmasının olanaksızlığını fiilen sağlar: ve bu, kapitalizmin etik bir eleştirisi olarak akla yatkınlığına ve gücüne karşın değil, neredeyse onunla orantılı olaraktır. Empirik düzeyde (ama Lukács'ın düşüncesi aynı zamanda Kant'ın düşüncesindeki etik kategorisinin çarpıcı bir eleştirisidir), mevcut düzen ne kadar yozlaşmış ve kötüyse, ondan daha iyi bir şeyin ortaya çıkma olasılığı o kadar azdır. Lukács haklı olarak, Marx'ın sosyalizmin kapitalizmden ortaya çıkışına ilişkin kendi (diyalektik) açıklamasının bundan çok farklı olduğunu öne sürer. Böylece Marksizmin gücü, Marx'ın kendisinin yansıttığı gibi, sosyalizmin arzu edilirliği (ve kapitalizmin tahammül edilemezliği) hakkındaki bir argümanı, sosyalizmin kapitalizm *içinde halihazırda* var olmaya başladığı, kapitalizmin mantığının bazı özellikleriyle halihazırda sosyalizmin yapılarını yarattığı ve sosyalizmin bir ideal ya da Ütopya olarak değil, eğilimsel ve ortaya çıkan halihazırda var olan yapılar kümesi olarak sahnelendiği yolların gösterilmesiyle birleştirmekti. Bu, Marx'ın görüşünün, *kaçınılmaz* sözcüğünün başka şekillerde her nasılsa yanlış temsil ettiği ve Marx'ın "çelişki" ile kastettiğinin güçlü veya tam biçiminin gözlemlenip incelenebildiği, temel gerçekçiliğidir. Marx'ın bu teşhis konusunda yanılmadığı her zaman eklenmeye değer, özellikle de *Kapital*'in kendisinin kısaltılmış kıyamet kehanetlerinin yerine *Grundrisse*'nin uzun zamansal perspektifini alırsak. Lukács'ın analizinin yalnızca bir özelliğini ele alacak olursak, kolektifleştirme

süreçlerinin, günlük hayatın mikro deneyimlerine kadar çeşitli düzeylerde piyasa bireyciliğinin yerini aldığı ve bunun sözde yeni toplumsal hareketlerin "moleküler siyaset"inde yansımasını bulduğu gözlemlenebilir. Geleceğin şimdiki zaman içindeki varlığının bu modeli, açıkçası, gerçekte var olan gerçeklikten başka bir alana "adım atma" girişiminden oldukça farklıdır: komün işçilerinin, Marx'ın belki de en keskin formülasyonunda ifade ettiği gibi, "çökmekte olan eski burjuva toplumunun hamile kaldığı yeni toplum unsurlarını özgürleştirmekten başka gerçekleştirecek idealleri yoktur."[5]

Mesele şu ki, sistemler, hatta bütünsel sistemler bile değişir; ancak bu değişimin eğilimleri ve hareket yasaları hakkındaki soruya, süreçte insan failliğinin (ki bu elbette, Hegelci bir "tarih hilesi" ile "amaçladığından" çok farklı bir şey yapmaya başlayabilir) rolüne ilişkin görece ayrı bir soru eşlik etmektedir. Marx'ın değişim anlayışı bu anlamda tamamen içkin değildir: "İdealleri" olmasa bile komüncülerin bir programı vardır ve onların bu program konusundaki bilinçleri, programın değiştirmek için tasarlandığı durumun kendisi tarafından onlara dayatılan sınırları yansıtır: "İnsanlık her zaman yalnızca çözme konumunda olduğu sorunları ortaya atar."

O halde bu, daha acil "piyasa" meselesine ve Ütopyacı tüketim ve tüketimcilik eleştirisine içinde geri dönmemiz gereken ruhtur. Michaels'ın burada usanmadan ısrar ettiği gibi, kendimizi, piyasa kültürünün *içinde* olduğumuza ve tüketim kültürünün iç dinamiğinin kişinin düşüncelerini (ya da ahlaki konumlarını) alarak kaçamadığı bir cehennem makinesi, kendi kendisiyle beslenen ve dışarısı ve gerçekleşmesi olmayan bir "arzu"nun sınırsız yayılması ve çoğalması olduğuna ikna etmemiz bana çok önemli görünmektedir. Bu, tehlikeli gücü günümüzde, acilen gereksinim duyulan ve arzu edilen tüketici mallarının üretimi ve dağıtımı temel sorununu, böylece zincirlerinden kurtulmuş olan ve başka bir şey hayal edemeyecek kadar içine battığımız bu "tüketim kültürü"nün otonom dinamiğine dair büyük bir farkındalık olmadan çözmeye çalışan sosyalist ülkelerde daha somut olarak gözlenebilen bir süreçtir. O halde, bütünsel sistemin daralması hissinin, onun imgelem için bile kaçınılmazlığının bu ilk ânı, "radikalizm" ile "liberalizm" arasına daha sıkı bir çizgi çekmemize bir kez daha yardımcı olabilir. Zira liberal görüş, genel olarak "sistem"in bu anlamda bütünsel olmadığı, onu iyileştirebileceğimiz, yeniden düzenleyebileceğimiz ve hoşgörülü hale geleceği şekilde düzenleyebileceğimiz ve böylece "her iki dünyanın en iyi-

[5] Karl Marx, "The Civil War in France," *Collected Works* içinde, cilt II, New York, 1933, s. 504.

sine" sahip olduğumuz inancıyla karakterize edilir. Susan Sontag'ın fotoğrafçılık üzerine harika kitabı bu bakımdan örnek niteliğindedir ("imaj şehveti" anlayışı, Michaels'ın pazar ve tüketim görüşünün bir benzeri ve aynı zamanda bununla ilgili konuşmanın önemli bir varyantı ve alternatif yoludur): Onun çağdaş görüntü kültürü hakkında vardığı sonuç, görüntüler için "korumacı bir ilaç" dediği bir tür klasik liberal "diyet kürü" önerisidir:[6] "Gerçek dünyanın bir görüntüler dünyasını kapsamasının daha iyi bir yolu varsa, bu yol yalnızca gerçek şeylerin değil, görüntülerin de ekolojisine gereksinim duyacaktır."[7] Ancak bu çözüm –aşırılık yok!– gerçekte alternatif bir "radikal" olanın, yani Platon'un hayaliyle ya da görüntülerin tamamen püritence bastırılmasıyla belirlenir (Sontag için bunun somut örneği Maocu Çin'dir). Başka bir yerde "Ütopya kaygısı" olarak adlandırdığım bu türden derinlere yerleşmiş bir korkunun, aynı zamanda, sosyalist ülkelerin kendileri tüm bunlara yaklaşırken tüketimin, görüntülerin ve arzunun tamamen ortadan kalktığını hayal eden piyasa savunusunda da işbaşında olduğundan şüpheleniyorum.

Bu nedenle Michaels'a göre tam tersi bir sonuca varacağım: Tüketim ve metalaştırma eleştirileri, yalnızca bizzat piyasa sorunu üzerine değil, ama her şeyden önce alternatif bir sistem olarak sosyalizmin doğası üzerine düşünmeyi özel olarak içerdiklerinde gerçekten radikal olabilir. Böylesi bir alternatif sistemin olasılığı ile uğraşılmadıkça ve açıkça kuramsallaştırılmadıkça, metalaştırma eleştirisinin ölümcül bir şekilde yalnızca ahlaki bir tartışmaya, kötü anlamda yalnızca *Kulturkritik*'e ve bir "diz dövme" meselesine dönüşme eğiliminde olduğuna katılıyorum. Söylemsel hegemonyanın Reaganizm yerine Thatcherizm adını vermenin daha doğru göründüğü şey tarafından 1980'lerdeki fethi, bir dizi ekonomik dogmanın (bütçeler dengelenmeli, üretim "verimli" olmalıdır) doğallaştırılmasını, görünüşte evrensel olarak kabul edilen "sosyalizmin işe yaramadığı" kanısıyla birleştirdi. Bu (Stuart Hall'un bize yorulmadan gösterdiği gibi) büyük ölçüde söylemsel mücadelelerle elde edilen, sosyalizmin ne olması gerektiğine ve özellikle sosyalist ülkelerde nasıl işlemesi gerektiğine dair net bir kavrayışın dağılmasıyla pekiştirilen bir inançtır. Gelgelelim, utanç verici bir sessizlik içinde tüm işi bırakmak yerine, bunun konuyu kamuya açık olarak tartışmanın tam da zamanı olacağını düşünebiliriz. Bütün bunları söylüyorum, çünkü piyasa sorunu, sosyalizmi kuramsallaştırma veya kavramsallaştırma so-

[6] Baudrillard'ın sözü

[7] Susan Sontag, *On Photography,* New York, 1977, s. 180.

rununun merkezinde yer alıyor: Son yıllarda, solda piyasa üzerine, büyük ölçüde –ama yalnızca değil– Batı'daki Marksist iktisatçılar tarafından yazılmış, sıkı bir tartışmanın başlangıçları ortaya çıktı. Michaels'ın kitabının fiilen en önemli başarısı, bu konuyu kaçınılmaz bir şekilde tekrar gündeme ve –şimdi kendisini içkinliğinden sıyırması ve metinsel çözümlemelerinin yanı sıra ekonomik ve piyasa tartışmalarının heterojen materyallerini de içermesi gereken– kültürel eleştirinin gündemine yerleştirmek olmuştur.[8] Bu politik konular –piyasa ve sosyalizm– onun bize çok iyi gösterdiği gibi, bu tür edebi veya kültürel çözümlemede nihai sonuçlardır, nihai bahistir; alanı ona bırakmamız ironik olur.

Tüm bunlar, sonuçta sistemimizin veya kültürümüzün dışına çıkabileceğimizi ima ediyor gibi görünüyor. Ancak, Michaels'ın bizim için defalarca dile getirdiği bu güçlü itiraz, bana Ütopyacı düşüncenin ve hatta Ütopyacı eleştirinin kullanımlarının ve işlevinin yanlış anlaşılmasını içeriyor gibi görünüyor. (Bazılarımızın ara sıra kod sözcüğünü sosyalizmin kendisi için basitçe bir örtmece olarak kullanmasını, tartışmanın dışında bırakacağım.) Böyle bir söylemi ve onun önemini öne sürmek, onun olasılığını ya da Michaels'ın diliyle, tam olarak gerçekleşmiş bir anlamda kendi sistemimizin dışına çıkma kapasitesini doğrulamak değildir. Bu, meseleye, bizi More veya Skinner'ı incelemeye –onların olumlu yönlerinin bir envanterini çıkarmaya ve sonra öngörülü başarılarını toplayıp karşılaştırmaya yönlendirecek olan– hâlâ görece temsili bir bakış açısı olacaktır. Bununla birlikte, elde ettikleri şey, kazanılmış olumluluktan oldukça farklıydı; kendi zamanları ve kültürleri için Ütopyayı hayal etmenin *olanaksızlığını* gösterdiler. Dolayısıyla, Ütopyacı tasarım içinde en ilginç olanlar sınırlar, sistemik kısıtlamalar ve baskılar ya da boş yerlerdir, çünkü bunlar tek başlarına bir kültürün ya da sistemin en öngörülü aklı belirtme ve onun aşkınlığa yönelik hareketini içerme yollarına tanıklık ederler. Ancak, ideolojik kısıtlama açısından da tartışılabilecek bu tür sınırlar somuttur ve büyük Ütopyacı öngörülerde ifade edilmiştir: çaresizce başka bir şey hayal etme çabası dışında görünür hale gelmezler; öyle ki içkinliğin rahat bir şekilde kabul edilmesi –projenin gerekli başarısızlığından önce, onu terk etmemize neden olan bir bilinç– sistemin şekline ve sınırlarına, içinde bir dışarının ulaşılamaz olduğu ve kendimize geri döndüğümüz özgül toplumsal ve tarihsel tarza ilişkin herhangi bir deneysel bilgi veremez.

Bu aynı zamanda, daha sınırlı bir şekilde, daha önceki edebiyatın ve kültürün radikal dürtüleriyle geliştirmemiz gereken ilişkidir. Dreiser ya da Gilman'ın,

[8] Ancak, aşağıdaki 8. bölüme bakın.

onları çevreleyen sistemlerden bir tür nihai düşünce ufku olarak çıkmayı düşünememesi şaşırtıcı değildir; ancak bunlar, başka bir şeye yönelik radikal bir hareketin de kaçmaya ya da zekice yenmeye çalıştığı sistemin ayrılmaz bir parçası olduğu (öyle ki, bir dış sınırda bu isyan jestleri de sisteme programlanmışlardır) gidişata ilişkin biraz bilgi veren özgül ve somut başarısızlıklardır. Böyle bir süreç yalnızca yeni düşünceler düşünme meselesi de olmayıp daha çok, oldukça farklı ve daha somut bir şeydir, *temsillerin* üretimidir; gerçekten de bu bakımdan edebi ve kültürel çözümlemenin felsefi ve ideolojik araştırmaya göre önceliği, tam da kendi başarısızlığına ilişkin her temsilin sağladığı somut ayrıntı bolluğunda yatmaktadır. Önemli olan, hayal gücünün başarısı değil, başarısızlığıdır, çünkü her durumda tüm temsiller başarısız olur ve hayal etmek her zaman olanaksızdır. Bu aynı zamanda, siyasi duruşlar ve ideolojiler açısından, geçmişin tüm radikal konumlarının, tam da başarısız oldukları için kusurlu olduklarını söylemek demektir. Popülizm, Gilman'ın feminizmi, hatta Lears ve diğerlerinin araştırmaya başladıkları bu meta-karşıtı dürtüler ve tutumlar gibi daha önceki radikalizmlerin üretken kullanımı, bunların radikal bir öncü gelenek olarak yeniden birleşmelerinde değil, ilk etapta böyle bir geleneği oluşturmadaki trajik başarısızlıklarında yatmaktadır. Benjamin'in ısrar etmekten hiç bıkmadığı gibi, tarih başarıdan çok başarısızlıkla ilerler; ve Lenin'i veya Brecht'i (rastgele birkaç ünlü isim seçersek) efsanevi ya da kutlanması gereken muzaffer örnekler ve modeller olarak değil, başarısızlıklar –yani kendi ideolojik ve tarihsel anlarının sınırlarıyla kısıtlanmış aktörler ve failler olarak– düşünmek daha iyi olurdu. Dreiser'in yozlaşması burada gayet yerindedir; Michaels'ın Dreiser'in radikal yanlış okumaları konusundaki suçlamalarında dikkate almadığı şey, okuyucuların bunları ilk etapta neden yaptıkları ve yapmaya devam ettikleri, neden metindeki bir şeyin bizi, meta şehvetinin bu ayrıntılı anatomisinin en katıksız hoşnutluktan ziyade ondan bir iç uzaklıktan kaynaklanabileceğini varsaymaya bu kadar zorlayıcı bir şekilde teşvik ettiğidir. Fakat bu, bir fenomeni adlandırmanın ve onu tanımlamanın veya ön plana çıkarmanın belirsizliğidir: Fenomen, zihnin gözünde bir kez izole edildiğinde, yazarın niyetinden bağımsız olarak yargı için bir nesne haline gelir; ve bundan sonra Michaels'ın kendisini yanlış okuyanlar, aslında meta şehvetinin hiçbir şekilde o anlamda (olumlu ya da olumsuz olarak) yargılanamayacağına ve var olan üzerine bunun gibi konumlar alamayacağımıza dair olağan iddialarına karşın bizzat kendisinin Dreiser'deki meta şehvetini olumlu bir şekilde yargıladığını bazen farz etmeleri nedeniyle affedileceklerdir.

Gerçekten de Michaels'ın anti-liberalizminin (sanırım herhangi bir pozitif ya da sağlam ideolojik anlamda muhafazakârlık diyemezsiniz) "gerçeklik ânı," benim modern (veya daha iyisi burjuva) romanın çeşitli aşamalarının ontolojik bağlılıkları olarak adlandıracağım şeyle analoji yoluyla belki daha iyi anlaşılabilir. Lukács'ın büyük gerçekçiler olarak adlandırdıkları, yani on dokuzuncu yüzyılın başlıca gerçekçi romancıları, sarsıntılarına ve yasal dönüşümlerinin iç ritimlerine karşın, bir şekilde sonunda bu şekilde kavranacak ve kaydedilecek olan, Varlığın kendisi üzerinde (yani toplumun kararlı bir Varlık biçimi olarak kavranmasında) bir tür estetik kazanılmış hak açısından tanımlanabilir. Dolayısıyla, bunlardan bazıları ne kadar ilerici olurlarsa olsunlar, misyonları ve estetikleri nedeniyle, ani değişikliklere ve bir bakıma, o düzenin ve yerel "insan doğası" biçiminin kendi yasalarında diyalektik dönüşümlere izin veren bir toplumsal dünya görüşünde hiçbir çıkarları olamazdı. Bu tür romancılar ile tarihçiler arasındaki daha derin resmi akrabalık, bu ikinci mesleğin, toplumsal varlığın ve deneyimin muazzam yoğunluğuna bir tür ontolojik bağlılığı eşit ölçüde belirlediğini göstermektedir. Michaels'ın (yeni bir türden) tarihsel bir eleştirmen olarak kendi çıkarları bana esasen bunlarla yakınlaşıyor gibi görünüyor, çünkü radikal olarak gördüğü kuramcılar, (bazen burada yalnızca "piyasa" olarak bilinen) çalışma nesnesinin istikrarını tehdit ediyor ve onun başka bir şeyle değiştirilebileceğini öne sürerek araştırma projesini önemsizleştirme ve zayıflatma eğilimi gösteriyor.

Bütün bunlar bana, sanayicilikte gerçek toplumsal değişim deneyiminin şimdi, varlığın istikrarına ilişkin ciddi kuşkular ve toplumsal olanın inşa edilmiş veya demiurjik doğasına ilişkin eşit derecede ciddi önsezileri uyandırdığı modernizm olarak adlandırılan şeyle birlikte değişiyor gibi görünüyor; bu arada, postmodernde bu süreç tamamlanmış olup çeşitli toplumsal gerçekliklerin ağırlıksızlığına ve metinselleştirilmesine olan inançlarıyla bu son dönemin sanatçıları, Varlığın kendisiyle neredeyse hiç canlarını sıkmazlar. Ancak, bu daha postmodern konum, deyim terindeyse, Yeni Tarihselciliğin sol kanadını karakterize eder gibi görünürken, yüksek modernizmin konumu muhtemelen Hayden Whiteınki gibi tamamen farklı bir tarihyazımına ayrılmalıdır.

Michaels'ın kendi piyasa anlayışına ilişkin bir değerlendirme, şimdi bizi kitabının üçüncü kısmına götürecek ve bazen onu dolaylı olarak destekler görünüp bazense ön plana çıkarak onun resmi konusu ve merkezi meselesi haline gelir görünen o tarihsel paradigma sorununu gündeme getirecek. İlk olarak belirtil-

mesi gereken, Michaels'da "piyasa"nın, günümüzde çoğu kez küçümseyici bir şekilde bütünleştirici bir kavram olarak tanımlanan şey olduğudur. Bu konuda, hem Rönesans hem de Viktoryen varyantlarında, bulunmadığı halde her şeyi açıklayan bu türden bir bütünlüğü veya sistemi ortaya koymayan veya önceden varsaymayan Yeni Tarihselciliğin ana akımından ayrılıyor. Michaels'ın sistematik olarak çeşitli şekillerde neyi sömürdüğünü belirtmek gereksiz görünüyor: Başka bir deyişle, "sistemi adlandırma"nın bu özel yolunun, vurguyu ve talep edilen açıklama türlerini üretim veya dağıtımdan değişim ve tüketime kaydırdığını. Michaels'ın üretim retoriğine karşı polemiği, açıkça (burada bir konu olarak yer almayan) Marksizme yönelik değildir; aslında bu polemiğin asıl nedeni, Charlotte Perkins Gilman'ın feminizmidir. Yine de yanlış anlamalardan kaçınmak için Marx'ın sermaye analizinin (Baudrillard'a tüm saygımla) "üretimci" olmadığını ve *Grundrisse*'ye muhteşem 1857 giriş taslağının üretim, dağıtım ve tüketim boyutlarının diyalektik ayrılmazlığını doğruladığını tekrarlamaya değer. Buna karşın, Marx her zaman (doğru bir şekilde) üretimi diğer süreçleri anlamanın anahtarı olarak görmek olarak anlaşılmışsa, bunun nedeni, önceki ve (ve Michaels da dahil) sonraki ekonomik düşüncenin ana akımının, tüketimi ve pazarı mutlaklaştırmaya devam etmesidir. "Üretimin önceliği"nin doğrulanması (bu tam olarak ne anlama geliyorsa) bizzat piyasanın ideolojilerini ve kapitalizmin tüketime yönelik modellerini yabancılaştırmanın ve gizemini çözmenin en etkili ve güçlü yolunu sunar. O halde, bir kapitalizm tasarımı olarak piyasanın önceliğinin doğrulanması saf ideolojidir.

Gelgelelim, Michaels'da bu ayrıca başka bir şeydir ve şimdi bu konuya değinilmesi gerekiyor. Bir homolog hale getirme yönteminin, çeşitli hammaddelerin veya belgelerin kıyaslayıcı yan yana gelmesini haklı çıkaran ve sayesinde "aynı" olduklarının bir şekilde onaylanabilecekleri biçim veya terimleri sağlayan bir tür "yapı"yı, örtük veya açık olarak, ortaya koyma eğilimini daha önce kaydetmiştik. Ancak, Lévi-Strauss'ta, kıvrak yöntembilimsel manevralara karşın, bu ortak "yapı," ne kadar ayrıcalıklı olursa olsun, yüzeysel belirtilerinden herhangi birine asla tamamen indirgenmeyen ve bu nedenle hiçbir zaman budunbetimsel tanımlamanın içkinliğinde bütünüyle kaybolmayan aşkın bir mekanizma olarak kalır. Bununla birlikte, gördüğümüz gibi, Yeni Tarihselciliğin tüm itici gücü ve özgünlüğü, bu tür aşkın varlıklara duyduğu rahatsızlıkta ve homolojik yöntemin söylemsel kazanımlarını korurken, tamamen onlarsız yapma çabasında yatıyordu. Michaels bu çalışma konumunu açıkça paylaşır, ancak bu kayıp

ortak "yapı"yı boğucu bir bütünsel sistem –piyasa– olarak sahneleme ve böylece okumalarına oldukça farklı bir etki, her şeyi saran bir kapanışın, her şeyi kapsayan bir ölümcüllüğün etkisini sağlama çabasında, Yeni Tarihselci pratikle arasına aynı şekilde açıkça mesafe koyar. Fakat bu işlem nasıl kuramlaştırılabilir? "Piyasa," artık eski moda bir dünya görüşü ya da *zeitgeist* olarak anlaşılamaz; Michaels'daki etkilerinin Foucaultcu epistem ile bazı ailevi benzerlikleri vardır, ancak bu, tam da isminden de anlaşılacağı gibi, bilgi açısından ifade edilmeye ve tanımlanmaya ve önce belirli bir düşünce düzeninin ve örüntüsünün, daha sonra ise belirli türden sözel olasılıkları önceden seçip diğerlerini dışlayan bir söylemsel kurallar düzeninin açıklamalarını vermeye devam eder. Bu da tam olarak burada olan şey gibi görünmüyor. "Vücut biyoteknolojileri" ve onun güç ve kontrol ağı eğilimi ile hapishaneler kitabının Foucault'su, Michaels'ın burada piyasayı kötü bir şekilde konuşlandırmasıyla daha uyumlu etkiler üretti, ancak Greenblatt'ın aksine Michaels iktidarla pek ilgilenmiyor gibi görünüyor. Yine de bu konu için kendi sözü en iyisidir: Bütün bunları natüralizmin "mantığı" olarak adlandırıyor ve dolayısıyla, bu özel estetik mantığın (ve ayrıca Gilman veya Hawthorne gibi diğer natüralist olmayanların sergilediklerinin) kendisi açısından kavranabileceği daha derin bir piyasa mantığını veya dinamiğini de kastediyor gibi görünüyor.[9] Bu gözlem, bu kitabın başlığına sahip bir kitapta bir eleştiri değildir; benim fikrime göre, bütünleştirici bir kavrama sahip olmak, böyle bir kavrama sahip olmadan birinin yolunu açmaya çalışmaktan tanısal olarak daha üretkendir. Frankfurt Okulu, genellikle biraz belirsiz "geç kapitalizm" (veya alternatif olarak, daha Weberci "yönetilen toplum") anlayışıyla başka türlü ilerlemedi.

Demek istediğim başka yerde yatmaktadır: şöyle ki, böylesi bir örgütleyici kavram veya sistem, yazarsal "niyet" (bu sözcüğü artık kullanmamamız gerekse bile) üzerine bireysel vurgusu ve bireysel öznenin kategorilerine getirdiği daha genel kısıtlamayla "Against Theory"nin şeması için gerçek sorunları ortaya çıkarır. Bireysel özneler ve karar vericilerden oluşan bir Anglo-Amerikan deneyci dünyasında, piyasanın bu özne-ötesi "mantığının" statüsü muhtemelen ne olabilir? "Kıta" kuramında şekillenenler için bu tür sorular daha önceki denemede her zaman en gizemli ve kafa karıştırıcı eksikliklerdi: Bir "kuramsal" referans

[9] Bu özel kitabın okuyucusuna, "piyasanın kültürel mantığı (yaklaşık 1910)" gibi bir yapının, "natüralizmin mantığı" gibi bir yapıdan farklı yöntembilimsel ve tarihsel sonuçlara sahip olduğunun söylenmesine muhtemelen gerek yoktur.

noktası alırsak, şüphesiz Freudcu bilinçdışı her zaman "ne anlama geldiğini söylemez" ve "söylediği şeyi kastetmez." Yukarıda bahsedilen Foucaultcu epistem veya Baudrillard'ın "kodu" ya da Hegel'in "aklın hilesi" bir yana, Freud'a ya da Marksist ideoloji kavramlarına ne olduğu, o zaman gerçekten çok acil bir sorun olarak, kuram karşıtlarının istisnalar listesinden ("anlatıbilim, biçembilim ve bürünbilim") çıkarılan ve hiç bahsedilmemesi nedeniyle göze çarpan bir sorun olarak göründü. Yine de bu birey-ötesi varlıklar, bugün en güçlü anlamıyla (iyi ya da kötü) *yorumlamanın* tam merkezidir. Bu tür kıtasal kavramlar, yazarsal niyetle ilgili tartışmalardan çok daha ötede, yazarları tarafından amaçlanmayan anlamlar hakkındaki eleştirel hipotezler için en yaygın mazereti sağlamıştır (Gadamer-Hirsch değiş tokuşu da bu tür sorunların karmaşıklığına gerçekten hakkını vermez).

Ancak bu noktada, *The Gold Standard* bu soruyu yanıtlamaya ve örtük olarak "Against Theory"nin çerçevesini ve sorunsalını genişletmeye çalışmaktadır. Öncelikle, Freud burada kaçınılmaz olarak sahneye çıkıyor: Son bölümde beklenmedik bir şekilde fotoğrafçılar arasında ortaya çıkıyor ve insana biraz *Ragtime*'ı hatırlatıyor (kötü bir geçmiş de sayılmaz!); bununla birlikte homolojilerin en şaşırtıcı ve şaşırtıcı derecede uygun olanı görüş alanına giriyor: kabaca birbirleriyle eşzamanlı olaylar ve ortak bir yapıyı paylaşan veya en azından benzer bir yapısal soruna dönüşen fenomenler olarak fotoğraf ve psikanaliz. Hawthorne dolayısıyla Michaels'ın fotoğrafın "fotoğrafik gerçekçilik" veya temsil olmadığını, bir şekilde resim ya da "gerçekçilik"ten daha az temsili olduğunu savunduğunu zaten görmüştük. Yaratıcılığında hâlâ görece gösterişli olan bu iddia, Hawthorne'u fotoğrafın bir şekilde daha yorumsal olduğu ve nesnelerin yüzeyinin arkasına farklı ve gizemli bir şekilde nüfuz ettiği duygusu için otorite olarak gösterdi. Bu arada insanda –tuhaf ve kuramsallaştırılamaz süreçleri beklenmedik bir şekilde postmodernizmin merkezi haline gelen ve onun yeni güzel sanatlar hiyerarşisinin en tepesine, kısa yaşam süresi içinde neredeyse ilk kez yükselen– fotoğrafçılığın natüralizmle en azından sınıflandırılamaz bir kültürel sarsıntının ayrıksılığını, altında libidonun tüm bir arkaik bir dünyasının yattığı tanıdık yüzeyleri paylaştığı hissi vardır; ancak, çıplak gözle karşıdan sabitlemeye çalıştığınızda ortadan kaybolur. Şimdi, bilinçdışının yeri merkezi olarak ortaya çıkar: O, kasıtlı eylem ya da kasıtlı ifade tarafından yönetilmeyen, niyeti aşan şeydir; kısacası şans, kaza, öngörülemez olandır. (Michaels, bu aynı dönemde, istatistik ve olasılık kuramı ile matematiğin de şansa hâkim

olma ve onu alt etme sürecinde olduğu gerçeğinden bahsetmez: Mallarmé ve *Un coup de dés* tarafından gösterildiği gibi.) Bununla birlikte, fotoğrafçı açısını ve bakış açısını seçtiği için, son plakaya öngörülemeyen, planlanmamış bir dizi ayrıntı kaydedilecektir. Bu, daha sonra film kuramında, Bazin'in Welles ve Renoir'daki derin çekimi, "dünyanın dünyalığı"nın ortaya çıktığı ve kendisini salt bireysel insan öznesinin tüm küçük "niyetleri" ötesinde açtığı, varoluşun kendi öz-mekânı olarak yüceltmesinde kutlanan bir şeydir. Ancak şans, fotoğrafı resim *gibi* bir sanat olarak ve resminki kadar onurlu bir şekilde (postmodernde bu statüden nihai olarak elde edilen, resim ve "sanat"ın böylece *düzey kaybetmesini* içermesine karşın) tanıtmak isteyen dönemin sanat fotoğrafçıları –her şeyden önce Stieglitz– için de ayak bağı olacaktır. Kendilerini sanatçılar olarak yapıtlarının içindeki her şeyi sahiplenemeyecekleri gerçeğiyle karşı karşıya buldular, çünkü bunların önemli bölgelerinin onlarla hiçbir ilgisi yoktu ve yönlendirmelerinden veya kontrollerinden kaçtılar: Nihai ürünün herhangi bir estetik veya demiurjik anlamda gerçekten *onların* olduğu nasıl iddia edilebilir? Bu, Freud'un devreye girdiği andır; "bilinçdışı"nın (dil sürçmeleri, rüyalar, nevrotik semptomlar, sözcüğün en geniş anlamıyla *şansın*) bilincin bir *diğeri* – Freud'un sevdiği deyişle diğer perde veya sahne– değil, tam olarak bilincin *büyümesi*, bu anormal fenomenleri de kendi ağında yakalamak ve onları "iradeli" ve amaçlı hale getirmek, onlara bilinçli eylemin anlamlılığını da vermek için niyet kavramının genişlemesi olduğu ortaya çıkar. "Bilinçdışının keşfi, böylelikle failliği yalnızca onu genişletmek için sorunsallaştırır, yalnızca kazaların olduğu yerlerde eylemler bulur" (*GS* 222). Bu kadarı yeter; cenderenin bu sıkışmasıyla birlikte Michaels, "Against Theory"ye yönelik "Kıtasal" itirazları alt ederken, aynı zamanda makineleri (Peirce üzerinden, *GS* 230) ve kumarı (Wharton'un *House of Mirth*'i) içeren yeni bir homolojik serinin çalışmasını tetikler. Böylece, Freud'u da yerel, tarihsel bir metne ve diğer belgelerinden daha az ya da daha fazla ayrıcalıklı olmayan diğer sergilediklerinden birine dönüştürür: Psikanaliz artık "şansın şans olarak sayılmasına izin vermeme cebri" olarak kesin bir şekilde yerine oturtulacaktır (*GS* 236).

Ancak bu, hikâyenin tam olarak sonu değildir; faillik, bilinç ve niyetin maceralarının burada gerçekten sonuçlanmadığı, Freud ile olan çatışmada tamamen kişisel olmayan bir ölçekte faillik gibi bir şey olarak statüsü pek ele alınmayan piyasa meselesini hatırladığımızda daha net hale geliyor. Gerçekte, Michaels'ın kitabının siyasi bilinçdışı sorunu başka, daha tutarlı bir şekilde düşünmeyi bı-

rakmadı; ve bize söyleyecek oldukça farklı bir şeyi vardır: tam olarak bir kuram değil, bir "çözüm" değil, ama niyet ile psikanaliz arasındaki hesapların çözülmesinden daha da önemli olan daha derin sorunların kabul edilmesi sorunsalının kendisinin bir evrimi ve yeniden yapılaştırılması. Sonuçta, "piyasa" bizi ilk önce, onun tüketim mantığına kapılıp rahatsızlık sergileyen ve buradan çıkıp başka bir şeye geçmenin olanaksızlığını gösteren bireysel öznelere –Dreiser, Gilman, Hawthorne, Norris vb. ve bunların karakterlerine– geri gönderdi. Bundan kurtulmak, (Hawthorne'da olduğu gibi ölümsüz mülkiyet haklarının romantik fantezisi değilse) basitçe ölmek anlamına geliyordu. Peki ya bu özel arayış beklenmedik ve daha tutarlı bir şekilde uzatılabilirse? Ya "sistem"i kuramlaştırmanın başarısızlığında, bireysel olmayan, anlamlı, kolektif ama kişilikdışı bir failliği (Marksizmin "üretim tarzı" dediği şeyi) düşünmenin olanaksızlığında –hâlâ bir şekilde bireysel bilinç gibi bir "özne" olmasına karşın şimdi ölümsüz, başka bir şekilde kişilikdışı, popülizmin hayallerinin ötesinde kolektif ve ona tüm fantezinin ötesinde toplumsal ve tarihsel nesnellik verecek kadar katı bir biçimde somutlaşmış, kurumsallaşmış– farklı bir faillik türünü kavramak için başka bir olasılık açılırsa?

O halde, Michaels'ın kitabının üçüncü bölümü, insanbiçimci olanlardan çok farklı olan bu başka türden "karakter"in ortaya çıkışını izlemekten ibarettir (ilk göstergeler, rüzgârdaki samanlar, ikiye katlanmış gönderme, önemden daha fazla büyüyen ısrar ve sonunda, nihai zaferiyle dört başı mamur ve tamamen gelişmiş olarak şeyin kendisi). Gönderme çerçevesini korumak için, biraz Norris'in *Octopus*'unun sonunda dış ofislere girip başkanın masasının arkasında Tanrı'nın kendisiyle yüz yüze geldiğimizdeki harika son sayfalarına benziyor [modernizmde, bu Unamuno'nun *Mist*'inde [*Sis*] olduğu gibi Yazar ile bir karşılaşmaya dönüşecektir]. Vadeli işlemler piyasası, bize zamanın kendisine ve doğru şekilde başa çıktığınızda bireysel belirsizliğe ne olacağı konusunda bir fikir verdi. Bununla birlikte şimdi, yalnızca deneysel gerçeğin (Rockefellerlerin ve onların "dizlerini döven" düşmanları Ida M. Tarbell) karmaşası içinden, yeni şeye ve onun kategorisine giriyoruz: yeni şirketler hukuku ile tröst, tekel, "duygusal" sermaye şirketi. Bu yeni "tarih konusu" artık *laissez-faire*'in bireysel karakterlerini yanlış sorunlarıyla ortadan kaldırır; üretim ile tüketim arasındaki karşıtlığın yerini alır; sonunda bizzat makinenin kendi kategorisine bir şeyler yapar (bu, fotoğrafçılık bölümünde oldukça farklı bir şekilde yer almıştır):

> Aslında Seltzer'in izinden giderek, "güç söylemi"nin yalnızca beden ile makine arasındaki karşıtlığı feshetmekle kalmayıp belki daha da şaşırtıcı bir şekilde, beden/makine ile ruh, *tamamen* beden olan bir şey ile hiç beden olmayan bir şey arasındaki karşıtlığı da feshettiğini söyleyebiliriz. Böylece Davis, sermaye şirketini eşzamanlı olarak "soyut" (beden yok) ve "makine" (tamamen beden) olarak düşünebilir (tutarsız olduğu için değil, bu iki koşulun birbirlerine, her birinin alternatifi olan bedendeki bir ruhtan daha fazla benzemeleri nedeniyle). (*GS* 201)

"*The Octopus* için hemen hemen aynı şey söylenebilir," diye bitiriyor. Gerçekten de sermaye şirketi her şeyden önce bir güç ya da düşünme ve felsefe meselesi (bunun Royce'un "yorumlama topluluğu" kavramı için de bir fırsat olmasına karşın), hatta yeni hukuksal kategorilerin icadı ya da geleneksel olanların yeni bir şekilde uygulanması meselesi olmadığı için bu böyle olmalıdır; bu her şeyden önce bir temsil meselesidir. Bu *modernist* andır: yalnızca kurgu yapma süreci hakkında düşünümselliğin ortaya çıkışı değil (bu, modernizmin tüm açıklamalarının en zayıfıdır), daha çok şeyin kendi içine geri temsilinin olanaksızlığını değerlendirerek, şimdi engellenmesi veya daha iyisi, yeni bir tür başarıya ve zafere dönüştürülmesi gereken zorunlu başarısızlığın aydınlanma hissidir: "Böylelikle sermaye şirketi, bireyliğin simgesel bir uzantısı olarak görünmekten çok, bireyliği olanaklı kılan simgeselliğin somutlaşmış hali gibi görünmeye başlıyor" (*GS* 205). Kişiler-üstü [*suprapersonal*] faillikler, bireysel zihin için düşünülemez: Bu, en azından, *sınıf* veya *sınıf bilinci* gibi sözcükler ve Lukács'ın çok alay konusu olan *tarihin öznesi* gibi acınacak insanbiçimci kategorilerini kullandığımızda bize söyledikleri şeydir. Bunlar yine de varlar ve onlara isim veriyoruz: bir şey yeni varlığın varlığına inanmak olabilir; ve bir diğeri, ilk etapta gerçekten düşünemediğimiz veya temsil edemediğimiz şey için onu bir figür olarak kavramak. Her durumda, Michaels burada –bir kişi gibi görünmesini sağlamak için kişiler üstü varlığa yansıttığımız şey olmayıp kendisi bir etki ve figür, kolektiften geriye bir yansıtma, tarihin kendi önceliklerinin ürettiği ikinci dereceden bir illüzyon olduğu ortaya çıkan– bireysel özne veya "karakter"e son darbeyi vuruyor.

Ölümsüz olan sermaye şirketi, gördüğümüz gibi, bireysel tüketim tarafından uyandırılan ölüm ve ölme korkularını da yatıştırıyor. Ancak bu şimdi, *The Gold*

Standard'ın, sayesinde kendini gösterdiği ve kolektif ve kolektif faillik kavramını ürettiği sürecin görece önemsiz bir özelliğidir. Elbette ki, felsefi veya kuramsal bir anlamda sorun çözülmemiş, şiddetlenmiştir, çünkü şimdi kendimizi böyle iki kavramın –diğer bir deyişle, sermaye şirketi ile eski arkadaşımız piyasa arasında, görünüşte önemli olan bu değişiklik boyunca süren çelişkinin– huzurunda buluyoruz. Tarihte, bir taraftan bir şey oldu: Sermaye şirketi ve tröst, bireyciliği (ve onun biçimleriyle kategorilerini) tarihin çöp kutusuna gönderdi. Öte yandan, hiçbir şey değişmedi ve piyasa göz alabildiğine eskisi gibi devam ediyor. Gelgelelim, piyasa bir sistem olarak kapitalizm, tröst ise o sistemin yalnızca bir ânı ya da yeniden yapılanması anlamına geliyorsa, o zaman çelişki, bir kod ile diğeri arasında gidip gelmeye devam ettiğimiz metin ve ayrıntı düzeyi dışında artık çok zarar verici değildir. Ancak, piyasa sonuçta büyük tröstün yeni ölümsüz, duygusal, birey-ötesi karakteriyle aynı düzenin bir örneği mi? Böyle bir "mantık" ile benzer şekilde onun kaçınılmaz mekanizmasına takılmış oyuncular –tüketiciler, yazarlar ve tröstler– arasındaki ilişki nedir? Neopragmatist kuramdaki güncel gelişmelerin düşündürdüğü şey, "piyasa"nın arzuları ve meta şehvetleriyle birlikte bireysel öznelerle olan ilişkisinin, yüklü *inanç* teriminin onun dışına çıkmaya, kuramlaştırmaya ve hatta onu değiştirmeye yönelik bilinçli, (bazen "bilgi" olarak adlandırılan) "kuramsal" çabalarla olan ilişkisiyle aynı olduğudur. *İnanç* buradaki eksik bütünleştirme, asla kurtulamayacağınız diğer terim, tüm zamanlar için sabitlenmiş nihai ve kesin bir ideoloji biçimidir (veya Sartre'ın "varlığın kökensel seçimi" dediği şeydir): "İnançla ilgili tek uygun gerçek, onun dışına çıkamayacağınızdır ve bu, katlanılmaz olmanın çok ötesinde, yaşamaktan başka çareniz olmayan bir gerçektir. Pratikle asla *birleştirilemeyeceği* için değil, pratikten asla *ayrılamayacağı* için pratik sonuçları yoktur" (AT 29). Ama biz ona yalnızca "piyasa" diyerek ve bu şekli vererek "inancın" biraz dışına çıkmadık mı? Ve bu durumda hangisi önce gelir? Piyasanın cehennem dinamiğini yaratan, insanların bu mutlak anlamda "inanca" mahkûm edilmesi mi? Yoksa günümüzde bu tuhaf "inanç" kavramını bir şekilde "üreten" piyasa mı? Burada varsayılan inancın bilgiden ayrılmasının kendisi, ayrılamaz bir gerçeklikten iki soyut varlığın yaratılması yoluyla bir kuramın üretilmesinin bir örneği değil mi?

Kısım II: Adcılık Olarak Yapısöküm

Postyapısalcılık için tüm düşmanların solda olduğu ve asıl hedefin daima şu ya da bu *tarihsel* düşünme biçimi çıktığı şeklindeki nadir duygu, bundan oldukça farklı bir sonuç çıkarırsak, muhtemelen sabırsızlık ve öfkeden başka bir şeye yol açabilir. Zira artzamanlılığın izlerini ve kirletmelerini önceki herhangi bir kuramsal veya felsefi teknolojiden daha hassas bir şekilde bulan postyapısalcılığın yorulmak bilmeyen ve amansız arama-yok etme misyonu, onun bu nedenle ayrıcalıklı olan bir *eşzamanlı* düşünce olduğu anlamına gelmez. Eşzamanlı düşünce özellikle artzamanlılığın eksiklikleriyle doğrulanmaz; aslında şu farkla, tuhaf bir şekilde çelişkili ve tutarsız kalır (bunun gösterilmesi genellikle "yapısalcılık eleştirisi" olarak anılır): artzamanlılıktan farklı olarak eşzamanlılığın kavramsal çelişkileri hem açık hem de kaçınılmazdır; eşzamanlı "düşünce" sözlerde bir çelişkidir, kendisini düşünme olarak bile gösteremez ve onunla birlikte klasik felsefenin son geleneksel misyonu da ortadan kalkar.

O halde, sonuç olarak ortaya çıkan, artzamanlı olanın "düşünme" ile sınırdaş hale gelmesi ve üzerindeki saldırıların gücüyle felsefenin ayrıcalıklı alanı olarak yerleşmesi paradoksudur. "Postyapısalcılık" veya tercih ettiğim gibi "kuramsal söylem," tüm düşüncelerin gerekli tutarsızlık ve olanaksızlığının gösterilmesiyle uyum içinde ise, o halde, artzamanlılığa yönelik eleştirilerinin ısrarı sayesinde ve sürekli olarak amacının merkezinde konumlanan zamansal ve tarihsel kavramları bulan hedefleme mekanizmasının kendisi aracılığıyla, "tarihi" düşünme girişimi –ne kadar karışık veya içsel olarak çelişkili bir tarzda olsa da– sonuçta, düşüncenin kendi misyonuyla tanımlanır. Zaman ve değişimin bu kaba imgeleri (*Vorstellungen*) ve diyalektiğin hantal düzeneği, Wright Kardeşlerin uçağıyla karşılaştırıldığında ilk kuş adamların denenmemiş kanat açıklıklarına çok benzer şekilde, temsilin aşikâr başarısızlıklarıdır. Yalnızca bu bağlamda onları karşılaştırabileceğimiz bir uçağımız yok. Yine de zaten ileri düzeyde şüpheci olan ilk sofistike insansı filozofların, kendi aralarında, arkadaşlarının dövmek, kırmak ve vurmak için kullandıkları kayaların garipliğinden yakındıkları mükemmel bir şekilde hayal edilebilir. Bu hantal nesnelerin "alet" veya "araç" kavramları ile benzerlik bile taşımadığını hissederler; onlar, arkeologların şimdi bize anlattıklarına göre, birbirleriyle rastgele çok fazla karşılaşan, sık sık kafaları karışan, kısa ilgi süreleri olan ve genellikle tanımlanabilir bir amaç ya da hedefleri olmaksızın amaçsızca dolanıp duran insansı nüfusunun toplumsal yaşamı-

nın düzey ve kalitesi ile aynı özellikleri taşırlar. İnsansı filozoflarımızın böyle bir eleştiri yapmak için daha ileri bir kavrama ihtiyacı olur muydu (örneğin, özelleşmiş bir tutamaç ve işlevi bundan keskin bir şekilde farklılaştırılmış bir uç kavramı – ilk parlak Platonik çekiç fikri)? Ya da aynı şekilde, gerçek araçsallığa (ve farklılaşmaya) ulaşmanın insanlık için olanaksız olduğu ve –zihnin ulaşabildiği kadarıyla– en gelişmiş insan düşüncesinde gizli olan makinelerin bile (çekiçler kadar uzay roketleri, siyahlaşmış ateş çubukları kadar bilgisayarlar) kavramlarıyla bir tür komik tutarsızlık ve temsili yetersizliğe mahkûm olduğu sonucuna da pekâlâ varmamış olabilirler miydi? Zira *niyet* bir şekilde her zaman çok komiktir: Bu perspektiften, bize her zaman ontolojik olarak yetersiz görünmesi için muz kabuğuna ve insan eylemi için amaçlanan bir eylemin kesintiye uğramasına gereksinimimiz yoktur (Homeros kahkahaları). Bunun için, niyetin kendisinin eylemden ayrılması ve artık tamamen içsel olmayan bir yargı standardı olarak onun yanında durması yeterlidir: Bu noktada, bir insanın – hatta kaymadan bile– yürüme projesi bir neşe meselesidir. Bununla birlikte, bunun anlamı, en azından teknolojik ilerlemenin tüm ideolojik yanılsamalarını ortadan kaldırmamız gerektiği ve tüm insan eylemine geri döndüğümüzde ve sakarlığın bu kaçınılmaz boyutunu –ev yapım özellikleri, popüler mekaniğin uzmanlaşmamış özü ve eşgüdümsüz çocukluk deneyleri– düşündüğümüzde bir şeyler kazanıldığıdır. Nesneler istediğiniz kadar karmaşık, bizzat felsefenin tarihi kadar karmaşık olabilir, ancak iş –Kant ya da Hegel'in, Galilei ya da Einstein'ın– büyük düşünce ve kavramsallaştırma eylemlerine geldiğinde yeniden anımsamak gereken şey, sonuçta kayalardan hangisini kıracaklarına karar verdikleri ham ve öncelikli basitliktir (basit fikirlilik olmadığında).

Bu "büyük" insansılardan bir diğeri olan Rousseau, "tarih" kavramını icat etmeye karar verdi; onun durumunda, öncüllerinin karmaşık öyküsünü ve olasılık koşullarını daha kolay bir şekilde bir kenara bırakabiliriz, çünkü *faux-naïf* [sahte-saf] olan kendisi, meseleyi sıfırdan başlayıp bir araya getirilen "ustalıklı bir ev yapımı mobilya" olarak düşünmeyi severdi (T.S. Eliot'un Blake'in felsefesi hakkında harika bir şekilde ifade ettiği gibi, "gelenek"in bundan başka bir şey olduğunu düşünmesi dışında; ve genel olarak brikolaj fikrindeki sorun, işleri yapmanın başka, daha verimli bir yolu olduğu varsayımında yatmaktadır). Batı felsefesinin en büyük düğüm noktalarından ve gereksiz hediyelerinden biri olarak Rousseau'nun ilgisi, bu kaba yeni düşüncenin –tarihin– gösterisini, hiçlikten icat edildiği anda sunmaktır.

Gelgelelim, Rousseau'nun en ileri eleştirmeni ve analisti Paul DeMan'ın "büyüklüğünün" bununla benzer olduğunu hemen eklemek önemlidir. DeMan'ın (*Kapital*'in ilk cildini yeni bitirmiş olan Marx gibi) gurur duymakta haklı olduğu bir *Darstellung* olan *Allegories of Reading*'in [*Okuma Alegorileri*] Rousseau'yla ilgili kısmının görkemli yapı sistemi –metafor, benlik, alegori, okuma alegorisi, vaatler ve bahanelerin temel bloklarının muazzam bir şekilde oluşturulması– çalışma konusu olarak aldığı tuhaf kompozisyonlardan daha az "ustalıklı bir ev yapımı mobilya" değildir. Ortaya çıkan felsefi genellemelerinin kabalığı şimdi bir onur meselesi ve bir zafer unvanı olarak anlaşılmalıdır: Düşünce alanında sıfırdan başlamak herkese nasip olan bir başarı değildir. DeMan, tam olarak metnin kendisinin bu asli yapısında Rousseau'ya sadık kaldı; ve kendi kitabının zorluğu ile yeni uydurulmuş düşüncelerinin katıksız basitliği arasındaki ilişkide ısrar etmek; bana sonsuza dek ulaşılamayacak kadar karmaşık ve incelikli bir aşırı sofistike "diğerinin düşüncesi"ni anımsatmak ve böylece Harpham'ın DeMan'ın eleştirmenlerinde tanımladığı metinsel kıskançlık duygularını uyarmaktan daha üretken görünüyor. Bunu başka, daha estetik bir yolla ifade edersek, başlangıçtaki bir düşünce sürecinin beceriksizliğini geri getirmek, praksis olarak düşünme eylemine geri dönmek ve bir nesne haline geldiğinde bu eylemin etrafına çöken şeyleşmelerin sıyrılması anlamına gelir. Gertrude Stein, "Her şaheser, içinde bir ölçüde çirkinlikle dünyaya geldi. ... Çirkinliğini düzeltmek için önünde durmak eleştirmenler olarak bizim işimizdir,"[10] demekten hoşlanırdı.

Bir eleştirmen ve düşünür olarak DeMan'ın "statüsü" Rousseaunkiyle o kadar mutlak bir şekilde bağlantılıdır ki, Rousseau'nun tarihsel özgüllüğü hakkındaki belirsizlikler (bunu değerlendirmenin birden çok, ancak sınırsız olmayan olasılığı olduğu için, *karar verilemezlik* sözcüğünden kaçınmayı tercih ederim) DeMan'ın kendi projesi hakkındaki belirsizlikleri yansıtır.

Öncelikle, tarihteki krizi, tarihyazımındaki krizi, artzamanlılığın anlatı dilindeki krizi, çok az çağdaşı DeMan kadar yoğun bir şekilde yaşamıştır: Bu aşırı deneyime yeniden dönme olasılığı –bunu kendisi kuramsal olarak ele almaya karar verse de– onun üzerine bizim için düşünmesinin değer ve öneminin kaynaklarından biridir. "Romantizm üzerine tarihsel bir düşünmeye hazırlanırken Rousseau'yu ciddi bir şekilde okumaya başladım," diyor DeMan, "ve kendimi yerel yorumlama zorluklarının ötesine geçemez halde buldum. Bununla baş etmeye çalışırken, tarihsel tanımdan okumanın sorunsallarına geçmem gerekti.

[10] Gertrude Stein, *Four in America*, New Haven, 1947, s. vii.

Benim neslim için tipik olan bu değişim, nedenlerinden çok sonuçları açısından ilginçtir."[11] Bu son cümle, kurnazca kendi "çözüm"lerini kendi çalışma nesneleri için benimseyemediği tarihsel perspektiften ayırmaya çalışır; dolayısıyla, itibar edilmesi halinde, bu uyarı notu kendi kendini gerçekleştiren türdendir ve sonraki konumların kendilerini doğrular. Az önce alıntı yapılan pasajın her iki özelliğiyle ne demek istediği açıkça anlaşılmaktadır: Edebiyat tarihi el kitaplarının anlatılarının, örnek olmak haricinde metinlerin kendileriyle kurucu olarak yüzleşemeyecekleri anlamsızlık; ve bazen (onun ömür boyu nefret ettiği bir şey olan) psikanalizde formülasyonlarına ya da (daha az sıklıkla) kaba sosyoloji biçiminde genellemelerine ulaşan fikirler tarihinin kaba nedensellikleri. Bununla birlikte, DeMan'ın bu sorunla ilgili deneyiminin özgünlüğünü, yalnızca artzamanlılıktan eşzamanlılığa basit bir geçişle (örneğin, kendi dönemimizin fikirler tarihinin *gelecekteki* bir kılavuzunda alabileceği biçimle) sınırlamak yanlış olur.

Ancak, el kitaplarının dönemselleştirme kategorilerinin reddi karmaşık ve diyalektiktir, çünkü Aydınlanma ile Romantizm arasındaki radikal fark anlayışlarının yanı sıra Romantizm ile modernizm arasında daha kararsız bir ayrımın yürürlükte kaldığı DeMan'ın çalışmasında da *korunmuşlardır*. Romantizm, diğer şeylerin yanı sıra, Schiller'in ve on sekizinci yüzyıl düşüncesinin kabalaştırılma (veya farklı bir dil kullanırsak, bir ideolojiye dönüşmesi) ânıdır. Böylece Romantizm tehlikeli bir an, (DeMan'ın merkezi etik kategorisini kullanırsak) bir *baştan çıkarıcılık* ânı olur; ama burada bizi baştan çıkaran şey, bir düşünce sistemi ya da ideolojik bir sentezdir (diyalektik de onu *böyle* adlandırdığımızda ve bu genellik düzeyinde seferber ettiğimizde dahil edilecektir), oysa modern daha hakkıyla sözlü ve duyusal bir baştan çıkarıcılığın zaferini işaret eder (bu, yeniden döneceğimiz bir noktadır). Bu nedenle DeMan için, *The Rhetoric of Romanticism*'in "Önsöz"ünde, bunun dışında motive edilmemiş gibi görünen uyarısında açıkça görüldüğü gibi, 18. yüzyılın tarihsel özgüllüğünü güvence altına almak çok önemliydi: "Bazı geçiş anıştırmaları dışında *Okuma Alegorileri* hiçbir şekilde Romantizm veya onun mirası hakkında bir kitap değildir."[12] Bu, en azından kimi okuyucuların o kitaptaki açıklamaları (ve Rousseaunun metinlerini) diğer dönemlerin metinlerini okumalarına özümseme eğilimini ima eden bir düzeltmedir. Bir keresinde özel bir sohbette, "Marksizmin sorunu, on sekizinci yüzyılı

[11] Bkz. *Allegories of Reading*, New Haven, 1979, s. ix. Metinde bu çalışmaya yapılan diğer tüm atıflar *AR* olarak verilmiştir.

[12] Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, s. vii.

anlamasının hiçbir yolu olmamasıdır," demişti. Literatüre aşina olmadığı için, bunun "geçiş" tartışmalarına ve "burjuva devrimi" ve devlet iktidarının kapitalizmle ilişkisine ilişkin tartışmalara ne kadar akıllıca bir bakış açısı olduğunun farkında olamazdı.

El kitaplarında on sekizinci yüzyıl geleneksel olarak Tarihin –tarihselliğin ve tarih duygusunun yanı sıra modern tarihyazımı (henüz pratiğinin değilse de) olanaklarının– doğuş ânı olarak tanımlanır. Bu tanımlamanın diğer takma adıyla, Akıl Çağı ile nasıl ilişkilendirileceği, aklın uygulanması ile onun daha önce hiç uğraşmak zorunda kalmadığı o yeni tarihsel gerçekliklerin (Amerika kıtası ve Tahiti'de kökten farklı eski üretim tarzlarının keşfi, devrim öncesi Avrupa'da üretim tarzlarının çatışması) ortaya çıkışı arasındaki özel eşgüdümde yatmaktadır. Şimdi, uzun bir an için, Akıl "tüm gerçekleri bir kenara bırakacak"[13] (Rousseau'nun en skandalvari jestlerinden biri) ve tarihi salt soyut çıkarım veya indirgeme yoluyla geliştirmeye çalışacaktır. Başka bir deyişle, çağdaş yaşamın malzemelerinden önemsiz olanı kaldırarak şunun ya da bunun kökenine geri dönüş yolunu düşünerek ("tarih" üzerine bu felsefi tartışmanın neredeyse merkezi kategorisi). Kant'ın kendi felsefi akıl yürütmesinde takip ettiği bu prosedür için sözü, eski bir çevirmen tarafından "düşüncede yok etmek" olarak özgürce ifade edilmişti.[14] On dokuzuncu yüzyılda geliştirilen daha zengin deneysel tarihyazımından sonra, prosedür, felsefi Aklın uygulanışını herhangi bir merkezi şekilde karakterize etmeyi bırakacak ve "düşünce deneyi" ya da fenomenolojide Merleau-Ponty'nin "hayalet üye" (Dil, Varlığın kendisi veya beden gibi asla onsuz olamayacağımız bir şeyi kavramanın olanaksızlığının dramatizasyonu olarak zaten kesilmiş bir uzvu hissetme) anlayışı statüsüne düşecektir. O halde, on sekizinci yüzyılın epistemolojik ayrıcalığı, bizim için benzersiz bir kavramsal laboratuvar olarak değeri, (özellikle Rousseau ile) yalnızca "kökenler" kavramını değil, aynı zamanda, onun en yıkıcı eleştirisini de ürettiği paradoksal durumda yatmaktadır. Bu kısmen Rousseau'yu DeMan için ideal bir çalışma nesnesi yapan şeymiş gibi görünüyor.

Rousseau, daha sonra diyalektiğin kendisi tarafından güvence altına alınan bu kavramsal alanı açıyor olarak da okunabilir; ancak, DeMan'ın *Discourse on*

---

[13] Jean-Jacques Rousseau, *The First and Second Discourses*, Roger D. Masters (ed.), New York, 1964, s. 103. Bu çalışmaya ilişkin tüm diğer atıflar metinde *RSB* olarak verilmiştir.

[14] J.M.D. Meiklejohn. Bkz. örneğin, *The Critique of Pure Reason* [*Arı Usun Eleştirisi*], Chicago, 1952, s. 180A. Meiklejohn'un İngilizce anlatımı, Kant'ın gelecek onyıllarda muhteşem bir kısmet artışını görecek olan orijinal sözcüğü *aufheben*'i çevirir.

the Origin and Foundations of Inequality (bundan sonra yalnızca *Second Discourse* olarak anılacaktır) adındaki bu temel diyalektik metinle ilgili bölümü, kısmen onun merkezi örneği olan metafor olarak dev, "Essay on the Origins of Language" adlı ikincil bir parçadan (bunun taslağı veya devamı, kimse hangisi olduğunu tam olarak bilmiyor) alındığı için, bu makalenin daha geniş anlatı biçiminin yeterli bir resmini vermez (ve vermeye çalışmaz).

Rousseau'nun *Second Discourse*'daki dil üzerine düşünceleri, içeriği kadar işlevi ve anlatı konumu açısından da kesinlikle yeterince ilginçtir. Bunlar, az önce değinilen "düşüncede indirgeme"nin ve Rousseau'nun "doğa durumu"nun en azından olumsuz bir kavramına ulaşmak için "tüm gerçekleri bir kenara bırakma" şeklinin temel bir kanıtı olarak hizmet edebilirler: yapay ve "gereksiz," toplumsal, lüks ve dolayısıyla ahlaka aykırı olan her şeyin ardışık katmanlarını insan gerçekliğinden soyarak, bu gereksiz şeylerden kurtulunduğunda geriye ne kaldığını görmek. Bu noktada, Rousseau daha sonra bu bozulmuş eklerin varlık bulduğu ve bugün bildiğimiz şekliyle insan toplumunun ortaya çıktığı tarihi yeniden inşa etmek için süreci tersine çevirecektir. Bu nedenle, onunki, Sartre'ın Henri Lefebvre'ye, ancak onun da (*Grundrisse*'in 1857 "Önsöz"ünde) Marx'ın kendisine atfettiği "ilerlemeli-gerilemeli yöntem"in neredeyse ilk örneğidir.[15]

Bununla birlikte Rousseau'da, onun dil hakkındaki düşüncelerinden anlaşıldığı gibi, bu tersine çevirme sorunsuz değildir. Dilin kendisi, tam olarak, Aklın düşünce tarafından indirgenmesinin temel insan yaşamından çıkarabildiğini hissettiği "gerekli olmayan" toplumsal eklemelerden ve yardımcılardan biridir. Sorun, Rousseau'nun, kendisini dilin ilk etapta asla ortaya çıkamayacağına çok güçlü bir şekilde ikna etmesine karşın dilin ortaya çıkışının aşikâr olması nedeniyle utanç içinde durmak zorunda kalmasıdır. "Deneme" daha sonra, çeşitli şekillerde kaygı duyduğu bu bilmeceye geri döner, ki bunların hiçbiri sonuç verici değildir.

Bununla birlikte, anlatısı, kendisini tersine çevirmek ve böylelikle tarihin başlangıcını, Lévi-Strauss'un "sıcak toplumlar"ın dinamizmi veya Marksist anlamda devlet iktidarının kökenleri anlamında açıklamak için yeni bir nedensel kavram –bir fünye– gerektiriyor. Rousseau'ya bu Düşüşün herhangi bir tekanlamlı (ve dolayısıyla yarı-dinsel) vizyonunu veya herhangi bir tek nedensellik veya belirleme biçimini atfetmek açıkça yanlıştır. *Second Discourse* aslında, çe-

[15] Bkz. Jean-Paul Sartre, *Search for a Method*, New York, 1968, üçüncü bölüm.

şitli anlarda [aşk ve kıskançlık yoluyla erkekler arasındaki kavgaları kışkırtan ve böylece yalnızca eşitsizliği tesis etmekle kalmayıp aynı zamanda dil ihtiyacını da yaratan (*RSD* 134, 147)] cinselliği ve daha bilindik olarak özel mülkiyetin kendisini ["bir arsayı çitle çeviren ilk kişi, *bu benimdir* demeyi kafasına koydu..." (*RSD* 141)] içeren çeşitli yerel başlangıç noktalarını öne sürer veya varsayar. Bununla birlikte, Rousseau'da diyalektik ya da en azından ön-diyalektik olan şey,[16] "mükemmelliğin" kendisinin çift değerliğidir; bu, böylelikle insanlar hakkında ayırt edici olan her şeyi tanımlar ve aynı zamanda bozulmaya, yolsuzluğa ve uygarlığa düşmelerinin neredeyse kaçınılmaz yazgısını da belirler.

DeMan'ın "dilbilimsel" okumasını haklı kılan şey, bu sürecin Rousseau'da her yerde farklılaşma açısından tanımlanmış olmasıdır: on sekizinci yüzyılın sınıf deneyimi, her şeyden önce, kast ayrımlarının, rütbenin, büyüklerin aşırı gururunun ve "derece" ve yüz takıntısının katlanılamaz olmasının bir deneyimiydi ki, bunların tümü, ekonomik anlamdan çok feodal ve toplumsal anlamda güçlü bir şekilde isim verici *eşitsizlik* sözcüğünde yoğunlaşmıştı. Bununla birlikte böylesi bir farklılaşma, Rousseau tarafından açık bir şekilde ilk ön-dilbilimsel terimlerle ve kısaca göreceğimiz gibi, dilin kendisinin kökeninin daha derin anlamı olarak da nitelendirilir.

Son bir anlatı değişikliği burada değinilmeyi hak ediyor, çünkü bu, *Second Discourse*'un doruk noktasını oluşturuyor ve ilk "eşitsizlikler"in güçlenmesi veya diyalektik yoğunlaşması gibi bir şeye; yani Rousseau'nun, sahte sözleşmesinin muazzam bir dolandırıcılık ve aldatmaca olduğunu göstermek istediği (böylece

[16] Bir dil deneyi olarak diyalektik söz konusu olduğunda, *Émile*'de (Paris, 1859), s. 101, not 1'de aşağıdaki açıklamanın varoluş nedenine ilişkin bazı temel ipuçları içerdiğini her zaman hissettim:

"Yazma sürecinde, uzun bir çalışmada hep aynı anlamı aynı sözcüklere vermenin ne kadar olanaksız olduğunu sık sık düşündüm. Hiçbir dil, fikirlerimizin çeşitlenmeleri kadar çok terim, anlatım tarzı veya cümle türü sağlayacak denli zengin değildir. Görkemli ama pratik olmayan yöntem, tüm terimleri tanımlamaktan ve bu şekilde tanımlanan terimin tanımını durmaksızın ikame etmekten oluşan yöntemdir; çünkü bu döngüselliği nasıl önleyebilir? Tanımlar, ancak onlara ulaşmak için sözcüklere gereksinimimiz olmasa iyi olabilirdi. Tüm bunlara karşın, dilsel yoksulluğumuzda bile, her zaman aynı anlamları aynı sözcüklere vermeye çalışarak değil, bir sözcüğü her kullandığımızda onun geçici kabulünün onunla bağlantılı fikirler tarafından yeterince belirleneceği ve söz konusu sözcüğün göründüğü her dönemin sanki onun tanımı olarak duracağı şekilde ilerlediğimizde, açıklayıcı olabileceğimize ikna oldum. Bu yüzden bazen çocukların uslamlama yeteneğinden yoksun olduklarını söylüyorum ve bazen de biraz keskinlikle uslamlama yapmalarını sağlıyorum. Bu nedenle, inanıyorum ki, fikirlerimde kendimle çelişmiyorum, ancak ifadelerimde sık sık kendimle çeliştiğim önermesine karşı çıkamıyorum."

başlangıçta, aşağıda inceleyeceğimiz gerçek bir "toplumsal sözleşme"nin kendi versiyonunu motive ettiği) devletin kendisinin ve devlet iktidarının kökenine varıyor.

DeMan'ın Rousseau'ya olan daha kişisel ilgisinden neredeyse hiçbir şey öğrenemiyoruz ve yalnızca spekülasyon yapabiliriz (örneğin, bir Belçikalının, büyük Parisli gerçeği yerine İsviçre'nin marjinalliğine ilgi duyması yeterince açık görünmektedir). Ancak birkaç hata var; *Çağdaş Söylenler*'de, onların gizem çözücü işlevini anımsatan Barthes'ın, ara sıra daha ontolojik ve Bachelardvari bir rahatlama tarifine sahip olduğunu kabul ettiği ânı düşünüyorum. Böylece DeMan, *La Nouvelle Heloïse* [*Yeni Heloise*] hakkında gözlem yaptığında (çoğunlukla kendisi tarafından açıkça reddedilen) çok farklı bir eleştirinin baştan çıkarıcı cazibesine de teslim olur:

> Tutkular daha sonra patolojik gereksinimler olarak algılanır ve bu nedenle de zevk ve acı açısından duygusal olarak değerlendirilir. Alegori, kaçınılmaz olarak ödomanik bir söz dağarcığına kayar. Daha yerel versiyonlarında bu sözcük dağarcığı Rousseau'nun kurgularının çoğunda asılı duran "âcres baisers"li [acı öpücükler] "doux modelé" [yumuşak model] ile erotik tatlılık ve aldatmacanın karışımını üretir. Bizzat kendisi, *Julie*'yi, gerçek ifadenin acılığını örten "soave licor" (Tasso) ile karşılaştırdı ve bu biraz mide bulandırıcı tat, Rousseau'nun zorunlu olarak "kötü" tadının mükemmel aromasını yakalıyor. Kişi hijyenik açıdan canlı *Social Contract* [*Toplum Sözleşmesi*] ile her zaman bu usandırıcılık dolayısıyla kendini avutabilir. (*AR* 209)

Yine de Rousseau'nun metinlerinin bu belirli bedensel veya fenomenolojik boyutunun, onu her türlü "baştan çıkarma"ya karşı koruyacak kadar itici olduğu kabul edilebilir. Epistemolojik boyut daha açıklayıcıdır: "Rousseaununki kadar güvensiz, kendisininki de dahil olmak üzere herhangi bir sese inanmaya pek eğilimli olmayan bir zihin için böyle bir yer değiştirme zincirinin daha fazla karmaşıklık olmadan üstesinden gelinmesi olası görünmüyor" (*AR* 225). Burada, şu ya da bu çeşitliliğin varoluşsal psikanalizine yönelik başka bir eleştirmeni kışkırtan paranoya ve kendinden nefret etme, Rousseau'nun düşünme ve yazmasının epistemolojik ayrıcalığını tanımlayan "mutlu bir düşüş" ve "talihli

bir kaza" haline gelir. Bu şimdi benzersiz bir şekilde, tarihsel bir kavramsallığın durduk yerde biçimlenmesini ve eşzamanlı olarak şüphe ve güvensizlikten ayrışmasını –aynı metinde hemen ardından bir yapısökümün izlediği bir yapımı– gözlememize izin veriyor. Bir ideoloji olarak "yapısöküm" ile ilgili daha genel bir retorik, tüm "büyük" metinlerin kendilerini böylelikle yapısökümüne uğrattığını veya edebi dilin her zaman böyle yaptığını öne sürmeye devam etmekle birlikte, bu iddialar, Rousseau'nun çözümlemesi zemininde genelleştirilemez; bu arada, Rousseau'nun bu açıdan ayrıcalıklı epistemolojik olasılıklarının daha fazla "açıklaması" –"paranoyası" ya da toplumsal ve tarihsel durumu– DeMan'da stratejik olarak zaten engellenmişti ("sonuçları nedenlerinden daha ilgi çekici").

Bundan sonra DeMan'ın çözümlemesi için can alıcı konu, Rousseau'nun zihninin doğa durumu diye adlandırdığı şeyi inşa etme şekli olacaktır: yalnızca genel olarak geçmiş veya herhangi bir tarihsel geçmiş değil, *gerekli* tarihsel geçmiş (*First Discourse*'da zaten tanımlanmış ve kınanmış olan "uygarlığın" hünerini ve çökmekte olan anlamsızlığını ve lüksünü ortadan kaldırdığımızda geriye kalan, orada olması gerekenler). DeMan'ın *Second Discourse* üzerine bakış açısını ("On the Inequality of Humankind") Derrida'nın [*Of Grammatology*'deki] [*Gramatoloji Üzerine*] bakış açısından ayırmanın çok önemli olduğu nokta budur. Aslında, bana göre, en azından şu an için ve isimlerinin sık sık birlikte anıldığı ve "yapısöküm" başlığı altında toplandığı bir durumda, "imzalı" kuramın bu iki şahsının birbiriyle hiçbir ilgilerinin olmadığını baştan beri varsaymak, yararlı bir çalışma hipotezi gibi görünüyor. Bu tedaviye yönelik çalışma hipotezi, burada geliştirmek istediğim ve aslında Derrida ile genel olarak ilişkilendirilen konumlardan çok farklı görünecek olan, DeMan'ın metafiziğinin resmiyle daha derin bir şekilde doğrulanacaktır.

Bununla birlikte, bu özel durumda –"doğa durumu" meselesi– vurgudaki belirli başlangıç farklılıkları açıkça işaretlenebilir. DeMan, tıpkı Rousseau'nun (filozof tarafından tasarlanan anayasalar dahil) siyaset felsefesini bir dizi "vaatler" ve kendi geçmişine dair anlatısını bir dizi "bahane" olarak değerlendireceği gibi, doğa durumunu da bir "kurgu" (*AR* 136) olarak nitelendirecektir. Bu terimler, bir dizi öznel tahmin olarak şimdiki zamanın ötesinde yatan şeyi zaten tuhaf bir şekilde diskalifiye etmektedir; ya da daha doğrusu, böylece DeMan'ın "öznel"e olan düşmanlığını görece dayanıksız, toplumsal türden bir dizi uzlaşım olarak zaten etiketleme fırsatımız oldu (ve bunu yine yapacağız). Örneğin, Birleşik Devletler Anayasasını bir "vaat" olarak düşünmek, bu tanım ne kadar

yabancılaştırıcı olursa olsun, bir şekilde kurumların gücünün (ve Althusser'in *Devletin İdeolojik Aygıtları*'nın) tuhaf bir şekilde görünmez göründüğü bir bakış açısı benimsemektir. Varoluşsal suçluluk, aynı zamanda, Rus biçimciliği anlamında bir tür "aygıt motivasyonu," cümle yapısının bir art-etkisi haline gelecektir (*AR* 299). "Kurgu"ya gelince, mevcut simulakra ve görüntü-toplumu kuramı atmosferinde garip bir şekilde modası geçmiş ve "estetik" bir kategori gibi görünüyor; ayrıca, "fantezi" ve imgesel olanın çoğu zaman gerçeklikten veya akıldan daha güçlü bir etkiye sahip olduğu psikanalizdeki modern eğilimlerin uzamasının atmosferinde ve tarihin çeşitli deneysel geçmişlerinin bazen ideolojik olarak Rousseau'nun özel "kurgusundan" çok daha zorlayıcı görünmediği tarihyazım kuramı atmosferinde de. Anlatı kuramı bugün önemli bir şey başardıysa, eski "kurgusal" (ve DeMan için aynı derecede önemli olarak, bununla birlikte, tüm uygun dönüşümlerinin altında "edebi dil") kategorisinin yerini güçlü bir şekilde alması gerekir. Bununla birlikte, şimdilik, Derridacı metnin özellikle saygı duyar veya kabul eder görünmediği "kurgu" veya "ironi" gibi eski kategorilerin DeMan metinlerindeki etkin varlığına işaret etmek yeterlidir. Derrida'nın ilgisi (çok aceleci bir şekilde özetlemek gerekirse) Rousseau'nun açıklamasının varsaydığı görünen geçmiş "deneyimi"nin kurgusallığına değil, formülasyonunun iç çelişkilerine yöneliktir. Bir zamanlar var olması gereken bir duruma zihinsel olarak geri dönebilmek için (dil bir zamanlar insansılar için ortaya çıkmış olmalı; üretim fazlalıklarının bulunmadığı, toplumsal ve kabileye ait kurumların yavaş yavaş var olduğu bir zaman olmalı) dilde veya yazıda, bu "özelliklerin" her ikisinin de bulunmadığı bir durumu, birçok tutarsızlığının ve çelişkisinin en azından bir tanesiyle dramatize edilebileceği bir şeyi varsaymamızı gerektirir: yani konuşmaya/yazıya "sahip" olan bir varlığın, bunların yokluğunun muhtemelen nelere yol açabileceğini hayal etmesinin zorluğu. Bu özel odak, daha sonra radikal değişim veya farklılığın tüm imgelemlerine saldırır ve şu andaki bir sistem tarafından bilgilendirilen bir varlığın radikal olarak farklı bir durumu nasıl olup da değerlendirebileceği sorusunu ortaya çıkarır, çünkü tanım gereği farklılık ve değişim tezi tam da geçmişin erişilemez ve hayal edilemez olduğu anlamına gelir. Ancak, Derrida'nın iddiasının gücü, bu kavramsallığın tutarsızlığına karşın geçmişin farklılığına "inanmaya" devam etmemizi siyasi ve entelektüel önkoşul olarak gerektirir; DeMan'ın kurgusallığı artık bu acı verici ikili bağları sahnelemiyor gibi görünüyor. Doğa durumu isteğe bağlı bir konuma düşer; veya daha doğrusu, tarihsel içeriğinin epistemolojik olarak

nitelendirilmesi yanıltıcı olacak olan ve köken probleminin de bir şekilde dönüştüğü oldukça farklı türde bir felsefi ilgi tarafından yerinden edilmiştir: Bu, Rousseau'nun metninin ve aslında çalışmalarının geri kalanının artık çok farklı bir okumasını sağlayacak olan *soyutlamanın* ve aslında böylece felsefi kavramsallığın doğuşunun bütün sorunudur.

Çözümleme, edebi ve estetik yazıdaki geleneksel kutlama işlevi (dehanın ayırt edici özelliği veya şiirsel dilin özü olarak metafor) her zaman acımasızca dışlandığı için, DeMan'ın yazılarında her zaman dikkatlice yaklaşılması gereken bir sözcük ve kavram olan metafor göstergesi altında sahnelenir. Gerçekte, paradoksal olarak, metafor "esasen şiir karşıtıdır" (*AR* 47); daha da paradoksal olarak, değişmeceli olanın ve dilin yalın ve göndergesel olandan özgürleştiği mekânın tam kalbi olmaktan çok uzak olan metafor (genel olarak, en azından bunlar estetiğin ideolojileri haline geldiğinde ve genel fikirler olarak gevşek bir şekilde aktarıldığında, romantik ve modernist estetiğin bakış açısı), DeMan için yalın ve göndergesel yanılsamaların kendilerinin kaynağı ve kökeni, daha derin nedeni gibi bir şeydir: "Metafor, çağrıştırdığı varlığın doğasındaki kurgusal, metinsel unsuru gözden kaçırır. Metin içi ve metin dışı olayların, yalın ve değişmeceli dil biçimlerinin ayırt edilebildiği, yalın ve değişmeceli olanın izole edilebildiği ve sonuç olarak değiş tokuş edilebildiği ve birbiriyle ikame edilebildiği bir dünya varsayar" (*AR* 152). "Bu bir hatadır," diye ekler, "ancak bu hata olmadan hiçbir dilin olanaklı olamayacağı söylenebilir." Bu nedenle, DeMan'daki değişmecelerin [*trope*] durumu ne olursa olsun, bazı varsayımsal şiirsel yapılarda merkezi konuma başka bir figürü (örneğin, düzdeğişmeceyi ya da kaydırmayı [*catachresis*]) yükseltmek için metaforun burada tahttan indirildiğini varsaymamamız gerektiği açıktır. Bir an sonra retorik sorununa ve özellikle onun burada ortaya koyduğu tuhaf soruna, aynı anda zayıflatmakla ilgilendiği yalın olan ile değişmeceli olan arasındaki ayrıma bağlı olmaya geri döneceğiz. Şu an için bu pasajı, DeMan'ın uslamlamasında en çok neyin yorucu ve kafa karıştırıcı ve belki de en "diyalektik" olduğunun bir örneklemesi olarak kullanmak yeterli: yani daha sonra başlangıç yapısını parçalarına ayıran, yapıdan olaya, yapısal bir ilişkinin metinsel bir an içinde yerleştirilmesinden onun sonraki etkilerine yalnızca bu geçişin. Metaforun bir "hata" olduğu ve olmadığı bağlam budur: O, yanılsamalar yaratır; yine de kaçınılmaz olduğu ve dil dokusunun kendisinin bir parçası olduğu ölçüde, "hata" onun için özellikle uygun bir sözcük gibi görünmüyor, çünkü dilin dışına çıkmamıza ve bu tür yargılarda bulunmamıza izin verecek

yerimiz yok. (Ancak, Rousseau'nun yöntemi ve epistemolojik yanılsaması böyleydi; ve göreceğimiz gibi, DeMan'ın olağanüstü çabasının Rousseau'nun yöntemini kuramsal olarak daha karmaşık bir düzeyde kopyalamasında bir anlam vardır ve bu nedenle de on sekizinci yüzyıl rasyonalizminin geç bir biçimini oluşturduğu söylenebilir.)

Second Discourse daha sonra –Rousseau'nun kendi kategorileri kullanılarak– isimler ile metaforlar arasında bir gerilim olarak veya dilerseniz, isimlerden metaforlara örnek bir kayma olarak sahnelenecektir. Burada "isim," Rousseau'yu izleyerek, güçlü bir şekilde kesinlikle eşsiz ve bireysel anlamında *tikeli* izole eden bir dil kullanımı olarak görece sorunsuz bir şekilde alınır, "heterojen" ise, çağdaş terminolojiyi kullanarak, genel veya tümel altında toplanamayacak olanı: insan dili ile şeylerin kendi arasındaki ve bizden radikal "farklılığı" arasındaki bir kesişme. Bunu bu şekilde ifade etmek bizzat adlandırma eyleminin özünde var olan bir tuhaflık ve aslında sapkınlık ve olanaksızlık duygusunu uyandırmaya başlamaktır: "ağaç," bu pencereden baktığım "büyük köklü çiçek açan" için artık bir "isim" olarak görünmüyor; oysa bazı insanlar en sevdikleri arabaya isim verebilseler bile, normalde en sevdiğimiz koltuğumuzu veya en sevdiğimiz tarak veya diş fırçamızı isimlendirmeyiz. Diğer "uygun" isimlere gelince, özellikle Lévi-Strauss, isimlerin sınıflandırma sistemlerinin bir parçası olma yollarını, bireysel ismin benzersizliğe yönelik iddiasını bir anda bozan bir şeyi bize zengin bir şekilde öğretti. Diğer dilbiliminde bu özelleştirme işlevi, *göstericinin* [*deictic*] –"bu" veya "o," burada ve şimdi benzersiz nesnenin başka türlü tarif edilemez özgüllüğüne işaret etme– neredeyse sözsüz çalışmasıyla devralınır. Ancak DeMan'ın iddiaları, yalnızca ikinci, metaforik operasyonu zaman içinde bir aşama geriye çeken ve genel olarak (kökü kazınamaz bir şekilde genelleştirici ve kavramsallaştırıcı, evrenselleştirici "özellikleri," benzersiz ve genelleştirilemez şeylerden oluşan bir dünyanın yüzeyinde kayan) dilin kendisinin kibrini doğrulayan bu düşünceler tarafından özellikle geçersiz kılınmaz. Bunu bu şekilde düşünmek, kaçınılmaz olarak dünyanın ve dilin (daha sonra geri döneceğimiz) ontolojik (veya metafizik) bir resmini sahneler.

Ancak, dil *ortaya çıkar*; hatalı olsun ya da olmasın, şeyleri adlandırır ve onlar hakkında konuşuruz; ve on sekizinci yüzyılın ussallaştırma işlemleri Rousseau'nun, bu durumu onun genetik veya tarihsel olarak henüz mevcut olmadığı bir aşamanın olduğu sonucuna vararak "anlamasına" (veya "açıklamasına") yol açtı: "İnsan ile çeşitli varlıklar arasında ve varlıkların kendileri arasında tekrar-

lanan temaslar, zorunlu olarak insanın zihninde ilişkiler algısını doğurmalıdır" (Rousseau, alıntı *AR* 155'ten). Bu tür ilişkiler –öncelikle karşılaştırmalar ("büyük, küçük, güçlü, zayıf") ve sonra bizzat sayı– gerçek kavramsallaştırmanın ve soyutlamanın doğuşunu gösterir; ya da dilerseniz, kendisini bu şekilde kavrayan (adlandırmanın aksine, hâlâ karşılaştırmaya değil, tikele saygı duyar görünen) bir soyutlamanın. O zaman saf kavramsal ilişki, tikelin üzerine yeniden çöker ve onu bir dizi eşdeğerliğe veya kimliğe dönüştürür: Başka bir deyişle, iki varlık arasındaki niceliksel farklılıkları (bu ağaç diğerinden *daha büyüktür*), en azından bu bağlamda, bir şekilde eşdeğerliklerini (veya benzerliklerini) ortaya koymadan çağrıştıramazsınız. Dolayısıyla ismin egemenliği bu noktada sona erer ve sözcüğünki, kavramınki, soyutlamanınki, tümelinki başlar. DeMan elbette, şimdi bu dönüşümü önemli bir şekilde metaforun işleyişi olarak tanımlayacaktır. Kavram, belirli bir varlık grubunun kendi aralarındaki benzerlik hakkında bir ön kararını gerektirir (onlara bundan böyle erkekler, ağaçlar, koltuklar vb. diyoruz). Yine de bu ön karar düzeyinde, varlıkların birbiriyle hiçbir ortak yanı yoktur; hepsi ayrı varlıklardır ve bu nedenle, fiilen dilin gelişimi öncesi o anda, iki farklı "çiçek açıcı"yı "karşılaştırmak," "aşkımı" "çok kırmızı bir gül" olarak tanımlamak kadar çirkin bir dilbilimsel eylemdir. Soyutlamanın ortaya çıkışının metaforik bir işlem olarak tanımlanması, kuşkusuz, Rousseau'daki bu özel pasajın parlaklığından çok daha fazlasıdır: Aynı zamanda, ileride göreceğiniz gibi, DeMan'ın benzersiz "retorik" sisteminin oluşmasını sağlayan stratejik bir eylemdir. "Kuramsal inşa" sürecinin bu noktasındaki bir duraklama, DeMan'ın başka türlü benzersiz ve sınıflandırılamaz gibi görünen çalışmasının, çağdaş düşüncenin bazı diğer yapılarıyla ortak yönlerini biraz daha net görmemizi sağlar.

Adorno, aynı kökten teşhis işlevine (onun "negatif diyalektiğini" bir tür Derridacı "yapısöküm" ile karşılaştırmaya yönelik sık sık görülen çekiciliklerde yine fark edilebilen bir şeye) sahip kavramın tiranlığına ilişkin öngörüsü –sözde özdeşlik teorisi, Aklın soyut kimlikleri (Rousseau'nun benzerlikleri, DeMan'ın metaforları) tarafından heterojenlere uygulanan şiddet– olanlar içinde en yakın olanıdır. Bu fenomenleri kavram düzeyinde tanımlayan bir felsefe ile bunları dilsel olaylar örüntüsünde araştıran bir kuram arasındaki farkı parantez içine almak, dilin bilince göre ontolojik önceliğine ilişkin (belki de metafizik) soruyu ertelemeyi içerir; ancak bu, "aydınlanmanın diyalektiği"ndeki harici bir anlatısallık gibi bir şeyin aksine, DeMan'ın açıklamasının daha büyük iç anlatısallığını geçerken gözlemlememizi gerektirir. DeMan'da, göreceğimiz gibi, metaforik

hale getirmenin yapısal gerçeği, metin ve içeriği için olaya benzer sonuçlara, sonuçta çeşitli alegorilerde çözülecek ve tipolojileştirilecek sonuçlara sahiptir. Adorno'da kavramın, soyutun, "kimlik"in tiranlığı çeşitli yollarla alt edilebilir; onun "negatif diyalektik" önerisi bu yollar için bir kodlama ve bütünsel bir stratejik program gibi bir şeydir. Bununla birlikte Adorno'da da, DeMan için metaforda olduğu gibi, kavram bağlayıcı olmaya devam eder ve düşüncenin vazgeçilmez bir bileşenidir (öyle ki burada "hata" da hem uygun hem de yetersiz bir nitelendirmedir). Ancak Adorno –bu bakımdan Rousseau'ya benzer ve DeMan'dan çok farklı olarak– soyutlamanın ortaya çıkışını açıklayabilecek bir dış tarihsel anlatıyı yeniden inşa edebildiğini hissediyor (Rousseau'ya benzerlik, Adorno ve Horkheimer'da akıl veya Aydınlanmanın doğa üzerindeki "egemenliğidir"). Bu anlatı, her iki versiyonda da merkezi olarak korku ve insansıların, yalnızca düşüncenin kalıcı bir koruma ve kontrol aracı sunduğu, kitlesel olarak tehdit edici bir doğaya karşı savunmasızlığı etrafında döner. Kuzey Amerikalıların çoğundan daha fazla tarihsel bir korku ve kırılganlık deneyimi yaşadığı düşünülebilecek olan DeMan, şüphesiz "daha az ilginç" olarak nitelendireceği bu tür açıklamaları dışlar.

Burada DeMan'ın problematiği ile daha derin yakınlıklar, Marx'ın kendisinde ve özellikle de onun değerin dört aşamasına ilişkin açıklamasında yatmaktadır (her ne kadar zorunlu olmasa da tabii ki bir ortaya çıkış anlatısı olarak da okunabilen bir açıklama). DeMan, son yıllarında bize vaat ettiği Marksizmle karşılaşmayı keşfetmek ve dile getirecek kadar yaşamadı. Bununla birlikte, *Okuma Alegorileri*, Marksizm ile karşılaşmayı insanbilimsel olandan (gereksinimler, insan doğası vb.) "dilbilimsel kavramsallaştırma" olarak adlandırdığı şeye kaydıran önemli bir ipucu içerir:

> Ancak Rousseau'daki politik kuramın ekonomik temeli, doğru ve yanlışın etik ilkelerine götürebilecek bir gereksinimler, arzular ve çıkarlar teorisine dayanmaz; o, dilbilimsel kavramsallaştırmanın bağlılaşığıdır ve bu nedenle ne materyalisttir, ne idealisttir ne de yalnızca diyalektiktir, çünkü dil, aşkın otoriteden olduğu kadar temsili otoriteden de yoksundur. Rousseau ile Marx'ın ekonomik determinizmi arasındaki karmaşık ilişkiye ancak bu bakış açısıyla yaklaşılabilir ve yaklaşılmalıdır." (*AR* 158)

Derrida gibi, DeMan'ın Marksizmle kuramsal karşılaşmaları, esas olarak De-Man'ın Rousseau üzerine çalışmalarına hayranlık duyduğu Althusser tarafından dolayımlanmış gibi görünüyor (bunun ilginç bir *yanlış okuma* olduğunu ve psikanalitik, biyografik, tematik ve disiplinsel yaklaşımların sıradan yanlış okumalarından daha yararlı olduğunu hissetmiş görünüyor (AR 224)). Rousseau'nun (hemen hemen herkes için olduğu gibi) Marksizm için de genel olarak bir utanç kaynağı olduğu itiraf edilmelidir; on sekizinci yüzyıl mekanik materyalizminin Marksist geleneğe soğurulmasının, Rousseau'nun "idealizmi," "duygusallığı" vb. için pek bir yardımı olmamıştır. Ancak, *Toplum Sözleşmesi*'ni yeniden okumak, Konvansiyon'un gözümüzün önünde canlı bir şekilde yükseldiğini görmektir; bu arada, sol ya da Marksist siyasi oluşumların daha sonraki tarihinde (burada Rousseau tarafından kahince ifade edilen) Jakoben kol hakkındaki tartışmalar, genel olarak, *Toplum Sözleşmesi*'nin partinin ve devletin, "proletarya diktatörlüğü"nün sorunlarına olan süregelen bağıntısını ve burjuva parlamenter temsil biçimlerinin ötesinde daha ileri bir sosyalist demokrasi vizyonu tasarlama gereksinimini yeterince irdelememiştir. Bununla birlikte, DeMan'ın kurnaz ve değerli önerisi, bizi siyaset felsefesinin bu karşılaştırmalı genelliklerini ertelememiz ve ilk olarak, bu fikir veya "değerler"in dilsel dokusuna göre ayıklama yapmanın daha zor olan etkinliğine girmemiz konusunda uyarıyor. Nitekim, hemen şimdi, *Toplum Sözleşmesi*'nin kendisinin yalnızca böyle bir okuma için haykırmakla kalmayıp onsuz neredeyse anlaşılmaz olduğunu göreceğiz.

Bununla birlikte, Marksizm ve DeMan'cı yapısökümün örtüştüğü daha acil sorunsal, Marksist perspektiften, "değer teorisi" olarak tanımlanabilir. Bu yan yana koyma, Marx'ın "değer biçiminin tüm gizemi"nin, üzerinde değişim değerinin ve bir nesneyi diğer farklı bir nesneyle değiş tokuş etme olasılığının bir şekilde kurulduğu daha da gizemli olan eşdeğerlik fenomeninde "gizlendiğini"[17] hatırlatmasıyla daha az kafa karıştırıcı hale getirilmiştir. [Terminolojik karışıklığı önlemek için okuyucunun, *Kapital*'in açılış sayfasında "kullanım değeri"nin resimden bir anda çıktığını hatırlaması gerekir: Kullanım değeri, benzersiz şeylerle varoluşsal ilişkimizi gösterir (buna hemen geri döneceğim), ancak bu anlamda değer veya eşdeğerlik yasasına tabi değildir. O halde çağdaş terminolojide, "kullanım değeri"nin böylelikle farklılık ve farklılaşma alanı olduğunu söyleyebiliriz, oysa "değişim değeri," ileride göreceğimiz gibi, kimlikler alanı olarak tanımlana-

[17] Karl Marx, *Capital*, cilt 1, çeviren Ben Fowkes, Londra: Penguin-LB, 1976, s. 139. Diğer tüm atıflar metinde *MC* olarak verilmiştir.

caktır. Ama Marx'ta bu terminolojik kullanımın anlamı, bundan böyle değer ile "değişim değeri"nin eşanlamlı olduğudur.]

