FREDRIC JAMESON

Kültürel Dönemeç



DOST

Kültürel Dönemeç

Fredric Jameson
(1934)

Marksist siyasetçi, edebiyat eleştirmeni ve kuramcı. Duke Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat dersleri veriyor. Siyaset, kültür ve edebiyat alanında yayımladığı kitaplarla kuşağının en etkili kuramcıları arasında yer aldı. Mevcut tarihsel durumun bir özeti olarak tanımladığı ve kuramlaştırdığı postmodernizm üzerine yazıları bu alandaki en çarpıcı ve keskin tespitlerle yüklü yapıtların önünü açtı. Kendisini bir Neo-Marksist olarak tanımlayan Jameson'ın Türkçe'de yayımlanan diğer kitapları arasında *Marksizm ve Biçim* (YKY, 1997), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (YKY, 2002) ve *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme* (Epos, 2004) sayılabilir.

D

Kemal İnal

Sosyoloji öğrenimi gördü. 1989-2001 yılları arasında Ankara Üniversitesi'nde çalıştı. "Ders kitaplarında demokratik ve milliyetçi değerler" konulu bir doktora tezi verdi. 2001'de üniversitedeki görevinden istifa ederek Fransa'ya gitti. Son yıllarda daha çok çocukluk üzerine çalışmaktadır. Kimi süreli yayınlarda makaleleri yayınlandı. Dost Kitabevi Yayınları arasında daha önce çıkan çevirisi: *Batı'da Devrimler ve Devrimci Gelenek*; David Parker.

Jameson, Fredric
Kültürel Dönemeç
ISBN 975-298-150-X / Türkçesi; Kemal İnal / Dost Kitabevi Yayınları
Ocak 2005, Ankara, 198 sayfa
Felsefe-Toplumbilim-Mimari-Kültürel Çalışmalar-Notlar-İsim Dizini

KÜLTÜREL DÖNEMEÇ

Fredric Jameson

DOST
kitabevi

ISBN 975-298-150-X

The Cultural Turn
FREDRIC JAMESON

© Fredric Jameson, 1998

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Metis Yayıncılık aracılığıyla
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Ocak 2005, Ankara

İngilizceden çeviren, Kemal İnal

Yayına hazırlayan, Suat Kemal Angı

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB
Baskı ve cilt, Pelin Ofset, Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Karanfil Sokak, 29/4, Kızılay 06650, Ankara
Tel: (0312) 418 87 72 Fax: (0312) 419 93 97
www.dostyayinevi.com
bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Önsöz	9
1 *Postmodernizm ve Tüketim Toplumu*	13
2 *Postmoderne Dair Kuramlar*	32
3 *Marksizm ve Postmodernizm*	43
4 *Postmodernitenin Mantıksal Çatışkıları*	60
5 *"Sanatın Sonu" mu yoksa "Tarihin Sonu" mu?*	82
6 *Postmodernitede İmgenin Dönüşümleri*	101
7 *Kültür ve Mali Sermaye*	142
8 *Tuğla ve Balon: Mimarlık, İdealizm ve Arsa Spekülasyonu*	167
İsim Dizini	196

Masao Miyoshi için

Önsöz

Fredric Jameson'ın yazıları, gece gökyüzünde çok sayıda magnezyumun parlamasına benzer bir biçimde, postmodern olanın gölge ve karanlıklarını aniden ürkütücü [ama] ışıl ışıl parlayan bir tabloya dönüştürerek gizlenmiş manzarasını aydınlatmaktadır. Gözler önüne serilen manzaranın çizgileri aşağıda gösterilmektedir. *Kültürel Dönemeç*, Jameson'ın konuya yönelik ilk değinilerinden en son değerlendirmelerine değin, güçlü ve verimli düşüncelerinin son yirmi yıldaki gelişiminin en özlü ve tam özetini sunmaktadır. Giriş ve genel özet mantığı taşıyan yapıt, Jameson'ın, tarihini ortaya koyduğu postmodernizm üzerine yaptığı çalışmanın en iyi demetini sunmaktadır.

Bu yapıtın postmodern düşüncelerin önceki tarihiyle ilişkisi –zaman zaman keyfi ya da anlaşılmaz görünebilen, ancak kendi temelini oluşturan bir mantığa sahip olan beklentiler, yerine geçmeler ve ters çevirmelerin girift bir öyküsü– kendi kulvarında çarpıcı bir boyut oluşturmaktadır.*

* Bunu, Jameson'ın daha kapsamlı bir okumasını öneren *The Origins of Postmodernity*'de (Londra, 1998) incelemeye çalıştım.

Ancak, böylesi bir soykütük çalışmasının açığa çıkardığı şey, Jameson'ın alanda kapladığı biricik konumdur. Başka hiçbir yazar, postmodernin kültürel, sosyoekonomik ve jeo-politik boyutlarına ilişkin derinden ya da kapsamlı bir kuram üretmemiştir. Bu kuramın gelişiminin kayıt belgesi aşağıda sunulmaktadır.

Kitap, seksenli yıllarda yazılan üç temel metinle başlamaktadır. Özgün haliyle 1982'nin sonlarında Whitney Museum of Contemporary Arts'a bir konferans olarak verilen ve daha sonra da 1984'te *New Left Review* için ünlü bir deneme halinde genişletilen "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu", geç kapitalizmin kültürel mantığının kopyaları olarak, Jameson'ın modernizmin geçişine ve yeni bir postmodern konfigürasyonun yolda olduğuna dair kuramının temel tezlerini bir bir açıklamaya koyulmaktadır. Bu özgün müdahale, Jameson'ın daha sonraki tüm çalışmalarının köşe taşı olarak kalmıştır. Bu makaleyle hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan (gerçekten de ondan birkaç ay önce, 1982 ilkbaharında yazılan ve 1983'te *New German Critique*'de yayımlanan) "Postmodernin Kuramları", olası konumların birleştirilmesi biçiminde, Jameson'ın alana bizzat girdiği döneme kadar, postmodernizm konusunda benimsenen –entelektüel ve politik– farklı duruşların yepyeni bir haritasını çıkarmaktadır. Burada Jameson, tutarlı bir şekilde oluşturduğu ayırt edici bakış açısını ortaya koyar: Başlıca kültürel dönüşümlerin tarihsel temelinin ölçülü bir materyalist çözümlemesi adına, kolaycı bir ahlakçılıktan sakınan bir Marksizm. Bu, Left'in birçok okuyucusunu şaşırtan bir bakış açısıydı. 1989'un başlarında yazılan üçüncü deneme, "Marksizm ve Postmodernizm", Jameson'ın, Marksist geleneğin klasik gözü pekliği içinde kendi tasarısını oluşturarak bu tür eleştirilere verdiği sakin bir yanıttır.

Tüm bu metinler, içinde etkin biçimde yer aldıkları Reagan'ın başkanlığı döneminde yazıldı. Bu, komünizme karşı mücadelede kitlesel silahsızlanmanın ardından sürdürülmüş spekülatif bir gelişimin ve Birleşik Devletler'de ve daha genel olarak Batı'da, zenginlere ait gelirin çok geniş ölçekte yeniden paylaşıldığı bir dönemdi. Bu yılların aşırı iyimserlikten kaynaklanan samimi ve sevinçli heyecanı, Jameson'ın, postmodernizmin mantığı tanısındaki arka perdeyi oluşturmaktadır. Dünya 90'lı yıllara girerken, bu bağlam birdenbire değişti. Sovyet bloğunun çöküşüyle kapitalizmin küresel zaferi yaygın biçimde ilan edildi; elbette, ekonomik ve politik yaşamın tümü için gereken şablon da değişti. En ihtiraslı yorumlar çerçevesinde başka seçeneklerin ortadan kaldırılması, kesin bir son durak olarak okundu: Kronolojik anlamda olmasa bile, katego-

rik anlamda bu, tarihin sonu görüşünden başka bir şey değildi. Jameson'ın bu kitapta yer alan dördüncü metni de, hep ilgilendiği üzere, zamanın iptal edilmesi ve mekânın *Gleichschaltung*u olarak postmodernitenin bu yeni anlamının paradokslarıydı. İlk olarak 1991'de Wellek Library Lecture olarak verilen "The Antinomies of Postmodernity", genişletilmiş haliyle 1994'te *The Seeds of Time*'ın ilk bölümü olarak yayımlandı. Bu makale, zorlu iktidarın bir *tour de force*'udur.

Kitaptaki son metinler, Jameson'ın yazılarındaki önemli ve yeni bir aşamaya işaret eden ve şimdiye değin basılmamış denemelerinin bir dörtlüsüdür. 1994'te yazılan "Sanatın Sonu mu Yoksa Tarihin Sonu mu", bugün yeniden yaygınlık kazanan iki Hegelci izlek üzerine kurulu karmaşık bir üründür. Bu deneme, hem bu yeniden canlanmada işe koşulan muhafazakâr eğretilemelerin açık seçik bir çözümlemesini hem de içinde Francis Fukuyama'nın ünlü savının beklenmedik bir parlaklık içinde ortaya çıktığı düşüncelerin ustaca ve köktenci bir yorumunu sunmaktadır. Burada çarpıcı olan ödün vermez not, ilk olarak 1995'te Venezuela'da bir konferansta sunulan, daha önce dikkate alınmamış entelektüel ya da estetik konumlar açısından, bizatihi postmodernizm değerlendirmesi içinde bir tür geri çekilmeyi kaydederek başlayan bir sonraki denemede, "Postmodernitede İmgenin Dönüşümü" kısmında yer almaktadır. Daha sonra, Jameson, yüce olana (sublime) yönelik modernist yaftanın, ona göre şimdi sadece cafcaflı görünen güzelin yeniden canlandırılmış kültü önünde geri çekilen çağdaş bir dünya içine kuramlarıyla bizi izlemeye çeken Sartre ve Fanon, Foucault ve Robbe-Grillet ve nihayet Guy Debord tarafından ardı sıra anlaşıldığı şekliyle "bakış"ın (look) başkalaşımları içinde böylesi belirli bir parabole doğru ilerler.

Son iki deneme, doğal bir çift oluşturmaktadır. Jameson'ın postmodern kültür üzerine olan yazıları, postmodern kültüre eşlik eden ve onu şekillendiren ekonomik dönüşümlerin anlamıyla daima yakından ilgili olmuştur. Onun özgün postmodernizm kuramının teşvikçisi, Ernest Mandel'in yetmişlerdeki klasik çalışması *Late Capitalism* olmuştur. Şimdi o, –endüstrinin fragman olarak bu türden yüklü yan ürünlerine rağmen– günümüz sinemasının tipik mekanizmalarının oldukça yeni bir görme biçimini sunmak için "Culture and Finance"deki (1996) dikkate değer konuya ilişkin olarak Giovanni Arrighi'nin doksanlardaki dönüm noktası çalışması olan *Long Twentieth Century*'ye dönmektedir. Benzer biçimde "The Brick and the Balloon"da da (1997), Robert Fitch'in Manhattan'daki arsa spekülasyonuna ilişkin son incelemesi *The Assasination of New York*, Marx'ın "hayali sermaye" hükmü altında, karakteristik

olarak birdenbire ve becerikli bir biçimde Hong Kong'daki hayaletimsi şeye dönerek sona eren, arsa-kira ile mimari formlar arasındaki ilişkiler üzerine geniş çaplı bir dolayım içinde işe koyulur.

Küçük bir pusulayla *Kültürel Dönemeç*, postmodern dünyanın değişmeye yatkın formlarının izinde zamanımızın önde gelen kültürel anlayışlarından birinin hareketini izlemektedir. Bu hareketin sonuçlarına pek de kayıtsız kalınamayacaktır.

Perry Anderson
Nisan 1998

1
Postmodernizm ve Tüketim Toplumu

Postmodernizm kavramı günümüzde yaygın ölçüde kabul edilmemekte, hatta anlaşılmamaktadır. Postmodernizme yönelik bazı karşı çıkışlar, kavramın içerdiği ve tüm sanat alanlarında bulunabilen çalışmaların bilinmemesinden kaynaklanmaktadır: Örneğin, John Ashbery'nin 1960'lardaki karmaşık, alaysı ve akademik modernist şiire karşı tepkiden kaynaklanan oldukça yalın söyleşi (talk) şiirine benzer şiiri; modern mimariye ve özellikle Uluslararası Biçemli anıtsal binalara karşı tepki; Robert Venturi'nin manifestosu olan *Learning from Las Vegas*'ta alkışladığı popüler binalar ve popüler donatılı sundurmalar; Andy Warhol, pop art ve daha yakınlarda Fotogerçekçilik; müzikte John Cage momenti, fakat özellikle Philip Glass ve Terry Riley gibi bestecilerde görülen klasik ve "popüler" biçemlerin daha sonraki bireşimi ve Clash, Talking Heads ve Gang of Four gibi grupların punk ve yeni dalga rock müzikleri; sinemada bir yandan William Burroughs, Thomas Pynchon ve Ishmael Reed'in çalışmaları ve diğer yandan "öteki" üzerine Fransız yeni romanının, postmodernizm denilen akımın çeşitlemeleri arasında görüldüğü bu çağ-

daş romanların dengi olan tüm yeni tarz ticari ya da kurgu filmlerinde olduğu gibi –film ve videonun çağdaş öncüsü olan– Godard'dan esinlenilen her şey.

Bu listeyle iki nokta açığa çıkmaktadır. İlk olarak, yukarıda belirtilen postmodernizmlerin çoğu, yüksek (high) modernizmin egemen (established) formlarına, üniversiteyi, müzeyi, sanat galerisi ağını ve vakıfları ele geçiren bu ya da şu egemen yüksek modernizme karşı özgül tepkiler olarak ortaya çıkmıştır. Daha önce ortaya çıkan ve büyük ebeveynlerimizce çok ayıp ve sarsıcı olarak hissedilen bu yıkıcı ve rahatsız edici biçemler –Soyut Dışavurumculuk; Pound, Eliot ya da Wallace Stevens'in nitelikli modernist şiiri; Uluslararası Biçem (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinsky; Joyce, Proust ve Mann– 1960'ların eşiğinde doğan kuşak tarafından düzen yanlısı ve düşman –yeni bir şey yapmak için yıkılması gereken ölü, boğucu, kutsal (kanonik), yabancılaştırıcı anıtlar– olarak görülmüşlerdir. Bu, birbirinden değişik ileri modernizmlerde olduğu gibi birçok farklı modernizm biçimi olabileceği anlamına gelir, çünkü postmodernizm, en azından başlangıçta modernizm modellerine karşı özgül ve yerel bir tepkiydi. Açıkçası postmodernizmi bağdaşık bir akım olarak tanımlamak kolay bir iş değildir, çünkü bu yeni akımın birliği –eğer varsa tabii– kendi içinde değil, fakat yerine geçmeye çalıştığı modernizmin kendisine yönelik eleştirilerinde sağlanmaya çalışılmaktadır.

Bu postmodernizmler listesinin ikinci özelliği, bazı kilit sınır ve ayrımcı mesafelerin ortadan kalkması, özellikle yüksek kültür ile sözde kitlesel ya da popüler kültürler arasındaki eski ayrımların aşınmasıdır. Bunda belki de en sıkıcı olanı, beğeni yoksunluğu, schlock ve kitsch, TV dizileri ve *Readers Digest* kültürünün kuşatıcı çevresine karşı yüksek ya da seçkin kültürü korumada ve bu alanlarda yetişmiş olan eğitimlilerin okuma, dinleme ve görmeye yönelik güç ve karmaşık becerileri iletmede geleneksel olarak bir önceliği olan akademik bir bakış açısından geliştirilmesidir. Fakat daha yeni postmodernizmlerin birçoğu, reklamcılığın ve motellerin, Las Vegas tarzı striptizin, Kırmızı Noktalı Programlar (Late Show) ve B düzeyi Hollywood filmlerinin, paperback kategorisi içindeki gotik ve aşk (romance) öykülü sözde paraedebiyatın bütünsel manzarasına, popüler yaşam öykülerine, cinayet sırlarına ve bilim kurgulara ya da fantezi romanlara hayranlık duymuşlardır. Artık onlar, bir Joyce'un ya da bir Mahler'in yapmış olduğu gibi "metinler" "alıntılamamakta", aksine, bu modernist yapıtları (metinleri), yüksek sanat ile ticari formlar arasına sınır çekmenin giderek güçleştiği noktada birbirlerine eklemlemektedirler.

Daha eski tür (genre) ve söylem kategorilerinin ortadan kalkmasının oldukça farklı bir örneği, zaman zaman çağdaş kuram denilen kuramda bulunabilmektedir. Bir kuşak öncesinde, hâlâ teknik bir profesyonel felsefe söylemi vardı – Sartre'ın ya da fenomenologların büyük sistemleri, Wittgenstein'ın çalışmaları ya da örneğin siyaset bilimi, toplumbilim ve edebiyat eleştirisi gibi akademik disiplinlerin oldukça farklı söyleminin hâlâ ayırt edilebildiği analitik ya da ortak dil felsefesi. Bugün giderek, bu felsefeleri hiç de içermeyen ve basitçe "kuram" denilen bir yazı türüyle karşılaşmaktayız. Genellikle Fransa ve güya Fransız kuramıyla ilişkilendirilen bu yeni söylem türü yaygınlaşmakta ve modernist türden felsefenin bitimine işaret etmektedir. Örneğin, Michel Foucault'nun çalışmaları felsefe, tarih, toplumsal kuram mı yoksa siyaset bilimi olarak mı tanımlanmalıdır? Bugünlerde buna karar verilemeyeceği söylenmektedir. Ben, bu tür "kuramsal söylem"in de postmodernizmin görünümleri arasında kabul edilebileceğini öne süreceğim.

Şimdi, bu kavramın doğru kullanımına ilişkin bir şey söylemeliyim: Bu kavram, tam da özel (tikel) bir biçemin betimlenmesine yönelik bir başka söz değildir. Postmodernizm, en azından kendi kullandığım biçimiyle, işlevi, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu –çoğu zaman örtmeceli biçimde modernleşme, sanayi sonrası ya da tüketim toplumu, medya ya da gösteri toplumu veya çokuluslu kapitalizm denilen– yeni bir toplumsal yaşamla ve yeni bir ekonomik düzenle ilişkilendirmek olan dönemleştirici bir kavramdır. Kapitalizmin bu yeni momenti, geç 1940'lar ve erken 1950'lerde Birleşik Devletler'deki savaş sonrası patlamaya ya da 1958'de Fransa'da Beşinci Cumhuriyet'in kuruluşuna tarihlenebilir. 1960'lar, birçok bakımdan kilit önemdeki bir geçiş dönemidir. Bu dönemde yeni uluslararası düzen (yeni–sömürgecilik, Yeşil Devrim, bilgisayarla donanma ve elektronik enformasyon) oluşmuş, ancak kendi içsel çelişkileri ve dış dirençle sarsılarak ortadan kaldırılmıştır. Burada yeni postmodernizmin, geç kapitalizmin yakın zamanda ortaya çıkan toplumsal düzeninin iç hakikatini ifade eden birkaç özelliğini betimlemek istiyorum, fakat betimlememi anlamlı özelliklerinden sadece ikisiyle, yani pastiş ve şizofreniyle sınırlamak zorunda kalacağım; bunlar bize sırasıyla postmodernist uzam ve zaman deneyiminin özgüllüğünü saptama olanağı verecektir.

Parodiyi Gölgede Bırakan Pastiş

Bugün postmodernizmin en önemli özellik ya da uygulamalarından biri

pastiştir. İnsanların genellikle parodi denilen ilgili sözel fenomenle karıştırma ya da ona özümleme eğilimi gösterdikleri bu terimi, öncelikle (görsel sanatların diliyle) açıklayacağım. Hem pastiş hem parodi, öykünme (imitation) ya da, daha iyi bir ifadeyle, diğer biçemlerin taklidi ve özellikle öteki biçemlerin aşırı kullanımları (aşırma, mannerisms) ve biçemsel seğirme (twitches) ile ilişkilidir. Modern edebiyatın parodi için genelde çok zengin bir alan sunduğu açıktır, çünkü büyük modern yazarların tümü, az çok eşsiz biçemlerin icadı ve üretimiyle tanınmışlardır: Faulkneryen uzun cümle yapısını ya da D.H. Lawrence'ın kendine özgü doğa betimlemelerini düşünün; Wallace Stevens'in kendine has soyutlamalar kullanma biçimini ele alın; örneğin Heidegger ya da Sartre gibi filozofların kendilerini ifade ederkenki özel tarzlarına bakın; Mahler ya da Prokofiev'in müzik biçemlerini düşünün. Ne ki, tüm bu biçemler birbirlerinden farklıdır ve kıyaslanamazlar: Her biri oldukça özgüldür; bunlardan birini öğrendiğinizde, onu diğerleriyle muhtemelen karıştırmazsınız.

Parodi, bu biçemlerin eşsizliğini kendi yararına kullanmakta ve özgün olanı gülünç kılan bir öykünme üretmek için onların tuhaflık ve ayrıksılıklarının üzerine atlamaktadır. Şeytani itkinin tüm parodi biçimlerinde bilinçli olduğunu söylemiyorum: Her halükârda, büyük bir taklitçinin (mimic) kendisini taklit ettiği kişinin yerine koyabilme yeterliliğine sahip olmak zorunda olmasına benzer biçimde, iyi ya da büyük bir parodist de özgün olana yönelik gizli bir sempati beslemek zorundadır. Öyle olsa bile, parodinin genel hedefi –ister sempati isterse garez amacıyla olsun– bu biçemsel aşırı kullanımların özel doğasını ve insanların normal biçimde konuşma ya da yazma biçimleri çerçevesinde onların aşırılık ya da ayrıksılıklarını gülünç kılmaktır. Bu yüzden parodinin ardından geriye tümüyle, büyük modernistlerin gülünç düşürülen biçemlerine zıt olan bir dilsel normun olduğu duygusu kalmaktadır.

Fakat insan eğer, artık normal dilin, sıradan konuşmanın, dilbilimsel normun varlığına (diyelim Orwell'in "Politics and the English Language" adlı ünlü denemesinde alkışladığı berraklık ve iletişimsel güce) inanmazsa ne olur? Konu şu şekilde düşünülebilir: Modern edebiyatın çok geniş ölçüde fragmanlaşması ve özelleşmesi –onun bir sürü ayrı özel biçem ve ifade tarzları halinde çoğal(tıl)ması– belki de bir bütün olarak toplumsal yaşamdaki daha derin ve daha genel eğilimleri haber vermektedir. Modern sanatın ve modernizmin –özel estetik bir merak türü olmaktan alabildiğine uzaklaşarak– gerçekten sosyal gelişmeleri bu hatlar boyunca haber verdiğini varsayın; büyük modern biçemlerin doğuşundan

bu yana geçen on yıllar içinde toplumun kendisini bu yolda parçalamaya başladığını, her grubun kendine özgü tuhaf bir özel dille konuşmaya yeltendiğini, her mesleğin kendine özel kod ya da ağız (ideolect) geliştirdiğini ve nihayet her bireyin başka herkesten farklı bir tür dilsel ada oluşturduğunu farz edin. Bu durumda ne olur? Böylesi bir durumda özel diller ve tuhaf biçemler gülünç kaçacak ve ortak bir dil normu olanağı ortadan kalkacaktır; ve bize de biçemsel çeşitlilik ve heterojenlikten başka bulunacak bir şey kalmayacaktır.

Bu durum, pastişin ortaya çıktığı ve parodinin olanaksızlaştığı momenttir. Parodi gibi pastiş de özel ya da eşsiz bir biçeme öykünme, biçemsel bir maskenin takılması, ölü bir dil içinde konuşmadır: Fakat pastiş, parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi, kahkahası ve öykünülen şeyin oldukça komik olmasıyla kıyaslandığında *normal* bir şey olarak var olduğuna ilişkin gizli duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir. Pastiş, boş, mizahi anlamını yitirmiş bir parodidir: Pastiş, tuhaf şeyin, bir tür boş alaysılığın modern uygulamasının parodileştirilmesi, Wayne Booth'un on sekizinci yüzyılın değişmez ve komik alayları dediği şeydir.[1]

Öznenin Ölümü

Fakat şimdi klasik modernizmin neden geçmişe ait bir şey olduğunu ve postmodernizmin niye onun yerini aldığını açıklamamıza yarayabilecek yeni bir parçayı bu bulmacaya yerleştirmemiz gerekir. Bu yeni parça, genellikle "öznenin ölümü" ya da, daha alışılmış bir dille söylersek, bireyin sonudur. Daha önce söylediğimiz gibi, ileri modernizmler, kendi parmak izimiz kadar açık ve bedenimizin eşsizliği kadar biricik olan, kişisel, özel bir biçemin icadına dayandırılmıştı. Fakat bu, her nasılsa, modernist estetiğin –organik olarak– kendine özgü biricik dünya görüşünü üretmesi ve kendi biricik, belirgin biçemini işleyerek şekillendirmesi beklenilen bir yegâne benlik ve özel kimlik, bir eşsiz kişilik ve bireylik anlayışına bağlı olduğu anlamına gelmektedir.

Ancak, günümüzde bazı farklı görüş açılarına sahip olan toplumsal kuramcılar, psikanalistler, hatta dilbilimciler tümüyle –kültür, kültürel ve biçimsel değişim alanlarında çalışan bizim gibi insanlardan bahsetmiyoruz– bu tür bireyciliğin ve kişisel kimliğin geçmişe ait bir şey olduğunu; yani eski bireyin ya da birey öznenin "öldüğünü" ve hatta biricik

1) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony* (Chicago, 1975).

birey kavramı ve bireyciliğin kuramsal temellerinin ideolojik olarak tanımlanabileceğini keşfediyorlar. Aslında, tüm bu keşifte, biri diğerinden daha radikal olan iki konum vardır. İlkini söylemek hoş olacak: Evet, bir zamanlar, rekabetçi kapitalizmin klasik döneminde, çekirdek ailenin ve burjuvazinin egemen toplumsal sınıf olarak ortaya çıktığı altın çağda böylesi bir bireycilik, buna benzer birey özneler vardı. Fakat bugün, şirket kapitalizmi, sözde örgütlü insan, devletteki gibi iş dünyasında var olan bürokrasiler ve demografik patlama çağında artık eski burjuva birey özne yoktur.

Postyapısalcı diyebileceğimiz daha köktenci olan ikinci bir konum vardır. Bu konuma göre, burjuva birey özne sadece geçmişe ait bir şey değil, fakat bir söylencedir de; böyle bir birey asla var olmamıştır; bu tipte özerk bireyler hiçbir zaman yaşamamıştır. Aksine, bu kurgu yalnızca, insanların bireysel öznelere "sahip olmuş" ve biricik kişisel kimlikleri olan insanlar olduklarına inandırmaya çalışan felsefi ve kültürel bir gizemleştirmedir.

Bizim niyetimiz açısından bu konumlardan hangisinin doğru (ya da hangisinin daha ilginç ve işe yarar) olduğuna karar vermek çok da önemli değildir. Tüm bunlardan çıkarmamız gereken sonuç, az çok estetik bir ikilemdir: Çünkü eğer biricik benliğin deneyimi ve ideolojisi, yani klasik modernizmin biçemsel uygulamasının habercisi olan deneyim ve ideolojisi bitmiş ve tükenmişse, bu durumda günümüzün sanatçı ve yazarlarının neler yaptıklarını tahmin etmek artık zorlaşır. Açık olan tek şey, eski modellerin –Picasso, Proust, T.S. Eliot– artık işe yaramadıkları (ya da kesinlikle zararlı olduklarıdır), çünkü artık hiç kimsenin ifade edilecek biricik özel dünyası ve biçemi olmayacaktır. Fakat bu, belki de, yalnızca "psikolojik" bir konu değildir: Klasik modernizmin yetmişli ya da seksenli yıllardaki çok büyük ağırlığını da hesaba katmak zorundayız. Ancak, günümüz yazar ve sanatçılarının artık yeni biçemler ve dünyalar yaratamamaları ise başka bir şeydir – onlar zaten icat edilmişlerdi; sadece sınırlı sayıda bir bileşim olanaklıdır; biricik olanlar daha önceden düşünülmüştü. Bu yüzden, –şimdi ölü olan– bütün modernist estetik geleneğin ağırlığı, Marx'ın bir başka bağlamda söylediği gibi, "yaşayan beynin üzerine bir kâbus gibi çökmektedir".

Bundan dolayı bir kez daha pastişle karşı karşıyayız: Biçemsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada geriye sadece ölü biçemlere öykünmek, maskelerle ve düşsel müzelerdeki biçemlerin sesleriyle konuşmak kalmaktadır. Fakat bu, çağdaş ya da postmodernist sanatın, bizatihi sanatı yeni bir tarz içinde ifade edeceği anlamına gelmektedir; hatta

temel iletilerinden birinin, ister istemez, sanat ve estetiğin zorunlu başarısızlığını, yeninin aksamasını, geçmişe hapsedilmesini içereceğini belirtmektedir.

Nostalji Modası

Bu başlığın çok soyut görünebileceği gerekçesiyle birkaç örnek vermek istiyorum. Örneklerden biri o derece yaygın ki, burada tartışılan yüksek sanattaki gelişmelerle onu nadiren ilişkilendirebilmekteyiz. Bu özel pastiş pratiğine yüksek kültürde değil ama kitle kültüründe çok fazla rastlanmakta ve genellikle (Fransızların zekice *la mode rétro* –geçmişe dönük tasarlama– dedikleri) "nostaljik film" olarak tanınmaktadır. Bu kategoriyi en geniş biçimde düşünmeliyiz. Kuşkusuz, dar açıdan bu, geçmişe dair ve o geçmişin özgül dönemsel anlarına yönelik filmlerden oluşmaktadır sadece. Nitekim, bu yeni "tür"de açılış filmlerinden biri (eğer gerçekten öyleyse), 1950'ler Amerika'sının, Eisenhower dönemi Birleşik Devletleri'nin atmosferini ve biçemsel özelliklerini yakalamak için 1973'te yapımına girişilen Lucas'ın *American Graffiti*'si idi. Polanski, muhteşem filmi *Chinatown* (1974) ile, Bertolucci'nin *The Conformist*'le (1969) aynı dönemde –İtalya'daki faşist dönem– İtalyan ve Avrupa bağlamı açısından yaptığına benzer bir şeyi 1930'lar için yapmıştır. Bu tür filmlerin listesine başka dönemleri ele alan filmleri de katabiliriz. Fakat bu tür filmleri neden pastiş olarak adlandırıyoruz? Oysa bu tür filmler, tarihsel film olarak bilinen daha geleneksel türdeki çalışmalar –bunların diğer iyi bilinen formu, yani tarihsel romanı kullanarak daha basitçe kuramlaştırılabilen çalışmalar– değil midirler?

Bu tür filmler için yeni kategorilere gereksinmemiz olduğunu düşünmeye dair gerekçelerim var. Ama öncelikle bazı kuraldışılıkları (anomaly) not edeyim: *Star Wars*'ın (George Lucas, 1977) aynı zamanda nostaljik film olduğunu ileri sürdüğümü varsayın. Bu neyi ifade ederdi? Bunun, bizim gökadalar (galaksi) arası geçmişimize yönelik tarihsel bir film olmadığı konusunda aynı düşüncede olabileceğimizi sanıyorum. Konuyu biraz daha farklı biçimde ortaya koyalım: 1930'lardan 1950'lere değin olan dönemde yetişen kuşakların en önemli kültürel deneyimlerinden biri, Buck Rogers tipindeki cumartesi öğle sonrası dizileriydi – kötü yaratıklar, gerçek Amerikalı kahramanlar, üzüntü kaynağı eroinler, ölüm ışınları ya da Pandora'nın kutusu ve mucizevi çözümüne bir sonraki cumartesi öğle sonrasında tanıklık edilecek olan arkası yarın türü dizi-

ler. *Star Wars*, bu deneyimi bir pastiş biçiminde yeniden icat eder; bu tür dizilerin parodisinin bir anlamı yok, çünkü bunların türü uzun zaman önce tükenmişti. *Star Wars*, bu tür ölü biçimlerin anlamsız bir taşlaması olmaktan öte, izleyicilerin tekrar tekrar derin bir arzuyu yaşama isteğini doyurur (bastırdığını bile söyleyebilir miyiz?): Yetişkinler eski dönemlere geri dönmek ve bir kez daha eski ilginç estetik insan yapımı ürünlerini yaşamak için daha derin ve daha uygun bir nostaljik arzunun çekimine kapılabilirlerken, bazı çocukların ve ergenlerin filmin ilk bölümünde maceraları doğru dürüst kavrayamamaları da ayrı ve karmaşık bir konudur. Nitekim, bu film *düzdeğişmecesel* (metonymically) olarak tarihsel ya da nostaljik bir filmdir. *American Graffiti*'nin tersine, geçmişin resmini canlı tümlüğü içinde yeniden icat etmemektedir; aksine, daha eski bir dönemin (dizilerin) karakteristik sanat nesnelerinin duygu ve biçimini yeniden icat ederek, bu nesnelerle ilişkili bir geçmiş duygusunu yeniden uyandırmaya çalışmaktadır. Bu arada *Raiders of the Lost Ark* (1981), burada aracı bir yeri doldurmaktadır: Bu film bazı düzeylerde 1930 ve 1940'lara ilişkindir, ama gerçekte (artık bizim olmayan) bu dönemi kendine özgü serüven öyküleriyle düzdeğişmecesel olarak da iletir.

Şimdi de özelde nostaljik filmi ve genelde pastişi daha ayrıntılı düzeyde anlamamızı sağlayacak bir diğer kuraldışılığı tartışalım. Bu kuraldışılık, eleştirmenlerce yeterinden fazla işaret edildiği gibi, *Double Indemnity*nin (1944) bir bakıma yeniden çekimi olan *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) adlı yakın dönem bir filme ilişkindir. (Daha eski kurguların imalı ve akla gelmez aşırılması, elbette pastişin de bir özelliğidir.) Evet, *Body Heat*, teknik açıdan nostaljik bir film değildir, çünkü Miami yakınlarındaki küçük bir Florida kasabasında, günümüz koşullarında geçmektedir. Öte yandan, bu teknik zamandaşlık (contemporaneity), gerçekte en belirsiz olanıdır: Olaylar –daima ilk ipucumuz– tümüyle nostaljik tepkileri harekete geçiren bir 1930'lar Art–Deco (Sanatsal Süsleme) biçemi içinde işaretlenmektedir (kuşkusuz, öncelikle *Chinatown*'a ve ondan sonra onun ötesindeki bazı tarihsel gönderenlere). Bu yüzden, bizzat kahramanın kendi biçemi muğlaktır: William Hurt yeni bir yıldızdır, fakat Steve McQueen ya da Jack Nicholson gibi daha eski erkek süperyıldızlar kuşağının ayırt edici biçemine sahip değildir ya da onun bu filmdeki kişiliği genellikle Clark Gable ile ilişkilendirilen eski tarzda rol yapan yıldızların karakteristiklerinin bir tür karışımıdır. Bu yüzden, burada da tüm bunlara ilişkin donuk bir arkaik duygu vardır. Benim gibi bir izleyici, pekâlâ başka bir yerde geçebilecek bu öykünün zamandaşlık göndergesine rağmen neden küçük bir Florida kasabasında çekildiğini

merak etmeye başlar. İnsan, bir süre sonra küçük kasaba ortamının hayati ve stratejik bir işlevi olduğunu anlamaya başlar: Kasaba, günümüz dünyasıyla, tüketim toplumuyla ilişkilendirebileceğimiz işaret ve göndergelerin –aygıtlar ve el ürünleri, yüksek yapılar, geç kapitalizmin nesne dünyası– olmadığı koşullarda filmin çekimine olanak tanımaktadır. O zaman, teknik açıdan filmin nesneleri (örneğin arabaları) 1980'li yılların ürünleridir, fakat filmdeki her şey yakın dönem göndergelerini bulanıklaştırmak ve bunu nostaljik çalışma olarak alımlamamızı olanaklı kılmak için bir düzen kurmaktadır –tarihin ötesine, diyelim ezeli ve ebedi bir 1930'lara, bir biçimde tanımlanamayan nostaljik bir geçmiş içinde onu oluşturan bir anlatı biçiminde. Bazı nedenlerden ötürü, bugün kendi dönemimiz üzerinde odaklanmamıza, mevcut deneyimlerimizin estetik temsillerini göstermeyi başaramamış olmamıza rağmen, çağdaş ortamlarda geçen bugünkü filmleri bile istila eden ve sömürgeleştiren gerçek nostaljik filmlerin kendi biçemini bulmak, bana olmadık ölçüde belirtisel (symptomatic) görünmektedir. Fakat eğer böyleyse, o zaman bu, tüketim kapitalizminin kendisinin korkunç bir suçudur –ya da en azından, zaman ve tarihle ilişki kuramayan bir toplumun tehlikeyi haber verici ve patolojik bir belirtisidir.

Böylece şimdi, nostaljik filmlerin ya da pastişin, eski tarihsel roman ya da filmlerden neden farklı olarak dikkate alınması gerektiği sorusuna dönebiliriz. Bu tartışmaya, aklıma gelmişken tüm bunların daha edebi bir örneğini de eklemeliyim: E. L. Doctorow'un romanlarını – yüzyılın dönümü atmosferiyle *Ragtime* ve çoğu kısmı 1930'lara ilişkin olan *Loon Lake*. Fakat kanımca bunlar sadece görünürde tarihsel kalan romanlardır. Doctorow ciddi bir sanatçı ve geriye kalan çok az sahici ve günümüzde de yazmaya devam eden köktenci romancılardan biridir. Bununla birlikte, onun anlatılarının, o geçmişe ilişkin düşüncelerimizi ya da kültürel kalıp-yargılarımızı temsil ettiği kadar bizim tarihsel geçmişimizi temsil etmediğini ileri sürmek, ona zarar vermek anlamına gelmez. Kültürel üretim, anlağın, monadik öznenin içerisine kadar götürüldü: Artık gösteren (referent) açısından gerçek dünyaya doğrudan onun gözleriyle bakmamakta, fakat Platon'un mağara örneğinde olduğu gibi, dünyanın zihinsel imgelerini onun sınırlı duvarları üzerinde izlemektedir. Eğer burada bir parça gerçeklik varsa, bu, hangi özel nedenlerden ötürü olursa olsun, kendini sonsuzca erimin (reach) dışında bırakan geçmiş hakkındaki kendi popüler imge ve kalıp-yargılarımız içinde tarihsel geçmişi incelemeyle suçlanıyor göründüğümüz sınırlamasını kavrama ve anlama sarsıntısından kaynaklanan bir "gerçekçilik"tir.

Postmodernizm ve Kent

Şimdi, biraz daha pozitif bir sonuç almaya çalışmadan önce, alabildiğine geliştirilmiş bir postmodern binanın çözümlemesini yapmak istiyorum. Önde gelen adları Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves ve son zamanlarda Frank Gehry olan söz konusu postmodern mimari açısından birçok bakımdan karakteristik olmayan, ama bence postmodern mekânın özgünlüğüne dair bazı çok çarpıcı dersler sunan bir çalışmadır bahsedeceğim bina. Yukarıdaki yorumlarda göz atılan konuyu ayrıntılı olarak genişletelim ve dahası açıklığa kavuşturalım: Burada mekânın kendi içinde inşa edilen bir başkalaşım (mutation) benzeri bir şeyle karşı karşıya olduğumuz savını öneriyorum. İleri sürmek istediğim düşünce, bizzat kendimizin, yani bu yeni mekânın içine düşen insan öznelerin bu evrime ayak uyduramadığıdır; nesnede, öznede gerçekleşen başkalaşımın bir eşitinin henüz eşlik edemediği bir başkalaşım söz konusudur; henüz bu yeni hiper mekânla aşık atacak algısal bir donanımımız yok; çünkü, belirttiğim gibi, bizim algısal alışkanlıklarımız, bir bakıma, ileri modernizm mekânı dediğim eski mekân türü içinde biçimlendirilmişti. O yüzden, bu daha yeni mimari –önceki değinilerde anımsattığım birçok öteki kültürel ürün gibi– duyusallığımızı (sensoria) ve bedenlerimizi henüz düşlenemeyen, belki nihayetinde olanaksız olan bazı yeni boyutlara taşımak için yeni organlar geliştirmeye yönelik bir zorunluluğa benzeyen bir şey olarak dikilmektedir karşımızda.

Otel Bonaventure

Burada özelliklerini sayıp dökeceğim bina, eserleri arasında çeşitli Hyatt Regency'lerin, Atlanta'daki Peachtree Center'in ve Detroit'teki Renaissance Center'in de yer aldığı mimar ve tasarımcı John Portman'ın yeni Los Angeles iş merkezinde inşa ettiği Westin Bonaventure Hotel'dir. Büyük mimari modernizmlerin seçkin (ve ütopyacı) ciddiyetine karşı postmodernizmin tumturaklı savunusunun popülist yönünden söz etmeliyim: Bu daha yeni binaların bir yandan popüler eserler olduğu, öte yandan da Amerikan kent dokusunun yerli diline saygılı oldukları genellikle onaylanmaktadır. Yani, bu binalar, artık ileri modernizmin başyapıtları ve anıtlarının yaptığı gibi, kenti çevreleyen bayağı ve ticari gösterge sistemine farklı, ayrı, soylu, yeni bir ütopyacı dili sokmaya girişmediler, aksine, kendi lügatini (lexicon) ve söz dizimini kullanarak simgesel

biçimde "Las Vegas'tan öğrenilmiş" olan kendi dillerini konuşmaya çalıştılar.

Portman'ın Bonaventure'si, yukarıdaki savlardan ilkini tümüyle doğrulamaktadır: Bonaventure (hatta Portman'ın öteki yapıları bu açıdan daha başarılı olmasına karşın) bölgenin yerlileri ve turistler tarafından şevkle ziyaret edilen popüler bir binadır. Ancak, kent dokusuna eklenen bu popülist sokuşturma bir başka meseleyi oluşturmaktadır ve tartışmaya asıl başlanması gereken nokta da budur. Bonaventure'nin üç girişi vardır: Biri Figueroa'dan ve diğer ikisi de, otelin öteki tarafında, eski Beacon Hill'den artakalan yamaca inşa edilen zarif bahçelerin içinden geçilerek ulaşılan tarafta. Bunlardan hiçbiri, eski otellerin tenteli girişi ya da yakın geçmişin, kentin ana caddesinden eski iç mekâna geçişinizi olanaklı kılmak için düzenlenmiş görkemli binalarıyla anıtsal *portecochère* gibi bir şey değildir. Oysa, Bonaventure'nin giriş yolları yanaldır (lateral) ve bir hayli de arka kapı özelliği gösterir: Arkadaki bahçeleri izleyerek kulenin altıncı katına erişirsiniz ve orada bile lobinin girişine erişebilmenizi sağlayan bir asansör bulmak için merdivenden aşağıya inmeniz gerekir. Bu arada, Figueroa'da, ilk görüşte ön giriş kapısı gibi duran giriş, sizi, bagajlarınızla ikinci kattaki alışveriş balkonuna ulaştırır, buradan da ana kayıt masasına götürecek olan yürüyen bir merdiveni kullanmanız gerekir. Bu asansör ve yürüyen merdivenlere ilişkin başka şeyler de söylenebilir. Bu garip ve alışık olunmayan giriş yollarına dair ilk olarak öne sürmek istediğim konu, bu yolların otelin kendi iç mekânını (ve Portman'ın çalışmak zorunda kaldığı üstteki bu maddi kısıtlamaları) düzenleyen bazı kapanış kategorilerinin zorlamasına maruz kalıyor görünmeleridir. Kanımca, Paris'teki Beaubourg ya da Toronto'daki Eaton Center gibi belirli sayıdaki öteki karakteristik postmodern binalarla birlikte Bonaventure, tümel bir uzam, tam bir dünya, bir tür minyatür kent olmayı arzulamaktadır (ve bu yeni tümel mekânın, yeni bir ortak uygulamaya, yeni ve tarihsel açıdan özgün bir aşırı kalabalık pratiğine benzeyen bir şey gibi bireylerin bir araya toplandıkları ve gezdikleri yeni bir modaya denk düştüğünü eklemek istiyorum). O yüzden, bu anlamda, Portman'ın küçük kenti Bonaventure'nin ideal olarak hiç girişi olmamalıdır (çünkü giriş kapısı binayı daima onu çevreleyen kentin geri kalan kısmına bağlayan ek yeridir); oysa, bu bina kentin bir parçası olmayı değil, aksine, kentin eşdeğeri olmayı ve onun yerine geçmeyi ya da onun rolünü üstlenmeyi istemektedir. Yani, yine de, besbelli olanaksız ve uygulanması mümkün olmasa bile, bundan dolayı giriş işlevi bilerek önemsenmemekte ve en alt düzeye indirgenmektedir. Fakat bu

durum, yani kuşatıcı kentten karşıtsal ayrılma, Uluslararası Biçem'deki büyük eski anıtsal yapıların karşıtsal ayrılmasından (disjunction) oldukça farklıdır: Bu eski anıtsal binalarda karşıtsal ayrılma edimi keskin görünürdü ve çok gerçek bir simgesel anlama sahipti – tavrı, modernin böylece açıkça reddettiği (modernin tehlikeli girişimi, 'Novum'unun öldürücülüğü içinde bu yeni ütopyacı mekânın yeni uzamsal dilinin gücüyle sonunda kenti dağıtacak ve dönüştürecek olmasına rağmen) yeni ütopyacı mekânı niteliksizleşmiş ve ahlaksızlaşmış kent dokusundan kökten ayıran Le Corbusier'nin büyük *pilotis*'lerinde olduğu gibi. Ancak, Bonaventure "düşmüş kent dokusunun varlığı içinde var olmaya devam etmekten" (Heidegger'in parodileştirmesiyle) hoşnuttur; hiçbir başka hedef –hiçbir özgün siyasal ütopist dönüşüm– beklenmemekte ya da arzulanmamaktadır.

Bu tanı, kanımca, işlevi öncelikle yeniden üretici teknolojinin bir izleğini geliştirmek olarak yorumlanan Bonaventure'nin büyük yansıtıcı camdan yapılmış dış kaplamasıyla doğrulanmaktadır. Şimdi, ikinci bir okumada, insan, cam kaplamanın kenti püskürttüğü biçimi vurgulamak isteyecektir; sizinle konuşan kimsenin gözlerinizi görmesini olanaksızlaştıran ve bundan dolayı Öteki'ne yönelik kesin bir saldırganlığa ve güç uygulamasına neden olan yansıtıcı güneş gözlüklerine yönelik andırışlarımız olan bir iğrenme. Benzer bir biçimde, cam kaplama, Bonaventure'nin çevresinden kendine özgü ve yersiz bir yolla çözülümünü sağlar; cam kaplama bir dış yüzey bile değildir; bundan dolayı, otelin dış duvarlarına bakmaya çalıştığınız zaman, otelin kendisini değil sadece onu kuşatan her şeyin çarpık görüntülerini görebilirsiniz.