Kapital'de değerin dört aşamasına ilişkin tartışma,[18] Adam Smith'in ardından, üretilen bir metanın değerini, içerdiği emek zamanı miktarıyla tanımlayan emek-değer kuramı diye adlandırılan kuramın "inşasından" da ayırt edilmelidir. Bu kuramın (Althusser veya DeMan'ın kendisinin bu suçlamayı yapabileceği anlamda) bir insanbilimini gerektirip gerektirmediği ya da o anlama gelip gelmediği çok ilginç bir sorudur; ama üretim meselesi, burada bizi ilgilendiren "değer biçimi" fenomeninin öteki yüzü ya da öteki boyutudur; o, piyasaya ve değiş tokuşa temel oluşturur ve para denen tuhaf şeyin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır.

Dilbilimsel veya "retoriksel" olarak bakıldığında Marx'ın çözümlemesi, "metaforik özdeşleşme"nin araştırılmasını Rousseaunun kinden (ya da kendisi için metafor burada onun okumasının yalnızca başlangıç noktası ve olanak sağlayan eylemi olan DeMan ınkinden) çok daha ileri –yeni çalılıklara ve karmaşıklıklara– yöneltir. Marx, farklı türdeki nesneleri birbirleriyle tarttığımız ve hatta bazen onları bir şekilde aynıymış gibi değiştirdiğimiz, görünüşte doğal olan kümeyi unutturmak –dilerseniz "yabancılaştırmak"– istiyor. Öyleyse gizem, bir kilo tuzun üç çekiçle ortak yönlerinin neler olabileceğini ve bunların bir şekilde "aynı" olduklarını onaylamanın ne şekilde mantıklı olduğunu anlamaya çalışmaktan ibarettir. Marx, ilke olarak birbiriyle daha yakından ilişkili iki nesneyi, yani "yirmi yarda keten bezi" ve "bir ceketi," muhtemelen o keten bezinden yapılmış ceketi belirleyerek sorunu keskinleştirir. Bu seçim açıkça, daha sonra *Kapital*'de onun temel ilgi alanı olacak olan yeni değer üretimine ilişkin oldukça farklı bir sorunu yerleştirmek için tasarlanmıştır.

Özdeşleştirmenin düşünülemez olduğu, bir gizem olarak kaldığı ya da kavramsal gerekçeyle doğrulanamadığı bir durumda iki farklı nesnenin birbiriyle bu türden özdeşleştirilmesi için burada yine açıkça metafor âleminde olduğumuzu ifade etmeliyiz. Benim düşünceme göre Marx için de eşitliğin varsayılması, katıksız korku ve zayıflık bağlamında, Rousseau ya da Adorno'nun daha mitik "açıklamalarından" farklı ve onlara göre daha üstün yapısal ve tarihsel şekillerde de açıklanabilmesine karşın (emek değer kuramı), bu anlamda düşünülemez kalır. Dolayısıyla, Marksist eşdeğerlik çözümlemesinin DeMan'ın retorik açıklamasıyla tamamen uyumlu olmasının bir anlamı vardır: İki metanın "aynı" olduğuna karar verilen bu ilkel metaforik şiddeti, değişmecenin ken-

[18] Dört aşama *Capital*, cilt 1, kitap 1, kısım 1, bölüm 1, altbölüm 3'te özetlenmiştir.

disinin dilbilimsel işlevi açısından görmek, kesinlikle Marx'ın şemasının hoş karşılanan bir zenginleştirmesidir. Ancak, Marx da "açıklamasında," değerin ortaya çıkma sürecine ilişkin anlatısında dilbilimsel açıklamaya kesinlikle başka bir şey ekler (ve bu "başka bir şey"in DeMancı şemada nasıl bir konumu işgal edebileceği, ancak Marx'ın anlatısını burada henüz ana hatlarını çizmediğimiz DeMan'ın "ilkel metafordan alegorinin doğuşu"na ilişkin "öyküsü" ile karşılaştırarak belirlenebilir).

Bununla birlikte, Marx'taki "gizem"in sahnelenmesinin ve ilgili nesnelerin doğasının, Rousseau'nun iki görece basit duruma dayanan başlangıç noktasını büyük ölçüde genişlettiği ve değiştirdiği bir yol da vardır: Bu durumlar, nesnelerin "kimliği" ve diğer insanın bir şekilde benimle "aynı" olduğu algısıdır (acıma, sempati). Gerçekten de DeMan'ın metaforik eylemin bu bölgelerinden ikincisine (Öteki, dev, "insan") dair çok ilginç irdelemesi, birincisini ihmal etme ya da aslında bir şekilde nesnelerle ilişkilerimizi diğer insanlarla olan ilişkilerimizle birleştirme dezavantajına sahiptir. Ama Marx'ta mesele artık bir ağacın çok farklı bir diğeriyle yan yana gelip böylece "isim" ve "kavram" ağacın bir şekilde ortaya çıkması için nasıl yan yana getirilebileceğini anlama meselesi değildir; bu daha çok, tamamen farklı nesnelerin (tuz, çekiçler, keten bezi, ceket) nasıl bir şekilde eşdeğerlikler olarak kabul edilebileceğini anlama sorunudur. Bundan sonra en heyecan verici Marksist epistemolojik çalışma, Marx'ın anti-Kartezyen ve diyalektik yöntembilimsel dersini izler; yani basit fikirlerden karmaşık fikirler oluşturmuyoruz, tersine, daha basit olanı kavramanın anahtarını bize karmaşık formun sezgisi veriyor. O halde, değer yasasından ya da kökten farklı şeylerin eşdeğerliğinin gizeminden yeni bir şekilde daha basit tümeller ve tikeller sorununa geri dönebiliriz; ya da tercih ederseniz, soyutlamanın kendisi ve kavramsal düşünce (DeMan'ın "dilbilimsel kavramsallaştırması"), daha özelleşmiş felsefi ve dilbilimsel etkileri anlaşılmadan önce değer yasasının işleyişinin daha geniş alanında konumlandırılmalıdır. Ya da son olarak, onun hakkında daha "kaba" (yani daha ontolojik) olmak gerekirse, felsefi ve dilbilimsel soyutlamanın kendisi, değiş tokuşun bir etkisi ve bir yan ürünüdür.

Marx'ın, eşdeğerliğin iki teriminden birinin diğerinin *ifadesi* olarak hizmet etme şekliyle ilgili açıklamasında ("keten bezi cekette değerini ifade eder; ceket, içinde bu değerin ifade edildiği malzeme olarak hizmet eder:" (MC 139)), metafor öğretisinin konu ve araç olarak daha zengin bir diyalektik öngörüsünü görebiliriz. Bu arada, iki nesnenin "aynı" değerde olarak onaylandığı denklemin

geri çevrilemezliği, bu yapıya, DeMan'ın metafordan "anlatı"nın üremesi ve o yapısal eğilimden çıkan daha sonraki "alegorik" biçimlere ilişkin açıklamalarıyla uyumlu olan "zamansal" bir süreç getirir. Ancak, *zamansal* sözcüğü burada "gerçek" yaşanmış veya varoluşsal zamanın veya tarihsel zamanın katılımını göstermek için kullanılmamalıdır. Önerdiğim gibi, Marx'ın dört değer biçimine ilişkin açıklamasını soybilimsel, anlatısal, "süreklilikçi" veya tarihsel bir şekilde okumak olanaklıdır: İlk eşdeğerlikler, iki özerk sistem veya kendi kendine yeten toplumsal oluşumların kesişme noktasında oluşur: tuzun kabilemiz içinde "değişim değeri" yoktur, ancak bizim metallerimiz olmadığından ve komşular tuzla ilgilenip onun için metalik nesneler takas etmeye istekli göründüğünden, "rastlantısal" bir eşdeğerlik biçimi ortaya çıkar. Farklı nesneleri karşılaştırma ve bunların eşdeğerlerini ortaya koymanın bu usulü otarşik [kendi kendine yeten] bir toplumsal oluşum içinde düzenlendiğinde, sayesinde artık geçici eşdeğerliklerin büyük bir dizi nesneyi ele geçirdiği yeni bir tür hareket ortaya çıkar: "metaforik" anlar, dakik değiş tokuşlarda gelişigüzel ortaya çıkar ve sonra ancak toplumsal ağın uzak noktalarında yeniden ortaya çıkmak üzere tekrar kaybolur. O halde bu, "toplam veya genişletilmiş değer biçimi," toplumsal bir oluşumun nesne dünyasında ilerleyen ve nesnelerin (dediğimiz gibi tersinir olmayan) değer denkleminin iki kutbunda durmaksızın yer değiştirdiği sonsuz ve sınırsızca geçici bir eşdeğerlik zinciri türüdür. Süreçte herhangi bir istikrar olmaksızın insanlar durmaksızın değiş tokuş yaparlar: "Metanın değerinin göreli ifadesi eksiktir, çünkü onun temsillerinin dizisi asla sona ermemektedir. Her değer denkleminin bir halkası olduğu zincir, her an yeni yaratılmış bir meta tarafından uzatılmaya eğilimlidir ve bu, yeni bir değer ifadesi için malzeme sağlayacaktır" (*MC* 156). Bu an, elbette anların geçiciliğine ve onları takip eden değerin durmaksızın çözülmesine vurgu yapılan farklı bir perspektiften de tanımlanabilir: Henüz kurumsallaşmamış ve bir ortamda sağlamlaştırılmamış olan değer "yasası," her noktada tamamen tüketilir ve her ticari işlemle birlikte dumana dönüşür. Böyle bir açıklama, Baudrillard'ın sembolik değişim dediği şeye karşılık gelir (adı Mauss'a göre önemli ölçüde değiştirilen kendi tarih görüşünün Ütopyacı ânı; Malinowski'nin kula sistemi bazen bu ânın resmileştirilmiş bir izdüşümü olarak kabul edilmiştir, ancak aynı şekilde kolayca onun şeyleştirilmesi ve başka bir şeye dönüşmesi olarak da düşünülebilir; Baudrillard'ın okumasının Bataille'ın aşırılık, yıkım ve potlaçı insanbilimsel kutlamasıyla ilişkisi de açık olmalıdır).

Bu sonsuz, sona ermeyen değişim zincirinin dayanılmaz olduğunu kanıtlamasıyla "genel değer biçimi," sürecin kendi kavramını (genel bir fikir veya evrensel mülkiyet olarak "değer") üreterek ve daha sonra bunu geri kalan her şey için "standart" olarak hizmet edecek şekilde tasarlanmış tek bir nesnede somutlaştırarak, sürecin aynılığını belirlemek üzere ortaya çıkar. Ancak bu çok tuhaf ve çelişkili bir işlemdir: "yeni elde ettiğimiz yeni biçim, metalar dünyasının değerlerini, dünyadan ayrı kılınmış tek bir tür meta aracılığıyla ifade eder" (*MC* 158). Bu şekilde seçilen nesnenin, gerçekleştirmesi olanaksız bir rolü vardır, çünkü hem diğer tüm şeyler gibi potansiyel bir değeri olan, dünyadaki bir şeydir hem de nesne dünyasından çıkartılıp dışarıdan, ikincisinin yeni değer sistemine aracılık etmesi için çağrılan bir şeydir. İnekleri böylece seçilmiş bulmak çok şaşırtıcı değildir (Evans-Pritchard'ın klasik Nuer halkı betimlemesi); en azından size kendi ayakları ve hızları ile eşlik edebilirler; ama sürecin korkunç hantallığı da açıktır. Gayatri Spivak, edebi kanonun oluşumunu, değer aşamalarının bu diyalektiği bağlamında yeniden düşünmemizi önerdi (bu gerçekten de düşündürücü bir fikirdir).[19] Ancak, iç dünyevi bir nesnenin yeni ortaya çıkan evrensel eşdeğer olarak çifte görev yapmaya başladığı bu tuhaf üçüncü aşamayı, sembol ve sembolik düşünce ânıyla ilişkilendirmek için kendimi cezbedilmiş bulmuştum: kültürel olarak, bir dünya görüşünün şu ya da bu duyusal temsilini bir tür evrensel güçle (Mr. Eliot'un Joyce'ta geliştiğini gördüğünü düşündüğü o yeni evrensel "söylen"lerle) donatmak için çeşitli modernist çabalarda; ancak felsefi olarak, varlığın temeli olarak tek bir iç-dünyasal öğenin ("hepsi su; hepsi ateş") öne sürüldüğü Sokrates öncesi dönemlerde olduğu gibi, kavramsal soyutlamaya ulaşma noktasında *pensée sauvage*'ın [yaban düşünce] evrenselleştirici dönüşünde.

O halde, bundan sonra gelen yalnızca soyutlama olmayacak; o, alegori ve zorunlu olarak başarısız olan "kavram"a ulaşmak için ve bunun üzerine kendisine karşın başarılı olmak için kendini başarısız olarak etiketleyecek olan çaresiz bir çaba olacaktır. Bu kuşkusuz, Marx'ta, para biçimi ve ortaya çıkan meta fetişizmi hakkındaki ünlü sayfalardır, Marx'ın tam da bu başarının ve ondan kaynaklanan tuhaf sonuçların başarısızlığının dramatik tekrarıdır. Buradaki amaçlarımız açısından "meta fetişizmi"ni toplumsal düzen aracılığıyla kabaran geniş bir soyutlama sürecine dönüştürmek faydalı olacaktır. Guy Debord'un (*Gösteri Toplumu*'nda) imgeyi "metanın şeyleşmesinin son biçimi" olarak dikkat çekici

[19] Gayatri Spivak, *In Other Worlds*, New York, 1987, s. 154.

formüle edişini hatırlarsak, kuramın çağdaş toplumla, medyayla ve postmodernizmin kendisiyle ilgisi hemen güvence altına alınır. Bu arada, DeMan'ın ilk metaforik ânın sonuçlarını keşfetmesinin, Marx'ın değerin ortaya çıkışını sahnelemesiyle daha derin yakınlıklara sahip olduğu yönündeki önerimde herhangi bir akla yatkınlık varsa, o zaman bu yakınlık, aynı zamanda DeMan'ın metinsellik düşünceleri ile, ilk bakışta ondan çok uzak görünen, medya anlamlamasının kendine özgü dinamikleri ile ilgili daha postmodern kaygılar arasında olası bir ilişkiyi gösterir.

Her durumda, değer kavramının "aşamalarının" bu yeniden anlatımı, Marx'ın *Darstellung*'unun da tam olarak bir anlatı olmadığını onaylamayı olanaklı kılmalıdır, çünkü ilk aşamalar, sanki anlatının dışında kalır ve yalnızca soybilimsel olarak yeniden yapılandırılır. Bunda, "değer," Lévi-Strauss tarafından dilin kendisine atfedilen dinamik ile karşılaştırılabilir bir dinamiğe sahiptir: Bu sonuncusu onun için bir sistem olduğundan, parça parça oluşamaz. O, ya aynı anda var olur ya da var olmaz. Bu, yalnızca dilbilimsel bir sistem için anlamlı olan terimleri, sonradan onu hazırlıyor gibi görünen rastgele küçük parçalara, homurdanmalara ve jestlere aktarmanın istismarcı (ama kaçınılmaz) olduğunu söylemektir.

DeMan'ın, tümel ve tikelin *Second Discourse*'daki bu dramının *Toplum Sözleşmesi*'nin daha geniş "politik" arenasındaki tekrarında daha güçlü bir şekilde ısrar etmemesi yazıktır (bu bağlamlarda kendisi tarafından çok belirgin bir şekilde kullanılan metaforik sözcüğünün, bu metnin standart yanlış okumalarını pekiştirmek için hesaplanan daha zayıf bir "organik" klişeye dönüşeceğinden korkmuş görünüyor). Ancak, "sayı sisteminin metaforik yapısı"na (AR 256) ilişkin ilginç nitelendirmesinin (devletin Biri, halkın Çoğu) geçerken ortaya koyduğu gibi, durum tamamen karşılaştırılabilirdir. Bununla birlikte DeMan, kendi Darstellung'undaki bu sonraki aşamada, hukuk dilinin "belirsizliği" olarak adlandırabileceğimiz şeye, yani onun tamamen öngörülemeyen yeni bağlamlarda anlamlı bir şekilde işlev görme kapasitesine geçmiştir. Bu bir yandan bir "vaat," diğer yandan da dilin iki işlevi, betimleyici ve edimsel işlevler arasındaki gerilim olarak nitelendirilen bir şeydir ("dilbilgisi mantığı yalnızca göndergesel sonuçları göz ardı edilirse işlev görebilir" (AR 269)).

Ama elbette metaforik soyutlamanın ve kavramsal tümelin tikellik ve heterojenlik âleminden yapay olarak ortaya çıkmasının –veya daha doğrusu, Rousseau için her zaman ilk etapta "toplum"un varlığını güvence altına alan asal eylem

olduğu için, gizinin kalkmasının– genel iradenin kendisinin ortaya çıkışından daha dramatik bir örneği yoktur. DeMan haklı olarak toplumsal düzeydeki bu asal olanın ya da birleşmenin yapısal sonuçlarının metinsel olarak *Second Discourse*'da bulduğumuzdan oldukça farklı olduğu konusunda ısrar ediyor. Ama ikilem burada daha da keskindir, çünkü Rousseau'da genel irade düzeyinde hukukun evrenselliğinden, hukukun bir şekilde belirli çatışmalara ya da, kendisinin belirttiği gibi, göndergesel koşullara uyarlandığı olası kararlara geçiş çok zor hale geliyor. Yine de bu, Marksizm ile kesişimin verimli olabileceği başka bir konumdur: Marksizmdeki siyasi boyutun azgelişmiş doğası hakkındaki yakınmalar sonuçta, "ekonomik" soyutlama (değer) ile devlet veya genel irade olan diğer soyut veya evrensel örnek arasındaki ilişkiye yönelik yeni bir özene kesinlikle yol açmalıdır.

Okuma Alegorileri'nin ilgi alanları ile Marksist sorunsal arasındaki bu uzun kesişme noktasını sahneye koyarken, nihayet, belirli türden çalışmalara izin veren veya bunları dışlayan terminolojik araçlar olarak bu kodların kendileri hakkında bir şeyler söylenmelidir. Marksist "değer" kodunun avantajı –DeMancı "retorik" veya Adorno'nun "kimlik" veya "kavram" kavramının aksine– bu açıklama boyunca bizi utandıran felsefi "hata" sorununu yerinden çıkarması veya değiştirmesidir. Hem DeMan hem de Adorno'nun konumlarını bildirdikleri için, hata kavramlarının mantıksal olarak, karşılıksız aşkta olduğu gibi, "gerçek" hakkındaki artık gözü açılmış ve şüpheci sonuçlarında sürdürülen eski bir fanteziyi –dilin veya kavramın ilgili nesnelerine uygunluğunu– önceden varsaydığını ileri sürmek çok basittir, ancak yanlış değildir. *Değer* sözcüğü tarafından yönetilen terminolojik alanda bu türden hiçbir şey ortaya çıkamaz. Hatanın terminolojisi, her zaman, kendisine karşın, zihnin son bir çabasıyla ondan bir şekilde kurtulabileceğimizi önerir. Aslında DeMancı ve Adornocu düzyazının dolambaçlılığının çoğu, bu istenmeyen imadan kaçınma ve dilin ya da düşüncenin bir parçası olduğu için bu anlamda (en azından şimdi ve burada) düzeltilemez olan bu tür hata veya yanılsamaların "nesnelliği" konusunda tekrar tekrar ısrar etme ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Bunda DeMan, yalnızca Adorno'dan değil, aynı zamanda toplumsal sistemin ve tarihin kendisinin bazı radikal dönüşümlerinin yeni türden düşünceler ve kavramlar düşünme olasılığını açabileceğini gösteren ipuçlarının bol olduğu Derrida'nın kendisinden de çok uzakta görünüyor: Bu, DeMan'ın dil görüşüne göre oldukça akıl almaz bir şeydir. Bununla birlikte, değer kavramı, bu hata veya gerçek meselelerinden herhangi birini ima etmeye ve

bunları zorunlu kılmaya faydalı bir şekilde son verir: Bunun örnekleri başka şekillerde değerlendirilebilir (bu nedenle, hem Lukács hem de Gramsci, devrimin temel amacını değer yasasının tamamen ortadan kaldırılması olarak gördüler), ancak soyutlamaları nesnel, tarihsel ve kurumsaldır ve bu nedenle soyutlama eleştirilerimizi yeni yönlere yönlendirirler.

Bütün bunları söylemenin bir başka yolu da DeMan'ın –bazen "retorik" olarak adlandırılan– kendi kavramsal aygıtının aracılık işlevine de sahip olduğu yolları kavramaktır. DeMan'ın genel olarak kavramsallaştırmayı belirtmek için *metafor* terimini kendine özgü kullanımına ilişkin tartışmamız, burada işbaşında olanın, metinsel materyallerin değişmeceli şekilde basitçe (veya uygun şekilde ayrıntılı olarak) yeniden yazılmasından biraz daha karmaşık olduğunu göstermektedir: Bu, (DeMan'ın her zaman stratejik olarak uzak durmaya çalıştığı) Hayden White ya da Lotman ya da *mu* grubunun çalışmalarını daha iyi karakterize edebilecek bir şeydir. Daha çok, metafor kavramının daha geniş aracılık edici kullanımı, değişmece kullanımının bir dizi başka nesnelere ve malzemeye (politik, felsefi, edebi, psikolojik, otobiyografik) terminolojik olarak bağlanmasına izin verir; burada, değişmecelerin ve hareketlerinin belirli bir açıklaması daha sonra özerk hale gelir. Dolayısıyla metafor, DeMan'da kod dönüştürme dediğimiz şeyin can alıcı noktasıdır: o, her şeyden önce değişmeceyle ilgili dar bir kavram değil, daha çok değişmecelerin dinamiklerinin, diğer kodlar veya kuramsal söylemler tarafından tamamen ilgisiz ve ilişkilendirilemez şekillerde tanımlanan bir dizi fenomenle "aynı" olarak telaffuz edildiği yerdir (soyutlama, burada kullandığımız dildir). Bu nedenle DeMan'da metaforun kendisi, metaforik bir eylemdir ve farklı ve heterojen nesnelerin şiddetli bir şekilde birbirine bağlanmasıdır.

Bu arada, *Okuma Alegorileri* boyunca ara sıra hizmete sokulan diğer dilbilimsel veya retoriksel araçlar için de benzer bir şey söylenebilir. Özellikle, geniş kapsamlı *retorik* teriminin (veya alternatif *okuma* teriminin kendisinin), değişmecelerin terminolojisi ile çeşitli türlerde edimsel ve betimleyici konuşma edimleri arasında ayrım yapan J.L. Austin'in çok farklı terminolojisi arasındaki uyumsuzluğu tam olarak kapsamadığı sıklıkla gözlemlenmiştir. Ancak Austin'in daha sonraki kuramdaki olağanüstü talihi, kesinlikle en azından kısmen, cümlenin dışında yatan her şeyi (eylem, "gerçeklik" vb.) dışlayarak kendisini oluşturması gereken dilbilimin yapısal sınırlarından kaynaklanmaktadır; Austin birdenbire, yeni dilbilimsel terminoloji *içinde* bir eylem yeri sağlamış görünerek

terminolojinin "her şey"e uzanmasını haklı kılan, dil felsefesi içinde bir tür yeni "öteki" olarak "dilbilimsel" terimlerle o dışlanmış dilbilimsel olmayan gerçeklik hakkında konuşmanın bir yolunu icat eder. DeMan'ın, Austinci muhalefeti "gramer" ve "retorik" açısından tekrarladığını gördük: Bu, gerilimi kabul eden, ancak onu "çözmeden" tekrar dile dahil eden bir şeydir (bununla birlikte, bunun *çözülebileceğini* öne sürermiş gibi anlaşılmak istemiyorum). Öyleyse burada da bir tür stratejik kod dönüştürme buluyoruz, ancak biraz farklı türde: belirli bir sistemin yapısal ötekisinin ya da dışlananının, sistemin kendi terminolojik alanından alınan bir adla donatılarak içerilmesi.

Son olarak, bir kodun önceliğini diğerine karşı desteklemek için sıklıkla kullanılan ontolojik akıl yürütmeye (hangisi önce gelir, dil mi, yoksa üretim mi?) ne olacak? Bizler gibi esasen dilbilimsel varlıkların bu sınırlı kavrayışa ulaşma olasılığına bile nasıl sahip olabildiklerini görmek zor olsa da dilin benzersiz ve *sui generis* [kendine özgü] olduğu kabul edilebilir; DeMan'ın, dilin tam da işleyişi ânındaki mekaniğini kavramak için yorulmak bilmeyen ve kendini cezalandıran çabasında çoğu insandan daha ileri gittiği de açıktır. Ancak, en azından hiçbir kodun önceliğinin hiçbir zaman güvence altına alınamayacağı şeklindeki Nietzscheci nedenden ötürü, bir dil kodunun veya yorumbilimin önceliği bu şekilde güvence altına alınamaz. "Dilin tamamı dil hakkındaysa" (*AR* 153), diğer bir deyişle eğer "dilin tamamı adlandırmayla ilgili dilse, yani kavramsal, değişmeceli, metaforik bir üstdilse" (*AR* 152-53), dil teması veya konusu etrafında düzenlenen kuramsal bir kodun nihai, ontolojik bir önceliğe sahip olduğu sonucu hiçbir şekilde çıkmaz. Bu anlamda dilin tamamı "dil hakkında" olabilir; ancak, dil hakkında konuşmak sonuçta başka bir şey hakkında konuşmaktan farklı değildir. Ya da Stanley Fish'in ifade edebileceği gibi, sözcüklerin tüm kullanımlarının daha derin işlevsizliği hakkındaki bu "keşiflerden" hiçbir pratik sonuç çıkmaz. Ancak, DeMan'ın çalışmalarındaki tüm çelişkiler (en ilginç olanlar bile) çözümlemeyi yönteme dönüştürme ve bireysel metinlerle bireysel cümleleri olağanüstü okumaları yoluyla, işleyen bir ideolojiyi (ve hatta bir metafiziği) genelleştirme girişiminden kaynaklanmıyor.

Örneğin, dilin önceliği hakkındaki bu temelde felsefi sorular, farklı türden metinlerin diline belirli bir yaklaşımın savunulduğu yöntembilimsel sorulardan keskin bir şekilde ayırt edilmelidir. Yeni Tarihselcilik için gösterilenden farklı olarak, Derrida'daki belirli nadir anlardan (özellikle psikanalitik motiflerle flört edenlerden) da farklı olarak, homolojiler DeMan'da hiçbir rol oynamaz, çünkü

bunlar söylem içindeki nesneler, içerik veya hammaddeler arasındaki analojileri ima ederler; oysa DeMan'da, sanki söylemin kendisinin ortaya çıkışına tanık oluyoruz, öyle ki, bu tür içeriğin inceleme için mevcut olduğu bile söylenemez (ve ortaya çıktığında, Rus biçimcilerinin "aygıtın motivasyonu" modasından sonra, bizim tuhaf bakış açımız, onu söz konusu söylemin ve izdüşümünün bahanesi olarak kavramamızı gerektirecektir: "suç," günah çıkarma söyleminin ürettiği seraptır). DeMan'ın alegori çeşitlerini bir yapı üzerinde pek çok varyasyon olarak okumanın cazibesi büyük olsa da söylemin ortaya çıktığı çeşitli yolların birbirine homolog olduğunu söylemek de tamamen doğru olmaz. Daha çok, Marksist gelenekteki çoklu doğrusal evrimde olduğu gibi, dilin, kuramsallaştırılamayan çok sayıda farklı ve özgün ve (bazen yalnızca bunu da yapmasına karşın) yasa halinde düzenlenemeyecek yerel metin oluşumlarını çözülemez adlandırma problemiyle boğuştuğu tuhaf ve çoklu yolları, geçici düğümler ve iplikler olarak görmeye teşvik ediliyoruz.

Kuram işlevi –ve ona bir tür sözlü nesneden diğerine taşınabilen bir yöntem görünümü veren şey– daha çok akademik disiplinlerin özerkliğini ve bu nedenle de her biri ayrı bir gelenek tarafından sahiplenilen politik felsefeler, tarihsel ve toplumsal spekülasyonlar, romanlar ve oyunlar, felsefe ve otobiyografik yazılar olarak kalıcılaştırdıkları metinlerin sınıflandırılmasını gözden düşürme çabasında yatıyor gibi görünmektedir. İşte, nihayet, Rousseau'nun ayrıcalıklı inceleme nesnesi haline gelmesinin diğer daha derin nedeni: diğer az sayıdaki yazar gibi o da yalnızca çeşitli türleri ve söylemsel biçimleri uygulamakla kalmadı (ancak bu durumda, "on sekizinci yüzyılın" kendisi, bunların hepsi hâlâ "edebi yapıtlar" kategorisi altında bir arada tutulduğu ve her entelektüel tarafından kayıtsız bir şekilde üretildiği sürece ayrıcalıklıdır), ama aynı zamanda bir tür otodidakt olarak hepsini yeniden *ex nihilo* [hiçlikten] icat ettiğini hissetmiş gibi görünüyor; öyle ki olağanüstü ev yapımı üretimleri bize bizzat türün kökenlerine erişim veriyor gibi görünüyor. Siyasi ve felsefi metinlerin burada yeniden edebiyat araştırmasına (ya da daha doğrusu DeMan'ın aklındaki çok özel retoriksel okuma türüne) kendisi aracılığıyla bağlandığı emperyalizm –diğer disiplinlerin sözlü yapıları aşırı derecede belirsiz, genel fikirlere dönüştürdükleri kalitesizliği aşağıladığını göstermedeki nezaketiyle birlikte (*AR* 226)– onun çoğu "edebi" analizde de aynı şeyi hissettiğini hatırlarsak, biraz farklı görünecektir. Bunlar, faydaları söz konusu disiplinin durumuna göre değişecek olan tedavi edici derslerdir; en zamanında ve çarpıcı olanı bir alana değil, bir eğilime, yani psikolo-

jik ve psikanalitik olana yöneliktir. "Pygmalion" bölümü "benlik" kavramlarını kesin bir şekilde ortadan kaldırırken (*AR* 236), "Julie" bölümü "yazar"ı etkili bir şekilde ortadan kaldırır. Buradaki yıkım o kadar eksiksizdi ki, *Confessions*'a [*İtiraflar*] geldiğimizde, paradoksal bir şekilde, o programın yürütülecek çok az bir kısmı kaldı; öyle ki DeMan, psikanalitik bir okumanın (Rousseau'nun daha derin teşhir arzusunun kesinlikle olanaklı veya isteğe bağlı olarak okunmasının (*AR* 285)) kendi versiyonunun keyfini çıkardı. Burada daha temel olarak tehlikede olan, varoluşsal olanın –duygu, coşku, içgüdü, dürtülerin– metnin bir "etki"sine dönüştürülmesidir: Bu amaç Lacan (ve başka bir şekilde Althusser) tarafından da paylaşıldığı için, makinenin beklenmedik takdimi (*AR* 294) hemen hemen Deleuzecü bir optik yanılsama üretene kadar, bu son bölümde tuhaf tınılar ve parazitler ortaya çıkar (ancak makine, Deleuzeünki değil, kısaca göreceğimiz gibi, on sekizinci yüzyıl mekanik materyalizmininkidir). *Second Discourse*'un açılış tartışmasından bu sonuncusuna olan mesafe gerçekten çok büyük görünüyor ve iki karşıt yorum düşündürüyor: Bir yandan, bu bölümlerin kompozisyonunda bir zaman kaybı olduğunu ve bir dizi yeni ilginin kademeli olarak ortaya çıktığını varsaymak ve diğer yandan burada, içeriğin biçim ve yöntemin kendilerinde radikal değişiklikleri belirlediği diyalektik bir ilerleme gibi bir şey görmek. Ancak, kararlı bir benliğin (ve kararlı bir diğerinin) varlığı veya yokluğu hakkındaki tezin, bir okuyucunun (veya izleyicinin) sahip olduğu temel sorunun, içinde gerçekten bir şeyin meydana gelip gelmediği (yani değişim olup olmadığı) hakkındaki bir öyküye karşı test edildiği "Pygmalion" bölümünde olduğu gibi, DeMan'ın kendi anlatıyı kullanma yöntemini benimsemek biraz daha uygun olacaktır. DeMan, bunun olmadığı ve ilerleme gibi görünen şeyin yinelemeden veya tekrardan biraz daha fazlası olduğu sonucuna varır: Biz de kendi Rousseau dizisinde durumun böyle olduğunu varsayacağız.

Bu, her bölümde aynı şeyin yaşandığını söylemekle tamamen aynı değildir, çünkü her birinin farklı bir şekilde ve farklı bir sonuçla söylediği şey, ilkel metaforik ikilemden alegorinin doğmasıdır. Tek bir tutarlı alegori teorisinin kitaptan ayrılması gerektiğini varsaymak yanlış olur (kitabın altında tek bir tutarlı metafor kuramı yatsa bile): DeMan, aşkın bir kuramın istenmedik ve istenilmez olduğu inancında en azından post-çağdaştır; bu kendi başına bir amaç değil, okuyucunun onun halihazırda dönüştürdüğü bir dili anlamasına izin veren kavramsal bir mesafedir (Knapp ve Michaels'ın üzüntü duyduğu, kuramın metnin ve hatta dilin "dışında durma" çabasıdır; ama bu yalnızca bir an içindir).

Bu önerme, metaforun sonuçlarına geldiğimizde, bu sonuçların alegori olarak belirtilmediği, daha genel olarak anlatı olarak tanımlandığı gerçeğiyle gösterilebilir: "Eğer benlik, ilke olarak, ayrıcalıklı bir kategori değilse, herhangi bir metafor kuramının devamı, göndergesel anlam sorusuna odaklanan bir anlatı kuramı olacaktır" (*AR* 188). Metaforik eylem, temel olarak kendisinin unutulmasını veya bastırılmasını içerir: Metafor tarafından üretilen kavramlar, aynı anda kökenlerini gizler ve kendilerini doğru ya da göndergesel olarak sahnelerler ve yalın bir dil oldukları iddiasında bulunurlar. Dolayısıyla, metaforik ve yalın olan, en azından aynı sürecin kaçınılmaz ikiz anları oldukları ölçüde, bütünlük içindedirler. Öyleyse bu süreç, içlerinde ödomanik olanın (zevk ve acı) değinilmeyi hak ettiği (ona geri döneceğiz) çeşitli yanılsamaların yanı sıra pratik veya yararlı kavramını da üretir ("Aşktan ekonomik bağımlılığa ilerleme veya gerileme, tartışmasız metaforik sistemlerin otoritesine dayanan tüm ahlaki veya toplumsal sistemlerin değişmez bir özelliğidir" (*AR* 239)).

Ancak, sürecin bir sonraki aşamasına –anlatının kendisine– gelince, "yapısöküm" ile en ufak bir medya aşinalığına sahip olan herkes, bunun bir şekilde bu ilk yanıltıcı ânın "geri alınma"sını içereceğini tahmin edecektir. Bunun somut çeşitlerine yaklaştığımızda ve ayrıca DeMan'ın yeni bir tipoloji oluşturmaya ve *Okuma Alegorileri*'nin önceki bölümlerinde yorulmadan kınadığı türden "göstergebilimsel" bir kuramı düzenlemeye yönelik –kendisinin de direndiği– açık eğilimiyle uzlaşmaya çalıştığımızda, karmaşıklıklar ortaya çıkıyor.

Eğer böyle bir "kuram" varsa (başka bir deyişle, basitçe kullanışlı ve taşınabilir bir karşıtlık sorunu değilse), o halde bu, yapısökümcü anlatının –ikincisi birinciyi takip eden ve onu daha yüksek bir diyalektik karmaşıklık düzeyinde birleştiren– iki farklı ânını varsaymaktan ibarettir. Birincisi, ilk metafor bu özel dilsel eylemle ilgili derin bir şüpheyle ortaya konduğu anda zayıflatılır ve geri alınır. Yine de ikinci bir anda bu şüphe birincisinin üzerine çöker ve genelleşir: Başlangıçta bu özel benzerliğin ve bu özel kavramın yaşayabilirliği konusunda yalnızca ani bir şüphe –konuşma ve düşünme konusunda şüphe– olan şey, şimdi genel olarak dil hakkında, dilsel süreç hakkında veya Dilin kendisi hakkında genel düşünceleri faydalı bir şekilde dışlayan bir terim olan DeMan'ın *okuma* dediği şeye ilişkin daha derin bir kuşkuculuğa dönüşüyor:

> Tüm metinler için paradigma bir değişmeceden (veya bir değişmeceler sisteminden) ve onun yapısökümünden oluşur. Ancak, bu

> model son bir okumayla kapatılamayacağı için, sırası geldiğinde, önceki anlatının okunamazlığını anlatan ek bir değişmeceli çakışma yaratır. Değişmecelere ve sonunda daima metafora odaklanan birincil yapısökümsel anlatılardan farklı olarak bu tür anlatıları ikinci (veya üçüncü) derece alegorilere çağırabiliriz. Alegorik anlatılar, okumadaki başarısızlığın öyküsünü anlatırken, *Second Discourse* gibi değişmeceli anlatılar ise adlandırmadaki başarısızlığın öyküsünü anlatır. Fark yalnızca bir derece farkıdır ve alegori, değişmeceyi silmez. Alegoriler her zaman metaforun alegorileridir ve bu nedenle, her zaman okumanın olanaksızlığının alegorileridir; bu, tamlayan "-nin" ekinin kendisinin de bir metafor olarak okunması gereken bir cümledir. (*AR* 205)

Terminoloji bazen belirsizdir: Burada sözü edilen alegoriler, daha sonra *İtiraflar* ile bağlantılı olarak "değişmece alegorisi olarak adlandırılabilir" (*AR* 300) olanla aynı mıdır? Alegorik süreç içerildiğinde veya bastırıldığında ne olur? Bu tür sorular bizi, ilk sorun çözülemeyeceği için (metafor ikilemi için "çözüm" yoktur), tek bir sonuca da olanak vermeyip başarısızlık tarzı, gerçekleştikten sonra mantıksal olmasına karşın, önceden tahmin edilemeyen veya kuramsallaştırılamayan çeşitli çözüm girişimlerine yol açtığı şeklindeki açık sonuca zorlama değerine sahiptir. Burada alegori kuramı bizi yine, tamamlanamadığı için, sonlandırılamayan "okunması," dikkati her bir belirli metnin benzersiz yapısal başarısızlığına odaklanırken yalnızca ilk betimlemeyi yeniden doğrulayan tek tek metinlerin kendilerine geri gönderir. Örneğin, *Toplum Sözleşmesi*'nin doğası hakkındaki üretken kafa karışıklığının nedeni budur:

> Rousseau'nun kendisi *Toplum Sözleşmesi*'nin "kanun koyucusu" mudur ve bilimsel incelemesi modern Devlet'in Tesniye'si midir? Durum böyle olsaydı, *Toplum Sözleşmesi* monolojik bir göndergesel beyan haline gelecekti. Buna alegori denilemez ... bunun yerine, Dağdaki Vaazın usta bir politikacının Makyavelist bir icadı olabileceği şüphesini överek, [Rousseau] açıkça kendi yasama söyleminin otoritesini zayıflatıyor. O halde *Toplum Sözleşmesi*'nin *Second Discourse* gibi yapısökümcü bir anlatı olduğu sonucuna mı varmalıyız? Ancak durum böyle de değildir, çünkü *Toplum*

> *Sözleşmesi* açıkça, *Second Discourse*'un olmadığı bir şekilde verimli ve üretken olduğu kadar yapısökümcüdür de. Siyasi mevzuatın gerekliliğini savunmaktan ve böyle bir mevzuatın dayandırılabileceği ilkeleri ayrıntılandırmaktan asla vazgeçmediği ölçüde, zayıflattığı otoritenin ilkelerine başvurur. Bu yapının, okunamazlık alegorileri dediğimiz şeyin özelliği olduğunu biliyoruz. Böyle bir alegori üst-değişmecelidir [*metafigural*]: yapısöküm uyguladığı değişmeceye tekrar dönen bir değişmecenin (örneğin, metaforun) alegorisidir. *Toplum Sözleşmesi*, aslında bir aporia gibi yapılandırıldığı ölçüde bu başlığın altına girer: yapılmasının olanaksız olduğunu gösterdiği şeyi yapmaya devam eder. Bu nedenle buna alegori diyebiliriz. Ama bu bir değişmecenin alegorisi midir? Soru, *Toplum Sözleşmesi*'nin ne yaptığını, yapılamayacağını kanıtlamış olmasına karşın neyi yapmaya devam ettiğini sorarak cevaplanabilir. (AR 275)

Bölümün başlığının ("Vaatler") işaret ettiği gibi, *Toplum Sözleşmesi*'nin yapmaya devam ettiği şu yeni olanaksız şey *vaatler vermektir*: öyle ki, DeMan'ın son bölümlerinin burada görünen heterojenliği, artık metinsel ikilem için daha geniş çeşitlilikteki olanaksız "çözümler" açısından yeniden gerekçelendirilebilir. Söz edimlerinin terminolojisi (vaatler, mazeretler) ile alegoriler ve değişmecelerin terminolojisi arasındaki eşitsizlik, şimdi nihayet kişisel yaşamı ve Tarihin kendisini kapsayacak daha geniş bir aracılık kodu geliştirmek için son bir hırslı çaba olarak görülebilir ("Bu retorik karmaşıklık düzeyindeki metinsel alegoriler tarih üretir" (*AR* 277): Bu, yukarıda tanımlandığı gibi, DeMan'ın kendi tarihsellik arayışının geçici bir sonunu işaret ediyor gibi görünen bir sonuç cümlesidir.)

Bu nedenle, DeMan'ın çeşitli alegori açıklamaları, başka bir yerde "diyalektik anlatılar" olarak adlandırdığım şeyin genel başlığı altına giriyor gibi görünüyor; yani düşünümsel mekanizmalarla kendilerini ara vermeksizin bir şekilde daha yüksek karmaşıklık düzeylerine kaydıran, süreçte (kendisinin de işaret ettiği gibi) iptal ettikleri, ancak içermeye devam ettikleri tüm terimlerini ve başlangıç noktalarını dönüştüren anlatıların. Bu tür anlatılar için, özellikle fenomenolojik bilinç ve "benlik" kavramlarının keskin bir şekilde sorunsallaştırıldığı çağdaş entelektüel durumda can alıcı sorun, açıkça "düşünümsellik" ânının kendisinde ve (hakkında yukarıdaki soruyu tarafsız bir şekilde bir mekanizma olarak

tanımlayarak doğru farz ettiğim) bu ânın sahnelenme biçiminde yatmaktadır: bu, bugün ancak görünüşte kaçınılmaz olan onu şu veya bu tür bir "özbilinç" biçimine geri döndürmeye yönelik çekimin dışlanması durumunda ikna edici olacaktır. Bir yanda psikanaliz ve dilbilimin etkisi ya da diğer yanda bireyselliğin sonu düşüncesi tatmin edici açıklamalar olsun ya da olmasın, "özbilinç" kavramının bugün krizde olduğu ve artık geçmişte yapabileceği düşünülen işi yapar görünmediği kesindir; o artık, insanlarda, dayanak olmak ya da tamamlamak için kullanıldığı yeterli bir temel etkisi yapmıyor. Diyalektiğin kendisinin, özbilincin bu artık geleneksel değerlenişine (genellikle Hegel'in gevşek bir şekilde reddedilmesiyle kastedilen, çok farklı bir şeyin döndüğünü gösteren pasajları görmezden gelen bir şey) ayrılmaz bir şekilde bağlı olup olmadığı, açık bir soru olarak kalmalıdır; özbilinç kavramının (ya da aslında bilincin de) kaybı da bizzat faillik kavramı için zorunlu olarak ölümcül değildir. Bununla birlikte, DeMan'ın çalışması söz konusu olduğunda, dilinin ihtiyatlı bir şekilde engellemeye çalıştığı bir özbilinç düşüncesinin yeniden canlanmasıyla bu çalışmanın her noktada ölümcül bir tehdit altında olduğunu hissediyorum. Şüphesiz, yapısökümcü anlatı her zaman, ilk değişmecenin yanılsamayı meydana getirip sonra bir şekilde kendi etkinliğinin biraz daha yüksek farkındalığına ulaştığı daha basit öyküye geri dönme riskiyle karşı karşıyadır; bu arada, okuma ya da okunamazlık alegorisi, onun çalışmasında kendi süreçlerinin yenilenmiş bilincinin, hiç bitmeyen bir ilerleme içinde, "ikinci (veya üçüncü) dereceye" kadar giderek daha yoğun bir şekilde kendisinin bilincine varmaya başlayan bilincin yüksek bir yükü ile önümüze gelir. Bütün bunlar, sonlandırılamazlık üzerindeki vurgunun ve Gayatri Spivak'ın "tam bir geri almanın olanaksızlığı"[20] dediği şeyin, zorunlu olarak engellenmiş bir amaç ve dürtü olduğunu kabul ederek özbilinç sorunuyla doğrudan karşılaştığı Derrida'da oldukça farklı bir şekilde ortaya çıkıyor. Bununla birlikte DeMan'da, hayaletimsi bir "bastırılanın dönüşü," inkârın bile onu yeniden uyandırdığı kadar güçlü olan yanlış okuma gibi bir şey olarak varlığını sürdürür; ve bu, DeMan'ın yoğun biçimde post-çağdaş sisteminin "eşitsiz gelişimi"nde daha eski bir kavramsallaşmanın tek özgül hayatta kalması değildir.

DeMan'ın metafiziği olarak adlandıracağım şey, bir bakış açısından, böyle bir hayatta kalma –en dramatik ama belki de en önemlisi değil– olsa da bir başka anlamda *metafizik* sözcüğünü *ideolojiyle* değiştirirsek, kendi konumları-

[20] *A.g.e.*, s. 154.

nı sıklıkla "materyalist" olarak nitelendiren çağdaş seküler bir düşünürün de bir ideolojiye "sahip" olduğunu iddia etmek daha az şaşırtıcı olacaktır. Ancak elbette, kişi tam olarak bir ideolojiye "sahip" değildir; daha çok, her düşünce "sistemi" (ne kadar bilimsel olursa olsun) ideolojik bir "dünya görüşü" olarak anlaşılabilecek şekilde *temsile* (DeMan, en kurnaz terminolojik hamlelerinden birinde buna "konulaştırma" adını verirdi) duyarlıdır: Örneğin –hayatın ya da dünyanın anlamsızlığını ve "anlam" ile ilgili soruların saçmalığını doğrulayan– en kapsamlı varoluşçulukların veya nihilizmlerin bile kendi anlamlı dünya görüşlerini anlamsız bir şey olarak yansıtmayla sonuçlandıkları iyi bilinmektedir.

Bununla birlikte, DeMan'da ideolojik temsile olan bu duyarlılık, dilin işleyişine veya sistematik işlevsizliğine ilişkin kendi katı resmiyle ilişkilidir: Kendine ve kendi iradesine karşın dilbilimsel aygıta dikkat ve odaklanma, dilin dışında kalan ve dilin özümseyemeyeceği, soğuramayacağı veya işleyemeyeceği şeyler konusunda hokkabazlıkla olanaksız bir resmi ortaya çıkarmakla son bulur. Tanım gereği erişilemeyen (yani ötesinde düşünemediğimiz unsur olarak kalan dil için erişilemez olan) bu alan Rousseau'da, özellikle yazılarının en "dini" ve "felsefik" olanı *Profession de foi du vicaire savoyard*'da mevcut olmasına ve bu nedenle DeMan'ın okunması için çok önemli bir test örneği olmasına karşın, DeMan'ın metinlerinde hiçbir yerde mevcut değildir. Ama o orada var olanın diyalektik bağlılaşığı ve sanki (başka bir dil kullanırsak) onun *söylenmemişi*, *düşünülmemiş*idir. Bu ekşik metafiziğin doğrulanması, bu nedenle, dilin nasıl çalıştığına ilişkin pratik iddianın genel olarak, on sekizinci yüzyıla ait dilin henüz var olmadığı ve oradan geri dönüldüğü bir aşamayı çıkarsama şeklindeki daha rasyonalist prosedürünü farklı bir şekilde yinelemeye devam etme biçimiyle ilgili önceki açıklamalarımızda örtüktür. En şüpheli ve uyanık kuramcının bile ideoloji ve metafiziğe böyle bir kaymayı dışlamak için yeterli önlemleri almasının olanağı yoktur. Göndergesel yanılsamanın kaçınılmazlığı (ve onun aptallığı: "göndermeyle derinden ilişkili aptallık" (*AR* 209)) hakkında sıklıkla yaptığı uyarıların tanıklık edeceği gibi DeMan bunu çok iyi bilmelidir; öte yandan, daha sonra göreceğimiz gibi, onun stratejik "metin" tanımı, benim görüşüme göre tamamen başarılı olmayan bir şekilde, böylelikle ideolojik *yazıyı* yaratmaya çalışmaktadır.

Bu açıdan DeMan bir on sekizinci yüzyıl mekanik materyalistiydi ve çağdaş okuyucuyu, çalışmaları hakkında tuhaf ve kendine özgü olarak çarpan pek çok şey, büyük Aydınlanma filozoflarının kültürel politikalarıyla (din korkusu, batıl

inançlara ve hataya (veya "metafiziğe") karşı kampanyaları) yan yana getirilerek açıklığa kavuşturulacaktır. Bu anlamda, yapısökümün kendisi, Marksist ideolojik çözümlemeyle İslamın Hıristiyanlığa olduğu kadar yakından veya uzaktan ilişkili olarak, esasen bir on sekizinci yüzyıl felsefi stratejisi olarak görülebilir. Bundan ortaya çıkan, mekanik-materyalist bir dünya "vizyonu" olarak, öylesine çılgına dönmüş bir temsildir ki –kavram kargaşası– dilbilimsel biçimlenmeye ancak d'Alembert'in ünlü rüyasında olduğu gibi vahiy yoluyla ulaşabilir: "Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui ressemble à elle-même un instant."[21] Ancak, DeMan'ın işaret ettiği gibi Diderot bile maddenin bütünlüğünü bir tür muazzam organik varlık olarak varsayarak mutlak heterojenlik görüşünü kurtardığı için hile yapmıştır. Rousseau daha tutarlıydı: "Yine de bu görünür evren, bir *bütün* olarak canlı bir bedenin bağlılığına, organizasyonuna veya *parçalarının* ortaklık hissine sahip olmayan, dağınık ve ölü maddeden oluşur, çünkü *parçalar* olan bizlerin *bütün* içinde kendimize ilişkin bir hissimizin olmadığı kesindir" (*Profession*, *AR* 230'da alıntılanmıştır). Bu, geleneksel olarak *Profession* ve diğer yazılarla ilişkilendirilen dindar ve deistik Rousseau düşüncesiyle açıkça tutarsızdır: ancak bu tutarsızlığın giderilmesi, DeMan'ın bu metinle ilgili bölümünün güç gösterisini oluşturuyor. Bu, deistik inanç olarak alınan şeyin ve özellikle de Tanrı fikrinin yerini ontolojik önermeler alanından yargı "yetisi"nin kendisine kaydırarak yapılır (*AR* 228). Bu nedenle "Tanrı" ve beraberindeki kavramsallaştırma, yukarıda anımsatılan tahammül edilemez madde görüşünün bir çözümü ve onun rezilliğinin yerine (entelektüel tarih kılavuzlarının "deizm" olarak tanımladığı) daha güven verici bir dünya görüşünü koyan daha sonraki bir müdahale olarak okunmamalıdır; daha çok, "Tanrı" adlı fikir ve "iç rıza" ile ilişkili diğer konular, bir tür paranteze alma yoluyla, zihnin işlevine veya daha iyisi, dilin işlevine ve onun epistemolojik olarak "bir yargı eylemi" olarak adlandırılan şeyi yapma kapasitesine aktarılır. Sorunu bu şekilde yerinden etmek ve yeniden dağıtmak (DeMan makul bir şekilde bunu yapanın yapısökümcü okuyucusu değil, Rousseau'nun kendisi olduğunu iddia eder), eski dostumuz olan metaforik eylemi, benzerlik ve kimliğin

[21] Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, *Oeuvres complètes*, cilt 17, Paris, 1987, s. 128. "Dünya durmaksızın başlar ve biter. O, her an başlangıcında ve sonundadır. Başka bir dünya asla olmadı ve olmayacak. Bu uçsuz bucaksız madde okyanusunda, hiçbir molekül başka bir moleküle benzemez, hiçbir molekül kendisine bir an için benzemez." İngilizcesinden –çn.

dilbilimsel olumlamasını tanımaktır. Şimdi, bu "dini inançlar" artık tam olarak Rousseau'nun değildir; onlar, dilin kendisinin genel ve evrensel "kavramlarının" tüm bedensiz nesnelliği ile zihninde yüzen dilsel ve kavramsal biçimlerdir; *Profession* artık onları savunmuyor, ama yalnızca geçerli olasılık koşulları gibi bir şeyi incelemeye çalışıyor (bu, bu çalışmayı neo-Kartezyen bir metinden Kant öncesi bir metne dönüştüren bir şeydir (*AR* 229)).

Ancak bu durumda "dinsel" kavramsallaştırma, anlamsız maddenin dil öncesi âleminin üzerinde, metaforik kavramın altlaması beklenen bireysel tikeller ya da varlıkların ya da genel iradenin kendi alanında bireysel özneler olarak yerleşik eşsiz tutkuların ve şiddetli tikelliklerin üzerinde süzüldüğü kadar etkili bir şekilde asılı bırakılır. Rousseau'nun "deizmi" de tam olarak aynı şekilde karar verilemezdir (*AR* 245), çünkü tikelin âleminden tümelin ve dilin âlemine bir köprü kurmaktan çok uzak olup Rousseau'nun tüm operasyonu bir taraftan tümeller, kavramlar, dil ve hatta "deizm" "kullanılmaya" devam ederken tam da bu ilişkiyi sorunsallaştırmaya ve kendi olasılığına şüphe düşürmeye dayanır.

Bu materyalist veya (bazı insanların "nihilizm" demekten hoşlanır göründüğü şey olan) "kötümser" görüşün aslında diğer büyük öteki kişilik olan Kant aracılığıyla DeMan'ın kendisine aktarılabileceğini düşünme eğilimindeyim (Kant ile DeMan'ın Rousseau ile olan karşılıklı bağının yanı sıra yakınlıklarının da tam olarak aynı ikili görüş üzerine kurulduğunu düşünüyorum). Aşağıdaki gibi bir pasaj, Kant'ın "dünya görüşü"nün dehşetini yalnızca yüzeysel olarak aktarır:

> Etrafımızdaki her yerde bir dizi neden ve sonuç, araç ve amaç, ölüm ve doğum zinciri gözlemliyoruz; ve hiçbir şey onu içinde bulduğumuz koşula kendiliğinden girmediği için sürekli olarak, kendisi de nedeni ile ilgili aynı araştırmayı öneren başka bir şeye yönlendiririliriz. Dolayısıyla, bu sonsuz olasılıklar zincirinin yanı sıra ilkel ve kendi kendine yeten başka bir şeyin –bu olağanüstü dünyanın nedeni olarak, onun sürekliliğini ve korunmasını sağlayan bir şeyin– var olduğunu kabul etmedikçe, evren hiçlik uçurumuna batmalıdır.[22]

Yine de bu pasaj, fenomenler dünyasını, kendi deneyimlerimizin empirik dünyasını karakterize etmektedir. Bu daha çok, Kant'ta esrarengizin gerçek yurdu

[22] Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, kısım 1, bölüm 3, altbölüm 6, s. 187.

olan ve bazı temel yeni bükülmelerle önceki felsefede mevcut bulunan atomcu veya materyalist vizyonlara daha yakından karşılık gelen numenler dünyası ve kendinde-şeylerdir. Kendinde-şey, örneğin, Diderot'nun tarzında temsil edilemez, çünkü tanım gereği hiç temsil edilebilir değildir: O, herhangi bir deneyime karşılık gelemeyecek türden boş bir kavramdır. Yine de bazen (Lacan ve Althusser'in Freud ve Marx'ı yeniden yazmaları hakkında düşündükleri gibi) yeni terminolojilere ve yeni kavramsallıklara sahip olduğumuz için değil, daha çok yeni teknolojilere sahip olduğumuz için geleneğe göre bir avantajımız var gibi görünüyor. Özellikle film, bu zor sorunu çözmemize ve temelde temsilden tamamen kaçmak olarak tanımlanan şeyi biraz daha iyi temsil etmemize izin verebilir. Stanley Cavell'in büyük kavrayışına göre[23] filmin felsefi anlamı gerçekten bize kendi yokluğumuzda dünyanın neye benzeyebileceğini göstermekse –Sartre'ın dediği gibi "erkeksiz doğa"– o zaman belki bugün numen düzgün bir filmsel *Unheimlichkeit* [*ürkütücülük*] ile, kızılötesi bir ışık gibi kendilerinden bir tür iç görünürlük yansıtan ürkütücü bir şekilde aydınlatılmış dehşet verici hacimler dizisi olarak karşımıza çıkabilir: Bir gizli Ötekinin görüş alanının iğrençliği değilse bile korku filmlerinin ve hile fotoğrafçılığının, Kubrick'in *2001*'inin boyutları çapında uçuşun unsuru. Bu, tüm uygun sefil kötü şöhretliliği ile, klasik materyalistlerin kendilerini maddenin gözeneklerine bakarken hayal etmelerinde hissettikleri baş dönmesini uyarlamanın çağdaş bir yolu olabilir, çünkü bu sıradan insan dünyasının görünüş alanını anlamsız bir şekilde sardı. Zira Kant'ın numenal dünyasının, Hegelci özün daha derin düzeyiyle, Marx'ın bizi piyasayı terk etmeye davet ettiği olağanüstü görüntünün altındaki daha gerçek boyutla hiçbir ilgisi yoktur ("öyleyse, paranın sahibi ve emek-gücü sahibiyle birlikte, her şeyin yüzeyde ve herkesin gözü önünde gerçekleştiği bu gürültülü alanı terk edelim ve onları eşiğinde 'İşi olmayan giremez' uyarısı asılı olan üretimin gizli yerlerine kadar takip edelim" (*MC* 279-80)). Rousseau'nun Papazının ve belki DeMan'ın maddi evreniyle birlikte Kant'ın kendinde-şeyleri, insanbiçimciliğin, insan kategorileri ve insan duyularının ötesinde yatan şeylere –bizim önümüzde *bizsiz* olan, görülmemiş ve dokunulmamış, insan vücudunun fenomenal merkezlenmesinden bağımsız ve her şeyden önce insan zihninin kategorilerinin ötesindeki şeye (veya DeMan'da dilin ve değişmecelerin işlemleri)– karşılık geldikleri için bu şekilde ziyaret edilemez. Bir numen olarak "özgürlük" ise, dışarıdan görmeyi hayal edemeyeceğimiz canavarca bir şey –nedenler, se-

[23] Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge, Mass., 1979.

çimler, güdüler, inanç sıçramaları, karşı konulamaz zorlamalar ve benzerleri gibi daha sıradan insanbiçimci kavramlarla evcilleştirdiğimiz o isimsiz yabancı varlık– olarak benliğe, insan bilinci ve kimliğine ilişkin aynı "bakış açısı yoksunluğu"na işaret eder. Kant'ı, insan görünümünün (kendi "benliklerimiz" de dahil) kendinde-şeylerin düşünülemez ve insan dışı dünyasıyla bir arada var olduğu ve olanaksız bir şekilde üst üste konduğu başa çıkılmaz ölçüde düalist bir dünyayı varsayıyor olarak görmek, onun DeMan için neden bu kadar yararlı bir dizi koordinat sunması gerektiğini biraz daha iyi anlamaktır. DeMan'ın dilsel "kategorileri" ise, Kant'ın bilişsel kategorilerinin yerini alır ve Kantçı etik uzlaşmayı etkili bir şekilde ortadan kaldırırken, aynı zamanda Rousseau'nun, herhangi bir geleneksel "dini" anlamda artık deizm olmadığı neredeyse ortaya çıkan "deistik" çözümüne buz gibi belirli bir şüphecilikle kapıyı kapatırlar.

Dolayısıyla, Rousseau'nun tersine DeMan tümel ile tikel arasında böyle bir köprü kurmaya bile çalışmadı (bunun var olduğunu varsaymanın, yani dili kullanmaya devam etmenin kaçınılmazlığını kabul etmesine karşın). O halde, pratiği, insanların (özellikle son birkaç yılda) genel hatlarıyla yaptığı gibi, bir "nihilizm" olarak tanımlanmalı mı? DeMan kendisini sürekli olarak materyalist diye tanımladı, ancak bu kesinlikle aynı şey değildir. Nihilizm, onun genel olarak alerjik olduğu türden bir tür küresel ideoloji veya "karamsar" dünya görüşünü çağrıştırır. Onun "felsefi" konumunun daha kesin tanımı başka bir yerde yatmaktadır ve görünüşe göre, modası geçmiş 18. yüzyıl materyalizminin ardında daha da arkaik ve zamansız bir sorunsalı ortaya çıkarmaktadır. DeMan'ın bir nihilist değil, bir *adcı* olduğu açıktır ve dil üzerine görüşlerini, bunlar sonunda okuyucuları için netleştiğinde karşılayan utandırıcı alımlama, en iyi, adcı iğrençlikle beklenmedik bir şekilde karşılaşan Thomist rahiplerin ajitasyonu ile karşılaştırılabilir. Açıkça burada üstlenilemeyecek bir görev olan[24] bu felsefi yakınlıkları keşfetmek, ideolojisi en azından artık on sekizinci yüzyıl materyalizmi olmayan bir başka DeMan'ı ortaya çıkarabilir. Mevcut bağlamda bizim için daha ilginç olan şey, onun adcılığının, benzersiz ve sınıflandırılamaz olarak aksi takdirde uzak olduğu çağdaş düşüncenin ve kültürün mantığına yeniden yazılabilmesidir. Adorno, modern sanatın kendi durumu ve ikilemi olarak bir adcılık mantığıyla merkezi olarak yüz yüze geldiği şekilleri özellikle araştırmıştır; sözcüğü, genelliklerin ve türsel sınıflandırmaların bireysel sa-

[24] Nominalizm hakkında daha fazla bilgi için bkz. benim *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Londra,1990.

nat yapıtının deneyimiyle uyumsuz olduğunu hissederek, büyük ölçüde kendi gününün sanat değerlendirmesinde yürürlükte olan türsel düşünme çeşitlerini gözden düşürmek için kullanan Croce'den ödünç almıştır. Adorno'da adcılık, modern çalışmanın üretimine bir kader olarak girer; ve onun biçimsel teşhisi, şimdi (özellikle nostalji hissetmediği) geleneksel felsefenin evrenselleştirici olanaklarından ölümcül bir şekilde geri dönen modern felsefi kavramların tarihi üzerine yaptığı çalışmasında da örtük olarak bulunmaktadır.

Şimdi istenen şey, çağdaş zamanlarda adcı zorunluluğa dair daha büyük bir toplumsal ve kültürel teşhistir: İçkinlik eğilimi, açılış bölümümüzde karakterize edilen aşkınlıktan kaçış, bu ışıkta özel ya da olumsuz bir fenomen haline gelir ve olumlu yanı, yalnızca kendi başına toplumsal ve varoluşsal bir güç olarak "adcılık" hipotezi tarafından açığa çıkarılır (postmodern siyaset ve eski "demokrasi" kavramının postmodern bükülmesi de bu şekilde, toplumsal tikellerin ve bireylerin gerçekliğinin, "bireycilik" ideolojisinin kendisi de dahil topluma ve toplumsal olana dair eski düşünme biçimleriyle bir şekilde uyumsuz olduğuna dair büyüyen bir duygu olarak yorumlanabilir). Böylesi bir bağlamda DeMan'ın çalışması, dilsel üretimin kendi özel alanında belirli bir adcılık deneyiminin, sanki mutlak olarak yaşadığı ve yasaklayıcı ve titiz bir saflıkla kuramlaştırıldığı yer olarak, biraz farklı ve daha az istisnai bir tını alır.

Ancak Rousseau'nun deizmi hakkındaki tartışmamız eksik kalıyor, çünkü –madde âleminin kendisiyle "boy ölçüşmek"te başarısız olduğu yeterince açık olan– "deistik" kavramsallığın yine de libidinal duygu yatırımı yoluyla kendi başına belirli bir özerklik kazanma şeklinden henüz bahsetmedik. DeMan'ın çok farklı dili, bu ânı "ödomanik değerlendirmeye doğru bir dönüş" (*AR* 243), yargı odağının bundan böyle bir zevk ve acı diline duyarlı bir tür "gösteri"ye (*AR* 242) ve bunun da ötesinde on sekizinci yüzyılla ilişkilendirdiğimiz o genel erotik ve duygusal poz yapmaya dönüşmesi olarak tanımlar.[25] Ama zevk meselesinin bu yeniden dirilişiyle yapılacak şey, böylelikle –Rousseaunun kinden çok DeMan'ın çalışmasında– estetiğin meselelerini ve sorunlarını ortaya çıkarır.

[25] Anımsanacaktır ki, ödomanik (zevk-acı), Kant'ta da aynı türden bir bağlayıcı-ayırıcı rol oynar: "Saf bir aklın ilkeleri olarak ahlaki ilkelerin bu doğrulamasını oldukça iyi ve yeterli kesinlikte, sağduyu yargısına tek bir başvuruyla gerçekleştirmek mümkündü. Bu nedenle, iradenin belirleyici bir ilkesi olarak genel kuralımıza girebilecek deneysel herhangi bir şey, ona zorunlu olarak heyecan verici arzu olarak bağlanan haz ya da acı duygusuyla hemen saptanabilir; oysa saf pratik akıl, bu duyguyu bir koşul olarak ilkesine kabul etmeyi olumlu bir şekilde reddeder." *Critique of Practical Reason* [*Pratik Usun Eleştirisi*], çeviren Thomas Kingsmill Abbott, Chicago, 1952, kısım 1, kitap 1, bölüm 3, s. 330.

DeMan'ın yapısöküm biçiminin bir son dakika kurtarma operasyonu ve iz bırakmadan yok olmak üzere göründüğü anda estetiğin kurtarılması –hatta edebi çalışmanın savunulması ve değerlendirilmesi ve özellikle edebi dile ayrıcalık tanınması– olarak görülebileceği kesindir. Bunu ilk olarak, genel hatlarıyla konuşursak, artık yalnızca "kendilerini yapısökümüne uğratan" yazılarla sınırlı bir metin kavramının stratejik bir yeniden tanımlanmasıyla güvence altına aldı. "Tüm metinlerin paradigması bir değişmeceden (veya bir değişmeceler sisteminden) ve onun yapısökümünden oluşur" (*AR* 205); dilin ilk metaforik ânını kavrama çabamızda daha önce karşılaştığımız bu formülasyonun artık çok farklı estetik değerlendirme işlevine sahip olduğu da görülebilir. Rousseau'nun yalnızca "fikirleri" ödünç alınıp uyarlanabilen, geliştirilebilen ve ekleme yapılabilen bir filozof olduğunu düşünen kabalaştırıcılar ve ideologlar –örneğin, Herder ve Schiller– ondan dışlandı; onlar, daha geniş "metin" adlandırması içinde kapsanan iki temel yazı tipini –değişmece alegorileri ve okuma alegorilerini– haber veren derin "şüphe"den keyifli bir şekilde yoksundular. Bu (eğer bir tür kanonluk değilse de) kesinlikle bir değer iddiasıdır; bununla birlikte, bunun tam olarak bir *estetik* değer iddiası olmadığına itiraz edilebilir. Metinler, dilbilimsel olarak düşünümsel oldukları, kendilerini yapısöküme uğrattıkları ve bir şekilde kendi operasyonları hakkında bilinçli oldukları için böyle kategorize edilebilir ve sınıflandırılabilirler. Belki de bu tür yargıların, DeMan'ın sık sık yaptığı gibi, estetikten çok retoriğe bırakılması daha iyi olabilir mi? Ancak burada işlerin son bir zorlaşması söz konusudur, çünkü böylelikle DeMan'daki metin de "edebi dil"in tanımı haline gelir ve bu noktada şüpheli bir şekilde estetik değerlendirmeye ve edebi çalışmanın kendisine benzeyen bir şey muzaffer bir şekilde yeniden yerleşir.

Ancak buradan, DeMan'ın operasyonunun yine de güven verici bir şekilde gelenekçi olduğu sonucuna varmak yanlış olur; çünkü bu bulmacanın bir başka parçası daha vardır, yani Geoffrey Galt Harpham'ın "çileci zorunluluk" olarak adlandırdığı şeyin beklenmedik müdahalesi.[26] Gerçekten de sık sık DeMan'ın "baştan çıkarma" ve "çekicilik" sözcüklerini kullandığını gözlemleme fırsatımız oldu; özellikle, ancak yalnızca değil, yorumlama seçenekleriyle bağlantılı olarak: artık bunların yalnızca biçem alışkanlıkları olmadığını, DeMan'ın felsefi dil görüşünün ve onun estetiğinin daha temel bir özelliğine karşılık geldiğini

[26] Geoffrey Galt Harpham, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago, 1987, s. 266-268'de DeMan hakkındaki ilginç sözlerine bakın.

söylemenin zamanı gelmiştir. Bu aynı zamanda, çalışmalarının, özellikle de kullanmayı planladığım dönemselleştirme tarzında, koşullarını özellikle onaylamayacağı modernizm ve postmodernizm hakkındaki güncel tartışmayla önemli ölçüde kesiştiği noktayı gösteriyor. Romantizm ile modernizm arasında derin bir süreklilik olduğunu varsaymaya adanmış olanlar ile bunların aralarında radikal bir kopuşu vurgulamaya kararlı olanlar arasındaki savaş hatlarını çizersek, bireysel metnin (veya daha doğrusu bireysel otörün, çünkü DeMan otörlüğün bu şekilde sorunsallaştırılmasında bile otör kuramına bağlı kalır) radikal farklılığı, daha büyük kavramları gözden düşürmek için aracılık etse de DeMan kesinlikle ilk kampa ait olurdu.

Bununla birlikte, Romantik şiir, Rousseau'nun dil şüphesinin kaynaklarına bir şekilde daha yakın kalmış gibidir (DeMan'ın kuramcılar arasındaki eğilimsel seçimleri, iyi bilindiği gibi, Nietzsche'den sonra Friedrich Schlegel'e yönelir): Bu nedenle modernlerin dilinin kapasitesi, yalan ve hezeyanlarda, baştan çıkarmalarda daha zengindir, öyle ki, DeMan'ın şiirsel dilin en sıradışı dört başı mamur yapısökümünün Rilke'yi fırsat olarak kullanması uygun görünmektedir. Öyleyse şu an için şiirsel dilin baştan çıkarıcılığının yapısökümü, "modernizm"in kendi yapısökümüyle aynıdır.

"Sözde edebi metinlerde değer-ayartmalarının 'felsefi' yazılarda kabul edilmeyecek bir şekilde hoş görüldüğü (ve hatta beğenildiği) yaygın olarak kabul edildiğinden, bu değerlerin değeri, edebi metinlerden felsefi metinleri ayırt etme olasılığıyla bağlantılıdır" (*AR* 119). Rilke'nin "baştan çıkarmaları" (*AR* 20), her adımın DeMan'ın yazılarının başka yerlerinde yankı bulduğu dört aşamalı bir anlatımda ifade edilmiştir. Birincisi olan okuyucudaki suç ortaklığının uyanışının, çoğunlukla genel olarak modern için paradigmatik olduğu düşünülür ("hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère!")* İkinci bir anda, nesnelerin bolluğu ve yüzeyleriyle ilgili bir hayranlık tanımlanır; bu, Rilke'de belirli bir tematik biçim alır, ancak aynı zamanda şu ya da bu şekilde, genel olarak modernde önemli bir duyumsal yoğunlaşma için paradigmatiktir. Şimdi üçüncü adım, bu kazanımları ideolojik uygulama diyebileceğimiz şeye dönüştürür: Onlar artık "diğer (yapıtların) birkaçının yaptığı gibi, bir tür varoluşsal kurtuluşu onaylamak ve vaat etmek" durumundalar: "Hiersein ist herrlich!"† Bu operasyonun, DeMan'ın dikkatini hemen uyandırdığını görmek şaşırtıcı olmayacaktır: gerçekten de bu monografik

* "İkiyüzlü okuyucu! – Benim benzerim, benim kardeşim!" –çn.

† "Burada olmak harika!" –çn.

çalışmanın (belki de görece olağandışı erişilebilirliğini ve ayrıca genel bir gözden geçirme ve toplayıcı çözümleme olarak sistematik karakterini açıklayan bir durum olan Fransız Rilke seçkisine giriş olarak yazılmıştır) sonunda, büyük felsefi şiirler, *Duino Elegies* [*Duino Ağıtları*] ve *Sonnets to Orpheus* [*Orpheus'a Soneler*], yerlerinden edilmiş, Celan'ın habercisi olarak ve bütünlüğü reddetmeleriyle "yapısökümcü" bir estetik gibi bir şeyi somutlaştırır görünen daha seyrek ve daha parçalı, neredeyse minimalist parçalar tarafından tahttan indirildikleri Rilke kanonunda daha marjinal ve alçakgönüllü bir konuma düşürülmüştür. Bu minimalizm yapısal bir kaza da değildir: "Bu 'Gösterenin özgürleştirici kuramı' aynı zamanda tematik olasılıkların tamamen kurumasına işaret eder" (*AR* 48).

Ancak, Rilke'nin baştan çıkarıcı stratejisinin diğer özellikleri de sonuçta bu kadar şüphelidir; özellikle önceki üç adımın şiirsel dile kristalize edildiği son ya da dördüncü an; bu, tek bir duyumsal kanalın ortaya çıkmasıdır: "Dilin bir keman gibi şarkı söylemesini" (*AR* 38) sağlayan ses uyumu, "Rilke'nin başından beri tüm şiirsel başarısının sonucu için bahse girdiği" hemen hemen "sesmerkezli bir kulak-tanrı" (*AR* 55): "Temsil ve ifade olasılıkları, aracın biçimsel niteliklerinden başka hiçbir göndergeye tahammül etmeyen bir çilecilik ile ortadan kaldırılır. Ses, dilin gerçekten kendisine içkin olan tek özelliği olduğu ve dilin dışında yer alacak hiçbir şeyle hiçbir ilişkisi olmadığı için, mevcut tek kaynak olarak kalacaktır" (*AR* 32). Rilke'nin bağımlısı olan her okuyucusuna tanıdık olan bu olağanüstü müzikaliteyi bir *çilecilik* olarak tanımlamak gariptir. Sözcük, burada ikisi de aslında hem haklı çıkarılan hem de Rilke'nin bazen azizlik olarak düşünmekten hoşlandığı diğer tüm duyuların terk edilmesiyle dışavurulan bu biçimsel özellik ile Rilke'nin dini tematiği arasında arabuluculuk yapmak için tasarlanmıştır. Bu arada, nitelendirme aynı zamanda modern zamanlarda duyuların şeyleştirilmesine ve ayrılmasına ve ardından modern resimde de olağanüstü yeni bir yoğunluk kazanan her birinin özerkleşmesine ilişkin tarihsel fenomeni derinlemesine keser. Yeni bedensel algı merkezi, çoğunlukla onun yeniliği hakkında tarihsel bir his kazanmış okuyucular (ve yazarlar) tarafından kutlanmıştır: Fenomenoloji ve daha çağdaş arzu ideolojileri, modern zamanlarda bedenin başına gelen bu parçalanmayı hareket noktası olarak alırlar. DeMan'ın kendine özgü perspektifi, bu nedenle, ancak memnuniyetle karşılanabilecek bir şekilde yabancılaştırıcıdır: Yeni duyunun (ses uyumu) cazip zenginliğini soğuk bir şekilde askıya alarak, onun bedelinde ve dilin seslerinin özerk hale gelmesi için vazgeçilmesi gereken her şeyde ısrar eder.

Ancak, bu kesinlikle onun adına da bir çilecilik olarak tanımlanmalıdır; ve *Okuma Alegorileri* hiçbir yerde, Nietzsche'nin müziğin yüce gücü için kendi özür dilemesinin alaycı tekrarından daha vahşi değildir:

> Böyle bir pasajdan sonra, "otantik müzisyenler" arasındaki mutlu azınlıktan biri olmadığını kim kabul edebilir? Sayfa ancak Nietzsche'nin kişisel kimliği onu üçlü bir ilişkinin Kral Marx'ı haline getirirse, inançla yazılabilirdi. Sayfa, kötü niyetle yapılan bir ifadenin tüm tuzaklarına sahiptir: paralel retorik sorular, çok sayıda klişe, izleyicilerine açık bir ikram. Müziğin "ölümcül" gücü, edebi betimlemenin alayına dayanamayan bir efsane olmasına karşın, Nietzsche, metninin retorik tarzı tarafından onu olgusallığının saçmalığı içinde sunmaya zorlanmıştır.[27] (*AR* 97-98)

Hepsi şu ya da bu şekilde, başlangıçtaki metaforik eylem tarafından üretilen – arzu dahil– göndergesel yanılsamaları yeniden canlandıran belli bir dilbilimsel baştan çıkarmanın yerel olarak tanımlanmasının ve maskesinin kaldırılmasının ötesinde DeMan'ın çalışmasının, zevk, arzu ve duyumsal zehirlenmenin reddinde modern eleştirmenler ve kuramcılar arasındaki benzersizliğinin derecesini vurgulamak isterim.

Yine de bu modaya uygun çağdaş konuların arkasında daha yaşamsal meseleler, özellikle de Platon'dan Alman İdealizmine kadar felsefi estetiğin büyük geleneksel uğraşısı yatıyor; yani post-çağdaş tartışmalarda *temsil* denilen biraz daha sınırlı konuya indirgenmiş olan *Schein*'ın [görünüm] durumu veya estetik

---

[27] Bunu yazarken, Paul'ün müzik hakkında gerçekte nasıl hissettiğine ilişkin hiçbir fikrim olmadığını fark ediyorum; bununla birlikte, Musil'in Nietzscheci müzik meraklılarının portresinde olduğu gibi, belirli bir hicivli aşağılama, belli bir dolaylı takdirle tamamen bağdaşmaz değildir:
"O her geldiğinde piyano çalıyorlardı. Sonuna gelene kadar onu fark etmemeyi elbette kabul ettiler. Bu sefer Beethoven'ın *Neşeye Övgü*'sü idi; milyonlar, Nietzsche'nin tanımıyla, huşu içinde toza battı, düşman sınırlar çözüldü, evrensel uyum müjdesi ayrılanları uzlaştırdı ve birleştirdi. İkisi nasıl yürüyeceklerini ve konuşacaklarını unutmuşlar ve havaya doğru yükselip dans etmek üzereydiler. Yüzleri kızarmış, vücutları kamburlaşmış ve başları sarsılıp aşağı yukarı sarsılırken, yayılmış pençeleri yükselen ses kütlesine hamle yapıyordu. Ölçülemez bir şey oluyordu. Sıcak duygularla dolu, kenarları loş bir şekilde çizilmiş bir balon, patlama noktasına kadar şişiriliyordu ve heyecanlı parmak uçlarından, alınların kaygıyla kırışmasından ve vücutların seğirmelerinden, canavarca özel ayaklanmaya gittikçe daha fazla his yayılıyordu." (*The Man Without Qualities*, çeviren E. Wilkins ve E. Kaiser, Londra, 1979, cilt 1, s. 50.)

görünüm sorunu. Adorno'nun bize göstermekten asla yorulmadığı gibi, kişinin sanatın suçu ve (estetikçi bir yana) kültürel entelektüelin statüsüne nasıl direneceği, büyük ölçüde, politik nedenlerle toplumsal bir lüks veya ayrıcalık olarak reddedilebilen ya da alternatif olarak (kitle iletişim kültürünün ortaya çıkışından bu yana kendileri de değiştirilmiş olan) çeşitli sayıda farklı ideolojik yollarla kutlanan veya ussallaştırılan estetik görünüme yönelik tutumuna bağlıdır. DeMan, bu iki konumu da kendine özgü bir sentezde birleştirerek *Schein*'a ve duyumsal görünüme estetik ideolojinin negatif statüsünü ve yalancılığı veya kötü niyeti ayırırken, sanatın kendisini (veya en azından edebiyatı) dilin kendisini yapısökümüne uğrattığı ve bu nedenle "gerçeğin" çok geç bir versiyonunun hâlâ mevcut olabileceği ayrıcalıklı alan olarak korumuştur. Estetik deneyime böylece yeniden değer verilir, ama eskiden her zaman özü gibi görünen baştan çıkarıcı estetik zevkler *olmadan*, sanat sanki şeker kaplamasına karşın yutulması gereken bir hapmış gibi; ya da daha geleneksel olarak, gerekli büyülü yanılsama ve fantazmagorinin nispeten Wagnerci bir diyarı.

DeMan'ın püritenliği Roland Barthes gibi biriyle karşılaştırıldığında (birincisinin sanatın kendisi için toplumsal planları hariç) neredeyse Platonik boyutlar alır; bunun yanı sıra Barthes, sorumsuz kendine düşkünlüğün ve sanrıya teslim olmanın en somut örneği gibi görünmeye başlar. Korkarım ki, DeMan'ın metnine eşlik eden etik önerileri kişisel olarak ciddiye alamıyorum (bu şüphesiz benim sorunumdur); ancak *Okuma Alegorileri*, 1960'ların başlıca "kazanımlarından" ve savaş alanlarından biri olan özgürlüğün, bedenin, arzunun ve duyuların gösterişli kutlamaları için bildirdiği iflas kararına göre varsayımsal bir "yeni ahlak" konusunda daha az olmak üzere, 1980'lerin kehaneti gibi görünmektedir.

Yine de, daha önce gördüğümüz gibi, modernin ve onun duyusal retoriğinin bu dikkate değer ve etkileyici teşhisini (bunu izleyen Rilke'nin değişmecelerinin ayrıntılı yapısökümünü özetleyemeyiz), neredeyse hemen, edebi ve şiirsel dilin önceliğinin eski haline getirilmesi izler. Bu yeterince mantıklıdır, çünkü eğer istenen şey dilin duyumsal yanılsamalarının ortadan kaldırılmasıysa, o zaman onlara karşı kesin güçlü davanın oluşturulabilmesi için bunların tam anlamıyla uyandırılmış olması gerekir.

Bu nedenle DeMan'ın estetiğini, yarım yamalak ortadan kaldırılmış bir modernizmin gösterisini sunduğu daha geniş bir tarihsel bağlam karşısında okumalıyız: Sonuçlar olmasa bile konumlar ve savlar "postmodern"dir. O halde neden bu tür nihai sonuçların ortaya çıkmadığı, tam olarak yanıtlanamayacak

son sorumuz haline gelir. Bununla birlikte, çok genel bir şekilde, önceki bölümlerde ileri sürüldüğü gibi, tamamen özerk ve kendi kendini haklı çıkaran bir postmodernizm, bir ideoloji olarak sonuçta olanaksız görünmektedir. Eğer kişi temelcilik karşıtı bir dili kullanmaktan hoşlanıyorsa (ancak bu, dramanın canlandırıldığı kod veya temalardan yalnızca biridir) bu, temelcilik karşıtı konumun kendi başına yeni bir tür temel rolüne kaymaya her zaman açık olduğu iddiası anlamına gelir. Yine de DeMan'da tam anlamıyla modernist değerlerin –her şeyden önce de, estetiğin ve şiirsel dilin en büyük ayrıcalığının ve değerinin– hayatta kalması, özellikle modernist estetiğin neredeyse tüm biçimsel özelliklerinin olağanüstü ayrıntılı suçlamasının yanı sıra yalnızca bu şekilde açıklanamayacak kadar buyurgan ve etkindir.

Sanırım burada gözlemlenen şey, bazı zamanlarda, belirli bir mesafe ve perspektifte belirli bir kayma ile tarihsel ve kültürel olarak DeMan'ın, aslında (genellikle çağdaş Kuzey Amerikalılar için görünmez kalması hesaplanan) İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa aydınları için daha karakteristik olan değerlere sahip çok eski moda bir kişi olduğu hissidir. O halde, açıklanması gereken şey, DeMan'daki modern mirasın eksik tasfiyesinden çok, ilk etapta onu tasfiye etme projesidir.

Şu âna kadar, DeMan'ın Belçika'daki Alman işgalinin ilk yıllarında bir kültür gazetecisi olarak çalışmasının keşfiyle ilgili, artık dile düşmüş "ifşaatlar" hakkında kendimi ifade etmek istemedim. Korkarım bu materyallerin uyandırdığı tartışmaların çoğu beni, Walter Benn Michaels'ın "diz dövme" olarak adlandırmayı sevdiği şey olarak sarstı. Bir kere, Kuzey Amerika entelektüellerinin (Vietnam Savaşının durumu gerçekten kaba bir benzetme olarak görülmedikçe) genellikle askeri işgal altındaki insanların eylem ve seçimlerini yargılamaya yetecek türden bir tarih deneyimine sahip olduklarını sanmıyorum. Ayrıca, antisemitizme özel vurgu, Nazi dönemindeki diğer temel özelliği, yani antikomünizmi görmezden geliyor ve politik olarak etkisiz hale getiriyor. Nasyonal Sosyalizmin antikomünist ve radikal sağ misyonu ile Yahudi Kıyımının tamamen aynı ve ondan ayrılamaz olması olasılığı, Arno J. Mayer'in kesin yeni tarihinin (*Why Did the Heavens Not Darken?*) sorumluluğudur. Ancak, bu şekilde ifade edilirse, DeMan'ın ne antikomünist ne de sağcı olduğu hemen anlaşılmaktadır: Avrupa'daki öğrenci hareketlerinin büyük ölçüde muhafazakâr veya gerici olduğu bir zamandaki öğrencilik günlerinde bu tür konumlar almış olsaydı, Avrupa sosyalizminin en ünlü figürlerinden birinin yeğeni olduğu için, bunlar kamuya mal olurdu. Bu

arada, bu metinlerdeki herhangi bir kişisel özgünlük veya ayırt edici özellikten tamamen yoksun olan belirli bir arka plan siyasal ideolojisi, Nazizm ve İtalyan faşizminden başlayarak, New Deal ve Henrik DeMan'ın post-Marksist sosyal demokrasisinden Stalinizme kadar uzanan genel dönem korporatizmini basitçe tekrarlamaktadır.[28]

Bununla birlikte, makalelerin de gösterdiği gibi, Paul DeMan'ın o zamanki geleneksel yüksek modernist estetin oldukça sıradan ve apolitik bir örneği olduğu söylenebilir. Bu açıkça Heidegger'den çok farklı bir konudur (her ne kadar ikiz Heidegger ve DeMan "skandalları"nın Derridacı yapısökümünü gayri meşru kılmak için dikkatlice düzenlenmiş olduğu tartışılmaz görünse de). Heidegger, söylemekten hoşlandıkları gibi "politik olarak naif" olabilirdi, ancak kesinlikle politikti ve bir süre için Hitler'in iktidarı ele geçirmesinin ulusun ahlaki ve toplumsal yeniden inşasıyla sonuçlanacak gerçek bir ulusal devrim olduğuna inanıyordu.[29] Freiburg Üniversitesinin rektörü olarak ve en iyi gerici ve McCarthyci ruhla, şüpheli unsurların yerini temizlemek için çalıştı (gerçi gerçekten radikal veya solcu "unsurlar"ın, 1940'ların Hollywood'u veya 1970'lerin Federal Cumhuriyeti ile karşılaştırıldığında 1920'lerin Alman üniversite sisteminde çok kıt olduğu unutulmamalıdır). Onun Hitler'e ilişkin nihai hayal kırıklığı, Hitler'in ılımlı ya da merkezci olarak pragmatik konumunu ya da büyük işletmelerle olan hayati ilişkisini bir süre anlayamayan Nasyonal Sosyalizm içindeki devrimci (antikapitalist) solda yer alan birkaç kişi tarafından paylaşıldı. Heidegger'in siyasi bağlılık çabasına gizlice hayranlık duyduğumu eklersem ve bu girişimin kendisini (idealleri anlaşılmamış olarak kalmak koşuluyla) ahlaki ve estetik olarak apolitik liberalizme tercih edilebilir bulduğumu eklersem yanlış anlaşılacağımı biliyorum.

Bunların hiçbirinin, bundan sonra ve öngörülebilir bir gelecek için birleşmiş ve Alman olan bir Avrupa'da, dramatik bir şekilde "işbirliği" olarak adlandırılan şeyin kendisi için yalnızca bir iş olduğu[30] ve onu şahsen tanıdığım sürece yalnızca antikomünist olmayan iyi bir liberal olan Paul DeMan ile hiçbir ilgisi yoktur.

---

[28] Henrik de Man hakkında yeni bir değerlendirme şurada bulunabilir: Lutz Niethammer, *Posthistorie: ist die Geschichte zu Ende?* Hamburg, 1989, s. 104-115.

[29] Özellikle bkz. Victor Farias, *Heidegger et Ie fascisme*, Paris: Verdier, 1987; ve Hugo Ott, *Martin Heidegger unterwegs sur Biographie*, Frankfurt: Campus, 1988.

[30] Bkz. Edouard Colinet, "Paul de Man and the Cercle du Libre Examen," *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism* içinde, Werner Hamacher, Neil Hertz, ve Thomas Keenan (ed.), Lincoln, Nebraska, 1989, s. 426-37, özellikle s. 431.

Yine de kişi, *Ideologiekritik*'in [ideoloji eleştirisi] klasik senaryolarından birini takip edebilir ve karmaşık bir sonraki düşünce çizgisinin tümünün evriminin, bir şekilde geri almaya çalıştığı bir başlangıç travması tarafından belirlendiğini iddia edebilir mi? Bu tedavi edici dil elbette, Bourdieu'nun Heidegger'in ünlü *Kehre*'sinin (onun varoluşçuluğunun varlık meselelerine dönüşü) Nazi "devrimi"nin daha önceki siyasi olumlamalarından hesaplanmış bir retorik ayrılma oluşturduğuna dair hâkimane tartışmasında olduğu gibi, daha taktiksel bir dille değiştirilebilir;[31] ancak (Blanchot'nun aksine) DeMan'ın başlamak için böyle bir sempatisi yoktu. Bununla birlikte, bu tür dönmeleri, şiddet ve radikal korku deneyimi olarak travmanın kendisi açısından da makul bir şekilde tartışabiliriz: Bu nedenle, (garip bir şekilde kendisinin sonradan Soldan dönmesi için kehanet niteliğinde olan) *Conversation in the Cathedral*'de Vargas Llosa, tarih tarafından *yakılma* deneyiminin (bu durumda bir öğrenci gösterisinden sonra dövülmenin, ancak daha ciddi durumlarda bizzat işkencenin), sakatlayıcı bir otosansür ve gelecekteki siyasi bağlanmadan neredeyse Pavlovcu bir kaçınma (bir tür kanonik Fanoncu özgürleştirici şiddet eyleminin tuhaf bir şekilde tersine çevrilmesi) yapısını nasıl kurduğunu göstermektedir.

DeMancı yapısökümün tüm karmaşık prosedürlerinin, ilk etapta hiç var olmayan bir "Nazi geçmişi"ni telafi etmek veya geri almak için bir şekilde ortaya çıktığını öne sürmek gülünç görünüyor. Eleştirel olmayan modernist estetik değerlerini (bir taraftan sonuçta, gördüğümüz gibi, başka bir şekilde "metni kurtararak") kesinlikle etkili bir şekilde ortadan kaldırdılar. Kötü şöhretli "Yahudi karşıtı" makaleye[32] gelince, bunun sürekli olarak yanlış okunduğuna inanıyorum: Bu, kendi iyiliği için tamamen fazla zeki bir genç adamın direnişindeki ustaca çaba olarak beni çarpmaktadır. Zira, bu "müdahale"nin mesajı şu şekildedir: "Siz sıradan antisemitler ve entelektüeller (Üçüncü Reich'ın kibirli 'dinsel' antisemitizmini bunun dışında bırakacağız), aslında kendi davanıza zarar veriyorsunuz. Eğer 'Yahudi edebiyatı' iddia ettiğiniz kadar tehlikeli ve öldürücü ise, bunun, Aryan edebiyatının fazla bir şey ifade etmediği ve özellikle diğer

[31] Bkz. Pierre Bourdieu'nun *Ontologie politique de Martin Heidegger* [*Heidegger'in Politik Ontolojisi*], Paris, 1988; ve ayrıca J. Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Mass., 1987.

[32] "Les juifs dans la litterature actuelle," *Le Soir*, 4 Mart 1941, Paul de Man, *Wartime Journalism, 1939-1943*, Lincoln, Nebraska, 1988, s. 45. Yahudileri bir yerdeki bir adaya gönderme şeklindeki sonuç gelişmesi, geriye dönüp bakıldığında gerçekten de açıkça kaygı vericidir, ancak Britanya ile savaş deniz yollarını kapatana kadar tartışılan sözde Madagaskar "çözümü"ne atıfta bulunmaktadır. Bkz. Arno Mayer, *Why Did the Heavens Not Darken?* New York, 1988.

kanonik 'Yahudi karşıtı' açıklamalara göre değersiz olması gereken bir Yahudi kültürüne direnmek için dayanma gücünden yoksun olduğu anlamına geldiğini anlamadınız. Bu nedenle, bu koşullar altında Yahudiler hakkında konuşmayı tamamen bırakmanız ve kendi bahçenizi işlemeniz tavsiye edilir."

Bu ironinin feci bir şekilde yanlış anlaşılması ve yanlış okunması, bu itibarla ironi için kesinlikle karakteristik olmasına karşın, ironiktir (DeMan, parçanın en kolay olarak antisemitizmin altını oymaktan ziyade antisemitizmin ifadesi olarak okunabilir olduğunu hemen anlamış gibi görünüyor). Belki de –sonraki yıllarda tutkuyla takip edilen ve öğretilen– yapısökümcü okumanın zorlukları en azından bu tür temel yorumlama hatasına direnebilecek okuyucular oluşturma anlamında bu felaketi "geri döndürmek" için hesaplanmıştır. Ancak, öğrencilerinin çoğu, bu "metin" ile ilk karşılaştıklarında bunu başarmış görünüyorlar; ve her durumda, diğer açılardan çok dikkate değer olan DeMan'ın pedagojisinin, öğrencilerini başından beri parantez içine aldığı bu tür siyasi ve tarihsel meselelerle yüzleşmeye tekil bir şekilde hazırlıksız bırakması gerçeğiyle belirli bir "ironi" daha sağlanmaktadır.

Bununla birlikte nihai ironi –geleneksel modernizmin yüce kuramsal kavramı ve değeri ve özbilinçlilik ve düşünümsel kavramının tam da yeri olan–[33] İroninin kendisinin, DeMan'ın olgun çalışmasındaki modernizm repertuarının bunun dışındaki tam bir çöküşü içinde hayatta kalmasında yatmaktadır. Aslında ironi, *Okuma Alegorileri*'nin son sayfasında, bu sonuncunun doruk noktası olarak tekrar sakin bir şekilde yükselmektedir.

[33] Venturi'de ironinin rolünü karşılaştırın: özellikle de *Complexity and Contradiction* (New York, 1966) ama ayrıca *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., 1972) kitaplarında. Bu kitaptaki motiflerden biri, bu tür kalıntısal modernist değerlerin tam da postmodernizmin içinde hayatta kalmasıdır.

8
POSTMODERNİZM VE PİYASA

Dilbilim, maalesef ideolojik çözümlemeden yoksun olan yararlı bir şemaya sahiptir: eğik çizgi veya köşeli parantezleri değiştirerek verilen bir sözcüğü "sözcük" veya "fikir" olarak işaretleyebilir. Böylelikle, çeşitli lehçe söyleyişleri ve ticaret ve ticari mal için Latincedeki etimolojik kökenleri ile *piyasa* sözcüğü, /piyasa/ olarak basılır; öte yandan, Aristoteles'ten Milton Friedman'a çağlar boyunca filozoflar ve ideologlar tarafından kuramlaştırılan kavram, <<piyasa>> olarak basılacaktı. İnsan bir an için, *Grundrisse*'in açılış bölümünün büyük kanat ve kıskaç harekatlarını hatırlayıncaya kadar, aynı anda hem bir ideoloji hem de bir dizi pratik kurumsal sorun olan bu türden bir konuyla uğraşırken, bunun birçok sorunumuzu çözeceğini düşünür. Burada Marx, bunun nesneleştirilen ve tamamen parayla ifade edilen ve kendini iş zamanı kuponları gibi daha basit ikamelerinde nesneleştirmeye ve ifade etmeye devam edecek olan değişim sisteminin tam çelişkisi olduğunu görmeden, parayı ortadan kaldırarak paranın tüm sorunlarından kurtulacaklarını düşünen Proudhoncuların basitleştirme umutlarını ve özlemlerini yok eder. Bu kuponlar, Marx'ın duygusuz bir şekilde gözlemlediğine göre, devam eden kapitalizm altında basitçe paranın kendisine geri dönüşecek ve önceki tüm çelişkiler yeniden yürürlüğe girecekti.

İdeoloji ile gerçekliği ayırma girişimine gelince: piyasanın ideolojisi ne yazık ki, ekonomik sorundan çıkarılabilecek ve oradaki uzmanlar tarafından parçalara ayrılmak üzere bir tür kültürel veya üstyapısal morga gönderilebilecek tamamlayıcı bir düşünsel veya temsili lüks veya süsleme değildir. Onun nesnel olarak gerekli ardıl görüntüsü olarak, bir şekilde nesnenin kendisi tarafından üretilir; her nasılsa her iki boyut da hem özdeşlikleri hem de farklılıklarıyla

birlikte kaydedilmelidir. Bunlar, çağdaş ama modası geçmiş bir dil kullanırsak, yarı özerktirler; bu, eğer bir anlam ifade edecekse, birbirlerinden gerçekten özerk veya bağımsız olmadıkları, ama aslında birbirleriyle bütünlük içinde de olmadıkları anlamına gelir. Marksist *ideoloji* kavramı her zaman ideolojik kavramın, örneğin piyasa ideolojilerinin şeyin kendisine (ya da bu durumda geç kapitalizmin yanı sıra bugün sosyalist ülkelerdeki piyasa ve planlama sorunlarına) göre salt yarı özerkliği paradoksuna saygı duymak, tekrarlamak ve onu esnetmek anlamına geliyordu. Ancak (şeyin kendi gerçekliğinin aksine onun ideolojisi gibi bir şey olan *ideoloji* sözcüğü de dahil olmak üzere) klasik Marksist kavram tam da bu açıdan sık sık bozuldu, tamamen özerk hale geldi ve sonra, gerçeklik profesyonel iktisatçıların gerçek hayattaki sorumluluğunun altında kalırken, üstyapıların dünyasına katıksız bir "epifenomen" olarak sürüklendi.

Elbette, Marx'ın kendisinde birçok profesyonel ideoloji modeli vardır. *Grundrisse*'den alınan ve Proudhoncuların sanrılarına saldıran aşağıdaki yazı daha az sıklıkla dile getirilmiş ve incelenmiştir, ancak çok zengin ve gerçekten de düşündürücüdür. Marx burada güncel konumuzun çok merkezi bir özelliğini, yani özgürlük ve eşitlik fikirleri ile değerlerinin değişim sistemiyle ilişkisini tartışıyor; ve aynı Milton Friedman gibi, bu kavramların ve değerlerin gerçek ve nesnel olduğunu, piyasa sisteminin kendisi tarafından organik olarak üretildiğini ve diyalektik olarak ona ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğunu savunuyor. Uygulamada bu özgürlük ve eşitliğin özgürlük yoksunluğu ve eşitsizlik çıktığını ekleyerek devam ediyor (aslında Milton Friedman'dan *farklı* olarak diyecektim, ama düşünmek için duraklamak bu nahoş sonuçların bile neoliberaller tarafından kabul edildiğini ve hatta bazen kutlandığını hatırlamamı sağladı). Ancak bu arada sorun, Proudhoncuların, bu tersine dönme konusundaki tutumları ve değişim sisteminin ideolojik boyutunu ve bunun nasıl işlediğini yanlış anlamalarıdır. Hegelci "nesnel görünüm" ifadesiyle yapmaya çalıştığımız gibi hem doğru hem de yanlış, hem nesnel hem de hayal ürünüdür:

> Değişim değeri veya daha doğrusu para sistemi, aslında özgürlük ve eşitlik sistemidir, ve sistemin daha yeni gelişiminde (Proudhonculari) rahatsız eden şey, sisteme içkin olan rahatsızlıklardır, yani eşitsizlik ve özgürlük yoksunluğu olduğu ortaya çıkan *eşitlik ve özgürlüğün* tam olarak gerçekleşmesidir. Değişim değerinin sermayeye dönüşmemesini ya da değişim değeri üreten emeğin ücretli

> emeğe dönüşmemesini dilemek aptalca olduğu kadar göstermelik bir arzudur. Bu beyefendileri (başka bir deyişle Proudhoncuları veya bugün söyleyebileceğimiz gibi sosyal demokratları) burjuva savunucularından ayıran şey, bir yandan sistemin doğasında var olan çelişkilere dair farkındalıkları ve diğer yandan, burjuva toplumunun gerçek ve ideal şekli arasındaki kaçınılmaz farklılığı kavrayamamalarında ve bunun sonucunda, ideal ifadenin kendisini –aslında bu gerçekliğin yalnızca fotoğrafik görüntüsü (*Lichtbild*) olmasına karşın– yeniden gerçeğe dönüştürmek gibi gereksiz bir görevi üstlenme arzusunda ortaya çıkan ütopyacılıklarıdır.[1]

Dolayısıyla, temsil sorununu bizzat gündeme getiren (sözcüğün çağdaş anlamıyla) kültürel bir sorudur: Proudhoncular, uygunluk modeli türünden realistlerdir diyebiliriz. Onlar, belki de günümüzde Habermasçılarla birlikte, özgürlük ve eşitlik gibi burjuva sisteminin devrimci ideallerinin gerçek toplumların özellikleri olduğunu düşünüyorlar; ve burjuva piyasa toplumunun Ütopyacı ideal imgesinde ya da portresinde hâlâ mevcut olsa da bu ideal portre için model olarak duran gerçekliğe döndüğümüzde, bu aynı özelliklerin eksik ve hüzünlü bir şekilde kayıp olduğunu belirtiyorlar. O zaman, modeli değiştirmek ve iyileştirmek ve sonunda piyasa sisteminde özgürlüğü ve eşitliği, etten ve kemikten, gerçekten ortaya çıkarmak yeterli olacaktır.

Ama Marx, deyim yerindeyse, bir modernisttir; ve –fotoğrafın icadından yalnızca yirmi yıl sonra, çok çağdaş fotoğrafik figürlerden yararlanan (daha önce Marx ve Engels çeşitli kamera obskuralarıyla resim geleneğini tercih etmişlerdi)– ideolojinin bu özel kuramlaştırılması, ideolojik boyutun, onu kendi yapısının gerekli bir özelliği olarak salgılayan gerçekliğin özünde gömülü olduğunu gösterir. Dolayısıyla bu boyut, gerçek ve olumlu anlamda son derece *imgeseldir*; başka bir deyişle, bir imge olduğu sürece mevcuttur ve gerçektir, imge olarak kalmaya damgalanmış ve yazgılıdır, bizzat gerçek dışılığı ve gerçekleştirilemezliği onun hakkında gerçek olan tek şeydir. Sartre'ın oyunlarındaki bu tuhaf sürecin yararlı ders kitabı alegorileri olarak hizmet edebilecek bölümleri düşünüyorum: Örneğin, Electra'nın, bunun gerçekleştirilmesinin amaçlanmadığı ortaya çıkan, annesini öldürme konusundaki tutkulu arzusu. Electra, olaydan sonra annesinin ölmüş (<<ölmüş>>, yani gerçekten ölmüş) olmasını gerçekten

[1] Marx ve Engels, *Collected Works*, cilt 28, New York, 1987, s. 180.

istemediğini keşfeder; istediği şey, öfke ve kızgınlık içinde, /ölmüş/ olması için özlem duymaya devam etmekti. Ve piyasa sisteminin oldukça çelişkili bu iki özelliği olan özgürlük ve eşitlik de, göreceğimiz gibi, böyledir: Herkes onları istemek ister; ama bunlar gerçekleştirilemezler. Başlarına gelebilecek tek şey, onları üreten sistemin ortadan kalkması, böylece gerçekliğin kendisiyle birlikte "idealler"i de ortadan kaldırmasıdır.

Ancak, köklerini kendi toplumsal gerçekliğinde ele almanın bu karmaşık yolunu "ideoloji"ye geri döndürmek, diyalektiği yeniden keşfetmek anlamına gelecektir, ki bu, her neslin kendi tarzında başarısız olduğu bir şeydir. Bizim nesil ise gerçekten denemedi bile; ve son girişim olan Althusserci andan beri, geçmişin kasırgalarıyla birlikte ufkun altından çok zaman geçti. Bu arada ideoloji kavramı, klasik Marksizmin geri kalanıyla birlikte uçuruma çekildiğinde, kalan boşluğu yalnızca sözde söylem kuramının doldurmaya çalıştığı izlenimine sahibim. Stuart Hall'un, anladığım kadarıyla, üzerinde siyasi mücadelenin verildiği esas düzeyin kavramların ve ideolojilerin meşruluğu üzerine verilen mücadele olduğu anlayışına dayanan programı kolayca onaylanabilir; ayrıca bu anlayışa göre siyasi meşruiyet bundan gelir; ve örneğin, Thatcherizm ve onun kültürel karşıdevrimi tamamen refah devletinin veya sosyal demokrat (biz buna liberal derdik) ideolojinin meşruiyetini kaybetmesine olduğu kadar refah devletinin kendisinin iç yapısal sorunlarına da dayanmaktadır.

Bu, tezimi en güçlü haliyle ifade etmeme izin veriyor, yani piyasa retoriği, bu ideolojik mücadelenin, bu sol söylemin meşrulaştırılması veya gayri meşrulaştırılması mücadelesinin temel ve merkezi bir bileşeni olmuştur. Piyasa ideolojisinin çeşitli biçimlerine teslimiyet –herkesi değil, *solu* kastediyorum– algılanamaz, ancak kaygı verici derecede evrenseldir. Artık herkes, hiçbir toplumun piyasa olmadan verimli bir şekilde işleyemeyeceğini ve planlamanın açıkça olanaksız olduğunu, bunu kamuoyuna ve kabul edilmiş geçerli akla (veya paylaşılan iletişimsel önvarsayımlara) iletmek sanki önemsiz bir ödünmüş gibi, gevelemeye heveslidir. Bu, "ulusallaştırma" denilen o eski söylem parçasının kaderinin kaçınılmaz sonucudur ve tıpkı genel olarak tam postmodernizmin (özellikle siyasi alanda) eski ellili "ideolojinin sonu" döneminin sonucu, devamı ve gerçekleşmesi olduğu gibi, onu yaklaşık yirmi yıl geriden izlemektedir. Her durumda, o zaman sosyalizmin ulusallaştırmayla hiçbir ilgisi olmadığı şeklindeki, gittikçe yaygınlaşan önermeye katıldığımızı mırıldanmaya hevesliydik; sonuç şu ki, bugün sosyalizmin, sosyalizmin kendisiyle artık gerçekten hiçbir ilgisi ol-

madığı önermesini kabul etmek zorunda kalıyoruz. "Piyasa insan doğasındadır" itirazsız kalmasına izin verilemeyecek bir önermedir; bence bu, zamanımızın en önemli ideolojik mücadele alanıdır. Önemsiz bir kabul gibi göründüğü için ya da daha kötüsü, ona gerçekten "kalbinizin derinlikleri"nde inanmaya başladığınız için göz yumarsanız, o zaman hem sosyalizm hem de Marksizm, en azından bir süreliğine, etkin bir şekilde gayri meşrulaştırılmış olacaktır. Sweezy kapitalizmin, sonunda İngiltere'ye gelmeden önce birçok yerde tutunamadığını ve eğer gerçekten var olan sosyalizmler başarısızlığa uğrarsa, daha sonra daha iyileri olacağını hatırlatıyor. Buna da inanıyorum, ancak bunu kendi kendini gerçekleştiren bir kehanet haline getirmek zorunda değiliz. Aynı ruhla, Stuart Hall'un "söylem çözümlemesi"nin formülasyonlarına ve taktiklerine aynı türden tarihsel niteleyiciyi eklemek istiyorum: Siyasal mücadelenin verildiği temel düzey –en azından *şu anda* ve mevcut durumumuzda– *planlama* ya da *piyasa* gibi kavramların meşruiyetidir. Gelecekte siyaset, geçmişte olduğu gibi bundan daha eylemci biçimler alacaktır.

Son olarak, bu yöntembilimsel noktaya, söylem çözümlemesinin kavramsal çerçevesinin –postmodern bir çağda ideolojik çözümlemeleri böyle adlandırmadan uygulamamıza izin verse de– Proudhoncuların hülyalarından daha tatmin edici olmadığının eklenmesi gerekir: /kavram/ boyutunu özerkleştirmek ve ona "söylem" demek, bu boyutun potansiyel olarak gerçeklikle alakasız olduğunu ve kendi alt disiplinini kurmak ve kendi uzmanlarını geliştirmek için kendi başına süzülmeye bırakılabileceğini gösterir. Ben hâlâ /piyasayı/ olduğu gibi adlandırmayı, yani bir ideologem [ideoloji birimi] demeyi ve onunla ilgili olarak tüm ideolojilerle ilgili olarak ne önerilmesi gerekiyorsa onu önermeyi tercih ediyorum: yani maalesef gerçeklerden kavramlar kadar etraflıca bahsetmemiz gerekiyor. Piyasa söylemi yalnızca bir retorik midir? Öyledir ve değildir (özdeşliğin ve özdeş olmamanın özdeşliğinin büyük formel mantığını tekrarlarsak); ve bunu doğru yapmak için, gerçek piyasalar hakkında olduğu kadar metafizik, psikoloji, reklamcılık, kültür, temsiller ve libidinal araçlar hakkında da konuşmalısınız.

Ancak, bu bir şekilde, kendisi de kendi çapında bir tür ideolojik "piyasa" olan siyaset felsefesinin geniş alanının etrafından dolaşmak anlamına gelir; bu piyasada, devasa bileşimli bir sistemde olduğu gibi, siyasi "değerler," seçenekler ve "çözümler"in tüm olası varyantları ve bileşimleri, aralarından seçim yapmakta özgür olduğunuzu düşünmeniz şartıyla mevcuttur. Örneğin, bu büyük tica-

ret merkezinde, devlet müdahalesine şu veya bu bireysel veya kişisel özgürlük fantezisine verdiği zarar nedeniyle karşı çıkıldığında olduğu gibi, özgürlüğün eşitliğe oranını bireysel mizacımıza göre ayarlayabiliriz; ya da eşitlik beğenilmez, çünkü onun değerleri, piyasa mekanizmalarının düzeltilmesi için taleplere ve diğer "değerler"in ve önceliklerin müdahalesine yol açar. İdeoloji kuramı, yalnızca "değerler"in bilinçli zihninkinden daha derin sınıfsal ve bilinçdışı kaynaklara sahip olması nedeniyle değil, aynı zamanda kuramın kendisinin toplumsal içerik tarafından belirlenen bir tür biçim olması ve toplumsal gerçekliği bir çözümün, sorununu "yansıtmasından" daha karmaşık şekillerde yansıtması nedeniyle, siyasi kuramların bu isteğe bağlılığını dışlar. Burada geçerli olduğu gözlenebilen şey, bir biçimin, içeriği tarafından belirlenmesine dair temel diyalektik yasasıdır. Bu yasa, bir "görünüm" düzeyi ile "öz" düzeyi arasında hiçbir ayrımın olmadığı ve böylelikle etik veya katıksız siyasi *görüş* gibi fenomenlerin bilinçli karar veya ussal ikna ile değiştirilebildiği kuramlarda veya disiplinlerde etkin değildir. Nitekim, Mallarmé'nin olağanüstü bir yorumu –"il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique"[2]– genel olarak Marksist bir ekonomi politik anlayışı ile estetik alanı arasındaki daha derin yakınlıkların (örneğin Adorno'nun veya Benjamin'in çalışmasında olduğu gibi) tam olarak burada, (dilbilimci Hjelmslev'den alternatif bir dil kullanırsak) bir biçim düzlemi ile bir töz düzleminin bu muazzam ikili hareketi her iki disiplinin paylaştığı algısında konumlandırılmasını önerir.

Bu böylece, Marksizm hakkındaki herhangi bir özerk siyasi düşünceden yoksun olduğu şeklindeki geleneksel yakınmayı doğrular gözükmesine karşın, bu durum insanı bir zayıflıktan çok güçlülük olarak etkileme eğilimindedir. Marksizm gerçekten de dünya görüşü türünde bir siyaset felsefesi olmadığı gibi, hiçbir şekilde korumacılık, liberalizm, radikalizm, popülizm veya diğerleriyle "eşdeğer" değildir. Kesinlikle Marksist bir politika pratiği vardır, ancak Marksizmdeki politik düşünce, bu şekilde kullanışlı olmadığında, yalnızca toplumun ekonomik organizasyonu ve insanların üretimi organize etmek için nasıl işbirliği yaptıklarıyla ilgilidir. Bu, "sosyalizm"in tam olarak politik bir fikir olmadığı veya diler-

[2] "Zihinsel araştırmaya yalnızca iki yol açıktır: estetik ve ayrıca politik ekonomi." Stéphane Mallarmé, "Magie," *Variations sur un sujet* içinde, *Oeuvres complètes* içinde, Paris, 1945, s. 399. *Marksizm ve Biçim* için bir epigraf olarak kullandığım bu ifade, bizzat yüksek modernizmin tam şafağında, 1895'te yazılan şiir, politika, ekonomi ve sınıf üzerine karmaşık bir dolayımdan ortaya çıkıyor.

seniz belirli bir politik düşüncenin sonunu öngördüğü anlamına gelir. Bu aynı zamanda, burjuva düşünürler arasında homologlarımız olduğu anlamına gelir, ancak onlar faşistler değil (bu anlamda düşünce bakımından çok zayıftırlar ve her halükârda tarihsel olarak yok olmuşlardır), daha çok neoliberaller ve piyasa insanlarıdırlar: Onlar için de siyaset felsefesi değersizdir (en azından Marksist, kolektivist düşmanın savlarından kurtulduktan sonra) ve "siyaset" şimdi basitçe ekonomik aygıtın (bu durumda kolektif olarak sahip olunan ve organize edilen üretim araçları yerine piyasanın) bakımı ve beslenmesi anlamına gelir. Gerçekten de neoliberallerle pek çok ortak yönümüz olduğunu, aslında neredeyse her şeyimizin ortak olduğu önermesini savunacağım – temel unsurlar dışında!

Ancak, açık olan ilk önce söylenmelidir, yani piyasa sloganı yalnızca çok çeşitli farklı göndergeleri veya kaygıları kapsamakla kalmaz, aynı zamanda neredeyse her zaman bir yanlış isimlendirmedir. Birincisi, bugün oligopoller ve çok-uluslu şirketler alanında serbest piyasa yoktur: Gerçekten de Galbraith uzun zaman önce oligopollerin planlama ve sosyalist tipte planlama için bizim kusurlu ikamemiz olduğunu ileri sürmüştü.

Bu arada, yeni model arabalardan, oyuncaklardan veya televizyon programlarından bahsediyor olsak da genel kullanımında, bir kavram olarak piyasanın nadiren seçim veya özgürlükle bir ilgisi vardır, çünkü bunların hepsi bizim için önceden belirlenir: Kuşkusuz, bunlar arasından seçim yapıyoruz, ancak bunlardan herhangi birini seçme konusunda söz sahibi olduğumuz söylenemez. Dolayısıyla, özgürlükle homoloji, en iyi durumda, bizim temsili tipteki parlamenter demokrasimizle bir homolojidir.

Öyleyse, sosyalist ülkelerdeki piyasanın tüketimden çok üretimle ilgisi varmış gibi görünebilir, çünkü her şeyden önce en acil sorun olarak ön plana çıkan, diğer üretim birimlerine yedek parça, bileşen ve hammadde sağlama meselesidir ki, daha sonra Batı tipi piyasa buna bir çözüm olarak hayal edilir. Ama muhtemelen piyasa sloganı ve ona eşlik eden tüm retorik, üretim kavramsallığından dağıtım ve tüketiminkine kesin bir kaymayı ve yer değiştirmeyi güvence altına almak için tasarlanmıştır: bu, gerçekten yaptığı nadiren görülen bir şeydir.

Ayrıca bu, tesadüfen, muhafazakârların bildik entelektüel zorluklar yaşadıkları oldukça önemli mülkiyet meselesini de eler gibi görünüyor: Burada, "özgün mülkiyet haklarının gerekçelendirilmesi"nin[3] dışlanması, tarih boyutunu ve sistemik tarihsel değişimi dışlayan eşzamanlı bir çerçeve olarak görülecektir.

[3] Norman P. Barry, *On Classical Liberalism and Libertarianism*, New York, 1987, s. 13.

Son olarak, pek çok neoliberalin görüşüne göre, yalnızca henüz bir serbest piyasamız olmadığı, aynı zamanda Yeni Sağa göre, onun yerine sahip olduğumuz (ve bunun dışında bazen Sovyetler Birliği'ne karşı "serbest piyasa" olarak savunulan)[4] şeyin –yani karşılıklı bir uzlaşma ve baskı gruplarının, özel lobilerin ve benzerlerinin satın alınmasının– gerçek özgür piyasa ve onun kuruluşuna kendi içinde kesinlikle düşman bir yapı olduğu da not edilmelidir. Bazen kamu tercihi kuramı olarak adlandırılan bu tür bir çözümleme medyanın ve tüketimciliğin sol çözümlemesinin sağcı eşdeğeridir (başka bir deyişle, kamusal alanda ve kamusal dünyada olanların genellikle insanların daha iyi bir sistemi benimsemesini engellemesinin ve böyle bir sistemi anlamalarına ve kabul etmelerine sekte vurmasının açıklaması olan zorunlu direniş kuramı).

Piyasa ideolojisinin başarısının nedenleri (bu birçok fenomenden tam olarak hangisinin sözcük tarafından belirtildiğini çözdüğünüzde bile) bu nedenle piyasanın kendisinde aranamaz. Ancak, piyasayı insan doğasıyla ilişkilendiren en güçlü ve en kapsamlı metafizik versiyonla başlamak en iyisidir. Bu görüş, çoğu zaman algılanamaz olan birçok biçimde gelir, ancak Gary Becker tarafından, övgüye değer bütünleştirici yaklaşımında uygun bir şekilde tam bir yöntem halinde şekillendirilmiştir: "Ekonomik yaklaşımın *tüm* insan davranışlarını anlamak için değerli birleşik bir çerçeve sağladığını söylüyorum."[5] Bu nedenle, örneğin evlilik, bir tür piyasa analizine yatkındır: "Benim çözümlemem, özelliğin (ücret oranları ve emlak geliri gibi) finansal, (boy ve zekâ gibi) genetik ya da (saldırganlık ve pasiflik gibi) psikolojik olup olmadığına bakılmaksızın, bu durum toplam hane mal çıktısını diğer tüm evliliklere göre en üst düzeye çıkardığında benzerlerin ve benzer olmayanların eşleştiğini gösteriyor."[6] Ancak burada açıklayıcı dipnot çok önemlidir ve Becker'in ilginç önerisinde gerçekten neyin tehlikede olduğunu kavramaya doğru bir başlangıca işaret eder: "Meta çıktısının genellikle ölçülen ulusal hasılayla aynı olmadığını, ancak çocukları, arkadaşlığı, sağlığı ve diğer çeşitli metaları içerdiğini bir kez daha vurgulayayım." Bu nedenle, hemen göze çarpan şey, tüm piyasa modellerinin bu en rezilinin gerçekte –Marksist kuramsal turist için en büyük semptomatik öneme sahip olan– bir üretim modeli olduğu paradoksudur! İçinde tüketim, açıkça bir metanın veya belirli bir faydanın üretimi olarak tanımlanır; başka bir deyişle,

[4] *A.g.e.*, s. 194.

[5] Gary Becker, *An Economic Approach to Human Behavior*, Chicago, 1976, s. 14.

[6] *A.g.e.*, s. 217.

cinsel tatminden dış dünya acımasız gelirse sinirinizi çocuklarınızdan çıkarmak için uygun bir yere kadar herhangi bir şey olabilen bir kullanım değeri. İşte, Becker'in temel açıklaması:

> Hane halkı üretim fonksiyonu çerçevesi, örgütsel birimler olarak firmalar ve hane halkları tarafından gerçekleştirilen paralel hizmetleri vurgulamaktadır. Standart üretim kuramında çözümlenen tipik firmaya benzer şekilde, hane halkı sermaye varlıklarına (tasarruflar), sermaye donatımına (dayanıklı mallar) ve "emek gücü"nde şekillenmiş sermayeye (aile üyelerinin beşeri sermayesi) yatırım yapar. Örgütsel bir varlık olarak hane, firma gibi, bu emeği ve sermayeyi kullanarak üretim yapmaktadır. Her biri, kaynak ve teknoloji kısıtlamalarına tabi olarak amaç işlevini maksimize ediyor görülür. Üretim modeli yalnızca hane halkının tüketim kuramında uygun temel çözümleme birimi olduğunu vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda çeşitli hane halkı kararlarının karşılıklı bağımlılığını da ortaya çıkarır: tek bir zaman dilimi çözümlemesinde aile işgücü arzı ve zaman ve mal harcamalarına ilişkin kararlar ve bir yaşam döngüsü çözümlemesinde evlilik, aile büyüklüğü, emek gücü bağlılığı ve mal ve beşeri sermaye yatırım harcamaları hakkındaki kararlar.
>
> Hanede kıt bir kaynak olarak zamanın öneminin kabul edilmesi, hane halkı üretim fonksiyonu yaklaşımının empirik uygulamalarının geliştirilmesinde ayrılmaz bir rol oynamıştır.[7]

Bunun kabul edilebileceğini düşündüğümü ve yalnızca *bu* insan dünyasına değil ama en eski insansılarınkine kadar *hepsine* dair son derece gerçekçi ve mantıklı bir görüş sağladığını itiraf etmeliyim. Becker modelinin birkaç önemli özelliğinin altını çizmeme izin verin: Birincisi, bir kaynak olarak zamanın kendisine yapılan vurgudur (başka bir temel makale "A Theory of the Allocation of Time" olarak adlandırılmıştır). Bu elbette, büyük ölçüde Marx'ın kendi zamansallık görüşüdür, çünkü bu, sonunda tüm değerlerin bir zaman meselesi olduğu *Grundrisse*'den kendini fevkalade bir şekilde ayırır. Ayrıca, bu tuhaf öneri ile akılcı veya anlamlı davranış olarak gördüğümüz şeyde muazzam bir genişleme

[7] *A.g.e.*, s. 141.

içeren çağdaş kuram veya felsefenin büyük kısmı arasında uyum ve akrabalık olduğunu ileri sürmek istiyorum. Benim düşünceme göre, özellikle psikanalizin yayılmasından sonra, ama aynı zamanda küçülen bir dünyada ve medyanın kapladığı bir toplumda "ötekiliğin" yavaş yavaş buharlaşmasıyla birlikte, eski "anlaşılamaz" anlamında "us dışı" diye nitelendirilebilecek çok az şey kalır: insanların karar verme ve davranışlarının en aşağılık biçimleri –sadistler tarafından işkence ve hükümet liderlerinin açık veya gizli dış müdahaleleri– şimdi onlar hakkında ne düşünürsek düşünelim, hepimiz için [diyelim ki, bir Diltheyci *Verstehen* [*anlama*] açısından] anlaşılabilirdir. O halde, böylesine aşırı derecede genişletilmiş bir Akıl kavramının, zıttı olan us-dışı-olanın fiilen yokluğa kadar küçüldüğü bir durumda (Habermas'ın hâlâ düşündüğü gibi) daha öte bir normatif değeri olup olmadığı, başka ve ilginç bir sorudur. Ancak, Becker'in hesaplamaları (ve içindeki sözcük hiç de iktisadi insanı ima etmeyip daha ziyade gayet düşüncesiz, her günkü, her türden "bilinç öncesi" davranışı ima ediyor) bu ana akıma aittir. Gerçekten de sistem, yaptığımız her şey için bir sorumluluk içerdiği sürece Sartrecı özgürlük hakkında her şeyden daha fazla düşünmemi sağlıyor. Tabii ki, aynı şekilde, bilinçsiz bir günlük davranış düzeyinde gerçekleşen Sartrecı seçim, Becker'in "metalarının" her ânında bireysel veya kolektif üretim anlamına gelir. Bu metaların dar anlamda hazcı olması gerekmeyip, örneğin özgecilik, tam da böyle bir meta veya zevktir. Bunun gibi bir görüşün temsili sonuçları şimdi bizi gecikmeli olarak *postmodernizm* sözcüğünü ilk kez telaffuz etmeye götürecektir. Yalnızca Sartre'ın romanları (ve bunlar örneklerdir; muazzam, bitmemiş parçalardır), her insan eylemini ve hareketini, arzusunu ve kararını Becker'in maksimizasyon modeli açısından yorumlayan ve anlatan bir yaşam temsilinin neye benzeyeceğine dair gerçekten bir fikir verir. Böyle bir temsil, tüm seçenekler eşit uzaklıkta ve aynı düzeyde olacağı için, özel olarak aşkınlık ve perspektiften (örneğin, burada ölüm yalnızca başka bir fayda maksimizasyonu meselesidir) ve aslında herhangi bir geleneksel anlamda olay örgüsünden yoksun bir dünyayı açığa çıkarırdı. Bununla birlikte, Sartre ile analoji –günlük yaşamla, mesafesiz ve süslemesiz, aydınlatıcı bir yüz yüze karşılaşma olması gereken– bu tür bir okumanın, o estetiğin daha fantastik anlamlarında tamamen postmodern olmayabileceğini düşündürüyor. Becker, başka yerlerde tüketim fikrinin kendisinin tüketiminin gerçek bir hezeyanını sahneleme kapasitesine sahip olan postmodernde mevcut bulunan daha vahşi tüketim biçimlerini gözden kaçırmış görünüyor: postmodernde, gerçekten de en müthiş tatminle tüketilen, piyasa

fikrinin ta kendisidir; sanki metalaştırma sürecinin bir ikramiyesi veya fazlası gibi. Becker'in ölçülü hesaplamaları, postmodernizmin illaki politik muhafazakârlıkla bağdaşmaz ya da uyumsuz olması nedeniyle değil, yukarıda belirtildiği gibi, daha çok esasen onun sonuçta bir tüketim modeli değil, bir üretim modeli olması nedeniyle bunun çok gerisinde kalıyor. Üretimin tüketime ve dağıtıma dönüştüğü ve ardından durmaksızın temel üretken biçimine (genişlemiş sistemik üretim kategorisinde Marx, tematik veya analitik olanın yerine bunu geçirmek ister) döndüğü *Grundrisse*'ye büyük girişin gölgeleri! Gerçekten de piyasanın şu anki kutlayıcılarının –kuramsal muhafazakârların– çok fazla zevk ya da *mutluluk* gösteremediklerinden yakınmak olanaklı görünüyor (aşağıda göreceğimiz gibi, piyasaları esas olarak Stalin'i kapılardan uzak tutmayı amaçlayan bir polis memuru şeklinde hizmet ediyor; buna ek olarak insan, Stalin'in de Roosevelt için yalnızca bir kod sözcüğü olduğundan şüpheleniyor).

Öyleyse tanım olarak Becker'in modeli bana kusursuz ve bildiğimiz haliyle hayatın gerçeklerine çok sadık görünüyor; elbette ki, kural koyucu hale geldiğinde en sinsi tepki biçimleriyle karşı karşıya kalırız. Benim en sevdiğim iki pratik sonuçtan birincisi, ezilen azınlıkların karşılık vererek yalnızca durumu kendileri için daha kötü hale getirmeleridir; ve ikincisi, Becker'in özel anlamıyla (yukarıya bakınız) "ev üretimi," kadının bir işi olduğunda üretkenlikte ciddi şekilde azalma gösterir. Ancak, bunun nasıl böyle olması gerektiğini görmek kolaydır. Becker modeli, bir kod dönüştürme olarak yapısı itibariyle postmoderndir; iki ayrı açıklayıcı sistem burada temel bir kimlik iddiası yoluyla birleştirilmiştir (ki bu konuda, metafor yapma niyetinin en kesin işareti olarak, *metaforik olmaması* her zaman protesto edilir): Bir yanda insan davranışı (en başta aile veya *oikos*), diğer yanda firma veya işletme. Ondan sonra boş zaman ve kişilik özellikleri gibi fenomenlerin potansiyel hammaddeler açısından yeniden yazılmasıyla çok fazla güç ve netlik üretilir. Bununla birlikte, simgesel parantezin, bir heykelden bir perdenin muzaffer bir şekilde kaldırılmasındaki gibi kaldırılabileceği ve daha sonra kişinin para ya da ekonomik açıdan ev içi meseleler hakkında akıl yürütmesine izin verileceği sonucu çıkmaz. Ama bu tam da Becker'in pratik-politik sonuçlarını "çıkarsama"ya başlama şeklidir. Öyleyse, kod dönüştürme sürecinin bir sonucu olarak eskiden "yalın" olan her şeyin askıya alındığı burada da mutlak postmodernlikte başarısız oluyor. Becker, metafor ve simgesel tanımlama ekipmanlarını, yalnızca son bir anda (bu arada geç kapitalizmde altından buharlaşan) yalın düzeye geri dönmek üzere, sıralamak istiyor.

Neden bunların hiçbirini özellikle rezilce bulmuyorum ve bunun "uygun kullanımı" ne olabilir? Sartre'da olduğu gibi Becker'de de seçim, Sartre'ın bu şekilde kuramlaştırdığı (buna "durum" adını verir), ancak Becker'in ihmal ettiği, önceden verilmiş bir ortamda gerçekleşir. Her ikisinde de eski moda öznenin (veya bireyin ya da egonun) hoş karşılanan bir indirgenmesi vardır. Şimdi bu, dış dünyadaki mevcut materyal yığınına yöneltilen ve başka herhangi bir insanın anlayabileceği yeni genişlemiş anlamıyla (diğer her insanın "sempati duyabileceği" şekilde Dilthey'in veya Rousseau'nun anlamında) "ussal" olan bu bilgiler üzerinde kararlar veren bir bilinç noktasından biraz daha fazlasıdır. Bu, öznelliğe ilişkin her türden daha layıkıyla "usdışı" mitlerden kurtulduğumuz ve dikkatimizi bu duruma, dış dünyanın kendisi olan ve şimdi gerçekten de Tarih olarak adlandırılması gereken mevcut kaynak envanterine çevirebileceğimiz anlamına gelir. Sartrecı durum kavramı, tarihi böyle düşünmenin yeni bir yoludur; Becker, iyi nedenlerden ötürü benzer herhangi bir hareketten kaçınır. Sosyalizmde bile (daha önceki üretim tarzlarında olduğu gibi) insanların Becker modeli altında etkinlik gösterdiğinin pekâlâ hayal edilebileceğini ima ettim. O zaman farklı olacak olan, *durumun* kendisidir: "hane"nin doğası, hammadde stoku; aslında onun içinde üretilecek "metalar"ın tam da biçimi ve şekli. Bu nedenle, Becker'in piyasası, hiçbir şekilde piyasa sisteminin bir başka kutlaması olarak değil, daha çok, dikkatimizin tarihin kendisine ve onun sunduğu çeşitli alternatif durumlara istem dışı bir şekilde yeniden yönlendirilmesi olarak sonuçlanmaktadır.

Bu nedenle, piyasanın özcü savunularının gerçekte diğer tema ve sorunları tamamen içerdiğinden şüphelenmeliyiz: Tüketim zevkleri, kendilerinin bir parçası olmadıkları piyasa kuramını yutan ideolojik tüketiciler için mevcut bulunan ideolojik fantezi sonuçlarından biraz daha fazlasıdır. Gerçekten de yeni muhafazakâr kültür devrimindeki en büyük krizlerden –ve aynı nedenle onun büyük iç çelişkilerinden– biri, tüketici Amerika'nın Protestan etiğinin üstesinden gelmede ve tam zamanlı profesyonel müşteri olarak yeni doğasını uygularken birikimlerini (ve gelecekteki gelirini) rüzgârlara atabilmede gösterdiği başarı karşısında bir miktar gerginlik ortaya çıkmaya başladığında, bu aynı ideologlar tarafından sergilenmiştir. Ama açıkçası her ikisine birden sahip olamazsınız; müşteri kadrosunu Kalvinistlerin ve doların değerini bilen çalışkan gelenekçilerin oluşturduğu gelişen, işleyen bir piyasa diye bir şey yoktur.

Albert O. Hirschman'ın büyük kitabı *The Passions and the Interests*'in bize öğrettiği gibi, piyasaya duyulan tutku gerçekten de her zaman politikti. Son ola-

rak, "piyasa ideolojisi" için piyasanın tüketimle ilgisi, hükümetin müdahalesiyle ve aslında özgürlüğün kötülükleriyle ve insan doğasının kendisiyle ilgisinden daha azdır. Ünlü piyasa "mekanizması"nın temsili bir açıklaması Barry tarafından sağlanmıştır:

> Smith, doğal bir süreçle, politik türden veya şiddet içeren belirli bir insan müdahalesinin yokluğunda bireysel etkileşimden neyin meydana geleceğini veya hangi olay örgüsünün ortaya çıkacağını ifade etti.
>
> Bir piyasanın davranışı, bu tür doğal fenomenlerin açık bir örneğidir. Piyasa sisteminin kendi kendini düzenleyen özellikleri, tasarım yapan bir zihnin ürünü değil, fiyat mekanizmasının kendiliğinden bir sonucudur. Şimdi, insan doğasındaki –tabii ki "kendimizi daha iyi hale getirme" arzusu da dahil olmak üzere– belirli tekdüzeliklerden, hükümet bu kendi kendini düzenleyen süreci rahatsız ettiğinde ne olacağı çıkarılabilir. Böylece Smith, çıraklık yasalarının, uluslararası ticaret üzerindeki kısıtlamaların, sermaye şirketi ayrıcalıklarının ve benzerlerinin doğal ekonomik eğilimleri nasıl bozduğunu, ancak tamamen ortadan kaldıramayacağını gösterir. Piyasanın kendiliğinden oluşan düzeni, onu oluşturan parçaların *karşılıklı bağımlılığından* kaynaklanır ve bu düzene herhangi bir müdahale, basitçe kendi kendini baltalar: "Ticaretin hiçbir düzenlemesi, toplumun herhangi bir yerindeki sanayi miktarını, sermayesinin sürdürebileceğinin ötesinde arttıramaz. Yalnızca onun bir kısmını, aksi takdirde gitmeyeceği bir yöne yönlendirebilir." Smith, "doğal özgürlük" ifadesiyle, adaletin (negatif) yasalarını ihlal etmemesi koşuluyla, her erkeğin kendi çıkarını kendi yolunda takip etme ve hem endüstrisini hem de sermayesini başka bir erkeğinkilerle rekabete sokma konusunda tamamen özgür bırakıldığı sistemi kastediyor.[8]

O halde, piyasa kavramının gücü, bugünlerde dedikleri gibi, onun "bütünleştirici" yapısında yatmaktadır; yani bir toplumsal bütünlük modelini karşılama kapasitesinde. Bu, Marksist modeli yerinden etmenin başka bir yolunu sunar:

[8] Norman P. Barry, *On Classical Liberalism*, s. 30.

artık tanıdık Weberci ve post-Weberci ekonomiden politikaya, üretimden iktidara ve egemenliğe geçişten farklıdır. Ancak, üretimden dolaşıma geçme, daha az derin ve ideolojik bir şey değildir ve *1984* ve *Doğu Despotizmindeki* "egemenlik" modelinden Foucault'ya kadar tüm yol boyunca eşlik eden daha çok Nuh Nebi'den kalma fantezi temsillerini –yeni postmodern çağ için oldukça komik anlatıları– tamamen farklı bir düzenin temsilleriyle değiştirme avantajına sahiptir. (Hemen şimdi bunların da öncelikle tüketimle ilgili temsiller olmadığını tartışacağım.)

Bununla birlikte, ilk olarak kavramamız gereken şey, bu alternatif toplumsal bütünlük kavramının olasılık koşullarıdır. Marx (yine *Grundrisse*'de) dolaşım veya piyasa modelinin tarihsel ve epistemolojik olarak diğer haritalama biçimlerinden önce geleceğini ve toplumsal bütünlüğün kavrandığı ilk temsili sunacağını öne sürer:

> Dolaşım, genel yabancılaşmanın genel sahiplenme ve genel sahiplenmenin genel yabancılaşma olarak göründüğü harekettir. Bu hareketin tamamının toplumsal bir süreç olarak görünebilmesine ve bu hareketin bireysel unsurlarının bireylerin bilinçli iradesinden ve belirli amaçlarından kaynaklanmasına karşın yine de sürecin bütünlüğü kendiliğinden ortaya çıkan nesnel bir ilişki olarak görünür; bilinçli bireylerin etkileşiminden kaynaklanan, ancak ne onların bilinçlerinin bir parçası olan ne de bir bütün olarak onların altında toplanan bir ilişki. Bunların çarpışmaları, üstlerinde duran *yabancı* bir toplumsal güce yol açar. Kendi etkileşimleri, onlardan bağımsız bir süreç ve güç olarak (görünür). Dolaşım, toplumsal sürecin bir bütünlüğü olduğu için, yalnızca toplumsal ilişkinin, örneğin bir madeni para ya da değişim değerinde olduğu gibi, bireylerden bağımsız bir şey olarak görünmediği, aynı zamanda bizzat toplumsal hareketin tamamının da böyle göründüğü ilk biçimdir.[9]

Bu derin düşüncelerin hareketi ile ilgili dikkat çekici olan şey, çoğu zaman birbirinden çok farklı olduğu düşünülen iki şeyi kavram olarak tanımlıyor gibi görünmeleridir: Hobbes'un "bellum omnium contra omnes"i* ve (burada Hegel'in

[9] Marx and Engels, *Collected Works*, cilt 28, s. 131-132.

* Herkesin herkese karşı savaşı –çn.

"aklın hilesi" kılığına girmiş görünen) Adam Smith'in "görünmez eli." Marx'ın "sivil toplum" kavramının, bu iki kavram (madde ve anti-madde gibi) beklenmedik bir şekilde birleştirildiğinde meydana gelene benzer bir şey olduğunu iddia ediyorum. Bununla birlikte, burada önemli olan, Hobbes'un korktuğu şeyin Smith'e güven veren şeyle bir şekilde aynı olmasıdır. Hobbesçu terörün daha derin doğası, her durumda, Bay Milton Friedman'ın tanımının kayıtsızlığıyla tuhaf bir şekilde aydınlatılmaktadır: "Bir liberal, temelde yoğunlaşmış güçten korkar."[10] İnsan doğasında var olan ve İngiliz Devriminde uygulanan ve bu nedenle Hobbes tarafından ("korkuyla") kuramlaştırılan vahşi bir şiddet anlayışı, Hirschman'ın "ticaretin tatlılığı" tarafından değiştirilmedi ve iyileştirilmedi;[11] bu bakımdan (Marx'ta) piyasa rekabeti ile kesinlikle özdeştir. Aradaki fark siyasi-ideolojik değil, tarihseldir: Hobbes'un, insan doğasının şiddetini ve rekabeti evcilleştirmek ve kontrol etmek için devlet gücüne gereksinimi vardır; Adam Smith'te (ve başka bir metafiziksel düzlemde Hegel'de) rekabetçi sistem, piyasa, artık mutlak devlete gereksinim duymadan, kendi başına evcilleştirme ve kontrol etme işini yapar. Ancak, muhafazakâr gelenek boyunca açık olan şey, onun korku ve iç savaş ya da kentsel suçların bizzat sınıf mücadelesinin yalnızca birer figürü olduğu kaygılarıyla motivasyonudur. Dolayısıyla, piyasa koyun kılığına girmiş Leviathan'dır: işlevi (siyasi çeşitlilik özgürlüğünü bir kenara bırakın) özgürlüğü teşvik etmek ve sürdürmek değil, aksine onu bastırmaktır; ve bu tür görüşlerle ilgili olarak, gerçekten de varoluşsal yılların sloganları –özgürlük korkusu, özgürlükten kaçış– yeniden canlandırılabilir. Piyasa ideolojisi bizi, insanların kaderlerini kontrol etmeye çalıştıklarında ortalığı mahvettiğine ("sosyalizm olanaksızdır") ve insan kibrinin yerine geçebilecek ve insan kararlarını planlayıp tamamen değiştirebilecek kişilerarası bir mekanizmaya –piyasaya– sahip olduğumuz için şanslı olduğumuza inandırır. Yalnızca onu temiz ve iyi yağlanmış halde tutmamız gerekiyor ki, şimdi o –yüzyıllar önceki hükümdar gibi– bizimle ilgilensin ve bizi hizada tutsun.

Ne var ki, kutsallığın yerine bu avutuculuğun geçmesinin neden günümüzde evrensel olarak bu kadar çekici olduğu, farklı bir tür tarihsel sorudur. Piyasa özgürlüğünün yeni keşfedilen kucaklanışının Stalinizm ve Stalin korkusuna atfedilmesi dokunaklı, ancak zaman içinde biraz yanlış yerleştirilmiş olsa da, mevcut Gulag Endüstrisi bu ideolojik temsillerin "meşrulaştırılmasında" kesin-

[10] Milton Friedman, *Capitalism and Democracy*, Chicago, 1962, s. 39.

[11] Bkz. Albert O. Hirschman, *The Passions and the Interests*, Princeton, 1977, kısım 1.

likle çok önemli bir bileşen olmuştur (Gulag retoriğiyle özel ilişkileri daha yakın kültürel ve ideolojik inceleme gerektiren Holokost Endüstrisi ile birlikte).

Bir zamanlar yayımladığım altmışlı yılların uzun bir çözümlemesinde[12] bana şimdiye kadar sunulan en zekice eleştiriyi, küresel modelimde, İkinci Dünyanın ve özellikle Sovyetler Birliği'nin bulunmamasına Sokratik şaşkınlığını ifade eden Wlad Godzich'e borçluyum. Perestroyka deneyimimiz, Sovyet tarihinin Godzich'in görüşünü güçlü bir şekilde pekiştiren ve kendi hatamı daha da acınacak hale getiren boyutlarını ortaya çıkardı; bu yüzden burada diğer yönde abartma yaparak telafi edeceğim. Aslında benim hislerim, Kruşçev deneyinin başarısızlığının yalnızca Sovyetler Birliği için bir felaket olmadığı, küresel tarihin geri kalanı ve özellikle de sosyalizmin geleceği için bir şekilde esasen yaşamsal önemde olduğu noktasına vardı. Aslında Sovyetler Birliği'nde, yalnızca sosyalizmin değil, Marksizmin yenilenme olasılığına en son inanan neslin Kruşçev nesli olduğunu anlamamız gerekiyor; ya da tam tersi, daha genç entelektüellerin çeşitli kuşaklarının Marksizme ve sosyalizme olan mutlak kayıtsızlığını belirleyen şeyin onların başarısızlığı olduğunu. Ama bu başarısızlığın diğer ülkelerdeki en temel gelişmelerin de belirleyicisi olduğunu düşünüyorum ve küresel tarihin tüm sorumluluğunu Rus yoldaşların üstlenmesini istememekle birlikte, Sovyet devriminin dünyanın geri kalanı için olumlu olarak ifade ettiği şey ile bu devrimi restore etmenin ve süreç içinde partiyi dönüştürmenin bu son, kaçırılmış fırsatının olumsuz etkileri arasında bir miktar benzerlik var gibi görünüyor. Hem Batı'daki altmışların anarşizmi hem de Çin'deki Kültür Devrimi bu başarısızlığa atfedilebilir; her ikisinin de sona ermesinden çok sonraki uzantıları, bugün postmodernin her yerde mevcut tüketimciliğinde Sloterdijk'in "sinik akıl" dediği şeyin evrensel zaferini açıklıyor. Bu nedenle, siyasi praksisle ilgili böylesine derin bir hayal kırıklığının, piyasanın yadsınması retoriğinin popüleritesine ve insan özgürlüğünün artık savurgan bir görünmez ele teslim olmasına neden olması şaşırtıcı değildir.

Bununla birlikte, hâlâ düşünme ve akıl yürütmeyi içeren bu şeylerin hiçbiri, bu söylemsel gelişimin en şaşırtıcı özelliğini açıklamada çok ileri gitmez; yani iş ve özel mülkiyet kasvetinin, girişimciliğin kirliliğinin ve tapu ve tahsisat, kupon kesicilik, birleşmeler, yatırım bankacılığı ve bu tür diğer işlemlerin neredeyse Dickensvari tadının (iş yaşantısının kahramanca veya soyguncu-baron sahnesinin kapanmasından sonra) bizim zamanımızda böyle *seksi* olmasının nasıl

[12] "Periodizing the Sixties," *The Ideologies of Theory* içinde, Minneapolis, 1988, cilt 2, s. 178-208.

gerçekleştiğini. Benim görüşüme göre, serbest piyasanın bir zamanlar yorucu olan eski ellili temsilinin heyecanı, onun çok farklı türden bir temsille yasadışı metaforik ilişkisinden kaynaklanıyor; yani en geniş çağdaş ve küresel anlamıyla medyanın kendisiyle (tüm en yeni medya aletlerinin ve yüksek teknolojinin tamamından oluşan bir altyapı da dahil). İşlem (kültürel ve entelektüel tarihimizin daha eski anlarında olduğu gibi) bir sentez, yeni bir kombinasyon, yeni bir birleştirilmiş dil vb. üretmeden, birinin libidinal enerjisinin diğerini doldurmasına izin verecek şekilde iki kod sisteminin tanımlandığı, yukarıda değinilen postmodern işlemdir.

Horkheimer ve Adorno uzun zaman önce, radyo çağında, ürünlerin ücretsiz olduğu ticari bir "kültür endüstrisi" yapısının tuhaflığını gözlemlediler.[13] Medya ile piyasa arasındaki analoji aslında bu mekanizma tarafından pekiştirilmiştir: Bunun nedeni medyanın iki şeyin karşılaştırılabilir olduğu bir piyasaya *benzer* olması değildir; aksine, "piyasa"nın "kavramından" (veya Platonik fikirden), medyanın iki şeyin karşılaştırılabilir olduğu şeklindeki kendi kavramından farklı olması kadar *farklı* olmasıdır. Medya, içerik ve çeşitliliğinde tüketicinin hiçbir seçeneği olmayan, ancak seçimleri daha sonra "özgür seçim" olarak yeniden vaftiz edilen ücretsiz programlar sunar. Elbette fiziksel pazaryerinin kademeli olarak ortadan kalkması ve metanın imgesiyle (veya marka adı veya logosuyla) eğilimsel olarak özdeşleşmesiyle, piyasa ile medya arasında başka, daha yakın bir ortak yaşam gerçekleşir. Bu ortak yaşam içinde (postmodernin son derece karakteristik bir özelliği olarak) sınırlar silinir ve düzeylerin farksızlaşması yavaş yavaş şey ile kavram (ya da aslında, ekonomi ile kültür, temel ile üstyapı) arasındaki daha eski bir ayrılığın yerini alır. Öncelikle, piyasada satılan ürünler her iki alanda da aynı gönderge varmış gibi görünecek şekilde medya imgesinin tam içeriği haline gelir. Bu, bir dizi bilgi sinyaline (haber raporları, yazı dizileri, makaleler) ilgisiz bir ticari ürünün çığırtkanlığını yapan bir ekin iliştirildiği daha ilkel bir durumdan çok farklıdır. Bugün ürünler, sanki içeriğin bir parçası olarak eğlence bölümlerinin (hatta haberlerin) mekânı ve zamanı boyunca yayılmıştır; öyle ki, (en dikkat çekeni Hanedan dizisi olmak üzere)[14] iyi bilinen birkaç örnekte, (aynı oyuncular ticari bölümde de göründüğü için) anlatı bölümünün ne zaman sona erdiği ve reklamın ne zaman başladığı bazen net değildir.

---

[13] T.W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, çeviren John Cumming, New York, 1972, s. 161-167.

[14] Bkz. Jane Feuer, "Reading Dynasty: Television and Reception Theory," *South Atlantic Quarterly* 88, no. 2, Eylül 1989, s. 443-460.

İçerik yoluyla bu iç içe geçme, daha sonra ürünlerin doğası gereği biraz farklı bir şekilde arttırılır: Benim düşüncem, özellikle Amerikan tüketimciliği tarafından alevlenen yabancılarla uğraşırken, ürünlerin, doruk noktası çok kesin bir şekilde yeniden üretim teknolojisinin kendisinde yatan bir tür hiyerarşi oluşturduğudur. Bu da şimdi, tabii ki, klasik televizyon setinin çok ötesine yayılmaya ve genel olarak kapitalizmin üçüncü aşamasının yeni enformasyon veya bilgisayar teknolojisinin bir örneğini oluşturmaya başladı. Bu nedenle, başka bir tüketim türü de varsaymalıyız: içeriğinin ve dolaysız ticari ürünlerin ötesinde, tüketim sürecinin bizzat kendisinin tüketimi. Yeni makinenin sağladığı ve sanki resmi medya tüketiminin her oturumunda sembolik olarak yeniden canlandırılan ve ayinsel olarak yutulan bir tür teknolojik zevk ikramiyesinden bahsetmek gerekir. Burada söz konusu piyasa retoriğine sıklıkla eşlik eden muhafazakâr retoriğin (ama bence bu biraz farklı bir gayri meşrulaştırma stratejisini temsil ediyordu) toplumsal sınıfların sonuyla ilgisi olması gerçekten de rastlantı değildir. Bu, işçilerin konutlarında televizyonun varlığıyla her zaman gösterilmiş ve "kanıtlanmış" bir sonuçtur. Postmodernizmin coşkusunun çoğu, (mevcut iletişim, dil veya gösterge teorilerinin yaygınlığı bu daha genel "dünya görüşü"nün ideolojik bir yan ürünü olmak üzere) yüksek teknolojili enformatizasyon sürecinin tam da bu kutlamasından kaynaklanmaktadır. O halde bu, Marx'ın ifade edebileceği gibi, ("çok sayıda sermaye"nin aksine "genel olarak sermaye" gibi) birleşik bir süreç olarak (bireysel medya projeksiyonlarının içeriğinin aksine) "genel olarak" medyanın bir şekilde ön plana çıktığı ve deneyimlendiği ikinci bir andır; ve "genel olarak piyasa" ya da "birleşik bir süreç olarak piyasa" gibi fantastik imgelere bir köprü kurulmasına izin veren, bu "bütünleştirme" gibi görünmektedir.

Medya ile piyasa arasındaki karmaşık analojilerin, piyasanın mevcut retoriğinin gücünün altında yatan üçüncü özelliği, biçimin kendisinde bulunabilir. Guy Debord'un olağanüstü kuramsal türetişini hatırlatarak imge kuramına geri dönmemiz gereken yer burasıdır (metanın şeyleşmesinin son biçimi olarak imge).[15] Bu noktada süreç tersine çevrilir ve reklamda imge haline gelen, piyasanın ticari ürünleri değil, ama aksine ticari televizyonun eğlence ve anlatı süreçleridir; bunlar sırası geldiğinde şeyleştirilir ve pek çok metaya dönüştürülür: hemen hemen kalıplaşmış ve katı zamansal bölümleri ve aralarıyla seri anlatının kendisinden kamera çekimlerinin mekâna, öyküye, karakterlere ve modaya

[15] Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Detroit, 1977, Bölüm 1.

yaptıklarına kadar. Aynı metalaşma, bu meselelerin daha eski ve daha tanıdık tarihsel deneyimlerinden farklı görünen ve şimdi eski kamusal alanın kendisinin şimdiye kadarki "seküler" fenomenleriyle (gecelik haber yayınınızdaki gerçek kişiler ve olayların, isimlerin haber logoları gibi bir şeye dönüştürülmesi vb.) birleşen, yıldızların ve ünlülerin yeni bir üretim sürecini de büyük ölçüde içerir. Pek çok çözümleme, haber yayınlarının tam olarak anlatı dizileri gibi yapılandırıldığını göstermiştir; bu arada, resmi veya "yüksek" bir kültürün o diğer bölgesinde bulunan bazılarımız ("gerçek" veya "olgusal" olana karşı bir şey anlamında) "kurgu" gibi kategorilerin azaldığını ve önemini yitirdiğini göstermeye çalıştık. Ancak burada, kamusal alanda derin bir değişikliğin kuramlaştırılması gerektiğini düşünüyorum: Tarihsel olarak klasik dönemde gerçekliğin duygusal ve romantik "kültürel alan"dan bağımsız olarak varlığını sürdürmesine karşın bugün o ayrı varoluş tarzını kaybetmiş görünmesi temel farkıyla birlikte, hem kurgusal (anlatısal) hem de olgusal (dizilerdeki karakterler bile okumak için dış geçmişleri olan gerçek "adlandırılmış" yıldızlar olarak anlaşılır) olan ve şimdi – eski klasik "kültür alanı" gibi– yarı özerk hale gelen ve gerçekliğin üzerinde yüzen yeni bir imge gerçekliği âleminin ortaya çıkışı. Günümüzde kültür, gerçeği, onun herhangi bir bağımsız ve sanki kültürel olmayan veya kültür dışı biçimini sorunlu kılan şekillerde (gözünüz ile nesnenin kendisi arasına giren bir tür Heisenberg kitle kültürü ilkesiyle) geri etkiliyor; öyle ki, sonunda kuramcılar seslerini "gönderge"nin artık var olmadığı şeklindeki yeni *doxa*'da birleştiriyorlar.

Her durumda, bu üçüncü anda, bizzat medyanın içeriği artık meta haline geldi ve daha sonra, iki şey birbirinden ayırt edilemez olana kadar bağlı hale geldikleri piyasanın daha geniş bir versiyonuna savruldu. Öyleyse burada, piyasanın kendisinin hayal edildiği medya, şimdi piyasaya geri döner ve onun bir parçası haline gelerek önceden metaforik veya analojik olan özdeşleşmeyi "yalın" bir gerçeklik olarak damgalar ve onaylar.

Piyasanın bu soyut tartışmalarına nihayet eklenmesi gereken şey, pragmatik bir niteleyici, bazen görünürdeki söylemin kendisine –korkunç bir orta seviye yükseklikte çarpan– yepyeni bir ışık tutan gizli bir işlevselliktir. Barry'nin, yararlı kitabının sonunda, çaresizlik ya da öfke içinde ağzından kaçırdığı şey budur; yani çeşitli neoliberal kuramların felsefi sınaması, (ironili bir şekilde) "sosyalizmden kapitalizme geçiş" olarak adlandırabileceğimiz tek bir temel durumda uygulanabilir.[16] Diğer bir deyişle, piyasa kuramları, bu temel sistemik

[16] Bkz. Norman P. Barry, *On Classical Liberalism*, s. 193-196.

"deregülasyon" sürecine uygulanamadığı sürece ütopik kalır. Barry, daha önceki bir bölümde, ussal seçimi savunan insanları değerlendirirken, onlar için günümüz koşullarında ideal piyasa durumunun, Sol için bugün gelişmiş kapitalist ülkelerde sosyalist devrim ya da dönüşüm gibi, Ütopik ve gerçekleştirilemez olduğuna işaret ederken, kararın önemini zaten açıklamıştı. Buradaki göndergenin iki yönlü olduğunu eklemek istiyoruz: yalnızca piyasayı şu veya bu şekilde yeniden kurma girişimi olarak anlaşılan çeşitli Doğu ülkelerindeki süreçler değil, aynı zamanda, özellikle Reagan ve Thatcher döneminde Batı'daki refah devleti "düzenlemeleri"ni ortadan kaldırıp piyasa koşullarının daha saf bir şekline geri dönme çabalarını da içerir. Bu çabaların her ikisinin de yapısal nedenlerle başarısız olma olasılığını hesaba katmalıyız; ama aynı zamanda "piyasa"nın sonuçta son zamanlarda sosyalizmin olduğuna inanıldığı kadar Ütopik olduğunu ortaya çıkaran ilginç gelişmeye de yorulmadan işaret etmemiz gerekiyor. Bu koşullar altında, atıl bir kurumsal yapının (bürokratik planlama) başka bir atıl kurumsal yapıyla (yani piyasanın kendisiyle) değiştirilmesi hiçbir işe yaramaz. Aranan, nüfusun aktif bir çoğunluğunun kendisine ait ve kendi enerjileri tarafından inşa edilen bir şey olarak katıldığı büyük bir kolektif projedir. Sosyalist literatürde planlama olarak da bilinen toplumsal önceliklerin belirlenmesi, böyle bir kolektif projenin parçası olmalıdır. Bununla birlikte, piyasanın neredeyse tanım gereği bir proje olamayacağı açıktır.

9
ŞİMDİKİ ZAMAN NOSTALJİSİ

Philip K. Dick'in 1959'da yayımlanan ve ellileri çağrıştıran bir romanı vardır: Başkan Eisenhower'ın felci; Main Street, ABD; Marilyn Monroe; komşulardan ve ebeveyn-öğretmen birliklerinden oluşan bir dünya; küçük perakende zincir mağazaları (dışarıdan kamyonla getirilen ürünler); favori televizyon programları; yandaki ev hanımıyla hafif flörtler; oyun gösterileri ve yarışmalar; yalnızca gökkubbede yanıp sönen ışıklarıyla uçaklardan veya uçan dairelerden ayırt edilmesi zor olan, tepelerinde uzaktan dönen sputnikler. 1950'lere ait bir zaman kapsülü veya bir "daha dün" özeti veya belgesel-nostalji video filmi yapmakla ilgileniyorsanız, bu bir başlangıç olabilir: Buna kısa saç kesimleri, erken rock and roll, daha uzun etekler vb. ekleyebilirsiniz. Liste (öğeleri icat edilmemiş ve bir anlamda "otantik" olsa da) olguların veya tarihsel gerçeklerin bir listesi değil, daha ziyade klişelerin, olgulara ve tarihsel gerçeklere ait fikirlerin bir listesi olup birkaç temel soru düşündürmektedir.

Her şeyden önce, "dönem" kendisini bu şekilde görüyor muydu? Dönemin edebiyatı, bu tür küçük kasaba Amerikan yaşamını merkezi uğraşısı olarak mı ele alıyordu; ve değilse, neden? Başka hangi tür uğraşılar daha önemli görünüyordu? Kuşkusuz, geçmişe bakıldığında, elliler kültürel olarak ellili yılların "kendilerine" karşı pek çok protesto biçimi diye özetlenmiştir; Eisenhower dönemine ve onun rahatlığına karşı, Amerikan küçük (beyaz, orta sınıf) kasabasının yalıtılmış kişisel tatminine karşı, yakınlığı artık etkisini büyük ölçüde kaybetmiş olan savaşın kıtlık ve yoksunluklarından sonraki ilk büyük patlamada tüketmeyi öğrenen gönençli bir Birleşik Devletler'in konformist ve aile merkezli etnik merkezciliğine karşı. İlk Beat şairleri; ve nadiren "varoluşçu" imalarla bir-

likte "anti-kahraman;" birkaç cesur Hollywood dürtüsü, bizzat yeni doğmakta olan rock and roll; Avrupa kitaplarının, akımlarının ve sanat filmlerinin telafi edici ithalatı; C. Wright Mills gibi yalnız ve erken doğmuş bir politik isyancı veya kuramcı: Geçmişe bakıldığında, ellili yılların kültürünün bilançosu böyle gibi görünüyor. Geri kalan her şey Peyton Place, en çok satanlar ve TV dizileridir. Ve aslında bize ilk etapta ellili yıllara dair olumlu imgemizin içeriğini veren yalnızca bu dizilerdir – oturma odası komedileri ve bir yanda *Alacakaranlık Kuşağı*'nın, diğer yanda gangsterlerin ve dış dünyadan kaçak hükümlülerin tehdit ettiği tek ailelik evler. Diğer bir deyişle 1950'lerde "gerçekçilik" varsa, muhtemelen orada, kitlesel kültürel temsilde, küçük kasabadaki mutlu ailenin, normalliğin ve değişmeyen günlük yaşamın boğucu Eisenhower gerçeklikleriyle başa çıkmaya istekli (ve gücü yeten) tek sanat türünde bulunacaktır. Görünüşe göre yüksek sanat, muhalefet dışında bu tür bir konuyu ele alamaz: Lewis'in hicvi, Hopper veya Sherwood Anderson'ın *pathos*'u ve yalnızlığı. Natüralizm gerçeğinden çok sonra Almanlar onun "lahana koktuğunu," yani konusu olan yoksulluğun kendisinin sefaletini ve can sıkıntısını yaydığını söylerlerdi. Burada da içerik bir şekilde biçimi kirletiyor gibi görünüyor; ancak buradaki sefalet, mutluluğun sefaleti veya en azından Marcuse'nin "sahte" mutluluğunun hoşnutluğu (aslında kayıtsızlığı), yeni arabanın hazları, TV karşısında akşam yemeği ve kanepede en sevdiğiniz programı izlemektir. Bunların kendileri şimdi gizli bir sefalet, adını bilmeyen, muhtemelen içsel doygunlukla hiç karşılaşmadığı için gerçek doyumdan ve içsel doygunluktan kendisini ayırt edemeyen bir mutsuzluktur.

Bununla birlikte, muhalefet kavramına karşı çıkıldığında, seksenlerin ortalarında, bu "bozulmuş kitle kültürü"nün çoğunun olası bir yeniden değerlendirme için geri döndüğü, ellilerin bir canlanmasını göreceğiz. Bununla birlikte, ellili yıllarda gerçeklik üzerinde hüküm vermeye, neyin gerçek hayat ve öte yandan neyin yalnızca görünüş olduğunu söylemeye hâlâ yetkili olan, yüksek kültürdür; ve dışarıda bırakarak, görmezden gelerek, sessizce ve televizyon dizilerinin kasvetli klişeleri için hissedilebilen tiksintiyle es geçerek, yüksek sanat açıkça yargılarını verir. Güneyliler ve New Yorklulardan olan Faulkner ve Hemingway, ABD'nin bu küçük kasabada hammaddesinin yanına bile yaklaşmadan, çevresinden dolaşırlar; gerçekten de bu malzemenin, kavga eden çiftler ve evlilik dramalarının, küçük burjuva esnafların, mahallelerin ve televizyon karşısındaki öğleden sonraların ve diğer şeylerin asıl şairi olarak yalnızca dönemin

büyük yazarlarından Dick'in kendisi akla geliyor. Ama elbette bunları işleyerek ele alır ve her durumda söz konusu olan zaten Kaliforniya'dır.

Bu küçük kasaba içeriği, savaş sonrası dönemde (Dreiser'ı bir kenara bırakın, Lewis veya John O'Hara'da olduğu gibi) artık gerçekten "taşra" değildi: ayrılmak isteyebilirsin, hâlâ büyükşehir için özlem duyabilirsin, ama merkezden, metropolden yoksunluğun acısını ve batmasını giderecek bir şey –belki televizyon ve diğer medya kadar basit bir şey– meydana gelmişti. Öte yandan, bugün hâlâ şehir merkezleri şu anda çürümüş durumda olan (ama büyük şehirlerinkiler de öyledir) küçük kasabalarımız olmasına karşın, bunların hiçbiri artık yoktur. Olan, (taşra döneminde bir klostrofobi ve kaygı kaynağı, ellilerde ise belirli bir rahatlık ve hatta belirli bir güvence için zemin oluşturan) küçük kasaba özerkliğinin ortadan kalkmasıdır. Bir zamanlar haritada ayrı bir nokta olan şey, aynı ürünlerden ve kıyıdan kıyıya standartlaştırılmış alanlardan oluşan bir süreklilikte algılanamaz bir yoğunlaşma haline geldi. Bununla birlikte insan, küçük kasaba özerkliğinin, rahat bağımsızlığının, Eisenhower Amerika'sının bir bütün olarak dış dünyadaki durumu için alegorik bir ifade işlevi gördüğünü hissediyor: kendinden hoşnut, diğer toplumlardan ve kültürlerden radikal farklılığı anlamında güvenli, onların iniş çıkışlarıyla şiddet dolu ve yabancı geçmişlerinde bu kadar somut bir şekilde dışavurulan insan doğasındaki kusurlardan yalıtılmış bir Amerika.

Bununla birlikte, bu açıkça, 1950'lerin gerçeklerinden oldukça farklı olan "elliler"in temsiline kaymaktır; ek olarak, döneme bahşettiğimiz, çoğu kesin olarak kendi televizyon programlarından kaynaklanıyor gibi görünen tüm niteliklerin kültürel kaynaklarının altını çizmeye bizi zorunlu kılan bir kayış (başka bir deyişle, kendisinin kendi temsili). Bununla birlikte, bir kişi kendisi hakkında düşündükleriyle değerlendirilmese de bu tür öz-imgeler kesinlikle konuyla çok ilgilidir ve daha nesnel betimleme veya tanımlamanın önemli bir parçasını oluştururlar. Yine de dönemin daha derin gerçeklerinin –örneğin, artzamanlı ve uzun vadeli ekonomik ritimlerin veya eşzamanlı ve sistemik küresel ilişkilerin çok farklı ölçeğine karşı okuyun– bu şekilde etiketlenen ve nesilsel onyıllar açısından tanımlanan yıllara ait kültürel klişelerimizle de çok az ilgisi olması muhtemel görünüyor. Örneğin, "klasisizm" kavramı, Alman kültür ve edebiyat tarihinde, Aydınlanma ile Romantizm arasındaki daha büyük bir karşıtlığın içinde bu birkaç kilit yılın iz bırakmadan kaybolduğu bir Avrupa perspektifine geçtiğimizde ortadan kaybolan kesin ve işlevsel bir anlama sahiptir. Ancak bu,

bir dış sınırda, insanların kendileri ve kendi tarih anları hakkında sahip oldukları algının sonunda onun gerçekliğiyle *hiçbir* ilgisinin olmayabileceği olasılığını öngören bir spekülasyondur: Varoluşsal olanın, bir tür nihai "yanlış bilinç" olarak, kolektif bir fenomenin yapısal ve toplumsal öneminden kesinlikle farklı olabileceğini öngören bir spekülasyon. Bu, küresel emperyalizm olgusu tarafından daha akla yakın kılınan bir olasılıktır ve bu bağlamda, belirli bir ulus devletin anlamı –dünyadaki diğer herkes için– kendi içsel deneyimleriyle ve kendi içsel günlük yaşamlarıyla çılgınca çelişebilir. Eisenhower, bizim için iyi bilinen bir gülümsemeye, ancak o yıllarda herhangi bir ABD konsolosluğundaki devlet portrelerinin çarpıcı bir şekilde kanıtladığı gibi, sınırlarımızın ötesindeki yabancılar için eşit derecede iyi bilinen bir kaş çatmaya sahipti.

Bununla birlikte, daha da radikal bir olasılık vardır; yani bu dönem kavramları sonuçta hiçbir gerçekliğe karşılık gelmez ve ister kuşak mantığı açısından, ister yöneten hükümdarların adlarıyla veya başka bir kategoriye veya tipolojik ve sınıflandırmalı sisteme göre formüle edilmiş olsunlar, bu tür terimlerin kapsadığı çok sayıda yaşamın kolektif gerçekliği düşünülemez (veya güncel bir ifadeyi kullanırsak, bütünselleştirilemez) ve asla tanımlanamaz, karakterize edilemez, etiketlenemez veya kavramsallaştırılamaz. Sanırım bu, "dönemler" diye bir şey bulunmadığını ve hiç olmadığını savunan Nietzscheci konum diye adlandırabileceğimiz şeydir. Bu durumda, elbette "tarih" diye bir şey de yoktur, ki bu muhtemelen bu tür tezlerin her şeyden önce savunmaya çalıştığı temel felsefi noktadır.

Ancak bu, Dick'in romanına dönüp onu bilimkurguya dönüştüren bükülmeyi kaydetme ânıdır: çünkü küçücük ama sapkın ayrıntıların artan birikiminden, içinde karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini izlediğimiz roman ortamının aslında ellili yıllara ait olmadığı ortaya çıkıyor (Dick'in bu belirli sözcüğü hiç kullanıp kullanmadığını bilmiyorum). O, tarihsel türden bir Potemkin köyüdür: 1950'lerin, yıldızlararası bir atomik iç savaşın ortasında (bizi burada alıkoyması gerekmeyen nedenlerle) 1997'de inşa edilen –insan nüfusunda uyarılmış ve içe atılmış anılar ve karakter yapıları da dahil– bir yeniden üretimidir. Yalnızca ana karakterde iki yönlü bir belirlenimin bulunduğunu ve bu nedenle de aynı anda hem olumlu hem de olumsuz bir yorumbilime göre okunması gerektiğini not edeceğim. Köy, onu, isteği dışında, hükümet için önemli bir savaş zamanı görevini yerine getirmesi için kandırmak üzere inşa edilmiştir. Bu anlamda, zihin kontrolü ve bilinçsiz sömürüyle, anti-Kartezyen alınyazısı ve

determinizmle ilgili tüm fantezilerimizi uyandıran bu manipülasyonun kurbanıdır. O halde, bu okumada Dick'in romanı bir kâbus ve toplumsal hayatımız ve onun eğilimleriyle ilgili derin, bilinçsiz, kolektif korkuların ifadesidir.

Yine de Dick, 1950'ler köyünün, aynı zamanda, bir anlamda bilinçsizce kendi yanılsamasını seçen ve söz konusu dönemde kendi çocukluğunun ev içi ve güven verici rahatlıkları için iç savaşın kaygılarından kaçan başkahramanın özellikle çocuksu gerilemesinin de sonucu olduğunu netleştirmek için çaba sarf ediyor. Öyleyse bu perspektiften bakıldığında roman kolektif bir dilek-gerçekleştirme ve Kuzey Amerika sınır geleneğinde çok daha basit ve daha insani bir toplumsal sistem ve küçük bir kasaba Ütopyası için derin, bilinçsiz bir özlemin ifadesidir.

Romanın yapısının Eisenhower Amerika'sının bizzat dünyadaki konumunu ifade ettiğini ve bu nedenle bir tür çarpıtılmış bilişsel haritalama biçimi, daha önce anlatıldığı gibi, durumumuzun daha "gerçekçi" bir açıklamasının bilinçsiz ve değişmeceli bir yansıması olarak okunması gerektiğini de not etmeliyiz: Dünya komünizminin (ve bu dönemde çok daha az derecede Üçüncü Dünya yoksulluğunun) amansız tehdidi ile çevrili Amerika Birleşik Devletleri'nin memleket gerçekliği. Bu aynı zamanda, tabii ki, dış tehditlerin ve yaklaşan uzaylı istilalarının daha açık bir şekilde ideolojik temsilleriyle (genellikle yine küçük kasabalarda geçen) klasik bilimkurgu filmlerinin dönemidir. Dick'in romanı bu şekilde –iyi huylu ve aldatıcı görünümün ardında ortaya çıkan daha acımasız "gerçeklik" olarak– okunabilir veya temsillerin kendileriyle ilgili özbilince belirli bir yaklaşım olarak alınabilir.

Bununla birlikte, mevcut perspektiften daha önemli olan, genel olarak tarih ve tarihsellik sorunları için Dick'in romanının paradigmatik değeridir. Bu romanın ait olduğu alt tür –bilimkurgu olarak adlandırılan, Lukianos'dan başlayarak tüm klasik hicivli ve Ütopyacı edebiyatın eklenmesiyle genişletilebilen ve onurlandırılabilen ya da ucuz kurgu ve macera geleneğine sınırlanıp indirgenebilen bu "kategori"– hakkındaki düşünme yollarından biri, onu on dokuzuncu yüzyılın başlarında tarihi romanın ortaya çıkışıyla benzerlikler sunan tarihsel açıdan yeni ve özgün bir biçim olarak düşünmektir. Lukács, bu sonuncusunu, muzaffer orta sınıfların (veya burjuvazinin) yeni ve eşit derecede acil tarih anlayışına şekil veren biçimsel bir yenilik (Sir Walter Scott tarafından) olarak yorumladı; çünkü bu sınıf, geçmişine ve geleceğine dair kendi vizyonunu yansıtmaya ve toplumsal ve kolektif projesini, feodal soylular gibi daha önceki "tarihin öznele-

rinkinden" farklı bir biçimde zamansal bir anlatı içinde ifade etmeye çalıştı. Bu biçimiyle tarihsel roman, yalnızca postmodern çağda kendi tarihimizi kendimize artık bu şekilde anlatmadığımız için değil, aynı zamanda onu artık bu şekilde deneyimlemediğimiz ve belki de artık onu hiç deneyimlemediğimiz için gözden düşmüş ve nadirleşmiştir.

Kısacası, insan, böyle bir biçimin olasılık koşullarının –ve onun ortaya çıkmasının ve sönmesinin– insanların şu ya da bu tarihsel anda yaşadıkları varoluşsal tarih deneyiminden çok, tam da sosyoekonomik sistemlerinin yapısında, göreceli saydamlığı veya şeffaflığında ve onun mekanizmalarının şeyin kendisiyle daha büyük bir bilişsel ve varoluşsal temas sağlama özelliğinde olduğunu vurgulamak isteyecektir. Bilimkurgunun bir tür olarak tarihsel romanla diyalektik ve yapısal bir ilişki kurduğu hipotezini keşfetmenin ilginç göründüğü bağlam budur: aynı anda akrabalık ve tersine dönme, karşıtlık ve homoloji ilişkisi (Robert C. Elliott'ın çözümlemesine göre, tıpkı komedi ve trajedinin, lirik ve epik olanın veya hiciv ve Ütopyanın yapmasının beklendiği gibi). Ancak, bu türsel karşıtlıkta zamanın kendisi çok önemli bir rol oynar, ki bu da evrimsel bir telafi niteliğindedir. Zira tarihsel roman, tarihselliğin, güçlü modern on sekizinci yüzyıl sonrası anlamında bir tarih duygusunun ortaya çıkışına "karşılık geldiyse," bilimkurgu aynı şekilde bu tarihselliğin azalmasına veya tıkanmasına ve özellikle de bizim zamanımızda (postmodern çağda), onun kriz ve felcine, zayıflamasına ve baskılanmasına karşılık gelir. Tarihsel olarak zamanı organize etme ve yaşama kapasitemiz olan bu yalnızca aralıklı olarak işleyen organa yaşamı ve duyguyu geri getirme yeteneğine sahip bir anlatı aygıtı, ancak şiddetli bir biçimsel ve anlatısal yer değiştirme aracılığıyla ortaya çıkabilir. Tarihsel romanın geçmişi, bilimkurgunun da geleceği sahnelediği gerekçesiyle iki biçimin simetrik olduğunu düşünmekte de acele edilmemelidir.

Tarihsellik aslında (çeşitli biçimleri bu tür temsilleri *kullansa* da) ne geçmişin bir temsilidir ne de geleceğin bir temsili: o, her şeyden önce şimdinin tarih olarak bir algılanması olarak tanımlanabilir; yani şimdiki zamanla bir şekilde onu yabancılaştıran ve bize sonuçta tarihsel bir perspektif olarak nitelendirilen dolaysızlıktan uzaklığa izin veren bir ilişki olarak. Başka bir deyişle, bu özel toplumda ve üretim tarzında tarihselliği kavrama yolumuz olan işlemin kendisinin tarihselliği üzerinde ısrar etmek de uygundur; aynı zamanda, esasen tehlikede olan şeyin, aracılığıyla (henüz bir "şimdiki zaman" olarak tanımlanmayan) şimdinin içine dalmaktan geri çekildiğimiz ve onu bir tür şey olarak kavradığımız

bir şeyleştirme süreci olduğunu gözlemlemek de uygundur (yalnızca bir "şimdiki zaman" değil, tarihlendirilebilen ve seksenler ya da elliler diye adlandırılabilen bir şimdiki zaman). Bizim önvarsayımımız, bugün bunu başarmanın, geçmişe dair derin düşünmenin şimdiki zamanı o kalıtsal dizilerin, özellikle doruk noktası olarak olmasa bile, devamı olarak okuma anlayışımızı yenileyebilir göründüğü Sir Walter Scott'un zamanından daha zor olduğu şeklindeydi.

Bununla birlikte, *Time Out of Joint* [*Çığrından Çıkmış Zaman*], tarihselliği üretmek için Sir Walter Scott'ın aygıtından çok farklı bir makine sunuyor: güçlü anlamda geleceğin ön cephesine dair bir değişmece diyebileceğimiz bir şey – şimdiki zamanı, ellileri kendi okumamızın, o şimdiki zamanın belirli bir geleceğin geçmişi şeklinde kavranması yoluyla, tarih olarak yabancılaşması ve yenilenmesi. Bununla birlikte, geleceğin kendisi –Dick'in 1997'si– bir temsil veya öngörü olarak merkezi önemde değildir; çok farklı bir amaca, yani bugünün, Eisenhower Amerika'sının ve 1950'lerin küçük kasabasının gerçekçi temsilinin bir anıya ve yeniden yapılanmaya acımasızca dönüştürülmesine yönelik anlatı aracıdır. Burada şeyleştirme gerçekten de romanın kendisinde yerleşiktir ve sanki etkisizleştirilmiş ve bir uygulama biçimi olarak iyileştirilmiştir: Ellili yıllar bir şey, ama tıpkı bilimkurgu yazarının kendi küçük ölçekli modelini oluşturması gibi bizim inşa edebileceğimiz bir şeydir. O halde, o noktada, şeyleştirme, olumsuz ve yabancılaştırıcı bir süreç, üretim tarzımızın aslında temel dinamiği değilse de zararlı bir yan etkisi olmaktan çıkar ve daha çok, insan enerjilerinin ve insan olanaklarının yanına aktarılır. Yeniden sahiplenmenin elbette, Dick'in kendi temalarının ve ideolojisinin özgüllüğüyle, özellikle de geçmişle ilgili nostaljiyle ve küçük zanaatkârlığın yanı sıra küçük işletmelerin ve tahsilatın "küçük burjuva" değerlenmesiyle oldukça ilgisi vardır.

Bu roman bizim için zorunlu olarak tarihsel bir roman haline geldi, çünkü onun şimdiki zamanı –1950'ler– metnin kendisinin önerdiğinden oldukça farklı bir anlamda geçmişimiz haline geldi. Metin hâlâ "iş görmektedir:" okuyucularının bugününün tarihsel bir döneme dönüşmesini ve şeyleşmesini hâlâ hissedebiliyor ve takdir edebiliyoruz; hatta analoji yoluyla, zaman içindeki kendi ânımız için benzer bir şey çıkarabiliriz. Ne var ki, bugün böyle bir sürecin somut olarak, kültürel bir yapıtta gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceği oldukça farklı bir sorudur. *Future Shock* [*Şok: Gelecek Korkusu*] gibi kitapların birikimi, "fütüroloji" alışkanlıklarının günlük yaşamımıza dahil edilmesi, şeylere ilişkin algımızın bunların "eğilim"lerini de içerecek şekilde değiştirilmesi ve karmaşık

olasılıkların taranmasına yaklaşmak için zaman okumamız – şimdiki zamanımızla olan bu yeni ilişki, hem önceden "gelecek" deneyimine dahil edilmiş unsurları içerir hem de ikincisinin radikal bir şekilde dönüştürülmüş ve farklı bir sistem olarak herhangi bir küresel vizyonunu engeller veya önler. Diyelim ki aşırı nüfus, kıtlık ve anarşik şiddete ilişkin felaketli "yakın gelecek" vizyonları artık birkaç yıl önceki kadar etkili değilse, bu etkilerin ve onları üretmek için tasarlanmış anlatı biçimlerinin zayıflaması, ille de yalnızca aşırı aşinalık ve aşırı maruz kalmaktan kaynaklanmıyor; ya da daha doğrusu, bu sonuncusu belki de artık ötekiliğin ve radikal farklılığın dehşetiyle bizi sarsmayan hayali yakın geleceklerle ilişkimizde bir değişiklik olarak görülmelidir. Burada belirli bir Nietzschecilik kaygıyı ve hatta korkuyu yatıştırmak için çalışır: ne kadar yavaş öğrenilmiş ve edinilmiş olursa olsun, yalnızca şimdinin olduğu ve onun her zaman "bizim" olduğu inancı, iki yönlü bir tür bilgeliktir. Zira böylesine yakın geleceklerin dehşeti –eski bir natüralizmin benzer dehşeti gibi– sınıf temelliydi ve derinden sınıf rahatlığı ve ayrıcalığına dayanıyordu. Eski natüralizm, yalnızca rahatlamayla kendi oturma odalarımıza ve koltuklarımıza dönmek üzere, çeşitli alt sınıfların yaşamını ve yaşam dünyasını kısaca deneyimlememize izin verir: O halde, teşvik etmiş olabileceği iyi kararlar da her zaman bir hayırseverlik biçimiydi. Aynı şekilde, yakın geleceğin aşırı kalabalık bileşik kentlerine yönelik dünün dehşeti, henüz böyle yaşamak zorunda olmadığımız kendi tarihsel şimdimize yönelik gönül rahatlığı için kolayca bir bahane olarak okunabilir. Her iki durumda da korku hep proleterleşme, merdivenden kayma, gittikçe daha fazla mekânsal terimlerle düşünme eğiliminde olduğumuz bir rahatlığı ve bir dizi ayrıcalığı kaybetme korkusudur: mahremiyet, boş odalar, sessizlik, diğer insanları dışarıda tutma, kalabalığa ve diğer bedenlere karşı koruma. O halde, Nietzscheci bilgelik bize bu tür korkuyu bırakmamızı söyler ve bize gelecekteki mutsuzluğumuzun toplumsal ve mekânsal biçimi ne olursa olsun, tanım gereği bizim olacağı için yabancı olmayacağını hatırlatır. *Dasein ist je mein eigenes*: yabancılaşma, ötekiliğin şoku, yalnızca estetik bir etki ve bir yalandır.

Gelgelelim, belki de ima edilen, basitçe, geleceği artık –Ütopyacı ya da felaketli– herhangi bir şekilde hayal edemediğimiz nihai bir tarihsel çöküştür. Eskiden fütürolojik bir bilimkurgunun (bugünkü siberpunk gibi) salt "gerçekçiliğe" ve bugünün açık bir temsiline dönüştüğü bu koşullar altında, Dick'in bize sunduğu olasılık –geçmiş ve tarih olarak bugünümüzün bir deneyimi– yavaş yavaş dışlanır. Yine de kültürümüzdeki her şey, tüm bunlara karşın, tarihle meşgul

olmaktan vazgeçmediğimizi gösteriyor; gerçekte, tam da burada olduğu gibi, tarihselliğin tutulmasından yakındığımız anda, aynı zamanda evrensel olarak, ölü biçemler ve modalar için –aslında, ölü bir geçmişin tüm biçemleri ve modaları için– her yerde mevcut ve ayrım gözetmeyen kötü bir iştah anlamında çağdaş kültürü telafi edilemez biçimde tarihselci olarak teşhis ediyoruz. Bu arada –momentumunun o kadar hızlı olması nedeniyle artık *nesilsel* olarak adlandırmayacağımız– tarihsel düşüncenin belirli bir karikatürü de evrensel hale gelmiştir ve en azından onları –diyelim ki, doksanlar gibi– düşünmek ve uygun pazarlama ve tahmin sonuçlarını çıkarmak için mevcut koşullarımıza geri dönme iradesini ve niyetini içerir. Bu neden adamakıllı bir tarihsellik değildir? Ve şimdiki zamana bu şimdi genelleştirilmiş yaklaşım ile Dick'in kendi elliler "kavramı"na yönelik oldukça hantal ve ilkel laboratuvar yaklaşımı arasındaki fark nedir?

Bana göre öğretici olarak farklı olan iki işlemin yapısıdır: Biri, şimdiki bir tarihsel var olana dönüşünü belirlemek için bir gelecek vizyonunu harekete geçiren; diğeri ise geçmişin ya da geçmişin belirli bir ânının vizyonunu, ancak yeni bir alegorik yolla, harekete geçiren. Son zamanlarda çıkan birkaç film (burada *Something Wild* ve *Blue Velvet*'den bahsedeceğim) bizi yeni süreci alegorik bir karşılaşma açısından görmeye teşvik ediyor; yine de bu biçimsel olasılık bile, genel olarak nostalji filminin gelişiminde onun önkoşullarını yerine koymadıkça, tam olarak anlaşılmayacaktır. Zira geçmişin uygun bir şekilde alegorik işlenmesi nostalji filmleri yoluyla olanaklı hale gelir: Yeni ve daha karmaşık "post nostalji" ifade ve biçimlerinin olanaklı hale gelmesinin nedeni, nostalji filmlerinin biçimsel aygıtının bizi, geçmişi parlak görüntüler biçiminde tüketmek için eğitmiş olmasıdır. Başka bir yerde, bu özel şeyleştirme işleminin ve imgeye dönüşümün ayrıcalıklı hammaddesini veya tarihsel içeriğini, yirmiler ile otuzlar arasındaki önemli antitezde ve bu antitezin tam biçemsel ifadesinin art deco'daki tarihselci canlanmasında tanımlamaya çalıştım. Bu gerilimin (Aristokrasi ile İşçi arasındaki gibi) sembolik çözümü, belli ki yeni bir Burjuvazinin, yeni bir kimlik biçiminin sembolik yeniden icadı ya da üretilmesi gibi bir şeyi içerir. Yine de bu tür filmlerin olay örgüsü yapıları, projenin doğasında varmış gibi görünen bir şemalaştırmanın (veya tipleştirmenin) sıkıntısını çekerken, ürünlerin kendileri de, fotorealizm gibi, görsel zarafetlerinde yavandır. Bu nedenle, bunlardan daha fazlasını bekleme olasılığımıza ve bunlara yönelik isteğin mevcut ekonomik-ruhsal yapımızdaki daha dayanıklı özelliklere ve gereksinimlere (görüntü takıntısı *ve* tarihselci arzulara) karşılık gelmesine karşın, belki de

yalnızca bazı yeni ve daha karmaşık ve ilginç biçimsel devam filmlerinin hızla gelişmesi beklenebilirdi.