Şimdi de, yürüyen merdivenlere ve asansörlere ilişkin birkaç söz söylemek istiyorum. Taşıdıkları en gerçek zevkleri Portman'ın mimarisinde yansıttıklarından –özellikle de, sanatçının "muazzam devinimsel heykeller" adını verdiği ve dev Japon fenerleri ya da gondollar gibi durmaksızın yükselip alçalan Hyatts'larda, kesinlikle otelin iç bölümünün görselliğini ve heyecanını önemli oranda yansıtan asansörler– ve sunumlarında, sahip oldukları hakka dayanarak böylesi kasıtlı bir vurgulamayı ve ön plana çıkarmayı seçtiklerinden, (Portman'ın Disneyland'dan uyarladığı bir terim olarak) bu tür "insan taşıyıcılar"ın mutlak işlevselliğin ve teknik bileşenlerin ötesinde bir parça daha anlamlı bir şey gibi görülmesi gerektiğine inanıyorum. Her durumda, yakın dönem mimarlık kuramının anlatı çözümlemesini öteki alanlardan ödünç almaya ve fiziksel yörüngelerimizi bu tür binalar aracılığıyla, ziyaretçi olarak bizlerden kendi beden ve hareketlerimizle yerine getirmemizin ve tamamla-

mamızın istendiği dinamik yol ve anlatı paradigmaları biçiminde, sanal anlatı ya da öyküler olarak görmeye başladığını biliyoruz. Ancak, Bonaventure'de bu sürecin diyalektik bir yükselişini buluyoruz. Bana öyle geliyor ki, yürüyen merdivenler ve asansörler, bundan böyle burada sadece hareketin yerini almakla kalmamakta, fakat her şeyden önce kendilerini (en dikkat çekecek ölçüde yürümenin kendisi olmak üzere, bu bina içinde eski hareket biçimlerinden geriye neyin kaldığına ilişkin bir soruyla karşı karşıya kaldığımız zaman açığa çıkacak bir şey olarak) doğru hareketin yeni tepkili işaret ve simgeleri olarak göstermektedir. Burada anlatısal tembel tembel gezinme, artık kendi başımıza davranmamıza izin verilmeyen eski dönemlerin zevk için yapılan gezintilerinin alegorik göstereni (signifier) haline gelen bir taşıma makinesince vurgulanmakta, simgeselleştirilmekte, şeyleştirilmekte ve ikame edilmektedir. Bu durum, kendisini ortaya çıkarma ve kendi kültürel üretimini kendi içeriği olarak belirtme eğilimi gösteren tüm modern kültürün kendine göndergeselliğinin (autoreferentiality) diyalektik bir yoğunlaşmasıdır.

Böylesi alegorik aygıtlardan inerek minyatür bir göl ve altıncı katta bir tür limonluk (sera) çatı ile kaplanmış, yükselen balkonlarla çevrili, büyük merkezi kolonlu lobiye ya da atriuma doğru ilerlediğinizde, yaşadığınız mekân deneyimi, tümü de asansörlü ve dört simetrik yerleşime ayrılmış (residential) kule arasına oturtulan görünümü iletmeye başladığı zaman kafam daha da karışıyor. Böylesi bir mekânın bizim artık ses gücü (volume) ya da ses güçlerinin dilini kullanmamızı olanaksızlaştırdığını, çünkü bu ses güçleri kavramanın olanaksız olduğunu söyleme gereği duyuyorum. Asılan ince, uzun ve renkli kâğıt şeritler, aslında, dikkati onun sahip olduğu var sayılan şeyden sistematik ve önceden düşünülmüş biçimde başka yöne çekecek biçimde bu boş mekânı kaplamaktadır; daimi bir meşguliyet, burada, boşluğun mutlaka paketlendiği, eskiden perspektif ya da ses gücü algısını sağlayan herhangi bir mesafe olmaksızın sizin içine iyice daldırıldığınız bir element olma duygusu verir. Siz, gözlerinize değin ve tüm bedeninizle bu hiper-uzamın içindesinizdir; ve postmodern resim ya da edebiyatta gözlenen derinliğin baskılanmasını mimarinin kendisinde gerçekleştirmek size ister istemez güç görünebilecektir; belki de, şimdi bu sersemletici gömülme deneyimini onun yeni aracı (medium) içindeki biçimsel eşdeğeri olarak görmek isteyebilirsiniz.

Bununla beraber, yürüyen merdiven ve asansör, bu bağlamda, diyalektik karşıtlardır da; ve asansör gondolların görkemli hareketlerinin atriumun bu doldurulmuş mekânı için diyalektik bir telafi olduğunu

öne sürebiliriz – bu bize, radikal açıdan farklı fakat tamamlayıcı bir uzamsal (spatial) deneyim olanağını, bakışımlı dört kuleden biriyle hızlıca yukarı çıkarak tavanı aşma ve Los Angeles'ın önümüzdeki nefes kesici ve hatta korkutucu görüntüsüne göndermede bulunarak bunu yaşama fırsatını sunar. Fakat bu düşey hareket bile bastırılmaktadır: Asansör sizi, edilgin bir biçimde tekrar tekrar sabit bir nokta etrafında döndürüldüğünüz ve size kente baktığınız cam pencerelerde kentin kendi imgelerine dönüşen düşündürücü bir manzarasının sunulduğu o dönem kokteyl dinlenme salonlarından birine çıkarır.

Tüm bunları lobinin kendisinin merkezi uzamına yeniden dönerek hızlıca sonuçlandırayım. Otelin odaları, belirgin bir biçimde önemsizleştirilmiştir: Odaların bulunduğu bölümlerdeki koridorlar alçak tavanlı ve karanlık, aslında en iç karartıcı biçimde işlevselidir; insan sık sık, yeniden donatılan odaların en kötü zevkin ürünü olduklarını anlar. Suyun çatıdan göle şıpırdayarak damlalar halinde düşmesi yeterince dramatiktir; indiğinizde gördüğünüz şey, bu mekânın hâlâ yürümeye çalışanlardan intikam almaya benzeyen bir şey, sadece öğütücü karıştırma olarak nitelemeye çalışabileceğim başka bir şey olduğudur. Dört kulenin mutlak bakışımı göz önüne alınırsa, sizin bu lobide kendi konumunuzu algılamanız hemen hemen olanaksızdır; yakın zamanlarda, eski bir mekânın yer belirteçlerini onarıp yenileştirmeye yönelik hazin, oldukça çılgınca ve teşhirci bir girişim çerçevesinde bunlara renk kodlayıcı ve yön işaretleri eklendi. Çeşitli balkonlardaki dükkânların kötü şöhretli ikilemlerini bu mekânsal başkalaşımın en dramatik sonucu olarak ele alacağım: otelin 1977'deki açılışından bu yana hiç kimsenin bu mağazalardan hiçbirini bulamayacağı açıktı ve aradığınız butiğin yerini bulsanız bile, muhtemelen, ikinci kez şanslı olamayacaktınız; sonuç olarak, dükkânların kiracıları çaresizlik içindedir ve tüm mallarını pazarlık dahilinde satıyorlar. Portman'ın bir mimar olduğu kadar bir işadamı ve milyoner bir müteahhit, bir sanatçı ama aynı zamanda bir kapitalist olduğunu hatırladığınızda, burada da "bastırılmışın geri dönüşü" gibi bir şeyin içerildiğini hissedersiniz.

Böylece, son olarak, buradaki asıl savıma geliyorum: Mekândaki bu en son başkalaşım –postmodern hiper-uzam– birey insanın kendini konumlandırma, en yakın çevresini algısal olarak düzenleme ve konumunu görselleştirilebilir (mappable) bir dış dünya içinde bilişsel olarak haritalandırma kapasitelerini aşmada nihayet başarıya ulaşmıştır. Bedenle onun inşa edilmiş çevresi arasındaki bu tehlikeli karşıtsal ayrımın kendisini –eski modernizmin ilk devresinde oluşan şaşkınlığın yarat-

tığı farkın, uzay aracı ve otomobilin hızları arasındaki fark gibi olması– birey özneler olarak yakalandığımız büyük küresel, çok-uluslu ve merkezsizleşmiş iletişimsel ağın haritasını en azından günümüzde çıkarmada zihinlerimizin yetersiz olduğu daha keskin bir ikilemin simgesi ve andırışı olarak ortaya koyduğunu daha önceden öne sürmüştüm.

Yeni Makine

Fakat Portman'ın uzamını, Disneyland düzeninin ya ayrıksı ya da göründüğü kadarıyla marjinalleştirilmiş ve özelleştirilmiş boş zamana benzer bir şey olarak algılanmadığı konusunda kaygı duymama karşın, bu kayıtsız ve (sersemletici olsa da) eğlenceli boş zaman uzamını, çok farklı bir alandaki benzeriyle, yani özellikle Michael Herr'in Vietnam deneyimi üzerine olan önemli kitabı *Dispatches*'de canlandırdığı postmodern savaş uzamıyla karşılaştırmak istiyorum. Bu çalışmanın sıra dışı dilbilimsel yenilikleri, dilin kişilikten arındırılmış bir biçimde çağdaş, kolektif, kendine özgü dil kullanımlarının tüm alanını, en çok da rock dilini ve siyah dilini kaynaştırıp birleştiren, ama kaynaştırıp birleştirmenin içerik sorunlarıyla dikte edildiği eklektik bir tarzda postmodern olarak görülebilir. Bu ilk korkunç postmodernist savaş, geleneksel savaş romanı ya da sineması paradigmalarından biri içinde anlatılamaz – işin doğrusu, önceki tüm anlatı paradigmalarının yıkılması, eski bir veteranın böylesi bir deneyimi iletebileceği her türden ortak dilin ortadan kalkışıyla beraber kitabın asıl konuları arasındadır ve bu durumun da yeni bir düşünümselliğe (reflexivity) yer açtığı söylenebilir. Benjamin'in bedensel algılamanın bütün eski alışkanlıklarını aşan yeni bir kent teknolojisi deneyiminden hareketle Baudelaire'e ve modernizmin doğuşuna ilişkin değerlendirmeleri, teknolojik yabancılaşmaya yönelik bu yeni ve neredeyse imgelenemeyen parçalı (quantum) sıçrayışın ışığında, görülmemiş ölçüde hem yerindedir hem de geçerliliğini yitirmiştir:

> "O, hareketli bir hedef, hayatta kalan bir abone, savaşın gerçek çocuğuydu, çünkü kıpırdayamaz hale sokulduğun ya da çaresiz durumda bırakıldığın ender zamanlar hariç, sistem, istediğin şey buyduysa, seni devingen kılmak üzere donatılmıştı. Eğer, doğal olarak, bir başlangıç için oradaysan ve bunu yakından görmek istiyorsan, bu da hayatta kalmanın bir tekniği olarak anlamlı bir şeydi; sistem ses vermeye ve ilerlemeye başlamıştı ama ilerlerken bir koni biçimine

bürünüyordu, zira ne kadar çok hareket ediyorsan o kadar çok görüyor, ne kadar çok görüyorsan ölüme ve sakat kalma riskine o kadar yakınlaşmış oluyor ve ne kadar çok ölüm ve sakatlık riskine girersen 'hayatta kalan' biri olma şansın o derece azalıyordu. Bazılarımız, bu koşuşun insanı nereye sürüklediğini artık fark edemeyecek, zaman zaman beklenmedik bir nüfuzla her şeyin yüzeyinin üzerinde sadece savaşın olduğunu göremeyecek noktaya erişinceye değin çılgın insanlar gibi savaşın içinde hareket ediyorlardı. Helikopterlere taksiler gibi ulaşabildiğimiz sürece, bizim sessiz kalmamızı sağlayacak gerçek bir tükeniş ya da şoka yakın bir depresyon veya –görünüşe bakılırsa– sessiz kalmamızı sağlayacak bir düzinelik afyon çubuğu gerekiyordu; ha, ha, ha, La Vida Loca, ardımızdan gelen biri varmış gibi derilerimizin altında hâlâ koşturup duruyorduk. Geri dönüşümden sonraki aylarda, bindiğim yüzlerce helikopter, kolektif bir meta-helikopter oluşturuncaya değin bir araya geldiler ve bu benim anlağımda hareket eden en seksi şeydi; kurtarıcı-yok edici, var edici-yok edici, sağ el-sol el, çevik, uyanık ve insani; kızgın çelik, gres yağı, arapsaçı gibi dolaşmış bez dokuma şeridi, önce soğuk, sonra sıcak ter, bir kulakta kasetten duyulan rock and roll ve ötekinin dibinde patlayan bir silah, benzin, yaşamsallık ve ölüm, ölümün ta kendisi, davetsiz bir misafir."[2]

Eski modernist lokomotif ya da uçak makinesi gibi devinimi temsil etmeyen, fakat yine de *devinim halinde* temsil edilebilen bu yeni makinede, yeni postmodernist uzamın gizine ilişkin bir şey yoğunlaşmaktadır.

Tüketim Toplumunun Estetiği

Şimdi, sözümüzü bitirirken, bu tür bir kültürel üretimin bugün bu ülkedeki toplumsal yaşamla ilişkisini kurmaya çalışmalıyım. Bu, burada belirttiğim tipten postmodernizm kavramlarına yönelttiğim asıl itirazı açıklayacağım moment olacaktır: Yani, bir bir sıraladığım tüm ayırıcı özellikler hiç de yeni değil, aksine modernizmi ya da ileri modernizm dediğim şeyi yeterinden fazla uygun biçimde niteleyen ayırıcı özelliklerdir. Her şeye rağmen, pastiş fikriyle ilgilenen Thomas Mann ve pastişin en açık gerçekleştirimi *Ulysses*'in "The Oxen of the Sun" bölümü değil miydi?

2) Michael Herr, *Dispatches* (New York, 1977), s. 8-9.

Flaubert, Mallarmé ve Gertrude Stein, postmodernist zamansallıktan (temporality) dolayı listeye dahil edilemezler mi? Tüm bunlara ilişkin yeni olan nedir? Gerçekten postmodernizm kavramına gereksinimimiz var mı?

Bu soruya verilecek öyle bir yanıt, dönemleştirme ve bir tarihçinin (edebi ya da diğer) bundan böyle iki ayrı dönem arasında kökten bir kırılma noktası olduğunu varsayacağı konusunu ortaya çıkaracaktır. Onu, dönemler arasındaki kökten kırılmaların genellikle içeriğe ilişkin tüm değişimleri kapsamadığı, aksine, halihazırda verili belli sayıdaki öğenin yeniden yapılaştırımını içerdiği önerisiyle sınırlamayalım: Önceki bir dönem ya da sistemde bağlaşık olan ayırıcı özellikler şimdi başat hale gelmektedir; egemen olan ayırıcı özelliklerse yeniden ikincilleşmektedir. Bu bakımdan, burada betimlediğimiz her şey, önceki dönemlerde ve en çok da asıl olarak modernizm içinde bulunabilmektedir. Ana fikrim, günümüze değin bu şeylerin ikincilleştiği ya da merkeziden ziyade marjinal olan modernist sanatın önemsiz türden ayırıcı özellikleri haline geldiği ve bunlar kültürel üretimin merkezi ayırıcı özellikleri haline geldiklerinde yeni bir şeyle karşı karşıya olduğumuzdur.

Fakat kültürel üretim ve genel toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye dönerek bunu daha somut biçimde tartışabiliriz. Eski ya da klasik modernizm muhalif bir sanattı; [bu modernizm] orta sınıf insanlar için çirkin, uyumsuz, bohem, cinsel açıdan sarsıcı–skandalvari ve incitici olan varlıklı çağın ticari topluluğu içinde doğmuştu. Dalga geçen bir şeydi (polisin kitaplara el koyması ya da sergileri yasaklaması için çağrılmadığı zaman): Ortak beğeniye ya da sağduyuya bir saldırı ya da Freud ve Marcuse'ün konuyu ortaya koydukları gibi saltanat süren gerçekliğe ve erken yirminci yüzyıl orta sınıf toplumun performans ilkelerine yönelik kışkırtıcı bir meydan okumaydı. Modernizmin içi iyice doldurulmuş Victoria dönemi mobilya [tarzıyla], Victoria döneminin ahlaki tabularla ya da kibar toplum gelenekleriyle çoğu durumda arası iyi olmadı. Bu demektir ki, büyük ileri modernizmlerin açık siyasal içeriği her ne olursa olsun, ikincisi yerleşik düzen için daima, bazen en örtük biçimde olsa bile, tehlikeli ve patlamaya hazırdı, yıkıcıydı.

O halde, eğer hemen günümüze geri dönersek, ortaya çıkan kültürel değişimlerin genişliğinin boyutlarını saptayabiliriz. Şimdi artık sadece Joyce ve Picasso tuhaf ve itici değil, klasik oldular ve bugün bize oldukça gerçekçi görünüyorlar. Bu arada, günümüz sanatının hem biçiminde hem de içeriğinde çağdaş toplumun katlanılmaz ve rezilce bulduğu çok az şey vardır. Bu sanatın en saldırgan biçimleri –punk, rock ya da diyelim cin-

sel açıdan belirgin materyal adı verilen şeyler– tüm toplum tarafından olduğu gibi kabul edilmektedir ve bunlar, eski ileri modernizm ürünlerinin aksine, ticari açıdan başarılıdır. Fakat bu, çağdaş sanatın eski modernizm gibi tümüyle benzer formel ayırıcı özelliklere sahip olsa bile, kendi kültürümüz içinde konumunu kökünden değiştirmekte olduğu anlamına gelir. Bir kere, meta üretimi ve özellikle giyimimiz, mobilyamız, binalarımız ve öteki insan yapımı ürünler, şimdi, sanatsal deneysellikten kaynaklanan biçemsel değişimlerle yakından bağlantılıdır; örneğin reklamcılığımız tüm sanat alanları içinde modernizm tarafından beslenmekte ve bunsuz da düşünülemez. İkinci olarak, ileri modernizmin klasikleri şimdi sözde kanonun parçasıdır ve –hemen onları önceki yıkıcı gücünden soyan– okul ve üniversitelerde öğretilmektedir. Gerçekten de, postmodernizm dönemleriyle onun doğuşunu tarihleyen dönemler arasındaki kırılmaya işaret etmenin bir yolu da tam olarak ileri modernizmin konumunun ve onun başarı estetiğinin akademiye yerleşmiş olduğu ve bu suretle bütün bir yeni şair, ressam ve müzisyenler kuşağı tarafından akademik olarak hissedildiği dönemde bulunabilir (erken 1960'lar).

Fakat kırılma noktasına başka yönden de yaklaşılabilir ve bu yön de kırılma noktasını yakın toplumsal yaşam dönemleri bakımından betimlemektedir. Önceden ileri sürdüğüm gibi, Marksistler ve Marksist olmayanlar, benzer biçimde, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde (sanayi sonrası toplum, ulusüstü kapitalizm, tüketim toplumu, medya toplumu vb. olarak farklı biçimlerde betimlenen) yeni tür bir toplumun doğmaya başladığı şeklinde genel bir düşünceyi paylaşmışlardır. Yeni tüketim tipleri; planlı modası geçmişlik; çok daha hızlı bir moda ve biçemsel değişim ritmi; genel olarak reklamcılık, televizyon ve medyanın şimdiye kadar benzersiz bir derecede topluma baştan sona nüfuz etmesi; kent ve kır, merkez ve taşra, yerellik ve evrensel birörnekleşme arasındaki eski gerilimin yerini yenilerin alması; büyük ölçekli süper karayolları ağının büyümesi ve otomobil kültürünün gelişi – bunlar, ileri modernizmin hâlâ bir yeraltı gücü olduğu eski savaş öncesi toplumdan köklü biçimde ayrılmaya işaret ediyor görünen bazı ayırıcı özelliklerdir.

Postmodernizmin doğuşunun, bu yeni geç tüketici ve ulusüstü kapitalizm momentinin ortaya çıkmasıyla yakından bağlantılı olduğuna inanıyorum. Postmodernizmin biçimsel ayırıcı özelliklerinin, birçok bakımdan, bu özel toplumsal sistemin derin mantığını dışa vurduğuna da inanıyorum. Ancak, bunu sadece tek bir önemli izlek için gösterebileceğim: Yani, tarihin anlamının yok oluşu, tüm çağdaş toplumsal sistemin

yavaş yavaş kendi geçmişini muhafaza etme yeterliliğini kaybetmeye, önceki toplumsal enformasyonun şu ya da bu şekilde korumak zorunda olduğu gelenekleri yok eden kalıcı bir bugün içinde ve bitmez tükenmez bir değişim içinde yaşamaya başladığı olgusu. Sadece medyanın haber tüketimini düşünün: Şimdi uzak bir geçmişte kalan kişiler olan Nixon'ı ve dahası Kennedy'yi göz önüne alın. İnsan, haber medyasının asıl işlevinin, böylesi yakın dönem tarihsel deneyimleri geçmişe olabildiğince hızlı bir şekilde göndermek olduğunu söyleme isteği duyuyor. Medyanın habersel işlevi, bu yüzden, bizim unutmamıza yardımcı olmak, tarihsel unutkanlığımızın gerçek failleri ve mekanizmaları olarak hizmet görmektir.

Fakat, bu durumda, burada bahsettiğim postmodernizmin iki ayırıcı özelliğinin her ikisi de –gerçeğin imgelere dönüştürülmesi, zamanın sonsuz bir şimdiler dizisi içinde parçalanması– bu süreçle epeyce bağdaşıktır. Burada, kendi sonucum, yeni sanatın eleştirel değerine ilişkin bir soru biçimini almalıdır. Eski modernizmin eleştirel, olumsuz, çekişmeci, yıkıcı, muhalif vb. olarak değişik şekillerde betimlenen açılardan toplumа karşı işlev gördüğü konusunda biraz anlaşma vardır. Postmodernizme ve onun toplumsal akımına ilişkin onaylanabilecek türden bir şey olabilir mi? Postmodernizmin, tüketici kapitalizmin mantığını tekrarlayan ya da yeniden üreten –pekiştiren– bir yol olduğunu gördük; daha anlamlı soru, bu mantığa karşı koyan bir yolun olup olmadığıdır. Fakat, bu, şimdilik açık olarak bırakmamız gereken bir sorudur.

2
Postmoderne Dair Kuramlar

Postmodernizm sorunu –temel özelliklerinin nasıl tanımlanacağı, hatta her şeyden önce postmodernizmin var olup olmadığı, *kavramın* kendisinin bir yararının bulunup bulunmadığı ya da, tam tersine, bunun bir gizemlileştirme olup olmadığı– aynı zamanda hem estetik hem de siyasal bir sorundur. Postmodernizme ilişkin ve mantıksal olarak edinilen çeşitli konumlar, daima, hangi terimlerle dile getirilirse getirilsin, bugün içinde yaşadığımız toplumsal momentin değerlendiriminin aslında siyasal bir onaylama ya da reddetme konusu oluşturan tarih görüşlerini açıklamak için gösterilebilirler. Gerçekten de, tartışmanın kendisini olanaklı kılan öncülün kendisi, toplumsal sistemimize ilişkin ilk ve stratejik bir varsayıma bağlıdır: Postmodernist bir kültüre tarihsel bir özgünlük atfetmek, keza bazen tüketim toplumu adı verilen [toplum türü] ile bu toplumun içine doğduğu kapitalizmin daha önceki dönemleri arasındaki kökten yapısal bir farklılığı örtük bir biçimde onaylamaktır.

Bununla birlikte, çeşitli mantıksal olasılıklar, postmodernizmin kendisinin tanımlanmasında değinilen öteki konuyla, yani artık günümüzde

yüksek ya da klasik modernizm denilmesi gereken [dönemin] degerlendirilmesine ilişkin bir konum alınmasıyla ister istemez bağlantılıdır. Gerçekten de, mantıksal açıdan postmodern olarak nitelenebilen çeşitli kültürel yapıtların bir ön dökümünü çıkardığımızda, alabildiğine heterojen olan biçemler ve ürünlerin "ortak benzerlikleri"ni bunların kendi içlerinde değil, şu ya da bu biçimde tümünün karşı çıktığı bazı ortak ileri modernist dürtülerde ve estetikte aramak çok daha çekicidir.

Ancak, bir biçem olarak postmodernizme ilişkin açılış niteliğindeki ilk tartışmalar olan mimari tartışmaların, estetikle ilgili konuların siyasal yankılanmasının artık kaçınılmaz kılınmasında ve bunun diğer sanat alanlarındaki bazen daha şifreli ve üstü kapalı tartışmaların açığa çıkarılmasında ayrıcalıklı bir yeri vardır. Genel olarak, postmodernizm üzerine olan dört genel konum, konuya ilişkin son zamanlarda yapılan çeşitli açıklamalardan ayırt edilebilir; bu görece düzenli şema ya da *combinatoire* [bileşim] bile, bu olanakların her birinin siyasal açıdan ileri ya da politik olarak gerici (şimdi Marksist ya da daha genel bir bakış açısından söz edilmektedir) bir ifadenin etkisi altında kalabileceği izlenimi nedeniyle, daha da karmaşık bir hal almaktadır.

Örneğin, postmodernizmin ortaya çıkışı, temelde modernizm karşıtı bir görüş noktasından karşılanabilir.[1] Bir önceki kuşaktan bazı kuramcılar (en göze çarpacak biçimde Ihab Hassan), postmodernist estetiğe daha uygun bir postyapısalcı izlek açısından yaklaştıkları zaman (temsiliyet ideolojisine *Tel quel*in saldırısı, Heideggerci ya da Derridacı "Batı metafiziğinin sonu"), zaten benzer bir şey yapıyor görünüyorlardı ki burada henüz sıklıkla postmodernizm olarak adlandırılmayan şey (Foucault'nun *Şeylerin Düzeni* adlı kitabının sonundaki ütopyacı kehanete bakınız), tümüyle yeni bir düşünce ve varoluş tarzının dünyaya gelişi olarak selamlanmıştır. Fakat Hassan'ın alkışının ileri modernizmin bir dizi daha önemli anıtını da (Joyce, Mallarmé) içeriyor olmasından ötürü, bu, eğer böylesi çağrışımlar ve "sanayi sonrası toplum"a ilişkin siyasal sav arasındaki ilişkiye işaret eden yeni bir enformasyonel yüksek teknolojinin eşlik eden ululaştırması olmasaydı, görece daha belirsiz bir duruş olacaktı.

Tüm bu belirsizlikler, kendi yeni gazetecilik biçemi postmodernizmin çeşitlemelerinden birini oluşturan bir yazar tarafından en yeni mimari

1) Daha sonraki çözümleme bana, yerleşik "modernist" düşüncenin bir eleştirisinin oldukça farklı anlamı içinde olmak üzere postmodernizm terimini ilk zamanlar kullanan *boundary 2* grubunun çalışmasına uygulanabilir gibi görünmemektedir.

tartışmaların yer aldığı vasat bir kitap olarak gösterilen Tom Wolfe'un *From Bauhaus to our House* adlı yapıtında giderilmektedir. Ancak, bu kitabı ilginç ve belirtisel kılan yön, ütopyacı bir postmodern övgünün olmaması ve –daha da çarpıcısı– retoriğin farklı bir şekildeki zorlu kamp iğneleyiciliğine soluk aldıran moderne yönelik tutkulu nefrettir ve bu yeni değil, eski ve arkaik bir tutkudur. Bu tutku, sanki bizzat modernin –henüz on ikinci yüzyılda yapılan ilk katedraller kadar solgun ilk Corbusier'ler, pisibalığı gibi bir profili olan iki gözlü kafalar çizmiş olan Picasso'nun ilk skandal yaratan figürleri, *Ulysses* ya da *Çorak Ülke*'nin ilk basımlarının afallatıcı "anlaşılmazlığı"– kendisinin doğuşunun ilk orta sınıf izleyicilerde yarattığı sıra dışı korkudur; ilk beğeni yoksunlarına, *Spießbürger*'e, burjuvaziye ya da ana cadde tüccarlarına yönelik bu tiksinti, genelde, okuyucuda günümüzde artık tükenmiş bir ileri modernizmin özgün siyasal, ütopyacı, orta sınıf karşıtı dürtüleriyle eş derecede arkaik bir sempati uyandırmak anlamına gelen, ideolojik açıdan çok farklı bir ruha sahip daha yeni modernizm eleştirilerini aşılayarak aniden geri dönmüştü. Bu yüzden, ilerici gücünün büyük bir kısmı yeni bir kentsel duyum ve ileri modernist bir ortodoksi adına eski cemaatçi ve kentsel yaşam biçimlerinin yok edilişine yönelik dikkate değer bir deneyimden kaynaklanan Wolfe'un hicvi, modernin mantıklı ve çağdaş yönelimli kuramsal reddinin gerici kültürel politikanın hizmetine açıkça sokulmasına ve buna zorlanmasına ilişkin bir ders kitabı örneği sunar.

Böylece, modern karşıtı ve postmodern konumlar, hâlâ yaşar ve zinde olduğu için dikkate alınan ileri modernist bir geleneğin otantik dürtüsünün yeniden onaylanmasıyla, genelde postmodernin bayağılığını ve sorumsuzluğunu yerinden etmeyi amaç edinmiş bir dizi muhalif bildiri içinde karşıtını ve yapısal ters çevrimini bulurlar. Hilton Kramer'in *The New Criterion* adlı dergisinin ilk sayısında yayımlanan eş bildirileri, bu görüşleri, klasik modernizmin "başyapıtları" ve anıtlarının yüklendiği moral sorumluluğu bayağılıkla ve Wolfe'un biçeminin olgun ve belirgin bir örneği olan "alaycılık"la karşılaştırarak güçlü bir biçimde ifade eder.

Daha da paradoksal olanı, Wolfe ve Kramer'in siyasal açıdan birçok ortak yönünün olmasıdır; Kramer'in esas itibariyle orta sınıf karşıtı bir duruşu ve ön-siyasal bir tutkuyu modernin klasik örneklerinin "yüksek ciddiyeti"nden –Ibsen'den Lawrence'a, van Gogh'dan Jackson Pollock'a değin büyük modernistler aracılığıyla– söküp atmaya çalışmasında belli bir tutarsızlık olduğu görülür. İleri modernistlerin bu görünüşte burjuva karşıtı duruşu her ne kadar dikkat çekecek ölçüde inandırıcı olmasa da, Kramer'in büyük modernistlerin bu görünüşte burjuva karşıtı duruşlarını

bizzat burjuvazi tarafından vakıflar ve yardımlar aracılığıyla gizlice beslenen "sadık bir muhalefet" içine yedirmesine yönelik akıllıca girişimi, yadsımaları kendi redlerinin direşkenliğine ve –biraz gerçek bir politik özbilince ulaşamadıkları zaman (gerçekten çok nadiren de olsa, Brecht'te olduğu gibi)– sermayeyle kurdukları ortakyaşarlık temelindeki bir ilişkiyi sürdürmesine dayanan özgül modernizmin kültürel politikasının kendi çelişkilerince ortaya konmaktadır.

Yine de, burada *The New Criterion*'un siyasal projesi açımlandığında, Kramer'in hareketini anlamak kolaylaşacaktır; şöyle ki, dergisinin misyonu, açıkça, bizzat altmışlı yılları ve ondan artakalan mirası yok etmek, ellili yılların otuzlu yıllar ya da yirmili yılların I. Dünya Savaşı öncesi zengin politik kültür dönemi için tasarladığı unutturma edimini tüm dönemlere yaymaktı. O yüzden, *The New Criterion*, terimleri estetikten aile ve dinin nihai savunusuna değin değişen yeni bir muhafazakâr kültürel karşı devrim oluşturmak için, bugün varlığını sürdüren ve her yerde geçerli olan bir çaba içinde bizzat imzasını atmaktadır. Oysa, aslında siyasal olan bu projenin, siyasetin çağdaş kültür içindeki heryerdeliğine karşı açıkça yazıklanması –büyük ölçüde altmışlı yıllarda yaygınlaşan, fakat Kramer'in dönemimizin postmodernizminden ahlaki budalalıkla sorumlu tuttuğu bir hastalıktır bu– paradoksaldır.

Aslında, muhafazakâr görüş açısının ayrılmaz bir boyutunu oluşturan bu operasyonun sorunu, her ne sebeple olursa olsun, kâğıt para retoriğinin, McCarthycilik vakasında ya da Palmer yağmalamaları döneminde olduğu gibi, devlet iktidarının altın külçelerince desteklendiğinin görülmemesidir. Vietnam Savaşı'nın başarısızlığı, baskıcı gücün açık uygulamasını en azından şu an için imkânsızlaştırmış[2] ve otuzlu yılların geleneklerince ya da I. Dünya Savaşı dönemince tanınmayan daimi bir kolektif bellek ve deneyimle altmışlı yılları donatabilmiştir. O yüzden, Kramer'in "kültür devrim"i, çoğu zaman, ellili yıllar ve Eisenhower dönemine duyulan güçsüz ve duygusal bir nostaljiyi aşamamış görünmektedir.

Modernizm ve postmodernizme dair yapılan bir dizi ilk açıklamanın gösterdiklerinin ışığında, çağdaş kültürel görünüme ilişkin açık muhafazakâr ideolojisine rağmen, bu ikinci değerlendirmenin konu üzerinde elbette çok daha ilerici bir çizgi olduğu da söylenebilir. Bu dramatik tersine çevirme ve modernden arta kalanın en üst değerinin onaylanmasının postmodernizm kuramı ve uygulamasının reddiyle yeniden bir-

2) 1982 baharında yazıldı.

leştirilmesini Jürgen Habermas'a borçluyuz.[3] Ancak Habermas'a göre, postmodernizmin olumsuzluğu, temelde, bizzat burjuva aydınlanması ve onun hâlâ evrenselleştirici ve ütopyacı tiniyle ilişkilendirdiği modernist bir dürtüyü saygınlığından etmeye dönük ve her yerde görülen girişimlerinde olduğu gibi, siyasal açıdan gerici işlevinde yatmaktadır. Habermas, Adorno'yla beraber, her ikisinin de yüksek ileri modernizmlerin özünde olumsuz, eleştirel ve ütopyacı gücü olarak gördükleri boyutu kurtarmaya ve yeniden anlamaya çalışmaktadır. Öte yandan, Habermas'ın modernizmin bu olumsuz, eleştirel ve ütopyacı özelliklerini on sekizinci yüzyıl Aydınlanma tiniyle (spirit) birleştirmeye yönelik girişimi, aslında, *filozofların* bilimsel yaşam felsefesinin (ethos) yanlış yola sevk edilmiş bir güç istenci ve doğa üzerinde kurulmuş tahakküm olarak dramatize edildiği ve onların kutsallığı yok edici programının doğrudan Auschwitz'e yol açan tümüyle araçsallaştırıcı bir dünya görüşünün gelişiminde ilk aşama olarak görüldüğü, Adorno ve Horkheimer'in karamsar eseri *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nden kararlı bir kopuşa işaret eder. Bu son derece çarpıcı görüş ayrılığı, "liberalizm" vaadini ve ilk evrenselleştirici burjuva ideolojisinin özde ütopyacı içeriğini (eşitlik, medeni haklar, insanseverlik, ifade özgürlüğü ve özgür medya) –bu ideallerin kapitalizmin gelişimi içinde gerçekleştirilmesinde başarısız kalınmasına rağmen– koruyup sürdürmeyi amaçlayan Habermas'ın kendi tarih görüşüyle açıklanabilir.

Ancak, tartışmanın estetik terimlerine gelince, Habermas'ın moderni yeniden canlandırma girişimine modernin artık ortadan kalktığına dair sadece ampirik bir onaylamayla bir karşı tepki vermek yeterli olmayacaktır. Habermas'ın içinde düşündüğü ve yazdığı ulusal koşulların bizimkinden oldukça farklı olduğu olasılığını hesaba katmamız gerekir: McCarthycilik ve baskı, öncelikle bugün Federal Almanya Cumhuriyeti'nde yaşanan gerçekliklerdir ve solun entelektüel açıdan yıldırılması ve (Batı Alman sağı tarafından büyük ölçüde "terörizm" ile ilişkilendirilen) sol bir kültürün susturulması, başka yerlere nazaran, Batı'da genellikle oldukça başarılı bir operasyon olmuştur.[4] Yeni bir McCarthyciliğin ve *Spießbürger* kültürünün ve beğeni yoksunluğunun zaferi, bu özel ulusal koşullarda, Habermas'ın epey haklı olabileceği ve ileri modernizmin

3) Onun şu makalesine bakınız, "Modernity–An Incomplete Project", içinde *The AntiAesthetic*, Hal Foster, (yay. haz.) (Port Townsend, 1983), s. 315.

4) Greens ile ilişkili özgül politika, bu duruma, ondan ayrıksı olmaktan ziyade bir tepki oluşturuyor görünmektedir.

daha eski formlarının başka yerlerde kaybetmiş olduğu yıkıcı gücünü orada hâlâ koruyabileceği olasılığını göstermektedir. Böylesi bir durumda, bu gücü zayıf düşürmeyi amaçlayan bir postmodernizm, genelleştirilemeyen bir değerlendirme olarak kalmasına rağmen, Habermas'ın saptamasını yerel ölçüde haklı çıkarabilmektedir.

Nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, yukarıda değinilen her iki konum da –modern karşıtı/postmodern yanlısı ve modern yanlısı/postmodern karşıtı– modern ile postmodern momentler arasında kesin bir kopuşun temel niteliği üzerinde bir anlaşmaya benzeyen yeni bir terimin kabul edilmesiyle açıklanmaktadır. Yine de, nihai olarak iki mantıksal olasılık vardır; bunların her ikisi de böylesi bir tarihsel kopuş anlayışının reddine dayanır ve bu yüzden açık ya da örtük şekilde bizzat postmodernizm kategorisinin yararlılığını sorgular. Postmodernizmle ilişkilendirilen çalışmalara gelince, bu çalışmalar bu yüzden doğru klasik modernizm içine yedirilecek, böylece "postmodern" terimi, dönemimizde modernin gerçek anlamda aldığı biçim ve eski modernist dürtünün yeniliğe yönelik diyalektik bir yoğunlaşmasından öte bir anlam taşımayacaktır. (Ancak, burada yeniden onandığı gibi, modernizmin kendi sürekliliğinin, geç on sekizinci yüzyıldan günümüze kadar, hem modernin hem de postmodernin sıradan birer organik aşama olarak kendisine bağlandığı romantizmin derin sürekliliğinin daha geniş anlamı tarafından sorgulandığı ve büyük ölçüde akademik olan diğer bir dizi tartışmayı dışarıda bırakmalıyım.)

Nitekim, konuya ilişkin iki nihai konum, mantıksal olarak, şimdi ileri modernist geleneğe yeniden yedirilen bir postmodernizmin –sırasıyla– biri olumlu, öteki olumsuz olan iki değerlendirmesi olduğunu tanıtlamaktadır. Bu nedenle Jean-François Lyotard,[5] şimdi yaygın ölçüde "postmodern" olarak nitelenen yeni ve yeniyetme (emergent) bir çağdaş ya da çağdaş sonrası kültürel üretime olan hayati bağlılığının, Adorno'nun ruhuna çok uygun olan daha eski ve otantik yüksek modernizmlerin bir parçası ve yeniden olumlanışının bir parçası olarak ele alınmasını önerir. Lyotard'ın kendi önerisindeki usta işi manevra ya da sapma, postmodernizm denilen akımın bir artık ürün olarak özgül ileri modernizmi *izlemediği*, aksine, çok kesin olarak onu *öncelediği* ve hazırladığı önermesini içermektedir ki, çevremizdeki tüm çağdaş postmodernizmlerin eski

5) Bkz. J. F. Lyotard, "Answering the Question, What is Postmodernism?" içinde *The Postmodern Condition* (Minneapolis, 1984), s. 71-82; kitap, bizzat, kültürden ziyade asıl olarak bilim ve epistemoloji üzerinde odaklanmaktadır.

gücünü ve diriliğini tekrar kazanan yeni bir yüksek modernizmin yeniden dönüş vaadi ve yeniden icadı, muzaffer biçimde yeniden ortaya çıkışı olarak görülebileceği önermesi de buna dahildir. Bu, çözümlemeleri modernizmin ve postmodernizmin temsil-karşıtı bir hamlesine dönen kâhince bir duruştur. Yine de, Lyotard'ın estetik konumları estetik terimler içinde yeterince değerlendirilemez, çünkü bu konumların ortaya çıkışının habercisi, esas itibariyle, klasik kapitalizmin ötesinde yeni bir sosyal sistemin (eski dostumuz "sanayi sonrası toplum") toplumsal ve siyasal bir anlayışıdır: Bu anlamda, yeniden canlanmış modernizm vizyonunu, tüm yönleriyle doğmakta olan bizzat yeni bir toplumun ortaya çıkışı olasılığına ve vaadine yönelik kâhince bir tür inançtan ayırmak mümkün değildir.

Öyleyse, bu konumun olumsuz yönde tersine çevrilmesi, modernist biçimleri kapitalist toplumsal yaşamın şeyleştirilmesinin yankısı olarak tanımlayan Lukács'ın daha eski çözümlemesinden günümüzün ileri modernizmine yönelik bazı daha anlaşılır eleştirilerine kadar makul ölçüde değişen bir modernizm tipinin ideolojik bir reddini de açıkça içerecektir. Ancak, bu nihai konumu yukarıda değinilmiş olan anti-modernizmlerden ayıran özellik, bu konumun yeni bir postmodernist kültürün onaylanmasına güvence sağlamasından söz etmemesi değil, aksine, bizzat postmodernizmi özgül ileri modernizmin zaten damgalanmış dürtülerinin yozlaşması olarak görmesidir. Tüm konumların belki de en kasvetli ve en amansız şekilde olumsuzu olan bu tikel konumla, yoğun çözümlemeleri[6] ileri modernizmde "protopolitik" güdüler dediğimiz şeyi (kültürel politikanın siyasetle uygun biçimde "ütopyacı" ikamesi; dünyayı form, uzam ya da dilini dönüştürerek değiştirme görevi) güçlü bir dille itham eden Venedikli mimarlık tarihçisi Manfredo Tafuri'nin yapıtlarında çok canlı bir şekilde karşılaşılabilir. Ancak Tafuri, işlevlerini, sermayenin bizzat araçsallaştırıcı ve kutsallıktan edici eğilimlerinin modern hareketin düşünür ve sanatçılarınca üretilen bu türden yıkıcı yapıtlarla nihai olarak gerçekleştirilen bir tür Hegelci "tarih hilesi" olarak okuduğu çeşitli modernizmlerin olumsuz, büyü bozucu, "eleştirel" misyonun anatomisinde de benzer bir sert tavır içinde yer alır. Bu yüzden, onların "kapitalizm karşıtlığı", "total" bürokratik örgütlenmenin ve

6) Özellikle, Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia* (Cambridge, Mass., 1976) ve Francesco Dal Co ile birlikte yazdığı *Modern Architecture* (New York, 1979), ayrıca benim "Architecture and the Critique of Ideology" adlı kitabım içindeki *The Ideologies of Theory*'ye (c. II, Minneapolis, 1988) bakınız.

geç kapitalizmin denetiminin temellerini yıkmaya son verir ve bu açıdan Tafuri'nin toplumsal ilişkilerin kendisinin kökten bir dönüşümü gerçekleştirilmeden kültürde herhangi bir kökten dönüştürümün olanaksızlığını ortaya koyan bir sonuca varması mantıklıdır.

Daha önceki iki konumda gösterilen politik muğlaklık, burada da, bu iki karmaşık düşünürün her ikisinin konumları *içinde* sürdürülüyor gibi geliyor bana. Yukarıda bahsedilen birçok kuramcının aksine, hem Tafuri hem de Lyotard, eski bir devrimci geleneğe açıkça bağlılığı olan siyasal kişiliklerdir. Örneğin, açıkça görülmektedir ki, Lyotard'ın estetik yeniliğin üstün değerini güçlü bir şekilde onaylaması belirli bir devrimci duruşun bir örneği olarak kabul edilirken, Tafuri'nin genel kavramsal çerçevesi klasik Marksist gelenekle büyük ölçüde tutarlıdır. Ancak, her ikisi de, örtük şekilde ve bazen stratejik noktalarda daha açık olarak, nihayetinde Marksizm karşıtlığından pek de farklı olmayan bir post-Marksizm bağlamında ele alınabilir. Örneğin, Lyotard "devrimci" estetiğini, sık sık ya Stalinist ya da arkaik ve sanayi-sonrası yeni toplumsal düzenin koşullarıyla uyumsuz gördüğü siyasal devrime ilişkin daha eski ideallerden ayırmaya çalışmıştır; öte yandan, Tafuri'nin topyekun toplumsal devrime ilişkin apokaliptik görüşü ise, depolitizasyon ve gericiliğin yaşandığı bir dönemde, Marksistlerin sıklıkla politik olandan tümüyle vazgeçmelerine yol açan düş kırıklığıyla sonuçlanabilecek kapitalist bir "total sistem" düşüncesini çağrıştırmaktadır (burada akla, otuzlu ve kırklı yılların birçok eski Troçkisti ve altmışlı ve yetmişli yılların çoğu eski Maocusunun yanı sıra Horkheimer ve Merleau-Ponty gelmektedir).

Yukarıda belirtilen birleşim şeması, aşağıda şematik olarak gösterilmektedir; bu şemada artı ve eksi işaretleri, sorgulanan konumların siyasal açıdan ilerici ya da gerici işlevlerini göstermektedir:

	MODERNİST KARŞITI	MODERNİST YANLISI
POSTMODERN YANLISI	Wolfe − Jencks +	Lyotard + / −
POSTMODERN KARŞITI	Tafuri − / +	Kramer − Habermas +

Bu açıklamalarla çemberi tamamlıyor ve şimdi ilk konumun daha olumlu potansiyel siyasal içeriğinin sorgulanmasına ve özellikle de Charles Jencks'in (fakat Venturi ve ötekilerin de) üzerinde durduğu postmo-

dernizmdeki belli bir *popülist* dürtü sorununa –Tafuri'nin kendi Marksizminin mutlak kötümserliğini daha doğru şekilde ele almamızı sağlayacak bir sorudur bu– geri dönüyoruz. Ancak, burada gözlemlenmesi gereken ilk nokta, çoğu zaman estetik bir tartışma olarak değerlendirilen şeyi haber veren siyasal konumların çoğunun, ister yoz olmakla damgalansın isterse kültürel ve estetik açıdan yenileşmenin sağlıklı ve olumlu bir biçimi olarak selamlansın, gerçekte nihai yargılar geliştirmeyi amaçlayan gerçekliğe ilişkin ahlakçı konumlar olmasıdır. Fakat böylesi bir fenomenin gerçek ölçüde tarihsel ve diyalektik bir çözümlemesi –özellikle bu, içinde var olduğumuz ve mücadele ettiğimiz şimdiki zaman ve tarihle ilgili bir konuysa– bu tür mutlak ahlaki yargılar üretmenin yoksullaştırıcı lüksünü karşılayamaz: Diyalektik, kolayca taraf tutma anlamında, tarihsel görüşünün soğuk ve insani olmayan tarihinden dolayı "iyinin ve kötünün ötesindedir" (çağdaşlarımızı Hegel'in özgün sistemi hakkında her zaman rahatsız eden bir şeydir bu). Asıl mesele, postmodernizmin kolayca reddedilmesinin, onun olumlu yönlerinin rahatlıkla övülmesiyle eşdeğer ölçüde olanaksız olduğu bir postmodern kültür *içinde* yaşıyor olmamızdır. Günümüzde postmodernizme ilişkin ideolojik yargıların, ister istemez, ürettiğimiz yapıtlara olduğu kadar kendimize ilişkin yargıların sorgulanmasına da işaret ettiği düşünülebilir; ne de içinde bulunduğumuza benzeyen tümüyle tarihsel bir dönem, küresel ahlaki yargılar ya da onların bir biçimde bozulmuş karşılıkları olan popüler psikolojik tanılarla yeterli bir biçimde kavranabilir. Klasik Marksist görüş açısından, geleceğin tohumları hâlâ yaşanan şimdiki zamanın içinde bulunur ve bunlar hem çözümlemeyle hem de siyasal praksis aracılığıyla kavramsal bakımdan şimdi yaşanan zamandan ayrı tutulmalıdır (Marks, çarpıcı bir ifadeyle, Paris Komünü işçilerinin *gerçekleştirecekleri hiçbir ideallerinin olmadığını* ifade etmiştir; işçiler yalnızca henüz doğmakta olan yeni toplumsal ilişki formlarını, mevcut durumda kışkırtmaya başladığı eski kapitalist toplumsal ilişkilerden ayırmaya çalışmışlardır). Postmodernizmin kendinden hoşnutluğunu yozlaşmanın sonul bir belirtisi olarak reddetmek ya da yeni formları bir teknolojik ve teknokratik ütopyanın habercileri olarak selamlamak yerine, yeni kültürel üretimi bir sistem olarak geç kapitalizmin toplumsal yeniden kuruluşuyla, kültürün kendisinin genel bir değiştirimine yönelik geçerli bir hipotez içinde değerlendirmek daha uygun gibi görünmektedir.[7]

7) Benim şu çalışmama bakınız, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Londra, 1991).