Daha beklenmedik –ama neredeyse ders kitabı tarzında, aslında çok "diyalektik" olan şey– bu yeni biçimin, şimdiye kadar karşıt olarak hayal ettiğimiz iki filmsel tarz arasında, sentez olmasa da bir tür çaprazdan ortaya çıkmasıydı: yani bir yandan nostalji filmlerinin yüksek zarafeti, diğer yandan put kırıcı punk filmin B-sınıfı simülasyonları. Her ikisinin de müziğe önemli ölçüde ipotek edildiğini göremedik, çünkü iki durumda müzikal gösterenler oldukça farklıydı: Bir yanda birinci sınıf dans müziği sekansları, diğer yanda rock gruplarının çağdaş çoğalması. Bu arada, daha önce değinilen türden herhangi bir "diyalektik" ders kitabı, "zarafet" ideologeminin bir ölçüde bir tür karşıtına, zamanımızda sınıf içeriğini kaybetmiş ("vuruşlar"ın burjuva saygınlığına ve yüksek modernist estetiğe karşı ikiz bir karşıtlık taşıdığı hissedildiğinde hâlâ güçsüz bir şekilde yaşıyor) ve yavaş yavaş *punk* adını taşıyan bu yeni anlamlar kompleksine göç etmiş görünen bir karşıtına ve olumsuzlamasına bağlı olma olasılığı konusunda bizi uyarmış olabilir.

Bu nedenle yeni filmler her şeyden önce bunun, kendi nostalji-deco ve punkun bir sentezi olarak ortaya çıkışlarının alegorileri olacaktır: Öyle ya da böyle bu "evlilik" için gereksinim ve arayış olarak kendi öykülerini anlatacaklar (estetikle ilgili harika olan şey –ne yazık ki, siyasetten farklı olarak– "arama"nın otomatik olarak şeyin kendisi olmasıdır: Onu kurmak, tanım gereği onu gerçekleştirmektir). Yine de estetik bir çelişkinin bu çözümü gereksiz değildir, çünkü biçimsel çelişkinin kendisi toplumsal ve tarihsel olarak sembolik bir öneme sahiptir.

Ancak şimdi, bu iki filmin hikâyesinin kısaca özetlenmesi gerekiyor. *Something Wild*'da, genç bir "şirket adamı," eski bir mahkûm olan kocası ortaya çıkıp intikam peşinde koşana kadar, onu kestirmeden gitmeye ve kredi kartı sahtekârlığına başlatan çılgın bir kız tarafından kaçırılır. *Blue Velvet*'te ise, genç bir lise mezunu, sonuçta onu kurtarabildiği yerel bir uyuşturucu satıcısı tarafından gizemli bir şekilde mağdur edilen bir gece kulübü şarkıcısının izine götüren kopmuş bir kulak keşfeder.

Bu tür filmler gerçekten de bizi bir şekilde tarihe dönmeye davet ediyor: *Something Wild*'ın merkezi sahnesi –ya da en azından olay örgüsünün kararlı bir şekilde üzerinde döndüğü sahne– bir sınıf toplanması, özellikle katılımcılarının tarihsel yargılarını talep eden türden bir olaydır: Nostaljik olarak yeniden

anımsanan ancak zorunlu olarak reddedilen veya yeniden onaylanan tarihsel gidişatların anlatıları ve geçmişin anlarının değerlendirmeleri. Bu, şimdiye kadarki amaçsız ama canlı olan bir filmsel anlatının birdenbire daha derin geçmişe (ya da daha derin bir geçmişin onun içine) düştüğü yarık ya da açıklıktır; çünkü gerçekte onuncu yıldönümü buluşması bizi yirmi yıl daha geriye, "kötü adam"ın beklenmedik bir şekilde omzunuzun üzerinden, seyirciye tüm yabancılığı ile "tanıdık" olarak belirdiği bir zamana götürüyor (o, kahramanın kocası ve daha kötüsü olan Ray'dir). "Ray," elbette, bir şekilde –bireyselleştirilmiş düzeyde– korunaklı bir kadının "kötü" bir erkek tarafından yıldırıldığı ve kurbanlaştırıldığı bu sıkıcı ve tükenmiş gotik paradigmanın, bir başka yeniden işlenmesidir. Bence bu tür literatürü, ataerkilliğin bir tür ön-feminist kınaması ve özellikle de tecavüze karşı bir ön-politik protesto olarak okumak büyük bir hata olur. Kuşkusuz gotik, tecavüzle ilgili kaygıları harekete geçiriyor, ancak yapısı bize, benim *korunaklı* sözcüğüyle altını çizmeye çalıştığım, içeriğinin daha merkezi bir özelliğinin ipucunu veriyor.

Gotikler gerçekte, ayrıcalık ve korunma diyalektiğinin uygulandığı bir sınıf fantezisidir (veya kâbusudur): Ayrıcalıklarınız sizi diğer insanlardan ayırır, ancak aynı şekilde, içinden göremeyeceğiniz koruyucu bir duvar oluştururlar ve bu nedenle, arkasında toplanma, plan yapma, saldırıya hazırlanma sürecinde her türden kıskanç güç hayal edilebilir; bu, dilerseniz, (Hitchcock'un *Psycho*'suna atıfta bulunarak) duş perdesi sendromudur. Klasik biçiminin orta sınıf kadınların durumunun ayrıcalıklı içeriğine –daha yeni orta sınıf evlilik biçimlerinin onlara dayattığı soyutlanma, ama aynı zamanda ev içi aylaklığa– dönmesi, bu tür metinleri belirtiler olarak kadınların durumlarının tarihine ekler, ancak onlara herhangi bir özel siyasi önem vermez (ilk başta bu önem yalnızca ayrıcalığın dezavantajlarının özbilincine varmaktan ibaret olmadığı sürece). Ancak biçim, belirli koşullar altında, benzer şekilde koruyucu bir mesafenin atfedildiği genç erkekler etrafında da yeniden düzenlenebilir: Örneğin, entelektüeller veya *Something Wild*'da olduğu gibi, evrak çantası taşıyan "korunaklı" genç bürokratlar etrafında. Bu cinsiyet ikamesinin her türden tamamlayıcı cinsel imaları uyandırma riskini alması, burada, arkadan –ve kadının görsel perspektifinden– görülen bıçaklanmanın iki erkek arasında tutkulu bir kucaklaşmaya benzediği olağanüstü tablo ânında bilinçli olarak dramatize edilmiştir. Bununla birlikte, daha formel sıçrama –erkek ya da kadın– bireysel "kurban" kolektivitenin kendisinin yerine, şimdi ekonomik ayrıcalıklarının kaygılarını ve korunaklı "is-

tisnacılığını" gotiğin sözde politik bir versiyonunda –basmakalıp delilerin ve (bazı nedenlerden dolayı çoğunlukla Arap veya İranlı) "teröristler"in tehditleri altında– yaşayan ABD halkının yerine geçtiğinde gerçekleşecektir. Bu kolektif fanteziler, Amerikan kamu benliğinin artan bir "feminizasyon"undan çok suçluluk duygusuyla ve daha önce değinilen rahatlık dinamikleriyle açıklanabilir. Ve geleneksel gotik Romantizmin özel versiyonu gibi, etkileri için bir zihinsel kategoriler seti olarak *etiğin* yeniden canlandırılmasına ve on sekizinci yüzyılın teolojik kalıntılarından arındırdığı ve bize aktarmadan önce iyice cinselleştirdiği erdem ile ahlaksızlık arasındaki yorgun ve modası geçmiş ikili karşıtlığın yeniden şişirilmesine ve yapay olarak yeniden canlandırılmasına bağlıdırlar.

Başka bir deyişle, modern gotik –ister tecavüz kurbanı isterse politik-paranoyak biçimlerinde– *kötülüğün* inşası üzerindeki merkezi işlemine mutlak olarak bağlıdır (iyinin biçimlerini inşa etmek herkesin bildiği gibi daha zordur ve sanki Güneş Ay'dan yansıyan ışıltısını geri çekiyormuş gibi, genellikle ışıklarını daha karanlık kavramdan alırlar). Bununla birlikte, kötülük burada, (içine her tür toplumsal içeriğin istenildiği zaman dökülebildiği) katıksız ötekiliğin en boş biçimidir. Siyasette olduğu kadar estetikte de etiğe karşı savlarım için o kadar sık azarlandım ki, olmadan iyi durumda olduğumuz ötekiliğin çok tehlikeli bir kategori olduğunu yeri gelmişken gözlemlemeye değer görünüyor; ama neyse ki, edebiyatta ve kültürde de çok sıkıcı bir hal aldı. Ridley Scott'ın *Alien*'i yine de paçayı sıyırabilir (ama o halde, bilimkurgu için, Lem'in tüm çalışmaları –özellikle yakın zamandaki *Fiasco* [*Fiyasko*]– orada bile böyle bir kategorinin kullanımına karşı bir sav olarak okunabilir); ama kesinlikle *Something Wild*'ın Ray'i ve *Blue Velvet*'in Frank Booth'u artık kimseyi korkutmuyor; çağdaş dünyamızda topluca "kötü" olan insanlar ve güçler konusunda ölçülü ve politik bir karara varmadan önce tüylerimizin ürpermesi de gerçekten gerekmez.

Öte yandan, Ray'in şeytani bir şekilde, kötülüğün bir temsili olarak değil, daha çok kötü *olmaya oynayan* birinin temsili olarak sahnelendiğini söylemek doğru olur ki, bu oldukça farklı bir konudur. Aslında Ray hakkında hiçbir şey özellikle özgün değildir; kötü niyeti gülümsemesi kadar sahtedir; ama kıyafetleri ve saç stili bize başka bir ipucu veriyor ve bizi etik olandan farklı bir yöne yönlendiriyor. Zira Ray yalnızca bir kötülük simülasyonu sunmakla kalmıyor, aynı zamanda *ellili yılların* bir simülasyonunu da sunuyor ve bu bana çok daha önemli bir konu gibi görünüyor. Elbette muhalif ellilerden bahsediyorum: Ike'nin ellilerinden çok Elvis'in ellileri. Ancak, tarihsel boşluğumuzun ötesine

bakarken ve geçmişin manzarasını nostalji-renkli gözlüklerle odaklamaya çalışırken, farkı artık gerçekten anlayabileceğimizden emin değilim.

Ancak bu noktada, *Something Wild*'ın gotik tuzakları ortadan kalkıyor ve burada 1980'lerin 1950'lerle buluştuğu esasen alegorik bir anlatımla uğraştığımız ortaya çıkıyor. Gerçekliğin bu belirli tarihselci hayaletle ne tür hesaplaşmalara girmesi gerektiği (ve bunu başarıp başaramayacağı) şimdilik karşılaşmanın ilk etapta nasıl düzenlendiğinden daha az önemlidir: elbette aracılar ve 1960'ların iyi niyetleriyle: tabii ki, Audrey/Lulu'nun bağlantıyı arzulamak, hatta kendi geçmişinin veya Rayinkinin (o hapisten yeni çıktı) hatırlatılması için çok az nedeni olduğundan, kasıtsız iyi niyetler.

Bu nedenle, her şey altmışlar ile elliler arasındaki bu ayrıma göre değişir ya da öyle düşünülebilir: İlki (büyüleyici bir kadın gibi) arzu edilen, ikincisi (bir motosiklet çetesinin lideri gibi) korkutucu, uğursuz ve güvenilmez. Adından da anlaşılacağı gibi, söz konusu olan "vahşi bir şey"in doğası ve Audrey'nin Charley'in toplum kurallarına uymayan karakterine (öğle yemeği faturasını ödemez) ilk bakışıyla ona odaklanan soruşturmadır. Aslında faturaların ödenmemesi, Charley'in "havalılığı" veya "dürüstlüğü" için temel belirti işlevi görüyor gibi görünüyor: bu kategorilerden hiçbirinin (veya yukarıda kullanılan uymacılık/uygunsuzluk kategorilerinin) daha eski, zamansal olarak tarihlenmiş ve dönemle sınırlı (çağdaş olmayan, modern olmayan) olanların yerini alacak yeni kategoriler inşa etme girişimi olarak görülebilecek olan bu filmin mantığına karşılık gelmediği anlaşılıyor. Bu özel "testi," Ray'in kendisinin uyguladığı "gerçek" veya alt sınıf suça –büyük hırsızlık ve sakatlamaya– karşı beyaz yakalı suçları içerdiği şeklinde tanımlayabiliriz. Ne var ki bu, küçük burjuva bir beyaz yakalı suçudur (Charley'in şirket kredi kartlarını yasadışı kullanımı bile şirketinin neredeyse tanım gereği kapsaması beklenen gerçek suçlulukla hemen hemen hiç orantılı değildir). Filmin kendisinde de bu tür sınıf belirteçleri mevcut değildir; bu, başka bir anlamda, çok kesinlikle, sınıf ve sınıf farklılaşmasının dilini ve kategorilerini bastırma ve bunların yerine icat edilmeyi bekleyen başka tür anlamsal karşıtlıkları geçirme çabası olarak görülebilir.

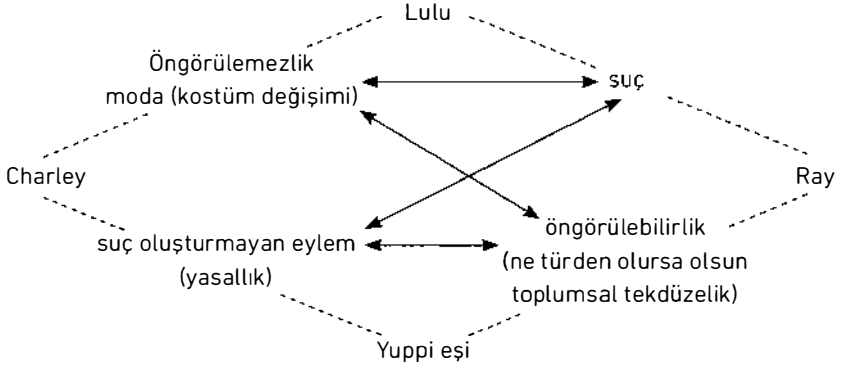
Bunlar ister istemez Lulu karakteri çerçevesinde, (bu özel anlamsal dönüşümün "kara kutusu" gibi bir şey olan) altmışlı yılların alegorisinde ortaya çıkıyor. Elliler, Brando ve James Dean filmlerinde gerçek şiddet ve gerçek sonuçlarla birlikte gerçek bir isyanı, ancak aynı zamanda bu tür bir isyanın *romantik temsillerini* de simgeliyor. Böylece Ray, bu özel anlatı içinde hem bir tür gotik kötü

adam hem de alegorik düzeyde romantik kahramanın (artık yapılamayan başka tür bir filmin trajik kahramanının) katıksız fikri olarak işlev görür. *Desperately Seeking Susan*'ın kahramanının aksine Lulu'nun kendisi alternatif bir olasılık değildir. Buradaki çerçeve, birazdan bakacağımız giysinin önemi ile birlikte acınacak sonun –onun yola getirilmesi ya da evcilleştirilmesi– ifade ettiği gibi, yalnızca erkek olarak kalıyor. Bu nedenle her şey, Lulu'nun kendi anlamsal bileşimi sayesinde (o yalnızca bir kadının vücudundan veya fetişinden çok daha fazlası olduğu için) Charley'in olmasını bir şekilde sağladığı veya bunu olanaklı kıldığı yeni tür *kahraman*a bağlıdır.

Bu kompozisyonla ilgili ilginç olan şey, öncelikle bize sanki ellili yıllardan (veya seksenlerden?) görüldüğü şekliyle altmışları vermesidir: uyuşturucu yerine alkol. Altmışların şizofrenik, uyuşturucu kültürlü tarafı burada siyasetiyle birlikte sistematik olarak dışlanıyor. Başka bir deyişle, tehlikeli olan, en çılgın halindeki Lulu değil, Ray'dir; altmışlar ve onun karşı kültürleri ve "yaşam tarzları" değil, elliler ve isyanları. Yine de elliler ile altmışlar arasındaki süreklilik, neye *karşı* isyan edildiğinde, "yeni" yaşam tarzlarının alternatifi olduğu yaşam tarzlarında yatıyordu. Bununla birlikte, tamamen kapris etrafında, yani öngörülemez ve şeyleştirmeye ve sınıflandırmaya karşı bağışık kalmanın yüce değeri etrafında organize edilmiş gibi görünen Lulu'nun uyarıcı davranışında herhangi bir içerik bulmak zordur. Bunlar, *Lafcadio's Adventures*'taki André Gide'in ya da başka birinin Bakışıyla bu nihai nesneleştirmeden umutsuzca kaçmaya çalışan (ki bu olanaksızdır ve sonunda yalnızca "kaprisli" olarak etiketlenirler) tüm bu Sartrevari karakterlerin gölgeleridir. Kostüm değişiklikleri, aksi takdirde tamamen biçimsel olan bu öngörülemezliğe belirli bir görsel içerik kazandırır; bunu imaj kültürünün diline çevirirler ve Lulu'nun (aslında psişik olmayan) başkalaşımlarına tamamen yansıtıcı bir zevk kazandırırlar.

Yine de izleyicilerin ve kahramanın hâlâ bir yere doğru yola çıktıklarını hissetmeleri gerekiyor (en azından Ray'in ortaya çıkışı filme farklı bir yön verene kadar): Bu nedenle, göründüğü kadar heyecan verici ve doğaçlama olan Lulu'nun Charley'i New York'tan kaçırması, en azından öğretici olacak boş bir biçime sahiptir, çünkü Orta Amerika'ya, linç ve bağnazlığın ya da gerçek, sağlıklı aile hayatının ve Amerikan ideallerinin "gerçek" Amerika Birleşik Devletleri'ne örnek iniştir; hangisi olduğunu tam olarak bilmiyoruz. Yine de on dokuzuncu yüzyılda "insanları" keşfetmek amacıyla yayan yola çıkan Rus popülist entelektüelleri gibi, misyonuna layık herhangi bir Amerikan alegorisi için bu yolculuk

scène à faire [zorunlu sahne] gibi bir şeydir veya öyleydi: Bununla birlikte, bunun ortaya çıkardığı şey, artık yolun sonunda keşfedilecek hiçbir şeyin olmadığıdır. Zira –bu durumda bir anneye indirgenmiş olan– Lulu/Audrey'nin ailesi artık uğursuz anıların burjuvazisi değildir: ayrıca ellili yılların cinsel baskısı ve saygınlığı ya da altmışların Johnsoncı otoriterliği de değildir. Bu anne klavsen çalar, kızını "anlar" ve herkes kadar tuhaf biridir. Bu küçük Amerikan kasabasında artık Ödipal isyanlar olanaklı değildir ve onlarla birlikte dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerinden tüm gerilim kaybolur. Yine de merkezde artık herhangi bir "orta sınıf" yoksa, en azından anlatı yapısının dinamiğinde, onların yerine geçebilecek başka bir şey vardır: Bunun için Lulu'nun sınıf toplantısında bulduğumuz şey (Ray ve kendi geçmişinin yanı sıra) Charley'in iş arkadaşı, yani hamile karısıyla birlikte bir yuppi bürokrattır. Bunlar kuşkusuz, aradığımız uğursuz ebeveynlerdir, ama eski, geleneksel Amerikan geçmişinden değil, uzak ve hayal edilemez bir gelecektendirler: "kareler"in anlamsal yuvasını işgal ederler, ancak artık herhangi bir toplumsal temel veya içerikleri olmadan (örneğin, Protestan etiğinin, püritenliğin, beyaz ırkçılığın veya ataerkilliğin vücut bulmuş halleri olarak okunamazlar). Ama en azından, bu filmin daha derin ideolojik amacını belirlememize yardımcı oluyorlar, ki bu amaç, Charley'i Ray'den farklı bir türsel tipten kahraman veya ana karakter yaparak diğer yuppi arkadaşlarından ayırmaktır. Gösterdiğimiz gibi, moda meselesinde (giyim, saç modeli ve genel vücut dili) öngörülemezlik: Dolayısıyla Charley'in kendisi bu belirli matristen geçmek zorundadır ve başkalaşım, daha rahat ve turist tipi bir kılık değiştirme (tişört, şort, koyu gözlük vb.) için elbisesini çıkardığında, yeterince uygun bir şekilde somut olarak fark edilir. Tabii ki filmin sonunda kurumsal işini de bırakır; ama usta ve kıdemli partner haline geldiği "ilişki" dışında, onun yerine ne yaptığını ya da ne olabileceğini merak etmek muhtemelen çok fazla



olacaktır. Tüm bunların anlamsal düzeni aşağıdaki gibi tasarlanabilir (ve hamile ve onaylamayan yuppi eşini tarafsız terimin somut ortaya çıkışı olarak görerek simetri korunabilir):

Kombinasyonları ve atmosferi bundan çok farklı olan benzer bir anlatı alegorisine geçiş işlevi görebilecek kelepçelerden henüz bahsetmedik. *Blue Velvet*, aslında (kelepçeli aşk sahnesi "anlamsız" olduğu kadar seksi de olan) *Demme* filminde tamamen eksik bir samimiyetle sadomazoşizmi doğrudan kitlesel kültür haritasına yerleştirmeye çalışıyor. Böylece sadomazoşizm, 1950'lerde Nabokov'un seksi kızlarından başlayarak, bir zamanlar karşı kültür ya da altmışlar olarak adlandırdığımız ihlallerin art arda ve hatta ilerici genişlemesinde birbiri ardına kamusal sanatın yüzeyine yükselen bu tabusal içerik biçimlerinin uzun çizgisinde en yenisi ve en sonuncusu haline gelir. *Blue Velvet*'te ise, bu açık bir şekilde uyuşturucularla ve dolayısıyla suçla –tam olarak organize suç olmasa da uyumsuzların ve tuhafların bir toplamıyla– ilişkili olup bu şeylerin bileşiminin ihlal edici doğası, (Dennis Hopper karakterince) tekrarlayan müstehcenlik tarafından sıkıcı bir şekilde pekiştirilir.

Yine de *Something Wild*'da tarih, ihtiyatlı bir şekilde uyandırılıyor ve çağrılıyorsa, bize *Blue Velvet*'in olaylarını düşünmemiz için genel çerçeve ve insanlık dışı, insan ötesi bir perspektif olarak verilen, onun tersi olan Doğa'dır. Filmi anlaşılmaz bir felaket gibi açan babanın felci –bu huzurlu Amerikan küçük kasabasında özellikle skandal niteliğinde bir şiddet eylemi olan tanrısal eylem– (*Eraserhead* ve *Dune*'un yönetmeni olan) David Lynch tarafından tüm doğanın Darwinci şiddetinin daha bilimkurgusal ufkunda konumlandırılıyor. Felçli yatan babanın çekiminden kamera, mikroskobik odağını genişleterek evi çevreleyen çalıların içine çekilir: ilk önce ve türsel olarak iyi bir korku filmi formatında manyağın gizli varlığı sandığımız, ancak doyumsuz bir böceğin çeneleri olduğu ortaya çıkan korkunç bir çalkalanma ile yüzleşene kadar. Daha sonra, gagalarında umutsuzca bükülen solucanlarla nar bülbülleri üzerinde ısrar etmek, tüm doğanın baş döndürücü ve mide bulandırıcı şiddetine dair bu kozmik duyguyu da güçlendirir: sanki bu sınırsız vahşet içinde, gözün görebildiği veya düşüncenin ulaşabildiği kadarıyla evrenin bu durmak bilmeyen kan banyosu içinde, insanlığın ilerleyişi ve ona rehberlik eden bir ilahi takdir tarafından tek bir barış dolu vaha fethedilmiş gibi; yani –hayvanlar âleminde olduğu kadar insanlık tarihinin dehşetinde de benzersiz olan– Kuzey Amerika'nın küçük kasabası. Tehdit edici bir dış dünyadan sıyrılmış uygar nezaketin bu kıymetli ve kırılgan

fethine, sonra kesik bir kulak biçiminde (bir yeraltı uyuşturucu kültürü ve bir zevk mi, yoksa bir görev mi; cinsel tatmin meselesi mi, yoksa kendinizi ifade etmenin başka bir yolu mu olduğu henüz tamamıyla belli olmayan bir sadomazoşizm biçiminde) şiddet gelir.

Bu nedenle tarih, söylence biçiminde değilse de ideoloji biçiminde *Blue Velvet*'e girer: Cennet Bahçesi ve Düşüş, Amerikan istisnacılığı, ayrıntılarında bir simulakrum veya camekân içinde Disneyland gibi, *Something Wild* kahramanlarının lise liderleriyle birlikte en otantik ellili filmler tarzındaki seyahatlerinde bulabildikleri her şeyden çok daha sevgiyle korunmuş küçük bir kasaba. Doğanın şiddetine söylencesel ve sosyobiyolojik bir bakış açısının yanı sıra filmin olayları aynı zamanda baba işlevindeki kriz tarafından çerçevelendirildiği için –açılış sekansında babanın gücünü ve otoritesini askıya alan felç, babanın iyileşmesi ve huzurlu final sahnesinde hastaneden dönüşü– bu peri masalı etrafında elliler tarzındaki bir pop psikanalizine bile başvurulabilir. Diğer babanın bir polis dedektifi olması, bu tür bir yoruma, yalnızca kulağını gördüğümüz üçüncü, eksik babanın kaçırılması ve işkence edilmesiyle de güçlendirilen belirli bir inandırıcılık kazandırır. Yine de genç kahraman babalık işlevini çok kolay bir şekilde üstlenmeyi başardığı için mesaj özellikle ataerkil-otoriter değildir: daha çok, ellili yıllara dönüş için olan bu özel çağrı, tüm bu babaların göze batmayan iyilikseverliği ve rakiplerinin ise, tersine, katıksız iğrençliği üzerinde ısrar ederek hapı şekerle kaplar.

Zira bu gotik, *Something Wild* gibi kendisini tamamen altüst eder, ama oldukça farklı bir şekilde. Orada, o gerçek bir tehdit olmayı sürdürdüğünde bile bizim için altı çizilen, Ray'in kötülüğünün temsili doğasıydı: isyan, yasadışılık, fiziksel şiddet ve eski hükümlülerin hepsi gerçek ve ciddi meselelerdir. *Blue Velvet*'in altmışlar hakkında anlamamız için bize verdiği şey, tersine, sakat bedenlerin grotesk ve korkunç tablolarına karşın bu tür bir kötülüğün korkutucu olmaktan çok tatsız, tehdit edici olmaktan çok iğrenç olduğudur: Burada kötülük nihayet bir imge haline gelmiş ve ellili yılların temsili tekrarı, kendisini kendi başına bütün bir simulakrum halinde genelleştirmiştir. Artık peri masalının korkusuz çocuğu, bu kötü büyülü dünyayı yok edebilir, (bir başkasıyla evlenirken) prensesini serbest bırakabilir ve sihirbazı öldürebilir. Bütün bunların işaret ettiği (aktardığı dersten oldukça farklı olan) ders, onları kötü ve aptalca olarak betimleyerek uyuşturucularla savaşmanın, etik yargıların ve öfkelerin tüm tonlarını uyandırmaktan ve böylece onları gerçek kötülüğün, en yüce dinsel görkemi içinde Kö-

tünün göz alıcı saygınlığıyla donatmaktan daha iyi olmasıdır. Aslında altmışların sonunun bu özel alegorisi, başka bir metakritik düzeyde, tüm dönemi ve entelektüellerini o kadar büyüleyen ihlal kuramlarının sonunun da aynı zamanda bir alegorisidir. Sadomazoşizm materyalleri –tamamen yeni bir postmodern punk sahnesiyle çağdaş olsa da– daha sonra nihayet kendilerini silmeye ve ilk etapta çekiciliklerinin/iticiliklerinin dayandığı mantığı ortadan kaldırmaya çağrılır.

Dolayısıyla bu filmler ikili semptomlar olarak okunabilir: Kendi şimdisini tanımlamaya çalışma sürecinde, kendini geçmişin çeşitli şablonlarının yeniden birleşimine indirgiyor gibi görünen bu girişimin başarısızlığını aydınlatırken, aynı zamanda kolektif bir bilinçdışını gösterirler. Belki de aslında, "altmışların insanları"nın hissettikleri gibi, güçlü bir nesilsel özbilincin ardından gelen, genellikle tuhaf bir amaçsızlıktır. Ya gelecek "on yıl"ın can alıcı tanımlayıcı özelliği, örneğin, tam da böylesine güçlü bir özbilincin yokluğu, yani ilk etapta kurucu bir kimlik eksikliği ise? Bu çoğumuzun, özellikle önceki dönemin benzersizliğinden sonra, özgünlüğü çoğu zaman hiçbir özgünlüğün olmamasından ibaret görünen yetmişler hakkında hissettiğimiz şeydi. İşler seksenlerde çeşitli şekillerde tekrar toparlanmaya başladı. Ancak, kimlik süreci döngüsel bir süreç değildir ve ikilem aslında budur. Yetmişli yıllarla kıyaslandığında seksenli yıllarda, rüzgârda yeni politik belirtilerin olduğu, işlerin tekrar hareket ettiği, "altmışlar"ın olanaksız bir "geri dönüş"ünün havada ve yerde olduğu söylenebilirdi. Ama seksenli yıllar, politik ya da başka açılardan, özellikle de bir geriye ya da eski haline dönüş olarak tanımlanmaya çalışıldığında, altmışlara pek benzemiyor. Marx'ın sözünü ettiği fırsat sağlayıcı kıyafet balolarının kendini kandırması –geçmişin harika anlarının kostümlerinin giyilmesi– bile artık tarih-dışı bir tarih döneminde seçenekler arasında yer almıyor. Dolayısıyla, nesilsel *birleşim*, ciddi tarihsellikle karşı karşıya kaldığı anda parçalanmış gibi görünmektedir ve onun yerini oldukça farklı olan "postmodernizm" öz-kavramı almıştır.

Dick, bugününü (geçmiş) tarih olarak görmek için bilimkurguyu kullandı; klasik nostalji filmi, bugününden tamamen kaçarken, tarihselci eksikliğini, belirli kuşakların geçmişlerinin gösterişli imgelerinde büyülenmiş hayranlığı içinde kaybederek tescil etti. İki 1986 filmi, tamamen yeni bir biçime (ya da tarihselliğe) pek öncülük etmese bile, yine de alegorik karmaşıklıklarında, bunun sonuna ve şimdi başka bir şey için açılan alana işaret eder gibi görünüyor.

10
İKİNCİL DETAYLANDIRMALAR

I. Modern ile Postmodern Arasında Gelecekteki Karşılaşmalara İlişkin Öndeyişler

Marksizm ve postmodernizm: insanlar genellikle bu kombinasyonu tuhaf ya da paradoksal ve bir şekilde yoğun biçimde dengesiz buluyor gibi görünüyorlar. Öyle ki bazıları benim durumumda postmodernist "hale geldikten" sonra herhangi bir anlamlı (veya başka bir deyişle basmakalıp) bakımdan Marksist olmayı bırakmış olmam gerektiği sonucuna varmaya sürükleniyorlar. Zira iki terim (tam postmodernizm içinde) yanlarında bir sürü pop nostalji imgeleri taşımakta olup "Marksizm" kendisini belki de Lenin ve Sovyet devriminin sararmış dönem fotoğraflarına damıtıyor ve "postmodernizm" hızla en şatafatlı yeni otellerin bir görüntüsünü veriyor. Aşırı tezcanlı bilinçdışı daha sonra, pırıl pırıl, pembe ve mavi bir mimari fantezinin içine gizlenmiş küçük, özenle yeniden üretilmiş –Sovyet garsonların miskince kötü Rus yemeklerini servis ettikleri, eski fotoğraflarla süslenmiş– bir nostalji restoranının görüntüsünü hızla bir araya getiriyor.

Kişisel bir nota izin verirsem, tuhaf ve komik bir şekilde bir çalışma nesnesiyle özdeşleştirilmem daha önce de başıma gelmişti: Yıllar önce yapısalcılık üzerine yayımladığım bir kitap, bazıları bana yapısalcılığın "en önde gelen" sözcüsü olarak hitap ederken, diğerleri bana bu hareketin "seçkin" bir eleştirmeni ve muhalifi olarak seslenen mektuplara neden olmuştu. Ben gerçekten bunların hiçbiri değildim, ancak insanların kavraması zor gibi görünen görece karmaşık

ve alışılmadık bir şekilde "hiçbiri" olmamış olmam gerektiği sonucuna varmalıyım. Postmodernizm söz konusu olduğunda ve konuyla ilgili asıl denememde postmodernizmi basitçe kutlamanın veya onu "reddetme"nin (bu her ne anlama geliyorsa), entelektüel veya politik olarak nasıl olanaklı olmadığını açıklamak için aldığım zahmete karşın, avangart sanat eleştirmenleri beni çabucak kaba bir Marksist tetikçi olarak tanımladı. Daha safdil yoldaşlardan bazıları ise pek çok şanlı öncelin örneğini izleyerek sonunda kendimi kaybettiğim ve bir "post-Marksist" (yani bir dilde, bir hain ve bir dönek, diğer bir dilde, kavga etmektense değişmeyi tercih eden biri) olduğum sonucuna vardılar.

Bu tepkilerin birçoğu, ayrı tutmakta yarar olduğunu düşündüğüm, beğeni (veya görüş), çözümleme ve değerlendirmeyi karıştırıyor gibiydi. Kişisel tercihlere işaret eden en gevşek medya anlamında "beğeni," eskiden asilce ve felsefi olarak "estetik yargı" olarak adlandırılan şeye karşılık geliyor gibi görünecektir (prensiplerdeki değişim ve sözlüksel saygınlıktaki barometrik düşüş, geleneksel estetiğin yerinden olmasının ve modern zamanlarda kültürel alanın dönüşümünün en az bir belirtisidir). "Çözümleme"yi edebiyat ve kültürel çalışmanın özel görevini oluşturan biçimsel ve tarihsel çözümlemenin o özel ve titiz konjonktürü olarak görüyorum. Bunu belirli biçimlerin olasılıklarının tarihsel koşullarının araştırılması olarak daha ayrıntılı olarak tanımlamak, belki de (genellikle geçmişte uzlaştırılamaz veya kıyaslanamaz olduğu düşünülen) bu ikiz perspektiflerin nesnelerini nasıl oluşturduklarını ve dolayısıyla ayrılmaz olduklarının neden söylenebileceğini anlatabilir. Bu anlamda çözümleme, beğeni ve görüş odaklı bir kültür gazeteciliğinden çok farklı bir işlemler dizisi olarak görülebilir; şimdi güvence altına alınması önemli olan şey, vazgeçilmez gözden geçirme işlevleriyle birlikte bu tür bir gazetecilik ile benim "değerlendirme" dediğim şey arasındaki farktır. Değerlendirme (daha eski bir estetik yargı modasından sonra) artık bir yapıtın "iyi" olup olmadığıyla ilgilenmeyip daha çok, metin veya bireysel sanat yapıtı aracılığıyla toplumsal yaşamın kalitesini sorgulayan sosyopolitik türden değerlendirmeleri canlı tutmaya (ya da yeniden icat etmeye) çalışır veya kültürel akımların veya hareketlerin politik etkilerinin değerlendirmesini, daha önceki geleneklerin onayları ve indekslerine göre daha az faydacılıkla ve günlük yaşamın dinamiklerine daha fazla sempati duyarak yapmayı göze alır.

Beğeni söz konusu olduğunda (ve önceki bölümlerin okuyucularının farkına varacakları gibi), kültürel olarak, postmodernizmin en azından bazı kısımlarının görece coşkulu bir tüketicisi olarak yazıyorum: Mimariyi ve birçok yeni

görsel çalışmayı, özellikle de yeni fotoğrafçılığı seviyorum. Müzik, dinlemek için veya şiir, okumak için fena değil; roman, yeni kültürel alanların en zayıf olanıdır ve film ve videodaki anlatısal benzerleri tarafından önemli ölçüde aşılmıştır (en azından yüksek edebi roman; gelgelelim alt türden anlatılar gerçekten çok iyidir ve tabii ki Üçüncü Dünyada tüm bunlar çok farklı şekilde ortaya çıkar). Gıda ve moda da genel olarak yaşam dünyasında olduğu gibi büyük ölçüde gelişmiştir. Benim düşünceme göre bu esasen sesin eşlik ettiği görsel bir kültürdür – ancak (kendisi için "standardizasyon"dan daha güçlü bir terimin icat edilmesi gereken ve buna ek olarak "yaşam tarzı" veya "cinsel tercih" gibi en kötü türden önemsiz bir dil tarafından duygusuzlaştırılmış olan) dilsel öğenin gevşek ve sönük olduğu ve yaratıcılık, cesaret ve keskin motivasyon olmadan ilginç hale getirilmemesi gereken bir kültür.

Bunlar görüşlere yol açan beğenilerdir; böyle bir kültürün işlevinin çözümlenmesi ve bunun nasıl böyle olduğuyla çok az ilgileri vardır. Her durumda, görüşler bile bu biçimde muhtemelen tatmin edici değildir, çünkü insanların açık bağlamsal nedenden ötürü bilmek istedikleri ikinci şey, bunun daha eski bir modernist kanonla nasıl karşılaştırılacağıdır. Mimari genel olarak büyük bir gelişmedir; romanlar çok daha kötüdür. Fotoğraf ve video kıyaslanamaz (ikincisi gerçekten çok açık bir nedenden dolayı); ayrıca, bugün bakmak için ilginç yeni resimlere ve okumak için şiirlere sahip olduğumuz için şanslıyız.

Ancak müzik (Schopenhauer, Nietzsche ve Thomas Mann'dan sonra) bizi salt görüşten daha ilginç ve karmaşık bir şeye götürmelidir. Öncelikle, müzik temel bir sınıf belirteci, Pierre Bourdieu'nun toplumsal "ayrım" dediği o kültürel sermayenin belirtisi olmaya devam ediyor: kültürlü ve kültürsüz ya da elit ve kitlesel müzik beğenilerinin (ve bir yanda Adorno, diğer yanda ise Simon Frith olmak üzere bunlara karşılık gelen kuramların) uyandırdığı tutkuların kaynağı budur. Bu arada, müzik aynı zamanda tarihi daha eksiksiz ve geri dönülmez bir şekilde içerir, çünkü arka plan ve duygudurum uyarıcısı olarak, özel veya varoluşsal geçmişimizle birlikte tarihsel geçmişimize aracılık eder ve artık bellekten kolay kolay çıkarılamaz.

Ancak, müziğin postmodern ile en önemli ilişkisi kesinlikle mekânın kendisinden geçer (benim çözümlememe göre, yeni "kültür" veya kültürel başatın ayırt edici veya hatta kurucu özelliklerinden biri). Her şeyden önce MTV, müziğin mekânsallaştırılması ya da dilerseniz, zamanımızda, ilk etapta zaten derinden mekânsallaştığının uyarıcı işareti olarak kabul edilebilir. Üretim, yeniden üretim,

alımlama veya tüketime ait olan müzikle ilgili teknolojiler, zaten bireysel veya kolektif dinleyici etrafında yeni bir sesli mekân oluşturmak için çalışmıştır: *koltuğunuzu* hizalama ve önünüzde serilmiş olan gösteriye bakma anlamında "temsiliyet" müzikte de krizini ve kendine özgü tarihsel parçalanmasını yaşamıştır. Artık düşünme ve tat alma için müzikal bir nesne sunmuyorsunuz; içeriği kabloyla bağlarsınız ve tüketici etrafında müzikal bir mekân yaratırsınız. Bu durumda *anlatı*, zaman içindeki sesler ile yerindeki vücut arasında çoklu ve değişken şekilli dolayımlar sunar ve anlatısal bir görsel parçayı –daha önce duyduğunuz herhangi bir öyküden gelmesi gerekmeyen anlatı olarak işaretlenmiş bir görüntü parçasını– ses bandındaki bir olayla koordine eder. Özellikle postmodernde, anlatılaştırma ile herhangi bir özel anlatı bölümünü bu bakımdan ayırt etmek çok önemlidir: Bunu yapmamak, "eski moda gerçekçi" öyküler ve romanlar ile varsayımsal olarak modern veya postmodern anlatı-karşıtı olanlar arasında karışıklıklara neden olur. Bununla birlikte öykü, anlatının ya da anlatılaştırmanın alabileceği biçimlerden yalnızca biridir; ve Lem'in hayali kitap incelemelerinde olduğu gibi, bugün yalnızca bir öykü üretme niyetinin yeterli olabileceği olasılığını akılda tutmaya değer (Ken Russell, neden MTV'ye geçtiği sorulduğunda, yirmi birinci yüzyılda hiçbir kurgu filminin on beş dakikadan uzun sürmeyeceği kehanetinde bulunmuştu). Bu nedenle, MTV'nin müziğe yaptığı şey, program müziği denen on dokuzuncu yüzyıl biçiminin bir tür tersine çevrilmesi değil, daha çok, seslerin (hiç şüphesiz, Lacan'ın halı çivileri kullanılarak) görünür mekân ve mekânsal bölümler üzerine çakılmasıdır: Burada, daha genel olarak video biçiminde olduğu gibi, soysal olarak geçmişe bakıldığında bu paradigmanın öncülü diye (ancak bunun üzerindeki temel etkisi olarak değil) parlayan eski paradigma, *animasyonun* kendisidir. Çizgi film –özellikle daha çılgın ve gerçeküstü çeşitleriyle– "metnin" görme ile ses arasında (Walt'un kültürlü müziğe karşı kendi kültürsüz takıntısını düşünün) aracılık yapma misyonunu denediği ve zamanın mekânsallaştırılmasıyla sonuçlandığı ilk laboratuvardır.

Bu nedenle, bir an durup düşündüğümüzde ve "güzel sanatlar sistemi"nin kendisine baktığımızda, beğenilerimizi "postmodernizm kuramı"na dönüştürme konusunda bir miktar ilerleme kaydetmeye başlarız: biçimler ile medya arasındaki orana (aslında "medya"nın aldığı biçimle, hem biçim hem de türün yerini alması), türsel sistemin kendisinin bir yeniden yapılanma ve (ancak minimum düzeyde değiştirilmiş) yeni bir konfigürasyon olarak postmoderni ve onun aracılığıyla bize olan tüm diğer şeyleri ifade etme biçimine baktığımızda.

Ancak, bu tür açıklamalar böylelikle yalnızca modernle zorunlu karşılaştırmayı içermekle kalmayıp aynı zamanda "kanon" yoluyla soruları geri getiriyor gibi görünüyorlar: Kuşkusuz, yalnızca çok eski kafalı bir eleştirmen veya kültür gazetecisi, Yeats'in Paul Muldoon'dan veya Auden'in Bob Perelman'dan "daha büyük" olduğunu kanıtlamakla ilgilenirdi – *büyük* sözcüğü yalnızca bir coşku ifadesi olmadığı sürece ki, bu durumda bazen tam tersini yapmak isteyebilirsiniz. Buradaki yanıt, tek bir paradigma veya dönem *içinde* "büyük yazarlar"ın "büyüklüğü"nü gerçekçi bir şekilde "kıyaslayamayacağınız" şeklinde olup oldukça farklıdır. Adorno'nun bireysel yapıtlar, birbirini iten estetik monadlar arasında yıkıcı bir savaş kavramı, kesinlikle çoğu insanın estetik deneyimine daha iyi karşılık gelen ve Keats'in Wordsworth'tan daha büyük olup olmadığına karar verme ya da Pompidou Merkezinin değerini Guggenheim ölçeğinde ölçme ya da, Mallarmé ve Ashbery sorunu bir yana, Dos Passos'un Doctorow'a üstünlüğünü belirleme isteğinin neden dayanılmaz olduğunu açıklayan bir kavramdır.

Bununla birlikte, bu tür karşılaştırmalar yapıyoruz ve ne kadar anlamsız olursa olsun, süreçten zevk alıyor gibi görünüyoruz; bu nedenle bu tür zorlayıcı eşleşmelerin ve sıralamaların ancak *başka bir şey ifade etmesi gerektiği* sonucuna varılabilir. Gerçekten de başka bir yerde,[1] bir çağın politik bilinçdışında –bireysel çalışmalar veya daha genel olarak kültürel tarzlar arasında– bu tür karşılaştırmaların gerçekte, okuyucu ile metin arasındaki bireysel temas yoluyla birbirleriyle yüzleşen ve yargılayan üretim tarzları arasında daha derin bir karşılaştırmanın temsili ve anlatımsal hammaddesi olduğunu savundum. Bununla birlikte, modern/postmodern örneği, bunun tek bir üretim tarzı içindeki aşamalar için, bu durumda kapitalizmin modernist (veya emperyalist veya tekelci) aşaması ile postmodern (ya da çok-uluslu) aşaması arasındaki yüzleşme için de geçerli olduğunu göstermektedir.

Tamamıyla kültürel olan özelliklerin tüm sıralaması bu kaydırma veya dört terimli metaforla ilgilidir: on sekizinci yüzyıl Alman prensliklerinin müzikal üretiminin niteliksel üstünlüğü hakkında yalnızca müziğin kendi dönemimizdeki ticari-teknolojik oluşumunu kınamak veya övmek için bazı öneriler uyduruyoruz. Bu açık karşılaştırma, eski rejimdeki günlük yaşam için bir his yaratmak ve böylece bir sonraki adımda, şimdiki zamanda özgün ve özel, orijinal ve tarihi olan bir duyguyu yeniden inşa etmek için çalıştığımız gizli bir karşılaştırmanın örtüsü ve aracıdır. Bu nedenle, uzmanlaşmış tarih kisvesi altında, yukarıda

[1] Bkz. "Marxism and Historicism," *The Ideologies of Theory*, cilt II, Minneapolis, 1988, s. 148-177.

özetlenen Brechtyen yabancılaştırma işlemleri dizisinin açıkça ortaya koyduğu gibi, postmodernizm kuramında sona erecek olan genel veya evrensel tarih yapıyoruz. O halde bunlar, Mahler ve Phil Glass'ın veya Eisenstein ve MTV'nin görece "büyüklüğü" hakkında kendilerine bağlı olarak tartışabileceğimiz şartlar ve koşullardır, ama böylelikle estetik veya kültürel olanın çok ötesine uzanırlar ve ancak maddi yaşamın üretim alanına ve onun kültürel praksis de dahil insan praksisine (diyalektik olarak) dayattığı sınır ve olanaklara ulaştıklarında anlamlı veya anlaşılır hale gelirler. Şu anda tehlikede olan şey, görece sistemik yabancılaşmanın kendisi ve altyapının sınırları ile herhangi bir sistem veya sistemik an içindeki üstyapının olanakları arasındaki diyalektik ilişkidir: onun içsel sefalet katsayısı ve ayrıca sağladığı ya da fethettiği bedensel ve ruhsal başkalaşımın kesin olanağıdır.

Bu, modernizm için, yalnızca birkaç ilk notun eklendiği, kendi başına bir araştırmadır. Postmodern içinde "modernin sonu" hakkında hissedilen duyguya gelince, bu (tarihsel modernizmle veya tarihsel moderniteyle pek de ilgisi olması gerekmeyen) tamamen başka ve temel bir meseledir. Bu nedenle, ikinci bir not dizisi, bazen modernizm ile postmodernizm arasındaki etik ve estetik "karşılaştırma"yla karıştırılan bu konuyu yapılandırır; ancak aşağıda önerilen sosyoekonomik karşılaştırmayı da sağlamaz.

II. Modernin Bir Kuramına Doğru Notlar

Modernin "klasikleri" kesinlikle postmodernize edilebilir veya "metinselliğin" öncüllerine değilse bile "metinlere" dönüştürülebilir: bu iki işlem, öncüller –Raymond Roussel, Gertrude Stein, Marcel Duchamp– bütün modernist kanonlara hep zorla uyduğu sürece görece farklıdır. Bunlar, bazı durumlarda modernizm ile postmodernizm arasındaki özdeşlik için örnekler ve görgü tanığı kanıtlarıdır, çünkü bunların içindeki en küçük bir değişiklik, sandalyelerin yerini değiştirirken en küçük bir sapma, en klasik yüksek modernist estetik değerler olması gerekeni rahatsız edici ve uzak (ama bize daha yakın!) bir şeye dönüştürür. Sanki karşıtlık içinde bir karşıtlık, olumsuzlamanın estetik bir olumsuzlamasını oluşturmuşlar gibi; modernin halihazırda anti-hegemonik olan azınlık sanatına karşı, modern donup esintili bir müzeler dizisi haline geldiğinde, elbette bizzat kanonlaşacak olan kendi daha da azınlıkçı ve özel isyanlarını sahnelediler.

Bununla birlikte, ana akım modernlere gelince, böyle bir müzede bir oda için sabırla bekleyenlerin birçoğu, postmodern metne kapsamlı bir şekilde yeniden yazma yeteneğine sahip görünüyor (özellikle postmodern sinemanın özelliklerinden biri de bu tür ekran uyarlamalarının giderek artan kıtlığı olduğu için, süreci bir romanın beyaz perdeye uyarlanmasıyla aynı şekilde düşünmekte tereddüt ediyoruz). Ancak, bugün yüksek modernizmi yeni yollarla yeniden yazdığımız, en azından bazı önemli yazarlar için, bana şüphe götürmez görünüyor: Flaubert bir realist olmanın yanı sıra Joyce onu ezbere öğrendiğinde bir moderniste ve sonra Nathalie Sarraute'un elinde beklenmedik bir şekilde postmodernist gibi bir şeye dönüştü – bu bildik bir öyküdür. Joyce'a gelince, Colin MacCabe bugün bizim için yeni bir Joyce, bir feminist ve çağla çok uyumlu görünecek ve postmodern olarak kutlamak isteyebileceğimiz en azından bir Joyce sunacak olan, melez ya da çok etnikli bir Joyce tasarladı. Bu arada benim açımdan, modernist bir estetikten çok çağdaş olanla uyumlu, Üçüncü Dünyaya ait ve anti-emperyalist bir Joyce'u yaratmaya çalıştım.[2] Peki, geçmiş yılların tüm klasikleri bu şekilde yeniden yazılabilir mi? Gilles Deleuze'ün Proust'u postmodern bir Proust mudur? Deleuze'ün Kafka'sı kesinlikle postmodern bir Kafka, bir etnisite ve mikro gruplar Kafka'sı, postmodern politika ve "yeni toplumsal hareketler" ile uyumlu bir Üçüncü Dünya ve lehçe azınlığı Kafka'sıdır. Ama T.S. Eliot iyileştirilebilir mi? Thomas Mann ve André Gide'e ne oldu? Frank Lentricchia, bu önemli iklimsel dönüşüm boyunca Wallace Stevens'ı canlı tuttu, ancak Paul Valery hiçbir iz bırakmadan ortadan kayboldu ve o, uluslararası modernist hareketin merkezinde yer alıyordu. Konuyla ve ortaya çıkardığı sorularla ilgili şüphe uyandıran şey –en son Paris modasını veya Japon teknolojisini yerleştirebilen ardışık mirasçılar tarafından defalarca devredilen ve yeniden dekore edilen harika bir malikane gibi– birbirini izleyen nesiller tarafından yeniden keşfedilip yeni şekillerde kullanılabilen klasiğin kendisinin, "tükenmez" metnin doğasına ilişkin tanıdık tartışmalarla olan çok güçlü ailevi benzerliğidir. Bu arada, hayatta kalamayanlar, postmodern medya çağımızda bile "gelecek neslin"

[2] Nathalie Sarraute, "Flaubert the Precursor," *The Age of Suspicion* [*Kuşku Çağı*] içinde, çeviren Maria Jolas, New York, 1963; Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londra, 1979; ve Rimbaud, Stevens ve emperyalizm literatürü üzerine üç makalem, "Rimbaud and the Spatial Text," *Rewriting Literary History* içinde, Tak-Wai Wong ve M.A. Abbas, (ed.), Hong Kong, 1984, s. 66-88; "Wallace Stevens," *New Orleans Review* 11, no. 1 içinde 1984, s. 10-19; "Modernism & Imperialism," *Nationalism, Colonialism & Literature*, no. 14 Field Day Pamphlet, Derry, İrlanda, 1988, s. 5-25.

gerçekten var olduğunun kanıtıdır; kaybedenler, onun tüm "büyük kitaplar"ının hâlâ bizi ilgilendirmediğini göstererek geçmişin zorunlu geçmişliğini belgeleyen tartışmanın çok önemli bir bileşenidir. Bu yaklaşım, sorunun onu eski tarihselci ikilemle yeniden tanımlayan kısımlarını uygun bir şekilde maskeliyor ve artık okuyamadığımız yüksek modern "klasikler"den esinlenen can sıkıntısı yoluyla kendi postmodernliğimiz hakkında bir şeyler öğrenmemizi engelliyor. Ancak can sıkıntısı, geçmişi keşfetmek ve onun ile şimdiki zaman arasında bir karşılaşma sahnelemek için çok yararlı bir araçtır.

Belirli bir yenileme veya "lekesizlik,"[3] belirli bir *Umfunktionierung* [yeniden işlevlendirme] pahasına (örneğin, Flaubert'in olay örgüsünü silmek ve cümleleri postmodern bir "metnin" anlarına dönüştürmek için çok daha yavaş okunması gerekir) hayatta kalan diğerlerine gelince, hâlâ paylaştığımız bir "modernite" durumu hakkında bize söyleyecekleri bir şeyleri olacaktır. Aslında yalnızca sorunun boyutlarını kavramak için değil, aynı zamanda çeşitli akademik disiplinlerin ve çeşitli ulusal geleneklerin onu ne kadar farklı şekilde çerçevelediğini anlamak için kök sıfatı üç farklı ada –"modernizm"in ötesinde, daha az tanıdık olan "modernite"ye ve sonra "modernleşme"ye– çevirmemiz gerekiyor. "Modernizm" Fransa'ya ancak yakın zamanda geldi, "modernite" bize daha yeni geldi, "modernleşme" sosyologlara ait, İspanyolcada sanatsal hareketler için iki ayrı sözcük var ("modernismo" ve "vanguardismo") vb. Karşılaştırmalı bir sözlük, bir yandan bu terimlerin çeşitli dil gruplarındaki kronolojik ortaya çıkışını tescillerken, aynı zamanda aralarında gözlemlenebilen eşitsiz gelişimi kaydeden dört veya beş boyutlu bir iş olacaktır.[4] Modernizmin ve kültürlerinin karşılaştırmalı bir sosyolojisi –Weberinki gibi, kapitalizmin şimdiye kadarki geleneksel kültürler üzerindeki olağanüstü etkisini, insan yaşamının ve algısının artık geri alınamaz eski biçimlerine verilen toplumsal ve psişik zararı ölçmeye adanmış kalan bir sosyoloji– sokağın her iki tarafında da çalışması ve tünelini her iki yönden kazması koşuluyla, bugün "modernizm"i yeniden düşünmek için tek başına yeterli bir çerçeve sunacaktır; başka bir deyişle, kişinin, modernizmi yal-

[3] Bu terimin doğru kullanımıyla ilgili yönergeler için Jonathan Dollimore'a minnettarım. Postmodernin zaman bilincine gelince, John Barrell, kendileri için "modernleşmenin eskimekle aynı şey olduğu" postmodern dekoratörlerden bahsederek her şeyi söylemiştir; "Gone to Earth," *London Review of Books*, 30 Mart 1989, s. 13.

[4] Ancak terim konusunda bkz. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham, N.C., 1987) ve ayrıca Peter Burger, *Prosa der Moderne* (Frankfurt, 1988) ve Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Paris, 1990).

nızca modernleşmeden çıkarsamakla kalmayıp aynı zamanda estetik çalışmanın kendi içindeki çökelmiş modernizasyon izlerini de taraması gerekir.

Ayrıca, önemli olanın şeyin içeriği değil, ilişkinin kendisi olduğu da açık olmalıdır. Çeşitli modernizmler, modernleşmeye karşı, yenilik, yeni buluşlar, eski biçimlerin dönüşümü, tedavi edici ikon kırıcılık ve yeni (estetik) harikalar yaratan teknolojilerin işlenmesi konusundaki kendi resmi ısrarlarıyla onun değer ve eğilimlerini çoğalttıkları kadar şiddetli tepkiler de oluşturmuşlardır. Örneğin, modernizasyonun endüstriyel ilerleme, ussallaştırma, üretim ve idarenin daha verimli şekilde yeniden düzenlenmesi, elektrik, montaj hattı, parlamenter demokrasi ve ucuz gazetelerle bir ilgisi varsa, o zaman sanatsal modernizmin en az bir parçasının anti-modern olduğu ve şimdi en geniş anlamıyla teknolojik ilerleme olarak kavranan modernleşmeye karşı şiddetli veya örtülü bir protesto içinde ortaya çıktığı sonucuna varmalıyız. Bu anti-modern modernizmler bazen pastoral vizyonlar veya Luddite jestleri içerir, ancak çoğunlukla semboliktir ve özellikle yüzyılın başında, bazen muzaffer aydınlanma ilerlemesine veya akla karşı yeni bir anti-pozitivist, tinselci, usdışı tepki dalgası olarak adlandırılan şeyi içerirler.

Bununla birlikte Perry Anderson bana, bu bakımdan tüm modernizmlerin paylaştığı en derin ve en temel özelliğin, (Fütüristler gibi) bazılarının gerçekten övdüğü teknoloji düşmanlıkları değil, pazarın kendisine karşı düşmanlıkları olduğunu hatırlatıyor. Bu özelliğin merkeziliği, daha sonra, çeşitli modernizmlerden daha çılgınca birbirinden farklı olan, ancak hepsi de pazarın açık bir kutlamasını olmasa bile en azından tınlayan bir onaylamayı paylaşan çeşitli postmodernizmlerdeki altüst oluşu ile doğrulanır.

Makinenin deneyiminin her durumda burada çok önemli bir işaret olduğu, benim görüşüme göre, estetik modernizmin ardışık dalgalarının ritminden çıkarılabilir: on dokuzuncu yüzyılın sonlarında organik biçimler etrafında örgütlenen ve *sembolizmde* ayrıcalıklı bir şekilde örneklenen uzun bir ilk dalga; yüzyılın başından itibaren ivmesini kazanan ve makine teknolojisine ve daha paramiliter tipte avangartlara doğru bir organizasyona yönelik bir coşkunun ikili işaretleriyle karakterize olan ikinci bir dalga (Fütürizm, bu ânın güçlü biçimi işlevini görebilir). Bunlara (sırasıyla yaşam dünyasının organik dönüşümü, avangart ve onun toplumsal misyonuna vurgu yapan) iki periyodik hareketin tersine, büyük Yapıt, Dünya Kitabı –seküler yazıtlar, kutsal metin, düşünülemez yeni bir toplumsal düzen için nihai dinsel ayin (Mallarmé'nin kitapları)–

etrafında örgütlenmiş, soyutlanmış "dâhi" modernizmi eklenmelidir. Ve Charles Jencks'in "geç modernizm" olarak adlandırabileceği şey –Stalinizm veya Halk Cephesi, Hitler veya New Deal altında yeni bir toplumsal gerçekçilik anlayışının kolektif kaygı ve dünya savaşı yoluyla geçici kültürel egemenlik statüsüne ulaştığı, Buhran'ın büyük siyasi ve ekonomik kırılmasından sonra tam anlamıyla modernist bir sanat ve dünya görüşünün son kalıntıları– için de bir yer açmalıyız (ama onun kadar geç değil). Jencks'in geç modernleri postmodernizme devam edenlerdir ve fikir mimari olarak anlamlıdır; ancak edebi bir referans çerçevesi, iki döneme yayılma şanssızlığına ve içinde zamansız biçimleri ortaya çıkaracakları soyutlanma ya da sürgün için bir zaman kapsülü bulma şansına sahip olan Borges ve Nabokov, Beckett gibi isimleri, Olson veya Zukovsky gibi şairleri ve Milton Babbitt gibi bestecileri öne çıkarır.

Bu dört ânın veya eğilimin en kanonik olanına, yani büyük yaratıcılar ve peygamberlerinkine –(hepsi de klasik dedektif öykülerindeki en iyi Büyük Dedektifler kadar kendine özgü ve ayrıksı olan) Frank Lloyd Wright ve onun peleriniyle porkpie şapkası, mantar tabaka kaplı odasında Proust, "doğanın gücü" Picasso ve "trajik," benzersiz bir şekilde mahkûm olan Kafka'ya– ilişkin olarak, postmodern moda ve ticarileşmenin geçmişe bakışından modernizmin hâlâ –artık bizim için ulaşılamaz olan– devlerin ve efsanevi güçlerin bir dönemi olduğu görüşünü kırmak için daha fazla şey söylenmelidir. Ancak, "öznenin ölümü" şeklindeki postyapısalcı motif toplumsal olarak herhangi bir şey ifade ediyorsa, "karizması" ve ona eşlik eden ilk etapta "deha" gibi eski romantik değerlerin kategorik zırhıyla, girişimci ve iç-yönelimli bireyciliğin sonunu işaret eder. Böylelikle bakıldığında, "büyük modernler"in yokoluşu, illa ki acıma için bir fırsat olmak zorunda değildir. Toplumsal düzenimiz bilgi bakımından daha zengin, daha okur yazar ve toplumsal olarak, en azından ücretli emeğin evrenselleşmesi anlamında daha "demokratiktir" (Brecht'in "plebleşme" teriminin, soldaki insanların kesinlikle memnuniyetle karşılayabileceği bu eşitleme sürecini adlandırmada politik olarak daha uygun ve sosyolojik olarak daha kesin olduğunu her zaman hissettim): Bu yeni düzenin artık ne kültür üreticileri ne de politikacıları arasında yüksek modernist ve karizmatik tipte peygamberlere ve kâhinlere gereksinimi vardır. Böylesi figürler artık kurumsal, kolektifleştirilmiş, bireycilik sonrası çağın özneleri için herhangi bir cazibe ya da sihre sahip değildir; bu durumda, Brecht'in diyebileceği gibi, pişmanlık duymadan onlara güle güle: dâhilere, peygamberlere, Büyük Yazarlara veya yaratıcılara ihtiyacı olan ülkeye yazık!

Tarihsel olarak akılda tutulması gereken şey, fenomenin bir zamanlar var olduğu gerçeğidir; "büyük" modernist yaratıcılara ilişkin postmodern bir görüş, şu anda şüpheli olan "merkezlenmiş özneler"in toplumsal ve tarihsel özgüllüğünü yok saymamalı, aksine bunların olasılık koşullarını anlamanın yeni yollarını sağlamalıdır.

Bir zamanlar meşhur olan isimleri artık hayattan büyük karakterler ya da şu ya da bu türden büyük ruhlar olarak değil –insanbiçimci olmayan ya da onun karşıtı– *mesleki başarılar* olarak, yani hırslı genç bir sanatçının yüzyıl dönümünde içinde kendisini "çağın" "en büyük ressamı" (veya şairi, romancısı veya bestecisi) haline getirmenin nesnel olasılığını görebildiği nesnel durumlar olarak kavrayarak bu sürece bir başlangıç yapılır. Bu nesnel olasılık şimdi, öznel yetenekte veya içsel bir zenginlikte veya esinde değil, tekniğin ve arazinin üstünlüğüne, karşı kuvvetlerin değerlendirilmesine, kişinin kendi özel ve bünyesel kaynaklarının kurnazca bir maksimizasyonuna dayanan hemen hemen askeri karakterli stratejilerde verilmektedir. Bununla birlikte, şimdi Pierre Bourdieu'nun[5] adıyla ilişkilendirdiğimiz bu "deha" yaklaşımı, Tolstoy'un Shakespeare ve, *mutatis mutandis*,* genel olarak tarihte "büyük adamlar"ın rolüyle ilgili hissetmiş göründüğü gibi, teşhir edici veya gizemsizleştirici bir hınçtan keskin bir şekilde ayırt edilmelidir. Tolstoy'a karşın büyük generallere (eşdeğerleri olan büyük sanatçılarla birlikte)[6] hâlâ hayran olduğumuzu düşünüyorum, ancak hayranlık onların doğuştan gelen öznelliğinden tarihsel yeteneklerine, "mevcut durumu" değerlendirme ve onun potansiyel değişiklikler sistemini tam zamanında değerlendirme kapasitelerine kaydırıldı. Bu, bana öyle geliyor ki, biyografik tarihyazımında, karakteristik olarak dikeyin yerine yatayı, zamanın yerine mekânı, derinlik yerine sistemi ikame eden tam anlamıyla postmodern bir revizyondur.

Ama postmodernizm altında Büyük Yazarın ortadan kaybolmasının daha derin bir nedeni vardır ve bu basitçe, bazen "eşitsiz gelişme" olarak adlandırılan şeydir: Tekellerin (ve sendikaların), kurumsallaşmış kolektifleşmenin arttığı bir çağda her zaman bir gecikme vardır. Ekonominin bazı kısımları hâlâ arkaik,

---

5 Bakınız, örneğin, Pierre Bourdieu, *l'Ontologie politique de Martin Heidegger* [*Heidegger'in Politik Ontolojisi*], Paris, 1988; ve Anna-Maria Boschetti, *The Intellectual Enterprise: Sartre and "Les Temps modernes,"* Evanston, Ill., 1988.

* Gerekli değişikliklerin yapılması koşuluyla –çn.

6 Aynı şekilde Gertrude Stein, Henry James'i *Four in America*'da "büyük bir general" olarak hayal eder (New Haven, 1947).

el sanatları yapan bölgelerdir; bazıları geleceğin kendisinden daha modern ve fütüristiktir. Modern sanat, bu bakımdan, gücünü ve olanaklarını, modernleşen bir ekonomi içinde bir durgunluk alanı ve arkaik bir miras olmaktan almıştır: Yeni üretim tarzının başka yerlerde yerinden etme ve silme noktasında olduğu eski bireysel üretim biçimlerini yüceltmiş, kutlamış ve dramatize etmiştir. Estetik üretim daha sonra genel olarak daha insani bir üretimin Ütopyacı vizyonunu sunmuş ve kapitalizmin tekelci aşamasının dünyasında, insan yaşamının Ütopyacı bir dönüşümü için sunduğu imge yoluyla bir hayranlık uyandırmıştır. Joyce, Paris'teki odalarında yardımcısız, tek başına ve kimseye bağlı olmadan tüm bir dünyayı üretir; ama bu odaların dışındaki sokaklarda insanlar kıyaslanabilir bir güç ve kontrol hissine, insan üretkenliğine sahip değillerdir; Joyce gibi kendi kararlarınızı verebildiğinizde veya en azından bunda pay sahibi olduğunuzda ortaya çıkan özgürlük ve özerklik hissine de hiç sahip değillerdir. O halde, bir üretim biçimi olarak modernizm (Büyük Sanatçılar ve yapımcılar dahil) tek tek yapıtların içeriğiyle pek ilgisi olmayan bir mesaj verir: O, el sanatının doyumları biçim değiştirirken, katıksız bir özerklik olarak estetiktir.

Dolayısıyla modernizm, eşit olmayan bir toplumsal gelişim ânına veya Ernst Bloch'un "eş-anlı olmayanın eş-anlılığı," "eşzamanlı olmayanın eşzamanlılığı" (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*) olarak adlandırdığı şeye benzersiz bir şekilde karşılık gelen olarak görülmelidir:[7] tarihin kökten farklı anlarından gerçekliklerin bir arada varoluşu – büyük kartellerin yanında el sanatları, Krupp fabrikaları ile köylü tarlaları veya uzaktaki Ford tesisi. Ancak Adorno'nun, sanatı zevk açısından düşünmek isteyen herkese kesin bir azarlama olduğunu söylediği Kafka'nın çalışması, eşitsizliğin daha az programatik bir gösterimini sağlar. En azından postmodern bir perspektiften bakıldığında onun bu konuda yanıldığını düşünüyorum; çürütme, Kafka'nın "mistik bir mizahçı" (Thomas Mann) ve neşeli ve Chaplinvari bir yazar olarak sapkın görünen betimlemelerinden çok daha geniş kapsamlı bir şekilde sahnelenebilir, ancak Kafka'yı okurken Chaplin'i hatırladığınızda, Chaplin'in de artık aynı görünmediği kesindir.

Bu nedenle, Kafka'nın kâbuslarının zevk vericiliği ve hatta neşe dolu doğası konusunda daha çok şey söylenmelidir. Benjamin bir keresinde, Kafka'nın sonsuza dek kurtulmamız gereken en az iki güncel yorumu olduğunu gözlemlemişti: biri psikanalitikti (Kafka'nın Oedipus kompleksi – kesinlikle vardı, ancak

[7] Bkz. Ernst Bloch, "Nonsynchronism and Dialectics," *New German Critique* no. 11, İlkbahar 1977, s. 22-38.

onun çalışmaları bu nedenle pek de psikolojik çalışmalar değildi); diğeri teolojikti (kurtuluş fikri Kafka'da kesinlikle mevcuttur, ancak bununla ya da genel olarak kurtuluşla ilgili olarak öbür dünyaya ait bir şey yoktur). Belki bugün varoluşsal yorumu da ekleyebiliriz: İnsanlık durumu, kaygı ve benzerleri, aynı zamanda, hayal edebileceğiniz gibi, kesinlikle postmodern olarak değerlendirilemeyecek kadar çok tanıdık temalar ve düşünceler sunar. Ayrıca, eskiden "Marksist" yorum olarak düşünülen şeyi kısaca yeniden gözden geçirmeliyiz: yani *Dava*'yı, çöküşün arifesinde bir Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun harap bürokrasisinin temsili olarak gören yorumu. Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun herhangi bir şekilde bir kâbus olduğu varsayımı dışında bu yorumda da çok fazla gerçek vardır. Bu varsayımın aksine o, eski arkaik imparatorlukların sonuncusu olmasının yanı sıra, aynı zamanda ilk çok-uluslu ve çok-etnikli devletti: Prusya ile kıyaslandığında rahatça verimsiz, çarlarla yan yana konulduğunda insancıl ve hoşgörülü; sonuçta hiç de kötü bir düzenleme değil ve hâlâ milliyetçilikler tarafından parçalanmış kendi ulusötesi dönemimizde ilgi çekici bir model. K. ve K. yapısı Kafka'da bir rol oynar, ancak tam olarak "kâbus olarak bürokrasi" yorumunun önermek istediği şekilde (Auschwitz'in önceden tadılması olarak İmparatorluk) değil.

Eşzamanlı olmayanın eşzamanlılığı, tarihin farklı anlarının bir arada var olması fikrine dönersek, *Dava*'yı okurken ilk fark ettiğiniz şey, modern, hemen hemen kurumsal iş haftası ve iş rutininin varlığıdır; Joseph K., işi için yaşayan genç bir bankacı ("küçük yönetici" veya "ticari temsilci"), boş akşamlarını bir tavernada geçiren ve pazar günleri, iş arkadaşlarından dayanılmaz profesyonel sosyal gezilere davetlerle daha da perişan hale gelmediğinde, perişan olan bir bekârdır. Bu organize modernliğin sıkıntısına birdenbire oldukça farklı bir şey gelir ve bu tam da İmparatorluğun siyasi yapısıyla ilişkili olan arkaik, daha eski yasal bürokrasidir. Yani burada çok çarpıcı bir birlikte varoluşumuz vardır: Modern ya da en azından modernleşen bir ekonomi ve Orson Welles'in mükemmel *Dava* filminin mekânın kendisi aracılığıyla canlı bir şekilde yakaladığı eski moda bir politik yapı. Joseph K. en kötü türden, yüzü olmayan, anonim modern konutlarda yaşıyor, ancak (eski apartman benzeri odalarda değilken) eski püskü barok ihtişamı içinde bulunan bir mahkemeyi ziyaret ediyor; aralar ise boş molozlarla ve gelecek kentsel gelişimin boş arsaları tarafından işgal edilmiş (sonunda o bombalanmış alanlardan birinde ölecek). O halde, Kafka'nın zevkleri, Kafka'daki kâbusun zevkleri, arkaik olanın rutine ve can sıkıntısına renk

verme biçiminden gelir ve eski moda bir hukuki ve bürokratik paranoya kurumsal çağın boş çalışma haftasına girerek en azından bir şeyler olmasını sağlar! Şimdi ahlaki olan, en kötüsü hiç yoktan iyidir ve kâbuslar çalışma haftasından hoş bir kurtuluştur şeklinde görünüyordu. Kafka'da, bir mucize kadar ender görülen bir durumda olduğu gibi katıksız olay için bir açlık vardır; onun dilinde, neredeyse müzikal bir ekonomik notasyonla, yaşam dünyasında "meydana gelen" bir şeyin en zayıf varlığına ihanet edebilecek en ufak sarsıntıları kaydetme hevesi bulunmaktadır. Olumsuzun, kendisini kurdunun giysisine saran pozitif, hatta Ütopyacı bir güç tarafından bu sahiplenilmesi, psikolojik olarak pek yabancı değildir; daha post-çağdaş bir hastalığa atıfta bulunursak, örneğin paranoyanın ve onun çeşitli zulüm ve casusluk kuruntularının sağladığı daha derin doyumun, herkesin daima hep size baktığına dair güven verici kesinlikte yattığı iyi bilinir!

Öyleyse, başka yerlerde olduğu gibi Kafka'da da geleceğin ve geçmişin tuhaf örtüşmesi, bu durumda, arkaik feodal yapıların karşı konulamaz modernleşme eğilimlerine karşı direnişi –eğilimsel örgütlenmenin ve başka bir anlamda henüz "modern" olmayanın kalıntılarının hayatta kalması– bu türden yüksek modernizmin ve onun tek başına kaynaklandığı eşitsizlikle artık hiçbir ilgisi olmayabilecek estetik biçimler ve mesajlar üretme olasılığının koşuludur.

Bunun bir sonucu olarak paradoksal biçimde gelen şey, bu durumda postmodernin, hayatta kalmanın, kalıntının, devredenin, arkaik olanın nihayet bir iz bırakmadan süpürüldüğü bir durum olarak karakterize edilmesi gerektiğidir. O halde, postmodernde geçmişin kendisi (iyi bilinen "geçmiş duygusu" veya tarihsellik ve kolektif hafıza ile birlikte) ortadan kaybolmuştur. Geçmişin binalarının hâlâ kaldığı yerlerde, yenileme ve restorasyon, bunların *simulakra* adı verilen diğer, çok farklı ve postmodern şeyler gibi bütünlükleriyle günümüze aktarılmasını sağlar. Artık her şey organize edilmiş ve planlanmıştır; doğa, köylüler, küçük burjuva ticareti, el sanatları, feodal aristokrasiler ve emperyal bürokrasilerle birlikte muzaffer bir şekilde ortadan kaldırılmıştır. Bizimki daha homojen bir şekilde modernize edilmiş bir durumdur; artık eş-anlı ve eşzamanlı olmamaların utancıyla ezilmiyoruz. Her şey gelişme veya ussallaştırmanın büyük saatinde aynı saate ulaştı (en azından "Batı"nın bakış açısından). Ya modernizmin eksik bir *modernleşme* durumuyla karakterize edildiğini ya da postmodernizmin modernizmin kendisinden *daha* modern olduğunu içinde doğrulayabileceğimiz bağlam budur.

Belki de postmodernden kaybolan şeyin, *modernite* olduğu da eklenebilir: bu sözcüğün hem modernizmden hem de modernleşmeden özel ve farklı bir anlama geldiğinin kabul edilmesi bağlamında. Aslında eski dostlarımız altyapı ve üstyapı ölümcül bir şekilde kendilerini yeniden dayatıyor gibi görünüyor: Eğer modernleşme tabanda olan bir şeyse ve modernizm, üstyapının bu kararsız gelişime tepki olarak aldığı biçimse, o zaman belki de modernite, bunların ilişkilerinden tutarlı bir şey meydana getirme girişimini karakterize eder. O halde modernite, bu durumda "modern" insanların kendileri hakkında nasıl hissettiklerini tanımlayacaktır; sözcüğün, (kültürel veya endüstriyel) ürünlerle değil, üreticiler ve tüketicilerle ve bunların ürünleri üretirken veya aralarında yaşarken nasıl hissettikleriyle bir ilgisi varmış gibi görünüyor. Bu modern duygu, şimdi kendimizin bir şekilde yeni olduğumuz, yeni bir çağın başladığı, her şeyin olanaklı olduğu ve hiçbir şeyin bir daha asla aynı olamayacağı inancından oluşuyor gibi görünüyor; ayrıca herhangi bir şeyin tekrar aynı olmasını da istemiyor, "onu yeni yapmak," tüm bu eski nesnelerden, değerlerden, zihniyetlerden ve bir şeyler yapmanın eski yollarından kurtulmak ve bir biçimde yeniden şekillenmek istiyoruz. "Il faut être absolument moderne," diye haykırmıştı Rimbaud; bir şekilde kesinlikle, radikal bir şekilde modern olmalıyız. Bu da bir başka ifadeyle (muhtemelen) kendimizi de modern hale getirmemiz gerektiğidir; bu yalnızca başımıza gelen bir şey değil, yaptığımız bir şeydir. Tam postmodernizm içinde bugün böyle mi hissediyoruz? Kesinlikle tozlu, geleneksel, sıkıcı, eski şeyler ve fikirler arasında yaşıyormuş gibi hissetmiyoruz. Apollinaire'in 1910 Avrupa'sının eski binalarına ve Avrupa'nın kendisine karşı büyük şiirsel patlaması: "A la fin tu es las de ce monde ancien!" (Bu köhne dünyadan aniden bıkıp usandınız!) muhtemelen süpermarket veya kredi kartı hakkındaki çağdaş (post-çağdaş) duyguyu ifade etmiyor. *Yeni* sözcüğü artık bizim için aynı tınıya sahip görünmüyor; sözcüğün kendisi artık yeni veya bozulmamış değil. Bu, zamanın, değişimin veya tarihin postmodern deneyimi hakkında ne düşündürüyor?

Her şeyden önce, "zaman" veya tarihsel "yaşanmış deneyim"i ve tarihselliği, sosyoekonomik yapı ile onu kültürel ve ideolojik değerlendirmemiz arasında bir dolayım olarak kullandığımızı ve ayrıca sermayenin modern ve postmodern anları arasında sistemik karşılaştırmamızı sahnelemek için geçici olarak ayrıcalık tanınmış bir temayı kullandığımızı ima eder. Daha sonra konuyu iki yönde daha da geliştirmek isteyeceğiz: Birincisi, (modernde) belirli bir Yeni deneyi-

minin teşvik ettiği ve sürdürdüğü diğer toplumlardan benzersiz tarihsel farklılık duygusu etrafında; ikincisi, artık Yeniyi konulaştırmaya ve değerlendirmeye açık bir şekilde ilgisiz bir postmodernitede yeni teknolojilerin (ve tüketiminin) rolünü çözümlemede.

Şu an için, modern dönemdeki keskin Yeni duyusunun, ancak içinde eskinin doğmakta olanla bir arada var olduğu o dönemin karma, eşitsiz, geçici doğası nedeniyle olanaklı olduğu sonucuna varıyoruz. Apollinaire'in Paris'i hem kirli ortaçağ anıtlarını ve sıkışmış Rönesans binalarını *hem de* motorlu arabaları ve uçakları, telefonları, elektriği ve giyim ve kültürdeki en son modayı içeriyordu. Bu sonuncuları yeni ve modern olarak bilip yaşamanızın tek nedeni, eski ve geleneksel olanın da mevcut olmasıdır. O halde, modernden postmoderne geçişin öyküsünü anlatmanın bir yolu, modernleşmenin nasıl sonunda zafer kazandığını ve eskiyi tamamen ortadan kaldırdığını göstermektir: Doğa, geleneksel kırsal alan ve geleneksel tarımla birlikte ortadan kaldırılır; hayatta kalan tarihi anıtlar bile şimdi tamamen temizlenmiş olup geçmişin hayatta kalması değil, onun ışıltılı simulakrası haline geliyor. Artık her şey yenidir; ama aynı şekilde, bizzat yeni kategorisi de anlamını yitirir ve kendisi de bir çeşit modernist varlığını sürdürme haline gelir.

Gelgelelim, her kim "yeni" diyorsa veya postmodern bir çağda onun kavramını kaybetmekten üzüntü duyuyorsa, aynı zamanda, bir zamanlar nihai Novum görüşünü somutlaştıran o kavramın mutlak hale gelmesi ve kendini dönüştürülmüş bir yaşam dünyasının en küçük çatlak ve detaylarına kadar yayması anlamında, bizzat Devrim hayaletini ölümcül bir şekilde ortaya çıkarır. Siyasi devrim söz dağarcığına yerleşmiş başvurma ve estetik avangardın siyasi akranlarının süslerine çoğu zaman narsistçe özentisi, bize modernlerin politik, hatta toplumsal açıdan çok bilinçli olmadığını tekrar tekrar öğreten akademik ideolojilerinin güvenceleri üzerinde bir miktar şüphe uyandıran modernizmlerin biçiminde bir siyasallık önermektedir. Aslında çalışmalarının yeni bir "içe dönüşü" ve yeni bir düşünümsel derin öznelliğin açılışını temsil ettiği söyleniyordu: Lukács buna bir zamanlar "içselleştirilmiş fetişizmin karnavalı" demişti. Ve kesinlikle, modernist metinler kapsamları ve çeşitlilikleriyle, her türden yeni öznel dürtü ve sinyalleri toplayan ve bunları yeni yollarla ve yeni "yazma cihazları"na göre kaydeden pek çok Geiger sayacının görüntüsünü sunuyor gibi görünüyor.

Yazarların sempatileri hakkında deneysel ve biyografik kanıtlarla bu izlenime karşı da çıkılabilir. Öncelikle, Joyce ve Kafka sosyalistti; Proust bile bir Dreyfus

taraftarıydı (züppe olmasına karşın); Mayakovsky ve sürrealistler komünistti, Thomas Mann bazı noktalarda en azından ilerici ve antifaşistti; yalnızca Anglo-Amerikalılar (Yeats ile birlikte) en siyah damgaya sahip gerçek gericilerdi.

Ancak, yapıtların ruhundan ve özellikle de anti-politik eleştirmenlerin modernistlerin öznelcilik kavramını desteklemek için ekledikleri aynı yüksek-modernist benlik kutlamalarının (bu konuda Stalinist gelenekle el eleydiler) yenilenmiş bir incelemesinden daha temel bir şey tartışılabilir. Bununla birlikte, modernizmin daha derin bilinç dürtülerini ve hatta bilinçdışının kendisini içebakışçı incelemesine, her zaman söz konusu "benliğin" yaklaşmakta olan dönüşümüne veya başkalaşımına dair Ütopyacı bir algının eşlik ettiği alternatif önermesini ileri sürmek istiyorum. Rilke'nin arkaik Yunan gövdesi ona paradigmatik bir şekilde "Hayatınızı değiştirmelisiniz!" diyor; ve D.H. Lawrence, içinden yeni insanların çıkacağından emin olunan bu önemli yeni değişiminin imalarıyla doludur. Şimdi kavramamız gereken şey, benlikle bağlantılı olarak ifade edilen bu duyguların, ancak toplum ve nesne dünyasının kendisi hakkında benzer bir duyguyla bağlantılı olarak var olabileceğidir. Sanayileşme ve modernleşme sancıları içindeki bu nesne dünyası, eşit derecede önemli ve hatta Ütopyacı bir dönüşümün eşiğinde titriyor göründüğü için, "benlik"inde değişmek üzere olduğu hissedilebilir. Zira bu yalnızca Taylorizasyon ve yeni fabrikaların ânı değildir; aynı zamanda, Avrupa'nın büyük bir kısmının, yeni ve geniş işçi sınıfı partilerinin ilk kez rollerini oynadıkları ve kendilerini, özellikle Almanya'da hegemonya elde etme noktasında hissettikleri bir parlamenter sisteme kavuşmalarına işaret ediyor. Perry Anderson, sanatta modernizmin (modernizm kategorisini başka nedenlerle reddetmesine karşın) büyük, yeni radikal toplumsal hareketlerden esen değişim rüzgârlarıyla yakından ilişkili olduğunu ikna edici bir şekilde savundu.[8] Yüksek modernizm, bu değerleri bu şekilde ifade etmez; daha çok onlar tarafından açılan bir alanda ortaya çıkar ve onun Yeni ve yenileşmeye dair biçimsel değerleri, benliğin ve dünyanın başkalaşımına dair Ütopyacı algısıyla birlikte, keşfedilmeyi bekleyen şekillerde, İkinci Enternasyonalin egemen olduğu o büyük dönemin umutlarının ve iyimserliğinin tını ve yankıları olarak görülmelidir. Yapıtların kendilerine gelince, John Berger'in kübizm üzerine örnek niteliğindeki denemeleri,[9] görünüşte çok biçimci görünen bu yeni resmin, sa-

[8] Bkz. Perry Anderson, "Modernism and Revolution," *New Left Review,* Sayı 144, Mart-Nisan 1984, s. 95-113.

[9] John Berger, *Ways of Seeing* [*Görme Biçimleri*], Kübizm üzerine bölüm, New York, 1977.

nayileşmenin Birinci Dünya Savaşının savaş alanlarındaki korkunç kullanımları tarafından ezilecek olan Ütopyacı bir ruh tarafından aşılanma biçiminin daha ayrıntılı bir çözümlemesini sunuyor. Bu yeni Ütopyacılık, fütürizmde olduğu gibi, yeni makinelerin yalnızca kısmen bir yüceltilmesidir; kendisini, bizzat toplumun yaklaşmakta olan dönüşümüne nihayetinde dokunan bir dizi dürtü ve heyecanla ifade eder.

III. Kültürel Şeyleşme ve Postmodernin "Rahatlaması"

Bunların hepsi eşzamanlı olarak incelendiğinde çok farklı görünüyor: Başka bir deyişle, postmodern insanların modern hakkında sahip oldukları his, şimdi bize bizzat postmodernizm hakkında, yerini aldığı ve alaşağı ettiği sistemden daha çok şey anlatmaya başlayacak. Gelgelelim, modernizm kendisini kültürel üretimde muazzam bir devrim olarak düşündüyse, postmodernizm kendisini, uzun bir kemikleşme ve ölü anıtlar arasında kalma döneminden sonra üretimin yenilenmesi olarak düşünür. Şimdi geriye dönüp bakıldığında, *üretim* sözcüğünün kendisinin (1960'larda rüzgârda çok dalgalanan, ancak o zamandan beri hep (Sollers'in ilk "metinleri" gibi) en boş ve soyut, çileci-biçimsel çabalara işaret etme eğiliminde olan bir saman) her şeyden önce bir anlamının olduğu ve göstermesi gereken şeyde gerçek bir yenilenmenin işaretini verdiği ortaya çıkmıştır.

Sanırım şimdi postmodernin genel olarak *rahatlamasından*, tıkanıklıkların gürültülü bir şekilde açılmasından ve modern dönemin en sonunda bir şekilde gerilmiş ve donmuş, kramp girmiş kaslar gibi kilitlenmiş olan yeni üretkenliğin serbest bırakılmasından bahsetmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bu serbest bırakılma (tam modernin aşamalı olarak kanonik hale gelen hükümdarlığı sırasında birçok kuşak başarı kazandığı için) yalnızca bir kuşak değişiminden çok daha önemli bir şeydi, ancak her şeyden önce "kuşaklar"ın ne olduğuna dair kolektif algıya da bir şeyler yaptı. Modern "klasikler"in okul sistemine ve kolej okuma listelerine girdiği ânın (çoğu ABD üniversitesinde, 1950'lerin sonu veya 1960'ların başında) çok sıklıkla sembolik olarak altını çizmek olanaklı değildir (ondan önce, Pound'u kendi başımıza okurduk ve İngilizce bölümleri Tennyson'a güç bela ulaşabilirlerdi). Bu, sonunda kabineye atanan eski radikaller gibi,

modern metinlerin tanınmasını zorlarken aynı zamanda onları etkisiz hale getiren, beklenmedik sonuçları olan kendi tarzında bir tür devrimdi.

Diğer sanatlar içinse, kanonlaşma ve başarının "yozlaştırıcı" etkisi açıkça çok farklı biçimler alacaktır. Örneğin, mimaride kabulün akademideki yerleşik eşdeğerinin yüksek modernist biçim ve yöntemlerin devlet tarafından sahiplenilmesi, artık büyük ölçekli konut ve ofis inşaatının anonim biçimlerine indirgenmiş Ütopyacı biçimlerin (bazen "refah devleti" veya sosyal demokrasinin bürokrasisi olarak tanımlanan) genişletilmiş bir devlet bürokrasisi tarafından yeniden uyarlanması olduğu açık görünmektedir. Modernist tarzlar daha sonra böylesi bürokratik yananlamlarla damgalanır; öyle ki ondan kopmak –onun yerini alan ne Ütopya ne de demokrasi olup yalnızca refah devleti sonrası postmodernin özel şirket yapıları olsa da– kökten bir "rahatlama" duygusu üretir. Burada, modernin edebi kanonlaşmasının 1960'larda üniversite sisteminin olağanüstü bir bürokratik genişlemesini de ifade ettiği ölçüde üstbelirlenme mevcuttur. Her iki durumda da daha gerçek anlamda demokratik veya "plebyen" türden halk taleplerinin (ve demografinin) bu tür gelişmelerdeki aktif baskıları da hafife alınmamalıdır. İcat etmemiz gereken şey, yapıtların aynı anda "plebyen" ve "bürokratik" çağrışımlarla donatıldığı, bu tür bir kararsızlığın doğasında beklenmedik olmayan bir siyasi kafa karışıklığının bulunduğu bir "kararsızlıkta üstbelirlenme" anlayışıdır.

Bununla birlikte, bu yalnızca, hakkında daha genel bir şekilde ve daha soyut bir düzeyde –yani şeyleştirmenin kendisi hakkında– konuşulması gereken bir değişmecedir. Bu sözcük muhtemelen bugün bizim için dikkati yanlış yöne çekiyor, çünkü en ısrarla ifade ettiği "toplumsal ilişkilerin nesnelere dönüşmesi" ikinci bir doğa haline geldi. Bu arada, bizzat söz konusu "şeyler," şekilsiz günümüzde ve çağımızda şeye benzeyenlerin arzulanırlığının bazılarınca tartışılacağı bir noktaya kadar tanınmayacak ölçüde değişti.[10] Postmodern "şeyler" her durumda Marx'ın düşündüğü türden olmayıp mevcut bankacılık uygulamalarındaki "nakit bağı" bile Carlyle'ın "libidinal olarak teşvik edebileceği" her şeyden çok daha çekicidir.

Şeyleştirmenin son yıllarda önemli olan diğer tanımı, nesnenin kendisinden, böylece üretilen metadan "üretim izlerinin silinmesi"dir. Bu, konuyu tüketicinin bakış açısından görür: Oyuncaklarına ve mobilyalarına giren işi hatırlaya-

[10] Hulme ve imgecilikten başlayarak bütün bir neo-klasik politika bile 1910'larda tam da bunu yaptı.

mazlarsa, insanların kurtuldukları suçluluk duygusu türünü öne sürer. Gerçekte, kendi nesne dünyanıza, etrafınızda duvarlara ve sesi bastırılmış bir mesafeye veya göreli sessizliğe sahip olmanın amacı, bir süreliğine sayısız diğerlerini unutmaktır. Kelime işlemcinizin başına her oturuşunuzda Üçüncü Dünya kadınlarını, diğer lüks ürünlerinizi kullanmaya veya tüketmeye karar verdiğinizde alt sınıf yaşamlarıyla birlikte diğer tüm alt sınıf insanları düşünmek zorunda kalmak istemezsiniz: Bu, kafanızın içinde sesler olması gibi olurdu; aslında bu, gizliliğinizin kişisel alanını ve genişletilmiş bedeninizi "ihlal eder." Dolayısıyla, sınıfı unutmak isteyen bir toplum için, bu tüketiciye yönelik paketleme anlamında şeyleştirme gerçekten çok işlevselsdir; bir kültür olarak tüketimcilik bundan çok daha fazlasını içerir, ancak bu tür bir "silme," kesinlikle geri kalan her şeyin, üzerine inşa edilebileceği vazgeçilmez önkoşuldur.

Kültürün kendisinin şeyleştirilmesi, açıkça farklı bir konudur, çünkü bu ürünler "imzalıdır;" ayrıca, kültürü tüketirken, insan üretimci T.S. Eliot'u, Margaret Mitchell'i veya Toscanini'yi veya Jack Benny'yi, hatta Sam Goldwyn veya Cecil B. deMille'i unutmaya gereksinim duymak bir yana, özellikle istek duyuyor muyuz? Bu kültürel ürünler alanında şeyleştirme üzerinde ısrar etmek istediğim özelliği, tüketiciler ile üreticiler arasında radikal bir ayrım yaratan şeydir. Uzmanlaşma bunun için çok zayıf ve diyalektik olmayan bir terimdir, ancak tüketici içinde söz konusu ürünün üretiminin yine de hayal edebileceğiniz her şeyin ötesinde olduğuna dair –şüphesiz genel anlamda diğer insanlara da atfedilebilecek– derin bir kanı geliştirmede ve sürdürmede rolünü oynar; o, tüketicinin veya kullanıcının herhangi bir toplumsal sempatiye sahip olduğu bir şey değildir. Bu bakımdan, entelektüel olmayanların ve alt sınıfların entelektüeller ve yaptıkları hakkında her zaman sahip oldukları duyguya benziyor: bunu yaptıklarını görüyorsunuz ve çok karmaşık görünmüyor, ancak ne kadar isterseniz isteyin bunu tam olarak kavrayamıyorsunuz; gerçekte ne yaptıklarına dair bir fikir oluşturmak için kendinize güvenmek bir yana insanların neden böyle şeyler yapmak isteyeceklerini anlamıyorsunuz. Gerçek Gramscici maduniyet: kültürel ötekinin karşısındaki derin aşağılık duygusu, doğuştan gelen üstünlüklerinin örtük kabulü ve bunlar karşısındaki anlık öfke veya entelektüalizm karşıtlığının veya işçi sınıfı aşağılaması ve maçoluğun kendisinin entelektüele aktarılmadan önce en önemlisi *kendi* astlığıma yönelik olan yalnızca ikincil bir tepki olması. Şu anda kültür için daha genel olarak hissettiğimizin bu maduniyete benzer bir şey olduğunu –Gunther Anders yıllar önce biraz farklı bir bağlantıyla ona

Prometheusçu utanç, makinenin önünde bir Prometheusçu aşağılık kompleksi adını vermişti[11]– öne sürmek istiyorum.

Ancak, bu kültürel duruş, entelektüalizm karşıtlığından daha az dramatiktir, çünkü insanlardan çok şeylerle ilgilidir ve bu yüzden simgesel düzeyi düşürmeye çalışmalıyız. Marksist bir toplumsal psikoloji, her şeyden önce, üretimin kendisinin psikolojik birlikteliklerinde ısrar etmelidir. Üretimin (ve genel anlamda "ekonomik" olarak adlandırılabilecek olanın) felsefi olarak iktidardan (ve genel anlamda "politik" olarak adlandırılabilecek olandan) önce olmasının nedeni, her şeyden önce burada, üretim ile iktidar duyguları arasındaki ilişkide yatmaktadır; ama tam tersini söylemek, yani üretimle ilişkileri tıkandığında, üretken etkinlik üzerinde artık güçleri kalmadığında insanlara ne olacağı konusunda ısrar etmek, tercih edilen ve daha ikna edici bir şeydir (özellikle böylece hümanist retorikten kaçmamıza yardımcı olduğu için). İktidarsızlık, her şeyden önce, Freud'un yas tanımıyla büyük ölçüde biçimsel analoji içinde olan ruhsal usanma, benlik ve dış dünyaya olan ilginin kademeli olarak yitirilmesidir. Aradaki fark, kişinin yastan kurtulacak olması (Freud nasıl olduğunu gösterir), ancak değişmeyen nesnel bir durumun belirtisi olduğu için, üretken olmama durumuyla başka bir yoldan, onun kalıcılık ve kaçınılmazlığının, kalıcı ve temel bir güçsüzlüğü gizlediğini, bastırdığını, yerinden ettiğini ve yücelttiğini kabul eden bir yoldan uğraşılması gerektiğidir. Bu başka bir yol, elbette aynı zamanda herhangi bir siyasi gücün tamamen yokluğu olan ekonomik bir iktidarsızlığın telafisi olarak tüketimciliğin kendisidir: Seçmen ilgisizliği denen şey, esas olarak tüketim yoluyla dikkatlerini dağıtma araçlarından yoksun tabakalar arasında görülür. Bu çözümlemenin (isterseniz nesnel olarak) insanbiliminin veya toplumsal psikolojinin görüntüsünü alma şeklinin kendisinin, tanımladığımız fenomene dahil edilmesi gerektiğini eklemek istiyorum: Bu insanbilimsel veya psikolojik görünüm, yalnızca (aşağıda değineceğimiz) geç kapitalizmle ilgili temel bir temsil ikileminin bir işlevi de değildir; aynı zamanda toplumlarımızın herhangi bir şeffaflığa ulaşmadaki başarısızlığının bir sonucudur da; aslında bu başarısızlıkla hemen hemen aynıdır. Toplumsal üretimdeki çeşitli konumlarımızın bize ve diğer herkese açık olduğu –Malinowski'nin vahşileri gibi, bir sopayı alıp sahilin kumlarına sosyoekonomik kozmolojinin bir diyagramını çizebileceğimiz– şeffaf bir toplumda, çalışmalarında söz sahibi olmayan insanlara ne olduğuna atıfta bulunmak ne psikolojik ne de insanbilimsel görünür: Hiçbir

[11] *Antiquiertheir des Menschen* [*İnsanın Eskimişliği*] adlı yapıtında (Münih, 1956).

Ütopyacı ya da Hiçbiryerdeolmayan Bilinçdışı ya da libido hakkındaki hipotezleri harekete geçirdiğinizi ya da temelde bir insan özünü ya da insan doğasını varsaydığınızı düşünmez; belki de sanki kırık bir bacaktan veya tüm sağ tarafın felcinden bahsediyormuşsunuz gibi kulağa daha tıbbi gelebilir. Dolayısıyla, her durumda, bir olgu olarak şeyleştirme hakkında konuşmak istiyorum: bu anlamda, bir ürünün, üretimine hayali olarak, sempatik bir katılımdan bile bizi bir şekilde dışlama şeklinden. Ürün, kendimiz için yapmayı hayal edemeyeceğimiz bir şey olarak, hiçbir soru sorulmadan önümüze gelir.

Ancak, bu hiçbir şekilde söz konusu ürünü tüketemeyeceğimiz, ondan "keyif alamayacağımız," ona bağımlı olamayacağımız vb. anlamına gelmez. Gerçekten de toplumsal anlamda tüketim, zihnimizi işgal eden ve kendi kaderimizi kontrol edememe nedeniyle varlığımızda bırakılan daha derin nihilist boşluğun üzerinde süzülen bu türden şeyleşmiş ürünlere gerçekte yaptığımız şeyin özellikle karşılığı olan sözcüktür.

Ama şimdi bu açıklamayı bir kez daha sınırlamak istiyorum ki, böylelikle modernizmin kendisiyle ve postmodernizmin kendisini modernizmden kurtardığında "başlangıçta" ne anlama geldiğiyle özellikle ilişkili olarak anlaşılabilsin. Gerçekte "büyük modernist eserler"in yalnızca okul klasikleri haline geldikleri için değil, bu anlamda şeyleştiğini iddia etmek istiyorum. Bunların okurlarından anıt ve "dâhi" çabaları olarak uzaklıkları, genel olarak biçim üretimini felç etme, tüm yüksek kültür sanatlarının pratiğini, yaratıcı zihni garip bir özbilinçle engelleyen ve taze üretimi son derece modernist ve kendi kendini doğrulayan bir şekilde sindiren yabancılaştırıcı bir uzman veya uzman niteliği ile donatma eğilimindeydi. Picasso'nun son derece özbilinçsiz doğaçlamaları, ancak Picasso'dan sonra, modernist biçemin ve dehânın diğer insanların erişemeyeceği benzersiz etkinlikleri olarak damgalanmıştır. Bununla birlikte, modernist "klasikler"in çoğu, insan enerjisinin serbest bırakılmasının simgeleri olarak durmak istiyordu. Modernizmin çelişkisi, insan üretiminin bu evrensel değerinin, yalnızca modernist kâhin ya da peygamberin benzersiz ve sınırlı imzası yoluyla temsile ulaşma biçiminde yatıyordu; böylece kendisini, öğrenciler hariç herkes için yavaş yavaş iptal ediyordu.

O halde bu, çeşitli modernist ritüellerin silinip atıldığı ve biçim üretiminin yeniden onu şımartmak isteyen herkese açık hale geldiği postmodernin rahatlamasıdır, ancak kendi bedeli karşılığında: yani (artık "seçkinci" olarak kabul edilen) modernist biçimsel değerlerin yanı sıra onunla ilişkili yaşamsal önem-

deki yapıt veya özne gibi bir dizi kategorinin başlangıçtaki yıkımı karşılığında. "Metin," "yapıt"tan sonra bir rahatlamadır, ancak onu alt etmeye çalışmamalı ve sonuçta onu metinsellik kılıfı altında bir yapıt üretmek için kullanmamalısınız. Biçim oyunculuğu, yenilerinin şansa bağlı üretimi ya da eskiden keyifle parça alınması, sizi mutlu bir rastlantıyla her nasılsa "büyük" veya "önemli" biçimin ortaya çıkacağı kadar rahat ve anlayışlı bir duruma sokmayacaktır. (Her durumda, bu yeni metinsel özgürlüğün bedelinin, görsel ve işitsel demokrasinin önünde gerileyen dil ve dilsel sanatlar tarafından ödenmesi olanaklı görünüyor.) Yeni üretkenlikleri güvence altına almak için sanatın (ve aynı zamanda kültürün) statüsü geri dönülmez bir şekilde değiştirilmelidir; ve istenildiği zaman eski haline getirilemez.

IV. Gruplar ve Temsil

Bütün bunlar postmodernizmin popülist retoriğinin üretimi için çok fazla yarar taşıyor, yani burada estetik çözümleme ile ideoloji arasındaki sınıra dokunuyoruz. Pek çok popülizmde olduğu gibi burası da kesinlikle konuyla ilgili en tehlikeli kafa karışıklıklarının odağıdır, çünkü belirsizlikleri gerçek ve nesneldir (veya Mort Sahl'ın Nixon-Kennedy seçimi hakkında gözlemlediği gibi, "benim iyice değerlendirilmiş düşünceme göre, hiçbiri kazanamaz"). Zira önceki bölümde söylenen her şey, postmodernizmin kültürel ve sanatsal boyutunun (popülist değilse de) popüler olduğunu ve modernizmde içkin görünen kültürel tüketimin önündeki engellerin çoğunu kaldırdığını gösteriyor. Bu izlenimle ilgili yanıltıcı olan, elbette simetri yanılsamasıdır, çünkü kendi yaşam süresi boyunca modernizm hegemonik değildi ve kültürel bir başat olmaktan uzaktı; sınıf tabanı sorunlu ve "devrimi" başarısız olan alternatif, muhalif ve ütopyacı bir kültür önerdi; ya da daha doğrusu, dilerseniz, modernizm (çağdaş sosyalizmler gibi) sonunda iktidara geldiğinde, çoktan ömrünü doldurmuş durumdaydı ve bu ölümden sonraki zaferden kaynaklanan şeye bunun yerine postmodernizm deniyordu.

Ancak, popülerliğin onaylanmaları ve "halk"a başvurular herkesin bildiği gibi güvenilmezdir, çünkü orada her zaman nitelendirilmeyi geri çeviren ve konuya dahil olmayı reddeden insanlar bulunacaktır. Dolayısıyla mikro-gruplar ve "azınlıklar," kadınlar kadar içsel Üçüncü Dünya ve dışsal Üçüncü Dünyanın

parçaları da özünde gelişmiş ülkelerde beyaz ve erkek egemen seçkinlere hizmet eden çok daha dar bir sınıf-kültürel operasyonun evrenselleştirici bir kapak öyküsü olarak postmodernizm kavramını sıklıkla reddederler. Bu da açıkça doğrudur ve postmodernizmin sınıf temelini ve içeriğini daha sonra inceleyeceğiz. Ancak, tüm bu küçük grup, sınıf dışı politik pratikler dizisinin ortaya çıkışına karşılık gelen "mikropolitika"nın son derece postmodern bir fenomen olduğu, yoksa sözcüğün hiçbir anlamının olmadığı da daha az doğru değildir. Bu anlamda, yeni politikanın temel tanımı ve "işleyen ideolojisi," Chantal Mouffe ve Ernesto Laclau'nun temel *Hegemony and Socialist Strategy* [*Hegemonya ve Sosyalist Strateji*] kitabında bulunduğu şekliyle, açıkça postmoderndir ve bu terim için önerdiğimiz daha geniş bağlamda incelenmelidir. Laclau ve Mouffe'un küçük grup siyasetinde farklılaşma ve ayrılıkçılık, sonsuz bölünme ve "adcılık" eğilimine (artık buna sekterlik demek pek doğru görünmüyor, ancak bireysel deneyim düzeyinde çeşitli varoluşçuluklarla bir grup paralelliği kesinlikle vardır) daha az dikkat ettikleri doğrudur, çünkü küçük grupları ortaya çıkaran "eşitlik" tutkusunu, ayrıca onları –"eşdeğerler zinciri," özdeşlik denklemlerinin genişleme gücü yoluyla– ittifaklar ve yeniden birleşmiş Gramscici hegemonik bloklara dönüştürecek mekanizma olarak görüyorlar. Dolayısıyla, Marx'tan ellerinde tuttukları şey, *onun kendi* zamanının toplumsal eşitlik öğretisinin geri döndürülemez bir toplumsal gerçek haline geldiği an olarak tarihsel özgünlüğüne dair teşhisidir; ancak, Marx'ın bu toplumsal ve ideolojik gelişimin, ücretli emeğin evrenselleşmesinin bir sonucu olduğu şeklindeki nedensel nitelemesinin[12] ihmal edilmesiyle, bu tarih görüşü, kendisini modernitenin radikal "kırılma"sına ve Batılı ve kapitalizm öncesi ya da sıcak ve soğuk toplumlar arasındaki radikal farklılığa ilişkin daha söylencesel vizyona hızla dönüştürme eğilimindedir.

"Yeni toplumsal hareketler"in ortaya çıkışı, birçok postmodernist ideoloğun önerebileceklerini hissettikleri açıklamayla muğlaklaşan olağanüstü bir tarihsel fenomendir; yani yeni küçük gruplar, toplumsal sınıfların ortadan kalkmasının bıraktığı boşlukta ve bunlar etrafında örgütlenen siyasal hareketlerin enkazında ortaya çıkıyor. Sosyalizmin benzersiz özel durum senaryosu dışında sınıfların

[12] Marx'a göre, eşitlik –ya da eşitlik talebi– şu notun fikir verdiği gibi, ücretli emeğin kurduğu eşdeğerliklerin sonucudur: "Kapitalist çağ, bu nedenle, emek-gücünün, bizzat işçinin gözünde, onun malı olan bir meta biçimini almasıyla karakterize edilir; bunun sonucunda onun emeği ücretli emek biçimini alır. Öte yandan, emeğin ürünlerinin meta-biçimi ancak bu andan itibaren evrensel hale gelir." *Capital*, cilt I, çeviren Ben Fowkes, Harmondsworth, 1976, not 4, s. 274.

nasıl ortadan kalkmasının beklenebileceği benim için hiçbir zaman net olmamıştır; ancak üretimin küresel olarak yeniden yapılandırılması ve –eski fabrikalardaki işçileri işsiz bırakan, yeni sanayi türlerini dünyanın beklenmedik bölgelerine yerleştiren ve geleneksel olanlardan farklı işgücünü toplumsal cinsiyetten beceriye ve milliyete kadar çeşitli özelliklerle işe alan– radikal bir şekilde yeni teknolojilerin uygulanması, neden bu kadar çok insanın, en azından bir süredir böyle düşünmeye istekli olduğunu açıklıyor. Dolayısıyla, yeni toplumsal hareketler ve yeni ortaya çıkan küresel proletarya, kapitalizmin üçüncü (veya "çok-uluslu") aşamasındaki olağanüstü genişlemesinin sonucudur; her ikisi de bu anlamda, en azından postmodernizmin burada sunulan açıklaması bakımından "postmodern"dir. Bu arada, küçük grupların gerçekte ortadan kaybolan bir işçi sınıfının *yerine geçtiği* şeklindeki alternatif görüşün, yeni mikropolitiği çağdaş kapitalist çoğulculuk ve demokrasinin daha tiksindirici kutlamaları için neden kullanılabilir hale getirdiği biraz daha açık hale geliyor: Sistem, yapısal olarak çalıştırılamaz özneleri daha büyük miktarlarda ürettiği için kendisini tebrik ediyor. Burada gerçekten açıklanması gereken şey, ideolojik sömürü değil, postmodern bir kamuoyunun böylesine kökten bir şekilde kıyaslanamaz ve çelişkili iki temsili aynı anda düşünebilme kapasitesidir: Amerikan toplumunun ("uyuşturucu" başlığı altında dosyalanmış) eğilimsel yoksullaşması ve çoğulculuğun (genellikle sosyalist toplumlar konusu ile temas halinde aktive olan) kendini tebrik eden retoriği. Postmodernin herhangi bir yeterli kuramı şizofrenik kolektif bilinçteki bu tarihsel ilerlemeyi tescil etmelidir ve bunun için daha sonra bir açıklama sunacağım.

Dolayısıyla çoğulculuk, grupların ideolojisidir, üç temel sözde kavramı üçgenleştiren bir dizi hayali temsildir: demokrasi, medya ve piyasa. Bununla birlikte bu ideoloji, olasılık koşullarının (içinde "gruplar"ın artık daha önemli bir rol oynadığı) gerçek toplumsal değişimler olduğunu fark etmedikçe ve (örneğin, eski devrimci "güruh" bir yana, Freud'un veya LeBon'un döneminden oldukça farklı olan) ideolojik grup kavramının kendisinin tarihsel belirlenmişliğini bir şekilde belirtmeden ve nitelendirmeden yeterince modellenemez ve çözümlenemez. Marx'ın belirttiği gibi sorun, "öznenin ... hem gerçekte hem de akılda verili olması ve bu nedenle kategorilerin varlığın biçimlerini, bu özel toplumun, bu öznenin varoluşunun belirlenimlerini ifade etmesi ve bu nedenle, bilimsel bakış açısından bile hiçbir şekilde ilk tartışıldığı anda başlamamasıdır."[13]

[13] Karl Marx, *Grundrisse*, Collected Works, cilt 28, Moskova, 1986, s. 43.

O halde grupların "gerçekliği," çağdaş yaşamın kurumsal kolektifleşmesiyle ilişkili olmalıdır: Bu, kuşkusuz, Marx'ın, bireysel mülkiyet ilişkilerinin (fabrikanın veya işletmenin özel mülkiyeti) "örtüsü" içinde, eski kabuğuyla, kılıfıyla ya da biçimiyle orantısız, yepyeni bir kolektif üretim ilişkileri ağı ortaya çıkacağı şeklindeki temel kehanetlerinden biriydi. Peri masalındaki üç dilek ya da şeytanın vaatleri gibi, bu öngörü de onu tanınmaz kılan en ufak bir değişiklikle tamamen gerçekleştirildi. Bir önceki bölümde postmoderndeki mülkiyet ilişkilerine kısaca değindik; şimdi, özel mülkiyetin, insanın eski ulus devletlerde seyahat ederken ve gözlem yaparken, Bay Bloom'un eti yakan "gri dehşeti"yle, İngiliz ticaretinin veya Fransız aile şirketlerinin en eski antika biçimleriyle (Dickens, bu varlıkların hukuki açıdan pul pul dökülmesinin, kanserli bir Antarktika gibi zihinde canlandırılamaz kristal büyümelerinin en değerli, yok edilemez ardıl görüntüsü olarak kalmıştır) doğruluğunu bir an için görmeye alıştığı tozlu ve kasvetli eski moda şey olarak kaldığını söylemek yeterli. "Ölümsüzlük" ve anonim şirket bunu değiştirmek için hiçbir şey yapmıyor; ancak siberpunk gibi yeni yazıda dil ve temsilin cümbüşünü, aşırı bir temsili tüketimi belirleyen postmodernizmdeki çok-uluslu şirketlerin imgeleminin ruhunu ve dürtüsünü, eğer bu yükseltilmiş yoğunluk katıksız bir telafi olarak, kendinizi buna ikna etmenin ve bir erdemden öte, zorunluluktan gerçek bir zevk ve mutluluk yaratmanın, teslimiyeti heyecana ve geçmişin ve onun düzyazısının zararlı kalıcılığını uçmaya ve bir bağımlılığa dönüştürmenin bir yolu olarak anlaşılmazsa kavrayamamışsınızdır. Kavramlardan temsillere göç eden ve çok-uluslu iş dünyasının heyecanının ve yuppi yaşam dünyasının kendine özgü zenginliğinin (zihnin libidinal gözü için) Hayek-Friedmann'ın piyasa hakkındaki tartışmalarının on dokuzuncu yüzyıl albenisinden çok daha fazla bir çekiciliğe sahip olduğu günümüzde ideolojik mücadelenin en önemli alanı kesinlikle budur.

Bu eğilimsel gerçekliğin öteki, toplumsal yüzü –bireycilik, toplumsal atomizasyon ve varoluşsal anominin uzun döneminden sonra bireylerin örgütlenmesi ve kolektifleşmesi– belki de günlük yaşam yoluyla daha iyi anlaşılır; yani "örgüt adamları "ve yeni beyaz yakalı konformizmleri, 1950'lerde Whyte ve C. Wright Mills tarafından daha sonra kamusal tartışma ve "kültürel eleştiri" için konular olarak hizmet ettikleri zaman kaydedilmiş olan, işyerinde veya şirkette değil, muhalif grupların yeni yapıları ve "yeni toplumsal hareketler" yoluyla. Bununla birlikte süreç, hem zenginleri hem de fakirleri tarafsızca ve siyasi yelpazenin her iki tarafında da etkilediği görüldüğünde, nesnel bir tarihsel eğilim olarak

daha iyi görünür ve daha kolay kavranır. Ve bu da postmodern toplumdan, daha eski yalnızlık türlerinin ortadan kaybolmasını kaydederek daha kolay gösterilebilir: Yalnızca, o zamanlar daha doğal ve kapsamlı bir toplumsal düzenin en ücra köşelerinde mevcut olan (natüralizmden Sherwood Anderson'a kadar bolca toplanmış ve kataloglanmış) anominin acınası uyumsuzları ve kurbanları artık bulunmamakla kalmayıp ayrıca "liberal hayal gücünün" "sistem"e bir darbe indirmesine izin veren yalnız isyancılar ve varoluşçu anti kahramanlar da varoluşçuluğun kendisiyle birlikte ortadan kayboldu ve bunların önceki somutlaşmaları, çeşitli küçük *grupçukların* "liderleri" haline geldi. Şu andaki hiçbir medya konusu bunu (aynı zamanda, medyadaki örtmecede "evsizler" olarak da bilinen) "çantalı insanlar"dan daha iyi gösteremez. Bunlar artık yalnız ucubeler ve ayrıksılar olmayıp şimdiden sonra bilinen ve onaylanmış bir sosyolojik kategori, uygun uzmanların inceleme ve ilgi nesnesidir ve aslında zaten iyi bir postmodern tarzda örgütlenmediklerinde potansiyel olarak kesinlikle örgütlenebilirler. Bu bağlamda, Büyük Birader her yerde sizi izlemese bile Dil izlemektedir; yorulmadan bireyi sınıflandırmaya ve kategorize etmeye, etiketli gruba dönüştürmeye ve Wittgenstein veya Heidegger'de, varoluşçulukta veya geleneksel bireycilikte, benzersiz ve isimlendirilemez, ağza alınmazın mistik özel mülkiyeti ve kıyaslanamazın anlatılamaz dehşeti olan için son mekânları daraltmaya ve defetmeye çalışan medya ve özelleşmiş dil ya da uzman dili. Bugün herkes örgütlenmiş değilse bile en azından örgütlenebilir: ve böyle bir örgütlenmenin sonuçlarını kapsayacak şekilde yavaş yavaş yerine geçen ideolojik kategori, "grup" kavramıdır (bu sonuncusu, siyasi bilinçaltında bir yandan *sınıf* kavramından, diğer yandan da *statü* kavramından keskin bir şekilde farklılaşmaktadır). Bir zamanlar birinin başkent Washington için söylediği gibi, orada görünüşte yalnızca sonuçta lobici olduğu ortaya çıkan bireylerle karşılaşmanız, herkesin aynı anda birden fazla grubu "temsil etmesi" dışında, şimdi genel olarak ileri kapitalizmin toplumsal hayatı için de geçerlidir. Bu, soldaki psikanalitik akımların "özne-konumları" açısından analiz ettiği toplumsal gerçekliktir, ancak gerçekte bu konumlar yalnızca grup bağlılığının sağladığı kimlik biçimleri olarak kavranabilir. Bu arada, Marx'ın, kolektif (evrensel veya soyut) biçimlerin ortaya çıkmasının, somut tarihsel ve toplumsal düşüncenin gelişimini (toplumsal olanı gizlemek için işlev gören) bireysel veya bireyci biçimlerden daha kuvvetli bir şekilde teşvik ettiği yönündeki diğer görüşü de doğrulanmaktadır: Böylece, bunların, post-çağdaş şehrin tarihinin çok kesin bir ânında arazi spekülasyonu ve

seçkinleştirmenin tarihsel sürecinin bir sonucu olduğunu bir anda anlıyoruz ve "çantalı insanlar" tanımımıza katıyoruz. Bu arada, "yeni toplumsal hareketler"in kendileri 1960'larda devlet sektörünün genişlemesiyle hemen etkinleştirilirken, bu nedensel kökenleri bir kimlik rozeti ve bir siyasi strateji ve mücadele haritası olarak bilinçleri içinde taşırlar.

(Bununla birlikte, bilinç ile grup bağlılığı arasındaki bağıntının şu anda daha yaygın olarak paylaşılan farkındalığıyla temel bir şeyin başarıldığı vurgulanmalıdır: Bu aslında, Marx'ın kendisi tarafından icat edilen veya keşfedilen, bilinç ile sınıf bağlılığı arasında oluşumsal bir ilişki kuran ideoloji teorisinin postmodern versiyonu gibi bir şeydir. Yeni veya postmodern gelişme esasen, düşüncenin özerkliğine ilişkin son yanılsamaları yok ettiği ölçüde –bu yanılsamaların dağılması, "sinik akıl" olarak tanımlanan şeyin sağlam berraklığı altında olumsuzun tamamen buharlaştığı, tamamen pozitivist bir manzarayı ortaya çıkarabilirse de– ilerici olmaya devam ediyor. Benim görüşüme göre, kültürel ve kavramsal olanın sağlıklı bir sosyolojikleştirilmesinin, geç kapitalizmin daha tiksindirici tüketimci çoğulculuğuna parçalanmasının engellenebileceği yöntem, Lukács'ın, sınıfsal-ideolojik çözümlemesinin gelişimi için benimsediği felsefi stratejinin aynısıdır: yani onun sırasıyla düşünce ile bir sınıf veya grup *bakış açısı* arasındaki yapıcı bağlantıların çözümlemesini genelleştirmek ve kavramsallık ile kolektif deneyim arasındaki üretken üretim veya transfer noktasının ön plana çıkarıldığı bakış açısının tam kapsamlı bir felsefi kuramını yansıtmak.)

Şimdi bazen "profesyonellik" olarak adlandırılan şey, belli ki özgül bir anlamda kendi kendini de gerçekleştiren, grup kimliği ile tarih arasındaki ilişkinin bu "yeni tarihsel" algısının daha da yoğunlaşmasıdır. Örneğin disiplinlerin tarihsel bir incelemesi, kendileri için acil bir sorun ya da kriz olarak algıladıkları için (postmodernizm konusu tam da böyle bir krizdir), şu ya da bu güncel sıcak konuya hızlıca yeniden uyum sağladıkları oportünist tarza ihanet ederek gerçeğe ya da gerçekliğin yapısına karşılık gelme iddialarının altını oyuyor. Böylelikle Lester Thurow'un *Dangerous Currents*'ı, ekonomistleri, bir güncel sorun alanından diğerine, alanın kendisi çözülme sürecinde görünecek şekilde koşuşturmak zorunda kalan profesyoneller olarak resmederek son bulur. Bu arada Stanley Aronowitz ve meslektaşları (akademik kurumsal düzenlemelerdeki gecikmeye ve bilim bölümlerinin birlikte ele alındığında bir şekilde fiziksel dünyayı modelledikleri şeklindeki ontolojik yanılsamanın sürekliliğine karşın) bugün pozitif bilimlerdeki hemen hemen tüm araştırmaların şu ya da bu fizik biçimini

içerdiğini, örneğin moleküler biyoloji dışındaki yaşam bilimlerinin ise simya kadar arkaik hale geldiğini keşfettiler.[14]

Elbette, kökenleri geçerlilikten ayırmanın ve bir şeyin tarihsel olarak ortaya çıkmış gibi görülebileceği olgusunun, onun doğruluk içeriğine karşı (bilimsel menkul kıymetler borsası derecelendirmesindeki düşüşün onun temel sahteliğine tanıklık etmesinden daha fazla) bir kanıt olmadığı konusunda sabırla ısrar etmenin bir faydası yoktur. Yalnızca tarih (ve değişim) hâlâ doğanın ve varlığın karşıtı olarak hissedilmekle kalmaz, aynı zamanda insani ve toplumsal (çoğu zaman ekonomik) nedenlere sahip görünen şey de gerçekliğin veya dünyanın yapısının tam tersi olarak hissedilir. Sonuç olarak, tüm bunları bir tür kendi kendini güçlendiren panik olarak okuyan bir tür tarihsel düşünce gelişir; ve bu tarihsel değişikliğin hızının yoğunlaşması için, sanki ontolojik bir zeminin veya temelin yokluğuna işaret etmek, disiplinleri geleneksel olarak yerinde tutan tüm bağları birdenbire gevşetiyormuş gibi, ağza alınmaz olandan –tüm bu bilimlerin tarihsel evrim içinde olduğundan– bahsetmek yeterlidir. Şimdi birdenbire, İngiliz departmanlarında, varlığına dair tartışmanın tam ortasında, kanon öfkeyle eriyerek, arkasında kitle kültürünün ve diğer kanonik olmayan ve ticari literatürün büyük bir enkaz yığınını bırakarak öfkeyle eriyip gitmeye başlar: Bu, tüketim toplumunun ısıtıcı etkisi altındaki yarı-faşist ve dinsel rejimlerin bir gecede altmışlar gibi sallanan toplumsal alanlara dönüştüğü Quebec ve İspanyadakinden daha da kaygı verici bir tür "sessiz devrim"dir; şimdi Sovyetler Birliği'nde de yakın görünen ve birdenbire geleneksel olan hakkındaki, toplumsal atalet ve Edmund Burke'nin toplumsal kurumların yavaş büyümesi hakkındaki tüm kavramlarımızı sorgulayan bir şeydir. Her şeyden önce, hızlanan ya da aslında her zaman daha yaşlı bir zihnin gözünde kaydettiğimizden daha hızlı olan tüm bunların zamansal dinamiklerini sorgulamaya başlarız.

Bu tam olarak sanat dünyasında da olan şeydir ve Bonito-Oliva'nın, her biçimsel konumun bir önceki üzerinde diyalektik olarak inşa edildiği ve boş alanlarda veya çelişkiler içinden tamamen yeni bir üretim türü yarattığı modernist gelişimsel ya da tarihsel paradigmanın sonu olarak modernizmin sonu teşhisini[15] haklı çıkarır. Ancak bu, modernist perspektiften belli bir acıyla tescil edilebilir: her şey yapılmıştır; artık biçimsel veya biçemsel icat olanaklı değildir,

[14] Lester C. Thurow, *Dangerous Currents: The State of Economics*, New York, 1983; ayrıca bkz. Stanley Aronowitz, *Science and Technology and the Future of Work*, Minneapolis, yakında çıkacak.

[15] Achille Bonita-Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, Milan, 1980.

sanatın kendisi bitmiştir ve yerini eleştiriye bırakacaktır. Bölünmenin postmodern yönünden bakıldığında ise öyle görünmüyor ve buradaki "tarihin sonu," basitçe her şeyin gittiği anlamına geliyor.

Ondan sonra geriye grupların kendileri ve onlara karşılık gelir görünen kimlikler kalıyor. Sırf ekonomi, yoksulluk, sanat ve bilimsel araştırma yeni bir anlamda (yeni-tarihsel olarak adlandırılması daha iyi olan) "tarihsel" hale geldiği için, çantalı insanlar, iktisatçılar, sanatçılar ve bilim adamları yok olmamıştır; daha çok, grup kimliklerinin doğası değiştirilmiş ve bir moda seçimi gibi görünüşte daha sorgulanabilir hale gelmiştir. Ve aslında, Herakleitosçu akımının gittikçe artan hızlı akımlarını yöneltecek başka hiçbir yeri olmayan Yeni-tarihin, artık bir zamanlar doğanın olduğu kadar gizemli ve nihai olan daha derin bir ontolojik ekonomik gerçeklik şeklinde anlaşılan modaya ve piyasaya döneceği neredeyse kesin görünüyor. Böylelikle yeni-tarihsel açıklama, yeni grupları yerinde bırakır, ontolojik gerçeklik biçimlerini ortadan kaldırır ve bulgularını kapitalizmin değişikliklerinden çok piyasaya bağlayarak, daha seküler, nihai olarak belirleyici olan bir davaya inanır gibi yapar. Bugün dikkat çeken her yerde tarihe dönüş, bu "tarihsel" bakış açısı ışığında daha yakından incelenmeyi gerektiriyor. Ancak, bu tam olarak bir geri dönüş olmayıp tarihin "hammadde"sini dahil etmek ve işlevini dışarıda bırakmak, bir tür düzleştirme ve sahiplenme anlamına geliyor gibi görünüyor (son zamanlarda neo-ekspresyonist Alman sanatçıların bugün Hitler'e sahip olmalarından dolayı şanslı olduklarının söylendiği anlamda). Yine de –hem iş yaşamını hem de alt sınıflarını çevreleyen kolektif bir organizasyona doğru– bu eğilimin en sistemik ve soyut analizi, tüm bu tür grupların ortaya çıkışı için nihai sistemik olasılık koşulunu (onun nedensellikleri denen şey) geç kapitalizmin dinamiklerine atfeder.

Bu, popülistlerin genellikle itici buldukları ve genellikle paradoks ya da paralojizm biçiminde daha dar bir şekilde yinelenen nesnel bir diyalektiktir: yeni ürünler için pek çok yeni pazar ve reklam imgesinin kendisi için pek çok yeni adlandırma olarak ortaya çıkan gruplar. Fast-food endüstrisi –aynı anda hem gerçekleştirilen hem de ortadan kaldırılan felsefede olduğu gibi– ev işleri için ödeme yapılması konusundaki tartışmalara beklenmedik bir çözüm değil mi? Azınlık kotaları her şeyden önce televizyon zamanının bölümlerinin paylaştırılması olarak anlaşılmamalı mı ve gruba özgü uygun yeni ürünlerin üretimi, bir iş toplumunun diğerlerine sağlayabileceği en gerçek tanınma değil midir? O halde, son olarak, kapitalizmin mantığının kendisi, bir zamanlar ücret sistemine ya

da herkese uygulanabilen tek tip bir hukuk kategorileri kümesine bağlı olduğu kadar eşit tüketim hakkına bağlı değil midir? Ya da öte yandan, eğer sonunda bireycilik gerçekten ölmüşse, geç kapitalizm, Luhmanncı farklılaşmaya ve her türden yeni grubun ve yeni etnisitenin sonsuz üretimine ve çoğalmasına, onu tek gerçekten "demokratik" ve kesinlikle tek "çoğulcu" üretim tarzı olarak nitelendirecek kadar aç ve susuz değil mi?

Burada her ikisi de yanlış olan iki konum ayırt edilmelidir. Bir yandan, tam anlamıyla postmodern bir "sinik akıl" için ve önceki retorik soruların ruhu içinde yeni toplumsal hareketler, kapitalizmin kendisinin nihai ve en engelsiz aşamasının sonucudur (eşlik edenleri ve ürünleridir). Öte yandan, radikal-liberal bir popülizm için bu tür hareketler her zaman yerel zaferler ve (kapitalizmin kendisi de dahil olmak üzere tarihin tüm kurumlarını belirlediği için genel olarak sınıf mücadelesinin figürleri olan) mücadele halindeki küçük insan gruplarının sancılı başarıları ve fetihleri olarak görülmelidir. Kısacası ve dürüstçe söylemek gerekirse, "yeni toplumsal hareketler" geç kapitalizmin sonuçları ve artçıl etkileri mi? Bunlar, sonsuz içsel farklılaşması ve kendini yeniden üretmesi içinde sistemin kendisi tarafından üretilen yeni birimler mi? Yoksa sisteme muhalefet biçimleri olarak ona karşı direnişe geçen, onu kendi iç mantığı doğrultusuna karşı yeni reformlara ve iç değişikliklere zorlayan çok kesin bir şekilde yeni "tarihin failleri" mi? Ancak bu, hakkında her iki konumun da doğru olduğunu söylemenin aynı ölçüde tatmin edici olacağı yanlış bir karşıtlıktır; can alıcı mesele, her ikisinde de yinelenen, faillik ve sistem alternatifleri arasında görünüşte açıklayıcı bir seçimin kuramsal ikilemidir. Bununla birlikte, gerçekte böyle bir seçenek yoktur ve –kesinlikle birbiriyle uyumsuz olan– her iki açıklama veya model de birbirleriyle kıyaslanamaz ve eşzamanlı olarak konuşlandırıldıkları anda birbirlerinden titizlikle ayrılmalıdırlar.

Ama belki de failliğin veya sistemin alternatifi, Marksizmin yeni kuramsal malzemeye sarılmış o eski ikilemidir, yani iradeciliğe karşı determinizm. Bence öyledir, ama ikilem Marksistlerle sınırlı değildir; ayrıca ölümcül bir şekilde yeniden ortaya çıkışı, Marksist gelenek için özellikle aşağılayıcı veya utanç verici de değildir, çünkü ihanet ettiği kavramsal sınırlar, insan zihninin kendisi üzerindeki Kantçı sınırlara daha yakın görünmektedir. Ancak, tıpkı temel-üstyapı ikileminin eski zihin-beden sorunu ile özdeşleştirilmesinin illa ki birinciyi çürütmemesi ya da azaltmaması, daha çok ikincisini sonunda toplumsal ve tarihsel bir çatışkı olduğu ortaya çıkan şeyin çarpıtılmış ve bireysel bir öngörüsü olarak

yeniden sahnelemesi gibi, burada da iradecilik ile determinizm arasındaki çatışkının daha önceki felsefi biçimlerinin özdeşleşmesi, bunları soybilimsel olarak, bunun daha önceki versiyonları olarak yeniden yazar. Kant'ın kendisinde açıkça, böyle bir "daha eski versiyon," numen ile fenomenin iki paralel dünyasının üst üste gelmesi ve bir arada bulunmasıyla sunulur, ki bunlar kesinlikle aynı mekânı işgal ediyor gibi görünür, ancak herhangi bir noktada zihnin gözüyle (dalgalar veya parçacıklar gibi) bunlardan yalnızca biri "amaçlanmış" olabilir. Öyleyse özgürlük ve nedensellik, Kant'ta, bu faillik ve sistemle ya da –pratik politik ya da ideolojik biçiminde– iradeciliğe karşı determinizmle tamamen karşılaştırılabilir bir diyalektiği yineler. Zira Kant'taki fenomenal dünya, en azından içinde nedensellik yasalarının hüküm sürdüğü ve hiçbir istisnayı hoş görmediği ölçüde "belirlenir." Tamamen başka bir anlaşılırlığı çağrıştırdığı ve nedensel sistem içinde, bu sistemin bir tersine çevrilmesi veya yadsınması olarak bile anlamlı gelmediği için "özgürlük" de tam olarak böyle bir istisna olamaz. İnsani ve toplumsal dünyayı, bireyleri kendinde-şeyler olarak kavrandığında (kavramsal olarak gerçekten böyle anlaşılamazlar, ancak Sartre'ın varoluşsal döneminin Kantçı tınıları, numenin en önemli özelliği onun kesinlikle hiçbir şeye "benzemeyeceği" olmasına karşın, bunun neye benzeyeceğine dair bir his veriyor) eşit bir şekilde karakterize eden özgürlük, bu anlamda, ancak aynı zamanda (başka bir dünyada) nedensel olan aynı gerçeklikler için alternatif bir kod diye anlaşılabilir. Kant, bu kodları birlikte kullanmayı veya anlamlı bir şekilde koordine etmeyi umamayacağımızı ve her şeyden önce onları bir "sentez" haline getirmenin boşuna (ve metafiziksel) olacağını gösterdi. Sanırım tam olarak önerdiği şey, bu yüzden onlar arasında bir almaşmaya mahkûm olduğumuz değildi; ama bu, çıkarılacak tek sonuç gibi görünüyor.

Tarihsel değişim ve kolektif praksis çatışkısı gibi görünen bu Kantçı versiyonun daha da erken bir öncülü, dikkatimizi ikilemin oldukça farklı bir özelliğine yönlendiriyor, çünkü –(uygun bir davranışın varlığını ve olasılığını basitçe varsayan) Kantınkinden daha aktif bir şekilde etik olan– bu versiyon bir sıkıntı içinde "nedensellik" veya "determinizm"i bizzat eylem olasılığı ile uzlaştırmaya çalışıyor. Öncel belirleme[16] tartışması, kuşkusuz, Kant ve Marx'ta ele aldığımız daha sonraki ve daha seküler burjuva ve proleter biçimlerden daha dramatik bir

[16] Weber ile, onu kapitalizmin (ve "Batı"nın) ortaya çıkışı olan eşit derecede benzersiz tarihsel olayla bir şekilde eşgüdümlü benzersiz bir kuramsal olay diye kavrarsak, bağıntısı tarihsel olarak keskinleşir. Bu bölümün viii. kısmına bakın.

şekilde çelişkilidir; onun "çözümler"inin garipliği modern akıl için daha utanç vericidir. Bununla birlikte, kutsal pansenkronizmin, tarihin tüm eylemlerinin tanrısal öngörüsü veya tam anlamıyla öncel olarak belirlenmesi kavramları, kesinlikle, ("Batı"da) insanların tarihin mantığını bir bütün olarak kavramsallaştırmaya ve onun diyalektik karşılıklı ilişkisini ve *telos*'unu formüle etmeye çalıştıkları ilk gizemli biçimdir. Öyleyse, gelecekteki eylemlerimin gerekliliği ile benim açımdan onları doğru bir şekilde ortaya çıkarmak için mücadele etmemdeki herhangi bir aktif yükümlülükle nasıl bağdaştırılması gerektiğini merak etmek, daha sonra bir tarihsel zorunluluk ortaya çıktığında ve kaçınılmazlık, militan azimlerini çökertmek üzere görünüyor olduğunda siyasi eylemcilerin karşı karşıya kalacağı aynı kaygıya dokunmaktır. James Hogg'un (seçilmişlerden birinin aklından geçen herhangi bir suçu veya kötülüğü işlemekte özgür olduğu sonucuna vardığı)[17] meşhur olmayana ergi yönteminin eşdeğerinin, o zaman *–mutatis mutandis– kürsü sosyalistleri*nin görünüşte daha saygın figürü veya belki de İkinci Enternasyonalin "dönekleri" ve revizyonistleri olduğu ortaya çıkacaktır.

Yine de öncel belirlenme tartışmasının ideologlarının, biraz derin düşünüldüğünde, ilk önce sanılabileceği kadar gülünç olmayan ve ayrıca gerçekten diyalektik veya en azından felsefi hayal gücünün hayranlık uyandıracak derecede yaratıcı bir sıçraması olduğunu kanıtlayan bir "çözüm" bulmuş olmaları olası görünüyor. "İçe doğru seçimin dışa doğru ve görünür göstergeleri:" formül, aynı anda hem zekâsıyla alt ettiği hem de üstün geldiği bir özgürlüğü içerme ve kabul etme erdemine sahiptir. Onun, gerçek kavramsal katılığı, sorunlarını diskalifiye ederek çözerken aynı zamanda onu daha yüksek bir düzeye çıkarır: Doğru eylemi özgürce seçmeniz o zaman sizi seçim veya kurtuluş hakkınızı kazanmanız için yeterli hale getirmez; ancak, bu hakkın göstergesi ve dışsal işaretidir. Özgürlüğünüz ve praksisiniz bu nedenle, ilk etapta özgür seçimle yalnızca bu acı verici karşılaşma için kapasitenizi öngören daha büyük "deterministik" şema ile sarılmıştır. Bireysel ile kolektif arasındaki sonraki ayrım, daha sonra bu eskimiş açıklama mekanizmasını açıklığa kavuşturabilir, çünkü bizzat kolektifin gelişiminde bireysel bağlılık ve eylem olasılığı koşulunun nasıl verildiğini biraz daha açık hale getirir. Bu anlamda, iradecilik ile determinizm arasında (tam da teologların iddia etmeye çalıştıkları gibi) hiçbir zaman bir alternatif yoktur: O halde praksise bağlılığınız (durum "olgun" olsun veya olmasın) nesnel koşullar

[17] James Hogg, *The Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* [*Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları ve İtirafnamesi*], 1824; yeniden basım: Londra, 1924.

öğretisinin bir çürütülmesi olmayıp aksine, buna içeriden tanıklık eder ve onu onaylar; tıpkı kendisi de kolektif praksis kadar toplumsal koşulların bir ürünü olan "çocukça" veya intihara meyilli iradeciliğin onu tam tersi yoldan onaylaması gibi. Ayrım, bireysel veya varoluşsal bakış açısından hiçbir şeyi çözmez, çünkü Hegel'in "aklın hilesi" veya Adam Smith'in "görünmez eli" gibi (Mandeville'in *Arılar Masalı*ndan bahsetmiyorum bile) bütün mesele her şeyden önce kişinin doğasını ve tutkusunu takip etmektir. "Determinizm"in veya kolektif bir tarih mantığının bu seçimler ve tutkular etrafında sarmal yaptığı ve bunları daha yüksek bir düzeyde yeniden içerdiği nokta, yalnızca bu tür tutkuların ve değerlerin kendilerinin toplumsal olduğunu değil, aynı zamanda koşulların bir mantığı tarafından moralinin bozulması ve cesaretinin kırılmasına yatkınlığın, bunun edilgenlik ve geri çekilmeye fırsat kollamak için bir özür ve bir gerekçe olarak benimsenmesinin de toplumsal olduğunu ve bu nedenle, bireysel anlamda özgür bir seçim olmaya devam ederken daha geniş perspektifte hesaba katıldığını düşündüğümüzde görülebilir. Başka bir deyişle, kişinin zorunluluğa tepkisi, kendi başına bir özgürlüğün ifadesidir.

Bu arada, incelediğimiz teolojik ve diyalektik iki versiyonun ikisi de perspektifi zamanın en sonuna kaydırarak şimdiyi ve onun acı verici seçimlerini aldatıyor gibi görünüyor: Teoloji, her şeyi ilk etapta önceden haber verildiği bir başlangıçtan itibaren yayarak; diyalektik "alacakaranlıkta uçuşa geçerek" ve halihazırda gerçekleşmiş olanın tarihsel zorunluluğunu açıklayarak (eğer bu şekilde olduysa, bunun nedeni bu şekilde olması gerektiğidir). Ancak, olması gereken şey, kendi özgürlüklerine ve kendi etkililiklerine dair inançları da dahil olmak üzere, bireysel failliğin tüm biçimlerini içeriyordu. Bu belki de öbür türlü, herkesin bildiği gibi, eski Küba Komünist Partisinin "nesnel tarihsel olasılık" değerlendirmesinden ötürü son anlara kadar katılamadığı Küba Devrimi hakkında söylenebilecek bir masaldır. Daha sonra, tarihsel kaçınılmazlığa olan inancın zayıflatıcı etkisi ve belirli iradeciliklerin enerji verici kapasiteleri hakkında yüzeysel bir ders çıkarılabilir. Bununla birlikte, daha geniş bir görüşe göre, partinin olayın ateşi içindeki acil değerlendirmesi ve pratik kararı ne olursa olsun, önceki onyıllarda Kübalı işçiler arasındaki kendi çalışmasının kendisinin dolaysız olarak sorumlu olmadığı nihai bir devrimci zaferde hesaplanamaz bir rol oynadığı ileri sürülmüştür.[18] Marx'ın "tarihin köstebeği" imgesi doğrultusunda devrimci bir kültürün ve bilincin yaratılması, son mücadeleden daha

[18] Bu görüş için John Beverley'e minnettarım.

az bir faillik biçimi değildir: ama aynı zamanda, daha acil bir praksis açısından ilk etapta eylem ve faillikle bağdaşmaz gibi görünen nesnel koşulların ve tarihsel zorunlulukların da bir parçasıdır.

Daha önce de söylediğimiz gibi, uyumsuz kodların ve modellerin farklılaşmasıyla ilerleyen (ve *Siyasal Bilinçdışı*'ndaki düzeyler öğretisinde yeniden formüle etmeye çalıştığım) bu tür "felsefi çözümler," kuşkusuz kendileri de hâlâ fenomenal dünyada yatmaktadır ve bu nedenle ideolojik mazerete dönüşmeye açıktır: Bireysel öznelliğin perspektiflerinin ötesine geçmek için boş yere uğraştığımız şey üzerinde bireysel öznenin konumunu almak zorunda olduğumuz sürece tüm bilim, aynı zamanda zorunlu olarak ideolojidir. Bununla birlikte, öneri, gözü açılmış sistemik gerçekçilik ve düşünmeyle birlikte eşzamanlı olarak etkin siyasi bağlılık olasılığını sağladığı ve bu ikisi arasında kısır bir seçim olmadığı sürece, "yeni toplumsal hareketler" meselesiyle ve bunların kapitalizmle ilişkileriyle açıkça ilgilidir.

Bu arada, burada çağrıştırılan felsefi ikilem veya çatışkının yalnızca mutlak değişim (veya devrim) için geçerli olduğuna ve bu sorunların, bakışlar anlık reformlara ve metafiziksel olarak bir tür yerel siyaset diyebileceğimiz şeyin (sistemik perspektiflerin artık geçerli olmadığı) günlük mücadelelerine indirildiğinde ortadan kalktığına dair bir itiraz getirirsek, elbette postmodernin siyasetindeki yaşamsal meseleyi ve "bütünleştirme" tartışmasındaki nihai dayanağı saptamış oluruz. Daha eski bir siyaset, yerel ve genel mücadeleleri, deyim yerindeyse koordine etmeye ve derhal yerel mücadele fırsatına alegorik bir değer, yani genel mücadelenin kendisini temsil eden ve onu böylece hemen yeniden şekillendirilmiş bir biçimde canlandıran bir değer vermeye çalışırdı. Siyaset ancak bu iki düzey koordine edilebildiği zaman işler; aksi takdirde, bir yandan devlet için ve devlet etrafında, gövdesiz ve kolayca bürokratikleşen soyut bir mücadeleye, öte yandan, geriye kalan tek siyaset biçimi olan postmodernizmde "kötü sonsuzluğu," Nietzsche'nin sosyal Darwinizminden bir şeyler ile ve bir metafizik sürekli devrimin iradeli coşkusu ile donatılan; tam anlamıyla "sonu gelmez" bir dizi mahalle meselesine sürüklenirler. Bence bu coşku, bir süreliğine gerçek (veya "bütünleştirici") siyasetin artık olanaklı olmadığı bir durumda, bir telafi oluşumudur; genel boyutun yokluğunda kaybedilen şeyin, yerel düzeyde sorgulanamayacak olan, tam olarak ekonominin kendisi veya sistem, özel girişim ve kâr güdüsü boyutu olduğunu eklemek gerekir. *Bu arada*, bu küresel boyutun görünürlüğünün azalması gibi belirtilerle, bütünlük kavramına ideolojik direnişle ve

"somut"un bir öngörüsünün yerine (üretim tarzının kendisi biçiminde) "genel"i gölgede bırakan "yalnızca tikel" olan geçirilecek şekilde ekonomik sistem ve toplumsal bütünlük gibi aşikâr soyutlamaları ortadan kaldıran postmodern adcılığın bu epistemolojik usturasıyla tedbirli bir şekilde uğraşmanın, siyasi olarak üretken olacağına ve kendi başına alçakgönüllü bir gerçek siyaset biçimi olarak kalacağına inanıyorum.

"Yeni toplumsal hareketler"in, "geç kapitalizm"in etkileri ve sonuçları oldukları ölçüde postmodern olmaları, gerçekte hiçbir değerlendirme işlevi olmayan bir totolojidir. Bazen daha eski tipte sınıf siyasetine yönelik bir nostalji diye nitelendirilen şeyin, genellikle *yalnızca* siyasete yönelik bir "nostalji" olma olasılığı daha yüksektir: Yoğun politizasyon dönemlerinin ve izleyen depolitizasyon ve geri çekilme dönemlerinin, iş çevriminin yükseliş ve çöküşünün büyük ekonomik ritimleri üzerinde modellenme şekli düşünüldüğünde, bu duyguyu "nostalji" olarak tanımlamak, vücudun akşam yemeğinden önceki açlık durumunu "yemek için nostalji" olarak nitelemek kadar uygundur.

V. Ütopya Kaygısı

Postmodern siyasetin bazı ideologlarının programatik formülasyonlarından farklılaşmaya izin verilebilecek yer, muhtemelen savların biçiminden çok, içeriğinde yer alacaktır. Laclau ve Mouffe'un ittifak siyasetinin işleyiş biçimine – tarafların yanında sıralandığı bir "eşdeğerlik" ekseninin oluşturulmasına– dair örnek niteliğindeki açıklamasının, kendilerinin de belirttikleri üzere, eşdeğerliğin etrafında inşa edildiği konuların içeriğiyle hiçbir ilgisi yoktur. (Örneğin, özgün ve benzersiz bir varsayımda, "toplumun her düzeyinde meydana gelen ... ekonomi düzeyinde olanlarla mutlak biçimde belirlenebilir" şeklindeki kuramsal olasılığa izin verirler.)[19] Çoğu zaman açıkça görülüyor ki, eşdeğerlik, kürtaj veya nükleer enerji gibi sınıf dışı konularda bir araya getirilecektir. Bu koşullar altında "sınıf siyasetine nostaljik" olanların iddia ettikleri, bu ittifakların ne anlama gelirse gelsin "yanlış" olduğu değil, genel olarak sınıf çevresinde örgütlenenler kadar dayanıklı olmadıklarıdır; ya da daha iyisi, bu tür ittifakların sınıf bilinci doğrultusunda gelişerek daha dayanıklı güçler ve hareketler haline

[19] Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* [*Hegemonya ve Sosyalist Strateji*], Londra, 1985, s. 77.

gelecekleridir. Postmodern talihsiz standart bayraktarları ara sıra beni sınıf temelli olmayan hareketleri "reddetmekle" suçladıkları ve onun yerine Gökkuşağı Koalisyonunu[20] önerdikleri için, etrafında koalisyonun eşdeğerliğinin etkin bağlılığını bulacağı dolayım olarak işçi sınıfı deneyiminin "resmedilmediği" bir konuşmayı nadiren yapmasından dolayı, Jackson deneyiminin bu açıdan örnek oluşturduğu belirtilmelidir. Ama bu, sınıf siyasetinin retoriği ve bütünleştirme dili ile tam olarak kastedilen ve Jackson'ın politik alanda zamanımız için âdeta yeniden icat ettiği bir işlem olan şeydir.

Postmodernistler için yeni çağın popülist sağlık ve zindeliğinden yok edilecek en iğrenç ahlaksızlık kalıntılarından biri olduğu açık olan "bütünleştirme"nin kendisine gelince, Humpty Dumpty gibi bireyler, onunla ifade etmek istedikleri şeyi ifade edemezler, ancak gruplar bunu yapabilir ve mevcut *doxa* ("'bütünleştirmek' yalnızca birleşme anlamına gelmez, daha çok, güç ve kontrol amacıyla birleştirme anlamına gelir; ve bu nedenle, bu terim, estetik veya bilimsel farklı malzemeleri birleştiren hümanist ve pozitivist sistemlerimizin arkasındaki gizli güç ilişkilerine işaret eder")[21] karşısında kişi –bir şekilde unutulmaya yüz tutmuş azınlıkların ya da alt sınıfların tarihlerini kurtarırken– yalnızca sabırla sözcüğün gerçek tarihini gözden geçirip sonra da oraya gitmesi için bekleyebilir.

Critique of Dialectical Reason [*Diyalektik Aklın Eleştirisi*] projesine bağlı bir Sartrecı yeni sözcük olan terim, başlangıçta, daha sonra geri döneceğim diğer damgalanmış sözcük olan *bütünlükten* keskin bir şekilde ayırt edilmelidir. Aslında, *bütünlük* sözcüğü bazen bütünün ayrıcalıklı kuşbakışı görüşünün mevcut olduğunu ileri sürüyormuş gibi görünüyorsa, ki bu aynı zamanda Gerçektir, o zaman bütünleştirme projesi tam tersini ima eder ve bireysel ve biyolojik insan özneler için böyle bir konumu benimsemek veya başarmak bir yana, düşünmenin bile olanaksızlığını öncülü diye alır. "Zaman zaman," der Sartre bir yerlerde, "kısmi bir özetleme yaparsın." Bir perspektiften veya bakış açısından, olması gerektiği kadar kısmi bir özetleme, bütünleştirme projesini adcılığa yanıt olarak etiketler. Bu, Sartre'a özel atıfla aşağıda tartışacağım bir konudur. O halde, modernizmin bütünleştirmelerinde ve postmodernin "bütünlük üzerine

[20] Bkz. *Postmodernism/Jameson/Critique*, Douglas Kellner (ed.), Washington, D.C., 1989, s. 324 ve devamı. Bu sonucun bazı kısımları ilk olarak bu ciltte yer alan çeşitli eleştirilere yanıt olarak yayımlandı ve *New Left Review*, Sayı 176, Temmuz/Ağustos 1989, s. 31-45'te ayrı olarak yeniden yayımlandı.

[21] Lynda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* [*Postmodernizmin Poetikası*], New York, 1988, s. xi.

savaşlar"ında ilk olarak çağrılması gereken şey, biz onunla ilgili olası yanıtlara ulaşmadan önce, tam olarak o somut toplumsal ve tarihsel durumun kendisidir.

Bir sözcüğün anlamı onun kullanımında ise, Sartre'daki "bütünleştirme"yi en iyi –algı ve eylemden oluşan ikiz insan etkinliklerini sarmalama ve en az ortak paydayı bulma– işlevi aracılığıyla kavrayabiliriz. Daha genç bir Sartre, bu etkinlikleri baskın özelliklerinden biri yoluyla, olumsuzlama ve hiçleme (*néantisation*) kavramı altında birleştirmişti, çünkü ona göre hem algı hem de eylem, fiilen var olan dünyanın olumsuzlandığı ve başka bir şeye dönüştürüldüğü biçimlerdi. Algı ya da bilişle ilgili bunu onaylamadaki zorluklar, ilk büyük kitabı *The Imaginary*'deki yükün bir parçasıdır; bu kitapta, örneğin duyu algısı, rengin veya dokunun her şeyden önce ben *olmadığının*, bilinç *olmadığının* güçlü farkındalığı ile karakterize edilir. O zamanlar "hiçleme" *Varlık ve Hiçlik*'in Sartre'ı için, derin düşünme ve eylemin ikiz âlemlerini, birinciyi ikincisi içinde eritmeye yönelik bir bakış açısıyla birleştirmeyi hedeflediğinden, zaten, deyim yerindeyse, bütünleştirici bir kavramdı. Bu, daha sonra önerilen, algı ve düşüncenin de (her iki alanda da bu aşağılayıcı sınırlandırmadan kaçmak için özel olarak uzmanlaşmış burjuva girişimleri hariç) kapsandığı "praksis" eşdeğeriyle pekiştirildi. Gestalt psikolojisinin solmakta olan bir ardıl görüntüsü, şimdi "praksis"in kendisine eşdeğer olarak yeni "bütünleştirme" sözcüğünün avantajlarını belirlemede yardımcı olacaktır; kavramın kısmen insan eyleminin doğasında var olan birleşmeyi vurgulamak için tasarlandığı ve eskiden olumsuzlama olarak adlandırılan şeyin yeni bir durumun şekillendirilmesi –bir yapının birleştirilmesi, yeni bir fikrin eskilerle karşılıklı olarak ilişkilendirilmesi, görsel veya işitsel yeni bir algının aktif olarak güvence altına alınması, yeni bir biçime zorla dönüştürülmesi– olarak görülebileceği reddedilemez. Sartre'da bütünleştirme, tam olarak söylemek gerekirse, proje tarafından aktif olarak yönlendirilen bir failin belirli nesneyi veya öğeyi olumsuzladığı ve onu sürmekte olan daha büyük projeye yeniden dahil ettiği süreçtir. Felsefi olarak ve türlerin bazı gerçek mutasyonlarını bir kenara bırakırsak, kapitalizmin üçüncü ya da postmodern aşaması altındaki insan etkinliklerinin bu çok genel formülden, postmodernizmin ideal imgelerinden bazıları –her şeyden önce de şizofreni– onu azarlamak ve onun altında özümsenemez ve kapsanamaz olarak durmak için açıkça uygun olsa da nasıl sıyrılabileceğini ya da kurtulabileceğini görmek zordur. "İktidar"a gelince, aynı derecede açıktır ki, praksis veya bütünleştirme her zaman, başka türlü tamamen bağımsız ve hiç kimsenin kaprislerine veya arzularına bağımlı

olmayan bir dünyada daha da kırılgan bir öznenin kırılgan kontrolünü veya hayatta kalmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Sanırım, güçsüzlerin iktidarı istemediği, Baudrillard'ın bir keresinde söylediği gibi, "Solun kaybetmek istediği," her şeyden önce böyle yozlaşmış bir evrende başarısızlığın ve zayıflığın "projeler" ve "kısmi özetler"den daha sahici olduğu iddia edilebilir. Bununla birlikte, birçok insanın gerçekten böyle hissettiğinden şüpheliyim; tümüyle beğenilmeye değer olabilmek için, böyle bir tavrın kesinlikle Budizme varıncaya kadar mutlaklaştırılması gerekirdi; her durumda, Jackson kampanyasının bize verdiği dersin bu olmadığı eşit ölçüde açıktır. *1984*'ün tüm ürkütücü görüntülerine gelince, Gorbaçov döneminde öncekinden daha da gülünçtürler; ve bir nefeste sosyalizmin ölümünü ilan etmek ve totaliter kana susamışlığı hakkında tüyler ürpertici mesajlar vermek, en hafif deyimiyle, zor ve çelişkili bir operasyondur.

"Bütünleştirme" kavramına düşmanlık, bu nedenle, praksis veya kolektif proje kavramlarının ve ideallerinin sistematik bir reddi olarak en makul şekilde deşifre edilmiş gibi görünmektedir.[22] Görünen ideolojik soydaşı "bütünlük" kavramına gelince, daha sonra bunun bir "üretim tarzı" anlayışının, postmodern için kaçmanın ya da dışlamanın eşit ölçüde stratejik olduğu bir anlayışın felsefi bir biçimi olarak kavranacağını göreceğiz.

Yine de belirsiz bir şekilde karıştırılmış olarak "bütünlük" ve "bütünleşme"nin, artık zihnin Stalinizmininin gerçeğin yanılsamalarıyla tamamlanmış tam anlamıyla metafiziksel bir hayatta kalmasının bile değil, bir ilk ilkeler yükünün, kavramsal anlamda "sistem" için skolastik bir iştahın, bir kapanış ve kesinlik özleminin, merkezlenmişliğe bir inancın, temsile bağlılığın ve diğer birçok eski zihniyetin göstergeleri olarak kabul edildiği bu tartışmaların daha felsefi örtülerinden bazıları hakkında son bir söz söylemek gerekiyor. Geç kapitalizmin yeni keşfedilen çoğulculuklarıyla eşzamanlı olarak, ancak herhangi bir aktif siyasi praksis veya direnişin elle tutulur düşüşü içinde, bu tür mutlak biçimciliklerin yolunu açmaya başlaması ilginçtir; onlar, belirli bir entelektüel işlem içinde içeriğin hayatta kalmasını, daha eski bir anlamda "inanç"ın açıklayıcı işareti olarak, temel Aydınlanma programından sonra henüz silinmemiş metafizik belitlerin ve gayri meşru varsayımların devam eden varlığının ardında bıraktığı leke olarak tanımlarlar. Marksizmin kendisinin (özellikle John Dewey'e ve belirli bir pragmatizme olan

[22] Buna yalnızca, Sartre'ın *Eleştirisi*'nin aslında sadece bir gruplar kuramı değil, zaten tamamlanmamış olduğu gibi, daha geniş toplumsal sınıf kategorisinden görece rahatsız göründüğü şeklindeki bariz paradoksu da eklemek kalır.

yakınlığından), verili bir içeriğin ayrıcalıklı hale getirilmesinin maskesini "şeyleştirme" olarak düşürdüğü gibi, yine de ideoloji olarak tanımladığı gizli varsayımlara meydan okunmasına çok fazla sempati duyması gerektiği açıktır. Diyalektik her durumda bu anlamda tam olarak bir felsefe değil, daha çok o tuhaf başka şey, "teori ve pratiğin birliği"dir. Onun (çok iyi bilindiği gibi felsefenin gerçekleşmesini ve ortadan kaldırılmasını içeren) ideali, –Gödel'in bilinen tüm yerçekimi yasalarına karşıt olarak– öncüllerden tamamen kurtulmaya çalışan daha iyi bir felsefenin icadı değil, daha çok doğal ve toplumsal dünyanın, felsefi bir sistem biçimindeki "bütünlük"ün artık gerekli olmayacağı şekilde anlamlı bir bütünlüğe dönüştürülmesidir.

Ancak –Frankfurt Okulu felsefesinde ortaya konduğu şekliyle "kimlik"ten, burada daha önce değinilen soydaş "bütünleştirme" (Sartre) ve "bütünlük" (Lukács) diline kadar– bir dizi damgalanmış terim tarafından ve aynı zamanda özellikle, şimdi genel olarak çağdaş toplumun sistemik dönüşümü için bir kod sözcüğü olarak kabul edilen Ütopya dilinin kendisi tarafından da kayıtsızca tetiklenen, artık geleneksel olan bu tür anti-ütopyacı tutumların içinde sıklıkla gizlenen ve varsayılan bir varoluşsal sav vardır. Bu gizli sav, özünde hâlâ Hegelci bir "uzlaşma" (*Versöhnung*) anlayışının şu ya da bu varyantı gibi tüm bu tür temaların sonunu veya ana terimini önermektedir: Başka bir deyişle, bir özne ile birbirinden kökten ayrılmış veya uzaklaşmış bir nesne arasında nihai bir yeniden birleşme olasılığına, hatta (terimin Hegel'in el kitaplarındaki şematik ve özetlenmiş açıklamalarına olan borcuna ihanet etmesiyle) aralarında yeni bir "sentez" olasılığına dair yanılsama. O halde, bu anlamda "uzlaşma," "varlık"ın şu ya da bu yanılsamasına ya da metafiziğine ya da onun diğer post-çağdaş felsefi kodlardaki eşdeğerine özümsenir.

Bu nedenle, anti-ütopyacı düşünce burada her zaman dile getirmediği önemli bir dolayım içerir. Bu düşünce, Ütopyaya ya da kökten farklı bir topluma ilişkin toplumsal ya da kolektif yanılsamanın kusurlu olmasının en önemli nedeninin, kendisi baştan kusurlu olan kişisel ya da varoluşsal bir yanılsama ile donatılmış olması olduğunu savunur. Bu daha derin sava göre, kimliğin metafiziğinin özel hayatın her yerinde işbaşında olması, onun siyasete ve topluma yansıtılabilmesinin nedenidir. Elbette, örtük veya açık böyle bir akıl yürütme, kolektif ve politik olanın gerçek dışı olduğuna, öznel ve kişisel saplantıların üzerine zararlı bir şekilde yansıtıldığı bir mekân olduğuna dair çok eski bir orta sınıf anlayışına ihanet eder. Ancak bu kavramın kendisi, modern toplumlarda kamusal ile özel

varoluş arasındaki bölünmenin sonucudur ve öğrenci hareketinin Ödipal isyan açısından nitelendirilmesi gibi tanıdık, düşük düzeyli biçimler alabilir. Bununla birlikte, çağdaş anti-ütopyacı düşünce, görünüşte yorgun ve ümitsiz olarak bu temel üzerinde çok daha karmaşık ve ilginç savlar üretmiştir.

Bu arada, politik vizyonu varoluşsal yanılsamanın gücüne mahkûm eden bu ilk hamlenin politik devamları, burada açıklanmayacak farklı türden tepkiler gerektiriyor. Bu sonuçların en önemlisi, Ütopyacı düşüncenin –görünüşte iyi huylu olmasına karşın, tamamen etkisiz değilse– gerçekte tehlikeli olduğu ve diğer şeylerin yanı sıra Stalin'in kamplarına, Pol Pot'a ve Fransız Devriminin (iki yüzüncü yıldönümünde yakınlarda yeniden keşfedilen) "katliamlarına" yol açtığıdır (ki bu da bizi hemen, var olan toplumsal düzenin organik dokusunu kurcalamaya ve dönüştürmeye yönelik insan girişimlerinin kibrinden doğacak şiddet konusunda ilk kez uyaran Edmund Burke'nin yaşamsal düşüncesine götürür).

Yine de oldukça farklı bir "sonuç" genellikle bununla birlikte var olur ve bu, Ütopyacı toplumun, Ütopyacı "özne ve nesne uzlaşması"nın bir şekilde bir vazgeçişin, yaşamın basitleştirilmesinin, heyecan verici kentsel farklılığın silinmesinin ve duyusal uyaranın susturulmasının mekânı (cinsel baskı ve tabu korkuları burada açıkça konuşlandırılmıştır); sonuçta "Batı uygarlığı" hakkında ilginç bir şekilde karmaşık olan her şeyin kesildiği basit "kırsal idiokrasi"nin "organik" köy biçimlerine dönüşün mekânı olacağına dair libidinal korku veya fantezidir. "Ütopya"ya ilişkin bu korku ya da kaygı, başlı başına sosyolojik inceleme gerektiren somut bir ideolojik ve psikolojik olgudur. Ancak, bunun entelektüel ifadesine gelince, merhum Raymond Williams, sosyalizmin kapitalizmden daha basit değil, çok daha karmaşık olacağı ve insanoğlunun tarihinde ilk kez, insanların kendi kaderlerini tamamen kontrol ettikleri bir toplumun günlük yaşamını ve örgütlenmesini hayal etmenin, mevcut "yönetilen dünya" özneleri için ürkütücü derecede zor ve çoğu zaman onlar için anlaşılır şekilde korkutucu olan zihinsel baskıda bulunduğu şeklindeki yanıtını kısa ve öz bir şekilde yapıştırarak bu ifadeyi halletmiştir.

Ama bunu bu şekilde ifade etmek, ayrıca, nihayet metafiziğe bir son vermeye ve içinde Tanrı, doğa, piyasa, geleneksel hiyerarşi ve karizmatik liderliğin "gizli el"inin kesinlikle bertaraf edilmiş olacağı bir "insani çağ" vizyonunun ilk unsurlarını yansıtmaya çalışanın sosyalist ideal olduğunu hatırlamaktır. O halde, çağdaş anti-ütopyacı konumların en önemli çelişkisi, varoluşsal uzlaşı ve varlık

yanılsamalarında (oldukça uygun bir şekilde) metafizik olarak tanımlanan şeyin, daha sonra ilk kez insan toplumu düzeyinde metafizik otoriteyi bitirmeyi amaçlayan seküler bir siyasi ideale "yansıtılma" biçiminde yatmaktadır.

Bununla birlikte, anti-ütopyacı düşüncenin felsefi içeriği, onun ara adımı dediğimiz şeyde, yani "kimlik"in şimdi geri döneceğimiz şu ya da bu diyalektik "uzlaşma" biçimiyle birleştirilmesinde bulunmalıdır. İronik olarak, savın bu uğrağının gücünün kendisi görece diyalektiktir, çünkü genel olarak vurguladığı şey –hakkında çeşitli türlerdeki mistikler dışında pek az kişinin gerçek varoluş iddiasında bulunabileceği– uzlaşmanın ya da varlığın dolaysız deneyimi değil, daha çok onun gelecekteki olası varoluş yanılsamasının verdiği zarar ya da aynı kapıya çıkan, onun işleyen kavramlarımız içindeki mantıksal varsayımıdır, içerilmesidir. Dolayısıyla, ilk olarak bu ikinci tehlikeyi ele alırsak, "özne" ve "nesne" gibi kavramlar, yanıltıcı olan özne ve nesnenin "uzlaşması"na dair bir anlayışa işaret ediyor görünme ve dolayısıyla mantıksal olarak onu temel alma şekilleri nedeniyle kusurlu olacaktır. Bu tür "diyalektik" kavramları manipüle edenler, bu nedenle –uzlaşmanın somut olasılıkları hakkında ne söylerlerse söylesinler (ve hiçbir Adorno okuyucusu bu satırlarda fazla güvence bulamayacaktır)– yine de mantıksal ima yoluyla, daha sonra fiilen anlatıya veya hatta tarihsel bir modele –özne ile nesnenin ayrılmasından önceki bir "ilk birlik" ânına ve özne ile nesnenin bir kez daha "uzlaştığı" zamanın sonunda yeniden keşfedilen bir birlik ânına– dönüşüyor gibi görünen gizli temel "sentezi" sürdürürler. Böylece, kolaylıkla Marksist "tarih görüşü" olarak tanımlanan nostaljik-Ütopyacı bir üçlü ortaya çıkar: düşüşten, yani kapitalist ayrışmadan önceki, isteğe bağlı olarak dilediğiniz yere, ilkel komünizme veya kabile toplumuna, Yunan veya Rönesans şehrine, ulusal veya kültürel gelenek ne olursa olsun devlet gücünün ortaya çıkmasından önce tarım komününe yerleştirilebilen altın çağ; "modern çağ" veya başka bir deyişle kapitalizm; ve sonra, bunun yerine geçmek üzere başvurulabilecek herhangi bir Ütopyacı vizyon. Ancak uygarlığa, moderne "düşme," "duyarlılığın çözülmesi" anlayışı, yanılmıyorsam, daha çok Marx'tan önce gelen ve T.S. Eliot'un tarih görüşünün hümanistler için hâlâ en tanıdık versiyon olduğu sağcı kapitalizm eleştirisinin bir özelliğidir; bu arada, Marksist bir "üretim tarzları" çokluğu kavrayışı, bu nostaljik ve üçlü anlatıyı görece düşünülemez kılar.

Örneğin, Adorno ve Horkheimer örneğinde, onların "aydınlanma diyalektiği" anlayışının olağandışı özgünlüğü, herhangi bir başlangıcı veya ilk terimi dışarıda tutması ve "aydınlanma"yı "daima-zaten" bir süreç olarak tanımlamasıdır.

Bu sürecin yapısı tam da ondan önceki (kendisi de bir aydınlanma biçimi olan) şeyin "gerçek" aydınlanmanın iptal edilecek misyonu olan mitin o "özgün" ânı, doğayla arkaik birleşme olduğu yanılsamasının üretilmesinin içinde yatmaktadır. Bu nedenle, mesele tarihsel bir öykü anlatmaksa, Adorno ve Horkheimer'ı, "düşüş"ün ya da çözülmenin daima zaten orada olduğu, başlangıcı olmayan bir anlatı varsayıyor olarak okumalıyız. Bununla birlikte, onların kitabını, tarihsel görüşün veya anlatının kendisinin özellikleri, yapısal sınırları ve patolojilerinin bir teşhisi olarak yeniden okumaya karar verirsek, o zaman biraz farklı bir tarzda, "İlkel birliğin" tuhaf ardıl görüntüsünün olgudan sonra her zaman tarihsel gözün "kaçınılmaz" geçmişi olarak saptadığı şeye yansıtılmış gibi göründüğü sonucuna varabiliriz (bu geçmiş de önden görme onun üzerine kaydırıldığında iz bırakmadan kaybolur).

Derrida'nın, Rousseau'nun kendi ilkel versiyonuna yönelen tüm bunların etkili versiyonu, yukarıda ana hatlarıyla verilen çözümlemeden daha incelikli ve karmaşıktır, çünkü o resme, ütopyacının tanım gereği dilden yoksun bir durumu çağrıştırmak için kullandığı dili ekler. Burada, kavramsal karışıklık ya da felsefi hatanın ("bilinç" ve düşünme meselelerinin) yerini, Ütopyacı "düşünür"ün yapmalarına gereksinim duyduğu şeyi, yani kendi konuşma ve yazmasının şimdiki halinden kökten farklı bir şeyi güvence altına almayı sağlayamayan cümle yapılarının ölümcüllükleri almıştır. Bu arada, (cümleler yorumbilgisel döngünün yasalarına göre zaman içinde hareket etmek zorunda olduğu için) konuşma ve yazmanın o "şimdiki zamanı" kendi başına bir yanılsama olduğu için, "zaman" içinde başka bir yerde bir şimdiki zamanın veya bir varlığın herhangi bir yeterli resmini sahnelemek adına ona neredeyse hiç başvurulamaz. Derrida'nın tamamlayıcılık [*supplementarity*] kavramı çoğu zaman, polemik silahlarının ve savlarının anti-Ütopyacı cephaneliğinde yer almıştır; şimdi, cümlenin kendisi hakkında çıkarılacak bir sonuçlar topluluğu olarak biraz farklı bir şekilde okunup okunamayacağını görmek tercih edilebilir.

Bununla birlikte, "uzlaşma" konusundaki bu konum, bir tür Derridacı "ideoloji" biçiminde dilsel alandan varoluşsal alana yansıtıldığında, diğer versiyonlarla birleşerek daha eski bir Sartrecı dilde en iyi şekilde dramatize edilen bir tür zamansallık etiğine dönüşür (böyle bir düşüncenin Sartrecı mirasının, ortaya çıkan yapısalcılık ile Sartrecı fenomenoloji arasındaki enerjik kopuş nedeniyle, anlaşılmaz kılınmasa bile, örtülmesine karşın). Örneğin *Varlık ve Hiçlik*'te, "varlık" ya da özne ile nesne arasındaki uzlaşma, "kendisi-için-varlık"ın ya da

bilincin, şeylerin "kendinde-varlık"ının kararlı doluluğunu içermeye yönelik kaçınılmaz ama olanaksız özlem olarak sahnelenir: En başta bilinci oluşturan şey, fiilen doğrudan bir şey olmadan ya da başka bir deyişle, ölmeden "varlığı" özümsemeye duyulan bu özlemdir. Tüm insan zamansallığı, önümüzdeki hemen ulaşılamayacak özne-nesne uzlaşmasının doluluğunun bu serabı tarafından yönlendirilir: ve Sartre'ın fenomenolojik terminolojisinin avantajı, bu dramı salt epistemolojik ya da estetik olanın çok ötesine taşımak ve onun en büyük metafizik duruş ve çatışmalarda olduğu kadar günlük yaşamın çatlaklarında ve mikrolojilerinde de tam olarak işbaşında olduğunu göstermektir. Böylece, susuzluk sırasında bir bardak su içmek, söndürülen susuzluğun doluluğunun hayaletimsi bir yakınlığını yayar ve bu da daha sonra gerçekliğe ulaşmadan geçmişe çekilir.

Aynı zamanda hırslarımızı ve beğenilerimizi, cinselliğimizi ve diğer insanların yanı sıra boş zamanımızı ve emeğimizi yönetme yollarımızı da idare eden bu varlık serabı, daha sonra kolayca "metinsel" veya yapısökümcü olanlara çevrilebilecek bir tanı ve etik esinler: yani Sartre'da zaten metafizik diye tanımlanan bu yanılsamalardan kökten kaçınabilecek bir yaşam biçimi hayal etme çabasını: en küçük jestlerimizin ve duygularımızın mikro yapısına kadar "kendinde-kendisi-için" ("dinlerin Tanrı dediği şey") olma özlemi duymadan yapabilen zamanda bir yaşamı. Aşkın-karşıtı insan varoluşunun (Sartre'ın "otantiklik" dediği ve kendi bölük pörçük felsefi ardıllarının tamamen bireysel varoluş açısından tam olarak çözemediği) bu etik ideali, dini, metafiziği ve aşkınlığı, yalnızca görünüşte "aydınlanmış" bir modern dünyanın görünürde en seküler mekân ve olaylarına kadar takip eden tüm post-Nietzscheci Aydınlanma vizyonlarının kesinlikle en görkemlilerinden biridir. Adorno'nun Aydınlanma kavrayışındansa Derridacı metafizik incelemesiyle çok daha yakından ilişkilidir. Adorno, Sartre'a açıkça hayranlık duyar, ancak onun için büyük politik ve felsefi düşmanı Heidegger'in çalışmasından ayrılamaz olan varoluşsal düşünme ve çözümlemenin bireysel odağını amansız bir şekilde reddeder.

Yine de bugün, tam postmodernizmdeki otantik veya "metinselleştirilmiş" bir varoluşa dair bu görünüşte Ütopyacı ve gerçekleştirilemez vizyon hakkında sorulmaya değer olan şey, bir anlamda toplumsal olarak zaten bir şekilde gerçekleşip gerçekleşmediği ve gündelik hayatın ve postmodern terimiyle belirlenen psişik öznenin dönüşümlerinden biri olup olmadığıdır. Bu durumda, modernite içinde devam eden metafizik gölge ve izlerin eleştirisi paradoksal olarak,

modernin metafizik kalıntıları üzerindeki postmodern zaferin bir kopyasına dönüşür, ki burada psişik kimlik ya da merkezlenmiş özne hakkında herhangi bir yanılsamadan kurtulmak için, iyi moleküler "şizofrenik" yaşamanın etik ideali ve varlık serabının acımasızca terk edilmesi için çağrıda bulunulmasının, şu andaki yaşam tarzımızın azarlanması veya yıkılması yerine onun bir tanımı olduğu ortaya çıkabilir. Adorno'nun yaşamı, yalnızca aralıklı olarak ve kehanet tarzında zihninde canlandırdığı bu "yeni dünya"nın eşiğinde sona erdi; ama aşkınlık ve metafiziğin olanaksızlığı konusundaki tutumu, sırf bu şeylerin geçip gitmesine ilişkin yakınmanın muhafazakâr ya da nostaljik olması gerekmediğini açıklığa kavuşturmak için bile olsa, yine de öğreticidir: çünkü felsefenin metafizik ve spekülatif misyonunun yitirilmesinde, bu ikincisini "sanki" kipine döndürmek için bir program değil, çağdaş toplumun teknokratlaşmasının en yüksek tarihsel belirtisini gördü.

Bununla birlikte, çağdaş anti-ütopyacı düşüncenin varoluşsal önkabullerine ilişkin bu uzun ara sözden çıkarılacak başka bir sonuç daha vardır, çünkü bu, varlık, bolluk ya da "uzlaşma"nın bireysel ve varoluşsal metafiziğini bizzat toplumsal sistemin kendisini dönüştürmeye yönelik politik iradeyle birleştirmek yerine, ikisi arasındaki bağı koparmamız gerektiğini önermektedir. Bu yeni muhafazakârlığın incelenmemiş öncülü, kökten farklı bir toplumun siyasi vizyonunun bir şekilde kimliğin kişisel metafiziğinin bir yansıması olduğu ve bu nedenle bu sonuncuyla birlikte kendisinden vazgeçilmesi gerektiğiydi. Ancak, siyasi ve ideolojik olarak durum aslında tersine dönmüştür; ve toplumsal değişime ilişkin politik vizyonları (veya başka bir deyişle "Ütopyaları") ortadan kaldırma projesinde hizmete zorlanan, varoluşçu metafiziğin felsefi eleştirisinin gücüdür. Ancak bu iki düzeyin ortak bir yanı olduğunu düşünmek için hiçbir neden yoktur; anti-ütopyacılık temelde onların "kimliğini" tartışmadan olumlar ve tamamen insani ve bundan çok daha karmaşık bir topluma dair Ütopyacı idealin, varoluşsal eleştirinin maskesini düşürdüğü herhangi bir özlem ve yanılsama ile donatılmasına gerek yoktur. Böyle bir toplumun içerdiği nihai kaygılar, materyalist ve biyolojik olup insanlık tarihinin baş döndürücü bir ölen kuşaklar silsilesi ve zihin için genelleştirilmiş bir demografik skandal olarak örtüsünün kaldırılmasıdır: Bunlar, Adorno'nun insanlık tarihinden çok doğal âleme bıraktığı şeylerdir. Ancak, bu alanın temel metinleri ne Thomas More ne de Dostoyevski'nin "Büyük Engizisyoncu"su olmayıp muhtemelen Kafka'nın "Şarkıcı Josefine ya da Fare Ulusu"na ya da belki Budizmin klasiklerine daha yakın metinlerdir.

VI. Farklılığın İdeolojisi

Dolayısıyla gruplar ve farklılığın ideolojisi, tiranlığa ne felsefi ne de politik olarak gerçekten bir darbe indirir. Ancak, Linda Hutcheon'un öne sürdüğü gibi, gerçek hedefi başka bir yerde, o biraz farklı (ancak Toqueville'in hâlâ "tiranlık" ile özdeşleştirdiği) şeyde, yani uzlaşımda yatıyor olabilir:

"Hümanizme yönelik tüm bu içselleştirilmiş meydan okumalarda önemli olan, uzlaşım anlayışının sorgulanmasıdır. Bir zamanlar kamusal anlaşmayı sorunsuz ve evrensel olarak tanımlayabileceğimizi düşünmemize izin veren anlatılar veya sistemler ne olursa olsun, şimdi kuramsal ve sanatsal pratikte farklılıkların kabul edilmesiyle sorgulanmaktadır. En uç formülasyonunda sonuç, ister azınlık (eğitimli, duyarlı, seçkinci), ister kitle (ticari, popüler, geleneksel) kültürü açısından tanımlansın, uzlaşımın uzlaşım yanılsaması haline gelmesidir, çünkü her *ikisi de* geç kapitalist, burjuva, enformasyonel, sanayi sonrası toplumun, toplumsal gerçekliğin söylem tarafından yapılandırıldığı –ya da postmodernizmin öyle olduğunu öğretmeye çalıştığı– bir toplumun belirtileridir."[23]

Ama eğer durum böyleyse, o zaman toplumsal ve politik hedeflerin aktarımı belli belirsiz gerçekleşmiş ve bir üretim tarzı yerine bir başkası geçmiştir. "Tiranlık" eski rejim anlamına geliyordu; onun modern benzeri olan "totalitarizm" sosyalizmi amaçlar; ama "uzlaşım" artık oy pusulaları ve kamuoyu yoklamaları ile temsili demokrasiyi ifade eder ve şimdiden nesnel olarak krizde olan, hiçbiri çoğunluğun iradesine ve uzlaşımına başvurmayı, tatmin edici bulmak şöyle dursun, artık özellikle meşru bulmayan yeni toplumsal hareketler tarafından siyasi olarak meydan okunan da budur. Bizi burada başka bir an için ilgilendirecek olan şey, bir yanda genel ideolojinin ya da farklılık retoriğinin bu somut toplumsal mücadeleleri dile getirmeye uygunluğu, diğer yanda grupların mantığının dayandığı ve sürdürdüğü toplumsal bütünlüğün daha derin örtük temsili ya da ideolojik modelidir. Bu, daha önceki bir bölümde önerildiği gibi, medya ve piyasa adlı diğer iki karakteristik postmodern sistemle (veya temsillerle!) metaforik bir enerji alışverişini de içeren bir modeldir.

Zira farklılık kavramının kendisi bubi tuzaklıdır; o, en azından sözde diyalektiktir ve bazen ayırt edilemeyen mevkidaşı olan Kimlik ile fark edilmeyen almaşı (birkaç) felsefi gelenekte kaydedilen en eski dil ve düşünce oyunları arasındadır. (Aynı ile Öteki arasındaki fark, Öteki ile Aynı arasındaki farkla

[23] Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, s. 7.

aynı mıdır, yoksa farklı mı?) Farklılığın coşkulu bir savunusu olarak kabul edilen şeylerin çoğu, elbette yalnızca liberal hoşgörüdür; saldırgan rahatlıkları iyi bilinen, ancak en azından, bir toplumsal olgu olarak farklılığa hoşgörünün, toplumsal homojenleşmenin ve standardizasyonun ve her şeyden önce gerçek toplumsal farklılığın yok edilmesinin sonucu olup olmadığına dair utanç verici tarihsel soruyu gündeme getirme erdemine sahip bir konumdur. O halde, yeni-etnisitenin diyalektiği açıkça buraya aittir, çünkü kişinin bir grubun üyesi olarak tanımlanmaya mahkûm edilmesi ile kültürünün kamuoyunda değer kazanması nedeniyle grup üyeliği rozetinin daha isteğe bağlı seçimi arasında bir "fark" olduğu düşünülür. Postmodernde etnisite, başka bir deyişle "*yeni*-etnisite" bir yuppi fenomenidir ve dolayısıyla çok fazla dolayım olmaksızın bir moda ve piyasa meselesidir. Öte yandan, Yahudileri bu şekilde tanımlayan Yahudi olmayan bir kişi, kendisine karşın antisemitizmin tüm eski işaretlerini istemeden tetiklediği için, bu koşullar altında Farklılığın kabul edilmesi de bir tür saldırı gibi gelebilir. Yeni-etnik grupların sergilediği serap –ki altmışlarda bugün olduğundan daha güçlüydü– hâlâ erişilen kolektife yönelik kültürel kıskançlıktır: "Grupçu," sınıf hainiinin bir tür karikatürü, kaderini sizinkinden daha güçlü bir şekilde birbirine bağlı ve arkaik olarak hayal edilen bir kolektifle paylaşan kişidir. Bu fenomenin sınıfsal içeriği varlığını sürdürür, çünkü bir ilk anda ve bir panik tepkisiyle birlikte geri çekilmelerinden önce, egemen sınıfın toplumsal olarak daha az birleştirici olup bireycilik ve anomiye ekonomik zorunluluğun bir arada tuttuğu bağımlı olanlardan daha fazla teslim olduğu kapitalizmin (ve belki de diğer üretim tarzlarının) toplumsal dinamiğinin bir özelliğidir. Herhangi bir Marksist toplumsal psikolojinin temel öncülü, elde edilen kolektifin neredeyse ontolojik çekiciliği ve çekim gücünde yatıyorsa,[24] o zaman elitlerin alt sınıfların gerçek insanlarına yönelik kıskançlık ve nostaljisi ilk elde verilidir. Aynı etkilerin bir kısmı, emperyalizm ve turizm tarafından metropol ile Üçüncü Dünya arasında mekânsal olarak dağıtılabilir. Bununla birlikte, belki de artık çok fazla grup olduğu ve (çoğunlukla medya türünden) temsile bağlılıklarının daha açık olması ve söz konusu kurgunun ontolojik tatminlerini baltalaması nedeniyle, etnisitenin bu özel çekiciliği bugün zayıflıyor gibi görünüyor.

[24] Jean-Paul Sartre, *Search for Method* [*Yöntem Araştırmaları*], New York, 1968: "Beni değiştirmeye başlayan şey, Marksizmin *gerçekliği*, işçi kitlelerinin ufkumdaki yoğun varlığı, Marksizmi yaşayan, onu uygulayan ve uzaktan küçük burjuva aydınları üzerinde karşı konulmaz bir çekicilik sergileyen devasa, kasvetli bir bedendi." s. 18.

Öte yandan, "farklılık" içsel kaymalarla dolu şüpheli bir siyasi slogansa –örneğin, bazen korkunç bir şekilde "yaşam tarzı sorunları" olarak adlandırılan şeyin altmışlı yıllar tarafından savunulmasını, son anda Soğuk Savaş tipi bir sosyalizm karşıtlığına dönene kadar oldukça eksiksiz bir şekilde uzatır– postmoderni kavramanın kuşkusuz temel sosyolojik aracı (ve ilk etapta "farklılık" ideolojisinin kavramsal anahtarı) olan "farklılaştırma" da daha az güvenilmez değildir. O halde bu, "postmodernizm"i dönemselleştirme veya bütünleştirici soyutlama biçiminde kavrama girişiminin yinelediği daha derin paradokstur. Bu paradoks, bir alanı birleştirme ve onun içinden geçen gizli kimlikleri ortaya koyma girişimi ile postmodernist kuramın kendisinin açıkça bir farklılık ya da farklılaşma mantığı olarak nitelendirdiği bu alanın dürtülerinin mantığı arasındaki bu görünen çelişkide yatar. Postmodern hakkında tarihsel olarak benzersiz olan şey, bu şekilde, katıksız yaderklik ve her türden rastgele ve ilişkisiz alt sistemlerin ortaya çıkışı olarak kabul ediliyorsa, o zaman –ya da sav böyle devam eder– ilk başta onu birleşik bir sistem olarak kavrama çabasında ters bir şeyler olmalıdır. Kavramsal birleştirme çabası, en hafif deyimiyle, postmodernizmin ruhuyla çarpıcı biçimde uyumsuzdur; bu çabanın belki de aslında postmoderne "egemen olma" veya "hükmetme," onun farklılıklar oyununu azaltma ve dışlama ve hatta çoğulcu özneleri üzerinde yeni bir kavramsal uyumu dayatma girişimi olarak maskesinin düşürülmesi gerekmez mi? Yine de fiilin cinsini bunun dışında bırakarak, olanaklı olduğu her şekilde tarihe "egemen olmak" istiyoruz: Tarihin kâbusundan kaçış –sosyoekonomik ölümlülüğün aksi takdirde kör ve doğal "yasaları"nın insanlar tarafından fethi– hangi dilde ifade edilirse edilsin, Marksist mirasın yeri doldurulamaz isteği olmaya devam ediyor.