Öte yandan, doğuş konusuna gelince, Jencks'in postmodern mimarinin kendisini ileri yüksek modernizmden popülist öncelikleri aracılığıyla ayırdığına ilişkin savı,[8] bazı daha genel tartışmalar için bir çıkış noktası olarak hizmet görebilir. Bunun özgül mimari bağlamda anlamı şudur: Corbusier ya da Wright'ın şimdi daha klasik olan ileri modernist uzamın kendisini içinde bulunduğu düşmüş kentsel dokudan kökten farklılaştırmak isterken –bu yüzden formları, uzamsal bağlamından kökten bir kopma (büyük *pilotis*in zeminden ayrılışı dramatize etmesi ve yeni uzamın *novum*unun korumaya alınması) edimine bağlıdır – postmodern binalar, motel ve fast-food zincirlerinin oluşturduğu post-anayolun heterojen dokusunun içine konumlanmalarını kutlar. Bu arada, anıştırma ve biçimsel çağrışımlar oyunu (tarihselcilik), ileri modernizmin kökten farklılığına ve yeniliğine ilişkin savlarını reddederek bu yeni sanatsal binalarla, onları çevreleyen ticari ikon ve uzamlarla bir bağın oluşumunu sağlar.

Daha yeni mimarinin bu kuşkusuz önemli özelliğinin *popülist* olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği yanıtlanmayan bir soru olarak kalmaktadır. Bu yeni ticari kültürün –reklamcılık ve yayıncılıktan başlayarak her türden biçimsel *paketlemeye*, ürünlerden binalara ve TV şovları gibi sanatsal metalardan (logo) çok–satarlara ve filmlere değin– yeni ortaya çıkmakta olan biçimlerini, köylülüğün ve kentsel *zanaatçılığın* daha eski toplumsal sınıflarının hâlâ varolduğu zaman serpilip gelişen ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarından günümüze metalaşma ve piyasa sistemi tarafından giderek daha fazla sömürülen ve yok edilen daha eski folk ve gerçekten "popüler" olan kültür türlerinden ayırmak gerekli görünmektedir.

Bu noktada en azından kabul edilmesi gereken şey, modernizmin kendi özgüllüğüne ve kısmen orta ve düşük çehreli ticari kültürünü saran çevresine karşı otantik bir deneyim alanını korumayı içeren ütopyacı işlevine bağlı olan bir ayrım olarak yüksek ve sözde kitle kültürü arasındaki eski ayrımın yok edilmesi biçiminde diğer sanatlarda daha belirli şekilde görünen bu tikel özelliğin evrensel varlığıdır. Gerçekten de, ileri modernizmin ortaya çıkışının, fark edilebilir bir kitle kültürünün ilk kez büyük ölçüde yaygınlaşmasıyla çakıştığı öne sürülebilir (bu açıdan örneğin Zola, sanatsal roman ile çok–satar geleneği tek bir metin içinde son kez kullanan edebiyatçı olarak gösterilebilir).

8) Örneğin, bkz. Charles Jencks, *Late Modern Architecture* (New York, 1980); ancak burada Jencks, terime ilişkin kullanımını diğerlerinin arasında bir estetik akım adına bir kültürel başatlık ya da dönem üslubu [oluşturmak] için onun belirlenimini değiştirir.

Bu kurucu farklılaşma şimdi ortadan kalkma aşamasındadır: Müzikte Schönberg ve hatta Cage sonrasında birbirine karşıt iki gelenek olan "klasik" ve "popüler"in şimdi bir kez daha birleşmeye başladıklarından daha önce söz etmiştik. Görsel sanatlarda fotoğrafın kendi alanında önemli bir araç ve keza pop art ya da fotogerçekçilikte "tözsel düzey" olarak yeniden canlanması, aynı sürecin çok önemli bir belirtisidir. Her halükarda, daha yeni sanatçıların, Flaubert'in yapmaya yönelmiş olduğu gibi artık kitle ya da popüler kültürün materyal, fragman ve motiflerini "alıntılamadıkları", minimal olarak açığa çıkmaktadır; her nasılsa sanatçılar, bunları, (kesinlikle modernist ve kitle kültürünün kökten farklılaşması üzerine temellendirilen) bizim daha eski eleştirel ve değerlendirici kategorilerin bir çoğunun artık işlevsel olmadığı bir noktada yapıtlarına ekliyorlar.

Fakat eğer gerçek buysa, o zaman çeşitli postmodernist savunma ve bildirgelerde maske takılan ve "popülist" tavırlar takınılan özelliğin, daha önceleri kitlesel ya da ticari kültür olarak damgalanan öğelerin günümüzde yeni ve genişletilmiş bir kültürel alanın içine alındığı (elbette çok önemli) bir kültürel başkalaşımın gerçekte bir tepkisi ve belirtisi olduğu en azından mümkün görünmektedir. Her halükarda, siyasal ideolojilerin tipolojisinden çıkarsanan bir terimin, ilk göndergesi (genelde "halk" olarak adlandırılan işçiler, köylüler ve küçük burjuvaziden oluşan Halk Cephesi ismi altındaki sınıfsal koalisyonu) ortadan kalktığında, temel semantik yeniden düzenlemelerden geçmesi bekleniyor.

Ancak, belki de tüm bunlara rağmen hiç de yeni bir öyküyle karşı karşıya değiliz: Gerçekten de insan bu noktada Freud'un, çeşitli düş çözümlemesi gelenekleri arasında tüm düşlerin gizli cinsel anlamlar içerdiği –başka bir şeyi ifade eden cinsel düşler hariç!– nosyonuyla karşılaştığında, karanlık bir kabile kültürünü keşfetmesinden duyduğu hazzı anımsamaktadır. Benzer durum, postmodernizm tartışması ve şimdi kültürel olmayan ya da kültür karşıtı olarak damgalanan, güya tüm kültürel konumları zaman zaman açık biçimde siyasalın kendisi hariç, siyasal ahlaksallığın simgesel biçimlere dönüştüğü noktada ona tekabül eden politikadan arındırılmış bürokratik toplum için de söz konusudur.

3
Marksizm ve Postmodernizm

Marksizm ve postmodernizm: İnsanlar, bu bileşimi çoğu zaman tuhaf ya da paradoksal ve her nasılsa mantıksız buluyorlar; bu yüzden bazıları, kendi durumumda, postmodernist "olunduğunda", anlamsal (ya da diğer bir deyişle kalıp-yargısal) açıdan Marksist olmaya bir son vermem gerektiği sonucuna varıyorlar.[1] Nitekim bu insanlar, iki edimle (tümüyle postmodernizm içinde), belki de Marksizm'i Lenin ve Sovyet Devrimi'nin rengi sararmış dönem fotoğraflarından damıtarak ve "postmodernizm"i çabucak süslü–püslü bir yeni oteller görünümüne sokarak bütün bir pop nostalji imgeler yükünü yükleniyorlar. Böylece, çok aceleci bilinçsiz biri, parıltılı yeni pembe ve mavi mimari bir abartı içinde gizlenmiş –Sovyet garsonların berbat Rus yemeklerinin ağır ağır servi-

1) *Postmodernism/Jameson/Critique*'de (yay. haz. Douglas Kellner, Washington DC, 1989) yeniden yayımlanan bu deneme, Marksizm, postyapısalcılık ve postmodernizm ilişkilerini değerlendirmek için ısmarlanan öteki on dört denemenin toplamının sonucu ve yanıtıdır.

sini yaptığı, eski fotoğraflarla donatılmış– küçük, özenli şekilde yeniden üretilmiş bir nostaljik lokanta imgesini önümüze hızlıca sürebiliyor. Kişisel bir not eklemem gerekirse, postmodernizmle tuhaf ve komik şekilde ilgilenmeye başlamadan önce ben de böyle bir durumla karşılaşmıştım: Yıllar önce edebiyatta yapısalcılıkla ilgili bir kitap yayımladığımda, bazıları beni yapısalcılığın "önde gelen" sözcüsü olarak ilan ederken, diğer bazıları da bana, söz konusu akımın "ünlü" bir eleştirmeni ve karşıtı olarak hitap etmişti. Gerçekte her iki taraftan da değildim, fakat görece karmaşık ve alışılmadık bir şekilde "ne bu ne öteki" taraftan olmamam gereğini insanların kavramada zorlandığı sonucunu eklemeliyim. Postmodernizmle ilgili olduğu sürece ve postmodernizmi entelektüel ya da siyasal açıdan basit biçimde alkışlamak ya da (veya yeniden döneceğim bir sözcüğü kullanarak) "reddetme"nin nasıl da olanaklı olmadığı konusundaki sorunu en önemli denememde ele almama rağmen, avangard sanat eleştirmenleri beni hemen eli baltalı (hatchet–man) kaba bir Marksist olarak tanımlamış, bazı daha temiz kalpli yoldaşlar ise, birçok ünlü selefin örneğini izleyerek sonunda dibe vurmuş bir "post–Marksist" (yani hain ve dönek biri) olduğum sonucuna varmışlardı.

Bu yüzden özellikle, bu yeni konunun daha önceki çalışmalarıma yabancı olmadığını, aksine onların mantıksal bir sonucu olduğunu –ki bu, postmodernizm çözümlememin bir katkı olduğu iddiasını içeren "üretim biçimi" kavramı bakımından özellikle yeniden üzerinde durmak istediğim bir konudur– gösteren giriş niteliğindeki özenli açıklamasından dolayı Douglas Kellner'a minnettarım. Ancak, öncelikle, tüm bu yorumlarımın nispeten zor bir konjonktürde biçimlendiğini ileri sürmek gerekir. Açıkçası, (fakat belki de yeterince sıklıkla ifade etmediğim) bu yorumlarımda bizzat kendisinin de minnettar olduğu kuramcılara (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, Sitüasyonistler, Sahlins vb.) olduğu kadar Baudrillard'a da epey borcum var. Beni (özellikle mimari alanda) geleneksel "dogmatik pineklemeler"den uyandıran, sadece bu yeni sanatsal üretim türlerine ilişkin deneyim değildi: Postmodernizmin, kullandığım biçimiyle sadece estetik ya da biçemsel bir terim olmadığı noktasına daha sonra değinmek istiyorum. Konjonktür, sadece "free-floating" (yüzer-gezer) entelektüeller için doğru görünen ve "ortadan kalkması"nın eğlendirici olabileceği toplumsal sınıf alanında değil, fakat aynı zamanda Batı Avrupa'daki şok dalga darbesinin gözlemciye, 1960'lardaki Kuzey Amerikan toplumunun yavaş yavaş ve güya doğal olarak medyanın denetimine girmesine (mediazation) karşı biraz eleştirel ve algısal

bir mesafe alma olanağını verdiği medya alanında da, bazılarımızca hissedilen bir rahatsızlık olan Marksist gelenek içindeki geleneksel ekonomik şemalara yönelik uzun süreli bir *kırıklığı* çözme fırsatını da sundu.

Kapitalizmin Üçüncü Aşaması

Emperyalizm üzerine yazan Lenin, Lenin ve medyayla pek de benzerlik göstermiyor gibi ve onun dersini farklı bir şekilde ele almak giderek mümkün görünüyor. Bununla birlikte Lenin, Marx'ın açıkça göremediği kapitalizmin yeni bir aşamasını belirlemenin örneğini ortaya koydu: Yani tekelci aşama ya da klasik emperyalizm dönemini. Bu sizi, ya yeni başkalaşımın (mutation) hemen ve herkes tarafından adının konulmuş ve formüle edilmiş olduğuna, ya da belirli koşullar altında başka bir aşamanın icat edilebileceğine inanmaya götürebilir. Fakat Marksistler, bu ikinci, karşıtsal (antithetical) sonucu çıkarmada tümüyle isteksiz davrandılar, çünkü bu arada yeni medyatik ve enformasyonel toplumsal olgular, "ideolojinin sonu" denilen ilk deneme kabilinden soğuk savaş kavramının "sanayi sonrası toplum" adlı tümüyle geliştirilmiş bir kavrama nihayet hayat verdiği bir dizi etkili inceleme içinde (ve bizim yokluğumuzda) Sağ tarafından sömürüldüler. Ernest Mandel'in *Late Capitalism* adlı kitabı durumu değiştirdi ve ilk kez doğru bir Marksist bakış açısından kapitalizmin üçüncü aşamasının kuramını ortaya koydu.[2] O yüzden bu kitap, söz konusu üçüncü aşamanın kültürel üretiminin özgül mantığını kuramlaştırma girişimi olarak anlaşılan ama henüz çağın düşüncesinin kültürel eleştirisini ya da tanısını açığa çıkarmayan "postmodernizm" üzerine kendi görüşlerimin oluşmasını olanaklı kılmıştır.

Postmodernizme ilişkin yaklaşımımın totalize edici bir yaklaşım olduğu hiç kimsenin dikkatinden kaçmadı. Ancak bugün ilginç olan soru, bu bakış açısını neden benimsediğim değil, neden bu kadar çok insanın bu bakış açısını skandalvari olarak gördüğü (ya da görmeyi öğrenmiş) olduğudur. Eskiden soyutlama, fenomenleri, özellikle tarihsel fenomenleri anlaşılmaz ve uzak kılmanın stratejik yollarından biriydi; alelacele bir işe dalındığında –yıldan yıla kültürel ve enformasyonel iletilerin, art arda gelen olayların, acil önceliklerin deneyimiyle– soyut bir kavramın yarattığı beklenmedik mesafe, görünüşte özerk ve ilgisiz olanlar arasın-

2) Ernest Mandel, *Late Capitalism* (Londra, 1975).

daki gizli ilişkilerin ve normalde yalnızca yalıtılmışlık içinde ve teker teker anımsadığımız şeylerin ritimlerinin daha bir küresel nitelenmesi, biricik bir kaynaktır, çünkü özellikle önceki birkaç yılın tarihi bizim için daima en az ulaşılabilir olandır. O yüzden tarihsel yeniden kurma, küresel niteleme ve hipotezler öne sürme, yakındaki "vızıltılı karışıklıktan" soyutlamaya gitme, günümüze yönelik daimi kökten bir müdahale ve kör kadere karşı direniş vaadiydi.

Fakat postmodernizmi "totalite savaşı"nda (war on totality) işe koşulan öteki motiflerden ayıracaksak eğer, temsil sorunu kabul edilmelidir. Eğer tarihsel soyutlama –postmodernizmde olduğu kadar üretim biçimi ya da kapitalizm kavramında– yakın deneyim içinde verili bir şey değilse, o zaman bu kavramın nesnenin kendisiyle potansiyel karışımı ve onun gerçekliğe yönelik soyut "temsil"ini ele almak, Toplum veya Sınıf gibi soyut varlıkların tözsel varlığına "inanmak" konusunda endişelenmek yerindedir. Öteki insanların hatalarına ilişkin kaygılanmanın, genellikle öteki entelektüellerin hatalarına ilişkin endişelenmeye dönüştüğü asla unutulmamalıdır. Uzun erimde bir temsili temsil *olarak* güvenli biçimde belirlemenin olasılıkla hiçbir yolu yoktur, bu yüzden bu tür görsel yanılsamalar sürekli olarak düzeni bozar. Ancak, materyalist bir düşüncenin idealist iyileşmelere karşı koymasını sağlamanın ya da yapıçözümcü formülü metafizik terimler içinde okumayı savuşturmanın bir yolu vardır artık. Entelektüel yaşamda ve kültürde sürekli devrim, olanaksızlığı ve benim geleneğimin kavramsal şeyleşme dediği duruma karşı her zaman yeniden önlemler icat etmenin zorunluluğunu ifade eder. Postmodernizm kavramanın sıra dışı başarıları (yazgısı), burada elbette bizleri, postmodernizmi bazı kuşkulardan sorumlu tutmamızı sağlamaya dönük olarak hesaplanmış asıl noktadır: Fakat gereksinilen şey, çizgiyi çekmek ve aşırılığın itirafı (Stalin'in kusursuz biçimde ortaya koyduğu gibi "başarıdan dolayı baş dönmesi") değil, aksine bizzat tarihsel çözümlemenin canlandırılması ve kavramın siyasal ve ideolojik işlevselliğinin yorulmaksızın yeniden incelenmesi ve tanılanması, kavramın günümüzde bizim gerçek çelişkilerimize sunulan hayali çözümlerimizde birdenbire oynayacağı roldür.

Ancak, şu an için postmodernizm adını taşıyan dönemselleştirici ya da totalize edici soyutlamayla prova edilen daha derin bir paradoks vardır. Bu paradoks, bir alanı birleştirme ve o alan içine boca edilen gizli kimlikleri varsayma girişimi ile postmodernist kuramın kendisinin açık biçimde farkın ya da farklılaştırmanın mantığı olarak tanımladığı bu alanın gerçek tepilerinin mantığı arasındaki sözde çelişkide yatmakta-

dır. Nitekim, tarihsel olarak postmodernizme ilişkin biricik olan şey eğer, katışıksız heteronomi ve her türden rastlantısal ve ilişkisel olmayan alt-sistemlerin doğuşu olarak onaylanırsa ya da tartışma bu şekilde sürdürülürse, postmoderni ilk elde birörnek (birleşik) bir sistem olarak kavrama çabası konusunda ters bir şeyler ortaya çıkabilir: Abartmaksızın söylemek gerekirse, gösterilen çaba, bizzat postmodernizm düşüncesine çarpıcı biçimde aykırıdır; belki gerçekten de bu çaba, postmodern üzerinde "egemenlik" ya da "tahakküm" kurma, onun farklılıklar oyununu ucuzlatma veya dışlama ve hatta çoğul(cu) özneleri üzerinde bazı yeni kavramsal kuralcılıkları zorla uygulamaya dönük bir girişim olarak anlaşılabilir mi? Yine de hepimiz, failin toplumsal cinsiyetini postmodernin dışında tutarak, tarihi, hangi yolla olanaklı olursa o yolla "egemenlik altına almak" (master) isteriz: Tarihin kâbusundan kaçış, sosyoekonomik yazgının güya kör ve topal "yasaları" üzerinde denetim kuran insanoğlunun zaferi, hangi dil içinde ifade edilirse edilsin, Marksist mirasın yeri doldurulamaz iradesi olarak kalmaktadır. Bu yüzden, kendi alın yazıları üzerinde denetim kurmakla ilgilenmeyen insanların pek de fazla çekim gücü yaratmaları beklenemez.

Sistem ve Farklılaşma

Fakat birörnek bir farklılaşma kuramına ilişkin yanlış ve çelişkili bir şeyin olduğu düşüncesi, soyutlama düzeyleri arasında bir karışıklığa da dayanmaktadır: Farklılıkları kurucu olarak üreten bir sistem, bir sistem olarak kalır ve bu tür bir sistem düşüncesinin, kuramlaştırmaya çalıştığı nesneye tür olarak "benzer" olduğu varsayılır, çünkü köpek kavramıyla havlama ya da şeker kavramıyla tat alma düşünülür. Kendi biricikliğimize dair değerli ve varoluşsal, kırılgan ve biricik olan bir şeyin, tam da başka herkes gibi olduğumuzu öğrendiğimizde telafi edilemez biçimde kaybolduğu hissedilir: Böylesi bir örnekte, durum böyle olsun ve en kötüsünü düşünelim; itiraz (red), varoluşçuluğun (ve fenomonolojinin) başlıca biçimidir ve açıklanması gereken de, böylesi itiraz (red) ve kaygıların ortaya çıkışıdır. Her halükarda, bu anlamda küresel postmodernizm kavramına itirazlar (redler), bir bakıma kapitalizm kavramına yönelik klasik itirazları yinelemek gibi görünmektedir: Postmodernizm kimliğini, en geç sistemik başkalaşımı içinde kapitalizmin kendisiyle tutarlı biçimde olumlayan günümüz görüş açısından nadiren farklılaşan bir itiraz. Bu itirazlar aslında aşağıdaki paradoksun şu ya da bu biçimine

dönüştü: Yani, çeşitli kapitalizm öncesi üretim biçimleri değişik dayanışma ve kolektif tutunum biçimleriyle kendilerini yeniden üretme yeterliliğini elde etmelerine rağmen, sermayenin mantığı, aksine, dağınık ve atomistik, "bireyci", kendisini yeniden üretmeye izin veren sistemik yapısı bir sır ve çelişki olarak kalan bir toplumdan ziyade bir anti-toplumdur. Yanıtı bilmece ("piyasa") olarak bir kenara bırakalım; söylenecek şey, bu paradoksun kapitalizmin özgünlüğü olduğu ve bunu tanımlarken ister istemez karşılaştığımız çelişkili formüllerin nesnenin kendisinin ötesindeki sözcüklere işaret ettiği (ve de özel bir yeni icada, diyalektiğe yol açtığıdır). Bu türden sorunlara geri dönmek için aşağıda yerimiz olacak: Yalnız şu kadarını söyleyeyim ki (en ayrıntılı gelişimini Niklas Luhmann'a borçlu olduğumuz) farklılaşma kavramına ham biçimde işaret eden bu yaklaşım, tümüyle, bizzat sistemik bir sorundur ya da eğer tercih ederseniz, farklılıklar oyununu daha soyut bir düzeyde yeni bir tür kimliğe dönüştürür (bundan da, bu rastlantısal, dağınık tipin diyalektik karşıtlıkları ve farklılaşmaları arasında ayrım yapılması gerektiği anlaşılıyor).

"Totaliteye karşı savaş"ın nihayet, Horne'un ortaya koyduğu denemesinin bir meziyeti olan politik motivasyonu vardır.[3] Horne, Lyotard'ı izleyerek, ütopya korkusunun bu bakımdan bizim eski dostumuz *1984* olduğunu ve totalleştirme ve belli bir totalite "kavramı"yla doğru bir şekilde bağdaştırılan ütopist ve devrimci bir politikadan kaçınıldığını, çünkü bu politikanın ölümcül Terör'e yol açtığını açıklığa kavuşturur: En azından Edmund Burke kadar eski, fakat Kamboçyalı benzeri canilerce Stalin döneminde sayısız yinelemelerle işe yarar şekilde yeniden canlandırılan bir anlayıştır bu. İdeolojik olarak, 1970'lerde Fransa'nın Marx'tan arındırılması (demarxification) süreci içinde başlatılan Soğuk Savaş retoriğine ve kalıpyargılarına ilişkin bu özel yeniden canlanma, Stalin'in Gulag uygulamasının Hitler'in soykırım kamplarıyla tuhaf bir şekilde benzeşmeye dönüşür (fakat "nihai çözüm" ve Hitler'in komünizm karşıtlığı arasındaki ilişkinin belirli bir gösterimi için Arno Mayer'in dikkate değer çalışması *Why Did the Heavens not Darken?*'a bakınız[4]); bu kır saçlı kâbus imgelerine ilişkin neyin postmodern olduğu, bu imgelerin bizi davet ettiği depolitizasyonu hariç, daha az barizdir. Sorun

3) Haynes Horne, "Jameson's Strategies of Containment" içinde *Postmodernism/Jameson/Critique*, s. 268-300.

4) Arno J. Mayer, *Why Did the Heavens Not Darken? The "Final Solution" in History* (New York, 1988).

oluşturan devrimci kasılmaların tarihine, çok farklı bir ders çıkarmak için de başvurulabilir, yani en başta karşı devrimden kaynaklanan şiddet dersi; gerçekten de en etkili karşı devrim biçimi, şiddetin kesinlikle devrimci sürecin kendisine dönüşünde yatmaktadır. İleri ülkelerdeki bugünkü ittifak ya da mikro–politikanın bu tür endişeleri ve fantezileri destekleyip desteklemediğinden kuşkulanıyorum; en azından bana göre bunlar, diyelim Güney Afrika'daki potansiyel bir devrimden destek ve dayanışmayı geri çekmenin temellerini oluşturmamaktadır; nihayet devrimci, ütopyacı ya da bütünleştirici itkinin başlangıçtan beri her nedense lekelendiği ve düşüncelerinin gerçek yapısıyla kan dökmeye mahkûm edildiğine ilişkin bu genel duygu, nihayetinde onların en kötü dinsel anlamında ilk günah öğretilerinin yeniden bir tekrarı değilse eğer, insanı idealist olarak etkilemektedir. Bu denemenin sonunda daha somut politik konu ve düşüncelere geri döneceğim.

Düşüncenin Toplumsal Belirleyicileri

Ancak şimdi bütünselleştirici düşünce sorununa, bu sorunu gerçek içeriği ya da geçerliliği açısından değil, fakat tarihsel olanak koşulları bakımından sorgulayarak geri dönmek istiyorum. Öyleyse bu sorun, tam olarak felsefeleştirmek değil ya da tercihinizle, düşünceyi açabilen veya kapalı kılabilen toplumsal belirleyiciler hakkında soru sorma aracılığıyla verili bir kavram üzerine hazır yargılarımızdan ("en ileri çağdaş düşünce artık bize totalite ya da dönemselleştirme kavramlarını kullanmamıza izin vermemektedir") geri adım attığımız ve uzaklaştığımız *belirtisel* (symptomal) bir düzeyde felsefe yapmak değildir. Totalite üzerine olan bugünkü (geçerli) tabu, sadece felsefi ilerlemeden ve artan öz bilinçten mi kaynaklanmaktadır? Bu yüzdendir ki günümüzde, geçmişin eski tarz düşünürlerinin (en dikkate değer şekilde Hegel'in) toptan hata ve gaflarından sakınmamızı sağlayan kuramsal bir aydınlanma ve kavramsal derinleşme (sophistication) durumuna ulaştık mı? Belki ulaştık ama bu durum, ("materyalizm"in icadının mutlak surette müdahale etmek zorunda olduğu) tarihsel bir açıklamayı da gerektirecektir. Bu mevcut ve yaşayan kibirden, konuyu biraz farklı bir biçimde ortaya koyarak kaçınılabilir: Yani, mesele, "totallik kavramları"nın belirli tarihsel uğraklarda zorunlu ve kaçınılmaz ama öteki tarihsel uğraklarda zararlı ve düşünülemez görünmesidir. Bu, (Adorno'nun *Negative Dialectic*'de dahiyane yeni tür bir felsefeyle dönüştürmeye girişmesine rağmen) olumlu bir

anlamda felsefi olamayan –kendi düşüncemizin dışında ve artık düşünmediğimiz (ya da henüz düşünmediğimiz) düşünce temelleri üzerinde gerisingeri işleyen– bir araştırmadır; bu bizi kesinlikle dönemimizin (kültürden felsefi düşünceye değin) birçok bakımdan bir nominalizm dönemi olan yoğunlaştırılmış anlama götürecektir. Böylesi bir nominalizm, muhtemelen, birkaç tarih öncesi ve üst belirlenmeye (overdetermination) yol açacaktır: Örneğin, yalıtılmış bireyin (ve demografinin ya da katışıksız azlığın veya çokluğun korkunçluğunun, özellikle Sartre'da) yeni bir sosyal anlamının, daha eski geleneksel "evrenseller"in, kavramsal güç ve inandırıcılıklarının solmasına ve kaybolmasına neden olan varoluşçuluk momenti; keza paradoksal bir biçimde "kuramsal" ve hiperentelektüel bir çağda yenilenmiş gücüyle kavramın bu ölümünden kaynaklanan Anglo-Amerikan empirizminin eski dönem geleneği. "Postmodernizm" sloganının tüm bu anlamlara gelmesinin bir anlamı vardır elbette; fakat o zaman böylesi bir durumda bu, bir açıklama değil, açıklanması gereken bir durumdur.

Günümüzde genel ya da evrenselleştirici kavramların zayıflamasına dayanan bu tür spekülasyon ve varsayımsal çözümleme, çoğu zaman daha güvenilebilir görünebilen bir girişimin (operation) bağlaşığı, yani bu tür kavramsallığın olanaklı göründüğü geçmişteki momentlerin çözümlemesidir; gerçekten de, genel kavramların doğuşunun gözlenebildiği söz konusu momentler, çoğu zaman tarihsel olarak ayrıcalıklı momentler olarak görünmüştür. Totalite kavramıyla ilgili olduğu sürece, daha önceden Althusser'in yapı anlayışına ilişkin bu kavramla ilgili olarak söylediğim şeyi söylemeye eğilimli olurum, yani açıklanması gereken asıl önemli nokta şudur: Bu tür bir kavramın varlığını, çoğu zaman başkaca "üretim biçimi" olarak da bilinen sadece tek bir kavramın varolduğunu anlamak koşuluyla kabul edebiliriz. Bu da, Althusserci "yapı" ve "totalite"tir, en azından benim kullandığım şekliyle. "Totalize edici" süreçlere gelince, bu, çoğu zaman değişik fenomenler arasında bağlantılar kurmaktan daha fazlasını ifade eder: Nitekim, günümüzden önemli bir örneği alırsak, Gayatri Spivak diyalektik düşünceye bir alternatif olarak "sürekli gösterge zinciri" (continuous sign-chain) kavramını önermesine karşın,[5] benim kullanım biçimimde bu kavram, özgül (ve diyalektik olmayan) bir "totalize edici" biçim olarak durmaktadır.

5) Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York, 1987), s. 198.

"Dört aşama kuramı" dediği ve on sekizinci yüzyılda biçimlenen (daha sonra Morgan ve Marx'ın yazılarında değinilecek olan) "üretim biçimi" kavramının gelişim tarihi için Ronald L. Meek'e teşekkür borçluyuz.[6] Bu kuram, on sekizinci yüzyılın ortalarında Fransız ve İskoç aydınlanmasında, insan kültürlerinin tarihsel olarak dört temel dönüşümü –avcılık ve toplayıcılık, çobanlık, tarım ve ticaret– tanıyan maddi ya da üretim temelleriyle birlikte değiştiği önermesiyle bir araya getirilir. Öyleyse, bu tarihsel anlatının ortaya çıkardığı sonuç, Adam Smith'in düşünce ve yapıtından önce, özgül olarak çağdaş üretim biçimi ya da kapitalizm olan çalışma nesnesini şimdi üreterek erken kapitalist aşamaların tarihsel yapı iskelesinin çökmeye başlaması ve hem Smith'in hem de Marx'ın kapitalizm modelinin senkronik bir görünüme bürünmesidir. Fakat Meek, tarihsel anlatının, kapitalizmi, senkronik ya da değil, bir sistem olarak düşünmenin gerçek olanağı bakımından temel olduğunu öne sürmek istemektedir;[7] ve kendi konumunun, şimdi kimimizin "postmodernizm" adını verir göründüğü kültürel mantığı yansıtan kapitalizmin "aşama" ya da moment konumu bakımından yer almasına benzer bir düşünce.

Bununla birlikte, burada asıl olarak bir "üretim biçimi" kavramı olanağının koşullarıyla, yani böylesi bir kavramı ilk elde inceleme ve formüle etmeyi olanaklı kılan tarihsel ve toplumsal durumun özellikleriyle ilgileniyorum. Genel olarak bu tikel düşünceyi düşünmenin (ya da bu yeni biçimde daha eski düşüncelerle birleştirmenin), "eşitsiz" gelişimin tikel bir türünü peşinen kabul ettiğini (önceden varsaydığını), böylece ayrı ve bir arada var olan üretim biçimlerinin, söz konusu düşünürün yaşam dünyası içinde birlikte kaydedildiğini öne süreceğim. Aşağıdaki alıntı, Meek'in ("dört aşama kuramı" olarak özgün formu içinde) bu tikel kavramın üretiminin önkoşullarını nasıl tanımladığını göstermektedir:

> "Kendi düşüncem, ekonomik teknik ve sosyoekonomik ilişkilerin gelişimine öncelikle önem yüklediğimiz tipteki düşünme [tarzının], muhtemelen ilk olarak çağdaş ekonomik ilerlemenin hızlılığının ve ikinci olarak, ekonomik açıdan ileri olan alanlar ile gelişiminin hâlâ "daha aşağı" aşamaları içinde bulunan alanlar arasında bir karşıtlığın gözlenebilmesinin verdiği kolaylığın (imkânın) bir işlevi olabileceği

6) Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage* (Cambridge, 1976).
7) A.g.e., s. 219-21.

şeklindedir. 1750'ler ve 1760'larda Glasgow gibi kentlerde ve Fransa'nın kuzeyindeki daha gelişmiş bölgelere benzeyen alanlarda ilgili toplulukların tüm toplumsal yaşamı, hızlıca ve görünür şekilde dönüşüyordu ve bu dönüşüm öylesine açıktı ki, ekonomik tekniklerde ve temel sosyoekonomik ilişkilerde ortaya çıkan derin değişmelerin bir sonucu olan oluşumdu. Ve ortaya çıkan yeni ekonomik örgütlenme biçimleri, diyelim İskoç dağlık bölgelerinde ya da Fransa'nın geri kalan kısmında –veya Amerika'da Kızılderili kabilelerde– hâlâ var olan daha eski örgütlenme biçimleriyle oldukça kolay biçimde karşılaştırılabilir ve farklılıkları gösterilebilir. Eğer geçimlik ekonomi biçimindeki değişmeler, çağdaş toplumun gelişimiyle bu türden önemli ve "ilerici" bir rol oynadıysa, bu değişimlerin geçmişteki toplumun gelişiminde de aynı rolü oynaması gerektiği iddiasında bulunulabilir."[8]

Tarihsel Paradigmalar

Yeni bir üretim biçimi kavramını ilk kez bu şekilde düşünme olasılığı, bazen gevşek biçimde, yakınlarda ortaya çıkan tarihsel bilinç biçimlerinden biri ya da tarihselcilik olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, felsefi bilinç söylemine bu şekilde başvurmak zorunlu değildir, çünkü tanımlananlar, eşit ölçüde yeni tutarsız paradigmalar olarak adlandırılabilir ve kavramsal ortaya çıkışa ilişkin bu daha çağdaş konuşma biçimi, okuryazar kesime göre (Lukács'ın *The Historical Novel*'da[9] yorumladığı gibi) Sir Walter Scott'un romanlarındaki diğer yeni tarihsel paradigmalardan birinin yanındaki varlığıyla pekiştirilmektedir. Fransız düşünürlerine (Turgot'ya, fakat Rousseau'nun kendisine de!) bir "üretim biçimi"ni kavramlaştırma olanağı sağlayan eşitsizliğin (unevenness), feodal formların, son zamanlarda bir bütün olarak ortaya çıkmakta olan burjuva kültürü ve sınıf bilincine karşı ayırt edici farklılıkları içinde her zaman daha sert biçimde muhalefette kararlı olduğu o dönemin Fransa'sındaki devrim öncesi durumla ilgili herhangi bir ilişkisi yoktu.

8) A.g.e., s. 127-28.
9) Georg Lukács, *The Historical Novel* (Lincoln, Nebraska, 1983).

İskoçya, birçok bakımdan daha karmaşık ve ilginç bir örnektir; yeni doğmakta olan Birinci Dünya ülkelerinin sonuncusu ya da Tom Nairn'in *The Breakup of Britain*'daki[10] kışkırtıcı düşüncesini kullanırsak, Üçüncü Dünya ülkelerinin ilki olarak Aydınlanmış İskoçya kökten biçimde ayrı üretim ve kültür bölgelerinin bir aradalığının mekânıdır her şeyden önce: Dağlık bölgelerin ve onların klan sisteminin arkaik ekonomisi, ovaların yeni tarımsal sömürüsü, sınırdaki, endüstriyel "kalkış" aşamasının arifesindeki İngiliz "partner"in ticari zaferi. O yüzdendir ki Edinburgh'un görkemi Gal'e özgü kalıtımsal bir materyal konusu değildir, aksine kent bu görkemini, İskoç Aydınlanması'nın eşsiz biçimde "düşünme" ya da kavramsallaştırma görevi haline gelmiş olan farklı üretim biçimlerinin bu neredeyse senkronik bir aradalığıyla bağlantılı olarak, İskoç metropolü ve entelektüellerinin henüz stratejik olağan dışılığına borçludur. Bu sadece ekonomik bir konu değildir: İskoç, daha sonra Faulkner'de belirtildiği gibi, en öfkeli devrimleri, iç ve din savaşlarının şimdi üretim biçimlerinin bir aradalığını göz kamaştırıcı bir anlatı formu içinde işlediği toplumsal ve tarihsel hammaddeyi, popüler bir belleği miras alır. O halde, yeni bir gerçekliği düşünmenin ve onu yeni bir paradigmayla ilişkilendirmenin koşulu, bu gerçekliğin içine sokulmuş olanları bastırma eğilimi gösteren özel bir konjonktür ve o gerçeklikten belli bir stratejik mesafe talep eder görünmektedir (bu, bilimsel buluşta iyi bilinen "öteki" ilkesinin epistemolojik bir değişkeni gibi bir şeydir).

Ancak bunun tümüyle, burada bizim için çok daha büyük önemi olan ve bu tür kavramsallığın tedricen baskısına dayanan bir başka ikincil sonucu vardır. Eğer klasik kapitalizmin genişletilmiş bir üçüncü aşamasının kültürel mantığı olarak postmodern moment, şimdiye kadar varlığını sürdüren birçok sosyoekonomik farklılık alanlarını (kolonileştirilmeleri ve meta formu tarafından emilmeleriyle) ortadan kaldıran bu sonuncusunun şimdiye kadar daha saf ve daha türdeş bir ifadesiyse, o zaman, tarih anlayışımızın zayıflıyor olduğunu, ve daha da önemlisi, bizatihi üretim biçimi gibi kavramların küreselleştiriciliğine ya da totalleştiriciliğine karşı direncimizin, kesinlikle kapitalizmin bu evrenselleştiriciliğinin bir işlevi olduğunu ileri sürmek anlamlıdır. Bu yüzden her şeyin sistemik olduğu yerde, gerçek bir sistem düşüncesi, Weber ya da Foucault veya *1984* kişilikleri tarafından fantezileştirilen "total sistem"in daha korkunç biçimleri içinde sadece bir "bastırılanın geri dönüşü"yle geri gelerek var olma nedenini kaybeder görünür.

10) Tom Nairn, *The Breakup of Britain* (Londra, 1977).

Fakat üretim biçimi, yasaklayıcı anlamda bir "total sistem" değildir ve kendi içinde çeşitli karşıt güç ve yeni eğilimler, (Gramsci'nin hegemonya kavramını) bastırmaya ya da denetlemeye girişen "yeni yetme" (emergent) güçlerde olduğu gibi "tortuları" da (residual) içerir: Bu heterojen güçler, kendilerine ait bir etkililikle donanmış olmasalardı, hegemonik projeye gerek kalmayacaktı. Bu yüzden model, farklılıkların olduğunu varsayar: Hegemonik projenin anlaşılmasını güçleştiren bir diğer özellikten keskin bir şekilde ayırt edilmesi gereken bir şeydir bu, yani kapitalizm kendi içsel mantığının bir işlevi olarak farklılıklar ya da farklılaşma da üretmektedir. Son olarak, baştaki temsil tartışmamız anımsanırsa, kavram ile şey (nesne), bu küresel ve soyut model ile açıklayıcı bir farklılığın elde edilmesi anlamına gelen fakat "yerine geçmesi" için nadiren tasarımlanan bizim kendi biricik toplumsal deneyimimiz arasında bir *fark* olduğu da açıktır.

Üretim biçimi modelinin "doğru kullanımı"na ilişkin muhtemelen başka hatırlatıcı uyarılar da tavsiye edilebilir: Şöyle ki, "üretim biçimi" denilen şey, her zaman söylenmeye değer görüldüğü gibi, üretimselci (productionist) bir model değildir. Mevcut bağlamda söylenmeye değer gibi görünen şey ise, üretim biçiminin, eğer bu tartışmalar gelişigüzel bağrışmaya dayalı aşık atmalar içinde yozlaştırılmazsa, göz önünde bulundurulması gereken çeşitli düzeyleri (ya da soyutlama düzenlerini) içerdiğidir. *The Political Unconscious*'da bu tür düzeylerin çok genel bir görünümünü ve özellikle de tarihsel olayların incelenmesi, daha geniş sınıfsal ve ideolojik çatışmaların ve geleneklerin hatırlanması ile (iyi bilinen şeyleşme ve metalaşma izleklerinin örneklerinden) kişisel olmayan sosyoekonomik modelleyici sistemlere dikkat gösterilmesi arasında göz önüne alınması gereken ayrımlar önerdim. Bu sayfalarda sık sık ortaya çıkan faillik (agency) sorunu, bu düzeyler boyunca ortaya konulmalıdır.

Kültürel Üretimin Yeri

Featherstone örneğin, benim kullanımımla "postmodernizm"in özgül olarak kültürel bir kategori olduğunu düşünür:[11] Öyle değildir, aksine postmodernizm, iyi de olsa kötü de olsa, kültürel üretimin özgül bir

11) Mike Featherstone, "Postmodernism, Cultural Change and Social Practice" içinde *Postmodernism/Jameson/Critique*, s. 117-38.

işlevsel yer bulduğu ve symptomatology'sinin (araz bahsi) benim çalışmamda asıl olarak kültürden çıkarsandığı (bu, kuşkusuz karışıklığın kaynağıdır) bir "üretim biçimi" adı verilmek için tasarımlanmıştır. O yüzden Featherstone bana, bu daha yeni üretim türünü dolayımlayan ve onu yöneten kurumlara olduğu kadar sanatçıların kendilerine ve yayınlarına daha yakından dikkat edilmesini öğütler: Bu konulardan herhangi birinin neden dışlanması gerektiğini anlamasam da aslında bunlar çok ilginç konulardır. Fakat o düzeyde sosyolojik incelemenin nasıl *açıklayıcı* olabileceğini anlamak güçtür: Oysa onun ilgilendiği fenomenler, hemen kendi yarı-özerk sosyolojik düzeylerinde reforma tabi tutulma, daha sonra da derhal diyakronik bir anlatıyı gerektirme eğilimi gösterir. Şimdi sanat piyasasının ve sanatçının ya da tüketicinin statüsünün ne olduğunu söylemek, onların bu dönüşümden önce ve hatta (örneğin sanat piyasasının, galerilerin, tablolara vb. yatırımın olmadığı Küba örneğinde olduğu gibi) bu tür etkinliklerin seçeneksel bir konfigürasyon için açık bir mekân bırakarak dışarıda sınırlamayı söylemek anlamına gelir. O anlatıyı, yerel değişimler dizisini yazdığınızda, o zaman bütün her şey, dosyaya, yani postmodern "büyük dönüşüm" gibi bir şey olarak okunabilen bir diğer uzama toplanır.

Gerçekte, Featherstone'un önerileriyle somut toplumsal failler, varlıklarını ortaya koyuyor görünmelerine rağmen (bu durumda postmodernistler, bu sanatçı ya da müzisyenler,bu galeri ya da müze yetkilileri ya da plak şirketi yöneticileri, bu tür burjuva ya da genç veya işçi sınıfı tüketicileridir), burada da farklılaştırıcı soyutlama düzeylerinin gereği devam ettirilmelidir. Bu yüzden insan, sadece makul biçimde, bir yaşama felsefesi (ethos) veya "yaşam tarzı" olarak postmodernizmin (gerçekten de bayağı bir ifadedir bu), yukarıda sıralanan grupların sınırlarını büyük ölçüde aşan bütünüyle yeni bir sınıfsal fraksiyonun "bilinç"inin ifadesi olduğu ileri sürülebilir: Bu daha geniş ve daha soyut kategori, yeni bir küçük burjuvazi, profesyonel-işyönetsel (managerial) sınıf ya da daha özlü ifadeyle, "yuppiler" olarak (kendisiyle birlikte somut toplumsal temsilin küçük bir artığını kaçıran bu ifadelerden her biri) değişik adlar altında isimlendirildi.[12]

Postmodern kültürün sınıfsal içeriğinin bu belirlenmesi, "yuppiler"in yeni bir yönetici sınıf ya da "tarihin bir öznesi" gibi bir şey olduğunu hiç de belirtmez – sadece ve sadece onların kültürel pratik ve değerlerinin,

12) Ayrıca bkz. Fred Pfeil, "Makin' Flippy-Floppy: Postmodernism and the Baby-Boom PMC" içinde *The Year Left I* (Londra, 1985).

yerel ideolojilerinin, sermayenin bu aşaması için kullanışlı (yararlı) bir egemen ideolojik ve kültürel paradigmayı ifade etmektedir. Belirli bir dönemde hüküm süren kültürel biçimlerin, söz konusu olan toplumsal formasyonun asıl failleri (kuşkusuz kendi dönemleriyle daha yakından ilgisi olan ya da farklı bir tipte psikolojik ve ideolojik itici güçlerle hareket eden işadamları) tarafından donatılmadığı, aslında sık karşılaşılan vakıadır. Önemli olan, söz konusu kültür-ideolojisinin, dünyayı işlevsel olarak en yararlı şekilde ya da işlevsel açıdan yeniden özgülenebilen şekillerde incelemesidir. Belirli bir sınıf fraksiyonunun bu ideolojik incelemeleri (articulations) yapması gereğinin nedeni, belirli bir yazarın ya da tikel bir biçemin beklenmedik hakimiyeti sorusu kadar ilgi çeken tarihsel bir sorudur. Elbette, bu tarihsel tutanaklar için verili hiçbir model ya da formül olamaz; bununla birlikte, kuşkusuz, postmodernizm denilen kavram açısından bunu henüz tam olarak sonuçlandıramadık. Bu arada, (katkı sağlayanlardan kimsenin sözünü etmediği) konuya ilişkin kendi çalışmamın bir diğer sınırlaması şimdi açıklığa kavuşmaktadır; yani meseleyi kültürel terimler içinde sahnelemeye dönük taktik karar, postmodern "ideolojiler"in doğru olarak belirlenmesinin (identification) görece yokluğundan kaynaklanmıştır. Gerçekten de yeni "kuramsal söylem" dediğim formal konuyla özellikle ilgilendiğimden ve keza küresel merkezsizleşme ve küçük grup kurumlaşmasının paradoksal bileşiminin, bana postmodern eğilimli yapının önemli bir özelliği (yönü) olarak görünmesinden bu yana, asıl olarak "postyapısalcılık" ve "yeni toplumsal hareketler" gibi entelektüel ve toplumsal fenomenleri ayırıp seçiyor göründüm; nitekim benim, kendi en derin politik inançlarıma karşı tüm "düşmanlar", hâlâ Sol'da duruyor gibi görünmektedirler. Bu, ilerideki sayfalarda düzeltmeye çalışacağım bir izlenimdir.

Fakat postmodernizmin sınıfsal kökenlerine ilişkin söylenenler, buraya kadar yukarıda sıralananlardan daha yüksek (ya da daha soyut ve küresel) olan bir diğer faillik (agency) türünü açıkça belirtme gereği şeklinde bir sonuç ortaya çıkarmıştır. Bu, elbette çokuluslu sermayenin kendisidir ve bu dilin uygunluğunu (yerindeliğini) ve tanım türünü kendi koşulları ve kendi düzeyi içinde savunmayı sürdüreceğim. Güya nesnesinden ayırtılmış (disembodied) güç, özgül şekillerde yetiştirilmiş ve insan özgürlüğünün yaratıcılıklarına göre özgün yerel taktikler ve pratikler icat eden insan faillerinin bir toplamıdır da – bu sadece, insanlar tarihlerini yaparlar [ama] "kendi seçtikleri koşullarda değil" şeklindeki eski ilkeyle savunulanı konuya eklemek isteyenler açısından ve farklı bir bakış perspektifinden bakıldığında da açıktır. İnsanların "para kazan-

ma fırsatı", "paranın izini sürmek", para yapmak ve firmaları (tam da sanatçılar ya da komutanların, ideolog veya galeri sahiplerinin yaptıkları gibi) yeni yollarla yeniden düzenlemeye gitmeleri, geç kapitalizmin olanakları içindedir.