Ancak, birleşik bir farklılaşma kuramı hakkında yanlış yönlendirilmiş ve çelişkili bir şey olduğu anlayışı, aynı zamanda soyutlama düzeyleri arasındaki bir karışıklığa da dayanır: Yapısal olarak farklılıklar üreten bir sistem, bir sistem olarak kalır; ayrıca köpek kavramının havlaması ya da şeker kavramının tadının tatlı olması gerekmediği gibi, böyle bir sistem fikrinin de kuramlaştırmaya çalıştığı nesneye aynen "benzer" olması gerekmez. Kendi tekilliğimizle ilgili değerli ve varoluşsal, kırılgan ve benzersiz bir şeyin, tıpkı herkes gibi olduğumuzu öğrendiğimizde geri dönüşsüz bir şekilde kaybolacağı hissedilir. Bu durumda, öyle olsun; en kötüsünü de görebiliriz; itiraz elbette varoluşçuluğun (ve fenomenolojinin) ilk biçimidir ve öncelikle açıklanması gereken, bu tür kaygıların ortaya çıkışıdır. Bu anlamda küresel postmodernizm kavramına yapılan itirazlar

bana, başka bir deyişle, kapitalizm kavramının kendisine yapılan klasik itirazları yeniden özetliyor gibi görünüyor. Bu, postmodernizmin, en son sistematik mutasyonunu geçiren kapitalizmin kendisiyle özdeşliğini tutarlı bir şekilde doğrulayan bizim bakış açımızdan pek şaşırtıcı değildir. Zira bu itirazlar, esas olarak aşağıdaki paradoksun şu ya da bu biçimi etrafında dönmüştür: Çeşitli pre-kapitalist üretim tarzları, çeşitli dayanışma veya kolektif bağlılık biçimleri yoluyla kendilerini yeniden üretme kapasitelerini elde etseler de sermayenin mantığı, tam tersine, dağınık ve atomistik, "bireysel" bir mantıktır; bir toplum olmaktan çok, sistematik yapısı, kendini yeniden üretmesi bir yana, bir gizem ve terimlerde çelişki olarak kalan bir anti-toplumdur. Bilmecenin yanıtını (piyasa) bir kenara bırakırsak, bu paradoksun kapitalizmin özgünlüğü olduğu ve onu tanımlarken zorunlulukla karşılaştığımız sözel olarak çelişkili formüllerin sözcüklerin ötesinde şeyin kendisine işaret ettiği (ve ayrıca o tuhaf yeni buluşu, diyalektiği doğurduğu) söylenebilir. Aşağıda bu tür sorunlara geri dönme fırsatımız olacak: Tüm bunları, (en ayrıntılı gelişimini Niklas Luhmann'a borçlu olduğumuz[25]) farklılaşma kavramının kendisinin sistematik bir kavram olduğuna işaret ederek daha kaba bir şekilde söylemek yeterlidir; ya da farklı bir şekilde ifade edersek, farklılıklar oyununu daha soyut bir düzeyde yeni bir kimliğe dönüştürür.

Bunların tümü, atıl veya dışsal farklılık ile diyalektik karşıtlık veya gerilim arasında ayrım yapma konusundaki entelektüel ve felsefi zorunlulukla daha da karmaşık hale gelir: yalnızca dışsal farklılığın birinci türünü üreten bir farklılaşma, fenomenleri rastgele ve "heterojen" bir şekilde dağıtır (postmodernizmde yüklü ve değerli başka bir terimi kullanmak gerekirse). Ama bu tür bir ayrım (siyah beyaz değildir) tam da kendi varlığı içinde karşıtına (siyah insanlar beyaz insanlar *değildir*) bağlı olan ve bu nedenle –analitik sistemlerde eşdeğeri olmayan– merkezi *çelişki* kavramının hâlâ en üstün olduğu diyalektik bir kavramsallık açısından çözümlenmesi gereken bir karşıtlık olarak "aynı" dışında her şeydir.

Felsefi olarak, bu paradokslar neredeyse post-Marksizmin merkezi alanı ve onun Kant ve Kantçılığa stratejik gerileme aşamasıdır. Burada söz konusu olan, bu tür düşünürlerin en parlaklarından Lucio Colletti'nin yapıtının sembolik biçimde tanıklık ettiği gibi, çelişki ve diyalektik karşıtlığın kavramsal olarak gözden düşmesi yoluyla Hegel ve Marx'ın etkisiz hale getirilmesidir. "Batı

[25] Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, New York, 1982.

Marksizmi"nde neredeyse evrensel olan, diyalektiğin "doğa"da meydana gelme olasılığının muhtemelen olmadığı ve Engels'in atıl, dışsal, doğal ve fiziksel farklılıkları (su bir buz küpü değildir) ("diyalektik materyalizm"in çoğunun temeli olan) diyalektik karşıtlıklara gayri meşru dönüştürmesinin felsefi olarak yetersiz ve ideolojik olarak şüpheli olduğu duygusundan, "diyalektik karşıtlıklar"ın "toplumda" bile olmadığı ve diyalektiğin kendisinin bir mistifikasyon olduğu inancına: Bu konumların birincisinden ikincisine geçmek, "basit bir adım" denebilecek bir şey değildir, çünkü bu, politik döneklik ve utanç ve ihanet içinde bir din değiştirmeyi içerir; ama kesinlikle post-Marksizm denen şeyin merkezi felsefi adımıdır.

Bununla birlikte, her zaman olduğu gibi, düzeyleri ve postmodernde genellikle genel olarak birbiri üzerine katlanmış gibi görünen benzer konuları birbirinden ayırmakta her açıdan çıkarımız var. Bir kere, farklılık konusunun çok önemli bir özelliği, daha sonra göreceğimiz gibi, Batı ile geri kalanı, modern ile geleneksel arasındaki radikal kopuşta ısrar eden onun modernist versiyonu tarafından ön plana çıkarılır. Bu özelliğe göre Marksizmin kendisinin modernizmlerden biri, belki de tek örneği olduğu söylenebilir.

Ancak, özellikle çok sayıdaki politik kategori hataları genellikle estetiğin kendisinden gayri meşru aktarımlar olarak tanımlanabileceğinden, bu konunun egemen estetik ve psişik (veya psikanalitik) biçimlerini grup farkının toplumsal versiyonundan (ayrıca çelişki ile karşıtlık arasındaki fark üzerine felsefi tartışmalardan) ayırmalıyız. Farklılığın estetiği, postmodern yapıtların kavranışında açılış bölümünde "fark anlatır" sloganıyla karakterize ettiğim algısal bir değişikliği ön plana çıkarır; daha sonra bu yeni algı türünün daha ileri bir mekânsal çözümlemesini sunacağım. Psişik özne ve kuramlarına gelince, bu, Deleuze-Guattari'nin ideal şizofrenik anlayışının sömürgeleştirdiği alandır. Bu anlayışa göre, böyle bir şey hayal edilebilirse, psişik özne yalnızca farklılık ve farklılaşma yoluyla "algılar;" tabii ki, onu hayal etmek, *Anti-Ödipus*'larının önerdiği, deyim yerindeyse –politik değilse bile– etik bir görev olan bir idealin inşasıdır. Ben, hem içe-yönelimli bireyciliğin eski kapalı, merkezlenmiş öznesinin hem de parçalanmış ya da şizofrenik benliğin yeni özne-olmayanının yanı sıra, çok kesin olarak organik bir grubun veya kolektifin parçası olan merkezsizleşmiş özneye dair üçüncü bir ifadenin mantıksal olasılığının çok sık vurgulanamayacağını düşünüyorum. Aslında Sartre'ın bütünleştirme kuramının son biçimi tam da böyle bir grubu ve onun içindeki özne-konumlarını kuramlaştırma girişiminde

ortaya çıkar. Bu arada, çoklu özne-konumlarının kuramı ve retoriği çekici olsa da özne-konumlarının bir boşlukta ortaya çıkmadığı, ama kendilerinin zaten var olan şu ya da bu grup tarafından önerilen çağrılmış roller olma tarzları konusundaki ısrarla tamamlanmalıdır. Dolayısıyla, birinin çeşitli özne-konumları arasında hangi ateşkes ya da ittifak kurulmak istenirse istensin (damgalanmış olan, birilerinin bunları birleştirmeye çalışabilme olasılığını kasten hariç tutarak), sonuçta söz konusu olacak olan şey, bu nedenle gerekli olan çeşitli gerçek toplumsal gruplar arasında daha somut bir ateşkes ya da ittifaktır.

Althusser'in etkili ama artık biraz modası geçmiş "çağırma" modeline gelince, söylenmesi gereken şey, onun zaten başlangıçta grup yönelimli bir kuram olduğudur, çünkü bu sıfatla bir sınıf hiçbir zaman bir çağırma kipi olamaz, yalnızca ırk, cinsiyet, etnik kültür vb. olabilir. (Althusser'in örneklerinin dinsel örnekler olması rastlantı değildir. Gerçekten de farklılık retoriğinin daha derin zemininin bu itibarla, insanbilimsel anlamda, kendileri din anlayışları tarafından yetkilendirilen ve meşrulaştırılan, her zaman ve her yerde nihai "ötekinin düşüncesi" olan kültür kuruntularını içerdiği her zaman gösterilebilir.) Zengin genç serserilerin hızla giden arabalarının penceresinden dışarıdaki yol çetelerine "Kahrolsun işçiler!" diye bağırması yalnızca sinemada (kesin konuşmak gerekirse, Fellini'nin *I Vitelloni*'sinde) olur. Ancak gerçekte, grup üyeliği, günlük bir utanç rozeti ve aşağılık olma suçlaması haline gelir. Ya da belki bu daha karmaşık bir şekilde söylenmelidir: yani bu itibarla –toplumsal tarih boyunca nadiren elde edilen ve yalnızca zahmetle fethedilen bir şey olan– sınıf bilinci, söz konusu grubun çağırma sürecine (normal tepkisel tarzdan farklı) yeni bir şekilde egemen olduğu ânı belirtir; öyle ki, anlık da olsa, *kendi kendine çağrıda bulunabilecek* ve kendi aynasal imgesinin koşullarını dikte edebilecek hale gelir.

Ancak bundan sonra, konunun bu kayıtlarını takip etmeyeceğim. Bunun yerine, yeni gruplar kategorisinin daha eski olan toplumsal sınıflarınkiyle karşılaştırıldığında potansiyel temsil edilebilirliğinin tamamlayıcı sorununa (ki bu zaten bilişsel haritalamayı öngörmektedir) odaklanacağım. Zira artık toplumsal dünyamızı kendimize gruplar kategorisi aracılığıyla haritalandırdığımız ya da temsil ettiğimiz önermesi, bu çeşitli gelişmelere biraz farklı bir ışık tutuyor. Grup temsili her şeyden önce insanbiçimcidir ve toplumsal sınıflar bakımından temsilden farklı olarak, Sartre'ın dediği gibi, "yumurta kadar dolu" ve Ütopya kadar (ya da madde ya da olumsallık kalıntılarının hiçbirinin dipte tortu gibi çalkalanmadığı ya da ağrılı parmaklar gibi dışarı çıkmadığı o "saf şiir" kadar –

Henry James'in romanları, Racine'in oyunları) insani gerçek bir dünyaya işaret ederek, bizim toplumsal dünyanın kolektif aktörleri ve alegorik temsilcileri tarafından bölünmüş ve son parçasına kadar sömürgeleştirilmiş olduğuna inanmamızı sağlar. Sınıf kategorileri, belirleyicilerinin veya tanımsal etmenlerinin, nesnelerin üretimini ve bununla belirlenen ilişkilerin yanı sıra ilgili makinelerin güçlerini içerme şekilleriyle, daha maddi, daha katışık ve şaşırtıcı bir şekilde karışıktır: Böylece sınıf kategorilerinden baktığımızda, akışın kayalık dibine kadar görebiliriz. Bu arada sınıflar, seçtiğiniz ve hayali yollarla özdeşleştiğiniz seçenekler olarak Ütopyalar gibi tanımlanamayacak kadar büyüktür. Ara sıra ortaya çıkan başıboş faşizmin yanı sıra toplumsal sınıf kategorisinin sunduğu tek Ütopyacı doyum, sınıfın ortadan kaldırılmasıdır. Ancak (sınırları, ünlü "yüz yüze" plaza ya da şehir devleti olan) gruplar daha anlatışal türden bir libidinal yatırıma izin verecek kadar küçüktür. Bu arada, "grup" kategorisi içinde bir iskelet gibi taşınan dışsallık, *üretim* değil, *kurum* olup, göreceğimiz gibi, daha şüpheli ve eşit derecede insanbiçimci bir kategoridir. Grupların sınıflara göre üstün harekete geçirici gücü buradan kaynaklanır: Kişi, birliğini veya kardeşliğini sevebilir ve onun için ölebilir, ancak üç alanlı rotasyon sistemi veya evrensel çark tarafından belirlenen duygu yatırımı muhtemelen biraz farklı ve daha az doğrudan politikleştirilebilir tiptedir. Sınıflar azdır; üretim tarzındaki yavaş dönüşümlerle var olurlar; ortaya çıkmış olsalar bile sürekli olarak kendilerinden uzakta görünürler ve bu itibarla gerçekten var olduklarından emin olmak için çok uğraşmak zorunda kalırlar. Öte yandan gruplar, (milliyetçilikten neo-etnisiteye) psişik kimliğin doyumlarını sunuyor gibi görünüyor. İmgeler haline geldikleri için gruplar kendi kanlı geçmişlerinin, zulmün ve dokunulmazlıklarının unutulmasına izin verirler ve artık tüketilebilirler: Bu onların, deyim yerindeyse, parlamentoları ve göstergebilimsel anlamda olduğu kadar politik anlamda da "temsil"lerinin mekânı olan medyayla ilişkilerini işaret ediyor.

O halde –"bütünleştirme" korkusuyla karıştırılan– uzlaşmanın siyasi dehşeti, kendi kimliklerinde belirli bir gururu ele geçiren grupların artık yalnızca diğer gruplar olduğu ortaya çıkanlar tarafından dayatmaya uğrama konusundaki haklı isteksizliğidir, çünkü artık toplumsal gerçekliğimizdeki her şey bir grup üyeliği rozetidir ve belirli bir grup insanı ifade eder. Belli bir sınıf geçmişine sahip yaşlı beyaz erkeklerin sınıf mobilyalarına dönüşen yüksek edebi "kanon" yalnızca bir örnektir; ABD siyasi parti sistemi, süper devletin diğer kurumsal âdetlerinin çoğunun olduğu gibi, birazdan tartışılacak diğer şekillerde, kurum-

lar olması gerekenler arasında tek başına her nasılsa evrensel olan ve bu nedenle de benzersiz bir şekilde ayrıcalıklı olan medya ve piyasa dışında, başka bir örnektir. Bununla birlikte, kurumların grup ideolojisi tarafından bu şekilde kişileştirilmesi ile kurumların toplumsal ve ideolojik işlevlerinin daha eski diyalektik eleştirisi arasındaki bağlantı ve farklılıkları kavramak önemlidir. İlkinin bir şekilde –1960'ların kara kutusu yoluyla– ikincisinden çıkmış olması büyük bir olasılıktır; fakat diğer (Marksist) görüşe göre, belirli bir kurumun sınıf işlevi bir bütün olarak sistem tarafından dolayımlanır ve bu nedenle yalnızca en kaba karikatürsü yolla kişiselleştirilir (Marx'ın söylemekten asla bıkmadığı gibi, hiç kimse tüm işadamlarının bireysel olarak kötü olduğunu düşünmez). Dolayısıyla gazete toplumsal düzenimizde ideolojik bir rol oynar, ancak belirli bir toplumsal grubun oyuncağı olduğu için değil; örneğin, yorumcular, paparazziler, haber sunucuları ve Fleet Sokağının lordları, sınıfsal bir perspektiften, ancak, kurumsal yapı tarafından belirlenen sınıfsal fraksiyonlardır. Ancak postmodern grup bilincinde, gazetelerin ve medyanın haber bölümleri genellikle bir şekilde artık kendi başına yeni (ve güçlü) bir toplumsal birime; tarih sahnesinde, politikacılar tarafından korkulan ve "kamu" tarafından hoş görülen, bazı tanınmış yüzler taşıyan ve insanbiçimci yapısı içinde âdeta başlı başına bir insan (hatta çok derin olmasa da bir anlatı karakteri) olan kolektif bir aktöre *aittir*. Altmışlar, Vietnam Savaşına karşı mücadelesini, Johnson'ın otoriter figürlerine ve bu savaşı salt ataerkil kötülükten dolayı sürdürdüğü düşünülen generallere yansıttığında (bunun için akla uygun nedenlerin çıkarsanmasının kolay olmadığı doğrudur), bu terimlerle düşünmeye başlamıştı bile. Ancak, kolektif karakter kadrosu bir kez sabitlendiğinde, her biri temsili bir yarı özerklik kazanır ve örneğin "medya gazetecileri" kategorisini –büyük medya kampanyaları (kreşlerde tecavüze uğrayan küçük çocuklar hakkındaki panik, her yerde Marksizm ve sosyalizmin ölümüyle ilgili güvenceler, "uyuşturucu savaşı" veya bütçe açıklarının iddia edilen zararlı etkileri), tahmin edilebileceği gibi, meteorolojik olayların veya "sosyalist" ülkelerdeki parti direktiflerinin tüm düzenliliği ile tüm yayılma kanallarına yayılıyor olsa da– büyük iş dünyasının eski daha işlevsel sınıfsal ideologlarının (veya daha renkli bir şey tercih ederseniz, "kapitalizmin uşakları") kategorisiyle bağdaştırmak kolay değildir.

Temel kategorisi postmodern "grup" olan herhangi bir anlatının içerdiği temsili paradokslar daha sonra şu şekilde ifade edilebilir: Grupların ideolojisi, iyi bilinen "öznenin ölümü" (ki bu, ideolojinin yalnızca alternatif bir versiyonu-

dur) ile eşzamanlı olarak ortaya çıktığı için, sonuç, grup olan bu yeni kolektif karakter ve temsillerin artık tanım gereği özne olamayacakları olacaktır: kişisel kimlik deneyimlerinin psikanalitik olarak altının oyulması, özgünlüğe, dehaya ve modernist özel üsluba estetik saldırı, medya çağında "karizma"nın ve feminizm çağında "büyük adamlar"ın zayıflaması, yukarıdakileri anıştıran parçalı, şizofrenik estetik (ki gerçekte varoluşçulukla başlar). Elbette bu, tarih vizyonlarını ya da (Lyotard'ın açıkladığı gibi) burjuva ya da sosyalist devrimin "temel anlatılar"ını sorunsallaştıran şeylerden biridir, çünkü "tarihin öznesi" olmadan böyle bir temel anlatıyı hayal etmek zordur.

Marx'ın neredeyse ilk yayımlanmış denemesi, "Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi. Giriş" dikkate değer bir felsefi sıçramada, tarihin böylesine yeni bir öznesini –proletaryayı– keşfetti. Marx'ın erken formatı, 1960'larda "radikal zincirler" öğretisinin yeniden yazılmasında artık böyle marjinal olan diğer özneler –siyahlar, kadınlar, Üçüncü Dünya, hatta biraz kötüye kullanıcı bir şekilde öğrenciler– için sürdürüldü. Ancak şimdi, kolektif grupların çoğulculuğunda ve söz konusu grubun yoksullaşması veya marjinalleşmesi ne kadar "radikal" olursa olsun, yapının değiştirilmiş ve rolün bastırılmış olması şeklindeki basit nedenle, bu grup o yapısal rolü artık yerine getiremez. Tarihsel olarak, bu pek de şaşırtıcı değildir, çünkü yeni küresel ekonominin geçişken doğası, sınıflarının, bırakın gerçek sınıf bilincini kazanmayı, kararlı bir şekilde oluşmasına henüz izin vermemiştir; öyle ki, mevcut dönemin çok canlı toplumsal mücadeleleri büyük ölçüde dağınık ve anarşiktir.

Daha şaşırtıcı ve belki de politik olarak daha ciddi olan şey, yeni temsil modellerinin eskiden –kusurlu da olsa– "yönetici sınıf" olarak temsil edilenlerin yeterli temsilini de önleyip dışlamasıdır. Daha önce gördüğümüz gibi, böyle bir temsil için gerekli olan bazı özellikler gerçekten eksiktir: Herhangi bir üretim ya da ekonomik altyapı kavrayışının çözülmesi ve onun yerine zaten insanbiçimci olan bir kurum anlayışının geçmesi, bırakın sınıfı, bir yönetici gruba dair bile hiçbir *işlevsel* kavrayışın tasarlanamayacağı anlamına gelir. Kontrol etmeleri için levyeler ve yönetmeleri için üretim tarzında pek bir şey yoktur. Yalnızca medya ve piyasa özerk varlıklar olarak görülebilir ve onların ve genel olarak temsil aygıtının dışında kalan her şey –giderek daha "liberal" bir küresel gerçekliği tanımlama konusundaki tekil beceriksizliğine karşın– her yerde bulunabilmesi daha derin ideolojik şüphelere esin vermesi gereken şekilsiz *iktidar* terimiyle kapsanacaktır.

Toplumsal gruplarla ilgili resmimizdeki bu işlevsellik eksikliği, onların bir özne ya da fail oluşturma kapasitelerinin çöküşüyle birlikte, bir grubun bireysel varlığının kabulünü (bir değer olarak çoğulculuk) bir grup olarak değil, bir *komplo* olarak tescil edilen ve böylece temsil aygıtında başka, farklı bir yere düşen herhangi bir projeye atıftan ayırma eğiliminde olduğumuz anlamına gelir. Örneğin, şu âna kadar hemen hemen herkesin özel kazançları ile en değişik yasama programı arasındaki neredeyse dolaysız bağlantıyı kabul etmeye istekli olduğu Reagan'ın işadamları –o bakış açısından– gazetede bir isim listesi olarak, bölgesel (Güney Kaliforniya, Sunbelt) bir kardeşliğe dönüşebilecek yerel bir dostlar ağı olarak algılanır; ancak en paradoksal olan, bu şekilde algılandıklarında, ticari etkinliği veya işadamlarını hiçbir şekilde itibarsızlaştırmadıkları gerçeğidir. Grupların sınıflandırması bu nedenle ideolojik olarak dikkate değer ölçüde esnektir ve bir grubu bir toplumsal sınıftan ayıran temel kavramsal engeli veya tabuyu kırmamak şartıyla her zaman orijinal kolektifin masumiyetini koruyacak şekilde farklılaşabilir.

"Yeni anlatılar"ın, sistemi haritalamak veya modellemek için alegorik kapasiteden yoksun olduğu, işadamları sınıfının yönetici rolüne ve onun günlük yaşamdaki değişikliklerle olan komuta ilişkisine döndüğümüzde de görülebilir. Artık toplumsal gerçekliği eşzamanlı olarak –son zamanlarda *mekânsal* bir sistem olduğu ortaya çıkan en güçlü anlamıyla– kavradığımıza göre, günlük yaşamdaki değişiklik ve küçük değişimlerin artık deneyimlenmekten ziyade olgulardan sonra çıkarsanması gerektiğine inanıyorum. Bertrand Russell bir keresinde, aslında yalnızca bir saniye önce yeni yaratılmış olan dünyanın kendisinin, peşinen dikkatle "köhneleştirildiği" ve kasıtlı olarak derin aşınmanın, yaşlanmanın ve kullanımın yapay izleriyle donatıldığı ve böylece özünde bir geçmişi ve geleneği kendi içinde taşır göründüğü çok postmodern bir zamansallığı çağrıştırmıştı (tıpkı insan öznelerinin –*Bladerunner*'ın androidlerinde olduğu gibi– sahte bir ailenin ve çocukluğun fotoğraf albümleri gibi görünüşte özel kişisel bellek görüntüsü stoklarıyla donatılması gibi). Geleneksel ürünlerin piyasadan kaldırılması, artık dilin ucundaki bir sözcük gibi yeniden inşa edilmelidir: Çoğu durumda, bir şeyin tamamen yokluğunu, açıklanacak ve bir fail ima ettiği varsayılabilecek bir eylem veya karar şeklinde yeniden şekillendirmek zordur. Bu nedenle, bir yönetim kurulu odasındaki tartışmaların, günlük yaşamdaki, kendileri yalnızca *ex post facto*[*] algılanabilen ve yapım aşamasında olmayan

[*] Olayın meydana gelmesinden sonra –çn.

değişikliklere anlatısal olarak bağlanması zordur. Geleceğe gelince, tüm sistemi gerçek bir fal kartları destesine benzer şekilde –bölgenin tek büyük fabrikasının gidişi gibi– herhangi bir uyarı yapılmadan yeniden karıştırmaya tabi olan postmodernin eşzamanlı darphane dünyasında o da eşit derecede yoktur. Postmodern işsizliğin postmodern zaman bilinci üzerindeki etkisi kayda değer, ancak belki de beklenmedik bir şekilde dolaylı olacaktır: felakete karşı endeksleme, ipotek faiz oranlarının otomatik olarak ayarlanmasında olduğu gibi, bir sonraki pozisyon yenilemede tüm değerlerin derhal değiştirilmesi. Birçok yönden, "yaşam yazgısı"nın hâlâ anlamlı bir anlatı kategorisi olduğu ve cenaze evinin etnik mahallede çok merkezi bir yer olduğu eski bir zamansal (ve gerçekçi veya modernist) evrenden gelen arkaik kalıntılar olan sigorta şirketleri, çıplak gözle tamamen sosyalizme dönüşme noktasında göründükleri düzmece bir yüceltmeyle gölgelenmiş görünüyor (ancak kızılötesi fotoğrafçılık, daha tekdüze bir iş gerçekliğini ortaya çıkarır). Lenin'in ünlü rüşvetlerinden ziyade yeni bir tür korku, şimdi bu sistemi mühürlüyor, çünkü onun pürüzsüz ve engelsiz yeniden üretiminde kişisel bir payınız olduğundan, bir şey o kadar hızlı olmaya başlıyor ki, artık görünmez oluyor. Ayrıca şimdi sistemik olan korkunuz da deneyimsel olarak bastırıldığı için görünür değildir; sistemin bir bütün olarak değerlendirilmesinden kaçınma ihtiyacı, onun çeşitli ideolojilerinin yanı sıra kendi iç organizasyonunun da ayrılmaz bir parçasıdır.

Bu gerçekten de, giriş bileti olarak sistemin nasıl işlediğine dair önceden bir tür karmaşık bilgi olduğunu varsayan postmodernde "karar verme" temsilinin –ister yönetim kurulu odasının eski moda gerçekçi bir resmi olsun, isterse ilk etapta onu temsil etme sorunu yoluyla bazı modern dolaylı ve modernist yaklaşımlar olsun– teklifsizce kopmasının bir başka nedenidir. Adorno ve Horkheimer'in Hollywood sezgisi bu bakımdan sonraki sistemin bir bütün olarak kehanetiydi: "(filmlerin ve radyonun) yalnızca ticaret olduğu gerçeği, kasten ürettikleri saçmalıkları haklı çıkarmak için bir ideoloji haline getirildi."[26] Akıllarında, yalnızca halkın genel beğenisi açısından değil, aynı zamanda bu zevklere sahip bir halka ürün satan bir işletme olarak kendi işlevleri açısından da şimdilerde klasik olan Hollywood'un sıradanlık savunusu vardı. O halde, "kamu"dan gelen tüm argümanlarda olduğu gibi, kamunun, üyelerinin her biri için hayali bir öteki haline geldiği, bunların her birinin aynı zamanda "diğer

[26] T.W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* [*Aydınlanmanın Diyalektiği*], çeviren J. Cumming, New York, 1972, s. 121.

herkes"in motivasyonlarına dayanarak mazur gördüğü kâr güdüsü öğretisini öğrendiği ve içselleştirdiği bir dizisellik ortaya çıkar. Bu, solakların sağ elini kullananlar için yapılmış aletleri kullanmaya zorlanması gibidir: bilgi, önceden indirim yaptığı tüketime yerleştirilmiştir. Avrupalılar olarak Adorno ve Horkheimer, büyük film kodamanlarının operasyonlarının iş boyutuna değindikleri ve "sanatsal hırslarında" alçakgönüllü de, iddialı da olsalar, her bir özelliğe utanmadan bağlı olan kâr güdüsüyle övündükleri açıklık ve bayağılık nedeniyle açıkça utanmışlardı.

Bugünkü kitle kültürümüz, tam bir postmodernizm içinde, doğal olarak, otuzlu ve kırklı yılların radyosundan ve filmlerinden çok daha karmaşık görünüyor; televizyon izleyicileri muhtemelen daha iyi eğitimlidir ve aynı zamanda ebeveynlerinin Eisenhower döneminde sahip olduğundan çok daha fazla görüntü deneyimine sahiptir. Ancak, hatta, Adorno ve Horkheimer'in şeyin ideolojisine ilişkin sezgilerinin, bugün o zamana göre daha derinden doğru olduğunu önermek istiyorum. Tam da bu nedenle –kendi evrenselleşmesi ve içselleştirilmesi– bu haliyle daha az görünürdür ve gerçek bir ikinci doğaya dönüştürülmüştür. Yönetim kurulu odasını ve yönetici sınıfı temsil etmeye ve görselleştirmeye çalışmak havalı değildir, çünkü böylece yalnızca biçimin –her türlü yasa veya düzenin en biçimci olanı olan ("verimlilik" gibi daha canlı ideolojik sloganlardan bile daha ağır basan) kâr güdüsünün– önemli olduğu ve biçime bağlılığın, kâr güdüsünün örtük önkabulünün peşinen varsayıldığı ve böylece yeniden incelemeye veya konulaştırmaya tabi olmadığı bir durumda içeriğe eski moda bir bağlılık içerir. Bu Ockham'ın usturası, bir zamanlar daha az saf işleyen bir kapitalist sistemde önceki nesiller tarafından hoşlanılan metafizik konuşma konularının birçoğunu bundan böyle açıkça kesip atar ve gerçekten de postmoderni oluşturan idealizmin kesin bir sonu olarak nitelendirilebilir.

Daha sonra kâr güdüsünün biçimciliği, 1950'lerin "kurum adamları" çağından 1980'lerin "yuppileri" çağına kadar, şimdi belirli bir "grubun" "yaşam tarzı" olarak yeniden kavramsallaştırılan başarı arayışında giderek daha az utanmaz hale gelen bir tür dışsal sonradan görme zengin kamuya (ama artık rolünün yerini aldığı dini öğretilerin hantal biçiminde değil) aktarılır. Ama aynı zamanda, sürecin ideal görüntüsünü oluşturan şeyin artık tam olarak kâr olmadığını da önermek istiyorum. Para yalnızca içe doğru seçimin dışsal bir işaretidir, ancak milyarlar ve trilyonlar gibi sayıların daha sık görüldüğü bir çağda, servet ve "büyük servet"i, bırakın libidinal olarak kavramsallaştırmayı, temsil etmek bile daha

zordur. Daha çok, söz konusu olan, sistemin kendisine ilişkin beceri [know-how] ve bilgidir: ve bu, kuşkusuz, bilimsel bilginin kâr ve üretim üzerindeki yeni önceliğine ilişkin post-endüstriyel kuramlarda "gerçeğin ânı"dır; ancak bilgi özellikle bilimsel değildir ve "yalnızca" sistemin işleyiş biçimine başlamayı içerir. Ama şimdi, bilenler, dersleriyle ve bilgi birikimleriyle, bunun neden böyle olması gerektiği, hatta ilk etapta bilmeye değer olduğu konusunda herhangi bir soruya tahammül edemeyecek kadar gurur duyuyorlar. Bu, sonradan görme zenginlerin sistemin görgü kurallarını ve sofra adabını içeren içerideki kültür sermayesidir; eğitici anekdotların yanı sıra daha önce bahsedilen siberpunk kurumsal kurgu gibi kültürel yan ürünlerde gerçek bir çılgınlığa dönüşen coşkunuz, sistemin kendisinden çok sistem bilgisine sahip olmakla ilgilidir. Yeni yuppi grup içi bilgisinin toplumsal tırmanışı, medya aracılığıyla yavaş yavaş aşağıya, alt sınıfların kendilerinin bölge sınırlarına doğru yayılıyor. Meşruluk, bu belirli toplumsal düzenin meşrulaştırılması, sözsüz "mutlak varsayım" olarak kâr güdüsünü içeren kurumsal yaşam tarzının sırlarına önceden bir inançla güvence altına alınmıştır; ancak, bu sırlar hakkında ilk deniz yolculuğunuzu yaptığınız bir yelkenliyi zihinsel olarak yeniden tasarlayabileceğinizden daha fazlasını öğrenemez ve sorgulayamazsınız. Bu nedenle, Lenin'in işçi sınıfının ileri kesimlerine rüşvet verme kuramının yerine bir statü rüşveti ve postmodern kültürel rozetlerin dağıtımı kuramının geçmesi gerekiyor, ki sanırım Bourdieu'nün şu anda bize sunduğu şey aşağı yukarı budur. Ancak, daha önce gördüğümüz gibi, postmodern grup için geliştirilen bu tür "statü" kavramlarının, statü kavramının sınıf kavramına bir alternatif olduğu (ve bu nedenle, feodal eski rejimin belirli bir yapısının, burjuva toplumunun özgünlüğüne ilişkin bir bilince karşı kullanıldığı) geleneksel sosyolojik kuramlardan keskin bir şekilde ayrılması gerekir.

Ama eğer yuppiler saf bilgi birikiminden bir miktar doyum bulabilirlerse de postmodernin kadro ve bakım personelini memnun etmek o kadar kolay olmayabilir. O halde onlar için, yalnızca zaman algısına kilitlenmesi ve aynı anda (sanki dünyadaki en doğal şeymiş gibi) bastırılması açısından tarihsel ve toplumsal olarak benzersiz olan belirli bir eşzamanlı şantaj mevcuttur. O, aynı zamanda demokratiktir ve tesis kapanmadan bir gün önce tüm üst yönetim düzeyi iz bırakmadan ortadan kaybolmuş olabilir. Sanki kümeleri haber verilmeksizin değiştirilebilen ve *sizi* isteğe bağlı özellikleri arasına dahil eden bir bilgisayar oyununun parçası gibisinizdir: İyi davranış bile günümüzde bir pozisyonu korumak veya bir işi sürdürmek için yeterli gerekçe olmayabilir.

Bu arada yabancılar için, daha dinsel bir türde üçüncü bir motivasyon türü şimdi yeniden mevcuttur ve burada tüm ilgisiz uyuşturucu bağımlılığı çılgınlığıyla uygulanan şey, Amerikan olmayan televizyon setlerinde piyasanın ütopyasının yararlı bir vizyonu olarak ortaya çıkıyor; doğru kabul ettiğimiz şey, tüketimcilik ile tüketimi karıştırmanın ve demokrasi ile karışık indirim mağazasını almanın hâlâ bu yılın en son modeli olduğunu düşündükleridir. Kendi kontrgerillalarımız tarafından Üçüncü Dünyadan sürülen ve bizim medya propagandamız tarafından İkinci Dünyadan çekilen (manevi ya da maddi) sözde göçmenler, burada ne kadar az istendiklerini anlamadan, bir manzara gibi arzulanan ürünlerin (ama özellikle belirli bir ürünün değil) dünyasında çılgın bir dönüşüm vizyonunu izliyorlar. Kelime işlemci veya faks makinesi gibi özellikle saplantısal ürünlerin kendileri bütünün alegorik amblemleri olup medyanın ve pazarın kimliğinin algısal olarak yeniden canlandırıldığı uygun estetik postmodern yapıları büyüler; bu, ontolojik kanıtın yüksek teknolojili özel efektler dramatizasyonu gibi bir şeydir.

O halde, araştırmayı talep eden can alıcı bağ, medyanın temsilinin kendisinin piyasayı temsil etmeyi (bunun tersi de doğrudur) nasıl başardığıyken, (genel olarak sistemimizde temsil edilmeyen veya aslında temsil edilebilir olmayan) "demokrasi" her birinden bir yananlam ve otuz yedi tadın daha çok tanınanlarından biri olarak buharlaşır.

Gerçekten de medyanın ideolojisi tarafından bu müdahalenin yeniden sahiplenilmesinin gözlemlenmesinden önce, reel politikaya müdahalenin de tescil edilmesi gereken medyaya piyasadan kaymanın ne kadar kolay olduğunu gördük.[27] Medyanın (Grenada'yı işgalimizde olduğu gibi dikkatli bir şekilde dışarıda tutuldukları zaman hariç; ancak o zaman bile isteseler bu konuda gürültü yapabilecek durumdaydılar) dünya çapındaki işkence ve sivil kolluk kuvvetleri ve polis baskısı üzerinde yararlı bir kısıtlayıcı etkisi olduğundan şüphe edilemez, ancak ulusal veya yönetimsel saygınlık için şu anda küresel olan kaygı, ilk etapta ABD tarafından fethedilmenin daha fazla kazançlı olduğunun ortaya çıktığı durumlar dışında, genellikle Amerikan finansmanı konusundaki kaygılardan kaynaklanmaktadır. Son savaşa hazırlanmasının özel versiyonu, gelecekte Vietnam gibi bir şeyi örterek kendisini bir daha küçük düşürmeme konusundaki (övgüye değer) kararlılığından ibaret olan Amerikan televizyon haberciliğinin, sosyalizm söz konusu olduğunda en taraflı Soğuk Savaş tutumlarını yeniden

[27] Ama 8. bölüme bakın.

üreteceği de şaşmaz bir güvenilirlikle beklenebilir. (Gorbaçov'un 1989'da Küba'ya yaptığı ziyaretle ilgili olarak, Fidel'in Ferdinand Marcos ile kıyaslandığı, ağların gerçekten tiksindirici yayınlarında olduğu gibi!) Özel bir yeni veya postmodern medya politikasına gelince, o da açıkça, en son ekipmanlarla taranıp sansürlenen güçsüz azınlıklar veya alt gruplar için mevcut olan nadir silahlardan biri olarak, uzun zamandan beri (bazen terörizm denen biçimde) ortaya çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyıl burjuva ulus devletini veya (Foucault için çok değerli olan halka açık infazlarıyla!) eski rejimin feodal saltçılığını bir yana bırakın, dünya, en azından Hitler zamanından görece daha az şiddetli görünüyor (böyle bir şey ne kadar ölçülebilirse). Bununla birlikte, gerçek anlamda yüksek teknolojili işkence aletlerinin doğuşunun yanı sıra medya siyasetinin bu haliyle siyasetin yerini tutmadığı ortaya çıkıyor ve kaçırılan görüntü ya da sızdırılan gerçekler hızla, tükenmiş malzemenin ve aşırı tanıdık kapanış sözlerinin steril zeminine düşüyor; ancak siyaseti başka araçlarla uygulaması, sıradan olanları, destek gruplarını, halk baskısını, ittifakları ve ezilen gruplarda bu özel "ötekinin imgesi"nde kendi kişisel çıkarlarının belirli bir sağlıklı özdeşleşmesini de harekete geçiremezse.

Öte yandan, tüm cinsellik ve şiddet anlamlarında "mahremiyet"in sona ermesi, bununla gerçekten "kamusal"ın tüm anlamlarını kastediyorsak hâlâ kamusal alan diyebileceğimiz şeyin olağanüstü genişlemesi, aynı zamanda, "usdışı" veya anlaşılmaz, nedensiz, çılgın veya hasta olarak görünür kayıtlardan çıkaramadığımız şey olarak, ussallık fikrinin kendisinde, "anlamaya" istekli olduğumuz (ama onaylamadığımız) şeyde muazzam bir genişlemeyle sonuçlanır.

Son olarak, "medya"nın da ortaya çıkmadığını eklemek gerekir; o, sonuç olarak, Hegel'in söylemekten hoşlandığı gibi, kendi "kavram"ıyla özdeşleşmemiştir ve bu nedenle Habermas'ın kibar tabiriyle modern ve postmodernin sayısız "tamamlanmamış projesi" arasında sayılabilir. Şimdi sahip olduğumuz, "medya" dediğimiz şey, daha açıklayıcı bölümlerinden birinin gösterdiği gibi, bu değildir ya da henüz bu değildir. Elbette ki, John F. Kennedy'nin öldürülmesi Modern Kuzey Amerika tarihinde, insanları bu tür olayları yeni bir şekilde okumaları için eğiten özellikle benzersiz bir kolektif (ve medyatik, iletişimsel) deneyim olduğu için benzersiz bir olaydı.

Yine de bu olağanüstü tınıyı Kennedy'nin kamusal konumu temelinde açıklamak çok basit olurdu: Daha çok, onun ölümünden sonra ortaya çıkan kamusal anlamının, yeni bir kolektif alımlama deneyiminin yansıması olarak, tam

tersi şekilde daha iyi kavrandığını düşünmek için gerekçeler vardır. Gerçekten de Kennedy'nin kişisel popülaritesinin ve saygınlığının, ölümü ânında özellikle düşük bir düzeyde olduğuna sık sık işaret edilmiştir; daha az vurgulanan şey, bu olayın aynı zamanda 1940'ların sonlarında ve 1950'lerde yerleşmiş olan tüm medya kültürü çağının gelmesi gibi bir şey olduğudur. Aniden ve kısa bir an için (ancak birkaç uzun gün sürmüştür), televizyon gerçekten ne yapabileceğini ve gerçekten ne anlama geldiğini gösterdi: şimdiye kadar şüphelenilen herhangi bir şey üzerinde diyalektik bir sıçrama anlamına gelen olağanüstü yeni bir eşzamanlılık ve iletişimsel durum göstergesi. Bu türden sonraki olaylar, daha sonra saf mekanik teknikle yeniden kapsandı (Reagan saldırısının veya *Challenger* felaketinin, ticari sporlardan ödünç alınıp bu olayları ustalıkla içeriklerinden boşaltan anlık yeniden oynatımlarında olduğu gibi). Yine de (Robert Kennedy'nin, Martin Luther King, Jr.'ın ya da Malcolm X'in ölümünün duygusal yüküne sahip bile olmayabilecek olan) bu açılış olayı, nihai mantığı ve vaadi üretim tarzımızla bağdaşmayan bir kolektif iletişimsel "festival"e Ütopyacı bir bakış açısı kazandırdı. Genellikle dilsel ve iletişimsel olana doğru bir paradigma kayma ânı olarak alınan altmışların bu ölümle başladığı söylenebilir. Bunun nedeni, onun kaybı ya da kolektif yasın dinamikleri değil, bir iletişim patlamasının şoku için (ileride 1968 Mayıs'ı gibi) fırsat olmasıdır. Bu patlamanın bu sistem içinde başka bir sonucu olamaz, ancak kolektif amnezinin daha sonraki unutkanlığında amaçsızca geri dönerek, kendisini aslında yeni bir Ütopya fikri yaratmaya çalıştığı yerde travma üzerine kara kara düşünür şekilde hayal ederek kısa bir anlığına görülen radikal farklılık deneyimiyle zihinde iz bırakır.

O halde, küçük ekranın beklenmedik bir şiddetle yeniden doğuş için bir şans daha istemesine şaşmamalı. Ayrıca, onun budanmış ölümden sonraki yaşamının yeni göstergebilimsel kombinasyonlar ve her türden protez ortak-yaşamları için mevcut olmasına şaşmamak gerekir ki, bunların en zarifi ve toplumsal açıdan başarılı olanı piyasayla evlilikti.

VII. Postmodernin Demografileri

Bununla birlikte medya popülizmi, aynı zamanda daha soyut ve somut olan daha derin bir toplumsal belirleyiciyi ve temel materyalizmi, akıl için kepazeliğiyle ölçülebilen, ondan kaçınan veya onu su tesisatı gibi gizleyen bir özelliği

önerir. Bununla birlikte, medyanın küresel olarak rolünden, neredeyse gerçek bir aydınlanma figürü olan dünya çapındaki enformasyonun parıltısı yoluyla kamusal devlet şiddetinin azaltılması açısından konuşmak, belki de işleri geriye doğru çekmektir. Zira çığır açan değişim duygusu, 1960'lar ve 1970'lerdeki büyük dekolonizasyon dalgası ve ulusal kurtuluş hareketlerinden sonra, dünya halklarının yeni bir özbilinci açısından da yeterince ifade edilebilir. Dolayısıyla Batı, fazla bir uyarı olmaksızın ve beklenmedik bir şekilde, daha önce orada olmayan ya da görünür olmayan ya da –Kant'ın büyük kavramını kullanarak– hâlâ *önemsiz* ve vesayet altında olan bir dizi gerçek bireysel ve kolektif özneyle karşı karşıya kaldığı izlenimine sahiptir. Pul koleksiyoncularının albümlerinden İngilizce dünya edebiyatı derslerinin müfredatlarına kadar her şeye yansıyan küresel gerçekliğin bu çok budun-merkezli görüşü hakkında küçümseyici olan her şey, izleyiciye aşağılayıcı bir şekilde açıkça geri döner, ancak aynı derecede açıkça "izlenim"in ilgisini de azaltmaz. Örneğin burada, birazdan anlaşılacağı gibi, meselenin, bu bağlamda alıntı yapmak için başka nedenlerimiz olan radikal bir yazar tarafından yapılmış vahşi bir özeti vardır: "Çok da uzun olmayan bir süre önce, dünya iki bin milyon nüfusa sahipti: beş yüz milyon erkek ve bin beş yüz milyon *yerli*. Birinciler Söze sahipti; diğerleri yalnızca onu kullanıyorlardı."[28] Sartre'ın değişmecesi Avrupa ırkçılığıyla alay ederken, aynı zamanda onun nesnelliğini tarihte ideolojik bir yanılsama olarak ("yerlilerin" "insan" olduğu, ancak dekolonizasyondan ve sonrasından *beri* ortaya çıkmıştır) ve belirli bir özne felsefesine ve Fanon'la paylaştığı ve bir özne olarak varlığımın atıl gerçeğinden çok varlığımı ve bir insan özne olarak durumumu kendisi aracılığıyla *kabul etmeye* zorladığım aktif ve enerjik, şiddetli jesti vurgulayan bir özne olarak Ötekinin tanınmasına dayandırır. Artık Ezop kadar tanıdık olan eski Hegelci efendi ve köle masalı, bu felsefe aracılığıyla bir arketip gibi kendini gösterir ve devrimin kendisi ya da kurtuluş hakkında değil, daha çok bunların sonuçları hakkında açıkladığı şey bakımından güvenilirliğini bir kez daha gösterir: yeni öznelerin ortaya çıkışı; yani bedenleri ve yaşamları şehirleri doldurduğu ve kesinlikle dün birdenbire ortaya çıkmadıkları halde, daha önce bir şekilde orada bile olmayan yeni insanların, başka insanların. Bu tür medya gelişmeleri artık Habermas'ın "kamusal alan" dediği şeyi harekete geçiriyor gibi görünüyor; sanki bu insanlar daha önce bu alanda değilmiş, görünür değilmiş, bir şekilde kamusal değilmiş, ama tanınan

[28] Jean-Paul Sartre, "Önsöz," *The Wretched of the Earth*, çeviren Constance Farringon, New York, 1963, s. 7.

veya kabul edilmiş özneler olarak yeni varoluşları sayesinde böyle olmuşlar gibi. Dolayısıyla, dil bilincine sahip bir nesil için, kendinizi bir başkasının dikkatini çekmeye zorladığınız –Fanon'un eski dakik fiziksel şiddet eyleminin çok üstünde ve ötesinde– ilk ilkel şiddet eylemi haline gelen, yalnızca fazladan kablolar ve projektörler, elle taşınan kamera ekipmanı ve Batılı muhabirlerin "tanrının unuttuğu" yerlerde rastlantısal varlığı değil, daha çok –başlı başına bir tür merkez olan– kendi sahnelerini işgal eden ve sesleri ve konuşma edimleri sayesinde dikkati zorlayan "ötekiler"in kendilerinin yeni bir görünürlüğüydü. *Que de royaumes nous ignorent!* [*Kaç krallık bizi görmezden geliyor!*] Bu yalnızca başka yerlerin ve diğer gezegenlerin iç içe geçmiş, sıkıcı günlük yaşamına şaşkınlıkla sokulan küresel bir dar görüşlülük değil mi? Bu önemli keşifler, 1960 sonrası medyanın yeni tanınan ve onaylanmış azınlıklar ve neo-etnisitelerden oluşan yenilenmiş posta listeleriyle, yeni keşfedilen liberal hoşgörünün küresel eşdeğerlerinden daha fazlası mı? Zira daha önce de öne sürüldüğü gibi, ister burada evde, ister küresel ölçekte olsun, Farklılığın açıkça kutlanması, gerçekte yeni ve daha temel bir kimliği gizler ve varsayar. Yeni liberal hoşgörü ne olursa olsun, bunun, Batılı burjuvazilerden Buşmanlar ve Hotantolar, çıplak göğüslü ada kadınları ve yerli zanaatkârlarla ve sizi turist olarak ziyaret etme olasılığı düşük olan insanbilimsel türden diğerleriyle daha derin insani yakınlıklarını göstermelerinin istendiği sembolik Family of Man [İnsanlık Ailesi] sergisinin egzotik yelpazesiyle pek ilgisi yoktur. Ancak bu yeni diğerlerinin de en az göçmenler veya *Gastarbeiter* [*misafir işçiler*] kadar bizi ziyaret etme olasılıkları vardır; bize daha çok "benzedikleri" ya da en azından yeni iç toplumsal alışkanlıkların –"azınlıkların" zorla toplumsal ve politik olarak tanınmasının– dış politikamızda edinmemize yardımcı olduğu her türden yeni biçimlerde "aynı" oldukları ölçüde. Bu ideolojik deneyim, Birinci Dünya seçkinleriyle sınırlı olabilir (öyle olsa bile yine de diğer herkes üzerinde dramatik ve hesaplanamaz etkileri olurdu): Onu postmodernin tanımına dahil etmek için daha iyi bir neden, burada –biraz daha kabaca (ya da benim söylemeye başladığım gibi, *materyalistçe* olarak)– salt *demografinin* kendisi biçiminde ortaya çıkıyor. Artık daha fazla insan bulunmaktadır ve bu "gerçeğin" salt mekânsal rahatsızlığı ve lüks mallarda aralıklı kıtlık olasılığını aşan etkileri vardır.

Tuhaf bir şekilde ahlaki alan olarak adlandırılan yerde, bireysel bedenin kendisi için kalabalığın sersemlik hissine kabaca eşdeğer bir şeyin var olma olasılığını araştırmamız gerekiyor: Başka insanları zihnimizde bilecek kadar çok tanırsak, o kadar tuhaf bir şekilde güvencesiz olduğumuz önsezisi, şimdiye kadar benzersiz

ve "kıyaslanamaz" olan bilincimizin veya "benliğimizin" durumu haline gelir. Elbette bu, aslında bireysel olarak gitgide daha az sempati duyabileceğimiz sayıları giderek artan sayıda diğerlerine karşı (eski felsefi anlamda) sihirli bir şekilde sempatiyle donatılmış olup olmamamızı da değiştirmez. Daha çok, çok temel bir tür yanlış bilincin ya da ideolojik kendini aldatmanın altını oyarken olduğu gibi, tüm içsel kavramsal savunma mekanizmalarımızın ve özellikle de ayrıcalığın ve narsisizm ile kendini sevmenin (binlerce yılda salgılanan olağanüstü kristal yapılar veya mercan oluşumları gibi) neredeyse doğal oluşumlarının ussallaştırılmasının yakın çöküşünü beklemeye yönlendiririliriz. Bu fobi, kuşkusuz, bir korkunun korkusudur, o şeyin kendisinden çok, o yaklaşan çöküşün duygusu, yakında olan anonimliğin dehşetidir; ve daha çok kayıtsızlık ve unutkanlık, bilmek istemeyen ve kasıtlı bir iradesizliğin, yönlendirilmiş bir dikkat dağıtmanın içine daha da derine batmaya çalışan bir kendini kandırma biçimiyle ele alınsa da siyasi görüş ve tepkileri açıklamak için buna başvurulabilir. Böyle bir varoluşsal hipotez, demografinin statüsünü materyalizm, aslında materyalizmin yeni bir türü veya boyutu olarak belgelemede uzun bir yol katedecektir: ne (burjuva mekanik materyalizminde veya pozitivizmde olduğu gibi) bireysel bedeninki, zira çoğaltılmış bedenler, canavarca bir fiziksel kolektif evrensel ruh halinde kaynaşmasalar da değerli bireysel bedenselliği önemsiz derecede biyolojik veya evrimsel bir şeye indirgiyorlar; ne de Marx'ın (*Alman İdeolojisi*'nde "bizim" iyi bilindiği gibi "başladığımız") "gerçek, somut bireyleri"ninkini, çünkü onlar hâlâ kişisel kimlikleri ve isimleri anımsatıyorlar ve hatta kitle içindeki işçiler bile "hümanizm"e ilerleme veya geri dönme tehdidinde bulunacak kadar demografik görünmüyorlar. Yine de Marx'ın somut bireyleri bile, katı anlamda bir materyalist sistem anlamında değil, zihinsel bir materyalist tersine çevirme ve gizemden arındırma işlemi anlamında bir tür materyalizm önerdiler. Bu, tek başına "materyalizm"in tanımlanabileceği özelliktir. Bununla birlikte, dolaysız bağlamının (aynı zamanda kavramsal biçiminin ve itici gücünün de) kanıtladığı gibi, Marx'ın işlemi, ("fikirlerin tarihi"ne ya da ideoloji ya da bilimlere vb. –biçim ve düşüncelerin büyük Hegelci sürekliliklerine– değil, daha çok kendi kaynayan ve çok daha eşzamanlı olan tarihleri içinde bireysel insanlara) çeşitli disiplinlerin idealizmlerine karşı yöneltilmiştir. Demografide içkin olan materyalist tersine çevirme[29] aynı zamanda, bu

[29] Marx'ın Malthus'a yönelik saldırıları örneği nedeniyle o kadar uzun süre sindirilmiş olan demografik sorunun Marksist sorunsal içine çığır açıcı bir şekilde yeniden sokulmasını Wally Seccombe'un artık klasikleşmiş olan "Marxism and Demography" adlı çalışmasına borçluyuz: *New Left Review,* Sayı 137, Ocak-Şubat 1983, s. 22-47. Ayrıca, *Late Marxism: Adorno, or, the*

hâlâ insanbiçimci tarihin halısını da tersyüz eder ama onun yerine, doğal tarihin kendisinin salt varlığı ölçüsünde istatistiksel toplamları koymaz. Bu şekilde ikame edilen –şu an için bizi, kavramsal olarak özümseyemeyeceğimiz, insanbiçimci olmayan, aslında neredeyse insaniyetsiz veya insan dışı bir gerçeklikle karşı karşıya getiren tersine çevirme etkisinin kendisi gibi, bizzat her zaman bir temsil olup bu nedenle çeşitli ideolojilerin çerçevelemesine ve evcilleştirmesine aynı şekilde duyarlı olan– tarihsel görüşün veya paradigmanın içeriği değildir. Materyalizmin bir boyutu olarak tasarlanan demografi, gerçekten de bu materyalizmden kendi temsili ve idealleştirilebilir özelliklerini (özellikle maddenin kendisinin bir "kavram"ı etrafında konulaştırılanları) çıkarmak için uzun bir yol katedecektir.

Çok az sayıda düşünür, insanların yaşadığı evrenin bu genişlemesini radikal kültürel etkilerle ilişkilendirdi ya da örneğin, bir tür evrenselciliğe doğru bir hareket olarak modern hareketin kendisinin biçemlemesini ve "dış hatların çetin erozyonu"nu, yalnızca böyle "günlük yaşamın her küçük olayı ile içinde her bireyin rolünü oynadığı geniş zaman ve yer uzantıları arasındaki boşluğun sürpriziyle sürekli bir meşguliyete bağladı.

Bununla, yaşamış ve ölmüş, yaşayan ve ölmekte olan ve muhtemelen yaşayıp ölecek olan milyarlarca kişilik arka plan düşünüldüğünde, herhangi bir kişinin "Seviyorum!.." "Acı çekiyorum!" demesinin önemine ilişkin iddiasının saçmalığını kastediyorum.

Bu, bende, özellikle 1920'de Yale'den mezun olduktan sonra Roma'daki Amerikan Akademisinde arkeoloji okumak üzere yurtdışına gönderilmem gibi neredeyse rastlantısal bir şansla gelişti. O günlerde arazi gezileri bile yaptık ve küçük bir oranda kazılara katıldık. Bir zamanlar aktif, çok seyahat edilen bir anayol olan dört bin yıllık bir caddenin kıvrımını ortaya çıkaracak bir kazma savurduğunuzda, bir daha asla aynı değilsinizdir. Times Meydanına, bir gün bilim insanları hakkında şöyle dediğini hayal ettiğiniz bir yer olarak bakarsınız: "Burada bir tür kamu merkezi varmış gibi görünüyor."[30]

Bununla birlikte, bu tanıklık, demografik deneyimin sonuçlarını ve ürünlerini soyutlama ve evrenselleştirme doğrultusunda yönlendiren, özünde hâlâ modernist bir tanıklıktır; on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarındaki emperyalist devletlerin çoklu parçalanmış kamularının özgürce ye-

Persistence of the Dialectic'teki, (London, 1990) Adorno'nun doğal tarih düşüncesiyle ilgili değerlendirmeme bkz.

[30] Thornton Wilder ile röportaj, *Paris Review,* Sayı 15, 1957, s. 51.

niden kodlayabileceği ve yeniden bağlamsallaştırabileceği bir "açık yapıt" inşa etmeye yönelik bir bakış açısıyla, göstergenin göndergeden modernist olarak ayrılmasıyla aynıdır. Formülasyon, tarihi ve havası ile realist ve natüralist sahnenin eşsiz mobilyalarının fethine karşı polemik olarak keskinleştirilmiş, empirik ulusal zamanın gazetelerine şimdi demir atmıştır. Ancak –kendileri böyle bir ıvır zıvıra ve tözsel olmayan bir bireyciliğin gelip geçici süslerine bir tiksinti tarafından belirlenen– bu modernist soyutlama ve biçemlemeye karşı sonraki postmodern tepki, bir farkla "somut olana dönüş"e işaret eder; onun şizofrenik adcılığı, kişisel kimlik veya zamansal ve tarihsel ilerleme, burjuva realizmine gerilimini ve özünü veren durumun tutarlılığı ve (ne kadar umutsuz olursa olsun) mantığı olmaksızın, onun çoğunun –yer, kişisel adlar vb.– molozlarını ve yıkıntılarını içerir. Belki de gerçekten, burada büyük felsefi ve Hegelci mantıksal üçlüyü –özgüllük, evrensellik, bireysellik (ya da tikellik)– tersten gözlemliyoruz: sanki tarihte somut birey önce gelmiş, sonra baskıcı sistem, sonra rastgele empirik özelliklere bölünme gelmiş gibi.

Her durumda, demografinin dağıtıcı etkisi, her şeyden önce insan geçmişiyle olan ilişkimizde hissedilen, çok farklı ve belki de daha karakteristik bir postmodern etkidir. Bazı raporlara göre, bugün dünyada yaşayan insan miktarının (yaklaşık beş milyar), türün başlangıcından bu yana gezegende zaten yaşamış ve ölmüş olan toplam insansı sayısına hızla yaklaştığı görülüyor. Dolayısıyla şimdiki zaman, sayıları ve zenginliği onu eski geleneksel devletler için beklenmedik bir rakip yapan yeni serpilen ve gelişen bir ulus devlet gibidir. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki iki dil konuşanlarda olduğu gibi, onun geçmişi ne zaman geçeceği en azından tahmin edilebilir bir şekilde hesaplanabilir: Bu demografik an, çok uzak olmayan bir gelecekte hızla yaklaşan bir nokta olarak zaten yakındır ve dolayısıyla o dereceye kadar zaten şimdinin ve hesaba katılması gereken gerçeklerin bir parçasıdır. Ama eğer durum böyleyse, o zaman postmodernin tarihsel bilinçle ilişkisi şimdi çok farklı bir görünüm alır ve geçmişi, bizim yapar göründüğümüz gibi unutulmaya bırakmak için bazı gerekçeler ve akla yatkın bir savunu vardır; şimdi biz canlılar üstünlüğe sahip olduğumuza göre, şimdiye kadar salt sayılara dayanan ölülerin otoritesi (bütün diğer otorite ve meşruiyet biçimleriyle birlikte) baş döndürücü bir oranda azalıyor. O, geceleri karanlık odalarda oturup büyükleri dinlemek zorunda kalan, etrafta yalnızca birkaç gencin olduğu eski bir köydeki eski evler, eski bir aile gibiydi. Ancak (bildiğimiz birkaç korkunç istisna dışında) birkaç nesildir büyük bir savaş olmadı: Keskin bir şekilde yükselen

doğum eğrisi, gençlerin nüfusun geri kalanına oranını arttırıyor, yağmacı çeteler dışarıdaki sokakta gürültü yapıyor ve yaşlıları televizyon setleriyle baş başa bırakıyor. Başka bir deyişle, ölülerin sayısından daha fazla olursak kazanırız; yalnızca doğmuş olduğumuz için daha başarılıyız (Beaumarchais'in beklenmedik bir şekilde yuppilerin nesilsel şansına uyarlanan aristokratik ayrıcalık açıklaması).

Bu nedenle geçmişin bize anlatacakları, boş bir merak meselesinden biraz daha fazlasıdır ve aslında bizim ona olan ilgimiz –fantastik soyağaçları, alternatif tarihler!– geç saat gösterisindeki ansiklopedik uzmanlaşma veya Pynchon'un Malta'ya ilgisi gibi biraz grup içi bir hobi veya evlat edinme turizmi gibi görünmeye başlar. Büyük güçlere ait olmayan dillere veya soyu tükenmiş taşra geleneklerine selam, elbette politik olarak doğrudur ve daha önce tartışılan mikropolitik retoriğin kültürel bir yan ürünüdür.

Bildiğim kadarıyla, demografiyi ciddiye alan ve açıkça kendine özgü yaşanmış bir deneyim temelinde kavramlar üreten tek filozof Jean-Paul Sartre'dı. Sonuç olarak hiç çocuk istemedi, ancak diğer tarihsel felsefi özgünlüğü –hepimizin kanıksadığı o tuhaf şeyden, yani diğer insanların varlığından felsefi bir sorun çıkarmış olması– aslında tam tersinin değil, bunun sonucu olabilir. Daha basit meseleden (Bu gerçekten bir Öteki mi?) daha karmaşık meseleye (Onlardan neden bu kadar çok var?) geçmek açıkça daha mantıklı ve Kartezyen olurdu: ama Sartre'ın karakterleri, eşzamanlılık olarak adlandırılmasına izin verilen bu garip deneyimde, çokludan bireye doğru hareket ediyor gibi görünüyor:

"Bir siren çağrısı taşıyan rüzgârı duyuyorum. Ben yapayalnızım... Tam o anda açık denizde müzikle yankılanan tekneler var; Avrupa'nın bütün şehirlerinde ışıklar yanıyor; Berlin sokaklarında komünistler ve Naziler dövüşüyor, işsiz işçiler New York'ta sokakları arşınlıyor, sıcak bir odada aynalarının karşısında oturan kadınlar, gözlerine far sürüyor. Ve ben burada, bu boş sokaktayım ve Neukölln'de bir pencereden çınlayan her atış, taşınan yaralı bedenlerin her kanlı nefesi, makyaj yapan o kadınların en küçük jestleri, ayak seslerimin her birini, kalbimin her atışını vurguluyor."[31]

Bir fantezi ve (temsil yoluyla) temsile ulaşamama olarak işaretlenmesi gereken bu sözde deneyim, aynı zamanda ikinci dereceden, tepkisel bir çaba, kendi duyularımın ve yaşam deneyimimin ulaşamayacağı bir şeyi geri kazanma girişimi ve bunu tekrar içeriye çekerek, kendi kendine yeterli değilse de en azından koruyucu bir şekilde bağımsız bir kirpi gibi olmaktır. Bu, aynı zaman-

[31] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *Oeuvres romanesques* içinde, Paris, 1981, s. 67.

da, sanki özne bir şeyi unutmaktan korkuyor ama sonuçları tam olarak hayal edemiyormuş gibi, görece amaçsız ve keşifçi bir fantezi gibi görünüyor: Benimle aynı anda yaşamakla meşgul olan diğerlerini unutursam cezalandırılır mıyım? Her halükârda işi doğru yapmak olanaksız olduğunda, bunu yapmaktan ne gibi bir fayda elde edebilirim? Bilinçli eşzamanlılığın elde edilmesi, benim kendi şimdiki durumumu da geliştirmez, çünkü tanım gereği zihin, benim kişisel olarak bilmediğim (ve bu nedenle, varlıklarının ayrıntılarında, tanım gereği hayal edilemez olan) başkalarını dikkate almaz. Bu nedenle çaba, gönüllülük esasına dayalıdır, burada ve şimdi hakkındaki bilgilerimi arttırmaya çalışan pragmatik ve pratik bir şeyden çok, "tanımı gereği" yapısal olarak başarılması olanaksız olana iradenin bir saldırısıdır. Sartrecı karakter, önleyici bir saldırı veya sondaj başlatmış gibi görünüyor: görmezden gelindiğinde, mantıksal olarak sizi bunaltabilecek sayısal çoklukları önceden zihinsel olarak kuşatmak için hayal etmek.

Sondaj da başarısız olmalıdır, çünkü Freud'un gözlemlediği gibi, icat edilmiş anlamsız sayılar olamaz ve Sartre'ın (ya da karakterlerinin) bir psikanalizi, muhtemelen rastgele olması istenen öğelerin içeriğini konulaştırmayla sonuçlanır. Ne hayal eden öznenin yalnızlığı (yalnız siren bu "çağrışımsal" projeyi tetikler) ne de her şeyden önce zamanın kendisi, bu bireysel varoluşlar yelpazesinin rastgele seçileceği çokluğun kendisinin birleştirildiği tarihsel uğrak konu dışıdır. Aslında burada kişisel ve tarihsel bir durum ve ikilem olarak şimdi *adcılık* dediğimiz şey şeklinde tanımlanabilir. Bu, tüm ağ iplikleri benim "durumum"un ötesine, diğer insanların hayal edilemez eşzamanlılığına fırladığı için, Sartre'ın aynı zamanda (Rousseau gibi) küçük grup siyasetinin ve ne kadar büyük olursa olsun –plazanın havadan çekilmiş görüntüsü bizzat şehrin kalabalık arka sokaklarına açılıyor– "canlı deneyim" için uygun kalması gereken yüz yüze olayın filozofu olduğu bağlamdır (bu, oldukça farklı bir felsefe türünü çağrıştıran bireysel bedenin ve duyularının retoriğinden daha az yanıltıcı bir ifadedir). Bunun ötesinde yatan şey –toplumsal sınıfın kendisinde olduğu gibi– bir şekilde gerçektir ama doğru değildir, düşünülebilir ama temsil edilemezdir ve bu nedenle her şeyden önce yaşam deneyiminde aldatılmaktan veya dolandırılmaktan kaçınmak isteyen bir varoluş felsefesi için şüpheli ve doğrulanamazdır. "Bütünleştirme," bütünlüğe erişim olasılığına olan bir inançtan çok, gevşek bir diş gibi sınırın kendisiyle oynamayı, Kant'taki analitik ile diyalektik arasındaki çizginin asla aşılamaması ve bir şekilde kendisinin deneyimi aşması gibi nihayet ses bariyerinin kendisini anlamanıza izin veren notaların ve ölçümlerin karşılaş-

tırılmasını ifade eder. Yine de onun ötesinde yatan bu olanaksız deneyim, çokluğun dehşeti, yalnızca Sartre'ın felsefesinin bizim yüzyılımızda arkaik olarak bizim için yeniden icat ettiği ve neredeyse Sokrates öncesi bir ilkelliğe dönüşünde Heidegger'i geride bıraktığı salt Sayıdan başka bir şey değildir. Çok fazla insan ontolojik ağırlıklarıyla kendi varlığımı iptal etmeye başlıyor; kişisel hayatım –bana kalan benzersiz özel mülkiyet biçimi– Homeros'un hayaletleri gibi ya da değeri değersiz bir avuç buruşuk fatura'ya indirgenmiş bir gayri menkul parçası gibi solgunlaşıyor ve kararıyor. Bu, şimdi postmodern olmaya başlıyor (ancak zamansal düşünceler ve zamanı temsil etme olasılığı üzerinde uyguladığı gezegensel etkide). Sartre hâlâ oldukça moderndir, ancak salt eşzamanlı sayıların yerçekimsel kütlesinin zamansal temalar üzerinde, onları artık tarih ile demografi arasından dışarı çıkartılabilecek tek "kavram"a, gereğinde deneyim olarak çifte görev yapması da sağlanabilecek tek ilgili mekânsal-zamansal kategoriye çevirmek için geriye doğru eğmesini gözlemlemek öğreticidir: yani eşzamanlılık kavramının kendisine, televizyona ulaşana kadar temsilin nihai sınırına, ki bu noktada tüm bu hayal edilemeyecek kadar çok sayıda ampul yeniden yanar, işaret ettikleri ve tekrarladıkları metafizik sorun ortadan kalkar ve postmodern küresel alan Sartrecı bütünleştirme sorunsalının yerini alır ve onu geçersiz kılar. Bu dönüşümle birlikte, birçok başka örnekte görme fırsatı bulduğumuz gibi, modernin temel gerilimi ve olanaksız temsil dramına bağlılık da zayıflar ve kaybolur. Küresel bütünlük şimdi monadın içine, titreyen ekranlara geri çekiliyor ve bir zamanlar varoluşçuluğun ve kaygılarının kahramanca kanıtlama zemini olan "içerisi," şimdi bir ışık gösterisi ya da bir katatoniğin hayatının içsel yaşamı kadar kendi kendine yeterli hale geliyor (bu arada, gerçek bedenlerin mekânsal dünyasında, kitlesel göçmen işçilerin ve küresel turistlerin olağanüstü demografik yer değiştirmeleri, bu bireysel tekbenciliği dünya tarihinde eşi olmayan bir dereceye kadar tersine çevirir). *Adcılık* terimi artık, bir yüce ya da yeni bir matematiksel sonsuzun spazmodik aralıkları dışında tümellerin söndüğü bu sonuca da hizmet edebilir; ancak bu durumda, artık bir sorun olarak algılanmayan ve bu nedenle süreç içinde kendi özel adını da kaybetmiş olan bir adcılık olacaktır.

VIII. Mekânsal Tarihyazımları

Bununla birlikte, bu yeni demografi deneyimi ve onun beklenmedik sonuçlarıyla birlikte (aynı zamanda postmodernizmde kültür, ideoloji ve temsil olarak)

mekânsal olanın kendisine geri döndük. Post-çağdaş çağda mekânın baskınlığı anlayışını Henri Lefebvre'e[32] borçluyuz ve bu, Kantçı mekân ve zaman anlayışını boş biçimsel kaplar olarak, çerçevesini ve yapısal bakımdan olanaklı kılan varsayımını oluşturdukları deneyimlere bizzat giremeyecekleri kadar her şeyi kapsayan deneyim kategorileri olarak hatırlayan çok sayıda okuyucuyu şaşırtmıştır. (Ancak, postmodern dönem ya da aşama kavramı Lefebvre'e yabancıdır: Onun deneyimsel çerçevesi, esasen savaş sonrası, ama hepsinden öte Gaullist dönemde Fransa'nın modernleşmesiydi.)

Temaların kendilerinin temel olarak yoksullaşmasına ilişkin yararlı bir uyarıyı içeren bu akıllıca kısıtlamalar, modernistlerin boş koordinatlarını bir öğenin büyülü özüne, gerçek bir deneyimsel akışa uydurmaya çalıştıkları zamanı çok fazla harcamaktan alıkoymadı. Ama manzara neden Olaydan daha az dramatik olsun? Her durumda, öncül, zamanımızda belleğin zayıflamış olduğu ve büyük anımsayıcıların neredeyse soyu tükenmiş bir tür olduğudur: Bizim için bellek, güçlü bir deneyim olduğunda ve hâlâ geçmişin gerçekliğine tanıklık edebildiğinde, yalnızca zamanı ve onunla birlikte geçmişi yok etmeye hizmet eder.

Bununla birlikte, Lefebvre'in vurgulamak istediği şey –Kant için muhtemelen insanlık tarihi boyunca tüm deneyimler için geçerli olan– şimdiye kadarki bu evrensel ve biçimsel örgütsel kategoriler ile (bunu ifade etmenin şekli eğer gerçekten böyle ise ve Kant'ın aksine, herhangi bir doğrudan mekân ve zaman deneyimine sahipsek) zaman ve mekânın her birinde farklı ve ayırt edici bir şekilde yaşandığı çeşitli üretim tarzlarının tarihsel özgüllüğü ve özgünlüğü arasındaki bağıntıydı. Lefebvre'in mekâna yaptığı vurgu (modernist) bir dengesizliği düzeltmekten fazlasını yaptı; aynı zamanda, bütünüyle geç kapitalizmin kendisinde olduğu kadar yaşam deneyimimizde de kentsel olanın ve sistemin yeni küreselliğinin artan payını kabul etti. Gerçekte Lefebvre, geçmişle yeni bir şekilde yüzleşebilecek ve onun daha az elle tutulur sırlarını mekânsal yapılarının –hepsi kültürel ve libidinal ekonomilerin ve dilsel biçimlerin daha soyut örgütlenmesine işaret ettikleri için beden, kozmos, şehir– şablonundan okuyabilecek yeni bir tür mekânsal hayal gücü çağrısında bulundu. Öneri, radikal bir farklılık imgelemesini, kendi mekânsal organizasyonlarımızın, yabancı üretim tarzlarının neredeyse bilimkurgusal ve egzotik biçimlerine yansıtılmasını talep ediyor. Ancak, Lefebvre'e göre *tüm* üretim tarzları yalnızca mekânsal olarak or-

[32] Her şeyden önce bakınız *La Production de l'espace* (Paris, 1974); sonunda, Donald Nicholson-Smith tarafından İngilizce tercümesi mevcuttur (Blackwell, 1991).

ganize edilmekle kalmaz, aynı zamanda "mekân üretimi"nin ayırt edici tarzlarını oluşturur. Bununla birlikte, postmodernizm kuramı, çağdaş dönemde belirli bir mekânsallık katkısı çıkarımına varır ve diğer üretim tarzlarının (veya kendimize ait diğer anların) belirgin bir şekilde mekânsal olmasına karşın, bizimkinin bir şekilde benzersiz bir bağlamda mekânsallaştırıldığını öne sürer; öyle ki, mekân bizim için varoluşsal ve kültürel bir başattır, daha önceki üretim tarzlarındaki (kuşkusuz daha az semptomatik olmasa da) görece bağımlı ve ikincil rolüyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturan konulaştırılmış ve ön plana çıkarılmış bir özellik veya yapısal ilkedir.[33] Yani her şey mekânsal olsa bile buradaki postmodern gerçeklik bir şekilde diğer her şeyden *daha* mekânsaldır.

Bunun *neden* böyle olması gerektiğini görmek, *nasıl* olabileceğini görmekten daha kolaydır. Postmodernizm kuramcıları arasında mekân tercihi, elbette en kolay, yüksek modernizm eleştirmenlerinin ve kuramcılarının resmi ve uzun zamandan beri kanonlaştırılmış zamansallık retoriğine karşı öngörülebilir (kuşaksal) bir tepki, yeni düzenin dramatik ve öngörülü açıklamalarının ve yeni heyecanlarının tersine çevrilmesi olarak anlaşılır. Ama tematik eksen, keyfi ya da gereksiz bir eksen değildi ve sırası geldiğinde, kendi olanaklılık koşulları için araştırılabilir.

Kanımca, modern olana daha yakından bir bakış, modernleşme süreçleri ve yüzyıl dönümü kapitalizminin dinamiklerindeki kendine özgü zamansallık deneyiminin kökenini, yine de ortaya çıktığı toplumsal mekânı henüz tam olarak sömürgeleştirmemiş olan (fütüristler ve diğerleri tarafından kutlanan, ancak aynı zamanda "modernistler" olarak da adlandırdığımız diğer yazarlar tarafından aynı ölçüde dramatik bir şekilde kınanan ve şeytanlaştırılan) görkemli yeni mekanizmasıyla ortaya çıkaracaktır. Arno Mayer bize, eski rejimin[34] yirminci yüzyıl içlerine kadar sürdüğünü ve modernist dönemde hâlâ ağırlıklı olarak kırsal olan endüstriyel kapitalizmin veya "burjuvazinin zaferi"nin çok kısmi doğasını, faydalı bir şokla hatırlattı. O hâlâ ağırlıklı olarak kırsaldı ve en azından istatistiksel olarak feodal alışkanlıklara sahip köylülerin ve toprak ağalarının egemenliği altındaydı; bunlar arasında, aralıklı elektrifikasyon ve hatta Birinci Dünya Savaşının seyrek havacılık pirotekniğiyle birlikte ara sıra otomobillerin rahatsız edici, ama heyecan verici sesleri duyuluyordu. Bu dönemde kapita-

[33] Çağdaş mekân kuramlarına ilişkin değerli bir araştırma için bkz. Ed Soja'nın *Postmodern Geographies* [*Postmodern Coğrafyalar*] (Londra, 1989).

[34] Kendi adını taşıyan kitaba bakın (New York, 1981).

lizmin henüz üstesinden gelemediği büyük karşıtlıklardan ilki ve en önemlisi, bu nedenle, şehir ile kır arasında olandır ve yüksek modern dönemin özneleri veya vatandaşları, çoğunlukla birden fazla dünyada ve çeşitli zamanlarda yaşamış insanlardır: aile tatillerinde döndükleri bir ortaçağ *memleketi* ve elitleri, en azından en gelişmiş ülkelerde, "kendi yüzyıllarıyla birlikte yaşamaya" ve bildikleri kadar "mutlak modern" olmaya çalışan bir kentsel yığılma. Yeninin ve yeniliğin değeri (bunlar, Birinci Dünyanın yalıtımlı biçimlerinden Üçüncü ve İkinci Dünya ülkelerinde çeşitli şekillerde oynanan Eski ve Yeninin büyük dramına kadar her şeye yansıdıkları için), "modern" olarak hissedilen şeyin ayrıklığını yeterince açık bir şekilde varsayar; deneyimin zamana farklılaşmasını kaydeden ve iz bırakan ve alternatif dünyaların aralıklılıkları gibi bir şeyi çağrıştıran derin belleğin kendisi, ekonomik olduğu kadar tamamen varoluşsal ve psişik olanın "eşitsiz gelişim"ine de bağlı görünüyor. Doğa, bellekle metafizik nedenlerle değil, tehlike ve kırılganlık anlarında bastırabileceğiniz, belli belirsiz hatırlayabileceğiniz veya nostaljik bir şekilde kurtarabileceğiniz daha eski bir tarımsal üretim tarzı kavramını ve imgesini ortaya çıkardığı için ilişkilidir.

Bütün bunlarda, öngörülebilir kaçınılmaz sonucun gümbürtüsü, yani Doğanın ve onun kapitalizm öncesi tarımlarının postmodernden silinmesi, bir toplumsal mekânın ve deneyimin artık (kuşak farkının, kullanıcıların ekolojileri arasından değil, ürünlerin modelleri arasından geçtiği) tekdüze modernize edilmiş ve mekanikleştirilmiş temel homojenleşmesi ve 1950'lerde korkulan ve hayal edilen, ama şimdi onun tarafından başarıyla şekillendirilen (ve hatta artık onu bu şekilde tanıyamayan veya konulaştıramayan) insanlar için açıkça artık bir sorun olmayan türden standardizasyon ve uymacılığın muzaffer başarısı yatıyor. Bu nedenle daha önce modernizmi *tamamlanmamış* modernleşmenin deneyimi ve sonucu olarak tanımlamaya ve postmodernin, modernleşme sürecinin artık arkaik özelliklere ve aşılması gereken engellere sahip olmadığı ve muzaffer bir şekilde kendi özerk mantığını aşıladığı her yerde ortaya çıkmaya başladığını önermeye yönlendirildik (tabii ki, bu noktada *modernleşme* sözcüğü yanlış bir adlandırma haline gelir, çünkü her şey zaten "modern"dir).

Bellek, zamansallık, bizzat "modern"in, Yeninin ve yenileşmenin heyecanı, bu nedenle, yalnızca Mayer'in kalıntı eski rejiminin yok edildiği değil, hatta *belle epoque*'un [güzel çağ] klasik burjuva kültürünün bile tasfiye edildiği bu sürecin tüm kayıplarıdır. Akira Asada'nın kapitalizmin aşamaları (erken, olgun, geç veya ileri) için olağan betimlemenin tersine çevrilmesi gereken bir yanlış

adlandırma olduğu şeklindeki önermesi[35] bu nedenle, esprili olduğundan daha acımasızca derindir: İlk yıllar artık bunak kapitalizm olarak adlandırılıyor, çünkü bu hâlâ eski bir dünyadan gelen sıkıcı gelenekçilerin işi; olgun ya da yetişkin kapitalizm, o zaman, büyük hırsız baronların ve maceracıların kendilerine gelişlerini yansıtmak için kendi nitelendirilmesini koruyacaktır; oysa ki, daha önceki anların sürtüşme, direniş ve çabası otomasyonun esnekliğine ve birden fazla tüketici kitlesinin ve piyasanın kolayca değiştirilebilirliğine yol açmışken (tekerlekli patenler ve çok-uluslu şirketler, kelime işlemciler ve bir gecede yabancı hale gelen postmodern şehir merkezindeki yüksek binalar), şimdiye kadar geç olan kendi dönemimiz, herkes onun içine doğduğu, onu olduğu gibi kabul ettiği ve başka hiçbir şey bilmediği için, bundan böyle "çocukluk kapitalizmi" olarak bilinebilir.

Bununla birlikte, bu hesaba göre, ne uzay ne de zaman metafiziksel olarak (hem ontoloji hem de insan doğası olarak) varsayılabileceği anlamda "doğal"dır: her ikisi de belirli bir üretim ve sahiplenme durumunun veya yapısının, üretkenliğin toplumsal örgütlenmesinin sonucu ve yansıtılan ardıl görüntüleridir. Bu nedenle, modern için, karakteristik olarak eşit olmayan alanından belirli bir zamansallık okuduk; fakat tarihsel figürleri ve isimleri sonlu bir desteden çok sayıda kart gibi karıştıran vahşi hayali soyağaçlarında ve romanlarda benzer şekilde bulunduğu için postmodern fantastik tarihyazımı yoluyla daha belirgin bir postmodern mekân duygusuna yol açan diğer yön de daha az üretken olamaz. Postmodern dönemde belirli bir "öykü anlatıcılığına dönüş"ü çağrıştırmak anlamlıysa, "dönüş"e en azından burada tam olarak ortaya çıkışında tanık olunabilir (bununla birlikte postmodern kuramsal üretimde anlatı ve anlatıbilimin ortaya çıkışı, yeni bir kuramsal gerçeğin salt keşfinden daha temel olan değişimlerin kültürel bir belirtisi şeklinde de tanımlanabilir). Bu noktada, tüm öncüler yeni soyağacında yerlerini alırlar: Asturias veya García Márquez gibi Boom yazarlarının efsanevi kuşak dizileri; kısa ömürlü Anglo-Amerikan "yeni roman"ının sıkıcı, özgöndergesel fabülasyonları; profesyonel tarihçiler tarafından "her şeyin kurgu" olduğunun (bkz. Nietzsche) ve asla doğru bir versiyonun olamayacağının keşfi; tarihsel alternatiflerin yok olma sürecinde olduğu ve eğer bir tarihe sahip olmak istiyorsanız, bundan böyle girebileceğiniz yalnızca bir tane tarihin bulunduğu bir anda, geçmişteki alternatif tarihlerin (yetersiz ka-

[35] *Postmodernism and Japan* içinde, Masao Miyoshi ve Harry Harootunian (ed.), Durham, N.c., 1989, s. 274.

yıtları sistematik olarak yakılan veya polis arşivleri dışında her yerden silinen susturulmuş gruplar, işçiler, kadınlar, azınlıklar) yeniden geri kazanılmasıyla birli'kte, hemen hemen aynı anlamda "temel anlatılar"ın sonu.

Kısacası, postmodern "fantastik tarihyazımı" bu tarihsel "eğilimler"in gevşekliğini alır ve onları iki varyantı veya ayna sarmalını biliyormuş gibi görünen gerçek bir estetikte birleştirir. Birinde, grotesk ardışıklığı ve gerçekçi olmayan personeli, ironik ve melodramatik kaderleri ve yürek burkan kaçırılmış (ve neredeyse sinematografik) fırsatları gerçekleri taklit eden veya daha kesin olmak gerekirse, kendi dar görüşlü "geleneğimizden" çok uzak olan az güçlü krallıkların ve ülkelerinin hanedan yıllıklarına çok benzeyen (nesilsel veya soyağacıyla ilgili) bir kronik oluşturuyorsunuz (örneğin Moğolların gizli tarihi veya bir zamanlar kendi küçük evrenlerinde baskın güç olan neredeyse soyu tükenmiş Balkan dilleri). Burada sanki tarihyazımının biçimi veya türü (en azından arkaik versiyonlarında) korunuyormuş, ancak şimdi bir nedenden dolayı, formülsel olanın kısıtlamalarını yansıtmaktan uzak olup postmodern yazarlara en dikkat çekici ve engelsiz keşif hareketini teklif ediyor görünüyormuş gibi, tarihsel doğruluğun bir görünümü, birden çok alternatif örüntüde titreştirilir. Bu tuhaf biçim ve içerikte –içinde hayali timsahların olduğu gerçek kanalizasyon sistemleri– en çılgın Pynchonvari fanteziler bir şekilde Einstein'ın masallarının tüm epistemolojik gücünün ve yanlışlanabilir otoritesinin düşünce deneyleri olarak hissedilir ve her durumda gerçek geçmişin hissini "olgular"ın herhangi birinden daha iyi ilettikleri sezilir.

Beklendik bir şekilde bütün bir ideolog kuşağı tarafından gönül rahatlığıyla, ama zevkle tarihin kendisinin sonunu değilse de göndergenin ölümünü duyurması nedeniyle alkışlanan bu tür fabülasyonlar, aynı sebeplerden dolayı, daha önce değindiğimiz postmodernin o özgürleşme ve coşkusunun işaretlerini de yeterince açık bir şekilde göstermektedir. Bu tarihsel fanteziler, (on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki sözde Shakespeare tarihi romansında olduğu gibi) diğer bazı dönemlerinkinden farklı olarak, esasen geçmişin derealizasyonunu, tarihsel gerçeğin ve zorunluluğun yükünü hafifletmeyi, onun sonuçsuz ve geri dönülmez bir şekilde kostümlü bir maskaralığa ve sisli cümbüşlere dönüşmesini amaçlamaz. Ayrıca, postmodern fantastik tarihyazımı, natüralizmde olduğu gibi, tüyler ürpertici ve determinist tarihsel olayı, Merkür'ün dış döngüsünden bakıldığında ve bu nedenle, karar verme ıstırabını en aza indirgeyen ve başarısızlığın karamsarlıklarını Wagnerci-Schopenhauerci bir dünya görüşünün

daha tatmin edici ve alçalan müzikal kadanslarına dönüştürebilen bir güç ve konsantrasyonun tipik stoacı teslimiyeti ile kabul edilebilir olan, doğal hukukun dakik işleyişine indirgemeye de çalışmaz. Bununla birlikte, geçmişle yeni türden özgürce oynama –pek çok grup içi anlatıya postmodern uyarlanmanın çılgın kesintisiz monoloğu– açıkça, sıkıcı bir şekilde adanmış çeşitli partizan tarih türlerinin sorumlulukları bir yana, önceliklerine ve bağlılıklarına karşı eşit derecede alerjiktir.

Bununla birlikte, bu anlatıların, praksisle yukarıda önerilenden daha aktif bir ilişki kurduğu ya da tarihin daha hayal gücü zayıf bir yansıma kuramı altında böyle bir ilişkiye uygun olduğu görülebilir: Burada, gerçek olmayan tarihin oluşturulması, gerçek olanın oluşturulmasının yerine geçer. O, gücü ve pratiği geçmiş ve imgelem yerine düşlem şeklinde adlandırılması gereken şey yoluyla geri kazanma girişimini öykünmeci olarak ifade eder. Fabülasyon –ya da tercih ederseniz, mitomani ve düpedüz abartılı öyküler– kuşkusuz, toplumsal ve tarihsel iktidarsızlığın, imgesel olandan başka çok az seçenek bırakan olasılıkların engellenmesinin belirtisidir. Yine de onun icadı ve yaratıcılığı, salt çoğaltma eylemiyle kontrol edemediği olaylara ilişkin yaratıcı bir özgürlüğü onaylar; faillik burada tarihsel kaydın kendisinden onu tasarlama sürecine girer; ve yeni çoklu veya alternatif olay dizileri, ulusal geleneğin parmaklıklarını ve kısıtlama ile zorunlulukları parodik güçlerinin suçladığı tarih el kitaplarını sallıyor. Anlatı buluşu burada, tam da mantıksızlığı yoluyla, daha büyük bir praksis olasılığının figürü, onun telafisi ve aynı zamanda yansıtma ve öykünmeci yeniden canlandırma biçimindeki olumlaması haline gelir.

Postmodern tarihyazımı anlatısının ikinci biçimi, bazı yönlerden bunun tersidir. Burada, zaman zaman gerçek hayattakilerin beklenmedik bir şekilde aralarında ortaya çıkıp kaybolduğu hayali kişi ve olayların üretiminde tamamen kurgusal niyetin altı çizilir ve yeniden onaylanır. Doctorow'un Morgan'ları ve Ford'ları, Houdini'leri ve Thaw'ları ve White'ları ile *Ragtime*'daki uygulaması benim daha önceki referansımdı[36] ve burada korunabilir. Bununla birlikte bu, bir gazete figürünün boyanmış bir zemine yapıştırıldığı veya bir dizi istatistiğin kâğıt şeridinin ev içi bir romantizmin ortasında ortaya çıktığı bu tür kolaj efektlerinin tüm yelpazesinin ve çeşitliliğinin karakteristiğidir. Bu etkiler, dünya-tarihsel bireyler söz konusu olduğunda hâlâ gerçeğe benzerlik kategorilerine saygı duyan Dos Passos'un salt kopyaları değildir; bu tür bir kurgusal tarihin,

[36] Bu kitabın 1. bölümüne bakın.

bütün bir çağın tonunun ve stilinin aslında (burada söz konusu her iki tür tarihyazımı fantezisi tarafından ortaya konan vahşi yaratıcı enerji türünde önemli bir azalma ile) merkezi karakter, eyleyen ve kendi başına "dünya-tarihsel" birey haline geldiği nostalji filmi dediğim diğer karakteristik postmodern ürünle de hiçbir ilgisi yoktur.

Bilinen formülün dik konumuna döndürüldüğü ve bahçeler imgesel olurken kurbağaların yeniden "gerçek" hale geldiği bu ikinci tip hakkında doğrulanabilecek şey, bunun bize hem postmodern mekânsallık hem de ilk etapta postmodern tarih anlayışına ne olduğu hakkında söyleyecek benzersiz şeyleri olan bir tür mekânsal tarihyazımı olduğudur.

Mekânsallık burada, daha önceki bir uzmanlaşmanın sonucu olarak, sanki ikinci dereceden biçimde kaydedilir: zihnin bir işbölümü ve onun alanı tarama ve haritalama tarzları olarak tanımlamaya meyilli olduğum bir tür yoğunlaştırılmış sınıflandırma veya bölümlendirme biçiminde. Klasik psişik parçalanma –örneğin, imgelem ile bilginin ayrılması– her zaman toplumsal dünyadaki işbölümünün bir sonucuydu; ancak şimdi, bir şekilde içsel olarak bölümlere ayrılan ve farklı katlara ve farklı ofis binalarına atanan, bizzat zihnin ussal veya bilgi işlevleridir.

Dolayısıyla, örneğin, büyük Prusyalı neoklasik mimar Schinkel'in yeni sanayi şehri Manchester'a yaptığı ziyareti (böyle bir postmodern anlatıda) hayal edebiliriz: kibir tarihsel olarak olanaklıdır ve gözden kaçan bir bölümün görece postmodern cazibesini sunar (Genç Stalin gerçekten bir kez Londra'ya gitti mi? Marx'ın Amerikan İç Savaşını kimliğini gizleyerek incelemesine ne dersiniz?): Uyanıyor muyum, yoksa uyuyor muyum? Ancak, bu konuda temelde postmodern olan şey, Engels'in yeni doğmakta olan büyük fabrika kentinin sefaleti ve artık emeğiyle karşılaşan Caspar David Friedrich'in tüm sihirli gerçekçiliğiyle içeriden parlayan romantik Almanya'sının uyumsuzluğudur. Bu, içinde her türden farklı malzemenin yeni şekillerde bir araya getirildiği bir okul çocuğu alıştırması gibi olan, bir çizgi roman içinde yan yana koymadır. Ziyaretin gerçekten de gerçekleştiği ortaya çıkmıştır; ama artık Adorno'nun başka bir şey hakkındaki bilgece esprisini, yani "bu bir gerçek olsaydı bile doğru olmazdı" esprisini anımsamak insana çekici geliyor. Bölümün postmodern tadı, gerçekliğini ortadan kaldırmak ve doğasını değiştirmek ve ona Latin Amerika tarihinin bir Gabriel Garcia Marquez versiyonunun fantastik aurasından bir şeyler bahşetmek için "tarihsel kayda" geri döner. Her durumda, Carpentier bunun

bilinen ve anlamlı bir şekilde, başlangıçta büyülü-gerçekçi (*real-maravilloso*) olduğunu gözlemledi.[37] Ama şimdi soru, eskiden Tarih olarak adlandırılan şeyin tam olarak bu hale gelip gelmediğidir.

Ne var ki bunlar, olanak koşulları, dahil olan ve dolayısıyla uyumsuzca bir araya gelen öğelerin her birinin, kökten ayrı ve farklı kayıtlara ait olduğu anlayışımızda yatan yapının kültürel ve ideolojik etkileridir: mimarlık ve sosyalizm, romantik sanat ve teknoloji tarihi, politika ve antikçağın öykünmesi. Bu kayıtlar, "Schinkel"in Engels'in Manchester üzerine kitabı kadar bir ansiklopedi maddesi olduğu şehircilik meselesinde olduğu gibi, tuhaf ve diyalektik açıdan örtüşse bile, ön-bilinçli zihinlerimiz, bu kartlar farklı dosyalardan gelmiş gibi bağlantıyı yapmayı ya da onu kabul etmeyi reddediyor.

Uyumsuzluk ve uyuşmazlık, aslında toplumsal ve tarihsel gerçekliğin kendi alanında, burada yeniden keşfetmenin çok garip olduğu "edebi" analojilere sahiptir. Gerçekten de bu tuhaf uyumsuzluk, bir yazar ya da hatip yanlış bir şekilde uyumsuz tipte bir metni bünyesine kattığında ya da farklı bir söylem kaydına saptığında olduğu gibi, *türsel* uyumsuzluktan daha çok hiçbir şeyi anımsatmaz. Tabii ki edebiyatta türlerin, gelenekleri ve yansıttıkları farklı okuma kurallarıyla birlikte böyle ortadan kaybolması tanıdık bir öyküdür. Artık, geleneksel ekosistemlerinden virüsler gibi salınan eski türler, soyu tükenmek şöyle dursun, yayılmış ve artık mevcut konuya ait olmayan, ancak alternatif biçem konusu için bir şekilde yetersiz görünen tipolojik şemalara göre böldüğümüz ve dosyaya koyduğumuz gerçekliğin kendisini sömürgeleştirmiş gibi görünüyor. Yine de bilgisayar her ikisini de "Alman," "on dokuzuncu yüzyıl" vb. başlıkları altında açsa bile, kesinlikle, "Engels" biçemiyle uyuşmayan basitçe "Schinkel" ansiklopedi maddesinin "biçemi" gibi bir şeydir. Başka bir deyişle, iki madde "birlikte gitmez" veya "gerçek dünya"da, yani tarihsel bilgi dünyasında eşleşmez; ancak, postmodern tarihyazımı (böylece kendisi de tarihsel bilgi denen diğerinden türsel olarak ayrılan bir kültürel tür) olarak nitelendirdiğimiz, ilginç uyumsuzluklarının ve tüketilecek zevkin ikramiyesi olan beklenmedik yan yana gelmelerinin cafcaflı büyülü gerçekçiliğinin olduğu bu alanda birlikte hareket ederler.

Postmodern anlatının, burada söz konusu olan tuhaf söylemsel ayrımı hiçbir şekilde alt ettiği veya aştığı düşünülmemelidir: Bu ayrım, postmodern kolajın bir "çözüm" görünümü sağladığı bir "çelişki" olarak asla kavranamaz. Postmodern etki ise tam tersine, dayandığı uzmanlaşmaları ve farklılaşmaları onaylar:

[37] Alejo Carpentier, "Prologo," *El Reino de este mundo* [*Bu Dünyanın Krallığı*], Santiago, 1971.

onları önceden varsayar ve böylece onları uzatır ve sürdürür (çünkü Schinkel ve Engels'in deyim yerindeyse kuzu ve aslan gibi yan yana yattıkları, gerçekten birleşik bir bilgi alanı ortaya çıkarsa, tüm postmodern uyumsuzluklar ânında buharlaşıp gider). Böylece yapı, postmodernizmin, *parçalanma* kelimesinin çok zayıf ve ilkel bir terim şeklinde kaldığı bir şey olarak tanımını doğrular. Bu tanım muhtemelen, özellikle artık mesele önceden var olan eski bir organik bütünlüğün parçalanması meselesi değil, daha çok, yeni ve beklenmedik şekillerde çokluğun, ilgisiz olay dizilerinin, söylem türlerinin, sınıflandırma tarzlarının ve gerçeklik bölümlerinin ortaya çıkması olduğu için, aynı zamanda fazla "bütünleştirici"dir: Bu mutlak ve kesinlikle rastgele çoğulculuk (ve belki de bu yüklü terimin, bir tür gerçeklik-çoğulculuğunun, kendisi için saklanması gereken tek gönderge budur), çoklu ve alternatif dünyalardan çok, örtüşmeleri çok boyutlu bir uzayda halüsinojenik derinlik düzlemleri gibi algısal bakımdan korunan, birbiriyle ilişkisiz bulanık kümelerin ve yarı özerk alt sistemlerin bir arada varoluşu, elbette, merkezsizleştirme retoriği tarafından çoğaltılan (ve "bütünlüğe" yönelik resmi retorik ve felsefi saldırıları bilgilendiren) şeydir. O halde, gerçekliğin bu farklılaşması ve uzmanlaşması ya da yarı özerkleşmesi, modellediği dünyanın biçimini alan ve kavramlar kadar deneyim biçiminde de yeniden üremeye çalışan psişede olanlardan –modern veya modernist kaygı ve histerilerin aksine postmodern şizofrenik parçalanmadan– önce gelir. Psişede olanların sonuçları, taklitçi bir şekilde kamufle edilen ve uzak geleceğin bilimkurgusal ortamının optik lazer boyutuna yaklaşmaya çalışan görece basit bir doğal organizmanın karşılaşacağı sonuçlar kadar fecidir. Psikanalizden ve en son olarak da parçalanmış ve çoklu özne konumlarının spekülatif haritasından çok şey öğrendik, ancak bunları, onları yansıtan toplumsal şablonlardan çok, hayal edilemeyecek kadar karmaşık yeni insan doğasına atfetmek yazık olur: Brecht'in bize gösterdiği gibi, insan doğasının gücü sonsuz çeşitlilikte biçimlere ve uyarlamalara ve bununla birlikte psişenin kendisine yeterlidir.

Bu arada, (Doctorow tarafından *Ragtime*'ın tarihyazımının önemsiz, ama olağanüstü semptomatik modellerinde resmileştirilen) farklı ayrımsal yapılar aynı zamanda postmodern algının daha önceki açıklamasını "farklılık anlatır" sloganıyla doğrulama konusunda uzun bir yol katetmektedir. Yeni algı biçimleri gerçekten tam da bu tür uyumsuzlukların eşzamanlı korunması, gözleri yeniden odaklanmaya çekmeyen, ancak geçici olarak çoklu koordinatlarının gerilimini besleyen bir tür karşılaştırılamazlık-görüşü yoluyla işliyor gibi görünüyor (böy-

lece diyalektiğin, zahmetsizce birbirine uyacak şekilde hesaplanmış, önceden oluşturulmuş ve önceden düzenlenmiş çeşitli "karşıtlar"ın yeni "sentezler"ini üretmekle ilgili olduğunu düşündüyseniz, tüm bunların kesinlikle "diyalektik sonrası" olacağından emin olabilirsiniz).

Ama bu, aynı zamanda en temel anlamda *mekânsal* bir fenomen olarak da düşünülmelidir, çünkü –ister farklı zaman dilimlerinden isterse toplumsal ve maddi evrenin ilgisiz bölümlerinden kaynaklansın– postmodern uyumsuzluklarında bir araya gelen çeşitli öğelerin kökeni ne olursa olsun, bu şekilde güçlü bir biçimde hissedilen, onların mekânsal ayrılığıdır. Tarihsel veya varoluşsal zamandaki farklı anlar burada basitçe farklı yerlerde dosyalanır; onları yerel olarak bile birleştirme girişimi, (buradaki bu figürlerin mekânsal karakterinin vadesinin gelip faturasını sunması dışında) zamansal bir ölçekte yukarı ve aşağı kaymayıp mesafe açısından kavramsallaştırdığımız bir oyun tahtası boyunca ileri geri atlar.

Bu nedenle, bir genel sınıflandırmadan diğerine geçiş, bir kablolu televizyon setindeki kanalları değiştirmek gibi, bütünüyle süreksizdir; ve gerçekten de öğelerin dizelerini ve tipolojik tasnif türlerinin bölümlerini, yeni gerçekliğin organize edildiği pek çok "kanal" diye nitelendirmek uygun görünmektedir. Medya kuramcıları tarafından postmodern dikkatin ve algısal aygıtın en somut örneği olarak alınan kanal değiştirme, aslında daha önce çağrıştırılan çoklu özne konumlarının psikanalitik modeline yararlı bir alternatif sunuyor gibi görünmektedir. Elbette bu model de postmodern kuramın kendisinin çok derin bir karakteristiği olan ve şimdi kendisi algısal, kültürel ve psişik düzeylerde kanal değiştirmenin kuramsal eşdeğeri diye kavranabilen kod dönüştürme sürecinde alternatif bir kod olarak tutulabilir. "Biz"in böylece, içinde bulunduğumuz, yüzleştiğimiz, ikamet ettiğimiz veya hareket etmeye alıştığımız her şey olduğu ortaya çıkıyor; ancak, mevcut koşullar altında tüm bu boşlukları veya kanalları tek bir Joyce gününde durmadan ileri geri müzakere etmek zorunda olduğumuzun anlaşılması şartıyla. Bu yeni gerçekliğin edebi temsili, böylece, ayrı gündüz programlarının yavaş yavaş birbirlerine bulaşmaya ve komşularını kolonileştirerek en kaygı verici –ama az önce gördüğümüz gibi, en arketipik olarak postmodern– şekillerde birleşmeye başladıkları Latin Amerika'daki radyo dizilerinin eski günleriyle ilgili dikkat çekici "anı yazısı," *La Tia Julia y el Scribidor* [*Julia Teyze*] gibi görünüyor: o halde, bu tür bir karşılıklı bulaşma, postmodern bütünleştirme tarzı diyebileceğimiz şeyin tam prototipidir.

Bu, aynı zamanda bizim çağdaş tarihsel ve politik tarzımızı da karakterize eder ve Lefebvre'in yeni bir tür mekânsal diyalektik anlayışı yoluyla önceki yapıları, kültürel veya kurgusal kalıplardan daha fazlasına işaret eder şeklinde kavramamız gerekecek. Zira güncel olayları anlamamız, postmodern yazının özelliklerini kavramada uyandırılan gerçekliğin bölümlere ayrılmasının arka planına karşı da gerçekleşir. Bugünü tarih olarak kavramak hiçbir zaman kolay olmadı, çünkü neredeyse tanım gereği el kitaplarının tümü durmuş ve bir ya da iki yıl önce basılmıştır, ama politik olarak bilinçli bir kolektivite en son beklenmeyen değişim üzerine çoklu ya da çokbaşlı ve sürekli bir inceleme ve yorumla kendisini sürekli güncel tutabilir. Ancak bugün, bu biçimdeki kolektivite medyanın içine geri çekilmiş ve bizleri bireyler olarak yalnız ve bireysel olma duygusundan bile yoksun bırakmıştır. Tarihsel anlayışın "mevcut durum"a vurabilecek ara sıra olan parlayışı, bu nedenle, gazetedeki ayrı sütunların yeniden birleştirilmesinin neredeyse postmodern (ve mekânsal) tarzıyla gerçekleşecektir:[38] ve (daha eski bir zamansal dil kullanarak) tarihsel düşünme ya da çözümleme demeye devam ettiğimiz şey, bu mekânsal işlemdir. Böylece, Alaska'daki petrol sızıntısı, İsrail'in Güney Lübnan'daki en son bombalama veya arama-yok etme misyonuyla yan yana oturur veya televizyon haberlerinin bölümlemesinde onun hemen ardından gelir. İki olay, tamamen farklı ve ilişkisiz zihinsel referans bölgelerini ve çağrışım alanlarını harekete geçirir, çünkü özellikle mevcut "nesnel ruh"un basmakalıp gökevi içinde Alaska, "savaşın parçaladığı Ortadoğu'ya" göre fiziksel ve ruhsal dünyanın başka bir tarafındadır. Kişisel tarihimizin herhangi bir iç gözlemsel incelemesi gibi, (Exxon, Alaska, İsrail, Lübnan başlıkları altında dosyalanmış) çeşitli nesnel tarihlerin incelemesi de tüm bu şeylerin diyalektik karşılıklı ilişkisini açığa çıkarmak için tek başına yeterli olmayacaktır. Bunların efsanevi temel olayı, bir yandan Ümit Burnunu dolaşmak için gitgide daha da büyük petrol tankerleri inşasını belirleyen Süveyş Savaşında, bir yandan ise onun devamı olan ve Ortadoğu'nun siyasi coğrafyasını bir nesilden fazladır şiddet ve sefalet içinde bırakan 1967'de bulunabilir. Tartışmak istediğim şey –bundan böyle normalde somut tarihsel anlama olarak düşündüğümüz şey için kesinlikle vazgeçilmez olan– bu tür ortak "kökenler"in izini sürmenin, artık daha eski tarihsellik veya

[38] Gerçekten de (Jonathan Arac'ın benim için yaptığı gibi) Walter Bagehot'un onun hakkındaki yorumunu hatırladığımızda, postmodern bir Dickens ortaya çıkıyor: "Londra bir gazete gibidir. Her şey orada ve her şey bağlantısız" (*Literary Studies*, Londra, 1898, s. 176).

nedensellik mantığı anlamında tam olarak zamansal veya soyağacıyla ilgili bir işlem olmadığıdır. Çözülene kadar (Nasır ve Süveyş!) henüz bir bilmece bile olmayan bir yan yana koymanın (Alaska, Lübnan) "çözüm"ü, artık Michelet ya da Spengler tarzında bir tarihyazımsal derin uzayı ya da perspektif zamansallığını ortaya çıkarmaz: bir slot makinesindeki düğüm devresi gibi aydınlanır (ve bu nedenle, geleceğin bilgisayar oyunu şeklindeki tarihyazımını daha da kaygı verici hale getirir).

Ancak, tarih mekânsal hale geldiyse, tarihsel olarak düşünmekten kaçınmamızı sağlayan bastırma ve ideolojik mekanizmalar da öyledir (aslında Alaska örneği, mekânsal olarak bitişik sütunları görmezden gelmenize izin vermek için iyi hesaplanmış bir tür okuma planı sunar); ama şimdi, postmodern kurguda saptanan türsel uyumsuzlukların artık postmodern gerçeklikte farklı türde bir güç haline geldiği daha geniş bir bilgi estetiğini kastediyorum. Bu güç, diğer sütunlarda veya bölmelerde sınıflandırılan öğeleri göz ardı etme zorunluluğunun, daha eski ve daha ilkel yalan söyleme ve bastırma taktiklerinden taktik olarak çok daha gelişmiş olan ve klasik ideolojinin artık hantal ve Batlamyusçu teknolojileri olmadan yanlış bilinç inşa etmek için bir araç ortaya çıkardığı, tuhaf bir yeni terbiye veya yüksek klas dikte ediyor. Bu, bilgiyi etkisizleştirmenin, temsilleri olanaksız hale getirmenin, siyasi konumları ve onların organik "söylemleri"ni itibarsızlaştırmanın ve kısacası, Adorno'nun dediği gibi "olguları" "gerçek"ten etkili bir şekilde ayırmanın yeni bir yoludur. Yeni yöntemin üstünlüğü, alt sistemlerin ve zihnin ilgisiz çeşitli bölümlerindeki konuların ayrılmasında zaten örtük olan bilgi ve tam bilgi birikimi ile yeterince mükemmel bir şekilde bir arada var olma kapasitesinde yatmaktadır. Aslında bunlar yalnızca yerel veya bağlamsal olarak ("nominalistik olarak") farklı zaman anlarında ve birbiriyle ilişkisiz çeşitli özne konumları tarafından etkinleştirilebilirler, öyle ki burada biçemsel bir tabu, yalnızca eski sentez türlerini değil, aynı zamanda eskiden –iki tanığın beklenmedik bir şekilde karşı karşıya getirildiği suçun dramatik yeniden canlandırmalarında olduğu gibi– tek bir kanıtla görünüşte bağlantısız bir kanıtın karşı karşıya gelmesinden kaynaklanan terapötik yabancılaşma etkilerini bile dışlamak üzere, insan için karakteristik olan sınırlılıkla ("Bir anda yalnızca bir yerde –tek bir söylemde!– olabilirim") birleştirilir.

"Postmodernizm"in kendisi, gerçekliğin kendisinin, üyeleri yalnızca kendi mevkidaşlarıyla karşılaşmış olan politik hücre ağlarına biraz benzer şekilde örgütlendiği böyle bir sistemden kaynaklanan kavramsallığın başlıca örneğidir.

Bu "kavram" içinde, zaten bildiğimiz, ancak benzersiz işleyişine yeterince hayran olmadığımız farklı temsillerin bir arada varoluşu, eğer şizofreni gerçekten Pynchon'ın bize söylediği şeyse, şizofreni ile karşılaştırılabilir ("Wendell gün geçtikçe daha az kendisi ve daha genel oluyor. Bir personel toplantısına giriyor ve oda aniden insanlarla dolup taşıyor").[39] Gerçekten de bir oda dolusu insan, bizi aynı anda düşündüğümüz uyumsuz yönlere davet ediyor: günlük yaşamının ve biçimlerinin olağanüstü yeni küresel zarifliğini bize temin eden bir özne konumu; bir diğeri, dünyanın şimdiye kadar sessiz kalan bölgelerinden veya duyulmayan sınıf katmanlarından gelen tüm bu yeni "sesler" ile demokrasinin yayılmasına hayret eden konum (biraz bekleyin, seslerini diğerlerine katmak için burada olacaklar); diğer daha mızmız ve "gerçekçi" konuşmalar bize, fahiş fiyatlı çılgın banknot yapılarıyla, borçlarıyla, fabrikaların kaçışının ancak yeni abur cubur zincirlerinin açılmasıyla karşılaştırılabilecek hızlarıyla, bırakın işsizliği, yapısal evsizliğin katıksız sefaleti ve medyanın temayı tehlikeli bir şekilde eski püskü olarak değerlendirdiği zaman uyuşturucu melodramları ve şiddet pornosu içinde parlak bir şekilde sarmaladığı kentsel "bozulma" veya "çürüme" olarak adlandırılan o iyi bilinen şeyle geç kapitalizmin yetersizliklerini hatırlatıyor. Bu seslerin hiçbirinin diğerleriyle çeliştiği söylenemez. Bunu "söylemler" değil, yalnızca önermeler yapar ve özdeşliğin ve özdeş-olmamanın özdeşliği bunun için pek doyurucu görünmemektedir; bunun için, madde ve karşı-maddenin nihayet buluşup el sıkışabileceği nihai bir galaksiler arası çarpışma şansını ima eden "bir arada var olma" da fazla güven verici bir terimdir. Brecht'in Hollywood hakkında, Tanrı'nın tasarruf ettiği ve planladığı ancak tek bir kuruluş olduğu ("cennet, gönençli ve başarılı olmayanlara cehennem gibi hizmet eder") şeklindeki alçakgönüllü hipotezi bile, bir şehir ve o belirli şehrin kavramı! akla gelebilecek son birkaç "temsil"den biri olarak akılda buyurgan bir şekilde yükselse de fazlasıyla işlevseldir: Postmodernizm butiklerde ve modaya uygun küçük lokantalarda canlı ve iyi durumdayken (gerçekten de bugünlerde restoranların yeniden düzenlenmesinin postmodern mimarın komisyonlarının önemli bir bölümünü oluşturduğu söylenmektedir), diğer gerçekler dışarıda eski arabalarda veya yürüyerek dolaşıyorlar. Aynı zamanda bir gerçeklik olan bir ideoloji olarak "postmodern," temel özelliği, bütünlükleri içinde yeniden birleşimleri onu çürütebilecek olan tüm düzey ve seslerin radikal bir şekilde ayrılması olduğu sürece çürütülemez.

[39] *The Crying of Lot 49*, [*49 Numaralı Parçanın Nidası*], New York, 1982, s. 104.

IX. Çöküş, Köktencilik ve Yüksek Teknoloji

Saklambacın son umutsuz aşamaları, sizi Tarihin boğularak ölmüş olabileceği sonucuna götüren ev derinliğindeki korkunç sessizliğe karşın (artzamanlı kostümleri içinde tamamen mekânsal olacak şekilde maskesi düşürülmüş olan) onun hâlâ içinde bulunabileceği bazı nihai mantıksal saklanma yerleri önerir. Bununla birlikte, tarihi şimdinin kendisinden türetmek ve günümüzün fantezi projeksiyonlarını ve arzu gidermelerini bir gerçekliğin gücüyle değilse de Heidegger'in söylemekten hoşlandığı gibi (*stiften*) en azından gerçeklikleri temellendiren ve başlatan şeylerin gücüyle donatmak, hâlâ olanaklı olmayabilir mi?

Bu yansıtmalar, her ikisi de bu tür semptomların en önemli külliyatında (çağdaş bilimkurgu) saptanabilse de zıt yönlerde ilerler: eski dostlarımız geçmiş ve gelecek olarak nitelendirmekte duraksadığım yönler; ama belki de bunlar, gördüğümüz gibi, ne geçmişin ne de geleceğin dikkatimizle veya sorumluluğumuzla ilgili yasal hak iddialarının pek olmadığı bir durumda, bunların yeni ve postmodern versiyonlarıdır. Çöküş ve yüksek teknoloji, gerçekten de bu tür spekülasyonlar için fırsat ve fırlatma rampaları olup kendilerini karşıt kılık ve tarzlarda ortaya çıkarırlar.

Zira yüksek teknoloji, özellikle çeşitli dini biçimlerinde her yerde ve kaçınılmaz olsa da, *çöküş*, kimsenin bahsetmediği bir koku veya tüm konukların gözle görülür bir şekilde düşünmemek için çaba sarf ettiği bir düşünce gibi, yokluğuyla zorlar. Kulaklıklar ve Andy Warhol'un, köktencilik ve AIDS'in, egzersiz makinelerinin ve MTV'nin, yuppilerin ve postmodernizm üzerine kitapların, punk saç modellerinin ve elliler tarzı asker tıraşlarının, "tarihselliğin kaybı"nın ve şizofreniye övgünün, medya ve kalsiyum ve kolesterol takıntılarının, "gelecek şoku" mantığı ve bilim insanlarının ve kontrgerilla vuruş güçlerinin yeni toplumsal gruplar olarak ortaya çıkış dünyasının, herhangi bir mantıklı Marslı gözlemcinin gözünde olgun bir çöküş için kabul edilecek tüm niteliklere sahip olacağı düşünülebilir; ama bunu söylemek bayattır ve postmodern söylemsel sistemin diğer taktik başarılarından biri, *laudator temporis acti*'nin* artık pek akla yatkın veya inandırıcı olmayan edebi karakterlerin deposuna gönderilmesinde yatar. Elbette, eski normun yalnızca başka bir "yaşam tarzı" haline geldiği yerde, ayrıksı kategorisi varlık nedenini kaybeder; ama modern-

* Geçmiş zamanları öven biri –çn.

ler hâlâ bu kavrama sahiptiler ve onu bazen bizim zamanımızda yalnızca Fellini'nin büyük *Satyricon*'unun geç Roma İmparatorluğu hakkında bir "nostalji filmi" kisvesi altında yeniden yakaladığı şekilde canlandırdılar, ama şu açık farkla: nostalji bir şekilde gerçek olabilir ki, bu durumda şimdiye kadar bilinmeyen ve sınıflandırılmamış bir duygu türü diye tanımlanmalıdır (tabii ki her şey yalnızca *La Dolce Vita*'nın bir kostüm uyarlaması değilse; bu durumda Fellini ilgisiz bir başka ahlakçıdır ama bu, filminin çağdaş eşdeğerinin narsist pathoslarından muzaffer bir şekilde kaçınarak çürüttüğü bir şeydir). Fellini burada, gümüş çağın çökmekte olan Romalılarının yaşadığı dünyaya değil, bizden farklı olarak çöküş kavramını somut olarak ve Flaubertci güçle düşünebilen yüksek Modernistlerin dünyasına (en azından ilk, sembolist aşamalarında) bir bakış atabileceğimiz bir zaman makinesi inşa etmeyi başarıyor. Bu arada, Richard Gilman'ın bize yerinde bir şekilde hatırlattığı gibi,[40] söz konusu Romalılar böyle bir kavrama sahip değildi ve kostümlü dramada Otuz Yıl Savaşlarına gittiğini ilan eden karakterden farklı, ama bizlere, postmodernlere benzer olarak, her an kendilerini çimdikleyerek kendilerine "Çöküş"te yaşadıklarını hatırlatmaktan çok uzaklardı.

Gilman, herkesin bunu çoktan yaptığını bilmeden, bu zararlı kavramı kullanmayı bırakmamızı söylemeye devam ediyor; ama yine de bu kavram "tarihsel farklılık duygusu" olarak adlandırılan bu olgunun kendine özgü davranışını gözlemlemek için ilginç bir laboratuvar sunuyor. Fellini'nin temsilinin tekrarladığı kavramsal problemlerdeki paradoks, mantık ötesi motor gücünü her şeyden önce farklılık paradokslarından alır: "çökenler" bizden bir başka anlamda bir şekilde aynı oldukları kadar farklı oldukları ve bizim kılık değiştirmiş simgesel özdeşleşmemizin araçları oldukları için. Ancak, bu anlamda ve bir tema ya da ideologem olarak "çöküş" (örneğin, Polinezyalılarınkinden daha tuhaf bir "kültürü" barındıran) hayali müzede yalnızca bir oda değildir; ayrıca, Gilman'ın bazen düşündüğü gibi, psişik ve ırksal sağlık veya dengesizlik hakkında varsayımlar içeren bir "kuram" da değildir; bütün bir tarih kuramının ikincil bir yan ürünü ve Almanların *Geschichtsphilosophie* [tarih felsefesi] dediği şeyin özel bir alt kümesidir. Ne yazık ki, bu nedenle, kişi bundan başlamalı ve Des Esseintes'e veya Fellini'nin Romalılarına kadar inmelidir; bu, "modern zamanlar"ın özgüllüğü ve tarihin geri kalanından kendi farklılığı yoluyla kendini tanımlama biçimi üzerine biraz düşünmeyi içeren bir görevdir. Bu, Latour'un

[40] Richard Gilman, *Decadence*, New York, 1979.

son zamanlarda ve uygun bir şekilde (sanki hâlâ etrafta onlardan çok sayıda yokmuş gibi!) "Büyük Bölünme" diye yeniden vaftiz ettiği, ancak bazen "Batı ve geri kalanı" olarak da adlandırılan, aksi halde Batı Aklı, Batı metafiziği veya aslında (Latour'un kendi özel meşguliyeti olan) Bilimin kendisi olarak bilinen ve her şeyden önce Batılı olduğunun belirtilmesine (Joseph Needham veya Lévi-Strauss okuyucuları hariç) gerek olmayan bir şeydir. Latour, bu Batı istisnacılığı görüşünün eşanlamlılarını ve farklı kılıklarını içeren, içinde birçok eski Marksist dostun da bulunacağı, harika bir tablo hazırladı:

modern Dünya
sekülerleşme
ussallaştırma
anonimlik
düş kırıklığı
merkantilizm
optimizasyon
insanlıktan çıkarma
mekanizasyon
Batılılaşma
kapitalizm
sanayileşme
sanayileşme sonrası
teknikleşme
entellektüelleştirme
sterilizasyon
nesnelleştirme
Amerikanlaştırma
bilimselleştirme
tüketim toplumu
tek boyutlu toplum
ruhsuz toplum
modern delilik
modern zamanlar
ilerleme[41]

[41] Bruno Latour, *The Pasteurization of France*, Cambridge, Mass., 1988, s. 207.

Açıktır ki, Latour birkaç tarihsel aşamayı bu konumlara yerleştirmiştir; bu, yalnızca kaynaklandıkları ve ifade ettikleri durumların daha derin sürekliliğinin altını çizen bir şeydir. Bu arada, bu Batı istisnacılığı söylencesinin sürdürülmesinde Solun ve Marksizmin "suç ortaklığı," burada, *Komünist Manifesto*'nun kapitalizmin kendisinin yeni ve tarihsel olarak benzersiz dinamiklerinin kutlanmasına ayrılmış sayfalarını unutmuş olan herkes için kusursuz bir şekilde açıklığa kavuşturulmuştur. Ancak benim görüşüme göre, suçlanan şey modernizmin (ya da daha doğrusu "modernite"nin; gerçekte "modernleşme" olmadığı sürece) kendisi olup yenilik daha çok, Marksizmin başka bir modernizm olarak tüm bunlarla ilişkisinde yatmaktadır.

Aslında tarihsel materyalizmin aşamalar yönü, Marksizmde kapitalizm (ve sosyalizm) ile kapitalizm öncesi üretim tarzları arasında en sık (ve haklı olarak) var olduğu hissedilen mutlak kopuşu dönüştüren alışılmadık bir şekilde yeniden çerçevelenebilir. Gerçekten de gelenekte, ölçüsü veya göreli özgürlüğü konusunda duraksanan bir mısra gibi, tarihsel süreklilik boyunca çeşitli şekillerde vurgulu bir dizi kırılma gezinir. Marksizm aslında kabile toplumları (avcılar ve toplayıcılar, ilkel komünizm) ile (artık ürün, yazı, kafa ve kol emeği arasındaki ayrım vb.nin yanı sıra) devlet iktidarını gören (kapitalizm dahil) sonraki üretim tarzları arasında bir tür kopuş olduğunu varsayar. O, kapitalizm öncesi iktidar toplumları ile tarihi yeni bir şekilde yeniden icat ettiği ve aynı zamanda sosyal emperyalizmin eşsiz ve şimdiye kadar yeni bir biçimini oluşturduğu söylenebilecek sonsuz genişlemesiyle ("hem *kendine özgü* bir sınır koyan hem de *herhangi bir* sınırın ötesine geçen")[42] kapitalizmin çok özel dinamiği arasında başka bir tür kopuş olduğunu da varsayar; bu elbette, Latour'un aklındaki kopuştur. Bu arada muhtemelen, kapitalizm ile sosyalizm arasında, bu sonuncusunun, onu kapitalizm öncesi toplumsal oluşumlarla daha karşılaştırılabilir kılan kolektif biçimleri ve deneyimleri yeni ve daha yüksek bir düzeyde yeniden icat etmesi ve bu bağlamda kapitalizmin atomik parçalanmasından ve bireyciliğinden başlı başına farklı olması anlamında temel bir kopuşu varsaymak gerekir (her ne kadar Hegelci bir hamleyle sosyalizm, piyasa sistemi altında geliştirilen bireysel öznelliğin yeni zenginliğini koruyacağını iddia edecek olsa da). Ancak bu silsile, geleneksel olarak sunulduğu şekliyle ve artık onun Darwinci imalarından (tek doğrultulu evrim veya çok doğrultulu evrim) pek de kaygılı olmadığımıza göre, hâlâ, kapitalizmin mantığı tam anlamıyla

[42] Grundrisse, s. 350.

"bütünleştirici" olan yeni bir tür küresel tarihi başlattığı şeklindeki diyalektik anlayış tarafından tamamen ortadan kaldırılmayan utanç verici soruları gündeme getirmektedir: Sonuç olarak, daha önce –birçok ve ilişkisiz– tarihler olsa bile, şimdi göz alabildiğine daha homojen bir ufukta, eğilimsel olarak yalnızca bir tane vardır.

Ancak *Manifesto*'nun dikkatli bir okuması, Marx'ın bir aşama olarak kapitalizm görüşü hakkında biraz farklı bir düşünme biçimi önerir. Zira o, bir tür devasa kara kutu ya da "kaybolan aracı," kapitalizm öncesi halkların sosyalizm yolunda yeniden programlanmak ve yeniden eğitilmek, dönüştürülmek ve gelişmek için içinden geçmek zorunda oldukları, olağanüstü karmaşık ve zamansal açıdan genişlemiş ve gelişmiş bir laboratuvar olarak kavranabilir. Yapısal olmasına karşın diyalektik kalan bu okuma, şimdi eski serilerin radikal farklılığının özelliklerini yeniden dağıtır; kapitalizmin kendisinin ne tür bir toplum, kolektif karakter ve kültür içerdiğine dair soruları dışarıda bırakır, çünkü kapitalizm artık başlı başına bir aşamadan ziyade bir süreç olarak görülür; son olarak, o, postmodernizme atfedilen özellikleri, Marx'ın çok iyi bilindiği gibi ayırma ve parçalama, indirgeme, ayrıştırma, yoksun bırakma ve benzeri terimlerle tanımladığı yapısal eğilimin yeni ve yoğun biçimleri olarak, işlevsel bir şekilde yeniden gözden geçirmemizi zorunlu kılar.

Bununla birlikte, modernite deneyiminin diğer çeşitlerine dönersek, modernitenin, ister nesne dünyasının ister bizzat psişenin yakınlığında, en azından farklılık ve yaklaşan değişim duygusuyla nasıl bir olduğunu gördük:

> Ben değil, ben değil, içimden esen rüzgâr!
> Hoş bir rüzgâr Zamanın yeni yönüne doğru esiyor.
> Beni desteklemesine, beni taşımasına izin verirsem, eğer beni yalnızca taşısa!
> Duyarlı, ince, ah narin, kanatlı bir armağan olsam!
> Keşke en güzeli, kendimi teslim edip ödünç alınsam
> Dünyanın kargaşasında rotasını çizen ince, ince rüzgâr tarafından
> İnce, zarif bir keski gibi, sokulmuş bir kama gibi;
> Bir kamanın dimdik kenarı gibi keskin ve sert olsam
> Görünmez darbeler tarafından yönlendirilen,
> Kaya parçalanacak, mucizeye ulaşacağız, Hesperidleri bulacağız.[43]

[43] D.H. Lawrence, "Song of a Man Who Has Come Through," *Complete Poems*, New York, 1964, s. 250.

Bu, moderni silip süpüren nesnel değişim duygusunun pek çok ifadesi ile değiştirilebilir varoluşsal bir yakınlık olmanın yanı sıra eskinin kalıntılarına yönelik bir iğrenme ve Yeninin bir salıverme ve kurtuluş olmasıyla birlikte aynı zamanda bir zorunluluk olduğu duygusudur: kendinizi göstermek ve çevrenizde ortaya çıkma eğiliminde olan yeni dünyaya layık olmak için kendinize yapmanız gereken bir şeydir. Ancak bu, iddiaları ve talepleri öznel olmasına ve yeni insanlar tamamen yeni öznellik biçimleri üretme zorunluluğunu içermesine karşın uyarıcı işaretleri teknolojik olma eğiliminde olan bir dünyadır. Aynı zamanda, John Berger'in bize hatırlattığı gibi,[44] şimdi tarihsel olarak dikkate değer yeni *modernist* kültürel coşkusuyla Sovyet devriminde özetlenen artık daha yönlendirilmiş ve kısıtlı sistemik değişim ve toplumsal ve politik devrim kanalı dışında, ütopyacı vaadi Birinci Dünya Savaşı tarafından boşa çıkarılacak bir dünyadır. Yalnızca (her şey yeni olduğundan, daha doğrusu hiçbir şey artık "eski" olmadığından, konunun heyecanının büyük ölçüde ve diyalektik olarak azaldığı) postmodernden temel bir yapısal ayrım sunduğunu değil, aynı zamanda postmodernin bakış açısının bundan böyle klasik modernist mirasa yeni perspektifler sunması gerektiğini de gözlemlemek dışında, bu mayalanmayı yeniden anmanın yeri burası değil. Asgari düzeyde olanaklı görünen şey, modernliğin burada tartışılan radikal farklılık duygusundan ayrılamaz olduğudur: Modernler kendilerini daha eski pre-kapitalist geleneklerden gelenlerden veya modernizmle (ve emperyalizmle) aynı zamanda dünyanın sömürge bölgelerinde yaşayanlardan kökten farklı türde insanlar olarak hissederler. Burada diğer toplumlar ve diğer kültürler için (ve ayrıca eklemek gerekir ki, diğer ırklar için de) saldırgan olan şey, şimdi, bir dizi başka toplumun ikilemi içselleştirme ve Eski ve Yeni dramını çeşitli şekillerde dramatik bir kaygı ile yaşama şekilleriyle karmaşıklaşacaktır. Ancak, (sanayi dahil) kapitalizmin büyük makinesinin mükemmelliği, beyaz (ve genellikle Protestan) Kuzey Avrupalılarda kesinlikle kişisel bir erdem değildir; o, tarihsel koşulların ve yapıların (veya olasılık koşullarının) bir rastlantısı olup kapitalizmin ürettiği ve geliştirdiği diğer teknolojilerin yanı sıra aynı zamanda insan da olduğu için ("üretken emek" üretimi), "eğitimcilerin" tanım gereği kendilerinin zaten "yeniden eğitilmiş" olduklarını eklemenin bir totoloji olması gerekir.

Bununla birlikte, artık herhangi bir Avrupa merkezciliği içermeyen bu tanım bile kapitalizmin mutlak farklılığını ortaya koyar ve varsayar. Dolayısıyla, bu tür

[44] Yukarıdaki not 8'e bakın.

farklılıkların kuramsal olarak reddedildiği küresel bir postmodernizm hakkında gözlemlemek istenen şey, kendi olasılık koşulunun, dünyanın diğer kesimlerinin modern (ya da klasik emperyalist) dönemde olduğundan çok daha fazla *modernleşmesini* varsaymasıdır.

O halde, çöküşün modernliği içindeki bu tuhaf iç gölge ya da donukluk nereden geliyor? En iyi olasılıkla yetersiz modernliklerinden yalnızca kaygı duyan gururlu modern –ya da modernist– insanlar, kendi "en gelişmiş" sanatçıları ve kültürel entelektüelleri bir yana, neden imparatorluklarındaki daha eski eyaletleri zorlamaya devam ettikleri bu ruhsuz, nevrastenik farklılık fantezisini beslesinler? Çöküş açıkça hem moderniteye direnen hem de modernin tüm vaatlerinin gevşediği ve çözüldüğü gelecekteki bir kader olarak ondan sonra gelen bir şeydir. Bu kavram, sekülerliğin, ekonomik insanın ve faydacılığın zaferinden sonra en tuhaf dini mezheplerin ve yiyeceklerin geri dönüşünü hayal ediyor: Bu nedenle, altyapının her şeye gücü yeterliğine dadanan, üstyapının, kültürel özerkliğin kendisinin hayaletidir. Dolayısıyla, "çöküş" bir şekilde postmodernin kendisinin önsezisidir, ancak bunun sonrasının herhangi bir sosyolojik veya kültürel doğrulukla tahmin edilmesini olanaksız kılan koşullar altında; böylece belirsiz bir gelecek hissini, tümü mevcut (modern) sistemin uyumsuzlarından ve ayrıksılarından, sapıklarından ve Ötekilerinden veya yabancılarından ödünç alınan daha fantastik biçimlere saptırır. Nihayet, tarihte ya da daha doğrusu tarihsel bilinçdışında, "çöküş" geçmişin ve diğer üretim tarzlarının ortadan kaldırılamaz ötekiliği olarak karşımıza çıkar: Kapitalizm tarafından böyle ortaya konan, ancak eski kostümlerde olduğu gibi şimdi de üzerinde denediği bir ötekiliktir, çünkü (kendilerinde çöküş kavramına sahip olmayan) bu eski çökmüşler, bir başkasının ötekileri, bir farkın farkıdır. Bunlar kendi çevrelerine bizim gözlerimizle bakarlar, ancak hastalık derecesinde egzotik olan, ancak suç ortaklığı yapan ve sonunda buna bulaşan şeylerden başka bir şey görmezler; öyle ki roller yavaş yavaş tersine döner ve kapitalizm öncesi manzaranın daha doğal gerçeklikleri fonunda "çökmüş" olan biz modernler oluruz.

Bununla birlikte, doğanın ve onunla birlikte modernitenin kibir ve istisnacı ideolojisinde saldırgan bulabileceğiniz "ötekilik"in ta kendisi ortadan kalktığında, çöküş kavramının kendisi de ortadan kalkmalı ve artık postmoderne karşı tepkilerimizi nitelemek ve ifade etmek için mevcut olmamalıdır. Öte yandan, varlığını sürdürür görünen şey, çökmekte olan âna kendine özgü tınısını ve âdeta gümüş banknotunu veren tüm bu "dünyanın sonları"nın tarihyazımı aşa-

masıdır. Geç kapitalizm bu anlamda bir yanlış adlandırmadır, çünkü "geç" artık onunla ilişkilendirdiğimiz yüzyıl sonu ya da geç Roma imalarından hiçbirini taşımadığı gibi, özneleri de çok fazla deneyim ve tarihle, çok fazla haz ve çok fazla nadir ve gizli entelektüel ve bilimsel operasyonla baygın ve kayıtsız olarak hayal edilmez. Aslında tüm bunlara sahibiz, ancak bir yandan aynı nedenle bilgisayarlar belleği tüm bu ansiklopedi referanslarını tutan şişmiş bir mesaneye benzer şekilde şişmek gibi korkunç bir zorunluluktan kurtarırken, daha sonra anayasayı yenilemek için koşarız.

Yine de felaketin hayali hâlâ yakın ve uzak bir gelecek kategorisinin biçimlerini koruyor; atom alışverişi uzaklaştıysa bile, sera etkisi ve ekolojik kirlilik, telafi yoluyla, her zamankinden daha canlıdır. Sormamız gereken şey, bu tür kaygıların ve yatırım yaptıkları anlatıların (Husserl'e göre teknik anlamda gerçek bir nesneyi ortaya koyma bakımından) geleceği gerçekten "amaçlayıp amaçlamadığı" ya da bir şekilde kıvrılıp kendi zaman ânımızla beslenmeye geri dönüp dönmediğidir. Tüm bunların paradigmatik vizyonu olan (*On the Beach*'ten ve coğrafi bakımdan atom bulutu için son sırada olmaktan kaynaklanan yerel bir geleneği miras almış gibi görünen) Avustralya filmi *Road Warrior*, Rusların "sıkıntılar zamanı" dediği şeyi, uygarlığın çöküşünü ve evrensel bir anarşiyi ve barbarlığa geri dönüşü betimliyor. Bu, çöküşün kendisinin daha basit haykırışları gibi, petrol krizinden soygunlara ve dövme kültürüne kadar mevcut durum hakkında özgün olmayan bir yorum ve hiciv diye alınabilir.

Bununla birlikte, Freud bize bir fantezinin ya da bir rüyanın (bu tür kültürel yapıtın büyülenmesini içerecek şekilde genişletebileceğimiz bir şeyin) açık bütünlüğünün, gizli içeriğin anlamı için tersine çevirme ve yadsıma dışında güvenilir bir rehber olmadığını öğretmiştir: Gerçekte tamamen ilgisiz bir şey hakkında mutlu arzu gidermeler oldukları ortaya çıkan ölmüş sevilenlerin hayalleri. Bir keresinde, açık içeriğin hastalıklı özelliklerinin, bizi gizli olandaki özsaygımızı (veya içselleştirilmiş rol modellerimizi) inciten her şeyden uzaklaştırmada daha dolaysız ve işlevsel bir rol oynadığı, bundan çok daha sıkı ve mantıklı bir tür yapısal çıkarımın tasarlanabileceğini öne sürmüştüm.[45] Bunun için fırsat, bir grup mağaracının tesadüfen evrensel felaketten (ya meteorların zararlı atıklarından ya da kısa süreli bir zehirli gaz bulutundan kaynaklanıyordu, hangisi olduğunu hatırlamıyorum) kaçındığı, televizyon için yapılmış bir bilimkurgu filmiydi. Ancak, film yapımcılarına kolaylık olsun diye, kurbanların vücutları,

[45] Bkz. *The Ideologies of Theory*, cilt I, Minneapolis, 1988, s. 3-16'daki "Üst-yorum."

diğer tüm ölü organik maddelerle birlikte, küçük bir toz yığını bile bırakmadan, olay yerinde buharlaşmıştı. Bu nedenle, dünyadaki son insanlar, benzin pompalarından ücretsiz olarak arabalarını doldurabilecekleri ve boş bakkallardaki raflardan yiyecek kutularını alabilecekleri ürkütücü bir manzaraya çıktılar; onlar için Kaliforniya, aşırı nüfustan arınmış bir cennet manzarası sahnesine dönüşürken, hayatta kalanlar ise (bana göre) John Wyndham'ın çeşitli kıyametlerinin Ütopik sonuçlarına çok benzeyen kırdaki tarımsal ve komünal varoluşlara yerleştiler. Böylece dizi, rekabeti azaltmanın ve daha insancıl bir yaşam biçiminin çok gerçek avantajlarıyla desteklenen varoluşsal terör ve melodramatik keder sunuyordu. Bu tür bir filme distopik kurt kılığına bürünmüş Ütopik bir arzu giderme diyorum ve insan doğasının daha nahoş yönleri söz konusu olduğunda, Freud'un Bilinçaltımızda doyumsuzca yaşadığını düşündüğü bireysel ve kolektif kendini tatmine yönelik o farklı ve daha bencil dürtünün izlerini bulmak için bu türden görünen kâbusları dikkatli bir şekilde incelemenin adil ve sağduyulu olduğunu düşünüyorum.

Road Warrior elbette, onu (*A Boy and His Dog* veya *Glenn and Rhonda* türünden) basit fikirli bir atom sonrası anlatıdan ayıran başka özelliklere de sahiptir: Özellikle zamansal perspektifi, şimdiki zamanı neredeyse efsanevi veya dini türden efsanevi boyutlarla donatarak yakın gelecek anlatısını uzak gelecek anlatısına dönüştürür (bu daha sonra, daha çok kristolojik olan *Terminatör*'de, kılı kırk yararak tamamlanmış ve bitirilmiş olan bir şeydir). Ancak daha sonra, daha fazla şehir fantezisi oyunu ele veriyor; ve yalnızca *Blade Runner*'ın görsel ihtişamı, hayal edilen ya da edilmeyen geleceklerle çok az ilgisi olan daha tanıdık (ama daha az görkemli ve doyurucu olmayan) bir türün görüntü tüketimini değil, aynı zamanda geç kapitalizm ve en gözde pazar alanlarından bazılarıyla ilgili her şeyi de öneriyor.

Bana göre, bu tür filmlerin "anlamı" (belki de bu, bunun için en iyi sözcük değildir), ileri teknolojinin gelecekteki sıkıntılar zamanındaki çöküşü değil, her şeyden önce fethidir. Temsiller olarak, bu tür postmodern distopyacı filmler bize gelecek hakkında düşünceler ve hipotezler veriyor gibi görünüyor; ve şimdi Adorno ilkesi olarak adlandırabileceğimiz, gerçeklik tarafından olduğu kadar gelecek tarafından da ânında etkinleştirilen şey dışında, düşünceler ve hipotezler kesinlikle yeterince akla uygundur: yani bunların gerçek oldukları ortaya çıksa bile mutlaka doğru olmayabilirler. Ancak, bu tür filmlerin aslında tüketmemiz için bize verdiği şey, o çürük öngörüler ve distopyacı meteorolojik

bültenler değil, daha çok yüksek teknolojinin kendisi ve kendi özel efektleridir. Kendisi de post-çağdaş en büyük distopyacılardan biri olan J.G. Ballard, bu tür estetik yansıtmalar için çarpıcı bir formül bulmuştur: O bize, bunların, ileri teknolojinin düşüşte olduğunu gösterecek kadar gelişmiş bir teknoloji düzeyine ulaştıklarını söylemektedir. Gerçek yüksek teknoloji, yüksek teknolojinin tarihselliğini gösterme kapasitesine ulaşmak anlamına gelir: *Wesen ist was gewesen ist* (olumsuzlama belirlenmedir); başka bir şeye dönüşene kadar bir şeyin ne olduğunu söyleyemezsiniz; sanatın sonu değil, elektriğin sonu ve tüm bilgisayarlar bozuluyor. Bu düşünce, Renoir'in *La Règle du jeu*'sunda, şimdi lambalarını sallayan ve Saint-Saëns'in *Danse Macabre* melodisiyle ölümlülüğü kutlayan iskeletlerin sızdığı şatodaki kostüm balosunun doruğunda, şişko kadın piyanist, elleri kucağında, arkasında piyano rulolarının idareyi adamakıllı ele geçirdiği klavyenin kendisinin iskeletsel özerkliğine, kendinden geçmiş bir melankoli ile bakarken görülebilirken, unutulmaz bir âna yeni ve örnek bir anlam veriyor. Bu, mekanik yeniden üretilebilirliğinin o belirli aşamasında, kendi yabancılaşmış gücüne hastalıklı bir hayranlıkla bakan sanat yapıtının bir fablıdır. Ancak postmodern bundan daha sonraki bir aşamaya ulaşmıştır; modernin harikalar yaratan makineleri yansıtmadaki hazzından farklı olarak, onun bu makinelerin kritik noktada bozulmasından duyduğu haz, postmodern teknolojinin tam da bu şekilde kendini tükettiğini ve kutladığını fark etmezsek, çok ciddi bir yanlış anlaşılmaya eğilimlidir.

Bu nedenle, teknolojik görüntünün kendisinin artısına bir tür tamamlayıcı zevk ikramiyesi koymalıyız: zira burada yüksek teknoloji yalnızca içerikte (filme alınan ve sonra bıkkın bir halk için gösterilen görünürde gelecek şeylerde) değil, aynı zamanda sürecin kendisinde, bu stokun ve ekipmanın doğasında, "inançsızlığın askıya alınması" paradokslarında olduğu gibi, yadsımanın yadsınması yoluyla yapay olmadığına hükmedilen ve bundan sonra yapımında harcanan milyonlarca dolara göre değerlendirilen maddi görüntüsünün niteliklerinde ve "özel efektler"in başarısında da tanımlanabilir. Günümüzde büyük gişe başarılarının esas olarak yeni ve dikkate değer "özel efektler" ile elde edildiği ve bu yeni kurguların her birine üretim tarzı, mühendisleri, yenilikleri vb. hakkında ikincil bir tanıtımın eşlik ettiği gerçekten iyi bilinmektedir. Dolayısıyla "özel efektler" burada, içeriğe olan dikkatimiz ile biçimi takdir etmemiz arasında ayrım yapmanın fazlasıyla incelikli bir mesele haline geldiği, tüm çağdaş görüntü üretiminin daha derin mantığının bir tür kaba ve sembolik karikatürüdür.

Eski "anlamlı biçim" yerine "pahalı biçim," artık değişim değeri karmaşık bir tamamlayıcı sarmal içinde başlı başına bir meta haline gelen bu tuhaf metaların parolasıdır. Bu, önce Veblen tarafından açımlanan, daha sonra akademik sosyolojide kodlanan ve son olarak kendi zamanımızda Pierre Bourdieu tarafından zengin yeni yollarla yeniden icat edilen statü çağrışım türünden bahsetmenin biraz farklı ve daha klasik bir yoludur: İçsel olarak çökmekte olan hiyerarşilere sahip bir toplumda, statü kavramı belirsiz görünmektedir; ancak yukarıda tartışılan ve "ileri teknoloji ikramiyesi" denen biçimsel etkilerin evrenselleşmesi bu tür kavramların neden yeniden çekici hale gelmesi gerektiğini açıklıyor.

Metalaşmanın yeni ve ikinci derecelere ulaştığı ve kendisini daha önceki aşamalarının ötesinde yayıyor gibi göründüğü bu sürecin soyutlanması, mevcut borsa uygulamalarında kredi sistemi ve kâğıt paranın yapılanmaları ile paralellikler göstermektedir. Bu arada, eğer teknolojik determinizme geri dönmek istenmiyorsa, bu tür arzu yatırımını –kendilerini eski makinelerden (yanmalı motor, elektrik vb.) insanbiçimci olmayan karakterleriyle ayıran ve böylece klasik tiplerden tamamen farklı idealizm biçimlerine yol açan yeni protez güçlerden bir coşkuyu– sürdürme kapasitesi açısından yeni teknolojinin yapısını incelemek gerekecektir. On dokuzuncu yüzyıl anlamında temel olarak ne fiziksel ne de "ruhsal" olan bu yeni "enformasyonel" makineler ile modeli postmodern dönemde baskın hale gelen dilin kendisi arasında kurulacak yapısal paralellikler de olabilir. Bu görüşe göre, dil üzerine bir meditasyona esin veren ve insanları dil üzerine odaklanan yeni ideolojilerin inşasına teşvik eden şey, yeni teknolojinin bilgiselliği değil, daha çok, dilin eski tipten fiziksel temsilinden eşit derecede kaçan eşit derecede maddi iki fenomen arasındaki yapısal paralellikler olacaktır.

Bu arada, din –aracılığıyla– her zaman modernitenin kendisini tanımaya ve kendi farklılığını belirlemeye çalıştığı ilkelerden biri olduğu için, dini uyanışların da –tıpkı iyi bilinen tarihsellik eksikliğinin görünüşe göre çok sayıda "tarihe dönüş" üretmesi gibi– endemik göründüğü yeni postmodern dönemde, çoğu zaman onları göründükleri gibi değerlendirmeye özen göstermeden dinin statüsünü sorgulamak uygunsuz olmayabilir. Bununla birlikte, Weber'de din zaten farklılığın işareti olup aynı zamanda bazı dinlerin, onları ortadan kaldırma, inatçı bir tutucu zihniyete ve düzeltilemez bir gelenekçi damgaya sahip olma noktasında modernizmle diğerlerine göre daha ilişkili oldukları görülüyordu. Aslında bu sonuncular için, modernist laikleştirme ve aydınlanma kampanya-

larının onları pekiştirdiği ve güçlendirdiği, çünkü bu tür dini gelenekçiliklerin her zamankinden daha fazla meşruiyetten yoksun oldukları bir yaşam ve nesne dünyası elde ettikleri kolayca söylenebilir. Yine de herhangi bir modernizmin isteyebileceğinden daha zahmetsizce seküler olan hasımsız postmodernizmin daha yumuşak atmosferinde, bu tür dini gelenekçiler, paradigmatik Sessiz Devrim altındaki daha eski bir Quebec'in otoriter dinerkçiliği gibi iz bırakmadan eriyip gitmiş görünüyor. Şimdi bazen "köktencilik" olarak adlandırılan şeyin en beklenmedik biçimleri, neredeyse rastgele ve görünüşte diğer dönüm noktalarına ve ekolojik yasalara uyan bir şekilde gelişiyor.

Tinselliğin neredeyse tanım gereği artık var olmadığı bir durumda, tinselliğe yönelik evrensel bir insan iştahına başvuru yoluyla bu tür yeni "dini" oluşumları açıklamak istismarcı veya duygusal olacaktır: Söz konusu tanım aslında postmodernizmin kendisidir. Postmodernizmin nihai başarılarından biri, burjuva ve hatta kapitalizm öncesi toplumlarda, eskiden idealizm denen şeyin tüm biçimlerinin tamamen ortadan kaldırılmasıdır. Bu elbette, geçerken, idealizmin tedavisi ve düzelticisi olarak dünyaya gelen ve artık yapacak pek bir şey bulamayan materyalizm için de kaygılanmanın boşuna olduğu anlamına gelir; postmodernizmleri diğer, Kuzey Amerikan ve tüketimci anlamda "materyalizm" ile zorlamaya da değmez, çünkü tamamen metalaşmış bir dünyada karşıt hiçbir davranış artık düşünülemez. Bu arada, daha eski bir Marksist ideoloji kavramının son yıllarda yüzleşmek zorunda kaldığı sorunlar, kuşkusuz, onun kınamaya alışkın olduğu ve kendileri de yok olan çeşitli idealizm biçimleriyle olan yakınlığından kaynaklanmaktadır. Dini köktencilikler söz konusu olduğunda, Marvin Harris, postmodern zamanlara yönelik saçma bir şekilde tutkulu suçlamasının[46] bir bölümünü, yeryüzünde daha önce hiçbir insan dininin böyle şeyleri vaat etmek şöyle dursun değer bile vermediğini anımsatarak, yeni köktenciliklerin hangi türden olursa olsun başarıya (yaşam, özgürlük veya –çoğunlukla finansal– mutluluk arayışı) yaptıkları vurgunun kınanmasına adadı. Ama bana daha "temel" soru, gelenek ve geçmişle ve yeni dinlerin yeni toplumsal düzenin derinliksizliğinde yeri doldurulamaz yokluklarını nasıl telafi ettiğiyle ilgili soru gibi görünüyor.

Zira daha saf ve daha otantik bir geçmiş hakkında ne düşündüğünü düşünürse düşünsün, şimdi köktencilik denilen şeyin aynı zamanda postmodern bir fenomen olduğunu belitsel olarak kabul ediyorum. İslami ve dinsel hale gelen

[46] Marvin Harris, *America Now*, New York, 1981.

İran Devrimi, kesinlikle bir modernleşme etkeni olarak Şah'a karşı başlatıldı. Bu bakımdan, modern sanayileşmiş ve bürokratik bir devletin tüm temel özellikleri üzerindeki ısrarında postmodern olduğu kadar anti-moderndi de. Fakat Freudyen tekrarın paradoksu, postmodern (hatta modern) bir program olarak gelenekçilik için ters bir şekilde geçerli görünmektedir: Tıpkı bir tanesinde gerçekten "ilk" sefer yaşayamayacağınız gibi, diğerinde de gerçekten geleneksel veya otantik olarak kabul edilebilecek herhangi bir restorasyon hayal edemezsiniz. Modernist restorasyonlar, farklı faşizmlerin çeşitleri altında daha doğru bir şekilde dosyalanan modernist bir gelenek biçimi üretmiş gibi görünüyor; postmodern türlerin hepsinin solun "yeni toplumsal hareketler" dediği şeyle pek çok ortak noktası var gibi görünüyor; gerçekten de onlar bunların çeşitli biçim ve çeşitlerini oluştururlar ve hepsi gerici –şahit kurtuluş teolojisi– değildir.

Postmodern terimlerle "din"i tartışmayı, "estetik" veya "politik" gibi aynı kökten gelen deneyimsel kavramları konumlandırmak kadar zorlaştıran şey, postmodern bir toplumsal evrende inanç anlayışlarının sorunsallaştırılması ve sanki inanç öğretisinin doğasında var olan "ötekilik," onu yok etmek için sınırlandırmış gibi, kavramsal alandaki bu tür tuhaf biçimde kendi kendini doğrulayan usdışı öğretilere karşı kuramsal meydan okumadır. İnanç (klasik ideolojiyle birlikte) elbette her zaman bir derinlik retoriğinin kokusunu taşıyordu ve kendisini ikna ya da akıl yürütmeye özellikle dirençli olarak ilan etmiştir; onun entelektüel alandaki ontolojik konumu, bence her zaman diğer insanlara atfedilen bu sahte kavramın daha tuhaf ve daha temel özelliğini maskelemiştir (bir inanan olarak bile "ben" kendim asla yeterince inanmam ya da Pascal bize öyle söyler).[47]

O halde, inanç kavramının kendisi, ötekiliğin –geçmişin ve diğer kültürlerin maduniyetleri ile birlikte şimdinin istisnacılığıyla sonuçlanan değeri belirlenmiş farklılığın– modernin temel taşı ve kendisiyle ilgili en derinden beslenen batıl inancı olarak eleştirel şekilde kavrandığı bir dönemin zayiatıdır. Postmodernin bu konudaki vicdan rahatlığının bedeli, modernitenin farklılık iddiasının dayandığı teknolojik ve bilimsel altyapıdan ilkeli bir şekilde feragat edilmesiyle ödenmemiştir elbette; daha çok, taksitle satın alınmış ve kolektif zihnin gözünde kelime işlemcinin montaj hattının yerini aldığı bu altyapının temsili dönüşümü tarafından gizlenmiştir.

---

[47] İnanç kavramının insanbilimsel bir yapısökümü için bkz. Rodney Needham, *Belief, Language and Experience*, Oxford, 1972.

Yine de dini postmodernizmler, pahalıya satın alınan ve derinden hissedilen modernist toplumsal ve kültürel farklılık duygusunun tamamen toplumsal ve kültürel olanlar kadar önemli bir geri dönüşünü oluşturur; "cinsiyet," burjuva ayrımı ve Batılı bilimsel akıl yürütme, Birinci Dünya atalarımızın benzersiz başarılar olarak kabul ettiği, ancak küçük bir tiksinmeyle miras aldığımız ve ortadan kaldırmaya başladığımız farklılık biçimleriyse, aynı şekilde dini bir modernizm de yorumbilimi küçümseyen ve vicdan muhasebesine çok az gereksinim duyan bir çağda büyük bir çekiciliği olmayan, ayrıntılı ve esnek vicdan muhasebeleriyle donanmış, çok incelikli bir teolojik yorumbilgisi gösterisi sunar.

Zira teolojik modernizm, diğer modernizmlerle, bizi modern insanlar olarak oluşturan geçmişin radikal ötekiliğine veya farklılığına ilişkin kurucu duygularını paylaşıyor gibi görünüyor: Bu nedenle bizden önce giden herkesin modern değil, geleneksel olduğu ve bu anlamda düşünce ve davranış tarzlarında kökten farklı olduğu duygusunu. Tüm eski dünyalar, gerçek modernitenin doğduğu anda ölür ve bizden kökten başka hale gelir. Böylece modernler, yeniye ait dinleriyle, geçmişte yaşamış tüm diğer insanlardan –ve ayrıca sömürge halkları, geri kültürler, Batılı olmayan toplumlar ve "gelişmemiş" yerleşim bölgeleri gibi günümüzde hâlâ yaşayan modern olmayan insanlardan– bir şekilde farklı olduklarına inanıyorlardı. O halde, postmodern için kopuş, bu psişik, toplumsal ve kültürel ötekilik biçimlerine varsayımsal bir açılımla batar ya da çıkar; bu da Batı "kanon"unun çöküşünü ve diğer küresel kültürlerin yeni bir şekilde kabul görme olasılığını ortaya çıkardığı gibi, politik bir Üçüncü Dünyacılık meselesini de yeni bir şekilde gündeme getirir.

Teolojik modernizmin yorumbilgisel görevi, tam ölçekli tasfiye halindeki bir tarımsal geçmişin tüm diğer kalıntılarıyla birlikte kutsal yazıları tehdit eden muzaffer bir modernleşme durumunda, antik bir prekapitalist metnin anlamını koruma veya yeniden yazma konusundaki umutsuz gereksinimden ortaya çıkar. İngiliz Devrimi sırasındaki köylüler, toprak ve mevsimlerle ilgili olarak muhtemelen Eski Ahit'teki (ya da Yeni Ahit'teki) karakterlerinkinden çok farklı olmayan bir yaşam deneyimine sahipti; devrimlerini İncil terimleriyle sahnelemelerinin ve onu teolojik kategorilerde kavramsallaştırmalarının hâlâ olanaklı olmasına şaşmamalı. Fabrikalar ve yapay sokak lambaları, demiryolu trenleri ve sözleşmeleri, temsili siyasi kurumlar ve telgraflardan oluşan bir yaşam dünyasında on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisi için bu olasılık artık mevcut değildir: Egzotik kostümler giymiş kırsal insanlarla ilgili öyküler, bu tür modern Batılı

erkek ve kadınlar için ne anlama gelebilir? Modernist bir yorumbilgisi daha sonra günü kurtarmak için müdahale eder: İncil'in kendisi de dahil olmak üzere İncil'deki anlatılar artık harfi harfine alınmamalıdır – Hollywood bu şekilde yalan söyler! Bunlar değişmeceli veya alegorik olarak alınarak böylece arkaik veya egzotik içeriklerinden sıyrılmalı ve esasen soyut dili ve betimlemesi (kaygı, suçluluk, kefaret, "varlık sorunu") artık estetik modernizmin "açık yapıt"ları gibi, kendi özel durumlarına göre yeniden kodlanmak üzere Batılı şehir sakinlerinin farklılaştırılmış bir bakış açısına sunulabilen varoluşsal veya ontolojik deneyimlere çevrilmelidir. Merkezi yorumbilgisel zorluk, o zaman, açıkça, tarihsel bir İsa'nın anlatısal karakterinin insanbiçimciliği tarafından ortaya çıkarılmaktadır; yalnızca yoğun felsefi çaba bu karakteri şu ya da bu kristolojik soyutlamaya dönüştürebilir. Emirlere ve etik öğretiye gelince, vicdan muhasebesi bu sorunu çoktan çözmüştür; bunların da artık kelimenin tam anlamıyla alınmaları gerekmiyor ve adaletsizliğin, bürokratik savaşın, sistemik veya ekonomik eşitsizliğin ve benzerlerinin tam anlamıyla modern biçimleriyle karşı karşıya kaldıklarında, modern ilahiyatçılar ve din adamları, karmaşık modern toplumların kısıtlamalarına ikna edici uydurmalar geliştirebilir ve sivil nüfusları bombalamak veya suçluları infaz etmek için infazcıları Hıristiyan statüsünden diskalifiye etmeyen mükemmel gerekçeler sağlayabilir.

O halde, Kuzey Amerikalı "köktenci" ilahiyatçı John Howard Yoder[48] gibi birinin, özellikle Altıncı Emirin yeniden onaylanması da dahil olmak üzere, Kutsal Kitapta detaylandırıldığı şekliyle İsa'nın öğretilerinin tamamen modernleşmiş bir toplumda bugün üzerimizdeki gerçek iddiasını onaylaması sayesinde, yalnızca anti-modern değil, aynı zamanda postmodern olarak da kabul edilebileceği modernist durum budur. Bu tür öğretisel yeniden olumlamanın (Weberci anlamda, çözülme ve ussallaştırma noktasındaki toplumsal grupların geleneksel ideolojisinde olduğu gibi) kalıntı olmadığı, daha çok, tamamlanmış modernleşme ve ussallaşmanın postmodern ortamında ortaya çıktığı bir durumda, geçmişle anımsatıcı bir ilişki yerine simüle edilmiş bir ilişkiye sahip olduğu ve böylesi diğer postmodern tarihsel simülasyonların özelliklerini paylaştığı (herhangi bir saygısızlık olmadan) düşünülebilir. Buradaki kendi bağlamımızda böyle bir simülasyonun çarpıcı özelliği, geç kapitalizmin postmodern özneleri ile erken Roma İmparatorluğunun Ortadoğulu özneleri arasındaki herhangi bir temel toplumsal veya kültürel farklılığın aslında yadsınmasıdır: Dolayısıyla böyle bir

[48] John Howard Yoder, *The Politics of Jesus*, Mich., Grand Rapids, 1972.

köktencilik, özellikle bu ayrıma inancın modernitey bir ideoloji olduğu kadar bir deneyim olarak da yetkilendirdiği ve meşrulaştırdığı ölçüde, Latour'un Büyük Bölünme dediği şeyi kesinlikle reddeder.

Savları Vietnam Savaşına karşı konumlandırılan Mennonit bir pasifist olan Yoder örneği, "postmodernite"nin niteliğinin otomatik olarak herhangi bir hazır değer yargısı taşımadığı konusunda da bir anımsatıcı işlevi görebilir: Gerçekten de çok sayıda okuyucu için, postmodern köktenciliğin bu özel ifadesinin (çağdaş Roma Katolikliğinde kurtuluş teolojisi gibi), aynı tarihsel olgunun, ister evanjeliklerde isterse İran'daki "İslami Devrim"de olsun, politik olarak daha gerici ifadelerinden çok daha olumlu kabul edileceğini varsayıyorum. Ancak, bu sonuncuların her ikisi de otantik postmodern anlamda küçük grup hareketleridir.[49] Gerçekten de İran örneği, (Ayetullah'ın konuşmalarının Şah'ın İran'ına gizlice sokulan kasetleri gibi en modern medya biçimleri de dahil olmak üzere) postmodern siyasetin, modernist bir siyasetin devlet iktidarının bütünleştirici ve modernist ele geçirilmesiyle ne kadar tutarlı olduğu konusunda çok ilginç bir sorun ortaya koyuyor. Bununla birlikte, postmodern dinin bu biçimlerinin ortaya çıkardığı daha derin kuramsal sorun, bunların postmodernin karşılık geldiği yeni dünya sistemi içindeki dağılımında yatmaktadır: Bir modernizmin, modernleşmeye karşı temel bir düşmanlık ve modernleşmeyi reddetme temelinde nasıl ortaya çıkabileceğini anlamakta hiçbir zaman herhangi bir sorun yoktu. Bununla birlikte burada, postmodern sistem içindeki çağdaş bir Üçüncü Dünyada, İran Devrimini (ve ayrıca Latin Amerika'da CIA tarafından organize edilen karşı-devrimci evanjelik hareketleri) olanaklı kılanın muhtemelen modernleşme sürecinin yayılması ve tamamlanması olmasına karşın, Jencks'in formülünü uyarlamak ve bir tür "geç anti-modernizm"den bahsetmek cezbedicidir.

X. Kuramsal Söylemin Üretimi

Bu sayfalar boyunca postmodern düşüncenin –postyapısalcılığın kahramanca keşif döneminde "kuram" dediğimiz şeyin bu olduğu ortaya çıktığı için– düşüncedeki ya da bilinçteki mutasyonlardan çok, dilinin ifade edici özellikleri

[49] Gulles Kepel'in İslami köktencilik hakkındaki açıklaması, *Muslim Extremism in Egypt: The Pharoah and the Prophet* [*Peygamber ve Firavun*] içinde, çeviren J. Rothschild (Berkeley, California, 1986), altmışlı yıllardaki Kuzey Amerika siyahi hareketleriyle pek çok paralellik göstermektedir. Ayrıca bkz. Bruce Lawrence, *The Defenders of God*, San Francisco, 1989.

açısından tanımlanması (ve sırayla dile getirilemez veya dilsel olarak, sonunda kültür eleştirisinin tipinin daha geniş bir toplumsal-biçemsel tanımlanmasıyla dramatize edilmesi gerektiği) üzerinde ısrar ettim. Bu yeni "kuramsal söylem"in bir estetiği muhtemelen aşağıdaki özellikleri içerecektir: önermeler yaymamalı ve birincil önermeler yapıyor veya pozitif (veya "olumlayıcı") içeriğe sahip gibi görünmemelidir. Bu, söylediğimiz her şey daha büyük bir zincir veya bağlamda bir an olduğu için, birincil gibi görünen tüm ifadelerin aslında yalnızca daha büyük bir "metin" içindeki bağlantılardan ibaret olduğu şeklindeki yaygın bir duyguyu yansıtır. (Sağlam bir zeminde yürüdüğümüzü düşünüyoruz, ancak gezegen dış uzayda dönüyor.) Bu duygu, belki de önceki sezginin yalnızca zamansal bir versiyonu olan başka bir duyguyu da beraberinde getirir; yani birincil önermeler yapmak için asla yeterince geriye gidemeyeceğimiz, kavramsal değil, ancak temsili başlangıçların olduğu ve varsayımlar veya temeller öğretisinin insan aklının yetersizliklerinin bir kanıtı olarak bir şekilde dayanılmaz olduğu (bunun bir şeye dayandırılması gerekir ki, bunun da kurgudan, dinsel inançtan ya da hepsinden daha dayanılmaz olan bir "sanki" felsefesinden başka bir şey olmadığı ortaya çıkar) duygusunu. Post-doğal bir "insanlık çağı"nda tarihsel olarak silinmesi postmoderni merkezi olarak ayırt eden, nihai bir içerik veya gönderge olarak doğa ve doğal olan düşüncesi gibi çok sayıda başka tema, bunu zenginleştirmek veya değiştirmek için harekete geçirilebilir. Ama kuramsal estetik dediğimiz şeyin can alıcı özelliği, felsefi önermeyi ve dolayısıyla varlık hakkındaki açıklamalar kadar gerçeklik yargılarını da dışlayan bu özel tabu etrafında örgütlenmesinde yatmaktadır. Bu nedenle, çokça kınanan –zaten bu tür şeylerle dolup taşan bir dünyaya toplumsal bir tepki olarak yeterince anlaşılabilir olan– doğruluk yargılarından ve kategorilerinden postyapısal sapma, artık sözceleri bu kategorilerin uygun olabileceği şekilde çerçevelemeyen daha birincil bir dil gereksiniminin ikinci dereceden bir etkisidir.

Bu açıkça, kuramcının ip üzerinde yürüdüğü, en ufak bir sapmanın söz konusu tümcelerin eski moda (sistem, ontoloji, metafizik) ya da katıksız görüşe düşmesine neden olduğu zorlayıcı bir estetiktir. O zaman kişinin, dili ne amaçla kullandığı bir ölüm kalım meselesi haline gelir, özellikle de yüksek modernist sessizlik seçeneği de dışlandığı için. Benim düşünceme göre, gündelik sıradan kuramsal söylem, nihayetinde ortak dil felsefesininkinden çok farklı olmayan bir görevi (kesinlikle pek öyle görünmese de!), yani ideolojik yanılsamaları (bunlar dilin kendisinde araç olarak kullanıldığından) dikkatli bir şekilde takip

ederek hatayı dışlama görevini yerine getirir. Başka bir deyişle, dil artık doğru olmayabilir; ama kesinlikle yanlış olabilir; ve kuramsal söylemin görevi böylece, yeterince olumsuz ve eleştirel olan bir kuramsal bir söylemin kendisinin, sırası geldiğinde böyle bir dilsel gizemsizleştirmenin hedefi olmayacağı umuduyla, dilsel yanlış anlamaların acımasızca tanımlandığı ve damgalandığı bir tür ara ve yok et operasyonu haline gelir. Umut, elbette, hoşunuza gitsin ya da gitmesin, her olumsuz ifade, her saf eleştirel işlem, yine de kendi başına bir konum, bir sistem, bir dizi pozitif değerin ideolojik yanılsamasını veya serabını üretebildiği sürece boşunadır.

Bu yanılsama, nihai olarak (böylece bir *bellum omnium contra omnes* olan) kuramsal eleştirinin nesnesidir, ancak bu eleştiri, herhangi bir şey söylemek başka bir şeyi dışarıda bırakmak anlamına geldiği için, cümlenin kendisinin yapısal eksikliği konusunda pekâlâ –ve belki biraz daha üretken şekilde– dikkatli bir bekçi de dikebilir. Bu ihmaller etrafında sürekli bir devrim de sahnelenebilir; ve 1960'lardan bu yana kuramsal tartışmaların doğası, eski Marksist ideolojik tartışmaların amansızlığının kendisinin, en azından terimlerin yanıltıcı yananlamı, sunumun dengesizliği ve ifade etme eyleminin kendisinin metafizik içerimleri üzerinde dönen bu özgül "ideoloji eleştirisi" kavramının evrenselleştirilmesi için yalnızca bir öngörü ve kaba bir figür olduğunu göstermektedir.

Bunların tümü, açıkça, dilsel ifadeyi genel olarak bir yorum işlevine, yani halihazırda oluşturulmuş cümlelerle kalıcı olarak ikinci dereceden bir ilişkiye indirgeme eğilimindedir. Yorum aslında genel olarak postmodern dil pratiğinin özel alanını ve en azından önceki dönemde felsefenin, "burjuva" felsefesinin iddialarını ve yanılsamaları bakımından batıl inançların ve kutsalın uzun gecesinin ardından gerçekte neler olduğunu biraz seküler bir gurur ve güvenle söylemeye koyulan özgünlüğünü oluşturur. Bununla birlikte, yorum artık –yukarıda bahsedilen tarihsel kimlik ve farklılığın o tuhaf oyununda– postmodernin (en azından bu açıdan) diğer, ortaçağ kopyacıları ve yazıcılarında ya da büyük Doğu felsefelerinin ve kutsal metinlerin sonu gelmez tefsirinde olduğu gibi, şimdiye kadar daha arkaik olan düşünce ve entelektüel emek dönemleriyle olan akrabalığını da güvence altına almaktadır.

Ancak, (felsefi düşünceye göre formülsel olana dönüşün büyük burjuva modern anlatının hırslarına dönüş olduğu) özün –yorum biçimine bu müebbet mahpusluğa belli bir motivasyon kazandırabilecek kutsal metin– bulunmadığı bu umutsuzca tekrarlanan durumda, yine de dilsel bir çözüm kalır ve şimdiye

kadar kod çevrimi olarak adlandırılan şeyi etkinleştirir. Zira benim dilimin bir başkasınınki hakkında yorum yaptığı perspektifin yanı sıra her iki dilin de eskiden *weltanschauungen* veya dünya görüşleri olarak adlandırılan, ancak bugün "kodlar" olarak kabul edilen daha büyük ailelerden türediği biraz daha uzun bir manzara da vardır. Böylelikle, belirli bir dünya görüşüne, siyaset felsefesine, felsefi sisteme veya dine "inandığım" yerde, bugün resmi olarak "yabancı" bir dilin birçok özelliğini sunan –farklı ve daha sosyolojik bir perspektiften bakıldığında grup bağlılığının rozeti olan– belirli bir bireysel dil veya ideolojik kod konuşuyorum. (Örneğin konuşmayı öğrenmeliyim; bazı şeyleri bir yabancı dilde diğerinden daha güçlü söyleyebilirim ya da tam tersi; birçok kırılma olan çok çeşitli kusurlu dünyevi dilin içinde bir temel ya da ideal dil yoktur; sözdizimi söz dağarcığından daha önemlidir, ancak çoğu insan bunun tam tersi olduğunu düşünür; dil dinamikleri konusundaki farkındalığım, yeni bir küresel sistemin veya belirli bir demografik "çoğulculuğun" sonucudur.)

Bu koşullar altında çeşitli yeni operasyon türleri olanaklıdır. *Kod çevirebilirim*; yani bu kodların veya bireysel dillerin her birinde söylenebilir ve "düşünebilir" olanı ölçmeye başlayabilir ve bunu rakiplerinin kavramsal olasılıklarıyla karşılaştırabilirim: Bence bu, öğrencilerin ve kuramsal ya da felsefi eleştirmenlerin bugün gerçekleştirmeye çalışmaları gereken en üretken ve sorumlu etkinliktir, ancak yeni kodların çoğalması, en iyi olasılıkla öncekileri yutan ve en kötü olasılıkla onları tarihin çöp yığınına gönderen sonsuz bir süreç olduğu ölçüde, geçmişe dönük ve hatta potansiyel olarak gelenekçi veya nostaljik olma dezavantajına sahiptir.

Böylece, bununla akrabalığı olan biraz farklı bir olasılık ortaya çıkar: yani benim mükemmel bir kuramsal söylem üretimi diyeceğim yeni kodlar üretme etkinliğinin, yeni düşünme biçimlerinin ve yeni felsefi sistemlerin tanım gereği dışlandığı bir durumda, hiçbir şekilde geleneksel olmadığı ve bütünüyle yeni becerilerin icadını gerektirdiği anlaşılmaktadır.

Yeni kuramsal söylem, önceden var olan iki kodun aktif eşdeğerliğine sokulmasıyla üretilir ve bu sayede bir tür moleküler iyon değiş tokuşu içinde yeni bir kod haline gelir. Anlaşılması gereken, yeni kodun (veya meta-kodun) hiçbir şekilde önceki çift arasında bir sentez olarak kabul edilemeyeceğidir: Burada söz konusu olan, klasik felsefi sistemlerin inşasına varan operasyon türleri değildir. Daha eski bir Freudo-Marksizm girişimi, gerçekten de iki düşünce sistemini birbirine bağlamanın zorlukları hakkında kesin bir fikir verebilir; bunlar,

daha çok her biri diğerini ifade edebilecek ve gerçekten de (Peirce'in yorumlayanının güçlü anlamında) *yorumlayabilecek* şekilde iki terim kümesini birbirine bağlamak söz konusu olduğunda ortadan kaybolan ve garip bir yeni kavramsal manzara ortaya çıkaran zorluklardır. Bu, kuşkusuz, olanaklılık koşullarında, yukarıda tanımlanan kanal değiştirmeyle ilgilidir ve aynı şekilde, "gerçekliğin" çeşitli dil bölgeleri ve kodları tarafından karşılıklı parsellenmesine ve sömürgeleştirilmesine de bağlıdır; ancak burada, kendi başına kültürden daha aktif bir sonuç çıkar ve iki kanal arasındaki ilişki, deyim yerindeyse, kendi başına bir araç haline yükseltilerek bir sorundan çok bir çözüm haline gelir. Burada hegemonya, önceden var olan büyük miktardaki söylemin (diğer dillerde) yeni koda yeniden kodlanması olasılığı anlamına gelir; bu arada, bu şekilde tanımlanan iki kodun, birine diğerine göre herhangi bir ontolojik öncelik atanması yoluyla değil (tersine, yeni yapı, öncelikle ilgili bu tür aksi takdirde kaçınılmaz ve "doğal" olan soruları özümsemeye ve etkisiz hale getirmeye hizmet eder), ama daha özel olarak, kodlardan birinin diğerinin tersine olarak kültürel veya göstergebilimsel imaları nedeniyle, bir temel ve üstyapı ilişkisine sahip olduğu görülebilir.

Böylece, Jean Baudrillard, fiilen yeni üretim sürecinin paradigma jesti olan şeyde, (kesir olarak yeniden yazılmış olan) değişim ve kullanım değeri formülünü, göstergenin kendisi için kesirle (gösteren ve gösterilen) ilişkilendirir ve böylece, etkileri günümüze kadar devam etmiş gibi görünen bir göstergebilimsel zincirleme reaksiyon başlatır. Kendi eşdeğerlik edimi, kuşkusuz, bizzat "yapısalcılığın" başlatılmasındaki büyük öncüllerin, özellikle de fenomenolojik kesiri bilinci bilinçdışından ayıran çubuğun ürettiği "kesir" ile özdeşleştirmesi iyi bilinen ve bundan daha da etkili olan Lacan'ın, cana yakın sezgisini model almıştır. Daha yakın zamanlarda Bruno Latour, bilimsel gerçeği ve bilimsel keşfin kendisini "yeniden kodlamak" için bir göstergebilimsel kodu, bir toplumsal ve iktidar ilişkileri haritasıyla birleştirdi. Aslında hiçbir şey denklemler zincirinin başka kodlara genişlemesini engellemez. Yukarıda kuramsal bölümlerde gördüğümüz gibi, bunlar yalıtılmış örnekler de değildir. Bunun yerine, seküler postmodern bireysel dillerin sonuncu ve en görünür olanları, bizzat göstergebilimsel kodun çıplak konuşlandırılması nedeniyle en görünür ve dramatik olanlarıdır.

Yeni mekanizmadan belirli ideolojik etkilerin çıkarılabileceği, yukarıda "piyasa" ile "medya" arasındaki popüler güncel özdeşleşme örneğinde göstermeye çalıştığım bir şeydir. Ancak, kuramsal söylem üretimine ilişkin herhangi bir kuramın (ki bu açıklamalar yalnızca önsöz ve notlar niteliğindedir) iki farklı yönde

daha da gelişmesi gerekecektir. Biri, göstergebilimsel denklemin, kuramsal söylemde belirli olanın her zaman üstyapı olması farkıyla kendisini eski dostlarımız temel ve üstyapı gibi bir şeye ayıran, hiyerarşik bir ilişki veya (Lacancı türden) güçlü bir kesir halinde yeniden düzenlenmesini –(bu açıdan kuramsal söylem üretiminin örnek bir biçimsel tanımını sunuyor olarak okunabilecek Jakobsoncu Laclau ve Mouffe modelini kullanarak) iki ayrı kavramsal terminolojinin kod çevrimini, bir eşdeğerlik eksenine izdüşümünü- içerir. Bu üstyapı da her zaman şu ya da bu şekilde iletişimsel ya da medyatiktir. İki koduń "kuramsal" olarak birbiriyle eşdeğerlik içinde ayarlanmasıyla ortaya çıkan kıvılcımlar, her zaman medyanın kendisiyle daha derin yakınlıklara sahip bir kod gerektirir. Bu, bu bağlamda bir tür düşünümsel "kuramsal söylem" biçimi olarak kavranabilecek bilişsel haritalama hakkındaki son değerlendirmemde daha somut olarak göstereceğim bir şeydir.

Keşfedilmeyi gerektiren diğer önerme, kod dönüştürme sürecinden, geleneksel felsefi tümeller gibi görünen, ancak gerçekte üzerine basıldıkları kâğıt kadar özgül veya özel olan ve durmadan birbirine (yani kendi mantıksal karşıtlarına) dönüşme eğiliminde bulunan garip yeni ikircikli soyutlamaların üretilmesidir. Bu tür birkaç soyutlama çiftiyle daha önce karşılaşmıştık: Özdeşlik ve Farklılığın kendilerinde, ama aynı zamanda tekbiçimlilik ya da standartlaşma ile farklılaşma ya da (bu özel üretim tarzında aynı şey olduğu ortaya çıkan) ayrılma ile birleşme arasındaki tuhaf postmodern ya da geç kapitalist ayrımda. Bununla birlikte, çoğunlukla, belirli ideolojik seraplar, sanki aygıt nedeniyle değil, aygıta rağmen üretilir. Eski felsefi "sistem" hakkında ontolojik ya da temel olan her şeyden umutsuz kaçışta, salt süreç hakkında bir tür tözcülük karşıtı öğreti çağrılır ve yine de işlemler ile sayfada sunulan söylemin şeyleşmiş gözükmesi arasındaki duraklamalarda eski sistem ve ontoloji yanılsamasını doğuran –kavramsallaştırmadan çok işlem olarak düşünülen– bir momentum gelişir. Aslında metalaştırma bir yana, şeyleştirme, kuramsal söylemin aynı genel kaderini veya yazgısını ayırt edecek başka bir "kod" sunacaktır, çünkü kendisini, konulaştırılmış ve birinin kişisel felsefesine veya sistemine dönüşmüş olarak bulur.

Ancak gerçekte, ideolojik gayri meşrulaştırma süreci, çoğu zaman, tüm oyuncuların haklarını sürdüren bu bitmek bilmeyen söylemsel savaştan oldukça farklı bir şekilde güvence altına alınır. Diğer herhangi bir ekonomide veya mantıkta olduğu gibi, süreci ilerleten mekanizmalara, onun yavaşlamasını veya geçmişin alışkanlıklarına veya yöntemlerine geri dönmesini önleyen mekaniz-

malar eklenmelidir. Fransızların dediği gibi, kod çevrimi ve kuramsal söylemin üretimi ileriye doğru bir uçuştur ve onların momentumu, tüm köprüleri yakan ve geri çekilmeyi olanaksız kılan şey tarafından, yani kodların yaşlanması, tüm eski kavramsal makinelerin planlı eskimesi tarafından korunur. Alçakgönüllü Sokratik yavanlığı bizi onu sağduyu olarak kabul edecek şekilde şaşırtmak isteyen Richard Rorty'nin dikkate değer bir gözlemi, bu yeni hareket noktasına hizmet edecektir. Derrida'nın "özgünlüğünden" bahsediyor (ancak onun yerine postmodern düşüncenin herhangi bir ayırt edici biçimini koyabiliriz); paradoks, modern sistemdeki yeni ile özgünü, yenilikçiyi oluşturan şeyleri, "özgünlüğün" şüpheli bir kavram haline geldiği, ancak temel postmodern özelliklerin çoğunun –özbilinç, anti hümanizm, merkezsizleşme, düşünümsellik, metinselleştirme– eski modern olanlardan şüpheli bir şekilde ayırt edilemez göründüğü postmodern bir dönemden ayırt etmenin zorluğunda yatmaktadır. "Fark nedir?" – Rorty'nin şimdi yanıtladığı DeMancı bir sorudur: "Derrida'nın ya da bir başkasının, metinselliğin ya da yazmanın doğasıyla ilgili gelenek tarafından göz ardı edilen sorunları 'fark ettiğini' düşünmek bir hatadır. Yaptığı şey, eski konuşma biçimlerini isteğe bağlı ve dolayısıyla az çok şüpheli kılan konuşma biçimlerini tasarlamaktı."[50]

Bu şimdi, Stuart Hall'un karşıt ideolojilerin (ya da "söylemlerin") gayri meşrulaştırılması üzerine "söylemsel mücadele" dediği şeyin fiilen kurucu özelliği olarak kavranabilir: yanlış, ahlaksız, kötü veya tehlikeli olmaktan daha kötüsü, belirli bir kodun diğerleri arasında yalnızca bir kod olduğu ve bu nedenle ve neredeyse tanımı gereği "isteğe bağlı" hale gelen "eski" bir kod olduğu algısıdır. Strateji, yukarıda açıklanan uzlaşım hakkındaki bu korkuları harekete geçirmeye ek olarak görülebilir. Gerçekten de eğer bir kod isteğe bağlı olmadığını –yani gerçek gibi bir şeyin ifadesi olarak ayrıcalıklı otoritesini– iddia etmeye çalışırsa, yalnızca gasp edici ve baskıcı olarak değil, (artık kodlar, bağlılıklarının rozeti ve ifadelerinin içeriği olarak gruplarla özdeşleştiği için) aynı zamanda bir grubun diğerlerine hükmetmek için yasadışı girişimi olarak görülecektir. Ancak, çoğulculuk ruhu içinde özeleştirisini yapar ve yalnızca "isteğe bağlı" olduğunu alçakgönüllülükle kabul ederse, medyanın heyecanı azalır, herkes ilgisini kaybeder ve söz konusu kodun, kuyruğunu bacaklarının arasına kıstırmış olarak, Tarihin ya da söylemsel mücadelenin o belirli ânının kamusal alanından ya da sahnesinden çıkışa yöneldiği kısa bir an için gözlemlenebilir.

[50] Hutcheon'dan alıntı, s. 14.

Bu özel durumda –Eğer herkes kaybederse, kim kazanır?– bilmecesi aslında kodlar ve söylemsel sistemler anlamında ideolojilerin artık özellikle belirleyici olmadığı önermesiyle çözülemese de açıklığa kavuşturulabilir. Diğer pek çok şeyde olduğu gibi, postmodernde yeni ve beklenmedik bir tür inandırıcılıkla geri dönen, 1950'lerden kalma eski bir tanıdık, "ideolojinin sonu"dur. Ama ideoloji, sınıf mücadelesi sona erdiği ve kimsenin mücadele edecek sınıfsal-ideolojik bir şeyi olmadığı için değil, daha çok, bu özel anlamda "ideoloji"nin kaderinin, bilinçli ideolojilerin ve siyasi görüşlerin, daha büyük bir evrensellik iddiasında bulunan resmi felsefi sistemlerle birlikte belirli düşünce sistemlerinin –bütün bilinç, sav alanı ve bizzat iknanın (ya da gerekçeli muhalefetin) meydana çıkışının– sistemi sürdürmede ve yeniden üretmede işlevsel olmaktan çıkması anlamında artık sona ermiştir. Klasik ideolojinin bir zamanlar, kapitalizmin ilk aşamalarında bunu yaptığı, statüko ve onun eğilimleri için meşrulaştırma ve meşruluk biçimleri icat etmede stratejik bir rol verilen entelektüellerin –profesörler ve gazeteciler, her türden ideologlar– önemleriyle belirlenebilir. O zaman ideoloji, salt söylemden biraz daha önemli bir şeydi ve fikirler, çeşitli idealist tarih kuramlarının tarzında hiçbir şey belirlemeseler de hâlâ "içinde insanların sınıf çatışmasının bilincine vardığı ve sonuna kadar mücadele ettiği biçimler" (Marx) ilkesini sağlıyordu. Bunun neden bu kadar kökten değiştirilmiş olduğu ve zamanımızda aydınların rolünün bu kadar azaldığı, sonunda hepsi aynı anlama gelen birkaç açıklamaya sahip olabilir. Bu, bir yandan, bireysel kavramların ve mesajların, bilgi ve söylemlerin belli bir zayıflığının şimdiye kadar hayal bile edilemeyecek bir yoğunluğa ulaşmasına atfedilebilir; öte yandan, Adorno'yla birlikte, "zamanımızda metanın kendi ideolojisi haline gelip gelmediği" de –diğer bir deyişle, pratiklerin uslamlama (veya usallaştırma) yerine geçip geçmediği ve özellikle tüketim pratiğinin kararlı bir tavır almanın ve bir siyasi görüşün tam güçle onaylanmasının yerini alıp almadığı– merak edilebilir. Demek ki burada da medya piyasayla buluşuyor ve daha eski bir entelektüel kültürün bedeni üzerinde el ele veriyor.

Buna hayıflanmak zaman kaybı olurdu, ama otopsiler, anatomiyle ilgili yeni derslerin öğrenildiği yerdir. Mevcut örnekte, Rorty'nin parmak bastığı ideolojik veya söylemsel strateji, Marx'ın toplumsal gelişme ve dinamikler için temel figürünün beklenmedik bir uzantısı olarak kavranabilir (*Grundrisse*'den geçen ve 1844 el yazmalarını kesintisiz bir çizgide *Kapital*'in kendisine bağlayan bir figür): Bu, temel *ayrılma* düşüncesidir (Marx'ın proletaryanın üretimini, onların

üretim araçlarından ayrılmaları –yani çitleme, köylülerin topraklarından dışlanması– açısından tanımlamasında olduğu gibi). Sanırım, bu özel figüre dayalı bir Marksizm henüz olmadı,[51] ancak bu, yabancılaşma, şeyleştirme ve metalaştırma gibi, hepsi de Marksizmin kendisi içinde belirli ideolojik eğilimlere (ve hatta ekollere) yol açan diğer figürlerin soydaşıdır. Ama ayrılma mantığı, kendi dönemimiz ve içinde ruhsal parçalanmanın ve bütünlüklere direnişin, farklılık yoluyla karşılıklı ilişkinin ve şizofrenik şimdinin ve hepsinden öte burada tanımlanan sistematik gayri meşrulaştırmanın hepsinin bir şekilde bu özel ayrıştırıcı sürecin değişken şekilli doğasını ve etkilerini örneklediği postmodernizmin teşhisi için daha da uygun hale gelmiş olabilir.