Benim postmodernizmi değerlendirme biçimim, konuyla ilgili bazı okur ve eleştiricilerin gözlerinde "faillikten yoksun" (lack agency) gibi görünmesine rağmen, burada göstermeye çalıştığım şey, bunun, tüm büyüklük ve boyutlardaki faillerin işbaşında olduğu bir anlatısal değerlendirmeye çevrilebileceği ve kodlanabileceğidir. Bu almaşık tanımlar –farklı soyutlama düzeyleri üzerinde odaklaşmalar– arasında seçim, kuramsal olmaktan ziyade pratik niteliktedir. Ancak, bu faillik bahsini, psişik ve ideolojik "özne konumları"nın öteki çok zengin (psikoanalitik) geleneğine bağlamak, arzu edilebilir olacaktır. Yukarıda verilen faillik tanımlarının yapı–üstyapı modelinin sadece alternatif bir versiyonu –bir yandan postmodernizm için ekonomik temel, beri yandan toplumsal ya da sınıfsal bir temel– olduğuna şimdi itiraz edilirse eğer, "yapı ve üstyapı"nın gerçekten de sadece bir model değil, fakat bir başlangıç noktası ve bir problem, kültürü kendi içinde ve kendisi için, fakat onun dışı, içeriği, bağlamı ve müdahale ve etkinlik uzamıyla da ilişkisi içinde eşzamanlı biçimde kavramak için bir zorunluluk olduğu kadar dogmatik olmayan bir şey olduğunu anlamak koşuluyla varsın itiraz edilsin. Gene de, bu itirazın nasıl yapıldığı asla önceden ortaya konulmaz. Gross'un Benjamin'den yaptığı güzel uyarlama –geç kapitalizmin "imaj sonrası" (afterimage) olarak postmodernizm[13]– bize sadece Benjamin'in bu ilişkiye dair formülasyonunda ne kadar da fevkalade esnek olduğunu değil (başka bir yerde o, "üstyapı"nın "yapı"nın *ifadesi* olduğunu söyler, kalıpyargılarımızı kökten değiştiren bir şey), fakat yeni figürlerin açtığı ve gerekli kıldığı kaç tane yeni sömürü yolu olduğunu da anımsatmaktadır. İmaj-sonraları, serap ve patalojiler de olan nesnel fenomenlerdir; optik süreçlere, algı psikolojisine ve keza nesnenin ve bu türden başka şeylerin göz kamaştıran niteliklerine de dikkat etmeyi dikte ederler. Değerinin ne olduğu önemli olan bir postmodernizm "modeli" önerdim ve şimdi bu modeli bağımsız biçimde incelemeyi göze almalıyım; nihayetinde asıl büyüleyici konu, böylesi bir modelin inşasıdır ve eğer alternatif inşaların arzu edilir ve makbul olduğunu söylersem, bunun, "çoğunluğun" fevri

13) David Gross, "Marxism and Resistance: Fredric Jameson and the Moment" içinde *Postmodernism/Jameson/Critique*, s. 96-116.

bir olumlaması olarak alınmayacağını umuyorum, çünkü şimdinin içerden kavranması, zihnin karşılaşabileceği en problematik görevdir.

Sınıfın yeniden haritalanması

İktidar ve tahakküme vurgu, Marksizm'in özgünlüğünü oluşturan ekonomik sisteme, üretim biçiminin yapısına ve sömürüye yönelik yerine geçmeyi (displacement) silmeye meylettiğinde bir şeyler kaybolmaktadır. Bir kez daha belirtilecek olursa, iktidar ve tahakküm konuları, bu sistemik konulardan farklı bir düzeyde incelenmektedir ve motif, öteki türden hatların çizildiği ve konunun farklı bir şekilde tartışıldığı durumda (dönemin en saygın adı *anarşizm*'i taşıdığı gelenek içinde) yeni bir ideoloji üretmedikçe, tamamlayıcı çözümlemeler uzlaştırılamaz bir karşıtlık biçiminde sahneye koyarak hiçbir ilerleme elde edilemez.

Bugünkü durumumuza ilişkin olarak Saul Landau, manevra için daha büyük bir mekâna sahip olduğu zaman bu sonuncusunun kapitalizmin tarihinde asla bir moment olmadığı gözleminde bulunmuştur: Kapitalizmin geçmişte kendisine karşı ürettiği tüm tehditkâr güçler –emek hareketleri ve ayaklanmalar, kitlesel sosyalist partiler, hatta sosyalist devletlerin kendileri–, bugün şu ya da bu şekilde etkisizleştirildikleri için tam bir kargaşa içinde görünmektedir; şu an için küresel sermaye, geleneksel önlemler olmaksızın kendi yolunu ve eğilimlerini izleyebilecek gibi görünmektedir. O yüzden burada, ancak gerçeklerden kaçan birinin (ostrich) "kötümserlik"le suçlayacağı bir diğer ve gerçekte yararlı (kullanışlı) bir postmodernizm "tanım"ımız var. Bu, daha erken ekonomik biçimlerin daha eski emek biçimlerini, onların geleneksel örgütsel kurum ve kavramlarını içeren evrensel bir ölçekte yeniden yapılanma süreci içinde bulundukları kapitalizmin iki aşaması arasındaki bir geçiş dönemidir. Yani bu, bir uluslararası proletaryanın (henüz düşünemediğimiz biçimler alarak) bu sarsıcı altüst oluştan yeniden doğabileceği kehanetinde bulunmayı gerektirmez: Bununla birlikte, biz kendimiz hâlâ bir koyak içinde bulunuyoruz ve hiç kimse bizim orada ne kadar süre kalacağımızı söyleyemez. Bu, şimdiki durum üzerine (biri altmışlar, diğeri postmodernizm üzerine olan) iki tarihsel denememden[14] çıkan görünüşte

14) "Periodizing the Sixties" içinde *The Ideologies of Theory*, c. 2, s. 178-208; ve "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (Temmuz-Ağustos 1984).

iki farklı sonucun, aslında özdeş olduğu anlamına gelir: İlk olarak, burada şimdi aklıma gelen, küresel ölçekte bir proleterleşme süreci umuyorum; ikinci olarak, anlaşılmaz bir biçimde yeni ve küresel bir tipte "bilişsel haritalama" olarak adlandırılan bir şey bekliyorum.

Fakat "bilişsel haritalama" aslında "sınıf bilinci"ne ilişkin bir kod sözcükten başka bir şey değildir: Bilişsel haritalama sadece, (Edward Soja'nın *Postmodern Geographies*'de o derece etkili ve tam zamanında modaya uygun biçimde gündeme soktuğu[15]) postmodern olanın içinde örtük olan yeni mekânsallığın yönü bahsini de bükünlerken, yeni ve şimdiye kadar hayal edilmemiş türden bir sınıf bilincine gereksinim olduğunu ifade ediyordu. Bazen başka sloganlarda olduğu gibi "postmodernizm" sloganı bıkkınlık veriyor, fakat postmodernizme ilişkin suç ortaklığımdan hayıflanmaya, postmodernizmin yanlış kullanımlarını ve adının kötüye çıkmasını onaylamayıp bundan üzülmeye ve çözdüğünden daha çok sorun ortaya çıkardığı için biraz isteksizlikle konuyu kapatmaya, kendimi, başka bir kavramın konuyu oldukça etkili ve ekonomik açıdan bir moda şeklinde dramatize edip etmediğini merak ederek duraklar buluyorum. "Sistemin adını koymak zorundayız": Altmışların bu en yüksek noktası, postmodernizm tartışmasında umulmadık bir yeniden canlanma bulmaktadır.

15) Edward Soja, *Postmodern Geographies* (Londra, 1989).

4
*Postmodernitenin Mantıksal Çatışkıları**

"Tarihin sonu"ndan sonra bile, genellikle –basitçe öyküsel olmaktan ziyade– sistemik türe ilişkin belli bir tarihsel merağın sürdürüldüğü görüldü: sadece gelecekte ne olacağını bilmek için değil, fakat üretim sistemimiz ya da tarzımızın daha geniş çaplı akıbeti ya da yazgısına ilişkin daha genel bir endişe olarak. Bu bakımdan, (bir postmodern türün) bireysel deneyimi bize, anlağımız bu duygunun aslında en olmayacak şey olduğunu ileri sürerken, bunun çözülüşüne ya da ikamesine yönelik görünüşte akla uygun senaryolar öne sürmeksizin sonsuz olması gerektiğini anlatmaktadır. Bugün bizim için dünyanın ve doğanın her bakımdan bozulmasını imgelemek, geç kapitalizmin çöküşünü imgelemekten daha kolay görünmektedir; belki de bu, imgelemlerimizdeki bir zayıflıktan ötürüdür.

Postmodern sözcüğünün bu türden düşünceler için rezerve edilmesi gerektiğini düşünmeye başladım. Oysa, terim ve onun çeşitli adları,

* *Antinomy*, mantıksal alanda çözümlenemeyen, paradoksal çelişki; *contradiction* ise, toplumsal alanda çözümlenebilir çelişki. (ç.n.)

çoğu zaman çoğulculuğun şu ya da bu görümünün onay ya da reddine döndürülerek çeşitli taraflı değer ifadelerine doğru evrim geçirmiş gibi görünmektedir. Fakat bunlar, somut toplumsal terimler (örneğin çeşitli feminizmler ya da yeni sosyal hareketlerin terimleri) içinde daha iyi ele alınan savlardır. Ancak, bir ideoloji olarak postmodernizm, toplumumuzdaki derin yapısal değişimlerin bir belirtisi ve onun kültürü de bir bütün olarak, ya da diğer bir deyişle, üretim tarzı içinde daha iyi kavranmaktadır.

Yine de, bu değişimler, hâlâ eğilimler olarak kaldığı ve güncelliğe ilişkin çözümlemelerimiz düşündüğümüz şeyin seçilmesinin sürecek ya da gelişecek olmasıyla çekip çevrildiği sürece, postmodernizmin ne olduğunu söylemeye dönük herhangi bir girişim, onun nereye gittiğini söylemeye yönelik daha sorunsal bir girişimden, kısaca onun çelişkileriyle bağlantısını koparmaktan, sonuçlarını (ve bu sonuçların sonuçlarını) imgelemekten ve onun fail ve kurumlarının biçimini olsa olsa sadece mümkün olan en iyi durumda yönelim ve akımları olabilmenin tümüyle gelişmiş bir olgunluğu içinde kestirmekten güçlükle ayırt edilebilecektir. Böylelikle, tüm postmodernizm kuramı, eksik bir iskambil destesiyle geleceğin anlatımıdır.

Bir mantıksal çatışkıyı (antinomy) bir çelişkiden (contradiction) ayırmak âdettendir (conventional), çünkü, kısmen ortak akıl (folk wisdom), çelişkinin bir çözüm ya da yeniden çözüme elverişli olduğunu ama mantıksal çatışkının olmadığını belirtir. Bu anlamda mantıksal çatışkı, çelişkiye göre daha bariz bir dil formudur. Onunla, nerede durduğunuzu bilirsiniz; kabul edin ya da etmeyin, kökten biçimde, aslında mutlak olarak bağdaşmaz olan iki önermeyi ifade eder. Oysa çelişkinin, aslında bir tarafgirlik ve yönelimler (aspects) meselesi olduğu için –ancak çelişkinin bazı tarafgirlik ve yönelimleri, eşlik edici önermeyle bağdaşmazdır– güçler ya da şeyler düzeniyle sözcük ya da mantıksal içerimlerden daha fazla ilgisi olabilir. Çelişkilerin uzun erimde üretken olduğu varsayılır; oysa mantıksal çatışkılar, –Kant'ın klasik bir mantıksal çatışkısını ele alın: dünyanın bir başlangıcı vardır, dünyanın başlangıcı yoktur– onların üzerinde gayretle ne kadar çalışırsanız çalışın, iler tutar hiçbir şey önermezler.

Bizim mantıksal çatışkılarımız, Kant'ın "a priori temsilleri"yle, yani, mamafih üretim tarzına göre değişen örtük biçimsel (formal) çerçeveler olarak genellikle tarihsel devreler içinde düşünmeye başladığımız zaman ve uzamla ilgili olacaktır. Herhalde o zaman, değişim ve kalıcılık ya da değişkenlik ve homojenlikten bahsetmeye yöneldiğimiz yollardan –za-

manla olduğu kadar uzamla da alabildiğine ilgisi olduğu kanıtlanan yollar– kendi üretim tarzımız hakkında bir şeyler öğrenebiliriz.

I

Günümüzde zaman, hızın bir işlevidir ve, bariz olarak, sadece aslında oranına ya da hız derecesine göre kavranabilir: ölçü ve yaşam, saat zamanı ve yaşanan zaman arasındaki eski Bergsoncu karşıtlık, beraberinde sanal sonsuzluk ya da yavaş kalıcılık –ki Valéry bunlarsız aslında bir sanat yapıtına ilişkin gerçek fikrin olasılıkla tümüyle ortadan kalkacağını (düşüncede onaylamış gibi göründüğü bir şey) düşünmüştür– görünürde terkedilmiştir. Ondan sonra ortaya çıkan şey, karşıtı olmayan bir değişim görüşüdür; ve bu durumda böyle söylemek, çaresiz olarak, birbirlerine karışan bu mantıksal çatışkının iki devresine tanık olmaktır, çünkü değişim noktasından uzamı zamandan ya da nesneyi özneden ayırt etmek olanaksızlaşmaktadır. İçsel zamanın (ve onun örgeninin, bu anlamda "mahrem"in) tutulması (eclipse), öznelliğimizi şeylerin ötesinde okuduğumuz anlamına gelmektedir: Proust'un yaşlı uşaklar benzeri eski otel odaları, ona, her sabah saygıdeğer biçimde ne kadar yaşlanmış olduğunu ve dinlencede mi yoksa "evde" mi ve nerede olduğunu anımsatmıştır –yani, eski otel odaları ona, adını söylemiş ve bir gümüş tepside bir ziyaretçi kartı gibi bir kimlik sunmuştur. Alışkanlığa gelince, bellek, tanıma, maddi şeyler, bizim için çalışırlar (Villiers de L'Isle Adam'a göre, yaşamımızı sürdürmek için uşaklardan beklediğimiz yol yordam). Öznellik, nesnel bir konudur ve eskinin yıkıntılarının içinden mucizevi şekilde ortaya çıkmak için sahne ve ortamı değiştirmek, odaları yeniden döşemek ya da onları yeni bir kimlik adına hava bombardımanıyla yıkmak yeterlidir.

Bununla birlikte, özne-nesne ikiciliğinin sonu –ki birçok ideolog uzun süredir bu sonu beklemektedir– beraberinde, gizlenmiş patlayıcılar benzeri gizli geriye dönük paradokslar (retroparadoxes), örneğin *War and Cinema*'da dış dünyanın görünüşteki hızının temsil taleplerinin nasıl da bizatihi bir işlevi olduğunu gösteren Paul Virilio'nunkiler gibi paradokslar taşımaktadır. Belki de, klasik idealizmin kalıpyargılarında olduğu gibi, kendisini eylemsiz bir dış yüzey üzerine yansıtan sürate ilişkin yeni bir öznel fikrin sonucu değil, fakat aksine teknolojinin doğayla karşı karşıya gelmesi [söz konusudur]. Aygıt –ve daha özgül olarak fotoğraf ve filmle ilgili aygıtlar– taleplerini gerçeklik üzerine yükler ki, daha

sonra gerçeklik, Körfez Savaşı'nda olduğu gibi, (fotoğrafçının kendisinin, poz veren yüzler safının sonunda soluksuzcasına yerde süzülürken görülebildiği bir time-lapse* fotoğrafı benzeri) kendini göstermeye başlar:

> Hızlandırılmış seyahatin protezi içinde yakınlık etkisinin ortadan kalkışı, iletinin üç boyutluluğunu tümlüğü içinde restore edecek bütünüyle benzetilmiş bir görüntü yaratmak için protezi zorunlu kıldı. Şimdi askeri bir komutanın eylemsizliğinin holagrafik** protezi, seyredene, orada ya da burada, bugün veya dün, sürekli enerjiler aracılığıyla onun görüşünü zaman ve uzamda uzatarak iletecekti... Zaten geriye dönüşte (flashback) ve ardından geri beslemede (feedback) aşikâr olan zaman-dizinsel anlamın bu minyatürleştirilmesi, olayların daima kuramsal zaman içinde açıklandığı askeri bir teknolojinin doğrudan sonucuydu.[1]

Böylesi bir "bastırılmışın geri dönüşü" (elbette eski moda, ama şimdi göreceli olarak ona verilen mecazi ad), özneyi elemenin, bizi *wie es eigentlich gewesen* nesneyle değil fakat aksine bir benzeşimler (simulacra) çokluğuyla karşı karşıya bıraktığı anlamına gelmektedir. Virilio'nun meramı, günümüzde başka birçok kimseninki gibi, belki de gerçekten merkezileşmiş tek öznenin sinema olduğudur: Deleuzecü ikiye ayrılma (schizo), eski özne-nesne kutuplaşmasını başarılı biçimde kendine emen bu aygıtta [sinemada] karışık ve çelişik bir fikir olmaktadır. Fakat böylece bu, öncelikle (merkezileşmiş) bir öznenin hiç var olup olmadığına ilişkin huzursuz edici ikincil bir soru ortaya çıkarmaktadır: Hiç beklemek zorunda kaldık mı? Can sıkıntısı, kuzeni sonsuzlukla birlikte bir düş ürünü müdür? Şeylerin değişir görünmediği bir zaman var mıydı? Makinelerden önce ne yapıyorduk? Bütün canlılar tazedir: ve antik *polis*'teki yaşam, bizi, modern kentteki herhangi bir şeyden daha kırılgan yapmakta ve çok kısa bir süre için çarpmaktadır, bu sonuncusunun kaç tane değişim geçirdiğini hatırlamak zorunda kalsak bile. Sanki daha yavaş bir kalıcılık

* Çok yavaş ilerleyen bir gelişimi, örneğin çiçeklerin açması gibi uzun zaman alan bir hareketi (normal hızda oynatıldığında hemen olup bitiyormuş izlenimi verecek şekilde) aralıklı olarak tek tek resimler halinde filme alma yöntemiyle ilgili, bu yöntemle çekilmiş olan. (ç.n.)

** Holography: Lazer ışını ile hologram-lazer ışını kullanılarak yapılmış olan ve üzerine tekrar lazer ışını düşürüldüğünde üç boyutlu imiş gibi görünen bir tür fotoğrafımsı resim-yapma bilimi. (ç.n.)

1) Paul Virilio, *War and Cinema* (Londra, 1989), s. 59-60.

yanılsaması, geçici çerçevenin dışına düştüğünde ancak görünür olabilen bir değişimi maskeleyerek, optik bir yansıtma gibi yaşanan şimdiye eşlik eder.

Fakat meseleyi bu şekilde koymak, bir boşluğu ölçmek ve kendimizi, (vaktiyle klasiğin kendisinin, katışıksız bir moda, her ne kadar karavan ya da yelkenli ile geçmesi asırlar alan daha yavaş, daha büyük bir dünyanın modası olarak ve yapışkan bir elementinki gibi yoğunlaşmış zamanının içinden parçaların olumsallıklarını anlamlı bir geleneğin zorunluluklarına dönüştürüyor gibi görünen bir cila elde etmek için yavaşça indirilmesiyle maskesinin atıldığı) postmodern dağılmadaki modernist form-projelerinden ve modernist "zaman-duyumları"ndan kökten farklı olan şeye inandırmaktır. ("Büyük uygarlıklar"ın, genel olarak daha "insani" klasik bir kanon yükleme görüşüyle çeşitli klasik geleneklerini ortaklaşa bir araya getirdikleri kültürel bir Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi operasyonunu imgelemek çok kolay olmasına rağmen) bir dünya nüfusu açısından, Perikles dönemi Atina'sının dilleri, artık öteki kabilesel biçemlerin dillerinden daha fazla düzgüsel (normative) olamaz: Dönem, haliyle çok kültürlü hale gelmekte ve güya büyük insan kitleleri ile baş döndürücü hız oranları arasında bazı benzeşimler varmış gibi demografinin ve endüstriyel devinirliğin (momentum) şimdiye kadarki hava geçirmez alanları birbirlerine sızmaya başlamaktadır. Yeni biçemler, bu biçemlerin taşıyıcıları, tek tek yaratıcıları, peygamberleri, dahileri ve kâhinleri (aslında demokratik ethosun gerçekleşmesi olmasa bile) nüfus yoğunluğunu saptırmaktan dolayı birdenbire kendilerini istenmeyen insanlar olarak bulurlarken, çabuk çoğalmalarından ötürü tükeniyor görünürken her ikiside, yenilenmiş ve paradoksal birleşme içinde modernin sonu anlamına gelmektedir.

Yeni mutlak zamansallığın kentsel olan her şeyle ilgisi olduğu içindir ki benim göndermelerim, aslında geleneksel kentsel nosyonları değiştirme gereğini vurgulamaksızın, kentin post-doğallığını üretimle olduğu kadar iletişim teknolojileriyle bağdaştırabilmeyi ve kentin yayıldığı merkezsiz, neredeyse küresel ölçeği belirleyebilmeyi önerdi. Modernin yine de, kentlilerin taşralılara yönelik kibirleriyle biraz ilişkisi vardı; bu ister köylülerin, ötekinin ve sömürgeleştirilmiş kültürlerin taşralılığı olsun, ya da daha basitçe, erken kapitalist geçmişin bizatihi kendisi olsun: *Absolument moderne* olmanın derin doyumu, modern teknolojilerin her yere yayılmasından ötürü ortadan kalkmaktadır, artık hiç de taşra yoktur ve hatta geçmiş, kentin kusurlu, ilkel bir evresi olmaktan çok seçeneksel bir dünya gibi görünmeye başlamaktadır. Bu arada, bu "mo-

dern" kent sakinleri ya da önceki on yılların anakentlileri bizatihi kırdan gelmişlerdi ya da en azından hâlâ eşitsiz dünyaların bir arada yaşamalarını ifade edebiliyorlardı; modernleşme görece kararlı şekilde tamamlandığı andan itibaren olanaksız hale gelen şekillerde değişimi tartabilirlerdi (ve artık, çıplak gözlere kolayca görünen yalıtılmış, doğal olmayan ve kendine güveni yok edici bir sürecin önemi kalmazdı). Bu, geçmekte olan zamana ilişkin deneyiminin hemen tümüyle nesnel bağlaşığı olarak hizmet eden Baudelaire'in Paris'inin yavaş, kısmi değişim ve yıkımlarınınki gibi bir anlam kaybı içinde de dışa vurulabilen bir değişkenlik ve bir arada yaşamdır: Proust'ta bu tümüyle, görünüşte daha yaygın ölçüde ağıtımsı olmasına (ve her durumda bizatihi Baudelaire'in metnine taşıyabileceğinden fazla yük yüklemesine) rağmen, benlik ve özlemi çekilen evleri değil ama geçmişimizmiş gibi daha önceden öznelleştirilmişti (fakat Proust'un uzamsal romanının dili daha iyi anlatmaktadır: "*la muraille de lescalier où je vis monter le reflet de sa bougie, nexiste plus depuis longtemps*"[2*]). Günümüzde yıkımın kendi anlamı, binanın anlamının yanı sıra biraz değiştirildi: bu, bizatihi değişim kavramı ve ona eşlik eden miras alınmış zaman nosyonundan kuşkulanan genelleştirilmiş bir post-doğal süreç oldu.

Bu paradoksları, aslında bırakın şehircilik alanını, estetik alana göre felsefi ve eleştirel alanlarda dramatize etmek belki de daha kolaydır. Zira, *ancien régime*'in misyonunu yerleşik kurum ve fikirlere eleştiri ve muhalefet ile belirlemeye yönelmesinden bu yana yıkım, kuşkusuz her zaman modern entelektüelin uğraşısını tanımladı: Aydınlanma *filozoflarından* (klasik entelektüellerin sonuncusu olarak görülen) Sartre'a değin güçlü kültürel entelektüel formunu, ötesinden değilse de başından itibaren ayırarak niteleyecek daha iyi figür neydi? Değişik şekillerde boş inanç, gizemlileştirme, cehalet, sınıf ideolojisi ve felsefi idealizm (ya da "metafizik") olarak tanımlanan Hata'nın her yerde hazır ve nazırlığını peşinen kabul eder gibi görünen bir figürdür bu; şöyle ki, Hata'yı gizemden arındırma işlemleriyle ortadan kaldırmak, sağaltıcı kaygının, bir duyumlar çeşitliliği içinde aslında Hakikat ile olmasa bile yükseltilmiş özbilinç ve düşünümsellikle el ele giden bir uzam bırakır. Bu negatif gelenek boyunca entelektüelin anlam restorasyonuna ilişkin öteki misyonunu restore etmeye girişen Ricoeur, postmodern entelektüellerin bile

2) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, c. I (Paris, 1987), s. 36.

* Mumunun yansısının yükselişini gördüğüm merdiven duvarı uzun zamandan beri artık yok. (ç.n.)

hâlâ şu ya da bu biçimde ortak bağlılıkla minnettar oldukları üç büyük kurucu momenti, Marx, Nietzsche ve Freud'u her şeyden önce vurgulayarak, "kuşkunun yorumsaması" dediği şeyin muhtelif kollarının, Aydınlanma ve onun dinle ilişkisinden mümkün olduğu kadarıyla (başından beri) "Batı metafiziği"yle olan yıkıcı ilişkisine kadar sahip olduğu ortak her şeyi keskin biçimde dramatize etti.

O halde değişen şey belki de, bu işlemlerin yapıldığı alanın karakteridir: Tıpkı aristokrasi ve ruhban arasındaki geçiş dönemi gibi, *ancien régime* toplumları ve kitlesel-demokratik kapitalist toplumlar arasındaki geçiş dönemi, inanmaya eğilim gösterdiğimizden çok daha uzun ve yavaştı (Arno Mayer, ilkinin önemli kalıntılarının Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna değin varlıklarını sürdürdüklerini ileri sürer) ve böylece entelektüellerin modernleşmenin kültürel devrimini yerine getirmeye yönelik nesnel rolleri de uzun zaman ilerici bir rol olarak kaldı. Fakat sürecin kendisi, çoğu zaman hemen hemen benzer biçimde gözlemci ve katılımcıları, kendini sürdürerek ve aslında enerjileri yiyip tüketerek bastırma eğiliminde oldu. Kendi çocuklarını yiyen sadece Devrim değildir; Hegel'in özgürlük üzerine düşünceleri ve Terör'den Frankfurt Okulu'nun cehennemi bir makine olarak amansız "aydınlanma diyalektiği" kuramına değin birçok saf negatif görü de (eleştiri ve negatifliğin kendisi de dahil), aşkınlığın tüm izlerinin köklerini kazımaya kararlı bir şekilde, böyle yapmaktadırlar.

Böylesi görüler, diğer üretim tarzlarının alışkı ve uygulama biçimleri içindeki tortunun eğilimsel olarak ortadan kaldırıldığı bizimki gibi tek boyutlu toplumlar için bile oldukça uygun görünmektedir, böylece bizatihi ideoloji-eleştirinin kendi işlevi içindeki bir değişiklik ya da yer değiştirme olanaklı olabilmektedir. Bu en azından, "kurumsal karşıtı evre"sinin aslında "modası geçmiş değerlerin eleştirisi"ni içeren avangard entelektüelin bir tür işlevsel çözümlemesini sunan Manfredo Tafuri'nin konumudur.[3] Ancak, bizatihi sermayenin modernleştirici mücadeleleriyle bitişik olan böylesi bir misyonun başarısı, "entelektüel çalışmanın yeni 'tarihi görevleri'nin keşfinden yola çıkmak üzere toptan bir temizlik harekâtı platformu kurmaya hizmet etmektedir."[4] Tafuri, hiç de şaşırtıcı olmayacak bir biçimde, bu yeni "modernleştirici" görevlerin ussallaştırmayla olan ilgisini şöyle belirtir: "Avangard ideolojilerin bir toplumsal davranış önerisi olarak sunduğu şey, küresel bir ussallaştırmayla,

3) Tafuri, *Architecture and Utopia*, s. 70.
4) A.g.e.

diyalektiğin olumlu anlaşılmasıyla uyuşan soyut bir sonul gelişme momentinin bir habercisi olarak geleneksel ideolojinin Ütopya'ya dönüşümüydü."[5] Tafuri'nin formülasyonları, ona göre Keynesçilik, geleceğin bir planlanması, ussallaştırılması olarak anlaşıldığı zaman daha az örtülü kalmaktadır.

Böyle anlaşıldığında, çağdaş dönemdeki gizemden arındırmanın kendi gizli "tarih hilesi", kendi içsel işlevi ve gizli dünya-tarihsel misyonu vardır; yani, büyük şirketlerin manipülasyonları adına dünyayı süpürüp temizlemek için geleneksel toplumları (sadece Kilise ve eski aristokrasileri değil, fakat hepsinden önce köylüleri ve onların tarımsal üretim biçimlerini, ortak arazi ve köylerini de) yıkmak: Uzam ve saykların (psyche) "post–Fordizm"in gizilgüçlerini tanımlamak için etkin parlak yeni sıfatlar uydurmakla meşgul olan ideologların yaratıcılıklarının güçbela sürdürülebildiği bir "esneklik"le benzer biçimde işlemden geçirilebildiği ve istenilen şekilde yeniden hazırlandığı bütünüyle *fungible* bir şimdiyi hazırlamak. Yıkım, bu koşullar altında, yeni ve meşumca kentsel tonlar almaya ve bazı entelektüellerin eski dönemlerdeki kahramanca mücadelelerinden çok, inşaat yatırımcılarının spekülasyonlarını akla getirmeye başlar; yıkıma yönelik tam da böylesi itiraz ve eleştiriler, sıkıcı bir ahlakileştirmeye havale edilirler ve artık yıkılması daha iyi olan modası geçmiş zihniyetlere ilişkin onların göz kamaştırıcı dramatizasyonlarının sonucunda kendilerinin temelini aşındırırlar (*"denn alles, was entsteht/Ist wert, dass es zugrunde geht"*).

Oysa bunlar, doğrusu medya evrenindeki tüm ideolojik ve felsefi konumların (Kant'ın belirttiği gibi) kendi "temsilleri"ne –diğer bir deyişle, tanınabilir sloganların, geleneksel inançların (gerçekte, medya pazarında iş görebilmesi için kendileri bu tür kabul edilebilir ideolojik konumlara dönüştürmeye zorlanan inançların) yerini aldığı kendilerinin imgelerine ve karikatürlere– dönüştürülmesi gibi, eleştirel sürecin hız ve temposundan kaynaklanan medya paradokslarıdır. Bu, yeni şeyler düzenine yönelik muhafazakâr ya da tortusal direnç tarzlarının ilerlemeci değerini kavramanın, (Tafuri'nin modelinde olduğu gibi çoğu zaman işlevsel olarak, bizatihi sistemin yapısal gerekliliklerinden ayırt edilemez olduğunu kanıtlayan) görünürdeki sol-liberal kanatların alanını değerlendirmenin daha kolay olduğu bir durumdur. Tanı, gökte ortaya çıkan flu bir çizgi benzeri olası bir ses bariyeri serabını yansıtmaktadır; ve gerçekte insan örgeninin hıza ne kadar dayanabileceği şeklindeki bariz soru,

5) A.g.e., s. 62.

doğalcı yeniden doğuşlarda rol oynamaktadır; öte yandan bizatihi yeni olgu, Engels'in niceliğin niteliğe (ya da en azından "yasa"nın imge sonrasına) dönüşümüne ilişkin eski yasasının süreksiz fakat göz kamaştırıcı dramatizasyonunu sunuyor görünmektedir.

Bu form içinde, ortaya koymamız gereken paradoks, toplumsal yaşamın tüm düzeylerindeki eşsiz bir değişim oranı ile bunun gibi değişmeye yatkınlıkla bağdaşmaz gibi görünebilecek olan benzersiz bir her şeyin –tüketim mallarının yanı sıra duyguların, inşa edilmiş uzamın yanı sıra dilin– standardizasyonu arasındaki eşdeğerliliktir. Bu, hâlâ fakat ters oranlarda kavramsallaştırılan bir paradokstur: Örneğin yoğun değişimin, bundan böyle medyadan standartlaştırılmış özel yaşama, metalaştırılmış doğadan ekipmanların birörnekliliğine değin hemen her yerdeki üretim öncesi modüllerin, parçasal (fractal) videoda olduğu gibi, istendiğinde mucizevi tekrar yapımların (rebuildings) birbirlerini izleme imkânı sağladığı ve bizatihi standardizasyon ile olası kılınan modülaritenin paradoksudur. O halde modül, enformasyonel bir evrende nesnenin yeni biçimini (şeyleşmenin yeni sonucu) kurmaktadır ki, bu, hammaddelerin kategoriler tarafından beklenmedik şekilde ve uygun bir birim içinde düzenlendiğine dair Kantçı noktadır.

Fakat paradoks bizi, değişimin kendisine ilişkin kavrayışımızı yeniden düşünmemize de sevk eder. Eğer, video mağazaları tişört dükkânlarının yerini aldığında gerçekte neyin değiştiğine ilişkin felsefi sorunu akla getiren toplumumuzdaki mutlak değişim en iyi mağazaların caddeye bakan yüzlerindeki hızlı satış oranlarıyla temsil ediliyorsa, o zaman Barthes'ın yapısal formülasyonu salık verilebilir, yani sistem içinde içkin olan ve onun tarafından programlanan değişim ritimleri ve tüm bir sistemin yerini bütünüyle diğerinin aldığı bir değişim arasında ayrım yapmak çok önemlidir. Fakat bu, en önemsiz an için olmasındaki başarısızlığı bir yana, tanımsal *olduğu* gibi, anlık oluşumu bile düşünülemeyen Parmenidesçi Olmak'ın (Being) kendisine ilişkin düşüncenin çıkarsandığı Zenon türü paradoksları canlandıran bir görüş noktasıdır.

Bu tikel paradoksun "çözümü" elbette, (Althusser ve müritlerinin ısrarla üzerinde durdukları) her sistemin –hâlâ daha iyi bir ifade olan, her "üretim tarzı"nın– kendine özgü olan bir zamansallığı üretmesi kavrayışında yatmaktadır: bu çözüm ancak, Kantçı ve tarih dışı bir zaman görüşünü, kendi sistemimize özgü yinelemeli zamansallığın bir bulmaca nesnesi haline geldiği ve bu eski mantıksal ve ontolojik paradoksların yeniden formülasyonuna yol açabildiği mutlak ve boş bir kategori olarak kabul edersek olasıdır.

Ne ki, doğayı denetlemesinin toplumsal ve tarihsel momentimizin belli bir hakikatini yakalamada iyi olduğu ne kadar düşünülürse düşünülsün, Parmenides'e atfedilen görüyle ipnotize edilme, sağaltımsal etkileri olmaksızın uzun süre devam edemez: Benzeşmelerin (simulacra) en kısa anlarda parıldayıp sönen, hatta kendi ontolojik saygınlığı içinde çok kısa süreliğine titreşerek yanan her şeyin, fazlasıyla büyülenmiş totalitesi olmaksızın durmadan yükselip çöktüğü parlak bir bilim-kurgusal stasis.

Burada, sanki her yerde hazır ve nazır imgelerinin çok çeşitli nüfuzuna eşlik eden üslup mantığı, kendisini, bir bütün olarak sistemimizin kendi mantığı içine dönüştürmeye yönelen toplumsal ve ruhsal dokuyla bağlamaya ve tanımlamaya başlamıştır. Bu suretle, süreğen değişimin deneyimi ve değeri, eşitsiz gelişim (ya da "eşzamanlı olmayan eşzamanlılık") tarafından mümkün kılınan göreli anlamın artık anlaşılabilir olmadığı ve hem modernizmin hem de modernleşmenin kavradığı biçimiyle yeni ve yenilenmenin en üst değerinin, belli bir dış sınırda sabit ve hareketsiz gibi görünen kararlı bir devinirlik ve çeşitlenme akışına karşı kaybolup gitme noktasına varacak ölçüde, bu tikel toplumun bina ve giysilerini olduğu kadar dil ve duygularını da çekip çevirmeye başlar.

O halde ortaya çıkan sonuç, şimdiye kadar hiçbir toplumun bu kadar standardize olmadığı ve beşeri, toplumsal ve tarihsel zamansallık akışının hiç bu derece türdeş olarak akmadığı kavrayışıdır. Hatta klasik modernizmin muhteşem bıkkınlığı ya da can sıkıntısı (ennui), sistemin dışında hâkim bir görüş noktası ya da fantastik özne konumunu gerektirmiştir; bununla beraber, sezonlarımız, post-doğal ve post-astronomik televizyon ya da medya değişkenliğinin sezonları, onların National Geographic ya da Weather Channel imgelerinin gücü üzerinden yaratılan utkulu yapaylıktır: Böylelikle onların –spor, yeni model arabalar, moda, televizyon , okul dönemi ya da *rentrée* vs.'deki– deveranları, geçmişin doğal ritimlerini ticari kişisel rahatlık adına taklit etmekte ve diyelim, Fransız devrimci takviminin yeniliklerinin tazeliği ve şiddeti olmaksızın hafta, ay, yıl gibi bu tür arkaik kategorileri anlaşılmaz biçimde yeniden icat etmektedir.

O halde, şimdi duyumsamaya başladığımız şey –ve bizatihi postmodernitenin en azından kendi zamansal boyutu içinde daha bir derin ve daha temel kuruluşu olarak ortaya çıkmaya başlayan şey– bundan böyle, her şeyin moda ve medya imgenizin sürekli değişimine boyun eğdiği yerde artık hiçbir şeyin değişmediğidir. Bu, Alexandre Kojève'nin Hegel ve Marx'ta bulabildiğini düşündüğü ve hem Amerikan kapitalizmi hem de Sovyet komünizminde nihai bir demokratik eşitlik başarımını

(ve bireysel ekonomik ve hukuksal konuların değersel denkliğini) ifade etmek için aldığı, ancak daha sonra Japon tarzı "*züppelik*" dediği şeyde anlamlı bir değişkenini belirlediği, fakat bugün bizim bizatihi postmodernite (içerik ve tözsüz maske ve rollerin serbest oyunu) olarak teşhis edebildiğimiz "tarihin sonu"nun yeniden canlandırılmış anlamıdır. Bir başka anlamda bu, basitçe, adamakıllı bir eski "ideolojinin sonu"dur elbette, ve olumsuz olarak, bilhassa muhafazakâr bir pazar ikliminde kolektif umudun solması rolünü oynar. Fakat tarihin sonu, burada dramatize etmeye çalıştığımız zamansal paradoksların sonul biçimidir aynı zamanda: Yani, mutlak bir değişim (ya da en son moda ve cafcaflı yeni anlamı içinde "sürekli devrim") retoriği postmodern için, yenilenme kavramının en iyi biçimde neolojizm, logo ve bunların inşa edilmiş uzam, "hayat tarzı" şirket (corporate) kültürü ve ruhsal programlama alanındaki eşdeğerleri ile örneklendiği büyük şirketler tarafından pişirilen mutlak kimlik ve değişmeyen standardizasyon dilinden daha doyurucu değildir (fakat o derece de daha az değildir). Aynı'nın mutlak fark aracılığıyla varlığını sürdürmesi –farklı binalarıyla aynı cadde, devingen kabuklarının dökülüşü içinde aynı kültür– değişime olan güveni sarsar, çünkü bundan böyle tek kavranabilir kökten değişim, değişimin kendisine bir son vermekten ibaret kalacaktır. Fakat buradaki mantıksal çatışkı, düşüncenin gerçekten de önünün tıkanması ya da felcine neden olur, çünkü bir başka sistemi düşünmenin olanaksızlığı, halihazırdaki sistemin iptal edilmesi yolu hariç, libidinal yatırımlarımızdan ruhsal alışkanlıklarımıza değin deneyimsel olarak bildiğimiz her şeyin kaybıyla ve bilhassa tüketim ve modanın yapay heyecanları olarak fantezileştirilen ütopyacı imgelemin kendisine olan güvenin sarsılmasıyla son bulur.

Parmenidesçi statis ya da Olmak, kabul edilmelidir ki en azından geriye döndürülemez tek olayı, yani ölümü ve kuşakların akışını tanır: Parmenidesçi benzeşim (simulacrum) ya da yanılsama sistemi postmodernite dediğimiz şey içinde kurulan çok yeni bir sistem olmasına karşın, ne ki kuşakların tüm ölümlü süreksizlikleri içindeki zamansallığı, sonuçları itibariyle, geriye yönsemeli ve materyalist bir tarihyazımsal zorunluluk olmanın dışında görünür değildir. Fakat mutlak değişimin kendi şiddeti olarak bizatihi ölüm, imge olmayan form içinde –sadece bedenlerin çürümesi değil, fakat daha ziyade bu dünyanın zamansız parıldayan hareketsizliği içinde deveran eden pis bir koku gibi ayak direyici bir şey olarak– kaçınılmaz ve anlamsızdır, çünkü bireysel ölümleri (en azından onların hayatta kalanları için) ve onların konumlarını yorumlamaya yarayacak herhangi tarihsel bir çerçeve tahrip edilmiştir. Bir tür mutlak

şiddet, ondan sonra şiddetli ölüm soyutlaması, bu dünyayla zamansız ya da tarihsiz bir diyalektik bağlaşık bir şeydir.

Fakat bu bölümü, bu geçici paradoksun –statise eşit olan mutlak değişimin– yeni küresel sistemin kendisinin dinamikleriyle olan ilişkisi hakkında bir değini ile sonuçlandırmak daha uygun olacaktır, çünkü burada da eski modernite, modernizm ve modernleşme dönemini hemen hemen aynı şekilde yönetir gibi görünen zamansallıkların silinmesini gözleyebiliriz. Zira, söz konusu eski dönemde pek çok Üçüncü Dünya toplumu –bu çok farklı toplumların karakteristiği olan tüm bu kültürel biçimlerin farklılığı içinde–, Batılı modernleşmenin bizatihi kendisine karşı üretilen ve genellikle gelenekselcilik (Batılı modernitenin uyguladığı asimilasyona karşı direnme gücüne sahip ve doğrusu buna karşı tercih edilebilir olan kültürel ve bazen de dinsel bir özgünlüğün onaylanması) olarak tanımlanan bir karşı konumun nüfuzuyla parçalandı. Böylesi gelenekselcilik, modernleştiricilerin kendilerinin kendi gerçek etkinlikleriyle var kılınmasına rağmen, (tüm gelenek ve tarihsel geçmişlerin kendilerinin ister istemez icat edilmiş ve kurulmuş olduğu şeklindeki şimdi yaygın olarak benimsenen görüşten daha bir sınırlı ve özgün anlamı içinde) kendi adına elbette bir inşa idi. Her durumda, bugün insanın onaylamak istediği şey, geleneğin ve gelenekselciliğin bu ikinci gerici (reactive) ya da modern karşıtı anlayışının, bir yeni gelenekselciliğin (Çin'de Konfüçyüsçülük'ün belirli yeniden canlandırılmaları ya da kökten dinci akımlarda olduğu gibi), şimdi, daha ziyade tamamen yeniden icat edilmesi gereken bir geçmişten geriye çok az şeyin kaldığı bir durumda, amaçlı siyasal ve ortak bir seçim olarak algılandığı eski Üçüncü Dünya ya da sömürgeleştirilmiş toplumların gerçekliğinden her yerde gözden kaybolmasıdır.

Bu, bir yandan, bundan böyle Üçüncü Dünya toplumlarında modernin dışında hiçbir şeyin varolmayacağı demektir; fakat öte yandan da, bu ifadeyi, sadece modernin varolduğu böylesi koşullar altında "modern"in şimdi "postmodern" olarak yeniden vaftiz edilmesi gerektiği nitelemesiyle doğrulamaktır da (çünkü modern dediğimiz şey, tamamlanmamış modernleşmenin sonucudur ve kendisini, doğrusu ister istemez artık postmodernite içinde elde edemediği bir modern olmayan kalıntısallığa karşı tanımlamalıdır – ya da daha ziyade, onun yokluğu, bu sonuncuyu tanımlar). Öyleyse burada da, fakat toplumsal ve tarihsel bir düzeyde, modernleşmenin (çeşitli kapitalist ve komünist üretkenlikçi biçimleri içinde) vaat ettiği zamansallık, basit statisler olan bir rastlantısal değişimler görüngüsünü, tarihin sonundan sonra bir karışıklığı bıra-

kan eski zamansallığın artık var olmadığı yeni bir durumun yararına gölgelendi. Bu arada, Üçüncü Dünya olarak nitelendirilen ülkeler, Birinci Dünya'nın yarıklarından içeri sızarken, Birinci Dünya, önceki metropolün merkezi kimliği gibi bir şey olan eski sömürgesel ötekiliği ödünç alarak, Üçüncü Dünya'yı modernleşme ve sanayileşmeden de alıkoydu.

Zamansal paradoksun küresel bir ölçekteki bu genişlemesiyle bir başka şey de açıklığa kavuşur ki bu da, varlığını birincisinin ardında ve belki de içinde duyumsatmaya başlayan bir bakıma ikinci bir paradoks ya da mantıksal çatışkıdır. Doğrusu, buradaki zamansallığın –Proust'tan vitrinlere, kentsel değişimden küresel "kalkınma"ya değin– tekrarlanan uzamsal nitelemeleri, şimdi bize, eğer postmodernite temel bir uzamsallaşma ile nitelenirse, o zaman zamansallığa göre çözmeye çalıştığımız her şeyin ister istemez öncelikle ifade bulduğu uzamsal bir matris aracılığıyla geçirileceğini anımsatmaya başlar. Eğer zaman, doğrusu, soyut bir ölümün en dakik şiddetine ve minimal geriye döndürülemez değişimine indirgenirse, o zaman belki postmodernizmde zamanın her nasılsa uzam haline geldiğini onaylayabiliriz. Öyleyse postmodern betimlemenin temel mantıksal çatışkısı, bizatihi kimlik ve farkın yanı sıra, ilk söylenen ikili karşıtlığın bundan böyle bir karşıtlık olmadığı ve kendisini durmaksızın, eski diyalektik projeksiyondan ileri geri, klasik diyalektik metamorfozdan oldukça farklı bir biçimde diğer kutbuyla birleşmek için açımlama gerçeğinde yatar. Bunun neyi içerdiğini görebilmek için ister istemez şimdi, uzamsallığın herhangi bir gerçek izleksel önceliğe sahip olup olmadığını belirlemeye yönelik bir görüş açısıyla, zamansal versiyonunun yanı sıra her şeyi açıkça uzun uzadıya anlatacağımız öteki uzamsal mantıksal çatışkıya dönüyoruz.

II

Antitezin bir boyutunun kendisini ister istemez, ötekinin mecaziliği, kendisini uzamsal terimler içinde ifade etme gereği duyan zaman aracılığıyla dile getiren biçimin burada yinelenmediği, en azından bellidir; ne de zaman-uzam antitezi bu anlamda simetrik ya da tersine çevrilebilirdir. Uzam, zamansal bir ifadeyi gerektiriyor görünmemektedir; eğer uzam böylesi zamansal mecazilik olmadan var olamazsa, o zaman, en azından uzamın, zamansallığı ve zamansal mecaziliği öteki figür ve kodların yararına mutlak olarak bastıran şey olduğu söylenebilir. Eğer Fark ve Kimlik, hem zamansal hem uzamsal (mantıksal) çatışkı açısından tehlike-

deyse, o zaman uzamdan ötürü üstün olan fark, az çok değişkenlik ve sonsuzluk, düzdeğişmece ve –daha etkili ve görünüşte kesin ve tümden kuşatıcı versiyonuna ulaşacağı– ayrışıklık olarak formun zamansal bir kavranışı içindeki değişiminde olduğu kadar tehlikede değildir.

Tarihsel olarak, homojen ve heterojen uzamın maceraları, çoğu zaman eşitsiz olarak kuşatılan kutsalın ve cemaatlerin bölümlenmesine göre anlatıldı: Ancak, savlanan karşıtına, sapkına (profane) gelince, sapkının, bizatihi herhangi bir tek şey ya da nitelik (daha doğrusu, bir nitelik olmayan) olduğunu imgelemek için kutsal sonrası ve tecimsel kesimin zamanı içinde geriye doğru imgeledikleri bir projeksiyon, gerçekte, sapkının ve kutsalın basit bir ikiciliğine benzer herhangi bir şeyin, öncelikle bu biçimde hiç de var olmadığını düşünmek için bir projeksiyon olduğu varsayılabilir. Zira, kutsalın öncelikle ayrışıklık ve çokluk anlamına geldiği varsayılabilir: Bir değer olmayan, bir ifrat, sistem ya da düşünceye, kimliğe, *immonde*'un yeraltı süprüntü yığınlarının yanı sıra sadece normal köy yaşamı mekânlarını değil (Henri Lefebvrenin *The Production of Space*'deki değinisi[6]), fakat böylesi doğal açıdan etkileyici birçok kırsal manzaraları noktalayan boş, metruk arazi ve çöl mekânlarını, steril boşlukları da konumlayarak yalnızca kendisini değil, fakat karşıtını da yok etme derecesine indirgenebilir olmayan bir şey. Zira tanımsal olarak, erklerin olduğu gibi kutsalın da birçok tipi ya da türü olmalıdır ve *kutsal* ya da *erk* gibi soyutlamaların gazımızı emen yeğinliklerin çeşitliliği açısından *renk* soyutlaması gibi aynı ifade edici güce sahip olduklarını düşünmeden önce, bu sözcükler, onlarla gösterilmesi amaçlanan gerçekliklerin karşısında yavan arkaik tonlarından boşaltılmalıdır.

Deleuze ya da Karatani gibi yorumcuların bize çok sık olarak anımsattıkları gibi, bunun, seküler ve resmedilmiş modern versiyonu çok yakın bir gelişme olan kırsal manzaranın anlamıyla da bağlantısı vardır. Bitkilere ilişkin dilleriyle Runge gibi Romantiklerin fantezilerine düşmekten çekiniyorum; fakat onlar, kesinlikle çekici fantezilerdir, en azından toplumsal olarak ("çiçeklerin dili"yle) kitsch formunda stabilize olana değin. Her nasılsa anlamlı olarak ve gerçek konuşma noktasında organize edilen bu tür mekân nosyonları, nihai çevirisine önerme ya da kavramlarda, iletilerde ulaşmayı başaramayan eklemlenmiş bir düşünce türü, nihayetinde haklılaştırım ve kuramsal savunularını, Lévi-Strasuss'un *La Pensée Sauvage*'daki[7] felsefe öncesi "algısal bilim" beti-

6) Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford, 1991).
7) Claude Lévi-Strauss, İngilizce çev.: *The Savage Mind* (Chicago, 1966).

minde bulmaktadırlar; oysa onların estetiği, buz tutmuş ve ıssız iç bölgelerden nehir ve deniz kıyılarına değin çeşitli kırsal manzaraların, (ekonomik üretim tarzının kendisininkiler ve akrabalık yapısınınkiler dahil) birçok farklı dilleri konuştuğu ve dikkate değer anlamlı bir iletiler alanını ortaya serdiği Pasific Northwest Coast Indian'a ilişkin, aynı antropologun klasik çalışması *La Geste d'Asdiwal*'de en azından doruk noktasına ulaşmaktadır.

Bu tür çözümleme, metinlerdeki kavramsal soyutlamadan önce gelen anlam dinamiklerini konuşlandırarak ussal ve ussal olmayan arasındaki eski karşıtlığı (ve bunun üzerine temellendirilen tüm uydu karşıtlıkları –ilkele karşı uygar, kadına karşı erkek, Doğu'ya karşı Batı) etkili biçimde nötrleştirmektedir: Bu suretle ve aynı zamanda, Weberci ussallık, araçsal düşünce, dar açıdan ussal ya da kavramsalın şeyleştirme ve bastırmaları içine, artık özümsenemeyen bir düzeyler çokluğu kullanıma sunulmaktadır. O nedenle bu, ayrışıklık olarak nitelenmektedir; böylece biz, *Asdiwal*'in hareketli kırsal manzaraları içinde ayrışıklığın nesnesinin duyumsal anlamlarını betimlemeyi sürdürebiliriz. Derrida'nın, daha sonra postyapısalcılık olarak adlandırılacak olan açılışsal yapıtlarından birinde ("Structure, Sign, and Play"[8]) çok iyi biçimde gösterdiği gibi, Lévi-Strauss'un çözümlemesi, her nasılsa birbirlerine karşılık gelen (homologous) anlamlar etrafında merkezileşmiş kalmakta, ve nihayetinde, şansa bağlı ve karar verilemeyene ulaşmakta başarısız olmaktadır; uygun anlamın gerçek kavramı açısından değerli yaşama tutunmada üstelemektedir; ve o kavrama bir son vermesi gereken durumda, Bakhtinci çokseslilliğin ya da katışık şerhin açıklığına bile erişememektedir, çünkü hâlâ çokluklar içinden konuşan kolektif bir fail –kabile– vardır.

Fakat o zaman bu, bu sıfatla ikinci söylenen kavramın tarihsel yetersizliğinden ziyade Lévi-Strauss'un doğru ayrışıklığa ulaşmaktaki başarısızlığı haline gelmektedir ki, Bataille'ın tüm çalışmaları, bu ikinci kavramın var olduğu konumu ve, türediği ve yadsıdığı gerçeküstücülük gibi modern şeyler düzenine karşı stratejik bir tepki olduğunu göstermektedir. Bu, insanın, ayrışıklığın tarihsel olarak doğmasına kadar uygun şekilde yıkıcı bir şey anlamına gelip gelmediğini merak etmesine, ona özgü karşıtsal bir taktik değer ve güç atfetmesine yol açar. O halde betimlenmesi gereken şey, geçmişe yönelik projeksiyonu olsa olsa kuşkulu ve belirsiz bir konu olan ve tepkileri kadar değerleri olarak da onun karşısında yer alan ussal modern anlağı fazla döküp saçan ve onu paylayan çok-

8) Bkz. Jacques Derrida, *Writing and Difference* (Londra, 1990).

luk ve aşırılık formlarının saygınlığı değildir pek de. Tersine, betimlemenin öncelikli nesnesi, olgunun ayrışıklık ve farkın anakronistik yanılsamasının, organize ettikleri ve düzleştirdikleri şeyin mantığı gibi görünmeye başlamasına olanak vermesinden sonradır ki ancak, kimlik formları yerine yerleştirmenin yanı sıra, (diğer birçoklarınınki gibi) Bataille'ın da tarihsel misyonunu kapsayan eğilimsel fetihlerine meydan okumak olan bu benzeşiklik tarafından dünyanın tedrici sömürgeleştirilmesidir.

Bu süreç, uzamla ilgili olduğu sürece, kuşkusuz belli bir kesinlikle teşhis edilebilir: Gayrimenkulda Batılı özel mülkiyet sisteminin, ardışık genişletmeler akışı içinde (ya da hakkıyla ilk kez ve giderek ortaya çıktığı bizatihi Avrupa örneğinde) karşı karşıya kaldığı çeşitli toprak mülkiyeti sistemlerinin yerine geçtiği momenttir. Ne de –bu yerine geçmeler için kusursuz ölçüde uygun olan ve hâlâ İsrail gibi göçmen kolonilerde ve Doğu Avrupa'daki çeşitli "kapitalizme geçişler"de de gözlemlenebilen– bir şiddet dili, bir yasal sistemin daha alışılmış bir diğeriyle ikamesinin bir hesap ve ince bir siyasal strateji meselesi olma tarzını ortaya koymaktadır.[9] Toprağa uygulandığı haliyle şiddet, mülkiyet anlayışının ta kendisinde kuşkusuz daima örtüktü; şiddet, ölümlü varlıkların, ölen organizmaların kuşaklarının, her nasılsa öncelikle dünyanın "kendi" parçaları olabildiklerini imgeledikleri, özellikle ikircikli bir gizemdir. Toprak imtiyazının (benzer biçimde ülkeden ülkeye değişen en yeni sosyalist formları kadar) eski biçimleri de, kolektiviteyi en azından, toprağın idare (stewardship) paylarının verildiği ölümsüz yönetici olarak kabul etti; ne de bu, bu toplumsal ilişkileri çözecek ve onların yerine bireyselleşmiş mülkiyet ve öznelerin eşitliğinin hukuksal bir sistem üzerine temellendirildiği, görünürde daha açık ve yönetilebilir ilişkileri koyacak kadar basit ya da kolay bir konu olmadı hiç –bu bakımdan günümüzde Doğu Almanya, Amerika'da Kuzey'in İç Savaş'tan sonra Güney'e yapmak zorunda kalmış olduğu şeye oldukça benzemektedir; öte yandan İsrail yerleşimleri çoğu zaman, Birleşik Devletler'in Batı'sında Yerli Amerikan halklarının zalimce yurtlarından edilmelerini hatırlatmaktadır.

Ancak asıl nokta, izleksel ayrışıklık ve benzeşiklik karşıtlığının kullanıma sokulduğu yerde, nihai göndergenin (referent) sadece bu zalimane süreç olabileceğidir: Ticaretin ve sonrasında en dar anlamıyla kapitalizmin bir kırsal araziye el koyma ve onu düzleştirme gücünden kaynaklanan etkileri –yani, aslında düpedüz sayılar, kendi büyüsel ayrışıklıklarından soyulan ve yoksun bırakılan ve eşdeğerliliklere indirgenen sayılar– kırsal

9) Bkz. Ranajit Guha, *A Rule of Property for Bengal* (Paris ve Lahey, 1963).

araziyi, özdeş parsellerden oluşan bir ızgara halinde yeniden örgütler ve şimdi özdeş bir değer olarak uzamı yeniden örgütleyen bir pazar dinamiğine maruz bırakır. Ondan sonra kapitalizmin gelişimi, nihayet postmodern momenti içindeki düşüncenin madde üzerindeki zaferi gibi bir şey olarak katıksız spekülasyonun, değer formunun önceki somut ya da dünyevi içeriğinden boşalmasının şimdi yüce olana egemen olmasına ve kendi önceki gelişim sürecinde yarattığı kent ve kırlık bölgelerini yıkmasına değin bu değeri aslında en eşitsiz biçimde paylaştırır. Fakat, para formunu ve piyasa için meta üretim mantığını gerisin geri uzamın kendisine tercüme eden soyut şiddet ve benzeşikliğin daha sonraki bu türden tüm formları, başlangıçtaki parselleştirmeden kaynaklanmaktadır.

Kendi dönemimiz bize, eski ve göreneksel kolektif olarak toprak mülkiyeti biçimlerinin kökünü kurutmaya teşebbüs eden (daha sonra da, dinsel ya da antropolojik "kutsal" ya da arkaik ayrışıklık anlayışları biçiminde modern tarihsel imgelem içine yeniden giren) uzamın bu yeniden organizasyonundaki temel çelişkinin, aynı zamanda köylülük, hatta küçük çiftçilerle ilişkilendirilen ve daha önceleri tarım adını verdiğimiz şeyle bir tutulabileceğini öğretmektedir. Şimdiye değin ezici tarımsal nüfusun ulusal ölçüde % 7 ya da 8'lere dek düşmesi eğiliminin "ileri" ülkelerde olduğu kadar hemen tüm modernleşmekte olan ülkelerde ve her yerde gözlemlenebildiği postmodern bir küresel sistemde, köylü tarımı ve geleneksel kültür arasındaki ilişki tamamen açığa çıktı: İkincisi, soyu tükenen ilkini izlemektedir ve tüm büyük erken kapitalist kültürlerin, köleliğe dayalı olan yerdekiler hariç, köylü kültürleri olduğu kanıtlanmaktadır. (Bu arada, bugüne değin kapitalist bir kültüre –yani özgül olarak kapitalist "yüksek kültür"e– geçme konusuna gelince, bu geçiş, burjuvazinin, aristokrat feodal seleflerinin geleneklerini, onların belleklerini karartma ve bizatihi eski klasik burjuva sınıf bilinciyle birlikte kitle kültürüne –üstüne üstlük, özgül olarak Amerikan kitle kültürüne– izin verme eğilimine girerek öykündüğü ve taklit ettiği biçim olarak da tanımlanabilir.)

Fakat yeni bir küreselleşme (sermayenin ikinci ya da "emperyalist" evre içinde daha önceki sınırlarının ötesine genişlemesi) olanağı, köylüleri fiili olarak tarım işçilerine ve (etrafı yabancı egemenlik alanlarınca tamamen kuşatılmış köyleri olduğu kadar) büyük arazi ya da çiftlikleri de tarım ticaretine (agribusiness) dönüştüren (teknolojik ve özgül olarak kimyasal ve biyolojik yeniliklerden ötürü zaman zaman Yeşil Devrim denen) tarımsal yeniden düzenlemeye dayanmıştır. Pierre-Philippe Rey, gerçekte üretim tarzlarının birbirleriyle olan ilişkisini, basit bir

yerine geçme ilişkisinden ziyade bir birbirine bindirme ya da eklemlenme ilişkisi olarak anlamamız gerektiğini ileri sürdü: Bu bakımdan o, sermayenin ikinci ya da "modern" momentinin –emperyalizm evresinin– eski erken kapitalist tarzı, onu haraççı bir tarzda sömürerek ve sermayeyi yoğun emek, insanlık dışı çalışma saatleri ve koşullarıyla, esasında erken kapitalist ilişkilerden çıkararak tarım içinde tuttuğunu ve el sürülmeden muhafaza ettiğini öne sürer.[10] Öyleyse, sermayenin yeni çokuluslu evresi, böylesi kuşatılmış arazilerin tümüyle ortadan kaldırılması ve ücretli emek ve çalışma koşullarıyla kapitalizme emilmesiyle nitelenmektedir: Bu noktada –kültürel olarak ayrı ve üstyapı içinde Doğa'nın ötekisi olarak belirlenen– tarım, diğerleri gibi endüstriye dönüşür artık ve köylüler, işgüçleri değersel denklikleri bakımından klasik olarak metalaştırılan basit işçiler haline gelirler. Metalaşmanın tüm kürede düz biçimde dağıldığı ya da bütün alanların eşit biçimde modernleştiği ya da postmodernleştiğini söylemek değildir bu; tersine, küresel metalaşmaya yönelik eğilim, direngen modern öncesi yaşam gerçekliklerinin süreci engellemek için hâlâ var olduğu modern dönemdekinden çok daha fazla imgelenebilir ve görünürdür. Sermaye, Marx'ın *Grundrisse*'de gösterdiği gibi, ister istemez nihai kriz koşulu da olan küresel bir pazarın en dış sınırına yönelir (zira, bu en dış sınırdan sonra artık daha ileri bir genişleme mümkün değildir); bugün bizim için bu öğreti, modern dönemde olduğundan çok daha az soyuttur; ne kuramın ne de kültürün artık daha uzun bir süre gelecekteki bir gündeme ertelenemeyeceği bir kavramsal gerçekliğe işaret etmektedir.

Fakat böyle söylemek, farkın küresel bir ölçekte silinmesini akla getirmek ve uzamsal benzeşikliğin, küresel ölçekte hâlâ fantezileştirilen ayrışıklıklar üzerinde geriye döndürülemez bir zafer görüsünü ifade etmektir. Bunu, kendi dönemimizde uyandırılan tüm ekolojik korkuları (kirlilik ve kirliliğin evrensel metalaşma ve ticarileşmenin bir işareti olarak da görülen eşlikçilerini) içeren bir ideolojik gelişme olarak vurgulamak istiyorum: Zira, bu durumda ideoloji, yanlış bilinç değil, fakat bizatihi bilginin bir olanağıdır ve dünyayı küresel bir standartlaşmanın ötesinde imgeleyebilmede karşılaştığımız yapısal güçlükler, gerçekliği ya da varlığın kendisini standartlaştıran pek kesin göstergeler ve doğru olanın özellikleridirler.

Öyleyse, bir ters ütopya türü olarak belirli bir duygulanımsal terör ile kuşatılan böylesi ideolojik sınırlar, hâkim bakış noktamız olarak kırı

10) Bkz. Pierre-Philippe Rey, *Les Alliances de classes* (Paris, 1978).

değil fakat kenti ve bizatihi kentseli aldığımızda görüş alanımıza giren diğer ideolojik olanaklarla karşılanmaktadır. Bu, elbette bilim kurgusal ya da ütopyacı gelenekte önemli izler bırakan bir karşıtlıktır zaten: Pastoral bir ütopya ile kentsel bir ütopya ve özellikle Samuel Delany'nin 1976 tarihli *Trouble on Triton*[11] adlı çalışmasında olduğu gibi ya ütopist gündeme açıkça yerleştirilen (ya da sosyalizmin, olanaklıysa, tüm bunlardan daha basit değil ama daha karmaşık olacağına dair Raymond Williams'ın önsezili kestirimi) ya da ancak daha derin libidinal heyecanı (günümüzde siberpunk'ta olduğu gibi) kuşkusuz ruhsal açıdan derin biçimde ütopyacı olan bir ters ütopyacı görünüm altındaki maskeli balo kostümleriyle imlenemez olarak yoğun kentsel gerçeklik (orada her nasılsa imlenen) görüleriyle bir köy ya da kabilesel ütopya (Ursula Le Guin'in 1985 tarihli *Always Coming Home*'u[12] neredeyse bunların sonuncusuydu) imgelerinin son yıllarda görünür olanın yerine geçmesi arasındaki antitez.

Ancak bir kez daha, vaktiyle işlevsel olan ikili karşıtlığın öğelerinden birinin ortadan kalkmasıyla içine düşürüldüğümüz kavramsal güçlükleri ele almak zorundayız. Doğa'nın yok oluşu –kırsalın metalaştırılması ve bizatihi tarımın tüm dünyada sermayeleştirilmesi– şimdi, öteki öğesini, vaktiyle kentsel olanı çökertmeye başlamaktadır. Dünya sistemi günümüzde, eğilimsel olarak daha eksiksiz bir modernleşmenin her zaman vaat ettiği gibi –ne ki, iletişim devrimi ve onun yeni teknolojileri vasıtasıyla beklenmedik bir biçimde onaylanan ve dile getirilen bir vaattir bu–, muazzam bir kentsel sisteme doğru bir eğilim göstermektedir: Doğrudan doğruya fiziksel görülerin, Boston'dan Richmond'a değin "gelişigüzel yayılmış" kâbusların ya da Japon kentsel yığılmaların en basit alegoriler olduğu bir gelişim – bizatihi tam da kent anlayışı ve klasik olarak kentsel olan anlamını kaybetmekte ve kesin olarak sınırları çizilmiş çeşitli inceleme nesneleri ile özgül olarak farklılaşmış gerçeklikler sunuyor görünmemektedir artık. Tersine, kentsel olan genelde toplumsala dönüşmekte ve her ikisi de kendilerini, (eski muafiyette olduğu gibi) birbirlerinin hiç de karşıtları gibi olmayan, fakat dış sınırları, uzanımları yeni bir sonsuzluğun içine yönelen bir şey gibi duran bir küresel içinde kurmakta ve kaybetmektedirler.

İdeolojik olarak, geleneksel kentin ve klasik açıdan kentsel olanın sınırlarının bu çözülüşünün olası kıldığı şey, eski kentsel ideolojik ve libidinal yananlamların yeni koşullar altında yer değiştirmesi, bir yeni-

11) Samuel R. Delany, *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia* (Middleton, 1996).
12) Ursula Le Guin, *Always Coming Home* (Londra, 1985).

den kuşatımıdır. Kent daima, topraktan ve feodal emek ve serflikten, efendinin keyfi erkinden kaçış uzamı olarak kentsel anlayışın ortaçağa özgü biçiminde olduğu gibi, özgürlük vaat eder görünmüştür: Bu perspektiften "kent havası", Marx'ın kusursuz biçimde, sabit fikir ve boş inançları ve farklılığa olan gareziyle "kırsal budalalık", köylüce yaşama biçiminin darlığı, kırsal taşralılığı olarak nitelediği şeyin tam karşıtı haline gelmekteydi. Burada, (hatalı biçimde olmakla birlikte, cinsel baskının mekânı olarak da fantezileştirilen) kırsalın iç karartıcı aynılığının aksine, kentsel olan, klasik olarak çeşitlilik ve serüven vaat etmiş, haz ve cinsel zevke eşlik eden görülerin ihlalinde ve yasa dışılıktan ayrılamaz olmalarında olduğu gibi, çoğu zaman suçla ilişkilendirilmiştir. Öyleyse, kırsal bölge ve hatta taşra gerçekliği ortadan kalktığında, standart hale gelip aynı İngilizce'yi işittiği, aynı programları izlediği, aynı tüketim mallarını tükettiğinde, eski dönemlerde bu aynı taşralı ve kırsal kökenli insanların temel bir özgürlük mekânı olarak gitmeyi çok arzuladıkları ilk metropole ne olmaktadır? Kayıp ikinci terimin –taşra bıkkınlığı, kırsal budalalık– muhafaza edildiğini, fakat basitçe farklı bir türe ve farklı bir tür toplumsal gerçekliğe, hani ya İkinci Dünya kentine ve planlı ya da piyasacı olmayan bir ekonominin toplumsal gerçekliklerine transfer edildiğini düşünüyorum. Soğuk Savaş'ın bitiminden sonra ve piyasa propagandası ve retoriğinin güncel saldırısının yoğunluğu içinde, ve terör görülerinin en kusursuz biçimde etkin olduğu bir mücadele ortamına kıyasla, bugün çok daha etkili olduğu belki de ortaya çıkmış olan böylesi bir Soğuk Savaş ikonografisinin ezici gücünü herkes anımsamaktadır. Ancak bugün bu, –ışıklı reklam panolarının bulunmadığı boş merkezlerde yetersiz tüketim mallarının dizili olduğu raflarıyla, küçük mağaza ve dükkânların kaybolduğu sokaklarıyla, giyim-kuşam modalarının (en simgesel biçimde Mao'cu Çin'de olduğu gibi) standartlaştırılmasıyla– özelleştirme kampanyalarında ideolojik olarak etkinliğini hâlâ sürdüren klasik İkinci Dünya kentinin imlenen sıkıcılığının belleğidir. Jane Jacob'un, gerçek bir kentsel doku ve sokak yaşamını küçük çaplı bir çarşıyla bütünlediği temel özdeşleştirimi, şirketlerin küçük işyerlerinin varlıklarına eşit ölçüde ama farklı biçimlerde son verdiği ve hiç de kentsel bir kişiliği olmayan kurumsal ve çok-katlı yüksek binalardan oluşan kanyonların yaratıldığı Kuzey Amerikan ya da kapitalist kente tümüyle uyduğunu düşündüğü tanının uyarısı olmaksızın, ideolojik olarak durmadan prova edilmektedir.

Bununla birlikte, Birinci Dünya'yı karakterize eden bu kentsel değer yitimi, modern mimariye ve onun ideallerine saldırıların cephaneliğin-

de yerini tam zamanında alan ve postmodernizm denilen ayrı bir ideolojik kompartımana transfer edildi. İkinci Dünya kentine gelince, onun geleceği, tersine, oldukça farklı bir etkinlik alanının hizmetine, hani ya, bütünüyle insani niyetle programlanan ve yönetilen bir dünyanın, şans eseri olumsallıkların da –ve bu suretle macera ve gerçek yaşam, libidinal doyum vaadinin– dışarıda bırakıldığı bir dünyanın görsel ve deneysel *analogu* olarak hizmet etmeye kaydedilmektedir. Bilinçli niyet, plan ve ortak denetim böylelikle, baskıya, feragate ve içgüdüsel yoksullaşmaya uygun olarak fantezileştirilmektedir: İlgili postmodern polemikte olduğu gibi, İkinci Dünya kentinde süslemenin yokluğu –Adolf Loos'un programının gayri ihtiyari canlandırmasındaki gibi– devrimci bir toplumun püriten ütopist değerlerinin sert bir karikatürü olarak hizmet etmektedir (tıpkı, Doğu Avrupa ülkelerindeki[13] bazı yeni kuramlarda, bununla öğretici ve ifşa edici biçimde açıkça bağlantılandırılan diğer kampanyadaki yüksek modernizmin eşit derecede püriten ütopyacı değerlerin acımasız bir karikatürü olarak hizmet etmiş olması gibi).

Yine de bu tikel ideolojik taktiğin uzamsal özellikleri yenidir: Edmund Burke, insanların bilinçli ve kolektif olarak yaptıkları şeyin, ancak yıkıcı ve öldürücü bir kibir işareti olabileceğine işaret ederek, büyük anti-devrimci figürü geliştiren ilk kişiydi kuşkusuz: Gerçekten de insani bir dünya kurabilmek için sadece gelenek ve kurumların yavaş "doğal" gelişimine güven duyulabilir (daha sonra estetikte belirli bir Romantik geleneği görmezden gelen iradeye ve bilinçaltı niyete duyulan derin bir kuşku). Fakat Burke'nin, temel olarak yerini alma sürecinde eski bir toplumsal formasyonun korku ve kaygılarını ifade ettiği ticari geleneklerine (commerciliasm) ilişkin olarak Jakobenlere yönelik çığır açıcı saldırısıyla amaçlanan, orta sınıfın inşası ve bizatihi piyasa toplumunun kurulmasıydı. Ne ki, bugünün piyasa kuramcıları, şimdi, her nasılsa "doğal" olduğu ve insan doğasında derinden kökleştiği varsayılan bir piyasa toplumunun savunusu içinde aynı fantezileri diziyorlar; bu suretle onlar, insanoğlunun ortak üretimi kendi eline almaya ve planlamaya giderek kendi geleceğini denetlemeye ya da en azından etkilemeye ve değiştirmeye yönelik Prometheusçu çabalarına karşı eylemektedirler (geleceğe ilişkin deneyimin kendisinin aslında yetersiz olmasa bile güçsüzleşmiş gibi görünme noktasına geldiği bir postmodernite içinde, artık özellikle anlamlı gibi görünmeyen bir şeydir bu).

13) Estetik modernizmin Stalinizmle özdeşleştirilmesi konusunda özellikle bkz. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* (Münih, 1988) ; İngilizce çev.: *The Total Art of Stalinism: AvantGarde, Aesthetic Dictatorship and Beyond* (Princeton, 1992).

Fakat bu, eski birey özneyi bireysel aşırı tüketim aracılığıyla etkili biçimde merkezsizleştiren Bakhtinci ayrışıklıklara, farklılıklar karnavalına, libidinal heyecana ve aynı zamanda hiper-bireysellik gibi çağdaş kapitalist kenti pazarlama ve satmanın olanaklı olmasına karşı, tam da ideolojik ve düşsel bir zemin oluşturur. Şimdi, İkinci Dünya'nın kentsel uzamına ilişkin imgelerimize sistematik biçimde yeniden yatırımı yapılan taşra sefaleti ve feragatının, küçük burjuva yoksullaşmasının, kültürel ve libidinal merhametsizliğin çağrışımları ve yananlamları, sosyalizm ve planlamaya karşı, ortak mülkiyete ve merkezileştirme olarak fantezileştirilen şeye karşı savlar olarak hizmete sokulmakta, aynı zamanda bunlar Doğu Avrupa halklarını Batı tüketiminin serbestlikleri içine çekmek için güçlü bir uyarıcı olarak hizmet etmektedir. Bu, toplumsal gruplar tarafından negatif bir biçimde yazgıları üzerinde kolektif denetimi sahneleme ve Freud'un karşı kuşatma ya da karşı yük dediği ve herhangi bir başarılı karşı ütopyacılığın merkezi etkisini oluşturması gereken tüm korku ve kaygıları, tiksinti ve libidinal korku kaynağıyla (dread) bu özerklik formlarını kuşatmadaki önsel güçlükler karşısında küçük bir ideolojik başarı değildir.

Öyleyse bu aynı zamanda, burada tartışılan mantıksal çatışkının uzamsal formuna ilişkin en paradoksal olan şeyin göz kamaştırıcı ve kaçınılmaz hale geldiği noktadır; en basit bir ufacık ideolojik fiskeyle, tarihte en standartlaştırılmış ve birörnek toplumsal gerçeklik açısından en sezilemez yerine geçmelerin, mutlak çeşitliliğin ve insan özgürlüğünün en imlenemeyen ve sınıflanamayan formlarının parlayan yağ lekesi olarak ortaya çıkmasının nasıl olanaklı olduğunu kendimize sormaya başladığımızda, kavramsal sergilememiz daha kesin biçimde ortaya çıkmaktadır. Burada benzeşiklik, bir son olarak düşüncenin varolduğu gerçek bir tarihin en önemsenmez modifikasyonu olmaksızın, nihayet burada kendisini gerçekleştirir gibi görünürken, mutlak değişimin mutlak statise dönüştüğü tümleyici bir akım içinde ayrışıklık haline gelmiştir.

5
"Sanatın Sonu" mu yoksa "Tarihin Sonu" mu?

Hâlâ devam ettiği öne sürülen "tarihin sonu" tartışması, şimdi düşünüldüğünde tuhaf olan otuz yıl kadar önce, altmışlı yıllarda hararetle peşinden koşulan öncelinin, "sanatın sonu" tartışmasının belleğini uzaklaştırmış görünmektedir. Bu tartışmaların her ikisi de Hegel'den türetilmekte ve onun tarihe ilişkin düşüncesinde ya da dilerseniz, onun tarihsel anlatısının formu içinde karakteristik bir dönüm noktasını yeniden üretmektedir: Totalleşme ya da teleoloji belalarına ilişkin ağarmış eski bayat esprileri büsbütün unutabileceğimiz tarihselciliğin anlatısal yapısına yönelik bilincimizin şimdiye değin yeterince dolduğuna inanıyorum. Yine de –belli bir Sağ kesim kadar belli bir Sol kesim tarafından da hiç olmazsa memnuniyetle karşılanan– Fukuyama/Kojève'nin katkısının yarattığı heyecan, insanların söyleyip düşündükleri gibi Hegel'in modasının geçmemiş olduğunu göstermektedir. Burada, bu son derece fikir verici ve belirtisel iki tartışmayı kıyaslamak istiyorum ve bu kıyaslamanın, kendimizi bulduğumuz tarihsel konjonktüre ilişkin olarak bize neyi ifade etmesi gerektiğini belirlemeye çalışacağım. Son birkaç yıldır

sürekli olarak, bu konjonktürün bir alanların farksızlaşmasıyla damgalandığını, şöyle ki, ekonominin kültürle çakışmak zorunda kaldığını ileri sürdüm: Meta üretimi ve yüksek ve yoğun spekülatif finans dahil her şey kültürel oldu; ve aynı ölçüde de kültür, son derece ekonomik ya da meta yönelimli hale geldi. Bu yüzden, mevcut durumumuz hakkındaki kestirimlerin geç kapitalizme ya da küreselleşme politikasına ilişkin ifadeler olarak alınabileceğini öğrenmeniz, sizi şaşırtmayacaktır.

Öyleyse, gözlerimizi kapatalım ve güçlü bir esrime benzeri imgeleme çabasıyla bakışımızı geriye, dünyanın hâlâ genç olduğu dingin 1960'lar dönemine çevirmeye çalışalım. "Sanatın sonu" tartışmasına yaklaşmanın en sade yolu, bu geçip giden yılların en hararetli biçem ya da geçici modalarından birinin anımsanmasıyla, yani Marcuse'den gazetelerin pazar eklerine değin herkes tarafından tartışılan ve estiyaptı (happenings) denilen şeyin doğuşuyla ayırt edilebilir. Estiyaptı hakkında kendimce hiçbir zaman olumlu bir düşünceye sahip olmadım ve onları, genel olarak tiyatrosal yeniliğin geniş akımı içinde yeniden bağlamsallaştırmaya çalışacağım: Zira –Beatles ve Vietnam Savaşı'yla 1963'te usuldan başladığı ve Nixon şoku, petrol krizi ve yeniden ironik olarak Saygon'un "kaybı" olarak bilinen şeyle 1973-75 yılları sırasında dramatik biçimde sona erdiği söylenebilen– altmışlı yıllar dediğimiz dönem, diğer şeylerin yanı sıra, 1920'lerden bu yana en zengin, yeni performans türlerinin bulunuşunda ve genel olarak dünya edebiyatının kültürel geçmişinden miras alınan tüm kanonik oyun kitaplarının sahnelendiği sıra dışı ölçüde zengin bir momentti: Schiffbauer Damm, Peter Brook ya da Grotowski, Théâtre du soleil, TNP ya da Olivier's National Theatre şöyle dursun, estiyaptının yeterince açık olarak ve ister istemez yerlerini aldıkları genel bir oyun ve temsili heyecan evrenini zihinde canlandırmak için, Hallischer Ufer'i ve Beckett'in üretimi ve anti-tiyatro denilen şöyle dursun, Broadway tiyatrosu New York Sahnesi'nden bahsetmek yeterli olacaktır.

Altmışlı yılların, (adları, dönemin afişlerini kaplayan Beckett gibi çok az özgün oyun yazarlarının saygınlığına rağmen), yeni dramaların özgün kompozisyonu ve üretiminin olduğu bir dönem olmasından çok, bir büyük performanslar ve yaratıcı *mise en scène** dönemi olduğunu öne sürerken, dönemin bir dizi tarihçisini izlememin yanlış anlaşılmayacağını umuyorum: Diğer bir deyişle, dünya tiyatrosunun istisnasız tüm evrelerinde yeni ve imlenemez Shakespeare'lerden ziyade, Shake-

* (Fr.) Sahneye koyma, mizansen. (ç.n.)

speare'in dünyanın her yerinde yeniden sahnelenmesi (ama zamanımızı, Soyenka ya da Fugard gibi ayrıksıların adlarını avutucu bir düşünce egzersizinde boşa harcamayalım). Bu noktada bütün ileri sürmek istediğim şey, bu dönemdeki tiyatro pratiğinin, bu pratiğin bahanesi ve olanağın koşulları olarak önceden kabul ettiği metinlerden belli bir minimal mesafede durduğuydu: Daha sonra estiyaptı, metnin bahanesini tümüyle kaldırdığını savlayarak ve paradoksal olarak da kurgu ile gerçek ya da sanat ile yaşam arasındaki sınır ve ayrımı yıkmaya çalışan en katışıksız bir performans gösterisi sunarak, bu durumu en uç sınırına vardıracaktı.

Bu noktada size, bugün bizimkine benzer bir toplumda herkesin unutmaya uğraştığı bir şeyi, altmışların tutkulu bir şekilde siyasal bir dönem olduğunu, ve sanattaki, özellikle tiyatrodaki yeniliklerin, hatta en çok da estetize edici ve politik açıdan daha az bilinçli oyuncuların (performer) ve yönetmenlerin yeniliklerinin, tiyatrosal performansın bir *praxis* biçimi olduğu ve minimal olsa da tiyatrodaki değişimlerin bizatihi yaşamdaki ve tiyatronun hem bir parçası hem de aynası olan dünyadaki ve toplumdaki genel değişime katkılar yaptığı şeklindeki katı bir inanç ile her zaman itelendiğini de hatırlatmalıyım. Özellikle, tüm dünyada ve özgül olarak "ulusal kurtuluş savaşları"nı da içeren altmışların politikasının, Amerikan'ın Vietnam'daki savaşına bir muhalefet, diğer bir deyişle dünya çapında bir protesto olarak tanımlandığı ve oluşturulduğunu ileri sürmenin çok da abartı olmayacağını düşünüyorum. Daha sonra tiyatrosal yenilik kendisini, estetik protestonun simgesel jesti, yeniliğin dile getirildiği ve özgül açıdan estetik ve tiyatrosal koşulların üzerinde ve ötesinde, daha doğrusu toplumsal ve siyasal protesto açısından kavranan biçimsel bir yenilik olarak sahneledi.

Bu arada, daha dar bir anlamda "sanatın sonu" kuramının kendi açılımı da, Vietnam Savaşı'nda Batılı değerlerin savunusu olarak kültürel kurumların ve kanonların, müzelerin derin yardakçılığını ve üniversite sistemini, tüm yüksek sanatların resmi saygınlığını ileri sürmek ya da kaydetmek anlamına geldiği ölçüde siyasaldı: Resmi kültüre yüksek bir yatırım düzeyini ve yüksek kültürün bir devlet gücü uzantısı olarak toplumdaki etkili statüsünü de önceden kabul eden bir şeydi bu siyasallık. Kanımca bu, artık hiç kimsenin endişelenmediği günümüzde, özellikle aşırı ölçüde entelektüel karşıtı bir Birleşik Devletler'deki günlerinde olduğundan daha doğrudur. O zaman, Hans Haacke, belki de söz konusu duruma o dönemin sanatçılarının çoğundan daha uygun düşen bir amblemdir; fakat günümüzdeki "tarihin sonu"nun sağ-kanat ruhuyla belir-

gin biçimde karşıtlığı içinde, "sanatın sonu" kuramı için onun sol-kanat bir kaynak belirleme derecesinde olduğunun siyasal hatırlatması en azından yararlıdır.

Hegel'in kendisi "sanatın sonu" ile –slogancı bir tarzda kullanması pek de olası olmayan bu deyimle– neyi kastetmişti? İçkin bir "sanatın sonu" nosyonu, Hegel'de, birinin öteki üzerine konulduğu bazı kavramsal şema ya da modellerin öncüllerinden yapılan bir tümdengelim gibi bir şeydir. Aslında, Hegel'in düşüncesinin zenginliği –herhangi ilgi çekici bir düşünürde olduğu gibi– maharetten ya da uygunluktan ya da herhangi özel bir tek kavramdan değil, tersine, söz konusu olan düşünürde birkaç ayrı kavramlar sisteminin bir arada bulunmasından ve bunların bağdaştırılmasında başarısız olunmasından kaynaklanmaktadır. Birbirleri üzerinde ayrı boyutlarda yol alan modelleri düşünün: Bu, bu modellerin fikir verici ya da verimli oldukları kanıtlanan benzeşiklikleri değildir, tersine, ölçülemeyecek derecede küçük uzaklaşmalar, –evreleri kısmen tamamlanmış (pre–choate) ve soru sorarmış düşüncesi uyandıran boşluktan bizatihi çelişkinin hiç rahat vermeyen gerilim ve keskinliğine değin değişen kesiksiz bir bütün içinde, bilinen olgularla tahmin edilen– düzeyler arasındaki algılanamaz uyum eksikliği, boş yerler içinde daima yer alan gerçek düşünme, en güçlü kavramsal şemalar arasında aniden ortaya çıkan boşluklardır. Nitekim düşünme, kavram değil, fakat dünyanın boş anlağı içinde sürüklenen birçok gök-adasal sistem benzeri, görkemleri içinde yalıtık olan tek tek kavramlar arasındaki ilişkilerde ortaya çıkan kopmadır.

Karakteristik olarak Hegel'in modelleri ya da alt sistemleri, çağdaş okuyucunun, ona son derece dolambaçlı gelen metni[1] ilgi çekici kılabilmek için – sayıbiliminin bir tür tuhaf ve takıntılı boş inancı olarak– göz ardı etme gereği duyduğu şu üç bölümlü oluşum içinde bütünüyle zorlayıcı şekilde derlenip toplanmaktadır. Bu noktada bizim için uygun olan, ünlü üçlü ilerlemeden ikisidir: Mutlak tin – ya da tercihen, "nesnel tin"in üç aşamadan, din, sanat ve felsefeden geçerek mutlağa doğru hareket; ve daha yerel olan üç aşamadan, simgesel, klasik ve romantik olandan neye doğru –Sanat'ın sonuna doğru elbette– daha ılımlı olarak geçen sanatın kendisi; estetiğin kendisi tarafından ve kendi içsel momenti altında yıkımı, estetiğin başka bir şeye, kendi kararmış ve betimsel aynasından sözüm ona daha iyi olan başka bir şeye doğru öz-aşımı –Hegel'in bizatihi ütopyacı felsefi nosyonunun görkem ve saydamlığı,

1) G. W. F. Hegel, *Aesthetik* (Doğu Berlin, 1953).

("tarihin sonu" denilen ve tıpkı kahince bir nosyon olmaya da dönüşecek olan) bir mutlak şimdinin tarihsel öz-bilinci– kısaca, insani kolektivitenin, (bizim için şimdilik) düşüncenin ulaşabileceğinin ötesinde anlaşılmaz, imlenmeyen, ütopyacı bir zamansallığı suya düşürme noktasında kendi yazgısı üzerindeki şekillendirici gücü.

Kuşku yoktur ki Hegel'in uçsuz bucaksız *dictée*sindeki* diğer alt sistemler – mutlağın bir *daemon*unun, sözdiziminin ve bizatihi dilin kendi sınırlarında durmaksızın ona mırıldandığı zorlayıcı yazma tutkusunun yaşam boyu kopyası– bu başlıkların karışımına kârlı biçimde eklenebilir. Fakat bugün kendimizi, başka bakımlardan pek fazla ortaklığa sahip görünen bu ikisi arasındaki gizli ve verimli zıtlıklara inandırmak yeterli olacaktır: Onlar (sözdizimi ve dil), doğrusu figürasyon oyununun katışıksız saf şiir varsayımı aracılığıyla karanlık ve bilinçsiz olarak biricik betimselden, felsefi ve tarihsel olarak öz-bilinçlilik içinde katışıksız bir figürasyon hedefinin saydamlığına doğru, düşüncenin figür ve mecazların son kalıntılarını bizatihi soyutlamanın gözden kaybolmakta olan ve kolay anlaşılır kategorilerinden silip çıkardığı bir durumda yürümektedirler.

Bize Hegel'in düşüncesi için daha derin ipucu veren şeyin, muhtelif şema ve ilerlemeler içinde "yüce"nin yanlış yerdeki bu tuhafça ortaya çıkışı olduğuna inanıyorum. Onları, kesin ve kasıtlı olarak kitabi, fazlaca yalınlaştırılmış bir tarzda ve imgesel olmayan şekilde incelemeye çalışalım. Her durumda, tarihin ilk momenti –din, Hıristiyanlık öncesi din, ya da daha iyi ifadeyle ve daha doğrusu Batılı olmayan din– insanlığın, düşündüğü ve kolektif olarak gerçek öz-bilinçsiz bilinçli olduğu momenttir: Ya da, bir parça daha kesin olmak adına, çünkü öz-bilinçsiz bilinç, açıkçası bir çelişkidir – ki bunda insanlık, kolektif olarak bilinçlidir, fakat yalnızca bilinçsizce öz-bilinçlidir: Kısacası insanlık, imgeler ve figürler içinde düşünür; dış form ve biçimleri, daha doğrusu kütle ve maddenin değişkenliğini gerçekleştirir, daha çok Feuerbach ve bizatihi Marx'ın daha sonraki anlam ve ruhu içinde büyük klasik dinlerin fetiş mantığına doğru ve bizatihi kendi öz-tarzı için delicesine şahlanır. Keşke, Hegel'in ömürlük yapıtında *leitmotiven* olarak tekrar tekrar geri döndüğü ve aslında kendi betimsel ve figürasyon anlayışına ilişkin nihai ipuçları verdiği alışılmamış biçimde marifetli Hint süsleme ve Mısır hiyeroglifine ilişkin anımsatmalarını incelemeye zamanımız olsaydı.

* Yazım. (ç.n.)

Yine de, bunun tümüyle daha bilinen, Hegel'in sisteminin tek bir yerel bölgesine yönelik dikkatlice denetlenmiş çağdaş yaklaşımlardan zaten tanıdığınız bir versiyonu, bizim eski dostumuz piramittir: Yaşayan tarihsel ruhun küçük bir kıvılcımının ikamet ettiği kütle yığını; kendi formunun –doğrusu somut düşünmenin ayrımlaşmalarını birbirine eklemleyecek kadar engin olan kendi formunun– çok geniş bir mesafe üzerinde, her şeye rağmen bizatihi bilincin formunun ikametsiz mevcudiyetini gösteren anıtsal dış biçimi. Kuşkusuz beden ve (tarihsel) ruh; madde ve düşünce; ne var ki bu kısır kavramsal karşıtlık ve düalizmlerin nihayetinde, Hegel'in dinin sorunsal yapısına ilişkin nosyonunun, gelenekten miras alınan en banal felsefi kalıpyargıyı yinelemesi ve yeniden üretmesinden daha çok dinsel figürasyonun çıkmazlarından türediğini söylemek daha iyi olacaktı.

Fakat şimdi ortaya çıkan şey, umulmadıktır: Mantıksal ve kestirilebilir sonucun –ki maddenin kendisini (tarihsel) ruhta basit olarak aşacak olması, figürasyonun kendisini maddi tuzaklarından koparacak ve doğrusu hemen soyut düşünceye eklenecek olması– yerine, bir sonraki adım, figürasyon düşüncesinin, nihai misyon ve yazgısı içinde sanki başka yöne çekildiği ve bizatihi madde ve beden içinde çok daha tehlikeli biçimde çamura battığı bir adımdır. Bu adım, patlayıp çıkan ve Asya'dan Batı Avrupa'ya, büyük öteki Doğu dinlerinden ve imparatorluklardan Batı felsefesi ve kapitalist sanayi üretiminin merkezileşmiş buyurgan benliğine değin, insanlık tarihi teleolojisini ve akımını lekeleyici biçimde parçalayıp dağıtan Eski Yunanlılar –klasik sanat– momentidir. Romalılar bu şemaya uygun düşerler, fakat sadece insani ölçünün yürürlükte olduğu ve bizatihi insan bedeninin siyasal felsefenin gerçek köken ve kaynağını oluşturduğu bir dünyanın, yeni ve nihai insan çağının tehlikeli ve boş umut verici, doğru yoldan saptırıcı bir görümünü sunan Eski Yunanlılar uygun düşmez; gizli Pythagorasçı ılımlılık harmonilerinin, insan bedeninin kendisinin ve onun boyutlarının ussallığını ileri sürdüğü bir tür bedensel bir hümanizm ve zira anların en kısası bizi, gerçekten insani bir dünyanın ve amacına ulaşmış bir felsefenin nihai formuna ulaşıldığı düşüncesiyle yanıltır.

Tarihi yeniden harekete geçirebilmek için Hegel, bu sonuca duyulan büyük hayranlığı itham etmelidir; çağdaşlarını çekip gitmeleri için nazikçe sıkıştırırken, sakince fakat ısrarcı bir şekilde onlara, Tacitus'un *Germenia*'sıyla birlikte Hıristiyanlığın hâlâ gündemde olduğunu ve ağır ağır kaybolmakta olan tüm klasik nostalji biçimlerinin üstesinden gelecek ve bildiğini okuyacak yeterlikteki buyurucu bir otoriteye soluk verdiği-

ni anımsatırken, onların klasik tutkularının önüne çorbaya banılmış bir ekmek parçası atmalıdır.

Hıristiyanlığın kendisine ve dönemin Batı Avrupa'sında egemen olan Germanik olguya gelince, Hegel ve çağdaşları için Hıristiyanlığı artık bir din olarak düşünmenin güç olduğunu hatırlamak önemlidir: Bundan böyle Hıristiyanlığın üçlü takıntıları ve teslisçi mantığı, Fichte, Schelling ve bizatihi Hegel'in seküler derinliklerine, sürüp giden tüm bu donuk kutsal dekorasyonu Kartezyen *coup de pouce** hızıyla biçimsizleştirmek için, klasik Alman felsefesinin soyutlamaları, ölü teolojik kategoriler ve onların içkin diyalektik akımı içinde yeterince eğitilmiş olan Hegel'in kendi kuşağının nesnel idealizminin soyutlamaları üzerinden, Reformasyon aracılığıyla geçer. Eski Yunan bedenlerine takıntılı bir kuşağın yeniden kendine gelmesine ve bu Almanların Mutlak dedikleri şeyin, aslında soyutlamanın oldukça farklı haz ve doyumlarının tarafına geçmesinde basıncı azaltılmış oda olarak hizmet edecek olan, İsa'nın[2] işkence edilmiş bireysel bedenidir: Yine de, bireysel beden gerçekten de anlamlı değildi, fakat tersine, Marx'ın Hegelci sistemi tamamlayacağı yüceltilmiş insan kolektivitesi, ultra-modern Prusya Devleti'nin despotik ve fanatik reaksiyon içine beklenmedik geri çekilmesiyle, tarihin sonu yolunda durdu.

Nitekim Hıristiyanlık, tıpkı Germanik kabile geleneğinin doğrudan modernitenin kendisine yol açar görünmesinde olduğu gibi, klasik Alman felsefesi içinde ve alabildiğine zahmetsizce çözülmüş görünmektedir: Eğer Luther'i ve Protestanlığı doğrudan doğruya bu tarihsel gelişmenin ortasına yerleştirirseniz, bu düşünce, bırakın şovence olmasını,

* Başparmak darbesi. (ç.n.)