XI. Bir Bütünlük Nasıl Haritalanır?

Böylece, en sonunda, postmodernizm çözümlemesinin daha önceki çalışmalarıma yabancı olmayıp daha çok onun mantıksal bir sonucu olduğunu[52] göstermenin kişisel doyumunu da sağlayacak bir konu olan (muhtemelen bir işlem olarak "bütünleştirme"den ayırt etmeyi zaten öğrendiğimiz) bütünlük meselesine geri dönüyoruz. Bu, postmodernizm çözümlememin katkıda bulunduğunu iddia ettiği bir "üretim tarzı" anlayışı açısından kendimi tekrarlamak istediğim bir şeydir. Bununla birlikte, ilk olarak, tüm bunlara ilişkin –açıkçası (ama belki de yeterince sık söylemedim) Baudrillard'a olduğu kadar onun da borçlu olduğu kuramcılara (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, durumcular, Sahlins vb.) çok şey borçlu olan– benim versiyonumun nispeten karmaşık bir konjonktürde oluştuğunu gözlemlemeye değer. Beni kanonik "dogmatik uyku"lardan uyandıran yalnızca (özellikle mimari alanda) yeni tür sanatsal üretim deneyimleri değildi: Kullandığım şekliyle "postmodernizm"in yalnızca estetik veya biçemsel bir terim olmadığını daha sonra belirtmek isterim. Konjonktür aynı zamanda Marksist gelenekteki geleneksel ekonomik şemalar dolayısıyla uzun süredir devam eden bir rahatsızlığı çözme fırsatı da sundu. Bu, yalnızca toplumsal sınıf alanında olmayan belirli bir kısmımız tarafından hissedilen ve "ortadan kaybolması" gerçek "boşta salınan aydınlar"ın hoşuna gidebilecek bir rahatsızlıktı; ancak medya alanında, Batı Avrupa üzerindeki şok dalgası etkisi, gözlemcinin

[51] Ama Sartre'ın *Critique* kitabındaki dağılma ısrarına bakın.

[52] Douglas Kellner'in *Postmodernism/Jameson/Critique*'e girişinde gösterdiği bir şey. Yine buradaki metin, o ciltte yer alan eleştirileri takip eder.

1960'larda Kuzey Amerika toplumunun kademeli ve görünüşte doğal medyalaşmasına biraz eleştirel ve algısal bir mesafe almasını sağladı. Emperyalizm konusunda Lenin, Lenin ve medyaya pek eşit görünmüyordu; ve yavaş yavaş dersini farklı bir şekilde almak olanaklı görünüyordu. Zira Marx'ta açıkça öngörülmeyen yeni bir kapitalizm aşamasını belirleme örneğini verdi: tekel aşaması veya klasik emperyalizm ânı diye adlandırılan şey. Bu, sizin ya yeni mutasyonun kesin olarak adlandırıldığına ve formüle edildiğine ya da birinin belirli koşullar altında bir başkasını icat etmeye yetkili olabileceğine inanmanıza yol açabilir. Ancak Marksistler, bu ikinci karşıt sonucu çıkarmaya artan bir şekilde isteksizdiler, çünkü bu arada yeni medyatik ve enformasyonel toplumsal fenomenler (bizim yokluğumuzda) Sağ tarafından sömürgeleştirilmişti: Bir dizi etkili çalışmada Soğuk Savaşın ilk deneme niteliğindeki "ideolojinin sonu" düşüncesi nihayet tam gelişmiş bir "postendüstriyel toplum" kavramını doğurdu. Mandel'in *Geç Kapitalizm* kitabı tüm bunları değiştirdi ve ilk kez, kullanılabilir bir Marksist perspektiften kapitalizmin üçüncü bir aşamasını kuramlaştırdı. "Postmodernizm" üzerine kendi düşüncelerimi olanaklı kılan şey budur ve bu nedenle bunlar, şimdilik başka bir cisimsiz kültür eleştirisi ya da çağın ruhunun teşhisi olarak değil, bu üçüncü aşamanın kültürel üretiminin özgül mantığını kuramlaştırma girişimi olarak anlaşılmalıdır.

Postmodernizme yaklaşımımın "bütünleştirici" olduğu kimsenin dikkatinden kaçmamıştır. O halde bugünün ilginç sorusu, neden bu bakış açısını benimsediğim değil, neden bu kadar çok insanın bu bakış açısından şok olduğu (veya şok olmayı öğrendiğidir). Eski günlerde soyutlama, fenomenlerin, özellikle de tarihsel fenomenlerin kendisi aracılığıyla uzaklaştırılabileceği ve yabancılaştırılabileceği stratejik yollardan biriydi. Kişi dolaysız olana –kültürel ve bilgilendirici mesajların, ardışık olayların, acil önceliklerin yıldan yıla deneyimine– soyut bir kavramın sağladığı ani mesafeye daldığında, görünüşte özerk ve ilgisiz alanlar arasındaki gizli yakınlıkların ve normalde yalnızca yalıtılmış olarak ve birer birer hatırladığımız şeylerin ritimleri ve gizli dizilerinin daha küresel bir karakterizasyonu, özellikle önceki birkaç yılın tarihi her zaman bizim için en az erişilebilir olan şey olduğu için benzersiz bir kaynaktır. O halde, tarihsel yeniden yapılanma, küresel tanımlamaların ve hipotezlerin önerilmesi, dolaysızlığın "çiçek açan, vızıldayan kafa karışıklığından" soyutlama, her zaman burada ve şimdi olana radikal bir müdahale ve onun kör yazgılarına karşı direniş vaadiydi.

Ancak, sırf onu "bütünlüğe karşı savaş"ta işleyen diğer güdülerden ayırmak için bile olsa, temsil sorununu kabul etmek gerekir. Eğer tarihsel soyutlama – hem postmodernizm hem de üretim tarzı ya da kapitalizm düşünceleri– dolaysız deneyimde verili olmayan bir şeyse, o zaman bu kavramın nesnenin kendisiyle karıştırılma olasılığı ve onun soyut "temsil"ini gerçeklik olarak alma, Toplum veya Sınıf gibi soyut varlıkların maddi varlığına "inanma" olasılığı hakkında kaygılanmak yerinde olur. Başkalarının hataları hakkında endişelenmenin, genellikle diğer entelektüellerin hataları hakkında endişelenmek anlamına geldiğini boşverin. Uzun vadede, materyalist bir düşüncenin idealist toparlanmalara karşı direncini sağlamanın veya yapısökümcü bir formülasyonun metafizik terimlerle okunmasını engellemenin herhangi bir yolu olmadığı gibi, bir temsili, bu tür optik yanılsamaların kalıcı şekilde önlendiği temsil kadar güvenli olarak etiketlemenin de muhtemelen bir yolu yoktur. Entelektüel yaşamda ve kültürde kalıcı devrim, geleneğimin kavramsal şeyleştirme dediği şeye karşı önlemlerin sürekli olarak yeniden icat edilmesinin hem olanaksızlığı hem de gerekliliği anlamına gelir. Postmodernizm kavramının olağanüstü talihleri, burada kesinlikle, bazı şüphelerle bundan sorumlu olanlarımıza esin vermek için hesaplanmış tipik bir örnektir. Ancak gerekli olan, sınırın çizilmesi ve aşırılığın itirafı (bir zamanlar Stalin'in çok iyi söylediği gibi "başarıdan başı dönmüş") değil, daha çok, tarihsel çözümlemenin kendisinin yenilenmesi ve kavramın politik ve ideolojik işlevselliğinin –gerçek çelişkilerimizin hayali çözümlerinde bugün aniden oynamaya başladığı rolün– yorulmadan yeniden incelenmesi ve teşhisidir.

Bununla birlikte, "bütünlüğe karşı savaş"ın daha derin siyasi motivasyonu, başka bir yerde, eski dostumuz *1984*'ten başkası olmadığı ortaya çıkan bir Ütopya korkusunda yatar; öyle ki, bütünleştirme ve belirli bir bütünlük "kavram"ı ile doğru bir şekilde ilişkilendirilen ütopik ve devrimci bir siyasetten, ölümcül bir şekilde Teröre yol açtığı için kaçınılmalıdır: Bu, en az Edmund Burke kadar eski olan, ancak Stalin döneminde sayısız yeniden ifadeden sonra Kamboçya vahşeti tarafından işlevsel bir şekilde tekrar canlandırılan bir düşüncedir. İdeolojik olarak, 1970'lerde Fransa'nın Marksizmden arındırılmasıyla başlatılan Soğuk Savaş retoriğinin ve klişelerinin bu özel canlanışı, Stalin'in gulaglarının Hitler'in imha kamplarıyla tuhaf bir şekilde özdeşleşmesine neden oluyor (ama "nihai çözüm" ile Hitler'in antikomünizmi arasındaki belirleyici ilişkinin kesin bir kanıtı için Arno Mayer'in dikkat çekici *Why Did the Heavens Not Darken?* kitabına bakın[53]);

[53] New York, 1988.

bizi davet ettikleri depolitizasyon dışında, bu ağarmış kâbus görüntüleri hakkında "postmodern" olan şey daha az açıktır. Söz konusu devrimci sarsıntıların tarihine, çok farklı bir ders için de başvurulabilir; bu ders, şiddetin her şeyden önce karşı-devrimden kaynaklandığı, aslında karşı-devrimin en etkili biçiminin tam da şiddetin devrimci sürecin kendisine bu aktarımında yattığıdır. Gelişmiş ülkelerdeki mevcut ittifak veya mikropolitika durumunun bu tür endişe ve fantezileri destekleyip desteklemediğinden şüpheliyim; en azından benim için, diyelim ki Güney Afrika'daki olası bir devrimden destek ve dayanışmayı geri çekmek için zemin oluşturmazlar. Son olarak, devrimci, Ütopyacı ya da bütünleştirici dürtünün en başından beri bir şekilde lekelendiği ve düşüncelerinin yapısı tarafından kan dökülmesine mahkûm edildiğine dair bu genel duygu, en kötü dinsel anlamda ilk günah öğretilerinin sonuç olarak bir tekrarı değilse bile, insanı idealistliğiyle çarpar.

Ama düşünceyi bütünleştirme sorunu, onu doğruluk içeriği ya da geçerliliği açısından değil, daha çok tarihsel olanaklılık koşulları açısından sorgulayarak farklı bir biçimde de sahnelenebilir. O zaman bu, artık tam olarak felsefe yapmak veya dilerseniz, bir geri adım attığımız ve belirli bir kavram üzerindeki dolaysız yargılarımızı ("en gelişmiş postmodern düşünce bize bütünlük veya dönemselleştirme kavramlarını kullanmamamızı öğretir") düşünceyi olanaklı kılan ya da engelleyen toplumsal belirleyiciler hakkında sorular sorarak yabancılaştırdığımız *belirtisel* bir düzeyde felsefe yapmak değildir. Bütünlük üzerindeki mevcut tabu yalnızca felsefi ilerlemeden ve artan özbilinçten mi kaynaklanıyor? Bunun nedeni bugün geçmişin eski kafalı düşünürlerinin (özellikle Hegel'in) daha büyük hata ve gaflarından kaçınmamıza izin veren bir kuramsal aydınlanma ve kavramsal gelişmişlik durumuna erişmiş olmamız mı? Öyle olabilir, ancak bu, Rorty'nin dersini görmezden gelir ve aynı zamanda kendi başına ("materyalizm" icadının muhtemelen müdahale edeceği) bir tür tarihsel gerekçelendirme gerektirir. Şimdiki zamanın ve yaşayanların bu kibri, meseleyi biraz farklı bir şekilde ortaya koyarak önlenebilir: yani "bütünlük kavramları"nın neden belirli tarihsel anlarda gerekli ve kaçınılmaz, diğerlerinde ise tam tersine zararlı ve düşünülemez göründükleri şeklinde konularak. Bu, kendi düşüncemizin dışında ve artık (ya da henüz) düşünemediğimiz şey temelinde geri dönen ve (Adorno, *Negatif Diyalektik*'te onu yeni bir tür gerçek felsefeye dönüştürmeye çalışmış olsa da) hiçbir olumlu anlamda felsefi olamayacak bir araştırmadır; o kesinlikle bizi, (kültürden felsefi düşünceye kadar) çeşitli anlamlarda çağımızın bir adcılık çağı

olduğuna dair yoğun bir duyguya götürecektir. Bu tür bir adcılığın muhtemelen birkaç tarihöncesine veya üst-belirlenmeye sahip olduğu ortaya çıkacaktır: örneğin, yalıtılmış bireylere dair yeni bir toplumsal algının (ve özellikle Sartre'da gördüğümüz gibi, demografinin dehşetinin) eski geleneksel "tümeller"in solmasına ve kavramsal güçlerini ve ikna ediciliklerini kaybetmesine neden olduğu varoluşçuluk uğrağı; ayrıca, kavramın paradoksal olarak "kuramsal" ve hiper-entelektüel bir çağda yenilenmiş bir güçle bu ölümünden doğan Anglo-Amerikan empirizminin asırlık geleneği. Elbette, "postmodernizm" sloganının da tüm bunları ifade ettiği bir anlam vardır; ama o zaman bu durumda açıklama değil, açıklanması gereken şey kalır.

Şimdiki zamanda genel veya evrenselleştirici kavramların zayıflamasına dayanan bu türden spekülasyon ve varsayımsal çözümleme, genellikle daha güvenilir görünebilen bir işlemin, yani böyle bir kavramsallığın olanaklı göründüğü geçmişteki anların çözümlemesinin bağlılaşığıdır; gerçekten de genel kavramların ortaya çıkışının gözlemlenebildiği anlar, çoğu zaman ayrıcalıklı anlar olarak görülüyordu. Bütünlük kavramı söz konusu olduğunda, Althusser'in yapı düşüncesi hakkında bir zamanlar söylediklerimi bu kavram hakkında da söylemeye eğilimliyim; yani parmak basılması gereken can alıcı nokta şudur: Öyle bir kavramın varlığını kabul edebiliriz, yeter ki bunlardan yalnızca bir tanesinin – başkaca genellikle "üretim tarzı" olarak bilinen bir şeyin– var olduğunu anlayın. Althusserci "yapı" budur ve en azından benim kullandığım şekliyle "bütünlük" de öyle. "Bütünleştirme" süreçlerine gelince, bu genellikle çeşitli fenomenler arasında bağlantılar kurmaktan biraz daha fazlasını, yukarıda öne sürdüğüm gibi her zamankinden daha mekânsal olma eğiliminde olan bir süreci ifade eder.

Ronald L. Meek'e, on sekizinci yüzyılda Meek'in "dört aşama kuramı" dediği şeyin biçimini alan (daha sonra Morgan ve Marx'ın yazılarında geliştirileceği gibi) "üretim tarzı" kavramının tarihöncesini yazdığı için minnettar olmalıyız. Bu kuram, Fransa'da ve İskoç Aydınlanmasında, insan kültürlerinin tarihsel olarak maddi veya üretken temellerine göre değişiklik gösterdiği ve dört temel dönüşümü gördüğü şeklindeki bir önerme olarak bir araya geldi: avcılık ve toplayıcılık, hayvancılık, tarım ve ticaret. Bundan sonra, her şeyden önce Adam Smith'in düşüncesinde ve çalışmasında bu tarihsel anlatıya olacak olan şey, şu anda özgül olarak çağdaş üretim tarzı ya da kapitalizm olan bu inceleme nesnesini ürettikten sonra, prekapitalist aşamaların tarihsel iskelesinin çökme eğilimi ve hem Smith'in hem de Marx'ın kapitalizm modellerine eşzamanlı bir

görünüm kazandırmaktır. Ancak Meek, tarihsel anlatının, kapitalizmi eşzamanlı olsun ya da olmasın bir sistem olarak düşünme olasılığı için esas olduğunu savunmak istiyor;[54] ve buna benzer bir şey, bazılarımızın artık "postmodernizm" olarak adlandırdığı kapitalizmin o "aşama"sı veya uğrağı ile ilgili olarak benim konumum diye kalacaktır.

Ancak ben burada esas olarak bir "üretim tarzı" kavramının olanaklılık koşullarıyla, yani ilk başta "bütünlük" kavramını dile getirmeyi ve formüle etmeyi olanaklı kılan tarihsel ve toplumsal durumun özellikleriyle ilgileniyorum. Genel bir şekilde, bu özel yeni düşünceyi düşünmenin (ya da eski düşünceleri bu yeni yolla birleştirmenin) belirli bir tür "eşitsiz" gelişmeyi gerektirdiğini, öyle ki farklı ve bir arada var olan üretim tarzlarının söz konusu düşünürün yaşam dünyasında birlikte kaydedildiğini öne süreceğim. Meek, bu özel kavramın (özgün formlarında "dört aşamalı kuram" olarak) üretilmesi için önkoşulları şu şekilde açıklar:

"Benim kanıma göre, ekonomik tekniklerin ve sosyo-ekonomik ilişkilerin gelişimine birincil vurgu yapan, değerlendirme yaptığımız tipte düşünmenin, ilk olarak, çağdaş ekonomik ilerlemenin hızının ve ikinci olarak, ekonomik açıdan ilerlemekte olan bölgeler ile hâlâ gelişmenin "alt" aşamalarında olan bölgeler arasında bir karşıtlığın gözlenebildiği kolaylığın bir işlevi olması olasıdır. 1750'lerde ve 60'larda, Glasgow gibi şehirlerde ve Fransa'nın kuzeyindeki daha gelişmiş iller gibi bölgelerde, ilgili toplulukların tüm toplumsal yaşamı hızla ve gözle görülür bir şekilde dönüşüyordu ve bunun ekonomik tekniklerde ve temel sosyo-ekonomik ilişkilerde meydana gelen derin değişikliklerin bir sonucu olarak gerçekleştiği oldukça açıktı. Ve ortaya çıkmakta olan yeni ekonomik örgütlenme biçimleri, diyelim ki Kuzey İskoçya'da ya da Fransa'nın geri kalanında ya da Amerika'daki Kızılderili kabileleri arasında hâlâ var olan eski örgütlenme biçimleriyle oldukça kolay bir şekilde karşılaştırılabilir ve karşıtlık gösterilebilirdi. Alt-varoluş tarzındaki değişiklikler çağdaş toplumun gelişiminde bu kadar önemli ve "ilerici" bir rol oynuyorsa, geçmiş toplumda da aynı şeyi yapmış olmaları iyi bir tahmin gibi görünüyordu."[55]

Bir üretim tarzı kavramını ilk kez düşünmenin bu olasılığı, bazen genel hatlarıyla, tarihsel bilincin veya tarihselliğin yeni ortaya çıkan biçimlerinden biri diye tanımlanır. Bununla birlikte, aslında felsefi bilinç söylemine başvurmak ge-

[54] Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage*, Cambridge, 1976, s. 219, 221.

[55] *A.g.e.*, s. 127-128.

rekli değildir, çünkü betimlenenler aynı derecede yeni söylemsel paradigmalar olarak adlandırılabilir ve kavramsal ortaya çıkış hakkında bu daha çağdaş konuşma biçimi, edebi okuyucular için, Sir Walter Scott'ın romanlarında bununla birlikte bir başka yeni tarihsel paradigmanın varlığıyla pekiştirilir (Lukács'ın onları *Tarihsel Roman*'da yorumladığı gibi). Fransız düşünürlerin (Turgot'nun, ama aynı zamanda Rousseau'nun kendisinin!) bir "üretim tarzı"nı kavramsallaştırmalarına izin veren eşitsizlik, muhtemelen, diğer şeyler kadar, feodal biçimlerin bir bütüne, yeni ortaya çıkan burjuva kültürüne ve sınıf bilincine karşı ayırt edici farklılıklarında her zamankinden daha belirgin bir şekilde öne çıktığı o dönemin Fransa'sındaki devrim öncesi durumla ilgiliydi. İskoçya birçok yönden daha karmaşık ve ilginç bir durumdur, çünkü (Tom Nairn'in *The Break-up of Britain*'daki kışkırtıcı fikrini kullanırsak) ortaya çıkan Birinci Dünya ülkelerinin sonuncusu veya Üçüncü Dünya ülkelerinin ilki olan Aydınlanma İskoçyası her şeyden önce kökten farklı üretim ve kültür bölgelerinin bir arada varoluş mekânıydı: Kuzey İskoçyalıların arkaik ekonomisi ve onların klan sistemi, sınır ötesindeki İngiliz "ortağı"nın, endüstriyel "kalkış" arifesindeki ticari gücü. Dolayısıyla, Edinburgh'un parlaklığı bir Galli genetik materyali meselesi değildi; daha çok İskoç metropolünün ve entelektüellerinin farklı üretim tarzlarının bu neredeyse eşzamanlı varoluşuyla ilgili stratejik ama ayrıksı konumuna bağlı olarak, bunu "düşünmek" ya da kavramsallaştırmak benzersiz bir şekilde İskoç Aydınlanmasının göreviydi. Bu yalnızca ekonomik bir mesele de değildir. Scott, daha sonra Faulkner gibi, toplumsal ve tarihsel bir hammaddeyi, en şiddetli devrimlerin, iç ve dinsel savaşların üretim tarzlarının bir arada var olmasını canlı anlatı biçiminde kaydettiği popüler bir anıyı miras aldı. Bu nedenle, yeni bir gerçeklik düşünme ve onun için yeni bir paradigma ifade etme koşulları, kendine özgü bir konjonktür ve içine dalmış olanları bunaltma eğiliminde olan bu yeni gerçeklikten belirli bir stratejik mesafe gerektiriyor gibi görünüyor (bu, bilimsel keşifte iyi bilinen "yabancı" ilkesinin epistemolojik bir varyantı gibi bir şey olacaktır).

Bununla birlikte, tüm bunların, burada bizim için daha büyük öneme sahip bulunan ve bu tür bir kavramsallığın kademeli olarak bastırılmasına dayanan başka bir ikincil sonucu vardır. Eğer postmodernizm, klasik kapitalizmin genişletilmiş üçüncü aşaması olarak, şimdiye kadar hayatta kalan sosyo-ekonomik farklılıkların çoğunun (meta biçimi tarafından sömürgeleştirilmeleri ve özümsenmeleri yoluyla) silindiği klasik kapitalizmin daha saf ve daha homojen

bir ifadesiyse, o zaman, tarih anlayışımızın zayıflamasının ve daha özel olarak, bizzat üretim tarzı gibi küreselleştirici veya bütünleştirici kavramlara karşı direncimizin, tam da kapitalizmin bu evrenselleşmesinin bir işlevi olduğunu öne sürmek mantıklıdır. Bundan böyle her şeyin sistemli olduğu yerde, bir sistem kavramının kendisi varlık nedenini yitirmiş gibi görünmekte olup yalnızca Weber, Foucault ya da *1984* insanları tarafından hayal edilen "bütünsel sistem"in daha kâbus gibi biçimlerinde "bastırılanın dönüşü" yoluyla geri dönmektedir.

Ama bir üretim tarzı, bu yasaklayıcı anlamda bir "bütünsel sistem" değildir; kendi içinde, yönetmeye veya kontrol etmeye çalışması gereken "kalıntı" ve "doğmakta olan" güçlerin çeşitli karşı güçlerini ve yeni eğilimlerini içerir (Gramsci'nin hegemonya kavramı). Bu heterojen güçler kendilerine ait bir etkileyicilikle donatılmış olmasaydı, hegemonik proje gereksiz olurdu. Dolayısıyla model, farklılıkları gerektirir; bu, bunu karmaşıklaştıran başka bir özellikten, yani kapitalizmin kendi iç mantığının bir işlevi olarak farklılıklar veya farklılaşma üretmesinden keskin bir şekilde ayırt edilmesi gereken bir şeydir. Son olarak, temsil üzerine ilk tartışmamızı anımsarsak, kavram ile şey arasında, bu küresel ve soyut model ile bizim kendi bireysel toplumsal deneyimimiz arasında bu modelden açıklayıcı bir uzaklık sağlamayı amaçlayan, ancak onun "yerini almak" için pek tasarlanmamış olan bir *fark* olduğu açıktır.

Üretim tarzı modelinin "uygun kullanımı" hakkında bir dizi başka anımsatma da önerilebilir: "üretim tarzı" denilen şeyin üretimci bir model olmadığı, her zaman söylemeye değer görünüyor. Söylemeye değer görünen bir başka şey, onun hakkındaki tartışmaların rastgele ağız dalaşlarına dönüşmemesi için saygı duyulması gereken çeşitli düzeyler (veya soyutlama düzenleri) içerdiğidir. *Siyasal Bilinçdışı*'nda bu tür düzeylerin çok genel bir resmini ve özellikle tarihsel olayların incelenmesi, daha büyük sınıfsal ve ideolojik çatışmaların ve geleneklerin anımsatılması ve (iyi bilinen şeyleştirme ve metalaştırma temalarının örnek oluşturduğu) kişisel olmayan sosyoekonomik örüntü sistemlerine dikkat arasında saygı duyulması gereken ayrımlar önerdim. Bu sayfalarda sıklıkla ortaya çıkan faillik sorunu, bu düzeyler arasında haritalandırılmalıdır.

Örneğin Featherstone,[56] "postmodernizm"in benim kullanımımda özellikle kültürel bir kategori olduğunu düşünüyor. Bu doğru değildir ve iyisiyle kötüsüyle, içinde kültürel üretimin belirli bir işlevsel yer bulduğu ve semptomatolojisi, çalışmalarımda esas olarak kültürden alınan (kafa karışıklığının

[56] *Postmodernism/Jameson/Critique* içinde, s. 134 ve devamı.

nedeni kuşkusuz budur) bir "üretim tarzı"nı adlandırmak için tasarlanmıştır. Featherstone bu nedenle bana, sanatçıların kendilerine ve takipçilerine olduğu kadar, bu yeni tür üretime aracılık eden ve onu yöneten kurumlara da daha fazla dikkat etmemi öğütlüyor. (Bu konuların neden hariç tutulması gerektiğini de anlayamıyorum; bunlar gerçekten çok ilginç konular.) Ancak, bu düzeyde sosyolojik araştırmanın nasıl *açıklayıcı* hale geleceğini görmek zor: daha çok, onun ilgilendiği fenomenler, daha sonra artzamanlı bir anlatıyı gerektiren kendi yarı-özerk sosyolojik düzeylerine dönüşme eğilimindedir. Sanat piyasasının ve sanatçının ya da tüketicinin durumunun şimdi ne olduğunu söylemek, onların bu dönüşümden önce ne olduklarını söylemek ve hatta bir dış sınırda bu tür etkinliklerin alternatif konfigürasyonlarına açık bir alan bırakmak anlamına gelir (örneğin sanat piyasasının, galerilerin, resim yatırımlarının vs. olmadığı Küba'da olduğu gibi).[57] Bu anlatıyı, bu yerel değişiklikler dizisini yazdıktan sonra, her şey dosyaya postmodern "büyük dönüşüm" gibi bir şeyin okunabileceği başka bir alan olarak eklenir.

Gerçekten de somut toplumsal failler, Featherstone'un önerileriyle ortaya çıkmış gibi görünseler de (o zaman postmodernistler şu sanatçılar ya da müzisyenler, şu galeri ya da müze yetkilileri ya da kayıt şirketi yöneticileri, şu belirli burjuva ya da genç ya da işçi sınıfından tüketicilerdir) burada da farklılaşan soyutlama düzeylerinin gerekliliği korunmalıdır. Zira daha sınırlı bir *ethos* ve bir "yaşam tarzı" (bu gerçekten aşağılık bir ifadedir) anlamında "postmodernizm"in, yukarıda sayılan grupların sınırlarını büyük ölçüde aşan yepyeni bir sınıf fraksiyonunun "bilincinin" ifadesi olduğu akla uygun bir şekilde ileri sürülebilir. Bu daha geniş ve daha soyut kategori, çeşitli şekillerde yeni bir küçük burjuvazi, profesyonel-yönetici bir sınıf veya daha kısa ve öz olarak "yuppiler" şeklinde etiketlenmiştir (bu ifadelerin her biri, kendisiyle birlikte küçük bir somut toplumsal temsil artığını içeri sokar).[58]

Postmodern kültürün sınıf içeriğinin bu şekilde tanımlanması, kesinlikle yuppilerin yeni bir yönetici sınıf gibi bir şey haline geldikleri anlamına gelmeyip yalnızca kültürel pratikleri ve değerlerinin, yerel ideolojilerinin sermayenin bu aşaması için yararlı bir baskın ideolojik ve kültürel paradigmayı ifade ettikleri

---

[57] Bu konuda, Adelaïde San Juan'ın ilginç araştırmasına bakın.

[58] "Yuppiler" üzerine yetersiz analitik literatürden Fred Pfeil'in "Making Flippy Floppy: Postmodernism and the Baby Boom PMC," *The Year Left* (1985), s. 268-295 önerilebilir; ayrıca "profesyonel-yönetici sınıf" olarak adlandırılanlar üzerine literatüre bakınız, özellikle Pat Walker (ed.), *Between Labor and Capital*, Boston, 1979.

anlamına gelir. Gerçekten de belirli bir dönemde yaygın olan kültürel biçimlerin, söz konusu toplumsal oluşumun başlıca failleri (şüphesiz, zamanlarıyla daha iyi yapacakları şeyler olan veya farklı türden psikolojik ve ideolojik itici güçler tarafından yönlendirilen işadamları) tarafından sağlanmaması sık görülen bir durumdur. Esas olan, söz konusu kültür ideolojisinin dünyayı işlevsel olarak en yararlı şekilde ya da işlevsel olarak yeniden sahiplenilebilecek şekillerde ifade etmesidir. Belirli bir sınıf fraksiyonunun neden bu ideolojik ifadelendirmeleri sağlaması gerektiği, belirli bir yazarın veya belirli bir biçemin aniden egemen hale gelmesi sorunu kadar merak uyandıran bir tarihsel sorudur. Bu tarihsel işlemler için önceden verilmiş bir model veya formül kesinlikle olamaz; gelgelelim, bizim bunu, şimdi postmodernizm dediğimiz şey için henüz çözemediğimiz de aynı ölçüde kesindir.

Bu arada, (bu kitabın "Giriş" bölümünde formüle edildiği gibi) konuyla ilgili kendi çalışmamın bir başka sınırlaması şimdi açıklığa kavuşuyor; yani açıklamayı kültürel terimlerle sahneleme taktiksel kararının, tam anlamıyla postmodern "ideolojiler"in herhangi bir özdeşliğinin görece yokluğuna yol açması ki, bu, piyasanın ideolojisi üzerine sonraki bölümde kısmen düzeltmeye çalıştığım bir şeydir. Ama yeni "kuramsal söylem"e dair formel meseleyle özellikle ilgilendiğimden ve ayrıca küresel yerinden yönetimcilik ile küçük grup kurumsallaşmasının paradoksal bileşimi, postmodern eğilim yapısının önemli bir özelliği gibi göründüğü için, esas olarak "postyapısalcılık" ve "yeni toplumsal hareketler" gibi entelektüel ve toplumsal fenomenleri seçtim ve böylece en derin siyasi kanılarıma karşın tüm "düşmanlar"ın solda olduğu izlenimini verdim.

Ancak, postmodernizmin sınıfsal kökenleri hakkında söylenenlerin sonucu olarak, şu âna kadar sayılanlardan daha yüksek (veya daha soyut ve küresel) bir faillik türü belirlememiz gerekliliği vardır. Bu elbette, çok-uluslu sermayenin kendisidir: bu bir süreç olarak sermayenin "insan dışı" bir mantığı şeklinde tanımlanabilir ve ben bu dilin ve bu tür bir tanımlamanın uygunluğunu kendi terimleriyle ve kendi düzeyinde savunmaya devam edeceğim. Görünüşte bedensiz olan bu gücün, aynı zamanda, belirli şekillerde eğitilmiş ve insan özgürlüğünün yaratıcılığına göre özgün yerel taktikler ve uygulamalar icat eden bir insan failler topluluğu olduğu da, farklı bir perspektiften, açıktır, ki buna yalnızca sermayenin failleri için eski özdeyişin kararı eklenmek istenebilir: "İnsanlar tarihlerini yaparlar, ama kendi seçtikleri koşullarda değil." İnsanların "büyük fırsatı" bir anlığına fark etmeleri, "bunun peşinden gitmeleri," para ka-

zanmaları ve firmaları yeni yollarla yeniden organize etmeleri geç kapitalizmin olanakları dahilindedir (tıpkı sanatçılar veya generaller, ideologlar veya galeri sahipleri gibi).

Burada göstermeye çalıştığım şey, postmoderne ilişkin açıklamamın bazı okuyucuların ve eleştirmenlerin gözünde "faillikten yoksun" gibi görünmesine karşın, her boyutta ve ölçülerde faillerin işbaşında olduğu bir anlatısal açıklamaya çevrilebileceği ya da yeniden kodlanabileceğidir. Bu alternatif tanımlamalar (farklı soyutlama düzeylerine odaklanma) arasındaki seçim, kuramsal olmaktan çok pratiktir. Ancak, failliğe ilişkin bu açıklamayı, diğer çok zengin (psikanalitik) ruhsal ve ideolojik "özne konumları" geleneğiyle ilişkilendirmek arzu edilir olacaktır. Yukarıda açıklanan faillik tanımlarının yalnızca altyapı-üstyapı modelinin alternatif versiyonları –bir açıklamada postmodernizm için ekonomik bir temel, diğer açıklamada toplumsal ya da sınıfsal bir temel– olduğu itirazı ortaya çıkarsa, öyle olsun, yeter ki "temel ve üstyapı"nın aslında herhangi bir şeyin modeli olmadığını, daha çok bir başlangıç noktası ve bir sorun, bir bağlantılar kurma zorunluluğu, kültürü (ve kuramı) kendinde ve kendisi-için, ama aynı zamanda dışıyla, içeriğiyle, bağlamıyla ve müdahale ve etkinlik alanıyla da ilişki içinde eşzamanlı olarak kavramak için bulgusal bir öneri kadar dogmatik olmayan bir şey olduğunu anlayalım. Bununla birlikte, bunun nasıl yapılacağı asla önceden verilmez ve bu kitaptaki tanımlamalar ve çözümlemeler ideolojik ve kuramsal mücadelenin alanını karakterize etmeye ve ölçmeye çalışırken, bunlardan çıkartılabilecek bir dizi çok farklı pratik sonuç ve siyasi öneriyi hayal edebiliyorum.

Bir kültür politikası söz konusu olduğunda bile en az iki farklı strateji düşünülebilir görünmektedir. Daha tam postmodern politik estetik, imaj toplumunun yapısıyla doğrudan yüzleşecek ve onu içeriden zayıflatacak olan (postmodernde paradoksal olarak, saldırı yıkımla uyumlu hale gelmiştir ve Proust'un iki yolunda olduğu gibi, Gramsci'nin manevra savaşının, sonuçta onun mevzi savaşıyla aynı olduğu ortaya çıkmıştır) *homeopatik* strateji diye adlandırılabilir. Bu, günümüzde Hans Haacke'nin, kurumsal alanı teknik olarak içerildikleri müzeyi tema ve konularının bir parçası şeklinde kendi içlerine çekerek tersyüz eden yerleştirmelerinde en dramatik ve paradigmatik şekliyle örneklendirilmiştir: ağları kendi kapsayıcılarını içinde barındıran ve toplumsal mekânın özel mülkiyetini bir eldiven gibi tersyüz eden görünmez örümcekler. Bununla birlikte, daha önce öne sürüldüğü gibi Haacke, içlerinde fotoğrafçıların ve video

yapımcılarının en politik ve en yenilikçi olanlar diye göründüğü diğer birçok çağdaş sanatçıyla birlikte, biçimsel açıdan, görüntünün kendisi aracılığıyla görüntünün altını oymaya ve her daha büyük dozda simulakranın gücüyle simulakrum mantığının patlamasını planlamaya kararlı görünüyor.

Buna karşılık, bilişsel haritalama diye adlandırdığım şey, temsili başarısızlığı o an için (anlaşılmaz) başarısı kadar yararlı ve üretken görünen olanaksız bir bütünlük kavramını koruyan daha modernist bir strateji olarak tanımlanabilir. Bu özel sloganla ilgili sorun açıkça kendi (temsili) erişilebilirliğinde yatmaktadır. Haritanın ne olduğunu herkes bildiği için, bilişsel haritalamanın (en azından bizim zamanımızda) harita kadar kolay bir şey içeremeyeceğini eklemek gerekirdi; gerçekten de "bilişsel haritalama"nın neyi kastettiğini öğrendikten sonra, tüm harita ve haritalama şekillerini zihninizden çıkaracak ve başka bir şey hayal etmeye çalışacaksınız. Ancak sonrasında bir yaklaşımın benimsenmesi ve haritalamanın nasıl haritaların kendileri aracılığıyla gerçekleştirilebilir olmaktan çıktığını göstermek daha arzu edilebilir olabilir. Bu, kapitalist mekânın bu üç aşaması açıkça diğer üretim tarzlarının mekânlarından çok daha derinden birbiriyle ilişkili olsa da sermayenin üç tarihsel aşamasının her birinin kendine özgü bir tür mekân yarattığı (bu sayfalarda sıklıkla tekrarlanan) önermesini içerir. Aklımdaki üç mekân tipinin hepsi, sermayenin genişlemesindeki kuantum sıçramalarının süreksiz genişlemesinin, sermayenin şimdiye kadar metalaştırılmamış alanlara nüfuz etmesi ve sömürgeleştirmesinin sonucudur. Burada belirli bir birleştirici ve bütünleştirici güç –Hegelci Mutlak Tin, parti veya Stalin değil, yalnızca sermayenin kendisi– varsayılır; ve en azından, sermaye kavramının, bu toplumsal sistemin kendisinin birleşik mantığı kavramıyla birlikte batacağı ya da çıkacağı kesindir.

Bu üç mekân türünden ilki, bir ızgara mantığı, eski bir kutsal ve heterojen mekânın geometrik ve Kartezyen homojenlik içinde, Foucault'nun hapishaneler hakkındaki kitabında bir tür dramatik veya sembolik kısa temsilini bulabileceğiniz sonsuz eşdeğerlik ve genişlemeye sahip bir mekân olarak yeniden düzenlenmesi açısından klasik mekân ya da piyasa kapitalizminin mekânıdır. Ancak örnek, böyle bir mekâna ilişkin Marksist bir görüşün onu Foucault'nun "iktidar" olarak adlandırdığı gölgeli ve efsanevi varlık yerine Taylorizasyon ve emek sürecine dayandırdığı uyarısını gerektirir. Bu tür bir mekânın ortaya çıkışı, muhtemelen, kapitalizmin sonraki aşamalarında karşılaşacağımız kadar keskin olan betimleme problemlerini içermeyecektir, çünkü burada, şimdilik,

uzun zamandır genellikle Aydınlanma ile ilişkilendirilen o tanıdık sürece tanık oluyoruz: yani dünyanın kutsallıktan arındırılması, kutsalın ya da aşkın olanın eski biçimlerinin kodunun çözülmesi ve dünyevileştirilmesi, kullanım değerinin değişim değeri tarafından yavaş yavaş sömürgeleştirilmesi, *Don Kişot* gibi romanlardaki eski aşkın anlatı türlerinin "gerçekçi" olarak gizemden arındırılması, hem öznenin hem de nesnenin standartlaştırılması, arzunun doğallıktan çıkarılması ve nihai olarak metalaştırma (ya da başka bir deyişle, "başarı" ile yer değiştirmesi) vb.

Bizi ilgilendiren betimleme sorunları ancak bir sonraki aşamada, piyasadan tekelci sermayeye geçişte veya Lenin'in "emperyalizm aşaması" dediği aşamada görünür hale gelecektir; ve bunlar yaşanmış deneyim ile yapı arasında ya da bir bireyin yaşamının fenomenolojik bir tanımı ile bu deneyimin varoluş koşullarının daha uygun bir yapısal modeli arasında büyüyen bir çelişki yoluyla iletilebilirler. Çok hızlı bir şekilde söyleyebiliriz ki, daha eski toplumlarda ve hatta belki de piyasa sermayesinin ilk aşamalarında bile, bireylerin dolaysız ve sınırlı deneyimi hâlâ bu deneyimi yöneten gerçek ekonomik ve toplumsal biçimi kapsayabilir ve onunla örtüşebilirken, bir sonraki anda bu iki düzey birbirinden daha da uzaklaşır ve kendilerini klasik diyalektiğin *Wesen ve Erscheinung*, öz ve görünüş, yapı ve yaşanmış deneyim diye tanımladığı karşıtlıkta oluşturmaya başlar.

Bu noktada –geleneksel olarak sanat eserinin en yüksek hammaddesi olan– bireysel öznenin fenomenolojik deneyimi, toplumsal dünyanın küçük bir köşesiyle, Londra'nın belirli bir bölümünün ya da kırsalın ya da herhangi bir şeyin sabit kamera görüntüsüyle sınırlı hale gelir. Ancak, bu deneyimin gerçekliği, artık gerçekleştiği yerle örtüşmez. Londra'nın bu sınırlı günlük deneyiminin gerçekliği, daha çok Hindistan'da, Jamaika'da veya Hong Kong'da yatmaktadır; o, bireyin öznel yaşamının niteliğini belirleyen Britanya İmparatorluğunun tüm sömürge sistemine bağlıdır. Yine de bu yapısal koordinatlar artık anlık yaşanmış deneyim için erişilebilir değildir ve çoğu insan için çoğu zaman kavramsallaştırılamaz bile.

O zaman, bireysel deneyim otantik ise, o halde doğru olamayacağını söyleyebileceğimiz bir durum ortaya çıkar; ve aynı içeriğin bilimsel veya bilişsel bir modeli doğruysa, o zaman bu içerik bireysel deneyimden kaçar. Bu yeni durumun, bir sanat yapıtı için muazzam ve sakatlayıcı sorunlar oluşturduğu açıktır; ve bu zor sorunu çözmek ve bu ikilemin üstesinden gelmek için yeni ve

ayrıntılı biçimsel stratejiler icat etme girişimi olarak modernizmin veya belki de daha iyisi, çeşitli modernizmlerin ortaya çıktığını savundum: şiirsel dilin sözdiziminin kendisine eksik küresel sömürge sisteminin yeni bir anlamını yazan biçimlerde, en basit haliyle egzotik tarafından musallat olunacak ve yabancı yer adlarıyla dövmelenmiş ve en yoğun haliyle dikkat çekici yeni dil ve biçimlerin icadını içerecek yeni bir yokluk ve varlık oyunu.

Bu noktada, bu yeni ve muazzam küresel gerçekliklerin herhangi bir bireysel özne ya da bilinç tarafından –Cecil Rhodes'u veya Kraliçe Victoria'yı bırakın Hegel için bile– erişilemez olduğu duygusunu aktarmak amacıyla, esasen alegorik bir kavram –"betimleme oyunu"– ortaya konulmalıdır. Yani bu temel gerçeklikler bir şekilde sonuç olarak temsil edilemezler ya da Althusserci ifadeyle, asla algının huzuruna çıkamayacak olan var olmayan bir neden gibi bir şeydirler. Yine de bu eksik neden, kendisini çarpık ve sembolik yollarla ifade edecek figürler bulabilir: Aslında edebiyat eleştirmenleri olarak temel görevlerimizden biri, okuyan zihnin kaçınılmaz biçimde somutlaştırma ve kendi başlarına birincil içerikler diye okuma eğiliminde olduğu bu figürler tarafından belirlenen nihai gerçekliklerin ve deneyimlerin izini sürmek ve kavramsal olarak erişilebilir kılmaktır.

Modernist ânın büyük yeni küresel sömürge ağıyla ilişkisi, bu tarihsel duruma özgü bir tür figürün basit ama özelleşmiş bir örneğiyle gösterilebilir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, geniş bir yazar yelpazesi, benim "monadik görecilik" diyeceğim şeyi ifade etmek için biçimler icat etmeye başladı. Gide ve Conrad'da, Fernando Pessoa'da, Pirandello'da, Ford'da ve daha az ölçüde Henry James'te, hatta çok dolaylı olarak Proust'ta görmeye başladığımız şey, her bilincin kapalı bir dünya olduğu, dolayısıyla toplumsal bütünlüğün bir temsilinin artık bu mühürlü öznel dünyaların ve onların –gerçekte geceleyin gemilerin geçişi, çizgilerin ve düzlemlerin asla kesişemeyecek merkezkaç hareketi olan– kendine özgü etkileşimlerinin bir arada varoluşunun (olanaksız) biçimini alması gerektiği duygusudur. Bu yeni biçimsel pratikten ortaya çıkan edebi değere "ironi" denir; ve felsefi ideolojisi genellikle Einstein'ın görelilik kuramının kaba bir sahiplenişi biçimini alır. Bu bağlamda önermek istediğim şey, içeriği genellikle özelleştirilmiş orta sınıf yaşamı olan bu biçimlerin, yine de orta sınıfın yaşanmış deneyimine bu garip yeni küresel sömürge ağının göreliliği tarafından nüfuz edilmesinin belirtileri ve çarpık ifadeleri olarak durduğudur. O zaman bir tanesi, ne kadar deforme olmuş ve sembolik olarak yeniden yazılmış olsa da

ikincisinin figürüdür; ve bu biçimsel sürecin, sanat eserinin biçimini, radikal bir şekilde direnmesi ve sanatsal betimlemeden kaçması gereken içeriği barındıracak şekilde yeniden yapılandırmaya yönelik sonraki tüm girişimlerde merkezi olarak kalacağını düşünüyorum.

Emperyalizm çağı için bu böyleyse, kendi hareketimiz, çok-uluslu ağ ânı veya Mandel'in "geç kapitalizm" dediği, yalnızca eski şehrin değil, aynı zamanda ulus devletin kendisinin –sermayenin yeni bir kuantum sıçramasında, onları bu üretim tarzının gelişiminde daha önceki aşamaların yıkık ve arkaik kalıntıları olarak geride bırakarak, onların ötesine olağanüstü bir şekilde yayılan bir süreçte– merkezi bir işlevsel ve biçimsel rol oynamayı bıraktığı bir anda bu çok daha geçerli olmalıdır.

Böylece ortaya çıkan yeni alan, (Benjamin'in aurası anlamında) mesafenin bastırılmasını ve kalan boşlukların ve boş yerlerin –ister postmodern bir otelde dolaşsın, ister kulaklıklarla rock sesine kilitlenmiş olsun, ister Michael Herr'in bize aktardığı gibi Vietnam Savaşının çoklu şok ve bombardımanlarına maruz kalsın– postmodern bedenin artık tüm koruyucu katmanların ve araya giren dolayımların kaldırıldığı algısal bir dolaysızlık barajına maruz kalacağı noktaya kadar aralıksız doygunlaşmasını içerir. Elbette, insanın ideal olarak bu mekânın, üzerinde yorum yapmak isteyebileceği pek çok başka özelliği vardır (en önemlisi, Lefebvre'in aynı anda homojen ve parçalanmış olan soyut alan kavramı olmak üzere), ancak doymuş mekânın yönelim bozukluğu mevcut bağlamda en faydalı yol gösterici olacaktır.

Postmodernizmin bu tür mekânsal özelliklerini, çerçeveleri burjuva özel yaşamının hâlâ varlığını sürdüren mekânlarından küresel sermayenin kendisinin düşünülemez merkezsizleşmesine uzanan çok boyutlu bir dizi radikal olarak süreksiz gerçekliğe bireysel özneler şeklinde dahil edilmemizi içeren, yeni ve tarihsel açıdan özgün bir ikilemin belirtileri ve ifadeleri olarak alıyorum. Einsteincı görelilik ya da daha eski modernistlerin çoklu öznel dünyaları bile, yaşanan deneyimin kendisini (artık Jamesvari yansıtıcının veya "bakış açısı"nın işlevini bile göremeyen) öznenin ölümü denen şeyle ya da daha doğrusu, bu sonuncunun parçalanmış ve şizofrenik merkezsizleşmesiyle ve dağılmasıyla kendini hissettirdiği bu sürece, herhangi bir türden yeterli şekil verme yeteneğine sahip değildir. Ancak, burada söz konusu olan, gerçekte pratik politikadır: Sosyalist enternasyonalizmin krizinden ve yöresel siyasi eylemlerin yerel ve tabandaki unsurlarını ulusal veya uluslararası olanlarla koordine etmenin muazzam stra-

tejik ve taktik zorluklarından bu yana, bu tür acil siyasi ikilemlerin tümü, söz konusu son derece karmaşık yeni uluslararası mekânın doğrudan işlevleridir.

Bunu, 1960'lar Amerika'sının en önemli siyasi deneyiminin tarihsel bir anlatısının (mekân ve siyaset sorunları için) çok büyük önemiyle ve anlamlılığının kısa bir açıklamasıyla örnekleyeyim. Marvin Surkin ve Dan Georgakis tarafından yazılan *Detroit: I Do Mind Dying*,[59] 1960'ların sonlarında o şehirde Siyah Devrimci İşçiler Birliğinin yükselişi ve düşüşü üzerine bir çalışmadır. Söz konusu siyasi oluşum, işyerlerinde, özellikle otomobil fabrikalarında iktidarı ele geçirmeyi başardı; bir öğrenci gazetesi aracılığıyla kentin medyasına ve bilgi tekeline önemli bir darbe indirdi; yargıçları seçti; ve nihayet belediye başkanının seçilmesi ve şehrin iktidar aygıtının devralınmasına çok yaklaştı. Bu elbette, emek sürecinin farklı toplumsal düzeylerinde, medya ve kültürde, hukuksal aygıtta ve seçim politikalarında girişimleri içeren çok düzeyli bir devrim stratejisine duyulan gereksinime dair fazlasıyla karmaşık bir duyguyla ayırt edilen dikkate değer bir siyasi başarıydı.

Yine de bu tür bir stratejinin kent oluşumuna bağlı ve zincirlenmiş olduğu, aynı derecede açıktır (bu tür fiili zaferlerde, yöresel siyasetin ilk aşamalarında olduğundan çok daha açıktır). Gerçekten de üst-devletin ve onun federal anayasasının muazzam güçlerinden biri, şehir, eyalet ve federal iktidar arasındaki bariz süreksizliklerde yatmaktadır: Eğer tek ülkede sosyalizmi kuramıyorsanız, o halde bugün Amerika Birleşik Devletleri'nde tek bir şehirde sosyalizm beklentileri daha da gülünç değil mi?

Peki ya arka arkaya bir dizi büyükşehir merkezini fethederseniz ne olur? Siyah Devrimci İşçiler Birliğinin düşünmeye başladığı şey buydu; yani hareketlerinin politik bir model olduğunu ve genelleştirilebilir olması gerektiğini hissetmeye başladılar. Ortaya çıkan sorun mekânsaldır: bir *şehir* stratejisi ve siyaseti temelinde *ulusal* bir siyasi hareketin nasıl geliştirileceği. Her durumda, birliğin liderliği, diğer şehirlerde haberi yaymaya başladı ve oradaki işçilerin stratejilerini incelemek ve kendi modellerini açıklamak için İtalya'ya ve İsveç'e gitti; karşılıklı olarak, şehir dışından politikacılar yeni stratejileri araştırmak için Detroit'e geldi. Bu noktada, özellikle de o meşum Amerikan kelimesi "liderlik"in ortaya çıkışının işaret ettiği gibi temsil sorununun tam ortasında olduğumuz açık olmalıdır. Ancak daha genel bir şekilde, bu geziler ağ oluşturmaktan, iletişim kurmaktan, bilgi yaymaktan daha fazlasıydı: Onlar benzersiz bir yerel

[59] Dan Georgakis ve Marvin Surkin, *Detroit, I Do Mind Dying*, New York, 1975.

modelin nasıl temsil edileceği ve başka durumlardaki insanlara deneyimin nasıl sunulacağı sorununu gündeme getirdiler. Bu yüzden ligin deneyimlerini bir filme çekmesi mantıklıydı ve bu çok güzel ve heyecan verici bir filmdir.

Bununla birlikte, mekânsal süreksizlikler daha dolambaçlı ve diyalektiktir ve en açık yollardan hiçbiriyle üstesinden gelinmezler. Bu tür süreksizlikler aslında Detroit deneyimine, öncesinde çöktüğü bir nihai sınır olarak geri döndü. Olan şey, ligin jet sosyete militanlarının medya yıldızları haline gelmesiydi; yalnızca yerel seçim bölgelerinden yabancılaşmakla kalmadılar, daha da kötüsü, geride sorumluluk alacak kimse kalmadı. Daha büyük bir mekânsal düzleme erişince, taban altlarında kayboldu; ve bununla birlikte, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki o zengin siyasi on yılın en başarılı toplumsal devrimci deneyi ne yazık ki dramatik olmayan bir sona geldi. Geride bir iz bırakmadığını söylemek istemiyorum, çünkü birtakım yerel kazanımlar devam ediyor ve her durumda her zengin siyasi deney, geleneği yeraltında beslemeye devam ediyor. Bununla birlikte, bu bağlamdaki en ironik olan, başarısızlıklarının başarısıdır: Temsil – bu karmaşık mekânsal diyalektiğin modeli– bir film ve bir kitap biçiminde muzaffer bir şekilde hayatta kalır, ancak bir görüntü ve bir gösteri olma sürecinde, Debord'dan Baudrillard'a kadar pek çok insanın bizi her zaman uyardığı gibi, gönderge ortadan kaybolmuş gibi görünüyor.

Örnek, aynı zamanda, başarılı mekânsal temsilin bir tür canlandırıcı sosyalist-gerçekçi devrimci zafer dramı olması gerekmediği, ancak bazen, daha da etkili bir şekilde, postmodern küresel mekânın tüm mimarisinin nihai bir diyalektik engel ya da görünmez bir sınır olarak kendi arkasında hayaletimsi bir profilde yükselmesine neden olan bir yenilgi anlatısı şeklinde de yazılabileceği önermesini açıklamaya hizmet edebilir. Ve Detroit deneyimi, artık Althusser ile Kevin Lynch arasında bir tür sentez olarak nitelendirilebilecek bilişsel haritalama sloganıyla ne kastedildiğini daha somut bir şekilde belirtebilir. Lynch'in klasik eseri *The Image of the City* [*Kent İmgesi*] aslında bugün "bilişsel haritalama" ifadesini kendi tanımı olarak alan düşük düzeyli alt disiplini bütünüyle yarattı. Onun sorunsalı kuşkusuz, fenomenolojinin sınırları içinde kilitli kalıyor ve kitabı elbette kendi bağlamı içinde (özellikle herhangi bir siyasi faillik ya da tarihsel süreç kavramının yokluğu açısından) pek çok eleştiriye tabi tutulabilir. Lynch tarafından keşfedilen şehir mekânının zihinsel haritası, hepimizin kafasında çeşitli çarpık biçimlerde taşıdığı toplumsal ve küresel bütünlüğün zihinsel haritasına yansıtılabileceğinden, kitabı kullanımım sembolik veya ale-

görik olacaktır. Lynch, Boston, Jersey City ve Los Angeles şehir merkezlerinden yararlanarak ve deneklerden şehir bağlamlarını bellekleriinden çıkarmalarının istendiği röportajlar ve anketler aracılığıyla, kentsel yabancılaşmanın yerel şehir manzaralarının zihinsel haritalanamazlığıyla doğru orantılı olduğunu öne sürüyor. O halde, Boston gibi bir şehir, anıtsal perspektifleri, işaretleri ve heykelleri, Charles Nehri gibi dramatik sınırlar da dahil olmak üzere büyük ama basit mekânsal biçimlerin birleşimiyle, insanların imgelemlerinde, şehrin geri kalanına göre genel olarak başarılı ve sürekli bir konuma sahip olmalarını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda onlara geleneksel şehir biçiminin özgürlük ve estetik doyumundan bir şeyler verir.

Lynch'in şehir deneyimi anlayışının, Althusser'in büyük ideoloji formülasyonunun uzamsal bir analoğu gibi bir şeyi, "öznenin kendi Gerçek varoluş koşullarıyla ilişkisinin İmgesel temsili" olarak sunma şekli –dolaysız algının şu anda olanı ile var olmayan bir bütün olarak şehrin imgesel ya da düşsel hissi arasındaki diyalektiği– beni her zaman şaşırttı. Kusurları ve sorunları ne olursa olsun, herhangi bir toplumsal yaşam biçiminde gerekli bir işlev olarak bu olumlu ideoloji anlayışı, bireysel öznenin yerel konumlanması ile içinde yer aldığı sınıf yapılarının bütünlüğü arasındaki boşluğu, fenomenolojik algı ile tüm bireysel düşünce ve deneyimleri aşan bir gerçeklik arasındaki boşluğu vurgulama gibi büyük bir değere sahiptir; ancak bu, ideolojinin bilinçli ve bilinçsiz temsiller aracılığıyla kapsamaya veya koordine etmeye, haritalamaya çalıştığı bir boşluktur. Bu nedenle burada önerilen bilişsel haritalama kavramı, Lynch'in mekânsal çözümlemesinin toplumsal yapı alanına, yani bizim tarihsel ânımız içinde, küresel (ya da çok-uluslu demeliyim) ölçekte sınıf ilişkilerinin bütünlüğüne yönelik bir genişletilmesini içerir. Ne yazık ki, geriye dönüp bakıldığında, formülasyonun bu gücü aynı zamanda temel zayıflığıdır: Görsel haritanın[60] şe-

[60] Baudrillard, postmodernde, (bu gibi durumlarda her zaman akla gelen) ünlü Borges haritası veya Magritte'in imgeleri gibi özünde kodlanmış nesneler ya da ortakyaşar yapılar ya da herhangi bir şey için değişmeceler ya da alegoriler olarak kullanılamayacağını gayet yerinde olarak hatırlatır (ama bunu o kadar sık kullanmıştır ki, hatırlatma, merdiveni kendi altından çekmekle aynı etkiye sahiptir); ve postmodernin yüksek kuramında, bunlar orta sınıf üniversite öğrencilerinin duvarlarındaki Escher baskılarının tüm bayağılığına ve "farklılık" eksikliğine sahiplerdir. "İmparatorluğun haritacılarının bölgeyi tam olarak kaplayacak kadar ayrıntılı bir harita çizdiği –ama İmparatorluğun çöküşüyle birlikte, bu haritanın aşındığı ve sonunda harap olduğu, çöllerde birkaç parçasının ise hâlâ seçilebildiği (bu harap soyutlamanın metafizik güzelliği emperyal bir gurura tanıklık eder ve bir leş gibi çürüyen, yaşlanan bir kopyanın gerçeğiyle karıştırılmasına son vermesi gibi toprağın özüne döner)– Borges masalını simülasyonun en iyi alegorisi olarak alabilseydik, bu masal o zaman bizim için dönüp dolaşıp

hirden dünyaya aktarılması o kadar zorlayıcı ki, tamamen farklı bir şekilde düşünmemiz gereken bir operasyonu yeniden mekânsallaştırmakla sonuçlanıyor. Yeni bir küresel toplumsal yapı algısının temsili üstlenmesi ve coğrafi figürün salt algısal ikamesinin yerini alması gerekiyordu; bir tür oksimoronik değere sahip olması ve haritalamanın sınırlarını tamamen aşması amaçlanan bilişsel haritalama, bir kavram olarak, (tüm insani kavramsal araçların en güçlülerinden biri olan) haritanın kendisinin kara deliğinin kütleçekim kuvveti tarafından geri çekilir ve orada kendi olanaksız özgünlüğünü iptal eder. Bununla birlikte, ikincil bir öncül de –yani politik deneyim için mekânsal haritalama yetersizliğinin, kentsel deneyim için benzer bir mekânsal haritalama yetersizliği kadar sakatlayıcı olduğu– tartışılmalıdır. Bu anlamda bilişsel haritalama estetiğinin herhangi bir sosyalist politik projenin ayrılmaz bir parçası olduğu sonucu çıkar.

Haritalama işleminde metodolojik olarak vurgulanması gerekenler Georgakis ve Surkin'in ilginç metninden (ya da benim tamamlamayı başardığım kültürel bir eserde bilişsel haritalamanın tek eksiksiz çözümlemesinden) ortaya çıktığı gibi, mevcut dünya sisteminde, şu veya bu daha doğrudan temsili toplumsal model için bir *analog* veya maddi yorumlayıcı olarak işlev görmek üzere bir medya teriminin her zaman mevcut olmasıdır. Böylece, toplumsal ilişkilerin bir temsilinin şimdi, dolaylı olarak okunması gereken araya konmuş şu ya da bu iletişim yapısının dolayımını gerektirdiği, temel-ve-üstyapı formülünün yeni bir postmodern versiyonuna benzeyen bir şey ortaya çıkıyor. Kendi incelediğim filmde (Sidney Lumet tarafından yönetilen *Dog Day Afternoon*, 1975)[61] içerikte bir sınıf temsili olasılığı (eski orta sınıf katmanlarının proleterleşmeye ya da ücretli çalışmaya batması, hükümet bürokrasisinde sahte bir "yeni sınıf"ın ortaya çıkması) bir yandan dünya sistemine yansıtılırken, diğer yandan da kendisini araya koyan ve içeriğin *yorumlayanı* olarak okunan gerçek yıldız sisteminin biçimiyle ifade edilmektedir. Sartrecı *analog* öğretisi, bu dolaylamanın ve mekanizmalarının kuramlaştırılmasına izin verdi: ve temsilin kendisinin bile nasıl bir ikameye veya *tenant-lieu*'ya, bir yer tutucuya gereksinimi olduğunu ve sanki tamamlanması için kökten farklı ve daha formel türde küçük ölçekli bir model

aynı yere gelirdi ve şimdi ikinci dereceden simülakranın gizli çekiciliğinden başka bir şeye sahip değildir ... Bölge artık haritadan önce gelmiyor ve ondan fazla yaşamıyor. Bundan böyle, bölgeden önce gelen haritadır ..." (Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations," *Selected Writings*, Polity, 1988, s. 166).

[61] *Signatures of the Visible*'da (New York, 1991), "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon as a Political Film*."

olduğunu gösterdi. Şimdi açıkça görünen şey, bu tür bir nirengi oluşturmanın tarihsel açıdan özgül olduğu ve postmodernizmin bu haliyle ortaya koyduğu yapısal ikilemlerle daha derin bir ilişkisi olduğudur. Aynı zamanda, yukarıda sunulan postmodern "kuramsal söylem"in geçici tanımını geriye dönük olarak netleştirir (ve ayrıca, postmodernde medya ile piyasa arasındaki kendine özgü yeni ideolojik ortakyaşamda tekrarlanır). O halde bunlar gerçek kuramlar değil, daha çok, vazgeçilmez medya terimleri, artık kendisini figürünün manipülasyonundan çok dil, iletişim ve medya üzerindeki şu ya da bu felsefi yansıma olarak satan, tam anlamıyla postmodern bilişsel haritalamanın bilinçsiz yapıları ve pek çok ardıl görüntüleri ve ikincil etkileridir.

Saul Landau, şu andaki durumumuzla ilgili olarak, kapitalizmin tarihinde, bu sistemin daha fazla hareket ve manevra alanından yararlandığı bir an olmadığını gözlemlemiştir: geçmişte kendisine karşı oluşturduğu tüm tehdit edici güçler –işçi hareketleri ve ayaklanmalar, kitlesel sosyalist partiler, hatta sosyalist devletlerin kendileri– şu ya da bu şekilde bilfiil etkisiz hale getirilmese de bugün tam bir kargaşa içinde görünüyor; şimdilik küresel sermaye, geleneksel önlemler olmaksızın kendi doğasını ve eğilimlerini takip edebiliyor gibi görünüyor. O halde burada, postmodernizmin bir başka "tanım"ına ve yalnızca bir devekuşunun "kötümserlik"le suçlamak isteyeceği gerçekten de yararlı bir tanımına sahibiz. Postmodern, bu anlamda kapitalizmin iki aşaması arasında, ekonominin daha önceki biçimlerinin, eski emek biçimleri ve emeğin geleneksel örgütsel kurum ve kavramları da dahil olmak üzere küresel ölçekte yeniden yapılandırılma sürecinde olduğu bir geçiş döneminden biraz daha fazlası olabilir. Yeni bir uluslararası proletaryanın (henüz hayal edemediğimiz biçimler alarak) bu sarsıntılı altüst oluştan yeniden ortaya çıkacağını önceden kestirmek için bir peygambere gereksinim yoktur: ancak biz kendimiz hâlâ çukurdayız ve kimse orada ne kadar kalacağımızı söyleyemez.

Bu anlamda, şu anki duruma ilişkin (biri altmışlar üzerine,[62] diğeri bu cildin postmodernizm üzerine olan ilk bölümü) iki tarihsel denememe ilişkin görünüşte farklı iki sonuç, gerçekte özdeştir: ikincisinde, burada anımsatılan yeni ve küresel bir türün "bilişsel haritalaması" için çağrıda bulundum; ilkinde, küresel ölçekte bir proleterleşme süreci öngörmüştüm. "Bilişsel haritalama" gerçekte "sınıf bilinci" için bir kod sözcüğünden başka bir şey değildi. Yalnızca yeni ve şimdiye kadar hayal edilmemiş türden bir sınıf bilincine duyulan gereksinimi

[62] Bkz. "Periodizing the Sixties," *The Ideologies of Theory* içinde, cilt. II, s. 178-208.

öne sürerken, aynı zamanda açıklamayı (Ed Soja'nın *Postmodern Geographies*'inin şimdi çok anlamlı ve zamanında bir şekilde gündeme getirdiği) postmodernde örtük olan yeni mekânsallık yönüne doğru çekti. "Postmodern" sloganından zaman zaman herkes kadar sıkılırım, ama onunla suç ortaklığımdan pişmanlık duymaya, yanlış kullanımlarına ve kötü şöhretine hayıflanmaya ve biraz isteksizce onun çözdüğünden daha fazla sorun doğurduğu sonucuna varmaya yeltendiğimde, kendimi başka bir kavramın, sorunları bu kadar etkili ve ekonomik bir şekilde dramatize edip edemeyeceğini merak ederken buluyorum.

Önceki sayfaların retorik stratejisi bir deneyi, yani kesinlikle sistematik olmayan bir şeyi sistemleştirerek ve kesinlikle tarih dışı bir şeyi tarihselleştirerek, birinin ona üstünlük sağlayıp sağlayamayacağını ve en azından bunun hakkında tarihsel bir düşünme biçimini zorlayıp zorlayamayacağını görme girişimini içeriyordu. "Sistemi adlandırmalıyız:" altmışların bu doruk noktası, postmodernizm tartışmasında beklenmedik bir canlanma bulmaktadır.

DİZİN

Adorno, Theodor W. 8, 17, 25, 39, 40, 85, 86, 183, 196, 212, 220, 226, 233, 234, 239, 265, 266, 268, 273, 286, 287, 292, 302, 313, 337, 339, 346, 376-379, 390, 391, 398, 399, 410, 415, 425, 439, 443
Agee, James 33
Althusser, Louis 19, 76, 78, 198, 224, 262, 267, 268, 277, 285, 385, 444, 456, 457
Anderson, Laurie 118
Anderson, Perry 343, 351
Anderson, Sherwood 318, 361
Antonioni, Michelangelo 61, 121
Apollinaire, Guillaume 349, 350
Aronowitz, Stanley 362, 363
Asada, Akira 406
Atwood, Margaret 193
Austin, J.L. 274

Babbitt, Milton 83, 344
Ballard, J.G. 188, 189, 210-212, 426
Barthes, Roland 41, 43, 47, 112-114, 140, 145, 165, 173, 204, 213, 231, 260, 292
Bataille, Georges 270
Baudelaire, Charles 69, 176, 185, 204
Baudrillard, Jean 189, 231, 232, 237, 242, 246, 248, 270, 373, 436, 440, 456-458
Becker, Gary 304-308
Beckett, Samuel 49, 51, 183, 344
Bellamy, Edward 193, 199
Bell, Daniel 25, 192
Benveniste, Émile 48
Berger, John 205, 351, 422
Bersani, Leo 236, 237
Bertolucci, Bernardo 42
Beuys, Joseph 121
Bierstadt, Albert 198
Bloch, Ernst 346
Bond, Doug 57
Bonito-Oliva, Achille 9, 193, 207, 209, 363
Booth, Wayne 40
Borges, Jorge Luis 344, 457
Bourdieu, Pierre 162, 176, 295, 337, 345, 392, 427
Brando, Marlon 43, 44, 329
Brecht, Bertolt 75, 84, 225, 244, 344, 412, 416
Buñuel, Luis 229
Burke, Edmund 58, 363, 375, 442
Burroughs, William S. 24, 34

Cage, John 23, 49, 51, 90
Cain, James M. 43
Callenbach, Ernest 193
Cavell, Stanley 285
Celan, Paul 290
Ceserani, Remo 33
Chagall, Marc 208
Clifford, James 224
Colletti, Lucio 383
Connor, Steven 20
Coppola, F.F. 42, 65
Croce, Benedetto 287

Dean, James 329
Debord, Guy 41, 155, 271, 314, 456
Delany, Samuel R. 133, 137
Deleuze, Gilles 49, 132, 156, 184, 187, 229, 236 341, 384
DeMan, Paul 15, 119, 218, 231, 255-257, 259-270, 272-278, 280-296
deMille, Cecil B. 354
Derrida, Jacques 17, 31, 119, 154, 165, 215, 216, 231, 233, 261, 262, 267, 273, 275, 281, 377, 438
Dewey, John 373
Dickens, Charles 225, 360, 414
Dick, Philip K. 149, 317, 319-321, 323-325, 334
Diderot, Denis 283, 285
Doctorow, E.L. 44, 46-48, 181, 339, 409, 412
Douglas, Ann 238
Dubiel, Helmut 17
Duchamp, Marcel 26, 60, 340

Eliot, T.S. 254, 271, 341, 354, 376
Elliott, Robert C. 322
Evans-Pritchard 271
Evans, Walker 33, 34, 271

Faulkner, William 39, 137, 163-165, 318, 446
Fellini, Federico 97, 110, 112, 385, 418
Fish, Stanley 217, 275
Foucault, Michel 17, 28, 35, 82, 167, 168, 189, 237, 247, 310, 394, 447, 451
Fox, Richard Wightman 238
Frank, Joseph 39, 187
Friedman, Milton 297, 298, 311
Friedrich, Caspar David 410
Frith, Simon 337

Gehry, Frank 14, 62, 138-153, 155, 156, 158, 159
Georgakis, Dan 455, 458
Gibson, William 7, 62
Gilman, Charlotte Perkins 228, 230, 236, 243, 244, 246, 247, 250
Gilman, Richard 418
Gitlin, Todd 20
Glass, Phil 23, 340
Gober, Robert 194-202, 205, 206
Godard, Jean-Luc 23, 24, 114, 118, 166, 225, 226
Godzich, Wlad 312
Gogh, Vincent van 29-33, 37, 83
Goldwyn, Sam 354
Goux, Jean-Joseph 227
Gramsci, Antonio 274, 447, 450
Graves, Michael 62, 138
Greenblatt, Stephen 223-228, 247

Habermas, Jürgen 84, 85, 88, 295, 306, 394, 396
Hall, Stuart 242, 300, 301, 438
Hanson, Duane 54, 56, 57
Harpham, Geoffrey Galt 255, 288
Harris, Marvin 428
Harvey, David 20, 122
Hassan, Ihab 82
Hegel, G.W.F. 15, 71, 89, 127, 131, 169, 170, 183, 248, 254, 281, 310, 311, 368, 374, 383, 388, 394, 443, 453
Hemingway, Ernest 318
Herder, J.G. 288
Hermand, Jost 12
Herr, Michael 69, 70, 454
Hirschman, Albert O. 308, 311
Hjelmslev, Louis 302
Hogg, James 367
Homeros 254, 403
Horkheimer, Max 8, 17, 85, 88, 212, 266, 313, 376, 377, 390, 391
Hurt, William 43
Hutcheon, Linda 45, 46, 371, 380, 438

Ives, Charles 196

James, Henry 345, 386, 453
James, William 228, 229, 231, 234

Jencks, Charles 25, 88, 89, 344, 432
Johnson, Philip 142, 387
Joyce, James 25, 26, 82, 271, 341, 346, 350, 413
Józsa, Pierre 108

Kasdan, Lawrance 43
Keats, John 339
Kellner, Douglas 371, 440
Kennedy, John F. 124, 357, 394, 395
King, Martin Luther 395
Klee, Paul 208
Knapp, Stephen 215-217, 222, 277
Kramer, Hilton 83, 84, 88
Kristeva, Julia 236
Kubrick, Stanley 35, 146, 285
Kurosawa, Akira 97

Lacan, Jacques 28, 49, 50, 78, 79, 122, 123, 234, 277, 285, 338, 436
Laclau, Ernesto 358, 370, 437
Lanch, Christopher 49
Latham, Barbara 107, 110, 119
Latour, Bruno 418-420, 432, 436
Lawrence, D.H. 351, 421
Le Corbusier 24, 60, 65, 66, 82, 89, 134, 137, 149, 197, 198
Lears, T. Jackson 238, 244
Leenhardt, Jacques 108
Lefebvre, Henri 9, 41, 258, 404, 414, 440, 454
Léger, Fernand 60
LeGuin, Ursula K. 137, 193
Lem, Stanislaw 328, 338
Lenin, V.İ. 17, 75, 76, 244, 335, 390, 392, 441, 452
Lentricchia, Frank 341
Levine, Sherrie 190
Lévi-Strauss, Claude 136, 168, 169, 221, 246, 258, 264, 272, 419
Lipset, S.M. 192
Llosa, Vargas 295
Loos, Adolf 135
Lorenz, Alfred 39
Luhmann, Niklas 171-173, 177, 383
Lukács 41, 75, 87, 100, 104, 240, 245, 251, 274, 321, 350, 362, 374, 446
Lynch, Kevin 76, 77, 456, 457
Lyotard 9, 10, 38, 86-88, 190, 232, 237, 388

MacCabe, Colin 17, 341
MacCannell, Dean 231
Macrae-Gibson, Gavin 140-142, 145, 146, 148, 149, 151-157
Magritte 13, 33, 109, 130, 457
Mahler 25, 39, 340
Malcolm X 395
Malinowski 270, 355
Mallarmé, Stéphane 82, 129, 137, 249, 302, 339, 343
Mandel, Ernest 19, 25, 59, 60, 78, 441, 454
Manning, John 107, 110, 119
Mann, Thomas 39, 337, 341, 346, 351
Marcus, George 224
Marlowe 224
Marquez, Gabriel Garcia 410
Marr 137
Marramao, Giocomo 17
Marx 8, 18, 27, 59, 65, 72, 75, 89, 104, 118, 218, 235, 240, 241, 246, 255, 258, 266-272, 285, 291, 297-299, 305, 307, 310, 311, 314, 334, 353, 358-362, 366, 368, 376, 383, 387, 388, 398, 410, 421, 439, 441, 444
Mayakovsky 351
Mayer, Arno J. 293, 295, 405, 406, 442
McQueen, Steve 43
Meek, Ronald L. 444, 445
Merleau-Ponty 88, 257
Michaels, Walter Benn 215-217, 222, 227, 228, 230-251, 277, 293
Mills, C. Wright 318, 360
Mitchell, Margaret 361
Monroe, Marilyn 33, 317
Moore, Charles 62, 131, 138

More, Thomas 199, 224, 243, 379
Morgan, J. Pierpont 47, 128, 444
Mouffe, Chantal 358, 370, 437
Munch, Edward 33, 35-38

Nabokov, Vladimir 332, 344
Nairn, Tom 446
Nauman, Bruce 190
Needham, Joseph 419
Nicholson, Jack 43

Paik, Nam June 56, 99, 102, 194, 196, 197
Palma, Brian de 61
Pascal, Blaise 429
Perec, Georges 179
Perelman, Bob 53, 54, 339
Pessoa, Fernando 453
Picabia, Francis 60
Picasso, Pablo 26, 82, 162, 344, 356
Pirandello, Luigi 453
Platon 41, 242, 291
Plekhanov, Georgi 16
Polanski, Roman 42
Pollock, Jackson 17
Portman, John 62-65, 67-69, 146, 148, 150
Pound, Ezra 152, 226, 352
Prince, Richard 198, 202
Pynchon, Thomas 24, 401, 416

Rankus, Edward 107, 110, 119
Reed, Ishmael 24, 49
Renoir, Pierre-Auguste 249, 426
Ricardou, Jean 163, 164, 171, 175
Riley, Terry 23
Rilke, Rainer Maria 32, 289, 290, 292, 351
Rimbaud, Arthur 32, 341, 349
Riviera, Diego 60
Robbe-Grillet 109, 161, 164-166, 169, 172, 175, 181
Rojo, Antonio Benitez 20
Rorty, Richard 150, 438, 439, 443
Rosler, Martha 118
Rousseau, Jean-Jacques 231, 254-269, 272, 273, 276, 277, 279, 282-289, 308, 377, 402, 446
Roussel, Raymond 26, 100, 101, 166, 179, 340
Russell, Bertrand 389
Russell, Ken 338

Salle, David 208, 209, 212
Sarraute, Nathalie 183, 341
Schiller, Friedrich 256, 288
Schlegel, Friedrich 289
Schoenberg, Arnold 39
Schopenhauer, Arthur 337
Scott, Walter 47, 321, 323, 446
Searle, John 216
Shakespeare, William 224, 225, 345, 408
Shell, Marc 227
Simon, Claude 15, 143, 161-168, 170-177, 179-185, 210
Smith, Adam 268, 309, 311, 368, 444
Soja, Ed 20, 405, 460
Sontag, Susan 58, 120, 208, 242
Speaks, Michael 10, 15
Spivak, Gayatri 271, 281
Stein, Gertrude 26, 255, 340, 345
Stevens, Wallace 23, 39, 341
Stravinsky, İgor 39, 41
Stroheim, Erich von 229
Surkin, Marvin 455, 458

Tafuri, Manfredo 87, 88
Thompson, E.P. 41, 104, 224
Thurow, Lester 362, 363
Toqueville, Alexis de 380
Trachtenberg, Alan 238

Valery, Paul 341
Venturi, Robert 15, 24, 62, 88, 129, 138, 145, 147, 152, 193, 296

Wallerstein, Immanuel 18
Warhol, Andy 23, 31-33, 37, 49, 192, 417

Wasow, Oliver 209, 210, 212
Weber, Max 13, 104, 175, 205, 206, 342, 366, 427, 447
Webster, Meg 198
Welles, Orson 249, 347
White, Hayden 20, 245, 274
Williams, Raymond 12, 98, 375
Woolf, Virginia 97
Wordsworth, William 339
Wright, Frank Lloyd 24, 89, 149, 344

Yates, Frances 39, 187
Yoder, John Howard 431, 432

Zola, Emile 90, 231

İLLÜSTRASYONLAR

Vincent van Gogh, A Pair of Boots, The Baltimore Museum of Art: The Cone koleksiyonu, Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone tarafından, Baltimore, Maryland, BMA 1950.302.

Andy Warhol, Diamond Dust Shoes, 1980. Copyright, The Estate and Foundation of Andy Warhol, 1989. ARS, N.Y. izniyle çoğaltılmıştır.

Rene Magritte, Le model rouge, Charly Herscovici/Art Resource, N.Y. ARS, N.Y. izniyle çoğaltılmıştır.

Edvard Munch, Çığlık, Nasjonalgalleriet, Oslo'nun fotoğraf ve çoğaltma izniyle.

Duane Hanson, Museum Guard ve Tourist II, Hokin Gallery, Bay Harbor İslands, Florida - Dorothy Berenson Blau'nun izniyle.

Diego Rivera, Man at the Crossroads, Reproduced courtesy of the Museo del Palacio de Bellas Artes'in izniyle çoğaltılmıştır, Mexico City, Mexico.

Oliver Wasow, "#146," Utopia Post Utopia kataloğundan, Josh Baer Gallery'nin izniyle çoğaltılmıştır.

Frank Gehry house, fotoğraf Tim Street-Porter. ESTO Photographics'in izniyle çoğaltılmıştır.

Kitchen photo: Fotoğrafçı bilinmiyor. Side view, fotoğrafçı bilinmiyor. Exploded view - Frank O. Gehry & Associates'in izniyle çoğaltılmıştır, Santa Monica, California.

Andrey Tarkovsky, Nostalgia'den, "The Russian house inside the Italian cathedral." The British Film Institute'ün fotoğraf izniyle. Grange Communications'ın izniyle çoğaltılmıştır.

Walker Evans, Floyd Burroughs' Work Shoes, Hale County, Alabama, 1936. The Library of Congress'in izniyle çoğaltılmıştır.

Wells Fargo Court (Skidmore, Owings and Merrill). Fotoğraf Arthur Denner. Fotoğrafçının izniyle çoğaltılmıştır.

The Westin Bonaventure, The Westin Bonaventure'ün fotoğraf izniyle, Los Angeles, California.

The Westin Bonaventure (içerisi), Nakashima Tschoegl & Associates, Inc.'in fotoğraf izniyle.

Le Corbusier, "Unite d'Habitation," Biraudon/Art Resource, N.Y. ARS, N.Y.'in iznlyle çoğaltılmıştır.

AlienNATION, Video Data Bank'in fotoğraf izniyle, Distributors, 280 S. Columbus, Chicago, Illinois, 60603.

Robert Gober, "Untitled Installation." Sanatçı ve Paula Cooper Gallery'nin fotoğraf izniyle.

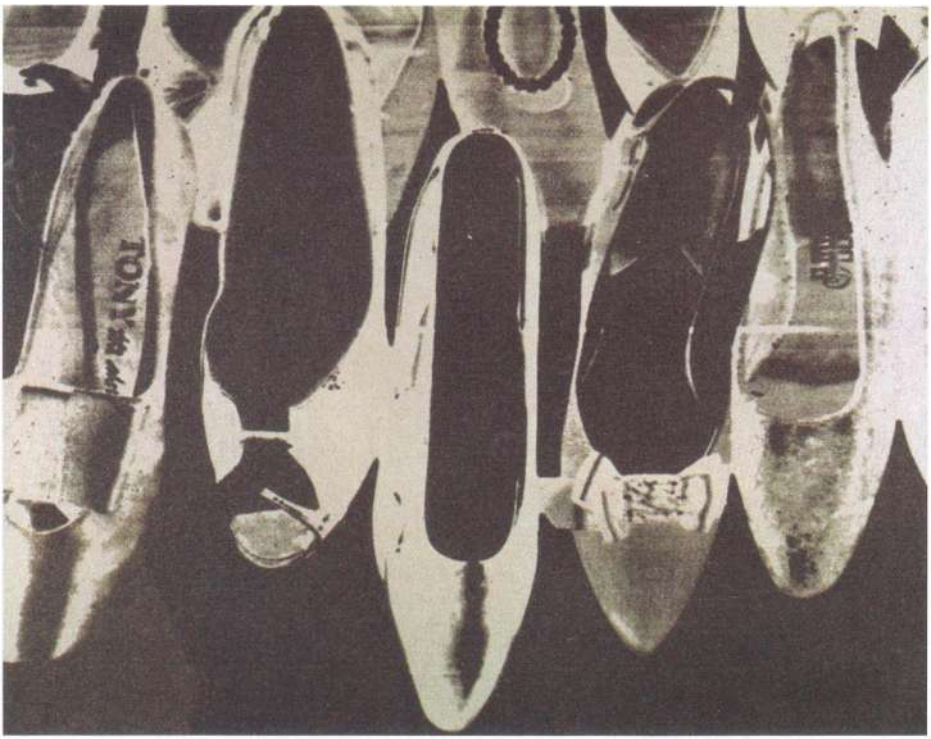
Nam June Paik, "TV Clock." Sanatçının koleksiyonu. Sergi: Nam June Paik, Nisan 30-Haziran 27, 1982. Fotoğraf (eser değil) © 1982 Peter Moore. The Whitney Museum of American Art'ın izniyle çoğaltılmıştır, New York.

Nam June Paik, "TV Garden," Sanatçının koleksiyonu, bitkiler Kenneth J. West Plants, Inc., New York City tarafından verildi. Sergi: Nisan 30-Haziran 27,1982. Fotoğraf (eser değil) © 1982 Peter Moore. The Whitney Museum of American Art'ın izniyle çoğaltılmıştır, New York.

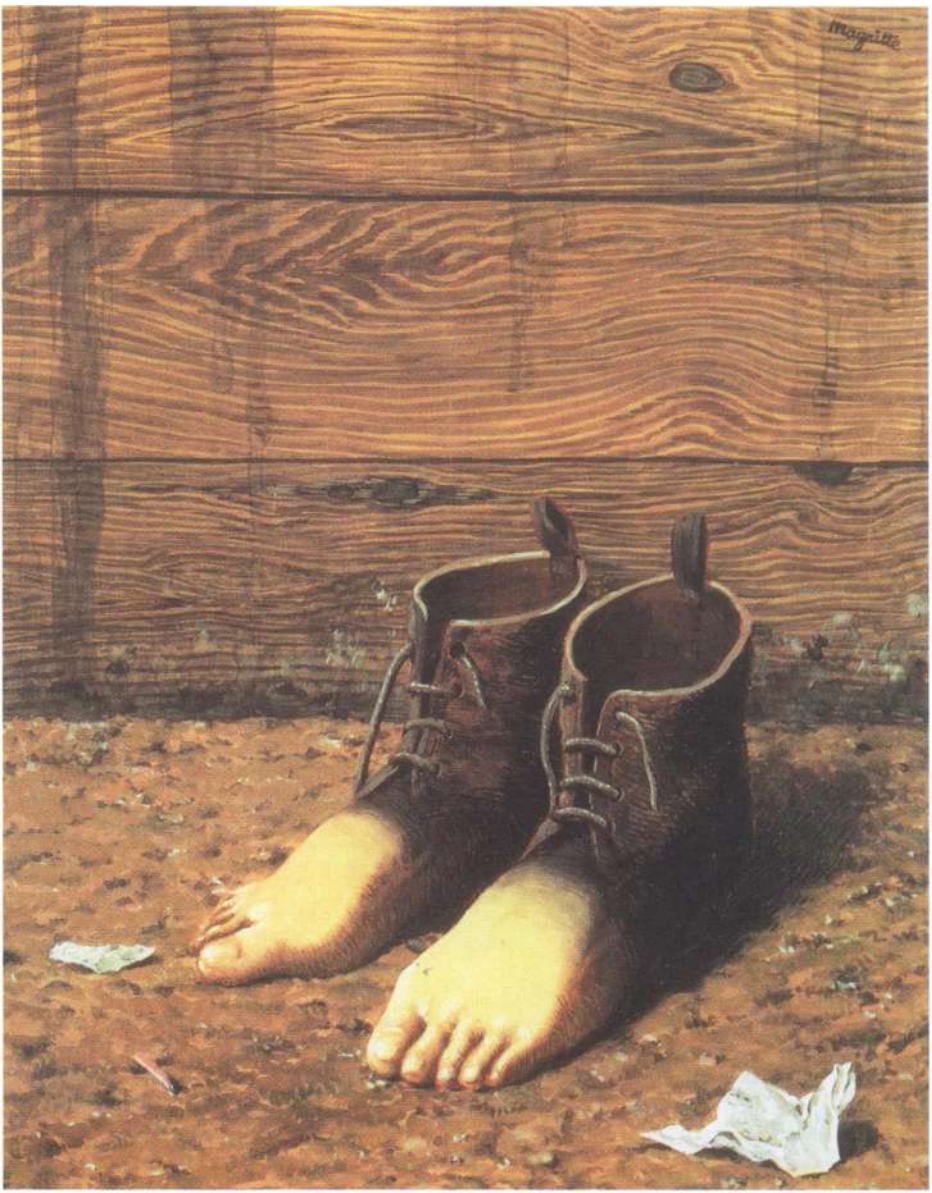
David Salle, Wild Locusts Ride: 75 x 104,5 (2) akrilik, yağlıboya/kanvas, bez, 1985. Özel koleksiyon. Mary Boone Gallery, N.Y.'ın izniyle çoğaltılmıştır.



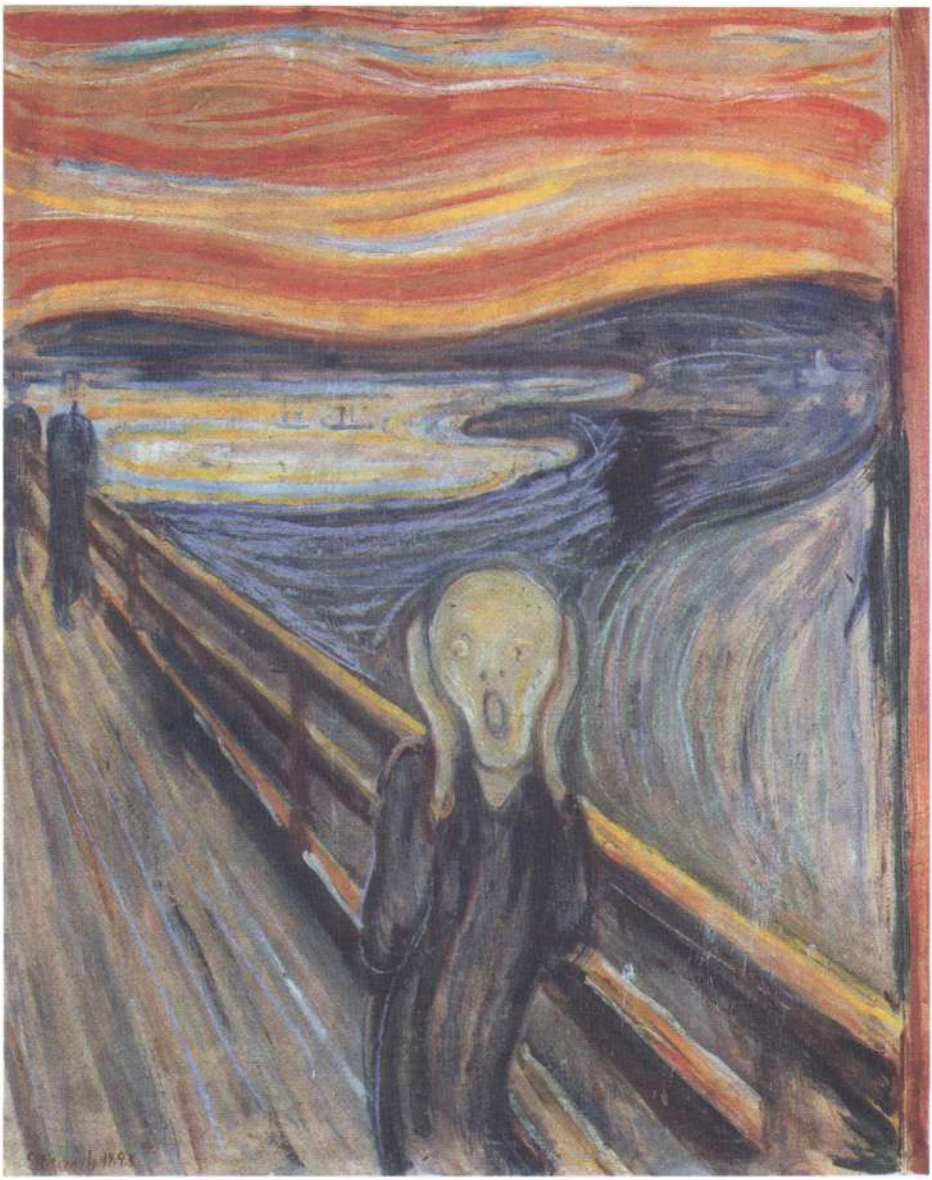
Vincent Van Gogh, *Bir Çift Bot*



Andy Warhol, *Elmas Tozu Ayakkabılar*



René Magritte, *Kırmızı Model*



Edvard Munch, *Çığlık*



The Westin Bonaventure Oteli, İç mekân (Portman)



Oliver Wasow, "# 146"



Frank Gehry Evi, Santa Monica, Kaliforniya



Diego Riviera, *Kavşaktaki Adam*

POSTMODERNİZM

YA DA GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI

Postmodernizm, günümüzde çokça telaffuz edilen, ama çoğu kişi için ne olduğu tam olarak kavranıp tanımlanamayan belirsiz bir kavram. Bir fırsatı mı, yoksa bir erozyonu mu; bir dayatmayı mı, yoksa özgürleşmeyi mi temsil ettiği konusunda da bir fikir birliği olduğunu söylemek güç.

Postmodernizm tartışmalarında öncü bir yere sahip bulunan Amerika'nın en dikkate değer entelektüeli ve uluslararası alanda tanınan edebiyat kuramcısı Fredric Jameson, bu zor konuyu Marksist bir eleştirel mesafeyle ele alıyor. Jameson postmodernizmin, kapitalizm tarafından yönlendirilen bir kitle kültürü olarak günlük hayatımızın her yönüne nüfuz ettiğini ileri sürüyor. Bu özelliğiyle ideolojileri şekillendirmesi ve bunu da medya kültürü üzerinden bir hegemonyaya dönüştürmesi ise postmodern dünyada insanların yaşama biçimlerinin belirlenmesinde işleyen süreci yansıtıyor. Sanat eserlerinden mimariye, teorik tartışmalardan ekonomiye dek pek çok ayrıntıya yer veren Jameson'ın bu kitabı, postmodernizm konusunda çarpıcı ve derinlikli bir tartışma.

ALFA
alfakitap
alfakitap
alfakitap
www.alfakitap.com
9 786254 495083
FELSEFE