2) Geçiş olarak İsa'nın bedeni: Bu, Hegel'in moderniteyi düşünmeye çalıştığı noktadır. Nitekim modern, bireysel bedenin bir biçimde artık kendi koşulları içinde tümden anlamlı olmadığı moment olarak imlenmektedir. Eğer moderniteyi bilimsel olarak düşünürseniz, o zaman bu Kopernik momentidir: Biz (insan bedeni) artık ölçü düzeni, şeylerin merkezi değiliz. Eğer moderni teknolojik olarak düşünürseniz, zarif bir protez ve zanaatkârın bedenine ek olarak aletin, insan bedeninin kendisinin eki haline geldiği makineye doğru aşıldığı momenttir. Son olarak, moderni ekonomik terimler içinde düşünürseniz, bu, özlü ve son derece insani bir etkinlik olarak kavranan ticaretin, insani kategoriler içinde artık kavranamayan, hatta temsil bile edilemeyen sistemik sürecin sismografik şoklarından acı çekmeye karşıt olarak karakteristik insan yazgısını iyi ya da kötü gerçekleştirerek, paranın kendine özgü bir mantığı olduğu ve ekonomik olanın döngülerinin anlaşılamazlıkları içinde, iyi ya da kötü şansın, iyi ya da kötü yazgının basit anlamlılığını geride bıraktığı bir sisteme –kapitalizme– doğru aşıldığı bir momenttir.

daha dar görüşlü gibi görünebilir. Fakat açıkçası, Hegel'in üç parçalı şemasının son evresiyle ilgili bir problem vardır: Romantik sanat formu adını verdiği problem. Biçimsel bir problemdir bu: O bu evreye başlangıçta, *Aesthetics* için diyalektik bir düğüm noktası kurmak adına gereksinim duyar. Ne tür bir tarihsel anlatı olursa olsun diyalektik –ve elbette diyalektik kendi döneminde, bizim kendi dönemimizdeki rakip Derridacı tamamlayıcılık ya da Freudcu *Nachträglichkeit*'in tarihsel anlatıları kadar yepyeni ve çarpıcı şekilde paradoksaldı– çözüştürmek ve başka bir şeye dönüştürebilmek adına önceki evreleri tümüyle anlamayı sağlaması için üçüncü evreye açıkça gerek duymuştur.

Hıristiyanlık yeniden, ikna edici olmayan bir çözümün uyarlandığı bir dayanak noktası sağlayacaktır: Zira ortaçağ sanatı şimdi, Romantik formun güçlü içeriği, bu estetik modernitenin en özgün hammaddesi olarak ayakta kalabilmektedir; oysa, çağdaş Alman Romantiklerinin –Hegel'in nefret ettiği Schlegeller, din değiştirip İtalya'yı Roma Katolikliğiyle karıştıranlar, Nasıra Okulu ressamları ve Alplerin güneyine gönderilen bazı sürgünler– ortaçağ nostaljisi, gerçekten de "Romantik" (ya da Hegel'in dünya tarihinin daha geniş anlamında modern) bir ortaçağ Roma Katolik kültürünün bu zayıf kalıntıları, günümüzde (diyelim 1820'lerde) böylesi nostaljik canlanmaların dermansızlığına tanıklık ederek ve bu suretle, felsefenin diyalektik olarak yeni ve farklı bir döneme geçişin aciliyetini ve bu acınası estetik çırpınmayı daha diri ve kararlı bir şeyle ikame etme savlarını örnekleyerek, sanatı acizane bir şekilde, kurtulanamaz bir ortaçağ ve Hıristiyan misyonuna bağlayacak şekilde meseleyi tanıtlamaya yardım etmektedir. Muğlaklık, genellikle yazarlığındaki olumlu bir sıfata değil fakat, Hegel'in romantik sözcüğünü kullanımına kadar uzanmaktadır: Alman Romantiklerini ve bilhassa Friedrich Schlegel'i yeniden, özellikle kendi dönemimizin çağdaş pratiklerinin ve düşüncelerinin müjdecileri olarak görecek olanlar, Hegel'in Romantiklerden hazzetmemesini, bizatihi diyalektikle ortaya konulan hüküm ve savlara karşı Romantik ironi ve öz-bilinç tarafından sunulan rekabet kaygısı ve tehlikelerin önceden sezilmesi duygusu olarak kötü niyetli şekilde teşhis etmede büyük güçlük çekmeyeceklerdir.

Hegel'in sanatın sonul evresini anlamlandırmak için hangi okuma seçilirse seçilsin, her halükârda çok az tarihsel kestirim bu derece feci şekilde yanlış olurdu. Hegel'in Romantizm'e ilişkin duygularının geçerliliği her ne olursa olsun, modernizm denilecek olan şeye yol açan söz konusu akımlar, elbette bu suretle, sanatların tüm insanlık tarihi içindeki en dikkate değer gelişmelerinden biriyle özdeşleştirilmektedir. O

halde "tarihin sonu", bizim için her ne anlama gelirse gelsin, Hegel'in kendi zamanında empatik açıdan gündemde değildi. Kehanetin öteki parçasıyla, yani, sanatın yerine felsefenin konulmasıyla ilgili olduğu kadarıyla o, bu bildiri için daha kötü bir tarihsel moment seçemezdi; gerçekten de, aslında felsefeyi sistemle bir tutan Hegel ve çağdaşlarının pratiğini izlersek, bu durumda Hegel'in gerçekten felsefi bir çağın müjdecisi olmaktan ziyade, gelenek içindeki az çok son filozof olduğunu pek az insan yadsıyacaktır: İki anlamda; bir bakıma post-felsefe olarak Marksizm içinde ve tarafından tamamen kapsanacak ve şekli değiştirilerek, ve bunun yanı sıra, Nietzsche'den pragmatizme, Wittgenstein'dan yapı-çözüme değin birçok lokal gerilla akını ve anti-felsefi terapi oluşturmak adına (günümüzde az çok teori olarak teşhis edilecek olan) daha sonraki tüm saf şekilli felsefi çabaları geride bırakmak için bu felsefi savaş alanını tümden işgal ederek.

Bununla beraber Hegel'de, tüm bunlara ilişkin olarak haklı ve gerçekten kahince bir diğer anlam vardır ve şimdi kavramaya çalışmamız gereken, tümüyle sapkın ve görünüşte yanlış yola sürüklenmedeki bu gizli hakikat, hakikatin bu momentidir. En ünlü aforizmalarından birinde, "Felsefe," demiştir Adorno, "modası geçmiş gibi görünen felsefe hâlâ yaşamaktadır, zira onu kavrayacak moment yakalanamamıştır." "Felsefenin sonu"nun burada bildirilen konularımız arasında yer almadığı doğrudur, fakat Adorno'nun sıra dışı sözü, şimdiye kadar karşılaştıklarımıza oranla bir şeyin "sonu"nun daha zengin bir resmini sunmaktadır: Bir gerçekleşim olan, yakalanamayan ve dışarıda bırakılmasının üzücü bir öbür dünya ve ikinci en iyiden biraz daha fazlasına neden olan, ne ki hâlâ esas olan bir son (Adorno'nun ilgilendiği kadarıyla diğer felsefenin "sonu", felsefenin yerini pozitivizm ve anti-teorinin alması, ona göre praksisin, negatif ve pozitifin birliğinin bizzat askıya alınmış gibi göründüğü bir dönemde, negatifi canlı tutabilmenin bir yolu olarak "eleştirel teori"ye meydan vermek açısından çok zararlıdır).

Demek ki yanlış olan, Hegel'den ziyade Tarih idi: Bu görüş açısından sanatın felsefe içinde çözülmesi, farklı bir tür felsefenin "sonu" demeye gelmektedir – sanat, toplumsal yaşamın tüm alanlarına öyle bir şekilde nüfuz eder ve yayılır ki, artık ayrı bir disiplin değil fakat soluduğumuz havanın ta kendisi ve bizatihi kamusal alanın ve kolektivitenin gerçek tözü olur. Diğer bir deyişle o, hiçbir şey olarak değil, fakat her şey haline gelerek son bulur: Tarihin kat etmediği yoldur bu.

Belki de bu durumda, başka tür bir son olan, doğrusu felsefenin sonu olan, ve vuku bulmayan bu utku içinde bizatihi sanatın nasıl son bula-

cağı, Hegel'e göre sorulmaya değerdir: "Tıpkı sanatın, 'öncesi'nin doğada olması ve sonlu yaşam alanlarına benzemesinde olduğu gibi, böylece felsefenin de bir 'sonrası', yani sırasıyla Mutlak'ı kavrama ve temsil etme biçimini aşan bir bölgesi vardır," der Hegel.[3] "Zira, sanatın kendi içinde hâlâ bir sınırı vardır ve bu suretle bilincin daha yüksek formları içinde ruhunu teslim eder. Bununla beraber bu sınırlama, çağdaş yaşamımızda sanata atfetmeye alışkın olduğumuz konumu belirler. Bize göre sanat, hakikatin bir varlığı kendisi için biçimlendirdiği en yüksek kip sayılmamaktadır artık." Böylelikle Hegel, Platon'un sanat eleştirisinin eşliğinde, oyma putlar (graven images) üzerine İslami ve Musevi yasaklamayı, kendisini "sanatın sonu"nda gerçekleştirecek olan figürasyona güvensizliğin tarihsel itici gücü olarak aklına getirmeye devam eder. Fakat Hegel'in kendi gerçek dili, bizi, bu formülasyonu daha kitabi, aslında sanatın tamamen yok oluşunun anlamı olarak almamamız konusunda uyarır. Gerçekten de, Peter Brüger ilgisinin çoğunu, Hegel'in, "sanatın sonu"nun varlığını sürdüreceğini ve gerçekleşmiş felsefenin bir evresinin yaşam dünyasını donatacağını ya da süsleyeceğini düşündüğü dekoratif sanatsal üretim tipleri (örneğin, Hollanda'ya özgü halihazırdaki yaşam tarzları) üzerinde spekülasyon yapmaya ayırdı.

Ne ki, can alıcı tümce, oldukça farklı bir şeyi öne sürmektedir: "Bize göre sanat, artık, hakikatin bir varlığı kendisi için şekillendirdiği en yüksek kip sayılmamaktadır [*die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft*]." Bu bizi, Adorno'nun ilkesinin (dictum) bizatihi felsefe için vurguladığı tümce kadar dramatik olan Hegel'in yargısının Tarih ile bir tersine çevrimi için uyaran tümcedir: Zira, sanatlarda *modernizm*'i tanımlayan şey, modernizmin, elbette her şeyden önce Mutlak'ı kavramanın ve temsil etmenin buyurgan bir biricik kipi olduğu üzerinde hak iddia etmesi ve gerçekten de bizim için ya da en azından bizim için yetkinlikle (az çok farklı bir temsil vermek için) "hakikatin varoluş yolunu pençelediği en yüksek kip" olmasının istenilmesidir. Modernizm şaşmaz biçimde otoritesini, çeşitli felsefi kod ve dillerin görelileştirilmesinde, doğal bilimlerin gelişimiyle onların kibirlerinin kırılmasında ve endüstriyel kent deneyimlerinden esinlenen soyut ve araçsal aklın yoğun eleştirilerinde buldu.

Fakat felsefenin otoritesinin zayıflatıldığı ve temelinin aşındırıldığı yolların, basitçe, sorgulanamaz otoritesi dokunulmadan kalan Mutlak'a karşı alternatif bir yol olarak sanatın felsefenin yanında gelişimini ve

3) Hegel, *Aesthetik*, s. 102-3.

varlığını sürdürmesine olanak tanımış olduğu söylenemez. Bu anlamda Hegel, tamamen haklıydı: Bir olay oldu, "sanatın sonu" adını vermeyi planladığı olay. Böylelikle, bu olayın kurucu bir özelliği olarak, gerçekte belli bir sanat sona ermişti. Hegel'in kestirimine uymayan şey, sanatın bizatihi felsefenin yerini almasıydı: Oysa, eskisinin bitiminden sonra felsefenin yerini almak ve felsefenin Mutlak'a yönelik tüm savlarını gasbetmek, "hakikatin, ortaya çıkabilecek en yüksek kip" olması için birdenbire yeni ve farklı türden bir sanat ortaya çıkmıştı. Bu, modernizm adını verdiğimiz sanat idi: Hegel'in hatasının nedenini açıklayabilmek için, hakikat üzerine tümüyle farklı işlev ve savları olan iki tür sanat olduğunu koyutlamamız gerektiği anlamına gelir bu.

Oysa koyutlama gereği duymuyoruz, çünkü bu iki sanat tipi Hegel'in zamanında kuramlaştırılmış ve bir sisteme sokulmuştu ve Hegelin söz konusu kuramla temaslarının, daha şimdiden tahmin etmiş olacağınız gibi, Güzel ve Yüce arasındaki ayrımın oldukça şüpheli doğası üzerine zaten yorum yaptık. Modernizm dediğimiz şeyin –fakat belki de Philippe Lacoue-Labarthe'in en güçlü şekilde ortaya koyduğu biçimiyle– uzun vadede bizatihi Yüce'nin kendisiyle ilişkilendirildiği konusunda çok sayıdaki yorumcuyla aynı fikirdeyim. Modernizm, Mutlak'a yönelik bir savda bulunduğu, yani sanatın sanat olabilmesi için sanatın ötesinde bir şey olması gerektiğine inandığı sürece, trans-estetik diyebileceğimiz Yüce'ye, onun kendi özüne erişmeyi arzular. Kant'ın açıklaması –onun Güzellik üzerine olan daha geleneksel düşüncelerine yapılan alışılmışın dışında bir ek– başka çok az açıklamanın yeterince habercisi olduğu bir dönemde modern sanatın sıra dışı bir önsezisiyle aynı anlama gelmekte ve hem felsefi (o, buna 'moral' der) hem de genel olarak modernin etkili boyutlarıyla ilgili saklı anlamları açısından verimli biçimde yeniden ve dikkatli bir biçimde incelenebilir. Ne yazık ki bu açıklama, burada daha fazla peşine düşebileceğimiz bir açıklama değil, ne ki vurgulanması gereken az çok farklı bir sonuçtur: Yani, Hegel'in sonunu önceden sezdiği sanat, Kant nazarında, Güzellik olarak görülmektedir. Bu anlamlı noktada sona eren, Güzellik'tir, fakat onun yerini alan şey, Hegel'in nihai olarak düşündüğü gibi felsefe değil, fakat tersine, bizatihi Yüce ya da diğer bir deyişle, tercih ederseniz eğer, modernin estetiği ya da trans-estetiktir. Böylece elbette, Peter Bürger'in önerisinin ruhu içinde, bu yerine geçmeye, tüm geleneksel anlamları içinde Güzel'in pek çok ikincil formunun düşük düzeyli bir devamı ve yeniden üretimi eşlik eder; bu durumda Güzel, herhangi bir hakikat savı ya da Mutlak ile özel bir ilişkisi olmayan dekorasyon haline gelir.

Fakat bunda daha ileri gitmekte istekliyseniz, belki kendi dönemimize ya da daha ziyade dünümüze, 1960'lara ve estiyaptılara ve özellikle, şimdi dönüp bakma zamanı gelen tikel çağdaş "sanatın sonu"na doğru daha ileri bir adım atmaya ya da az buçuk bir sıçrama yapmaya hazırlanmalısınız. Ne ki şimdi, bu tikel "bir şeyin sonu"nu tanımlamada daha iyi bir konumda olduğumuzu düşünüyorum: Bu sadece, modernin kendisinin sonu ya da diğer bir deyişle, Yüce'nin sonu, sanat uğraşısının Mutlak'a erişmedeki çözülüşü olabilir. Ondan sonra, bu tikel tarihsel olay her ne olursa olsun, felsefenin tarihsi uğraşısında yüksek bir düzeyi tutturup sürdürmede başarısız kaldığı ve yalnızca Güzel'in ayağını kaydırıp yerine geçmenin, Yüce'ye bırakılan eski ve erken "sanatın sonu"na fazlaca bir benzerliği güç bela göstereceği bariz olmalıdır. Modernin sonu, postmodernitenin birkaç on yıldır yavaş yavaş şimdiki yerine yerleşmesi, kendi içlerinde belli bir incelemeyi hak eden değiştirici ve yönlendirici değerlendirmeleri nedeniyle çağ yaratan bir olay olmuştur.

Örneğin, bu ikinci "sanatın sonu"nun, çok farklı on dokuzuncu yüzyıl eşdeğerinin nihai felsefe alanının yolunu açmış olmasındaki gibi, yeniden bu yolu açmasının pek de düşünülemeyeceğini söyleyecektim. Fakat, eğer modernin çözülüşünü, 1960'larda başlayan ve yeni yaldızlı bir dönem olarak 1980'lerin açımlayıcılığının belki de bize onun her iki bakımdan nihai sözünü söylemediği çok uzun kültürel bir süreç olarak düşünürsek, bu durumda diğer kestirim ve tarihsel yorumlar da olanaklı görünebilir. Sözgelimi, 1960'lardan günümüze değin geleneksel edebiyatın ayağını kaydırıp yerine geçer gibi görünen ve felsefeden antropolojiye, dilbilimden toplumbilime kadar geniş bir disiplinler alanını, onların sınırlarını büyük ölçüde bir farksızlaştırma süreciyle ortadan kaldırarak ve güven belgelerini (credentials) siyasal bir iktisat çözümlemesiyle elde etmiş olan bir Marksizm'in nihayetinde üstyapılar, kültür ve ideoloji çözümlemesinde de yeni güven belgeleri kazanma hakkı uzun süre ertelenmiş bir momentin açılış törenini yaparak yayılır görünen Teori'nin ortaya çıkışı neydi? (Şimdi sona erdiği de iddia edilen) Teori'nin bu büyük momenti, aslını ararsanız, bizatihi temsil dinamiklerini merkezi izleği haline getirerek Hegel'in önsezilerini teyit etmiştir: Klasik bir Hegelyen felsefenin sanatın yerini alması düşüncesini, bilincin (ve öz-bilincin), estetiği oluşturan ve bizatihi praksisin gün ışığı ve saydamlığı içinde çözülmesi gereken figürasyon ve betimsel dinamiklere tam da böylesi bir geri dönüşünden başka bir biçimde imleyemeyiz. Bu dönemin "sanatın sonu", modernin bitikleşmesi, 1910 ile 1955 arasındaki en ihtişamlı döneminde modernizme imzasını atan tüm büyük

auteurlerin yavaşça yok oluşuyla sergilenmedi sadece; buna, bizatihi Teori'nin görkemli çağını bezeyen Lévi-Strauss'dan Lacan'a, Barthes'dan Derrida ve Baudrillard'a değin tümü eşit ölçüde ünlü olan isimlerin ortaya çıkışı da eşlik etti. Geçiş, donatıların (gears) ani ve beklenmedik bir değişimiyle nitelenmedi, ki bunda örneğin, anlatısal yüceyle meşguliyet birdenbire, mantıksal kategoriler incelemesine geri dönüşe kulak tırmalayıcı bir biçimde boyun eğdi: Oysa Teori, estetiğin kendisinden, modernin kültüründen doğdu ve Mayakovski'den Jakobson'a ya da Brecht'den Barthes'a, Joyce'dan Eco'ya, Proust'dan Deleuze'e olan akım, yalnızca eleştirel ve yaratıcı arasındaki eski entelektüel karşıtı ayrımın kasvetli ışığı içinde aşağıya doğru bir kıvrım gibi görünecektir.

O halde, bu anlamlar içinde ve felsefe teriminin teori terimiyle anlamlı yer değiştirimi açısından, bu tikel çağdaş "sanatın sonu"na ilişkin olarak Hegel'in her şeye karşın çok da hatalı olmadığı ileri sürülebilir belki; ve buradaki sorun, en azından kısmi biçimde, figürasyonun en yeğin şekilde, eski felsefi sistemin aksine şimdi bizatihi praksise yer açmaya girişen yeni bir berraklık formu içinde çözülüşü olarak kavranabilir.

Eğer böyleyse, o zaman betim ancak kısmi olarak doğrudur ve postmodernin yerine yerleşiminin henüz hakkını vermediğimiz bir başka boyutu da vardır. Hegel'e göre geçiş şeması, birkaç terimin akıbetini ilgilendirmektedir: Yüce'nin, modernin, sanatın bir yarısının işlevini Teori üstlenmektedir; ne ki bu, modernin üretiminin giderek iyice kuruduğu momentte şimdi kültürel alanı kuşatan sanatın öteki yanının, yani Güzel'in bekası için de yer açmaktadır. Bu, postmodernitenin öteki yüzü, eski modern Yüce'nin yerine Güzelliğin ve dekoratifin geri dönüşü, sanat aracılığıyla Mutlak'a davetin ya da hakikat savlarının ve (modernde olduğu gibi *jouissance*'den ziyade) katıksız bir haz ve doyum kaynağı olarak Mutlak'ın yeniden tanımlanmasının terk edilmesidir. Hem Teori hem de Güzel, postmodern olan "sanatın sonu"nun kurucu öğeleridir: Fakat bunlar birbirlerini öyle bir şekilde engelleme eğilimine girmişlerdir ki, yetmişli yıllar Teori'nin çağı olarak belirirken, seksenler kendisini, (imlenmiş ve metalaştırılmış Teori'nin kendisini aslında en savurgan şölenler içine dahil etmeye başladığı) cafcaflı kültürel zevk düşkünlüğü ve tüketim momenti olarak açığa vurmuştur.

Nitekim bu yeni çağda sanat, Yüce'nin tahakkümünden önce sahip olduğu eski aşçılık statüsüne batmış gibi görünmektedir: Bununla beraber, hâlâ büyük ölçüde sekülerleşme süreçleriyle ve feodal ya da tapınçsal *ancien régime* kültürünün yerini burjuva kültürünün almasıyla dolan

şu günlerde, kültür alanının, aslında günümüzde düpedüz silinip giden daha kadim dinsel figürasyon formlarıyla paylaşıldığını anımsamalıyız. O halde postmodernizmle ilişkili bu saptamaya, Kant'ın ve Burke'nin Güzel'e dair anlayışı çerçevesinde anlamlı bir kayıt eklemeliyiz: Bunun eğitimle, kamusal alanla ve sibernetik ya da enformasyonel çağla ilgisi olmak zorundadır; ve bizim zamanımızdaki dikkate değer bir tarihsel gelişimin, yani kültür ve metalaşmanın, doğal olarak modern dönemin günlük yaşamı içinde farklılaştığı tüm bu alanlara –örneğin, politika ve ekonomiye– muazzam yayılımını vurgulamamızı gerektirmektedir. Postmodernitenin farksızlaştırma sürecinin büyük akımı, diğer bir deyişle, bir kez daha bu sınırları silmekte (ve denilmektedir ki kültürel olanı ekonomik yapmakta, aynı zamanda ekonomik olanı da birçok kültür formu içine sokmaktadır). Bu yüzden, kendi postmodern momentimizde bunun günlük yaşamın ve genelde toplumsal alanın muazzam ölçüde kültürleştirilmesini akla getirmesi uygun görülür; ve bu, toplumumuzun kahince betimlerini, seyir ya da imge toplumu olarak haklılaştırmaktadır –zira, daha genel olarak, bu kültürleştirmenin (acculturation), kabaca bir biçimde ve büsbütün doğru olmayan bir şekilde, görsel olarak teşhis etme eğilimi gösterdiğimiz temel uzamsal biçimler aldığını ileri sürmek istiyorum. Bunun, edebiyatın, daha doğrusu kanonun ya da okumanın sonuyla bir tutulduğu ve genelde yerine kitle kültürünün geçirildiği "sanatın sonu"nu ya onaylamayıp üzülenlerce ya da alkışlayanlarca genel olarak paylaşılan bir konum –yeni akımı sistematik bir biçimde betimlemede genellikle başarısız kalan, Hegelci olmayan ve ahlakileştirici bir konum– olmadığını düşünüyorum. Fakat postmodern içinde Güzel'in geri dönüşü, tam da bu tür bir sistemik başat olarak görülmelidir: Bir zamanlar ve yine de, dünya çapında aynı yoğunlukta sömürgeleştirilen gerçekliğin metalaştırılması ve genellikle uzamsal ve görsel formlar tarafından gerçekliğin sömürgeleştirilmesi. Yüce'nin ve ardılı Teori'nin, Kant tarafından ima edilen böylesi bir postmodernitenin felsefi bileşenini onarma ve Güzel'de içkin olan metalaşmayı çatlatıp ortaya çıkarma kapasitesine sahip olup olmadığı, daha incelemeye başlamadığım bir sorundur; fakat bunun, şimdiye kadar karşılaştığımızı düşündüğümüz alternatiften biraz farklı –eğer modernizmi tercih ederseniz, bunun olanaklılığı şöyle dursun, doğrusu moderne, onun tam da postmodernite içinde çözülmesinden sonra geri dönmenin akla uygun olup olmadığı– bir soru ve sorun olduğunu umuyorum. Böylece bu yeni soru aynı zamanda Teori'nin kendisine, ve onun, sınırları ve modasının geçmişliğinin on dokuzuncu yüzyılda zaten görünür olduğu eski bir teknik felsefeye basit-

çe geri dönmeksizin varlığını sürdürüp sürdüremeyeceği ve serpilip serpilemeyeceğine ilişkin bir sorudur

Fakat şimdi, çok daha karmaşık bir konuya geçme gereksinimi duyuyoruz –yalnızca sanatın sonuna değil, fakat görünürde her şeye bağlı olan bir konuya: Yani, hani şu bizatihi "tarihin sonu" denilen konuya. Hegel'de, bütünüyle yeni ve koşut olmayan bir dönemin başlaması anlamında belli bir "dönemsellik"ten kaynaklanan ve daha sonra –1930'larda Hegel üzerine verdiği konferanslarına çoğu kez "varoluşçu Marksizm" adı verilecek olan akımın kaynağı olarak saygınlıkla karşılanan bir Stalin hayranı ve daha sonra Avrupa Ortak Pazarı ve Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun mimarı– Rus göçmen (émigré) Alexandre Kojève tarafından yeniden uyarlanan, nihayet, Perry Anderson'ın belirttiği gibi, "Fukuyama'nın 1989 yazında dünya gazetecilerini beklenmedik biçimde ürkütüp şaşırttığı fikrin" –kısaca, Soğuk Savaş kapitalizminin sonuyla birlikte piyasanın, insanın kendi tarihinin nihai biçimi olarak ilan edildiği, George Bush'un yönetimi döneminde Dış İşleri Bakanlığı'nda Fukuyama'nın konumuna bir cazibenin eklendiği bir düşüncenin– versiyonu olan bu izleğin büyüleyici öyküsüne ne yazık ki dönüp bir daha bakacak zamanımız yok. Fakat çok şükür, Anderson'un kitabı *A Zone of Engagement*'ta,[4] burada ayrıntılarını yeniden gözden geçirmek zorunda olmadığımız bu kavramın tarihi, insanın şimdi üzerinde düşünmek isteyeceği kadar kafa yorulan açıklıkla yazıldı.

Bununla beraber, öykünün her ikisi de tarihsel materyalizmle bağlantılı olan iki ayırıcı özelliği elde tutmayı gerektirir. Materyalist ve diyalektik bir tarih yorumunu iyi bilenler, bir kere, Fukuyuma'ya alabildiğine naif bir itirazda, yani her şeye rağmen tarihin sürdüğü, olaylar ve özellikle savaşların yaşandığı, hiçbir şeyin durmuş gibi görünmediği, her şeyin daha da kötüleşiyor göründüğü vs. vs. biçiminde bir itirazda bulunanlar olmayacaklardır muhtemelen. Fakat, Marx'ın elden geldiğince akla getirdiği tarihin sonuna ilişkin versiyonunun iki nitelemesi söz konusuydu: İlk olarak, o, tarihin sonundan değil, fakat tarih öncesinin sonundan; yani, insan kolektivitesinin kendi akıbetinin denetimi altında olduğu; tarihin, kolektif praksisin bir formu olduğu ve ister bolluğun (doğanın) isterse kıtlığın, ya da piyasa ve paranın insani olmayan belirleyiciliklerine artık maruz kalmadığı bir dönemin sona erişinden söz etti. İkinci olarak, bu tarih öncesinin sonunu, olaylar ya da tekil eylemlere göre değil, sistemler ya da halihazırda daha iyi bir ifadeyle, üretim (onun

4) Perry Anderson, *A Zone of Engagement* (Londra, 1992).

ifadesiyle) *tarzları* çerçevesinde düşündü. (Ne de o, herhangi tikel bir sonucun kaçınılmazlığını ortaya koydu; "sosyalizm ya da barbarlık"ın eşit ölçüde ünlü alternatifi bariz bir biçimde insanın özgürlüğüne yönelik vahim bir uyarıyı ve seslenişi içerirken, ünlü bir deyim, "mücadele eden sınıfların karşılıklı yıkımı" –elbette, oldukça farklı bir tarihin sonu– olasılığını akla getirmektedir.) Ayrıca, sistemik olay türü ve daha sıradan tarihsel eylemler ya da vakalar olan olaylar arasındaki radikal fark üzerinde ısrarla durarak bir üretim tarzının diğerinin yerini almasını içeren Marksist görüş, sosyoekonomik sistemlerin ya da bizatihi üretim tarzlarının radikal değişiminden sonra bile tarihin nasıl da olaylarla dolu biçimde sürebildiğini açıklığa kavuşturmaktadır.

Fakat yeterince tuhaf olan şu ki, ne Fukuyama ne de Kojève, tarihin sonuna ilişkin görüşlerini, söz konusu tarihsel-materyalist ya da sistemik tarzda ileri sürmektedir: Gerçekten de, erken Jena iktisat yazılarındaki ya da bizatihi Marx'da devam ettirilen daha materyalist Hegel'e alışkın olanlar için Fukuyama ve Kojève, Hegel'in (ve hatta belki de varoluşçu Marksizm'in) temel olarak (zorunlu biçimde muhafazakar olmasa bile) bir başka idealist yanını; yani, efendi ile köle arasındaki mücadele ile tarih motorunun bir tanınma mücadelesi olarak ele alındığı yanının yararlı bir hatırlatıcısı olarak hizmet görmektedirler. Kojève'nin Hegelyen "doyum" (*Befriedigung*) izleği üzerindeki ısrarlı duruşu, toplumsal eşitliğin sonuçları ve hiyerarşinin sonu üzerindeki (neredeyse Girardcı) sonuç vurgusu, kapitalizmin zaferini, bizatihi üretim tarzının üstünlüğünden ziyade sosyal psikolojiye ve varoluşçuluğa geri döndürmektedir. Daha sonraki kuramcılar, Kojève'nin alternatifler olarak karşı çıkmış olduğu iki izleği, ya tüketimin ya da biçemin uygarlığını, onların içsel değişebilirliklerinin uygarlığı –metaların libidinal yoğunluklarının *bal masqué* dansı–[5] şeklinde bir araya getirirler. Fakat Fukuyama'nın, kendi içinde bile güçbela özgün bir özdeşleştirme olan demokratik kurumların ve piyasanın özdeşleştirilmesi, bizi, sosyal psikolojiye geri götürür ve kendi tikel dönemimizi birlikte karakterize eden tanınma mücadelesinin rakip gruplarının –tüketimcilik ve etnik iç savaşlar– olduğu kadar meta tüketiminin yerinde bir materyalist çözümlemesini harekete geçirecek çağdaş ya da postmodern geç-kapitalist Marksizme bir meydan okuma olarak ayakta durabilmektedir. Marksist kuramın, tüm bu şeylerin –ideolojinin ve sınıf mücadelesinin, kültürün ve üstyapıların işleyişinin– yorumlarını, günümüz küreselleşmesinin daha geniş ölçeği üzerinde or-

5) A.g.e., s. 327.

taya koymaya gereksinmesi vardır. Çözümlemelerin ruhu, modern dönemin sonunda utkulu şekilde incelenmiş olarak eski çözümlemelerle bir sürekliliğe sahip olacaktır. Fakat koşullar, açıklanması tasarımlanan genişlemiş kapitalist dünya pazarının yenilikleri göz önüne alındığında, ister istemez yeni ve değişik olacaktır.

Yine de, Fukuyama'nın denemesinin tarihsel öneminin, onlardan öğrenecek bir şeyler olduğunu da düşünmeme rağmen, gerçekte Hegel ya da Kojève'de bulunmadığına inanıyorum: Yani, "dönemsellik" dediğim ve onun vasıtasıyla, şimdi momentinin tarihsel anlam ve önemini ve tüm geçmiş ve gelecek savlarına karşı şimdiki çağı savunduğumuz kendi şimdimizle olan bir ilişki. Böylece bu, çok büyük bir ölçüde, katıksız tarihsel bellek yitimi vasıtasıyla sanatçı müsveddesi (epigone) olmanın hoş olmayan duygusunu ve bizatihi tarihin anlamının boğulmasının önünü almayı tercih ederek, ona karşı kendimizi savunmayı böylesine güç bulduğumuz önceki modernite döneminin görkemlerine verilen bir derstir. Modernle, ne ona geri dönmek için nostaljik bir çağrı ne de onun baskıcı yetersizliklerinin Oedipus kompleksine dayalı bir açıklamasıyla aynı anlama gelen bir ilişki tasarlamak – bu, bizim tarihselliğimiz için zengin bir misyondur ve bundaki başarı, hakiki değişimin olanaklarını olduğu kadar geleceğin belli bir anlamını yeniden elde etmemize yardım edebilir.

Fakat, Fukuyama'nın yararlılığı, sanırım bu tikel yönde değil; tersine, neredeyse tam olarak yüzyıl önce, 1893'de meydana çıkan ve eşit ölçüde bir şeyin sonunu açıklayan bir diğer etkili Amerikan denemesiyle yan yana konulup karşılaştırılmasında yatmaktadır. Görüngülere rağmen bu, Fukuyama'nın "tarihin sonu"nun gerçekte hiç de Zaman'a değil, fakat tersine Uzam'a ilişkin olduğunu ileri sürmektir; ve bunun son derece güçlü biçimde yer verdiği ve ifade ettiği kaygılar, gelecek ya da Zaman hakkındaki bilinçsiz kaygılar değildir: Yeni dünya sisteminde Uzam'ın kısıtlanma duygusunu ifade etmektedir; küreselleşmenin ve ulus-ötesi şirketlerin yeni dünya pazarında bir diğer ve daha temel sınırın kapanışının işareti olmaktadır. Frederick Jackson Turner'ın ünlü denemesi, "The Frontier in American History"[6], bu açıdan daha iyi bir analojidir; ve Fukuyama'nın "tarihin sonu" görüşünün seslendiği bir geleceği imlemenin olanaksızlığı, Soğuk Savaş'ın bitiminin ya da sosyalizmin başarısızlığının bir sonucu olarak değil, aksine kapitalizmin yeni bir üçüncü evresine girişinin sonucu ve onun, sistemin daha ileri ölçüde

6) Bkz. Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* (Mineola, 1996).

genişlemesini imlemeyi güçleştiren dünyanın henüz metalaştırılmamış kısımlarına nüfuz etmesi olarak yeni ve daha temel uzamsal sınırların sonucudur. Sosyalizmle ilgili olduğu kadarıyla farklı bir Marx (*Kapital*'inkinden ziyade *Grundrisse*'ninki), dünya pazarının sınırlarına ulaşıncaya ve nesneler ve emek gücünün evrensel ölçüde metalaştırılmasına değin, sosyalizmin gündeme gelemeyeceği üzerinde hep ısrarla durmuştur. Bugün bu duruma, Marx ya da Lenin'in döneminden daha yakınız.

Fakat "tarihin sonu" kavramı, tarihsel imgelemin bir tıkanmasını da ifade etmektedir ve bu tıkanmanın nasıl bir şey olduğunu ve görünüşte yalnızca bu tikel kavramı yaşayabilir bir seçenek olarak sunmanın nasıl son bulacağına daha bariz biçimde bakmamız gerekir. Doğu'da komünist sistemlerin çöküşünün beraberinde geç kapitalizmin (ya da diğer bir deyişle, kapitalizmin üçüncü evresinin) doğuşunun, genelleştirilmiş ve küresel çapta ekolojik bir felaketle çakışması, bana özellikle anlamlı görünüyor. Burada aklımda olan, özellikle ekolojik akımların yükselişi değildir (Sovyetlerin zoraki modernleşmelerinin çevresel tahribatlarına rağmen, ardından ekolojik akımlarca talep edilen önlemler, elbette ancak güçlü bir sosyalist yönetim tarafından uygulanabilirdi); aksine, bana anlamlı gelen, günümüzde insanların kalkınmayı doğanın fethi olarak imlemeyi sürdürmelerini güçleştiren bir tarzda, Prometheusçu bir üretim anlayışın son bulmasıdır. Diğer bir deyişle, piyasanın dünyaya yayıldığı ve şu ana kadar metalaştırılmamış eski sömürge bölgelerine nüfuz ettiği bir momentte, üretkenliğin ve kaynağın eski ve görkemli biçimlerine genel (ve oldukça haklılaştırılmış) bir biçimde yüz çevrilmiş olmasından dolayı, daha ileri kalkınma hamleleri düşünülemez hale gelmektedir. Başka bir deyişle, kürenin sınırlarına ulaşılan momentte, yoğun kalkınma nosyonları tasarlamak olanaksızlaşmaktadır; yayılmanın ve eski tarz emperyalizmin sonu, yaşayabilir bir içsel kalkınma seçeneğine birlikte gitmemektedir.

Bu arada, geleceğe ilişkin imgelemimizi tıkayan yeni durumun ikinci ayırt edici özelliği, onun katışıksız sistematikliğinde, sibernetik ve enformasyonel devrimler ve onların pazarlama ve finansa ilişkin sonuçlarıyla birlikte tüm dünyanın birdenbire, hiç kimsenin içinden çıkamadığı total bir sistemin denetimi altına girme tarzında yatmaktadır. Bu olanağa yönelik imgelemlerimizin direncini ölçmek için Samir Amin'in anlamlı terimi "bağını koparmak"tan –dünya sistemine katılmamak– bahsetmek yeterlidir.

Öyleyse, bu iki engel –Prometheusçuluk ve yoğun kalkınma ve sanayileşmenin değerine ilişkin tabular; yeni dünya düzeninden ayrılmayı

imlemenin ve ondan ekonomik olduğu kadar siyasal ve toplumsal olarak bağını koparmanın olanaksızlığı– bu uzamsal ikilemler, bugün küresel uzama ilişkin imgelemsel düşüncemizi devingensizleştiren ve Fukuyama'nın "tarihin sonu" ve aslında piyasanın nihai zaferi dediği görüyü, onların devamı olarak düşündüren ikilemlerdir. Turner'ın sınırın kapanışına dair açıklaması hâlâ, bugünün doygun kıtasal Birleşik Devletler'in sınırlarının ötesinde emperyalist bir yayılma olanağını ortaya koymaktadır; Fukuyama'nın kehaneti, ne emniyet supapının bir eşdeğerini ve hatta ne de sisteme yoğun bir geri dönüşün olanaksızlığını ifade etmektedir; bunun, mevcut ikilemlerimizin ideolojik bir ifadesi ve temsili olan bu derece güçlü bir ideologem olmasının nedeni budur. Çeşitli "sanatın sonları"nın günümüzde felsefi ve kuramsal olarak kapitalizmin küresel sınırının bu yeni "kapanışı"yla nasıl eşgüdümlendirileceği, bizim oldukça temel bir sorumuz ve dönemimizdeki tüm edebi ve kültürel incelemelerin ufkudur. Şimdi burada belirttiğim bu soru, yanıtını bulmaya başlamamız gereken sorudur.

6
Postmodernitede İmgenin Dönüşümleri

I

Postmodernite, çoğu zaman (başka birçok kişi gibi kendi tarafımdan da) bir şeyin sonu olarak nitelendirildi: Ne de, tüm bir yeni günlük yaşam tarzının doğuşuyla ilgilendiğimizde, şimdiye kadar eksik olan formun yerine rastlantısal değişim göstergelerinin kavranması ve kuramlaştırılması gereği şaşırtıcıdır. Immanuel Wallerstein'ın, bir tartışma sırasında, bir grup gelenekselci öğretim üyesinin on dördüncü yüzyılda, uzak geleceğin ileri bir kapitalizminin ayırıcı nitelikleri olarak imgeledikleri şeyi dikkate almamız çağrısında bulunduğunu anımsıyorum. Burada, aslında yeni bir üretim tarzıyla değil, fakat aksine, uzun zaman önce yerleşen kapitalist bir sistemin diyalektik bir başkalaşımıyla (kâr, meta üretimi, hızlı büyüme ve parçalanma, ücret ve emek) ilgilenmek zorunda olduğumuz doğrudur; ve içsel anlatı hatları izlenebildiğince, belli belirsiz şu ya da bu ölçüde kurulan ikinci derecedeki önemli olaylar zincirinin araştırılıp bulunması –görselin ya da imgenin geleceğiyle ilgili olarak, burada taslağı çizildiği gibi– en doyurucu olmayan hareket biçimi değildir.

Ne ki, postmodernde, ebediyen sonunu görmüş olduğumuzu düşündüğümüz çok sayıda eski şeyin geri dönüşünü, belli bir pişmanlık duymaksızın da kaydetmeliyiz. Zamanımızı, Brecht'in keyifli biçimde öğütlediği gibi, kötü yeni şeylere harcayalım ve iyi eski şeylerin kendilerini gömelim: Yine de, güncellik tutkusu ve praksisi, günceli oluşturan şeyin kendi anlamı karışıklığa uğradığı ve amaçsız hale geldiği zaman daha az yararlı olduğunu açık biçimde kanıtlamaktadır. Bu noktada, belli bir programı olan "postmodernizm", Brechtçi yeninin, bizim yeni avatar'ımızda* maskesini indirmek ve suçlamakla varsayıldığımız daha genel bir modernist yenilik telosunun, "yenileştirme" ve Novum'un tam da bir alt kümesi olduğu konusunda güveni perçinleyerek bize yardım edebilir. Brechtçi yeni, öyleyse, bugün, kaldırıp attığımızı öne sürdüğü şu "iyi eski şeyler"in tam da bir diğeri olmak için çıkıp gelecekti.

Bununla birlikte, bugünlerde geri dönen şey, eski modern yeniliğin entelektüel bir coşkusunu ya da yeni postmodern tür sunuyor gibi görünmemektedir. İlk olarak, tekerleğin icadından elbette çok daha fazla uyarıcı olamayan piyasanın yeniden keşfiyle başlayalım. (İnsanların bu iyi eski şeye yönelik şevkli biçimde imledikleri şeyin, çoğu zaman, sahiden de yeni bir sibernetik teknolojinin kuramsallaştırılmamış heyecanları ile ilgili bir maske ve örtü olduğunu başka bir yerde[1] ileri sürdüm.) Fakat, piyasa ve onun dinamiklerinin kavramsal yeniden hayat bulmasında, gerçeklikte, en modası geçmiş akademik ve disipliner formlarıyla bizatihi felsefenin daha genel bir canlanımıyla karşı karşıyayız. Richard Rorty bile, "felsefe"nin, kendisi için düzmece ve geriye dönük (retroactive) bir tarih ve geleneği, sonrasında zamansız izlek ve problemlerin dışında kurduğu tarza yönelik kapsamlı gösterimiyle bu "alan"ın ölüm sertifikasını yazanın bizzat kendisi olduğunu unutmuş gibi görünmektedir.[2]

Böylece, "kuram"ın eski felsefi disiplinlerden ayrıştırılması şimdi sadece bir geçiş momenti gibi görünmektedir. Şimdi felsefe ve onun kolları yeniden güçlenmektedir (back in force): Her şeyden önce, güya Nietzsche, Marx ve Freud'un hiç var olmamış etiğiyle: Bütün eski etik buyrukları haşlayan paramparça edici saldırganlığın keşfiyle Nietzsche; bilinçli öznenin ve onun ussallaştırmalarının birbirinden kopartılması

* Hindu mitolojisinde bir tanrının insan veya hayvan biçiminde ya da kılığında yeryüzüne inmesi. (ç.n.)

1) Bkz. 8. bölüm; "Postmodernism and the Market" içinde *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.*

2) Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1981).

ve bilincin bilgisi olmaksızın onu şekillendiren ve içinde ikamet eden güçleri kavrayışıyla Freud; nihayet, etik olarak görülen şeyin artık ideolojik olarak kavranması gerektiği şeklinde olmak üzere, tüm eski tikel etik kategorileri yeni bir diyalektik ve kolektif düzeye sokan Marx. Böylece etik, umutsuzca, aslında bu sıfatla bireyciliğin değil, bireyselin kategorilerine kilitlenmektedir. Etkisi altında bulundurur gibi göründüğü koşullar, ister istemez, tek bir toplumsal sınıf içindeki homojen ilişki koşullarıdır. Fakat düşünceleri deneycilik tarafından onarılamaz biçimde zarar verilenler sadece, etiğin sonunu dillendirmenin (iyinin ve kötünün ötesinde!), belirli zihinsel kategorilerin yetersizliği üzerine ölçülü tarihsel bir yargıdan ziyade, büyük çapta şiddet ve Dostoyevskivari "ne olursa uyar"ı salık vermeyle aynı değerde olduğunu düşünebilirler.

Etiğin yeniden hayat bulması, son moda postyapısalcı değişkesini, "özne"nin geri dönüşünü de tanımaktadır. Yeniliği, kuramın olduğu kadar (sinirlendirici stenografik ismini kullanırsak) genel olarak "postyapısalcılık"ın çok büyük entelektüel başarılarının, şimdi (Marksizm ya da altmışlarla birlikte) geri sürülmeye zorlandığının kabul edilebildiği şeklindeki sonuçsal içerimiyle birlikte, büyük ölçüde "öznenin ölümü"nün erken simetrik doxa'yı doğrulamasından kaynaklanan yeni izleğin seslendirilmesinde elbette az utanma yoktur. Fakat, öznenin bu yeniden canlandırılmasına eşlik eden "sorumluluk" nosyonları, ortaya çıktıkları etiğe uygun düşmektedir; yine de, öznenin ölümünün diğer anlamı –yani bireyciliğin ve onun doğuşuna yol açan girişimci kapitalizmin sonu– bizi, kolektif ve kurumsal öznelliğin yeni araştırmaları için daha iyi teşvik edebilmektedir: Çünkü, ne derlerse desinler, her şeye rağmen Marx haklıydı ve Althusserci devlet ve ideolojik devlet aygıtlarının en üst derecede egemen olduğu hiç bir insan toplumu, kendi yapıları içinde, gökdelenleriyle çağdaş herhangi bir kent benzeri bir toplumdan bu derece daha kolektif olmadı hiçbir zaman; ve "öznellik"e olan ilginin apaçık yeniden canlanımı, daha gizli motiflerini, merkezi olarak dikkatini çekmiş ve merakını uyandırmış olması gereken (çoğunlukla Lacancı) psikanalitik gelişmelere tam bir ilgisizlikle ortaya dökmektedir. Fakat bu şeyler, hâlâ, Kuram'ın demir perdesinin arkasında yatmaktadır; ve özellikle eski türden felsefi ve disipliner sınıflamaya ulaşılabilir görünmemektedir.

Nietzsche, son yıllarda elbette sayısız yeniden yazımlara maruz kaldı; Freud'un kendisi, garip bir biçimde ateşli suçlamaların hedefi oldu; fakat postmodernizmin ya da postmodernitenin şu ya da bu kavramının inceden inceye işlenmesiyle el ele gidiyor görünen Marx –otoritesine

başvuran çok sayıda devlet sosyalizminin bozulmasıyla sözüm ona "çürütülen" tüm yapıtı– açıkça itibarından düşürülmektedir (kendi çalışmamda olmasa da, bunu eklemenin gereksiz olduğunu umuyorum). O halde, Marx üzerinde yeni tabularca yaratılan boşluk, bizatihi felsefi bir disiplinin en önemli ve belirtisel yeniden canlanışının ima edilebilmesidir; bizatihi siyasal felsefenin geri dönüşünü kastediyorum. "Siyasal felsefe", modern (ya da Marksçı) dönemin uzun erimi esnasında, deneysel ve işletimsel bir alan olmaktan daha fazla bir şey değildi asla; kuramsal yükseltilerini tümüyle sosyolojiden, uygulamalı uğraşlarını şu ya da bu biçimde bütünüyle istatistikten ödünç almış, tarihsel büyük metinlerini uygunluğu çok az var gibi görünen devrimci ve ideolojik bir çağın altüst oluşlarının tozunun içinden toplamıştı. Şimdi, tarihsel büyük metinlerin bu sonuncuları, akademik aydınlığın ışığında yeniden ortaya çıkmakta ve kullanışlı bir biçimde ilimlilığa hasredilen bir bilgelikle, büyük ticaret çağından bir kez daha söz ediyor gibi görünmektedir. Güya, Locke ya da Rousseau, Hobbes ya da Carl Schmitt'in merkezi tutkuları, tümüyle siyaset bilimi denilen bir şeyin gelişimine katkıda bulunmaktı! Ya da sanki, hiç var olmayan bir şey siyasal felsefeyi yeniden vaftiz etmiş gibi! Bugün, geç kapitalizmin ideolojik yeniden donanımının yürürlükteki dört c'sinin –sözleşmeler, anayasalar, yurttaşlık ve sivil toplum–* üzerine işe yarar malzemeler mesleki açıdan tarandığında görülecektir ki, bir çoğu son zamanlarda saygın yeni elbiseler içine sokulan, yontulan ve giydirip kuşatılan iyice eskimiş klasik metin, kendisini, öğretim programlarında, kuşkusuz uygun şaşkınlıkla yeniden ifade edilmiş bulmaktadır. Bize göre bunlar, temsil sorunları ve mantıksal çatışkılar üzerine olan eşsiz dersleriyle zengin ve çelişkili metinlerdi; şimdi bunlar, saygınlıkları temel bir kategori hatasından kaynaklanan otoritelerdir. Gerçekte, komünist karşıtı cephanelik içinde en yaratıcı yeniliklerden bazıları –örneğin, Wittfogel'in *Oriental Despotism*'ini göz önüne alıyorum– güçlerini, devlet sosyalizmi formlarının kapitalizm öncesi –aslında feodal– yapılara özümlenmesinden (assimilation) aldılar: Nitekim, tüm bu sözüm ona modern "totaliteryenizmler"in, bütün bir arkaik tipler alanının kadim "despotik" tiranlıklarından pek farklı olmadıkları ileri sürüldü. Fakat böylesi şiirsel nitelemeler, "kapitalizme geçiş" olarak bilinen olguyu şirin bir şekilde çözümlemeye giriştiklerinde kavramsal ve tarihsel karışıklık yaratmaktadırlar; ve siyasal kuram klasiğine başvurunun akla

* Contracts, constitutions, citizenship ve civil society. (ç.n.)

yatkın kılınabilmesi, tam olarak böylesi karışıklığın örtüsü altında gerçekleşmektedir.

Çünkü tüm bu klasikler, artık içinde yer almadığımız bir sorunu ve durumu, yani burjuva toplum ve kurumlarının feodal evrenden her yeri kaplarcasına çıkıp doğuşunu ortaya koydular. Örneğin, kendi dünya sistemimizin Hükümetdışı Örgütleri'nin (NGO's), her nasılsa, karanlıkta bırakılmış bir insanlığa yönelik gizli tanrının dönemsel denetlemeleri gibi yeniden yaşam verdiği "sivil toplum" kavramı, zamansız bir değere işaret etmemektedir: Aksine "sivil toplum", Avrupa feodal toplumunun yapıları, yani Avrupa *ancien régime*'i içinde var olan dünyevileşme tarzlarını bir kuramlaştırma girişimiyle aynı anlama gelmektedir. "Sivil toplum"un modern toplumlarla bir ilgisi yoktur, ve gerçekte, uygun şekilde belirtilecek olursa, burjuva devrimlerinin kuramcıları olarak tarihsel şekilde yeniden konumlandırılacak olanlar, büyük siyasal kuramcıların kendileridir. Fakat burjuva devrimi başarısız oldu; onun yerine ortaya çıkan şey, sanayi kapitalizmiydi: Yani, kuşkusuz bu, Marx'ın da belirttiği gibi, bu düşünürlerin aslında ekonomik olan sorunlara siyasal çözümler bulmaya girişmeleri demektir. Ve bu, eğer hoşlanırsanız, Habermas gibi burjuva devriminin "tamamlanmamış bir tasarı" olduğunu söyleyebilme (ya da belki de, aksine, Gandhi'nin ilgili bir durumda Batılı uygarlığa yakıştırılacak olumlu ve ilerici bir yüze ilişkin olarak söylediği gibi, bu "iyi bir düşünce olacaktı"yı diyebilme) anlamına da gelmektedir. Ne yazık ki, olanaklar stokunu küresel bir ölçek içinde edinen günümüz dünyasının genel bir özeti, burjuva tasarısının sonsuza değin tamamlanmamış olarak kalacağını ve bir başkasına gereksinmemiz olduğu sonucuna varacaktır olasılıkla.

Fakat bu, tuhaf bir entelektüel gelişimi gözlemenin de momentidir: Yani, postmodernizm ve postmodernite üzerine olan bütün türden yapıtların halihazırdaki hızlıca çoğalımı, kendine dayalı ve kendine özgü bir yeniden dönüşü ve yeniden canlanmayı, uygun bir dille belirtilecek olursa, modernite tartışmalarının canlandırılmasını esinledi. Ancak bu tartışmaların bitmesinden ve ilişkisinin kalmamasından sonra bunun uygun şekilde değerlendirilebileceği ve anlaşılabileceği, makul olarak düşünülebilir ya da aslında ileri sürülebilir; fakat bu hiç de, modernitenin bu postmodern savunucularının, kendi geleceğimiz içinde, böylesi diğer birçok entelektüelin modernitenin tam zamanında geçip gitmesini alkışladıkları gerçek momentte hâlâ başarılacak ya da başarılmaya değer bir şey olarak gördükleri konum değildir. Modernizm ve modernite arasındaki karışıklık, çoğu zaman, burada ne olacağına bağlıdır ve

birazdan modernizme döneceğim. Yoksa, modernite denilen bu eski şey üzerine daha yeni yapıtların çoğu, yukarıda bir bir sayıp döktüğüm çeşitli felsefi izleklerin –özne, etik, anayasalar, bireysel sorumluluk ve kuşkusuz son fakat önemli ölçüde felsefenin kendisi– bayrağını yükseltmektedir. Fark, yeniden çekicilik kazandırılan tarihsel dönemde yatmaktadır: Siyasal felsefe eğer, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki ilk burjuva devrimlerinin düşünürlerini yeniden moda haline getirmeyi amaç edindiyse, "modernite"nin bu yenilenmiş kuramları, Locke ya da Kant'ın yerine Max Weber'i geçirerek kapitalizmin ikinci momentinin kavramsal bagajını, tekelcilik ve sanayileşme çağını canlandırmayı arzulamaktadır. Fakat bu, sadece görünüş itibariyle entelektüel bir ilerlemedir. Modernleşmenin dili, burjuva toplumunun ve kapitalizmin eski kavramsallaştırmalarına bir zenginlik katmaktadır (yani, onun karmaşık ikameleri, yüzeye kullanışlı yeni çelişkiler çıkarmaktadır); fakat bu, bir ideolojinin ve onlardan birkaçının dilidir ve herhangi bir postmodernite anlayışının, ister istemez, bu sonuncusunu, bu zamanı "doğru biçimde anlayabilmek" için modernitenin kendisine yeniden dönüşün bahanesi şeklinde kullanarak, ortaya çıkardığı yeni sorunları kötüye kullanmaktadır.

Ne ki, paradoksal olarak, modernin ve modernitenin eski bir sorunsalına yeniden geri dönüş, gerçekte postmodernite sorunsalına bir saldırı olarak kavranmamaktadır: Bu durumun kendisi postmoderndir ve bu, burada sözünü etmekte olduğumuz tüm katmerli geri dönüş ve yeniden canlandırmaların daha derin bir anlamıdır. Böylesi geri dönüşlerin ve bizatihi akademik felsefenin geri dönüşünün siyasal belirleyicileri, evrensel açıdan utku kazanmış fakat meşruiyeti olmayan ve eski inanç savunularının şimdi görkemli bir ideolojik mücadele döneminde adamakıllı biçimde göz ardı edildiği ve temeli aşındırılan geç kapitalizmin entelektüel amaçsızlığı içinde, zaten açık seçik olmalı. Eğer şimdi tüm bunlar geçmişte kaldıysa, bir kez daha bunların yerine neden "değerler"e ve kesinliklere geri dönülmesin? Gerçekten neden dönülmesin? Ne de insan, özellikle bir başka başarılı formülü, ne kadar akıl çelici olsa da, yeniden canlandırmayı ve onca trajik entelektüel mücadelenin yeniden canlandırılmasını kaba güldürü olarak nitelemeyi arzular, çünkü bunun bu denli çok olması, budalalığın neşeli kurtuluşunu sunmak için çok rahatsız edicidir (ondan geri kalanı, gerçek trajedilerin gerçekleşmesini vaat etmek için yeterince tehlikeli olsa da).

Fakat postomdernizm kuramının bu açmazı çözmeye özellikle elverişli bir kavramı vardır ve bu, pastiş kavramıdır. Çok daha olumlu etki yapan bir geçmişin gerçekten ciddi eski metinlerine geri dönerek postmoder-

nin uçarılıklarını paylar gibi görünen yeni çalışmalar, bu eski metinlerin en sıradan pastişini sunması anlamında bizatihi postmoderndirler: eski bir etiğin ve eski bir felsefenin postmodern pastişleri, eski "siyasal kuramlar"ın pastişleri, modernite kuramlarının pastişleri –eski söylem ve eski kavramsallığın boş ve parodik olmayan yinelenmesi, hâlâ bir içeriği varmış gibi eski felsefi dürtülerin (moves) uygulanması (performing), uzun zamandan bu yana kendileri benzeşen "sorunlar"ın ritüel çözümü, tarihsel olarak uzun zaman önce tükenmiş bir konunun uyurgezer(ce) dillendirimi. Erken zamanlarda yaşamsal bir içgüdü olan bu kavram, hatta yinelemenin kendisi, tümden konu dışı bir kavramdır, çünkü pastiş burada ("ilk kez olarak" yinelenmiş olmaktan daha çok) sadece temsil edilen yinelemedir. Aslında, "dil ile ifade edildiğimiz" ve bizi ifade aracı olarak kullanan kişisel olamayan bir örnek/olgu olan şu kadim gelişmelerden az buçuk daha yeni bir gelişmenin bu ruhu içinde, dile ilişkin yanlışın, dil hakkında yanlış bir düşünceye kapılmanın (dilin başka bir şeyle karıştırılması), kurumlar olarak açığa çıkmasını söylemek daha dürüstçe olurdu: Şimdi bizimle pastiş formunda konuşan ve eski düşüncelerin alıcısız mektubunu uzun uzadıya anlatan, kurumlar(dır).

Her nasılsa, modernite kuramının "geri dönüşü"nün bu değerlendirimini, özgül bir örnek içinde, açıkçası henüz yukarıda dile getirilmeyen akademik bir felsefi alt disiplin, yani estetik örneği içinde kısaca ele alacağız. Çünkü halihazırdaki postmodern çağ, paradoksal olarak, estetik ötesi modern sanat iddialarının tümden saygınlıklarından edilmiş ve tüm türlerden biçem ve karışımların sersemletici bir çeşitliliğinin yeni postmodern dağıtımı altında tüketim toplumu içinde akıp gider gibi göründüğü gerçek momentte, aslında estetiğe genel bir geri dönüşün yaşanması olarak da görünmektedir. Eski estetik gelenekler, birçoğu yeni iletişimleri ve sibernetik teknolojisini içeren bu yeni çalışmaları (ki film, zaten sinemasal bir estetiğe özgü bazı öneriler üretmek için yeterince geliştirilmişti, fakat genel olarak kullanımı ve etkililiği çok daha uzak olan video, bu tür kuramsal sistemleştirme için çok geç kaldı) yeterince kuramlaştırmak için çok az önseziliydiler. Bu arada, eski modernist "ilerleme" düşüncesinin saygınlığından edilmesi –yeni teknik keşif ve yeni formel yeniliklere yol açan telos– sanatlarda evrimci zamanın sonu anlamına gelmekte ve eski modernist tarzlar içinde değerlendirilemeyen sanatsal tarzların uzamsal çoğaltımının yeni bir türünün işareti olmaktadır. Son olarak, eski disiplinler ile uzmanlaşmalar arasındaki bölünmelerin genel çöküşü –bu örnek olayda, (günlük yaşam şöyle dursun) yüksek sanat ve kitle kültürü arasındaki müthiş şekilde savunulan

sınırın çöküşü– estetiğin, doğanın ya da bu sıfatla sanatsal deneyimin, her nasıl oluyorsa uygulamalı ve bilimsel alanların ötesinde bir uzam olarak çalışmanın özerkliğinin "özgüllüğü"ne ilişkin geleneksel çözümlemeleri, sanki ve her nasılsa, zamanımızda sanatın alımlanma ve tüketiminin (hatta belki de üretimin) kendi doğası eski paradigmaları konu dışı ya da en azından modası geçmiş kılarak bazı temel başkalaşımlar geçirmesinde olduğu gibi, daha bir belirsizlik içinde bırakmaktadır. Gerçekten de, görsel ve imge tarafından öylesine güçlü bir şekilde egemenlik altına alınan bizimki gibi bir kültürde, estetik deneyimin kendi nosyonunun ya gereğinden çok az ya da fazla olduğunu kısaca göreceğiz: Çünkü bu anlamda estetik deneyim, şimdi her yerdedir ve genelde toplumsal ve günlük yaşamı tıka basa doldurmaktadır; fakat bireysel bir sanat çalışmasının kendi nosyonunu sorunsal ve estetik yargı öncülünü yanlış bir ad gibi bir şey kılan, kültürün (geniş ya da belki de daha rafine bir anlamda) bu kendi açılıp genişlemesidir. Okumadaki kriz, elbette, bu yeni belirsizliklerin ve onların ürettikleri savların meydana geldiği yerdir. Estetiğin geri dönüşü ve toplumsalın içine geniş bir biçimde yayılımı, kendi ussallını, kültürün ve özellikle imge kültürünün açılıp genişlemesinde bulmaktadır: Hâlâ, makul görünen bağlam, eleştiriden gelecek stratejik bir tepkiden bağışık değildir ve daha sonra bu tikel ideolojik harekete birkaç itiraz yönelteceğiz. Yine de, günümüzde sanat ve genelde estetik deneyim gereksinimi ve değerine dair genel bir retorik, felsefi bir disiplin olarak estetiğin toptan yeniden canlandırılmasını haklılaştırmaktan oldukça uzaktır, ki bu retoriğin, sadece postmodernitenin estetik boyutunu ele almak için görülmemiş biçimde yanlış donatılmadığını, fakat aynı zamanda modernizmin bir önceki döneminde çoktan anlamlı şekilde sorunsallaştırıldığını ve temelinin aşındırıldığını ileri sürmek önemli olacaktır.

Bu, aşağıdaki önermede öğelerine ayrılabilecek ve üzerinde yoğunlaşılabilecek bir savdır: Genelde modernizmi ayırt eden şey, miras alınan formlarla deney yapma süreci ya da yeni formların icadı, ya da en azından, modernizmin özünü yakalayan "harici ve görünebilir gösterge" değildir. Modernizm, her şeyden önce, estetiğin, sadece estetik olmaktan daha fazla bir şey olduğunun kavranabilme ve somutlaştırılabilme duygusunu oluşturmaktadır. Fakat, (Adorno'nun düşündüğü gibi, estetiğin ister dinsel ister siyasal olsun bu öz-aşkınlığının yönünü belirlemenin özellikle önemli olmadığından hareketle) eğer kendi iç akımı içinde sanat olarak kendisini aşmaya çalışan bir sanat düşüncesi üzerinde kafa yormak istiyorsanız, o zaman felsefi bir estetiğin, ister istemez

her daim modernist çalışmanın temellerini ya da modernist üretim tarzını yakalayamayacağı en azından minimal olarak açıklığa kavuşmaktadır. O nedenle, sanat çalışması ve onun işlev ve etkileri hakkındaki her şeyi betimleyebilecek, tüm bu şeyleri aşan ve yapıtı öncelikle modernist olarak oluşturan şeyi koruyabilecektir. (Öyleyse, söz konusu olan estetik, kendini, modernist çalışmaya estetik dışı ya da ötesi bir yön tahsis etmek için çalışırken bulursa, o zaman en katıksız ideoloji ya da metafizik içindeyiz demektir; eğer felsefe, bu bilmeceleri çözebilmiş ve bu aşkın değerleri dünyevi ve tecimsel bir modern toplumda kullanılır kılabilseydi, modernizme öncelikle bir gereksinim duymamış olacaktık).

O halde, sadece estetik denilen felsefi bir disiplinin çerçevesi içinde üretilmiş sıra dışı metinlerin bulunmadığını değil, fakat –Kant'ın Üçüncü *Eleştirisi*'nden Adornonun *Estetik Kuramı*'na değin– söz konusu metinlere güçlerini veren şeyin, bunların incelemeye giriştikleri alanı havaya uçurma, tasarılarını haklılaştıran çerçevenin ta kendisinin altını oyma biçimi olduğunu da öne sürmek istiyorum. Kant'ta bu, felsefi estetiğin ister istemez programı olarak aldığı her şeyi zaten başarmış ve düzene sokmuş olan, güzellik üzerine standart bir tezin sonunda bir yüce kuramının kolayca açıklanamaz patlaması içinde görülebilir. Fakat Kant'ın, tüm hünerini, her nasılsa henüz tümüyle iyice öğrenilemeyen felsefi bir "eleştiri" anlayışını yeniden bütünleştirmek için bir araya getirdiği bu beklenmedik ek, böylesi sistemleri boşa çıkaran, henüz anlaşılmamış fakat şimdi ilk kez özgürleşen daha çok sayıda tarihsel güç için yer açar. Kant'ın yüce dediği, ilk el yordamı somutlaşımlarını Romantizmde ve ardından daha geniş açılımlarını geç on dokuzuncu yüzyılda ve onun devamında bulan şeyin, en geniş anlamda modernizmin kendi gerçek uzamı olacağını başka bir yerde[3] ileri sürmüştüm (ki böyle diyen tek kişi ben değilim). Adorno'ya gelince, onun dikkate değer (ve bitirilmemiş, ölümünden sonra basılan) spekülasyonları, gücünü, onun sanat formlarının tarihselciliğine ilişkin hevesli kavrayışının, her bakımdan estetiğin "ayırıcı özellikleri"ni düzene sokma ve sistemleştirme girişimini sorunsallaştırma tarzından almaktadır. Bu anlamda Adorno'nun estetiği, estetik ve çileden çıkarmaya son vermeyen estetiğin tarihsel "son"u arasındaki çelişkiye dair paradoksal ve enerjik olan her şeyiyle, kendi içinde özlülük açısından "modernist" bir metin olarak görülebilir. Hegel, bu arada, gerçek olasılık anlayışının, aslında estetiğin tarihsel bir

3) Bu kitapta yer alan *"Sanatın Sonu" mu yoksa "Tarihin Sonu" mu?* adlı makaleme bakınız, s. 82.

sona (onun *Aesthetik*'inin, bu suretle kendisini ortadan kaldırarak, ister istemez sonuçlandığı ünlü "sanatın sonu") sahip olduğu şeklinde görülen bir çerçevede bir estetik kurarak, estetiği her iki bakımdan da üst derecede ele alabildi.

O halde, aslında felsefi sistemin ötesindeki bu yeni felsefi estetik biçiminin –şimdi, ikinci bir güçte, kendisiyle ve kendi kavramlarının sınırlarıyla mücadele eden bu kendini iptal ettirici ve temelini aşındırıcı estetiğin– modern akımın kendisiyle bitişik olduğu tahmin edilebilir. O nedenle, bu akımın sonu ve (modernin olmasa da) bizatihi modernizmin sonuyla, felsefi estetik ve onun alt disiplinine ilişkin eski "bitmemiş" tasarının yeniden ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Fakat bu yeniden ortaya çıkışın nedenlerini ya da önemini henüz kavramış değiliz ve bir başlangıç ve spekülatif tarzdaki bu incelemeyle, ancak postmodernde estetiğin rolüne ilişkin bu tarihsel araştırmanın ve günümüzde estetiğin "geri dönüşü"ne ya da daha ziyade son yıllarda geleneksel felsefi bir estetiğin çeşitli pastişlerinin ortaya çıkışına ilişkin olarak bize anlatacağı şeyin, yukarıda bir bir sayılıp dökülen bütün bu öteki "geri dönüşler" –siyasal felsefe, din, etik ve hatta tam "postmodernizm" içinde bizatihi eski modernite kuramları– üzerine bir ışık tutacağı umuduna kapılmaksızın, aşağıdaki denemede izini sürmek istiyorum. Fakat konuya tümüyle tek bir açıdan ve bodoslama girmek istemiyorum, böylece çağdaş estetik metinler tartışması, çağdaş kültürün görsel boyutunun dönüşümleri hakkındaki spekülasyonlara öncelenecek ve ancak ondan sonra, modern romana yakın eski bir modernist estetiğin daha yeni ve daha "postmodern" görsel uyarıcının akışıyla bir arada varolduğu ve üst üste bindiği ilginç ve geçişsel bir insansız alan olan çağdaş film yapımı alanındaki dökümü çıkarılan eski estetik etki ve haz türlerinin geri dönüşü ele alınacaktır.

II

Kendi dönemimizde, görünün (vision) ve görünürlüğün (visible) tarihinden, en yakın örnek olarak, arkasında çağdaş film kuramındaki zengin gelişmelerin bulunduğu Martin Jay'in ansiklopedik *Downcast Eyes*'ı[4] ve Jonathan Crary'nin *Techniques of the Observer*'ı[5] olan birkaç versiyon

4) Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, 1993).

5) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass., 1991).

içinde söz edildi. İki başlangıç yorumunu gerektiren bir tasarı olan bu öyküyü farklı bir biçimde anlatmak istiyorum. İlki, bu türden herhangi tek bir tarihsel anlatının doğru ya da yanlış olduğunu düşünmenin, yanlış yola sürüklenmek olacağıdır: Çeşitli seçeneksek öyküler, kendi içinde özgül olarak temsil edilebilir olmayan materyali sahneleme ve göstermenin bir yoludur. İkincisinin, yeni algı türlerinin doğuşunun kanıtı olarak yeni felsefi ya da kuramsal kavramların kullanımıyla ilgisi vardır: Buradaki önerme, toplumsal dile henüz eklemlendirilmemiş olan şeyin, daha bir bütün olarak tarihsel anlamda henüz var olmadığı ya da eğer tercih ederseniz, yeni formülasyonların ortaya çıkışının, yeni bir deneyimin etkin varlığını duyurmasıdır.

Üç aşamada anlatmak istediğim bir öyküdür bu: Başlangıç noktası, Jean Paul Sartre'ın *Being and Nothingness*'ında (1944) (Varlık ve Hiçlik) dramatik biçimde ve sözüm ona ilk kez, kendi içinde felsefi bir izlek olarak beliren Bakış'tır. Gerçekten de Bakış, ancak içsel kavramsal içeriğini Alexandre Kojève'nin geç 1930'larda felsefi gündeme yeniden işlemiş olduğu Hegelyen efendi-köle mücadelesine borçlu olan ve çok sık olarak türevi olduğu söylenilen Heideggerci varoluşçuluğa herhangi bir şey borçlu olmayan Sartre'ın neredeyse başlıca felsefi yeniliği olarak alınabilir. İşin doğrusu, Heidegger'in Nazizm'i meselesinin yeniden tartışma konusu olarak ele alındığı bir dönemde, onun felsefesinde faşist motif ve yapılar aranmasının, benim öteki insanlarla olan ilişkilerimde çatışmalı olan her şeyin ya da başka bir yerde yumuşak biçimde "öznelerarasılık" denilen şeyin belirsizliği altında gizlenen, ya da onun başkaca şiddetlendirilmiş bir faşist ya da milliyetçi topluluk duygusu olasılığı içinde yüceltilen zayıf Öteki kuramını (*mitsein* denilen, ötekilerle olmak) irdelemeyi ihmal ettiğini belirtmek şaşırtıcıdır. Sartre'cı Bakış'ın sıra dışı kavramsal yeniliği, Heideggerci sistemde bu zayıflığa karşı kavranacak ve verimliliği, daha sonra onun dışında gelişecek olan (fakat burada göz önüne almayacağımız[6]) *Critique of Dialectical Reason*'a karşı ölçülecektir.

Bakış, benim öteki insanlarla olan yakın ilişkimin varlığını koyutlayan şeydir; fakat bu koyutlamayı, bakılanın deneyiminin birincil ve kendi bakışımın ikincil bir tepki haline geldiği beklenmedik tersine çevrilme yoluyla yapar. Öteki insanların varlığına ilişkin olarak çok eski zamandan kalma felsefi yanlış sorunu ("que vois-je de cette fenêtre," diye sorar Descartes, çok iyi bilinen *Yöntem Üzerine Söylev*de "sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints

6) Benim şu çalışmama bkz. *Marxism and Form*, (Princeton, 1981), 4. bölüm.

qui ne se remuent que par ressorts?")* nitekim Öteki'nin bana bakışının kendi deneyimini, benimkini aşan bir travma olarak doğruladığı utanç ve gurur ile hemen "çözülür" ve yerinden edilir ya da ortadan kaldırılır. Yine de Bakış, aynı zamanda tersine çevrilebilirdir; ona geri dönerek, Öteki'ni benzer bir konuma yerleştirmeye girişebilirim. Bu suretle, Bakış, Hegelyen tanınma mücadelesinin somut olarak başlatılıp sürdürüldüğü aracının (medium) ta kendisi olmaktadır; öte yandan efendi-köle konumları, şimdi, benim öteki insanlarla olan ilişkilerimi, kolektif düzeyde sadece diyalektik değişimin dönüştürülebildiği sürekli bir birbirinin yerini almaya (alternation) doğru gelişmenin yolunu açar. Öyleyse, Sartre'daki büyük Bakış izleği, nesne olma, görünürü –ve en dramatik şekilde görünür özneyi– dik bakışın (gaze) nesnesine çevirme olarak, kendi kitabi anlamında "şey olma" ya da şeyleşme sorunsalına bağlıdır.

Günümüzde çok sayıda siyasal ve estetik akım, bu ilk formülasyondan akıp yayılmaktadır: Örneğin, Frantz Fanon'da yeni bir sömürgesizleştirme ve ırk politikası; Simone de Beavoir'da yeni bir feminizm; ve Merleau-Ponty'de tepkisel bir tersine çevrilme türü içinde yeni bir beden estetiği ve bunun görünür ya da resimsel bedeni. Bu ilk momenti gereğinden fazla aceleyle yeniden ele almak, onu, nesneleştirme gerçeğinin, Öteki'nin (ya da kendimin) ister istemez boyun eğmesi gerektiği şey olarak kavrandığı ölçüde, tahakküm denilen protopolitik olgununkine göre betimlemek uygun gibi görünecekti. Bakış aracılığıyla öteki insanları şeylere dönüştürmek, bu yüzden, ancak geriye bakarak ya da "dik bakışı geri döndürerek", Fanon'un sözleriyle ikincinin sağaltımsal şiddetiyle üstesinden gelinebilen bir tahakküm ve boyun eğdirmenin birincil kaynağıdır. Peki öyleyse, Fanon'un ve keza Beauvoir'nın onuruna, bu ilk akıma, sömürgesel ya da sömürgeleştirici dik bakışın, sömürgeleşme olarak görünürlüğün akımı diyebiliriz. Bu anlayışta Bakış, aslında bakışımsızdır: Üçüncü Dünya'ya verimli bir kendine mal etme olanağı sunamaz, fakat aksine kökten biçimde tersine çevrilmelidir, Alejo Carpentier'in Avrupa gerçeküstücülüğünü tersyüz etmesinde ve onun Üçüncü Dünya eşdeğerini ("lo real maravilloso"), bir isteğin yerine getirilmesi ya da kültürel bir kıskançlık biçimi olmaktan daha fazla bir şey haline gelen gerçeküstücülüğün birincil görüngüsü olmasının kararlaştırılmasında olduğu gibi.[7] Büyülü gerçekçilik, böylelikle ilk sırada yer alır;

* "Bu pencereden ne görüyorum, yalnızca içgüdüleriyle hareket eden hayalet ve yapmacık insanları örten şapka ve mantolardan başka?" (ç.n.)

7) Bkz. "Preface", Alejo Carpentier, *The Kingdom of this World*, (Londra, 1990).

gerçeküstücülük, söz konusu edilen gerçekliğin düşsel olarak kalması gereken bir toplumsal düzende kendi çeşidini biçimlendirmek için zayıf bir Avrupa girişimi olarak yeniden yazılmaktadır. Öyleyse bu, Caliban* tarafından Birinci Dünya olarak görülen Üçüncü Dünya'nın, söz konusu kimliği kendisi için (kendine özgü şekliyle Sartrecı fiilleri kullanırsak) *yüklendiği* (assumes) ve *seçtiği* momenttir. Yine de görünürlüğün bu saldırgan doğrulanması, kaçınılmaz olarak tepkisel (gerici) kalmaktadır: Sartrecı "utanç ve gurur" da bu yolla, seçilen söz konusu kimliğin hâlâ Prospero ve Birinci Dünya sömürgeleştiricisi Avrupa kültürünün kendisi tarafından Caliban'a bahşedilmesi olgusuyla ele verilen çelişkinin üstesinden gelemez. O halde, yapıştırılan keskin yanıtın şiddeti, kaynaklandığı sorun ve durumun koşullarını değiştirecek hiçbir şey yapmamaktadır. Caliban'ın sanatı sadece yerel bir özgüllükler mahallini doğrularken, Avrupa, evrenselin yeri olarak kalmaktadır.

Michel Foucault'nun *Madness and Civilization* (Delilik ve Uygarlık) adlı yapıtından başlayarak ve tüm kariyeri boyunca kendine özgü olağandışı bir alışkanlıkla geliştirdiği Ötekilik ve şeyleşme izleklerini kendine has bir hale getirmesi, şimdi sürecimizde ikinci bir moment, bürokratikleşmenin momenti olarak görülebilir. Foucault'nun epistemolojik çözümlemeyi bir tahakküm politikasına tercüme etme ve bilgi ve iktidarı bundan böyle ayrılmayacak ölçüde ilişkilendirme girişimi, şimdi, Bakış'ı bir ölçüm aletine dönüştürmektedir. Bu yolla görünür olan, her yerde, bundan böyle şeyleştirilmiş Öteki ve bundan sonra onun şeyleştirilmiş dünyasının ölçülebilirliğini araştıran bürokratik dik bakış olmaktadır.

Bu girişim, erken Sartrecı Bakış modelinin tam bir tersinmesini değilse bile, vurgularının temel bir yeniden dağıtımını gerektirmektedir: Çünkü burada, bundan böyle ortada olmayan bakışın görünür olması, bizatihi tek tek bakma edimlerine artık gerek görülmediği noktada genelleştirilen bakışın ve onun ölçülerinin düpedüz kırılganlığı olgusu söz konusudur. Bakılan olma, herhangi bir özgül bireysel dik bakış olayından ayırt edilebilen evrensel bir boyun eğdirme durumu olmaktadır.

> Geleneksel olarak iktidar, görülebilen, teşhir eden ve kendisini açıkça gösterendir, ve paradoksal olarak, kendi iktidarının gerçek ilkesini, bu sonuncusunun yayıldığı akım içinde bulur... [Bu yeni disipliner

* Shakespeare'in "Fırtına" adlı oyunundaki çirkin ve hayvana benzeyen köle; yabanıl doğalı insan. (ç.n.)

> dünyada] görülmesi gereken, iktidarın özneleridir. Onların üzerine ışık düşülmesi (illumination), üzerlerine uygulanan iktidarın kavrayışını sağlam tutar. Disipliner bireyi boyun eğme içinde tutan, kesiksiz görülme, daima görülebilecek olma gerçeğidir. Sorgulama, gözlem, öyleyse, iktidarın gücünün göstergelerini yaymak, özneleri üzerine kendi damgasını vurmak yerine, onları bir nesneleştirme düzeneği içinde tutar... [Tıbbi] sorgu, bu nesneleştirmenin töreni olarak yer alır.[8]

Foucault'nun çoklu konumlarının çift anlamlılığı (belirsizliği), fakat aynı zamanda ve genel olarak yapıtının sonuçları, yalnızca ve yalnızca siyasalın ya da diğer bir deyişle, yalnız başına tahakkümün bir retoriğiyle uyuşumludur ve ekonomik yapıları dışlamaktadır. Herhangi bir tümleyici kurtuluş ya da ütopya nosyonunu es geçen ya da uzakta tutan bir iktidar retoriği, istesin ya da istemesin, Hobbesçu bir insan doğasının kötülükleri nosyonunu geri besler. Her ne kadar tutarsız olsa da, Foucault'nun konumlarının, 1960'larda ortaya çıkan ve pek de bir güçlük olmaksızın, bir yandan ataerkil yetke ve hiyerarşiye eleştirel olan feminist bir siyaseti, ve genelde kurumlara ve devlete düşman olan anarşist bir siyasete dönüşen yetkeci karşıtı siyasette, duyarlı bir noktayı açıkladığı bellidir. Bugün, her yerde öne çıkan yıkım (subversion), ihlal (transgression) ve olumsuzluk ya da eleştiri nosyonlarının eleştirel bir yeniden değerlendirimiyle (Foucault'nun *History of Sexuality*, Cilt I'deki baskı nosyonuna ilişkin kendi paradoksal açıklamasının küçük bir rol oynamadığı bir yeniden incelemeyle) Foucault'nun yapıtı, önceye göre daha sınıf-bağlı ve politik olarak daha az verimli gibi görünmektedir.

Foucault'nun konumları üzerine bu tez elden yargılarla yetiniyorum, çünkü konumları bana, Foucault'daki görünün, mitik de olsa dramatik bir şekilde bir özgürleşme momenti koyutlayan Sartreci momentte olduğundan genellikle daha bürokratik ve nitekim paradoksal olarak daha az politik olduğu şeklindeki savımı pekiştirmekle birlikte, Foucault'nun yapıtındaki Bakış ve görünürlüğün yeni rolünün bir açıklamasını sunuyor gibi görünmektedir. Bilginin iktidarla, epistemolojik olanın tahakküm siyasetiyle özdeşleştirilmesi, bizatihi siyasalı, ayrı bir durum ya da praksis olanağı olarak ve tüm bilgi ve ölçüm biçimlerini disiplin, denetim ve tahakküm formlarına çevirerek eritmeye yönelir, doğrusu adamakıllı dar biçimde siyasalı büsbütün tahliye eder.

8) Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris, 1975), s. 189; İngilizce çev.: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York, 1995).

Bunu başkaca bir biçimde söylersek, yeni rejim, aslında failliği ölümcül biçimde ve eğilimsel olarak, kişisiz (ve tersine çevrilemez bir) tahakküm haline gelen görsel tahakküm sürecinden dışlar. Sarte-Fanon momentinde fail, ilkin kuşkusuz edilgendir: Sömürgesel durumu, görülüyor olmanın büsbütün baskısı aracılığıyla kaydediyorum. Tek tek sömürgeciler ya da zalimler, artık fiziksel olarak görünür olmaya gerek duymazlar kuşkusuz; fakat benim kendi görünür varlığım, onların varlığına, yeni bir tür "varlıkbilimsel kanıt" içinde tanıklık eder. Yurtiçi siyasette ya da sınıf politikasında çoğunlukla böylesine hüküm süren şeyin aksine, sömürgesel tahakküm aygıtının ya da sömürgecilerin kendilerinin varlığını ileri sürmenin neredeyse güç bela zorunlu olduğu yerde ve "ulusal kurtuluş savaşı"nın kendisini apaçık bir gereksinim ve kaçınılmaz bir "çözüm" olarak zorla kabul ettirdiği zamanda bu, aslında sömürgecilik durumuyla pek bağdaşık bir konumdur. Farklı, kökten biçimde ayarlanıp değiştirilmiş bir görünürlük devri, bu yolla imlenebilir – direniş eylemimle özgül hale gelen şekliyle kendi kolektivitem için ütopya: Bu, bağlantısız ve kökten biçimde ayrı köşe ve büklümlerinin, genelleşmiş ancak erişilebilir olmayan (Foucault'nun karakteristik olarak kendi uzamsal biçeminde yansıtılan) uzamsallıktan kaynaklanan Foucaultcu heterotopya karşıtı olarak, ütopyacı bir uzamı da ortaya çıkarabilir. Eğer bu böyle olursa, ta başından beri, Aimé Césaire'ın yıkılmış ve sömürgeleştirilmiş bir "anavatan"a "geri dönüş"ü, onun ötesinde bir uzam üretmektedir:

> Döv onu, dedim ona, senin aynasızı, senin alçak domuzunu, döv onu, düzenin dalkavukları ve umudun mayısböceklerinden nefret ediyorum. Döv onu, zararlı çekirgeyi; senin adi keşişinin tahta kurusunu. Sonra, yalanlar söyleyen bir kadının yüzüne göre daha sakin bir biçimde, onun ve akrabalarının kaybettikleri cennetlere yöneldim ve orada, hiç tükenmemiş bir düşüncenin akışıyla sarsılmış olarak rüzgârı besledim, hilkat garibelerinin bağını çözdüm ve felaketin diğer yanından, en mağrur sarayların yirminci katı kadar yüksek ve kahrolası bir bulaşıcı güneş tarafından gece ve gündüz taranan loş yörelerin kokuşturucu gücüne karşı bir koruyucu olarak, düşüncelerimin doruk noktasında sonsuza değin taşıyabileceğim bir kumrular ve savan yoncaları nehrinden gelen kabarışı duyumsadım.[9]

9) Aimé Césaire, *Aimé Césaire: Collected Poetry*, çev.: Clayton Eshleman ve Annette Smith (California, 1983) s. 35.

Böylesi görülerde tehlikeli olan şey, kuşkusuz, emperyalist dönem sırasında desteklenmiş ve savunmanın sömürgesizleşme sonrası ve eşlik eden küreselleşmeden daha kolay olduğu ayrılma yanlısı (ve bugün etnik dediğimiz) bir görü içinde sömürgesel dik bakıştan temizlenmiş bir ayrılıkçılık ütopyası, kültürel bir milliyetçi uzamdır.

Ne ki bu, tam da Ötekiliğin, Focault'da ya da genelde modernleşme kuramında yitik olan, arkaik toplumsal ilişkilerin günümüzdeki evrensel ussallaşma ve hesaplama güçleri tarafından uzak ve telafi edilemez bir geçmişe geriye dönülemez bir biçimde atıldıkları yerde görünür bir tahakküm uzamının biçimsel dönüşümünün bu türden bir olanağıdır. Bu yeni Foucaultcu süreç için, çok farklı türden bir edebiyat dili, görünür ve ölçülebilir ama seçeneksiz bir evrene kilitlenen uygun bir amblem gibi görünmektedir.

Bu, Alain Robbe-Grillet'nin "yeni roman"ı ya da "roman du regard"ının* paranoyakça bir bir sayılıp dökülmesidir ki, onun görsel verileri, bu verileri sonsuza değin belirlenemez olarak bırakan semptomlar olarak işaretleyen tek bir formüllenemez altyanı açığa vurur. Buradaki ayrıntı, altın kum tanelerinin, yumuşak saatler üzerindeki tek tek ter damlalarının, eli kulağında bir vahiy vaadinde bulunduğu Dali'nin "paranoyak-eleştirel" yönteminin yorumlayıcı şehvetini artık uyandırmamaktadır. Robbe-Grillet'de bu, biriktirilmiş tümcelerin bütün katastrofik zamansallığı açısından takıntılı nevroza daha yakın bir şeydir ki, bu nevroz kendini, en bariz şekilde onun tropikal ya da "sömürgeci" romanı *La Jalousie*'de, olmayan bir öznenin sırf alışılmış ölçme ve bir bir sayıp dökme aracılığıyla kendisini umutsuzca oyalamaya çalıştığı, işkolik verimlilikle ilgisiz olmayan dürtüsel zorlamaları umursamaksızın açığa çıkarır:

> Onun önünde, diğer yakada, tüm muz ağaçlarının görece yakın bir zamanda hasat edildiği, suyun ucunda kıvrık, yamuk biçiminde bir arazi uzanmaktadır. Sap ve yaprakları kıyılan ağaçlardan geriye, tazeliğine bağlı olarak beyaz ya da sarı renkli disk biçiminde bir yarık iziyle son bulan kısa bir kütüğün kaldığı noktada elde kalanı hesaplamak kolay. Çizgi çizgi bir sayım, soldan sağa aşağıdaki sonucu vermektedir: yirmi üç, yirmi iki, yirmi bir, yirmi, yirmi vs.[10]

* Bakış romanı. (ç.n.)

10) Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* (Paris, 1957), s. 80; İngilizce çev.: *Two Novels by Robbe-Grillet* (New York, 1989).

Böylesi sayfaların, sadece iktidarın ya da ölçen gözün her yerde hazır ve nazır olması üstünlüğünü değil, fakat daha ziyade onun güçsüz sabuklamasını, kendi aşırı iktidarı tarafından kurban edilmesini ifade ediyor gibi göründüğü noktada, Foucaultcu kuramın görsel bir parodisi gibi okunabilir. Yine de bu sayfalar, Foucault'nun mutlak görünürlüğe yönelik zihinsel uyandırmalarının okuyucuları için sıklıkla yarattığı görülen karabasan benzeri bir duygu iletmektedir; ve bu sayfalar, şimdi kendi anlam algısından soyulmasının ardında bir yerde, gayri şahsi biçimde hâlâ etkin olarak hissedilen duyusalın ve vaktiyle kavramsalın –Robbe-Grillet'de olduğu kadar Foucault'da da– alışılmamış kopukluğunu da vurgulamaktadır.

Bu, somut bir nesnenin, paradoksun ve kategorik öz-iptalin sonsuz döngüleri içinde, onun etrafında dönmeye devam eden bir düşünce için basacak bir yer sağlıyor görünmediği bir yer olan ve kavramsal sanat denilmeye başlanan şeyle ilişkilendirilen bir kopukluktur (kişilik çözülmesidir). Kavramsal sanat ve burada tartışmakta olduğum görsel kuram ve uygulamalar arasında metafiziksel ya da siyasal yakınlık yoktur: Ne ki, kavramsalın anılması, soyut anlağın niş ya da işlevini, ona eskiden bağımlı olduğu bir anlamın bu umulmadık önceliği içinde bulamıyor göründüğü görünürlüğün uygun evrenseli içindeki bir momenti işe yarar şekilde dramatize eder. Kavramsal sanat, kişisellik dışı bir görülebilirlik ve eşit ölçüde kişisellik dışı ve nesnesinden koparılmış evrensel ussallaşma ve bürokratikleşme güçleri arasında (Descartes'ın beyin-epifizi gibi) bir geçiş yeri olarak, bilmecemsi ve artık aracı olmayan nesnenin kendisinin önemini de ön plana çıkarır.

Çok farklı bir üçüncü aşamayı hazırlayabilecek ve olanaklı kılabilecek olan bu ikinci momentteki doğru hamle, bilmecemsi nesnenin yerini teknolojik bir nesne ve özellikle medyatik teknoloji aldığı zaman ortaya çıkabilir. Şimdi sessiz nesnenin kendisi bir kez daha yeniden konuşabilir, doğrusu görünürlük kendisini, önceki sistemler için çok önemli sonuçlarıyla birlikte, bütünsel bir yeni konuşmaya dönüştürülmüş bulur. Bu, boyutlarının, "imge" sözcüğünün kendi belirsizlikleri içinde okunabildiği, ya Sartre ya da Foucault'da alkışlanan görü eylemleri (vision acts) için henüz uygun gibi görünmemiş olan, fakat ("imgenin meta fetişizminin sonul biçimi olduğu"nun ilan edildiği Guy Debord'un önemli kitabı *The Society of the Spectacle*'da olduğu gibi) kendisini şimdi birdenbire her yerde zorla kabul ettiren, aynı zamanda ısrarlı şekilde teknolojik bir kökeni belirtmeye başlayan potansiyel bir dönüşümdür. Öyleyse bu, görme ve ölçüm ya da bilgi arasındaki yakın bağlan-

tıyı göz önüne sermenin kendi süreci içinde, doğrusu medyanın varlığını birdenbire konumlamayı tersyüz eden Foucaultcu bürokratik göz momentinin paradoksal sonucudur (ve geriye bakıldığında, her şeyin görünür olduğu bir yerin şimdi fazlasıyla tanıdık Foucaultcu simgesi, kendini ilk medya biçimi olarak da açığa vurmaktadır). Çünkü günümüzde bu, epistemolojik işlevin gerçek taşıyıcıları olan teknoloji ve medya, [yani] geleneksel formların karma medya deneyimlerine yerini bıraktığı ve fotoğrafı, filmin ve televizyonun görsel sanat çalışmalarına (ve diğer sanatlara da) tümüyle sızmaya ve döşemlerden (installation) bilgisayar sanatına değin bütün türden ileri teknoloji melezleri üreterek görsel sanat çalışmasını sömür(geleştir)meye başladığı kültürel üretim içindeki bir başkalaşımın gerçekleştiği yerdir.

Fakat bu noktada Foucaultcu moment, doğrusu postmodernite ile özdeşleştirmenin yerinde olduğu bir üçüncü aşamaya yol vermeye başlar. Foucault'nun tümel sistemi ya da Robbe-Grillet'nin zorlayıcı bir bir sayıp dökmelerine ilişkin paranoid olan her şey, aslında yüksek teknolojinin vereceği bir mutluluk duygusuna, bilgisayarlar ve siberuzay tarafından acayipleştirilen post-McLuhancı bir kültür görüsünün alkışlayıcı onaylanmasına yer açmak için gözden kaybolur. Şimdi birdenbire, bugüne değin hiçbir ütopyacı seçeneğe katlanıyor gibi görünmeyen meşum bir evrensel görünürlük, kendi çıkarı için hoş ve eğlenceyle karşılanmaktadır: Bu, bundan böyle (Paul Willis'e göre) günde binlerce imgeden oluşan bombardımanla karşı karşıya kalan (aynı zamanda, geçmişteki özel yaşamları veri bankalarında adamakıllı incelenen ve dikkatle gözden geçirilen, listelenen, ölçülen ve bir bir sayıp dökülen) insan öznelerin, uzam ve zamanla, kültürel tüketimle olduğu kadar varoluşsal deneyimle çok farklı bir ilişki yaşamaya başladıkları gerçek bir imge toplumu momentidir.

Bana öyle görünüyor ki, bu yeni durumda karma medya ya da teknolojik sanat yapıtları tarafından ima edilen düşünümsellik (reflexivity), gerçekte çok kısa sürelidir. Çünkü başka bir yerde ileri sürdüğüm gibi,[11] bu yeni aşamada bizatihi kültürün kendi alanı, kültürelin sadece erken, geleneksel ya da deneysel formlarıyla sınırlı kalmadığı, fakat günlük yaşamın bütününde, alışverişte, mesleki etkinliklerde, çoğu zaman çeşitli tele-görsel boş zaman formlarında, pazar için üretimde ve bu pazar ürünlerinin tüketiminde, daha doğrusu günlük yaşamın en gizli kıvrım ve

11) Benim şu çalışmama bkz. "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism".

köşelerinde tüketilmesi biçiminde piyasa toplumuyla aynı sınırı paylaşarak genişlemektedir. Toplumsal uzam şimdi tümüyle imge kültürüyle tıka basa doldurulmaktadır; ütopist Sartrecı tersinmenin uzamı, Foucaultcu sınıflanmamış ve sınıflanamaz heterotopyaları, bütünüyle, ifade edilemeyen otantiğin ve söylenmeyenin, *invu, nondit*'in benzer biçimde görünürün ve kültürel olarak tanıdığın içine tümden tercüme edilmesinde olduğu gibi, yarıp geçirildi ve sömürgeleştirildi.

Böylece estetiğin kapalı uzamı da, bundan böyle tümden kültürleştirilmiş bağlamına, postmodernistlerin, modernist dönem boyunca varlığını sürdüren ya da daha iyisi, felsefi köşe taşı olarak iş gören antik "sanat yapıtının özerkliği" ve "estetiğin özerkliği" nosyonlarına olan eleştirel saldırılarının gerçekleştiği yere açılmaktadır. İşin doğrusu, katı felsefi bir anlamda, modernin bu sonu, bizatihi estetik olanın ya da genelde estetiğin sonunu, ikincisinin [estetiğin] her şeyin üzerine yayıldığı, her şeyin şu ya da bu şekilde kültürlendirilmiş (acculturated) olduğu, estetik olanın (ve aslında kültürün bile) geleneksel ayırt ediciliğinin ya da "özgüllüğü"nün ister istemez bulanıklaştırıldığı ya da büsbütün kaybedildiği noktaya doğru genişlemesini de ifade etmektedir.

Bununla birlikte, estetik olanın geri dönüşü, (daha önce gözlemlendiği gibi), postmodern dönemde siyasal olanın eşit ölçüde yaygın biçimde yüksek sesle açıklanan sonuyla el ele gidiyor gibi görünmüştür. Bu paradoks, sanatsal özerkliğin, sanat yapıtının ve onun çerçevesinin sonuyla ilgisi olan diyalektik bir açıklamayı gerektirmektedir. Çünkü bir kere insan, artık aslında tek tek yapıtları, onların form ve içsel düzenlenişlerini dikkatle gözden geçirmediği içindir ki, müze gezisi, renk ışıltılarının süzülerek şu ya da bu yüzeyde toplandığı, biçim fragmanlarının Benjaminci oyalanma (distraction) içinde ve sözüm ona yanal biçimde gözün kesişme noktasının dışında tüketildiği, dokuların varlıklarının kabul edildiği, yoğunlukların kendisini düşsel olarak sizin etrafınızda toplayan ve dağıtan uzamla haritalanamayan bir biçimde kullanıldığı şansa bağlı algılamalara yol açmaktadır. Bu koşullar altında estetik dikkat (ilgi, özen) aslında kendisini, onu düzenleyen önceki nesneyi terk ederek ve öznelliğe geri dönerek, bütün tür ve nitelikten anlam verileri ve uyarıcılarının duyum, duyuşsallık (affectability) ve öfkelerinin rastlantısal ve ancak geniş çaplı bir örneklemini sunuyor göründüğü algı hayatına transfer edilmiş bulmaktadır. Bu, bedenin etkin ve bağımsız bir şekilde eski haline kavuşması değil, fakat aksine, dünyanın somut kısımlarının büyüleyici bir duyumsallığın sürekli değişkenliği içinde bir kez daha yukarı çekildiği ve indirildiği edilgin ve hareketli bir "tescil" alanına dönüştürülmesidir.

Estetik olanın yeniden canlandırımında destek olarak başvurulan, bu yeni postmodern duyum yaşamıdır; böylelikle kavramsal bir kurgu ya da sezdirme, onun titrekçe parıldayan oyun ve alıştırması için en uygun şekilde mazeretler olarak hizmet eden daha yeni yapıtların bahislerine geri transfer edilmektedir. Burada önceki estetik olan, algısal deneyimin bir güçlendirimi, yukarı ya da aşağı doğru artımı gibi bir şeye göre alkışlanmaktadır: Bunların arasında, (kendisi, modernizmde oynadığı rolden daha ziyade kökten biçimde değiştirilmiş bir rol içinde yeni bir "postmodern" canlanış olarak bilinen) "yüce" üzerine, yerel "yoğunluklar", çağdaş sonrası yaşam dizisi içinde kazalar, geç kapitalizmin algısal sistemindeki kopma ve boşluklara göre şimdi estetik kiplikler (modaliteler) olarak daha az özgül kabul edilen benzeşim (simulacrum) ve "esrarengiz" üzerine ilginç spekülasyonlar sıralanmaktadır. Ne de bu, geçmişe ait bir değer adına onun üzerine esasında Tanrısal bir ahlaki kınamayı dilemek şöyle dursun, bu yeni deneyim sistemini bir "reddetme" sorunudur. Marx'ın söylemekten hoşlandığı gibi, *hic Rhodus, hic salta!*; bu bizim dünyamız ve bizim hammaddemiz, onunla birlikte çalışabileceğimiz tek niteliktir. Yine de, ona yanılsamalar olmaksızın bakmak ve bizim karşı karşıya geldiğimize ilişkin bir açıklık ve doğruluk elde etmek daha iyi olacaktır. Estetik olanın günümüzdeki canlandırılmaları böyle yapmayı değil; aksine, geleneğin inceden inceye işlenmiş savunusunu sahnelemek ve onun süregelen uygunluğuna dair karmaşık savları ayrıntılarıyla açıklamak istediler. Şimdi bunlardan bazılarına değineceğiz.

III

Aklımdaki çalışmalar, çoğunlukla Avrupa kökenlidir ve Hilton Kramer'in *New Criterion*'u gibi gerici Amerikan çalışmalarını mahcup eden çok yüksek nitelikte entelektüel çalışmalardır. Önerdikleri "estetik olana geri dönüş"ün oldukça farklı bir Avrupa bağlamı içinde siyasal içerimlerinin de olması, sorgulanamazdır, çünkü Kramer güncesi ile birlikte hepsi, altmışların ve bunun da ötesinde zorunlu ideolojik mücadeleleriyle bizatihi Soğuk Savaş'ın sonunda gönül rahatlığını solumaktadır. Fakat, estetik olan üzerine düşünümün felsefi açıdan merkezi olduğu ve Amerikan kültürünün entelektüalizm karşıtlığında olduğu gibi, en fazlasından marjinal bir hobi olmadığı geleneklerden ortaya çıkmaktadırlar. Bu suretle Karl-Heinz Bohrer, nitekim Adorno'yu kendisine karşı çevirerek ve Heidegger'in (ve hatta çok daha kötü şöhretli bir başka

kitabında Ernst Jünger'in) tarihsel olmayan parçalarını ustaca yeniden bir araya getirerek, tarihsel zaman dışında bir estetik deneyimin varlığını ve bu alanda tarihsel düşüncenin uygunsuzluğunu ileri sürdüğü sıra dışı kitabı *Plötzliechkeit*de[12] otantik bir Nietzcheci algıyı yeniden uyar hale getirmeye çalışır.

Nitekim bu yapıtlar, estetik olanın yeniden ele geçirilmesini, bizatihi büyük modernizmin yeniden ele geçirilmesiyle birleştirme eğilimindedir; ve bu yapıtların savları, bu yüzden, Jean-François Lyotard'ın "postmodernizm"in modernizmi izlemediği fakat onu *öncelediği* ve onun yeniden doğuşunu ve bir zamanlar yüksek modern sanatın Yeni'si olan şeyin yeni bir ve tarihsel olarak beklenmedik doruk noktasını hazırladığı şeklindeki kaba önermesini geçerli kılmaya girişmektedir. Gene de bunun, görünümleri yanlış yola saptırıcı olsa da, burada tehlikede olan oldukça farklı bir "geri dönüş" olduğunu göstermek istiyorum.

Fransa'da, modernin ve onun estetik ve felsefi kuramlaştırmasının yaşamsal kaynağı, felsefi metinlerde değil, tersine, kuramı olduğu kadar şiir yaklaşımı (poetic) uygulamalarının (tüm Avrupa dillerinde) modern sözcüğüne bozulmayan seselim ve çekim gücü sağladığı, "modernite" sözcüğünün bulucusu olan Baudelaire'de yatmaktadır. Nitekim bu, modernist göreneksel yazın tarihi anlatılarının ters yüz edildiği, görkemli bir kuramsal edim içinde Antoine Compagnon'un örneksel kuramsal hareketini sergilediği Baudelaire'e bir geri dönüştür. *The Five Paradoxes of Modernity*,[13] parlak bir Hegelyen form içinde sergilenmektedir. Başlığının beş ayırt edici özelliği, Baudelaire'de moderne ilişkin ilk önseziden postmodernin karmakarışık çoğulculuğuna kadar tarihsel ilerleme içinde beş ayrı moment olmaktadır. Ancak bunda Compagnon, Baudelaire'e ve özgün "modernizm"in ruhuna daha otantik bir geri dönüşün yeniden doğuşuna ilişkin sezişini ayırt etme hakkını kendine saklar.

Onun beş izleği ya da momenti şöyledir: "yeniye olan boş inanç, geleceğin dini, kuramsal (ya da kuramsalcı) takıntı, kitle kültürüne ses-

12) Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit* (Frankfurt am Main, 1981); İngilizce çev.: *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, (New York, 1994).

13) Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité* (Paris, 1990); çev.: Franklin Philip, *The Five Paradoxes of Modernity* (New York, 1994). Çeviriler benim; fakat verilen ikinci sayı, İngilizce baskının asıl sayfasına göndermede bulunmaktadır. Compagnon, Amerikan versiyonuna, Amerika bağlamı içinde konumunun yerinde bir nitelemeyle "postmodern" bir konum olarak dikkate alınmaya imkân tanıyan (biraz değiştirilmiş) yeni bir önsöz ekledi.

lenim ve [eleştiri ve çağdaş "kuram"ın negatif ayırt edici özelliklerinin kastedildiği] yıkma tutkusu."[14] Bu ilerlemeyle –açıkçası yavaştan bir değer yitimiyle– insanda, modernist karşıtı bir sav gibi bir şey olarak okuma isteği uyandırılmaktadır: Fakat bu, örneğin Baudelaire ve Nietzsche'nin otantik modernitelerinin deforme edildiği ve onların verdikleri derslerin derece derece kaybedildiği bir otantikliği ve saptırma diyalektiğini göz önüne almamaktır. Eğer konum modernist karşıtı ise, o zaman eşit ölçüde postmodern karşıtı olarak da nitelenmelidir, çünkü bu sonuncusu, yapay, medyatik ve dekoratif bir ürün ve sanatın (ve hatta mimarinin) tarihinde temel olarak uçar bir moment olarak görülmektedir. Buradaki diyalektik bükülme, postmodernin tarihsel misyonunun, (geleneksel olarak anlaşıldığı gibi) modernin kendisinin daha zararlı görünümlerini ve gelişmelerini saygınlığından etmekten oluştuğu söylenen tarzda yatmaktadır. Burada o zaman Compagnon, Lyotard'dan daha az kehanetsel, fakat daha akla yatkın ve içten olarak, postmodern momentin yine de daha otantik ve gerçekten modernist bir estetiğin geri dönüşünü kolaylaştırabildiği umudunu korur.

Compagnon'un savındaki bir diğer can alıcı diyalektik düzenek, onun, Peter Bürger ile "normal-paradigmatik" sanat üretimini kökten biçimde ayırt etmek istediği avangard fenomenine bağlıdır: Nitekim, (bizatihi Baudelaire örneğini izleyen) büyük ve yalıtık modern yazar ve sanatçılar, tam formu hemen hemen evrensel olarak gerçeküstücülerle özdeşleştirilen avangard akımlardan keskin biçimde farklılaştırılmaktadırlar. Fakat Bürger'e göre, avangardların sanatın kendi etkinliğine ilişkin bir öz bilinci aştığı ve onun sürdürücü kurumlarının bir eleştirisinin üstesinden geldiği momenti işaretledikleri yerde Compagnon için avangard, basitçe, bizatihi sanattan nitelikçe bir düşüşü ve entelektüellerin onun yerine geçirilen politikasındaki bir kötüleşmeyi ifade etmektedir. Bu, doğru çıkan ve hatalı kılınamaz bir önerme olmasının yanında, (örneğin Adorno'nun paylaştığı) oldukça geleneksel bir estetik bakıştır, zira bu bakış, tüm estetik değerleri yadsımaya hazır Compagnon için, bu ortodoks gerçeküstücü şairleri ve ressamları sayıp dökmeye ve böylece, başarıları sonradan, aslında gerçek sanata geri dönmek için avangard politikaları terk etmeleriyle açıklanan büyük istisnaları –örneğin Masson, ya da Max Ernst– ayrı tutmaya yeterlidir.

Her durumda artık böylesi ayrımlar, eleştirinin, bizatihi Baudelaire ve Cezanne'dan her haliyle Beckett ve Dubuffet'e değin gerçekten este-

14) A.g.e., s. 11/xvii.

tik bir üretimin otantikliği ile, Compagnon'un beş izlek ve evresiyle belgelenecek olan ve sanatın öteki amaçlar için otantik olmayan özgül kılımı arasında ayrım yapmasına olanak tanımaktadır.

İlk momentteki hayati işlem, Baudelaire'in sanatın şimdiyle olan ilişkisine yönelik ilk kurumlarının basitçe bir Yeni kavramına indirilme tarzıdır. Baudelaire'in "Günlük Yaşamın Ressamı"ndan alınan en muğlak bir pasaj, ki şair-kuramcının gerçekten modern bir sanatı çok kısa ömürlü tarihsel bir ânın çabucak geçen gerçekliğini her nasılsa formun sonsuz ve değişmez alanıyla eşit bir bağla birleştiren bir sanat olarak betimlediği bir pasaj, bu yaşamsal ayrımı güvence altına almak için ortaya konulmaktadır: Ki bu, diğer bir deyişle, (bizatihi Baudelaire'inkiler), modern yazarın sonsuz olanı öncelikle geçici olanın içinde bulduğu içerimiyle birlikte, "sonsuz olanı geçiciden çıkarmaktadır". Mükemmel bir modernite tanımı yapar Baudelaire: "Modernite, diğer yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın geçici, uçucu, rastlantısal yanıdır." O halde, sanatsal modernitenin burada, yalnızca geçici ya da daha doğrusu "yeni" ile tanımlandığını düşünmek, bir yanlış anlama, fakat çok önemli sonuçları olan bir yanlış anlamadır: Oysa, Baudelaire'i izleyerek, belirli bir "dünyanın varlığı"nın[15] icadı ve fethi olarak kavranmakta ve onun sanatçıları, "yeniyi değil fakat aslında şimdiyi araştırmaktadırlar". Bu, Compagnon'un çözümlemesinin (yukarıda belirtilen) Bohrer'inkiyle kesiştiği, zamansal "birdenbirelik"in (*Plötzlichkeit*) bir tür "zamansız" Heideggerci tarihselcilik ifade etmesine rağmen, basitçe tarihsel bir yenilik olarak yorumlanamayan tam da böylesi bir dünyanın varlığını gösterdiği noktadır. Böyle bir savın, kültürel ve toplumsal organizasyonun erken tarihsel momentleri formu içinde mevcut olmayan, ki öteki parçası Baudelaire'in toplumunun bir yeniliği olduğunu varsayan böylesi bir "modern" dünya varlığının doğuşuyla ilgili toplumsal ve tarihsel önkoşullar sorununu gözden kaçırdığına inanıyorum. Hatta, tarihten (eğer varsa) kurtulabilme olanağı, tarihsel bir olanak olarak kalmaktadır; ve sanki, hem Bohrer hem de Compagnon, "zamansız" estetiklerinin kapısını en katıksız klasisizme aralamamak için, moderne ilişkin tartışmalarının tarihsel sınırlarını unutmak gereksinimi duymaktadır.

Ancak, şimdi ile Yeni arasında bu baştaki ayrılma bir kez kabul edilince, bunun ardından, yeterince mantıksal bir biçimde bir gerilemenin kaçınılmaz aşamaları, otantik olmayan bir modernizmin ilerlemeci çöküşü gelmektedir. Zira Yeni ve onun sahnelediği gelenekten kopuş,

15) A.g.e., s. 75/39.

kendisini şimdi çabucak, şimdiye değil, fakat *geleceğe* bir bağlanma olarak ortaya koyar. Bu yolla Yeni, genelde sanatın gelişimine ilişkin yapay anlatılar üretir ki bunda saygınlığından edilen burjuva ilerleme değeri, gizli olarak ya da değil, estetik alana yerleştirilir. Orada bu suretle, Compagnon'un haklı olarak, Clement Greenberg'de örneklenen ve (Marshall Planı döneminde Avrupa'nın ve özellikle Paris'teki sanat kurumlarının egemenliğini kırabilmek adına bir Amerikan teleolojik mitini ısıtıp şekillendirmek için, Greenberg'in kuramsal yapıtının tarihsel zorunluluğuna gönderme yapılmaksızın) ikincisinin savaş sonrası Kuzey Amerikan soyut ekspresyonizmiyle olan ilişkilerinde prova edilen "modern geleneğin ortodoks anlatısı" dediği şey ortaya çıkar.[16] Compagnon'un Greenberg eleştirisi burada, eski ve yeni tarih el kitaplarının yalınlaştırılmış meta anlatılarına olan hoşnutsuzluğu ve çeşitli eski genetik ve evrimci düşüncelerin yenilik açısından çözümlemelerinin özümlenmesiyle, çağdaş tarihselcilik karşıtlığının çoğuyla yeniden birleşir. Fakat Compagnon'un tanısı, tarihselin sanat tarihi içindeki bu toptan güvensizliğine çağdaş okullarla ilgili örtülü bir apoloji ekler: "Ortodoks anlatı daima, yolunu tuttuğu zirvenin işlevi içinde yazılır –bu onun teleolojik yanıdır– ve ancak, gelenekle ilişkisini kırmış olarak bakmak istediği çağdaş bir sanatı meşrulaştırmaya hizmet eder –bu da onun apolojetik yanıdır."[17]

Fakat şimdi böylesi anlatılar, onları sloganlar içinde açıklamak ve ödünç olarak onlara ideolojik bir ussal temel sağlamak için kavramsal bir içerik ve bir izlekleştirme talep ediyor gibi görünmektedir: Aslında, bu şimdi avangardın işlevidir ki, gelecek serabı desteğini, Breton ve onun izleyicileri gibi sözcülerin avangard misyonlarının katıksız polemik şiddeti içinde bulmaktadır. Compagnon'un belki de en gözü pek "paradoks"unda ileri sürdüğü gibi, Cézanne ya da Baudelaire'de kuram yoktu: "Onlar, kendilerini devrimci ya da kuramcı olarak görmediler."[18] Compagnon'un estetiğe ilişkin polemiğini, Birleşik Devletler'de olduğu kadar Fransa'da da, aslında kurama karşı gündemde olan tepkiyle birleştirmesini sağlayan ani bir sapmadır bu. Burada kuram sözcüğü, örtük olarak, radikalizmden felsefi spekülasyona, Marksizm'den postyapısalcılığa, edebiyat kuramından "Eleştirel Kuram"a, sosyolojiden tarih felsefelerine değin her şeyi içermektedir: kısaca, üniversitedeki insan bilim-

16) Bkz. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago, 1983).
17) Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, s. 57/39.
18) A.g.e., s. 79/57.

lerine yönelik çalışmaların (daha sonra göstereceğim gibi, olasılıkla Baudelaire'in "sonsuz ve değişmez" ile kastettiği şey olmayan) zararsız ve süslemesel sonsuz değer ve formalizmlere adanan bir kum havuzu işlemi içinde kötüye gitmelerini önleyen her şey.

Compagnon'un tanısının iki ayırıcı özelliği akla yatkın gibi görünmekte ve unutulmamalıdır: İlki, (örneğin, manifesto aracılığıyla) kuramsal meşrulaştırma ve sanatsal üretimin, bir "yöntem"e ya da diğer bir deyişle, daha sonra estetik propaganda izleği olarak hizmet eden ve (sanatsal ya da siyasal anlamda olması hiç de önemli değil) her nasılsa gerçekten devrimci olarak tanılanabilen birkaç yalıtılmış ayırıcı özelliğe ya da prosedüre[19] indirgenmesi arasındaki bir bağlantıya ilişkin tezidir. Fakat, katıksız prosedür ve tekniğin bu yoksullaşması, daha sonra avangard sanatın üzerine yıkılan tek-boyutluluk düşüncesine doğru uzun bir yol kat edecekti.

Daha sonra, alımlama konusunda insan, bu tür sanatın, "kendisini kuramsal olarak haklı çıkaran entelektüel söylemden ayrılamaz kılma"[20] biçimini aklına getirebilir: Burada öne sürülen, yalnızca avangard sanatın kendinin kuramsal apoloji'den sonra gelmesi değil, fakat aynı zamanda kendisini bu suretle basit bir kuram örneğine dönüşmüş olarak bulmasıdır. Fakat, Compagnon'un burada, duyusalın, eskiden estetik olanın, her nasılsa düşünsel ya da kuramsalla karışıp birleştiği yeni bir alımlama türünü öne sürdüğünü de düşünüyorum: Bu tür birleşmiş tepkilerin bir fenomenolojisini yapmak çok ilginç olacaktı (gerçekte, yukarıda göndermede bulunulan kavramsal sanat bize, farklı bir değişke sunmaktadır); yine de, kuramın şimdiye kadar genellikle deneyciliğe karşı baştaki savunularında olduğu gibi, saf anlamda duyusal, hatta saf anlamda estetik alımlama biçimlerinin var olduğunun imlenebilmesi akla yatkın değildir. Bu arada, savunulan ve kendi içinde pekiştirilen bir norm olarak bizatihi "saf" ya da "saflaş(tırıl)mış" düşüncesinden kuşkulanmasını öğrendik.

Son iki bölüm daha şematik, aynı zamanda daha muğlaktır, çünkü bizi çabucak, modern zamanlara ve sonunda bizatihi postmodernizme getirmektedir. Bunlardan ilki, kitle kültürünün (diyelim pop sanatın) yeni tanınmasının, basitçe, tümden otantik olmayan sanatın aslında piyasa sistemiyle olan suç ortaklığına ve meta formuna bilinçlenmesi ve uyanışıyla aynı şey demek olduğunu akla getirmektedir: Mantık, özel-

19) A.g.e., s. 116/89.
20) A.g.e., s. 115/89.

likle Peter Bürger'in böylesi bir düşünümselliği, modern sanattaki bilince kendi üretim koşulları içinde varan olumlu bir moment olarak kavrandığı tarz anımsandığında, pekala kurbanı suçlama mantığına bürünebilmektedir. Doğrusu, dirense de ve asıl şeyleşmesini yeniden özgül kılsa da, Adorno modern sanatın özgüllüğünün meta formuyla karşı karşıya gelmesinde yattığını düşünmüştür. Fakat yorum, Compagnon'un bir diğer çağdaş Kuzey Amerikan kültürel-siyasal tartışmasına sakınımlı bir biçimde katılımına, yani muhafazakarların sözde Kültürel İncelemeler'in tehlikelerine ilişkin olarak saldırısına olanak sağlamaktadır. Muğlak retorik sorusuyla Compagnon, başka neyi ifade edebilir: "Modern sanatın hastalığı, aslında tam da ilenci, estetik soruları daima kültürel terimler içinde ortaya koymayı hissetme zorunluluğunda yatmaz mı?"[21]

O zaman kuram, modernin çöküşünün son aşamasının yıkım ve eleştiri retoriğiyle tanılandığı son bölümde yeniden belirmektedir, ki eleştiri şimdi, yukarıda ifşa edilen "ortodoks anlatı"nın sonul formu olarak da görülmektedir. Nitekim, kuram, bu öyküde iki cameo (kabartma taşlı mücevher) görünümü veriyor gibi görünür: İlki, bazı sanatsal üretimlerin (düzmece de olsa) yine de ortaya çıkmaya devam ettiği avangard manifesto maskesi altında; ve son olarak burada, tam postmodernite içinde, (insanın imlediği gibi) yazın ve sanata, saf olarak figüran bir işlev olmasa da, kesinlikle ikincil bir konum verilmesi anlamında (burada, öğrencilerimizin, aslında pek de bir şey okumadıkları, Proust yerine Derrida okudukları şeklindeki standart muhafazakar yakınmanın yankılarının duyulmasına izin verilebilir). Fakat, yıkım ve eleştiri tüm ömrü boyunca modern sanata eşlik etti ve bunlar Baudelaire'in burjuvaziye olan nefretinde elbette görülebilir. Motifi bu kadar geç oyuna sokmak, modern sanatçıların kapitalizmin daima "sadık muhalifi" oldukları şeklindeki Hilton Kramer'in savının alay konusu olmasına davetiye çıkarmaktır. Radikal entelektüeller arasında çıkarı olanların yıkım ve eleştiri gibi değerlere eşlik eden suçlamaları, esas olarak hâlâ liberal bir kültürel kuruluş içinde meşru konumlarından mahrum muhafazakar entelektüellerin klasik *hmcmı* (ressentiment) belirleyen önerinin öteki yüzünden daha az ilginçtir: Her iki gözlemin de doğruluğu vardır, fakat bir entelektüelin böyle gözlemlerde bulunması yakışık almaz.

Bununla birlikte, daha önceden öne sürüldüğü gibi, özellikle postmodernizmin, aslında modernist teleolojinin kabul edilmemesiyle

21) A.g.e., s. 141/110-11.

silahlanmış olarak sahneye çıkmasından ve bu yüzden Compagnon tarafından, sadece doğru modernizmle değil, fakat avangard ile de bağlantılandırılan tam da kendi bazı ayırt edici özelliklerinin yadsınması olarak okunmasından bu yana, bu hüzünlü masalın en azından potansiyel olarak mutlu bir sonu vardır: "Her zaman bu ya da şu kuramın rehberlik ettiği nihilist ya da fütürist tarihsel avangardlar, sanatsal gelişimin bir anlamı olduğuna inandılar; fakat 1960'ların pop sanatı ve daha sonra 70'lerin tam estetik aşırı hoşgörüsü, sanatı, yenilik yapma zorunluluğundan kurtardılar."[22] Böylece, nihayet şimdi, Yeni fetişizmi, geleceğe ilişkin anlatısal takıntı, bizatihi sanat kuramının haraca kesilmesi, kesinlikle terk edilebilir: "Postmodern bilinç artık, modern geleneği, onu bir tür tarihsel taşıyıcı kayış ve Yeni'nin muhteşem serüveni olarak görmeksizin yeniden yorumlamamıza olanak tanımaktadır."[23]

Nitekim, Compagnon ve en azından diğerleri için postmodernin imlenebilir şekilde olumlu bir işlevi vardır: Modern geleneği, estetik-karşıtı (anti-aesthetic) ya da estetik-ötesi (trans-aesthetic) motiflerinden temizlemek, modern geleneği siyasal yanlısı ya da tarihsel ya da hatta kolektif olsun, içinde her ne varsa ondan arındırmak, sanatsal üretimi belirli bir burjuva geleneğin (fakat sanatçıların kendilerinin değil) ona daima yükledikleri yansız aldırışsız estetik etkinliğe geri döndürmek. Postmodernin diğer, daha ilerici ayırt edici özellikleri –popülizmi ve çoğullaştırıcı demokratikleşmesi, etnik ve avama ve feminizme olan bağlılığı, yetkecilik ve seçkincilik karşıtlığı, derin anarşizmi, kesinlikle burjuva karşıtı ayırıcı nitelikleri– bunlar elbette resimden çıkmalıdırlar. Bir kez böyle yapıldığında, bununla birlikte, bütün bir yeni estetizmin ana hatları, geleneksel güzele ilişkin düşüncelere (bizatihi Baudelaire'de bile tortusal biçimde yaşamakta olanlar gibi) yeni bir geri dönüş ortaya çıkmaktadır.

Fakat bu son adımı atmadan önce, (nihai olarak ve konu üzerine kendi yargılarına rağmen, aslında postmodern bir metin olarak sınıflamak zorunda kalacağımız) Compagnon'un çağdaş çözümlemesini, modern akımın otantik, gecikmiş dinozorlarından biriyle, postmodern kuram ve değerlerle bütün bütüne uyuşmaz biçimlerde modern sanatın (ve genelde sanatın) metafizik doğası üzerine hâlâ en büyük savları ortaya atan André Malraux'nun *Voices of Silence*'ı (Sessizliğin Sesleri) ile karşılaştırmak işe yarayacak gibi görünmektedir. Malraux'nun yapıtının

22) A.g.e., s. 178/144.
23) A.g.e., s. 175/141.

retoriğinin ciddiyeti kadar sökülüp atılamaz olan "hümanizm"inin ("la force et l'honneur d'être homme")*, çağdaş bir kamuya başvurmada hesaplı olmadığı bellidir. Öte yandan, Malraux'nun pan-estetizmi, mağara resimlerinin bir dünya uygarlığının yeni "düşsel müze"sine sokulmasından bu yana, onun insan sanatına ilişkin kapsamlı ve küresel özümlemesi, Compagnon ve Bohrer'de olduğu gibi, yeniden canlandırılmış yüksek bir modernizmin göstergesi altında sahneye konulan çağdaş "estetiğe geri dönüşler"den herhangi birinin oldukça ötesine geçmektedir. Ancak, bu sonuncusunun Malraux'da oynadığı rol çok daha komplekstir (ve daha çağdaş sanatın –hiç de sözleri edilmeyen pop art ya da onun devamları şöyle dursun, bizatihi soyut ekspresyonizmin– Malraux'da, basitçe modern paradigmaya özümlendiğine, yani burada daha sonra postmodern olacak olana tekabül eden hiçbir şey bulunamadığına pekala itiraz edilebilir).

Fakat, şimdi bizim için sanat sayılan şeyin söylemsel bütünlüğünün (corpus) bu genişlemesi (ve Malraux'nun formların başkalaşımı kuramının "sanat yapıtları"na modern dönüşümü, bizim için aslında seküler herhangi bir sanat anlayışından önce gelen tapınçsal ve dinsel parçalardan korumasının), yukarıda sözü edilen çağdaş estetik bilimsel tezlerde eşdeğeri olmayan Malraux'nun savında kuramsal sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Özellikle, eski estetik öncesi formların Batılı seküler kategorilere özümlenmesinin yanı sıra, onun için ideolojik açıdan merkezi olan, böylesi Batı öncesi kültürlerin (ve onların etrafında organize edilen dinlerin) metafizik ruhu konusu da vardır: Her şeyden önce, tehlikede olan şey, (İÖ yedinci yüzyıl eski Yunan Kouroi'sinin ilk gülümsemelerinden itibaren) insan yaşamını onaylayan kültürler ile bunu yadsıyan (Azteklerin kültürü ve hatta eziyet edilen tanrısal Hıristiyanlığın kültürü gibi) kültürler arasındaki ayrımdır ve besbelli ki "düşsel müze"nin hümanist ilkeleriyle arası açık nihilist bir itkiyi göstermektedir.

Böyle olmak sıfatıyla, bu değer sorununun yanı sıra, Malraux'nun, şemasıyla bağdaşmaz ya da ilgisiz gibi görünen (ve Compagnon'un moderne ilişkin bahsinde hiç de temalaştırılmayan) kendi modernizminin özgül ayırıcı özellikleri vardır. İlki ve bunlar arasında en önde geleni, makinenin ya da modern teknolojinin özlü modernliğine olan inançtır: Malraux'nun, makine çağından haz duyarak ve uçak ve fotoğraf, tank ve motorlu araç, radyo ve havai (aerial) ya da panoramik perspektifi alkışla-

* İnsan olmanın gücü ve onuru. (ç.n.)

yarak, fütüristlerden Brecht'e değin modernist çağdaşlarının birçoğuyla birlikte paylaştığı bir büyülenme. Gerçekte, modernist Novum'un, Bohrer/Compagnon'un "dünyevi tezahürü"nü, onlara yabancı olan teknolojik bir heyecanla ve modernin katıksız estetik yeniliklerini gizli bir model ya da prototip olarak basan makinenin heyecanıyla birleştirmesinin akla yatkın bir şekilde ileri sürülebileceğine inanıyorum (ve hatta bunun, çoğu kesim için içerikleri açısından teknolojik şevklerden masum gibi görünen Proust gibi modern yazarlara dolaylı şekillerde bile gösterilebileceğini düşünüyorum). Ancak, kapitalizmin ikinci ya da endüstriyel aşamasından kaynaklanan ve etkileri itibariyle, görünürde benzer çılgınca tutulmalara rağmen, postmodernitenin sibernetik ve atomik teknolojisinden oldukça farklı olan bu tikel modernist teknolojinin tarihsel özgüllüğü üzerinde ısrar etmek, yaşamsal önemdedir.

Bu arada Baudelaire'in kendisinde zaten var olan, fakat ikincisinin otantik modernitesinin Compagnon'un ideal aşamasının dışında bırakıldığı– teknolojik paradigma, Malraux'nun Gaullecü ve estetist olan geç döneminde varlığını sürdürmektedir ve bu paradigmanın, savın ve aslında *The Voices of Silence*'ın kendi kavramsal dokusu içinde açık yürekliliklе dokunmuş olduğu gözlenebilir. İlkin, bu kitabın çok geniş ilk bölümünün gösterdiği gibi, yeni bir "düşsel müze" önerisinin kendisi, kendi temel önkoşulu olarak, yeni bir teknolojik araç olarak fotografinin varlığına sahiptir. Fakat baştaki teknolojik önkoşul, öyleyse, sadece on dokuzuncu yüzyıldaki fotoğraf ve resim arasındaki bilinen rekabet anlamında değil, fakat her şeyden önce fotoğrafın –ki doğuşu ve varlığı Malraux'nun kuramı için olduğu kadar uygulaması için de çok önemli olan– yeni anlatısal sinema sanatına dönüşümünde Malraux'nun tarihsel anlatısının kendi içeriğine ve modern olacağını düşündüğümüz sanat için ortaya çıkmış kararlı sonuçlarıyla birlikte, şimdiye değin anlatısal bir resmin meşalesinin elden ele geçirilmesine dahil edilmekte ve özümlenmektedir: "modern sanatın ilk niteliği, bir öykü anlatması değildir."[24]

Bu karakteristik olarak negatif ve pozitif diyalektikten, ilkin Batılı ve Avrupalı modernist sanatın özgüllüğü çıkarsanacaktır ki, bu, şimdi Malraux'nun merkezi kuramsal sorununun daha ileri bir komplikasyonu olarak "hümanist" ve nihilist modern öncesi sanatların yanında yerini almalıdır: Şimdi bu karşıtlık, yalnızca, öteki kültür ve dinlerin seküler olmayan "sanatlar"ını "düşsel müze"ye hoşnutlukla buyur ede-

24) André Malraux, *The Voice of Silences: Man and His Art* (Princeton, 1978), s. 98.

bilmek için çözülmemeli, fakat aynı zamanda kutsal ve seküler, binlerce yıllık kült nesneler ile resmin kendisini kendi en derin çalışma konusu olarak aldığı ve geçmişin tüm sanatlarıyla kökten ve görünüşte köprü kurulamaz kopuşu sahnelediği bu alışılmışın dışındaki modern uygulama arasındaki gerçek karşıtlık da çözülmelidir.

Malraux, bu çeşitli düğümlere "Mutlak" nosyonu aracılığıyla değinir: *La Condition humaine*'inde pekâlâ olduğu gibi, insanların kendi sonlulukları (finitude) ve ölümleriyle otantik bir yüzleşme olarak bakılan Mutlak. Bu tarih ötesi Mutlak anlayışı böylece, nihilizmden kırılgan hümanizm gibi bir şeye uzanan döngüyle bağdaşır, çünkü her ikisi de ölümle yüzleşme tarzlarıdır ve aslında kesiştikleri noktaya Perken'in (erken *Voie royale*'de) "il y a aussi quelque chose de... satisfaisant dans lécrasement de la vie..."* şeklinde ifade edilen önemli görüşünde önceden değinildi. Aynı zamanda şimdi, bu büyük mutlaklıklar listesine, seküler bir "modernizm" ya da modern sanat da eklenebilir; ve eğer bu hâlâ etkileyici yapıt üzerinde uzun uzadıya dursaydım, paradigmatik bir modernist estetizmin ister istemez kendisini estetik ötesi bir boyutla tamamladığı bir noktaya varılacaktı. Öyleyse Malraux'nun Mutlak'ı, Adorno'nun sözünü –"saf biçimde estetik olarak deneyimlenen sanat, estetik açıdan bile deneyimlenmede tümden başarısız kalır"[25]– onaylamakta ve alkışladıkları yapıtlardaki fazladan estetik olan her şeye son vererek ikincisini arındırmaya çalışan estetiğe bu çağdaş geri dönüşleri paylamaktadır.

Fakat bu aynı zamanda, farklı türden bir terminoloji aracılığıyla elde edilebilen bir noktadır da: Çünkü bana öyle görünmektedir ki, Malraux'nun estetik Mutlak anlayışı giderek, romantik dönemden günümüze modernizmin temel motor itkisi haline gelirken, Yüce nosyonuna da özümlenmektedir. Anımsanacağı üzere Yüce'nin işlevi, özellikleri geleneksel estetiğin ve geleneksel sanat üretiminin merkezi ilgisi olan Güzellik'in karşıtsal bölüm başlığı altında sınıflanan dekoratif formların yerini alacaktı. Bununla birlikte, bu durumda sadece moderne ve "saf"a ya da otantik estetiğe "geri dönüşler"in, modernist Yüce'nin çağdaş çeşitlemeleri olmaktan ziyade, Güzellik'in birçok formu olarak maskesi indirilmekle kalmamakta; fakat genel olarak postmodernizm estetiği, çeşitli modernist "yücelik" savlarının duyumsal güzelliğin bir kez daha

*"Yaşamın yok edilmesinde tatmin edici bir şey var." (ç.n.)

25) Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie. Gesammelte Schriften*, c. 7 (Frankfurt am Main, 1970), s. 17; İngilizce çev.: *Aesthetic Theory* (Minneapolis, 1997).

konunun kalbi olduğu daha gösterişsiz ve dekoratif uygulamaları tarafından yerinin alınması şeklinde karakterize edilebilmektedir. Sonuç faslında göstermeye çalışacağım nokta budur.

IV

Şimdi, Güzellik'in çekiciliğinin ve estetizm ideolojisinin, tarihsel açıdan biraz değiştirilmiş olsa da, yenilenmiş bir rol oynar göründüğü çağdaş sinemanın imge üretimi içindeki bu "estetik olanın geri dönüş"ünün görsel sonuçlarını inceleyeceğiz. Bazı son dönem Avrupalı yüksek-kültürel başarılara bakmadan ve bir kez daha, (başka bir yerde "nostalji filmleri" adını verdiğim) çağdaş tarihsel filmlere ilişkin çetin sorunu incelemeden önce bir İngiliz (Derek Jarman), bir Afrikalı (Souleymane Cissé) ve bir Meksikalı (Paul Leduc) film yapımcısını incelemek istiyorum. Çıkış noktam, bireysel etkilerle hiç de ilgili değildir, fakat daha ziyade, tüm bu yönetmenlerin şu ya bu biçimde tepki gösterdikleri, uluslararası bir film festivali kültürüyle yayılan ve iletilen, (aynı zamanda küresel bir Birleşik Devletler ticari film ihraç sistemine karşı çıkmaya ve seçenekler koymaya çalışan olarak) günümüz film üretimindeki küreselleşme düzeyini oluşturan bir ortak durumun dolayımıyla ilgilidir.

Derek Jarman'ın en yaygın şekilde dağıtımı yapılan filmi *Caravaggio* (1986), *ressamca* stratejinin, biçimiyle olduğu kadar içeriğiyle de, birçok bakımdan en üst düzeyde temsilcisidir ki, bunda, Godard'ın *Passion*'unda (1982) olduğu gibi, tanınmış fakat hâlâ çok fazla elektrikleyici resimler, poz verme kılığı altında bu resimlere öykünen aktörlerin canlı bedenleriyle değişmektedir. Aktörler tarafından bir ön (pre-existent) sahne için poz verilmesinde örtük olan biçim ve içeriğin ayrılması, rastlantısal bir imge içinde görüntüsel sahnelemeden başka bir şey olmayan bir "gerçek dünya"yı yeniden kurarak bizatihi filme ait imgenin benzeşimniteliklerini yeniden onaylar ve güçlendirir.

Bu tür imgeler dizisi, erguvan renginde durağan bir figürü içeren sisli bir oda, çok parlak kırmızı bir giysinin kıvrımlarını bitiştiren ceset gibi beniz sarılığında bedenler, bir testinin ya da bir portakal çanağının parçalar halinde saçılması, klasik bir ayaktakımı meyhanesinden süzülen duman, ya da dinsel bir kafile ya da kabadayılar arasında bıçaklı bir düello– birbirlerini kendi almaşıklıklarıyla çerçeveleyen ve birbirlerini var eden, birbirlerini kendi zıtlıklarıyla üreten bu afallatıcı film kareleri, kendi formel mantıkları içinde son derece durağandır. Bu imgeler ve kareler,

kurguyu –olduğu gibi– basitçe yüklenmezler, onu tersyüz ederler ve eylem ve olayların yaşamöyküsel sırasını, görselliklerin basit bir mazeretine çevirirler. Bu, filmin içine bir tür sıkıntı –modellerin sıkıntısı, ressamın stüdyosundaki asalakların sıkıntısı, ressamın bir açı ya da hafif bir zıt renge karar vermek için sonsuzca pinekleyip beklemesindeki sıkıntı– olarak nakşedilir; bu, ressamın yaşamına, her nasılsa ve esas itibariyle insani zamanın ya da praksisin dışında olan bir tuvalin resimlenmesinin hareketleri arasındaki bir işaretleyici zamandan ve bir beklemeden çok daha derin biçimde nakşedilmektedir. Fakat, hiçbir şey, adı çıkmış yaşamı, neredeyse Villon ya da Genet'nin güzel sanatlarının eşdeğeri olan bir macera ve kriz paradigması olan bu tikel ressamla ilgilendiğimizden daha paradoksal değildir! Klasik kurgusu şimdi alegori haline getirilen sıkıntı, burada nihayet tarihten geri çekilmenin göstergesidir. Başka yerde, esas olarak görsel bir kitle-kültürel pornografinin kendi temel malzemeleri olan cinsellik ve şiddet bile, bu engin dünyadan bıkmışlığın estetik fetişizmi olan ressamca gaz ile dışarı boşaltılmaktadır. Doğrusu, ek bir sıkıntı, aslında "sanat"a, karşı kültürel marjinalitenin öte tarafındaki sanal bir imge dininin yeniden ortaya çıkmasına bir tür düşkünlük olarak, izleyiciden talep edilen fiyattır (ve bir başka anlamda, kuşkusuz, seyirci bu filme alegorik olarak, ressamın suskun ve kalın kafalı hizmetçi kişiliği içinde nakşedilmektedir).

Fakat bu yapıtın en çarpıcı özelliğinden, yani onun büyülü-gerçekçi anakronizmlerinden –sevgililerin yataklarının ötesinden gelen bir tren sesini işitiriz, motosikletini onaran bir Rönesans kahramanını izleriz, modası geçmiş daktilosunun tuşlarına hızlıca dokunan bir kilise prensi, mağara biçimli bir garajın içinde eski bir roadster'in önünde oynanan bir sahneyi gözleriz ya da portatif bir hesap makinesi üzerinde bir şeyi hesaplayan şık ipek giysili saray figürlerini izleriz– söz etmedim. Görülecektir ki tüm bunlar, hem ulaşımı hem de iletişimi kuşatan, aslında yaygınlaşmış bir medya anlayışının teknolojileridir: Yoğun biçimde billurlaştırılan ve daha sonra farklı aletler formunda resimsel bir geçmiş içinde projelendirilen bu açığa vurucu nesneler, postmoderndeki estetik ve teknoloji arasındaki ilişkiyi öne çıkararak ve bu güzellik anlayışı ile geç kapitalizmin yüksek teknoloji yapısı arasındaki diyalektik bağlantının maskesini indirerek burada iş başında olan derin itkiler kompleksi ile ilgili bulgu olarak durmaktadır. Bu suretle Jarman'ın,[26] bir başka yerde[27]

26) Jarman'ın daha ileri bir tartışmasına ilişkin olarak bu kitabın 7. bölümüne bakınız.
27) Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic*, (Londra, 1992), s. 97-101.

doğal öğelerin –vıcık vıcık bataklıklar, yağmur, parlak alevler– geniş sinema perdesi üzerindeki nefes kesici yeniden icadı, onların yeniden üretimine elveren ileri teknolojinin basit tersinmeleri olduğunu ileri sürdüğüm bir Tarkovski'nin kendi farklı doğasını gizeminden arındırır: Bu yüzden bunlar, gerçek anlamda benzeşmelerdir (simulacra) ve insan, benzeşmelerin yabancılaşması (estrangement) ve gizemsizleştirilmesini ortaya koymak için çok farklı bir gelenekten bir filme dönmeye teşvik edilmektedir. Temiz hava ve suyun ve tüm bitki yaşamının kökünün kazındığı ölü ve çorak, kirletilmiş ve aşırı kalabalık bir gezegenin yurttaşlarının, nihai bir yüksek teknoloji ritüeli içinde, bir yüz yıl önce Dünya üzerinde varlığı sona ermiş olan National Geographic'in muazzam doğal güzellik hologramlarını tüketen ölümlü bedenlere dönüşmek için teşvik edildikleri, uyuşturan ötenazi sahneleriyle Amerikan bilimkurgu filmi *Soylent Green*'den (Richard Fleischer, 1973) bahsediyorum.

Fakat insan, bundan çok farklı bir imge üretimi de imleyebilir ve bana öyle geliyor ki, Malili film yapımcısı Souleymane Cissé'yi toplumsal gerçekçilikten *Yeelen*'in (*The Light*, 1987) –korkutucu büyüsel güçlerle donanmış ve özgün şamanların teknik açıdan paranoid şizofrenler oldukları şeklindeki antropologların tezlerini belgeleyen dev benzeri kötü bir babanın, eşit ölçüde kendi büyü payını isteyen oğlunun amansızca peşine düştüğü ve onunla, geriye çölden başka bir şey bırakmayan nihai bir atomik patlama içinde, organik dünyanın yanı sıra birbirlerini yok ettikleri nihai bir düello içinde karşı karşıya geldiği, görsel görkemi ve masal gücüyle tüm dünyadaki izleyicileri şaşkına çeviren bir film– sıra dışı görsel ve mitik anlatısına dönüşünü işaretleyen de budur. Ekolojik dokundurmalarıyla öğütlemede bulunan sonuç, açık bir şekilde, belirli bir çağdaş niyeti savlamaktadır; öte yandan mitik araç, imgeye, Jarman'dakinin neredeyse tersini anlatıya doğrudan sokma ve kendi karakterlerinin doğal güç ve öğeler kanalı haline geldikleri bir kurguyu sahneleme gücü vermektedir. Gerçekten de bu, pekâlâ alışılmamış bir deneyimdir; fakat aynı zamanda, özellikle günümüz Üçüncü Dünya toplumlarının krizlerini ve devlet baskısını betimleyen Cissé'nin toplumsal filmlerini izleyerek, bu sözcüğü kullandığımız bütün anlamları içinde özgün biçimde estetikleştirici bir deneyimdir de. Böyle söylendiğinde, bunun, Batılı bir izleyicinin püritenliği olmadığını umut ediyorum, fakat Afrikalı dostlarımın paylaştığını öğrendiğimde en azından güvenimin perçinlendiği bu çalışmaya ilişkin belli bir zihinsel karmaşa hissediyorum. Mitler, sonucu ve sahici içeriği olmayan sahte-anlatılardır; bu filmin sonundaki atomik flaş, tersine, güçsüzleşmenin bir belirtisi ve belli

bir ideolojik yenilgi ya da başarısızlığın kabulüdür: Fakat modernist dönemde (Thomas Mann, T. S. Eliot'ın *Ulysses* üzerine denemesi) bitişi yapısal güçlükler yaratan mitten yararlanma bir anlatı türünü bir diğeriyle ikame etme imkânı sağlamasına karşın, bu postmodern "mitik" prosedür, çözülemeyen bir anlatı çelişkisi yaratmak bakımından bir imgenin ikame edilmesinin özrü olarak daha iyi kavranabilir.

Meksikalı yönetmen Paul Leduc'un filmleriyle ve bilhassa onun sıra dışı *Latino Bar* (1990) filmiyle bu imgenin meşrulaştırılması problemi üzerine oldukça farklı bir ışık düşülmektedir. Bu film, tüm mitik motivasyonlardan kaçınmakta ve fakat, popüler müziğin filmdeki "total akışı"na rağmen, bütünüyle diyalogsuzluğu ön plana çıkardığı, bu suretle aslında sessiz filmlerin dinamiklerine biraz özgün ve tuhaf bir tarzda geri dönmekten ziyade Jarman tarafından uygulanan operaya özgü MTV versiyonuna yaklaştığı ölçüde aslında imgeyi daha mutlak bir biçimde ön plana çıkarmaktadır. Yine de, sahneler dizisi, geleneğin en muhteşem sessiz filmlerinde olduğu gibi, bizi, özgül gösterge sistemi ve fotoğrafik imgenin sözsüz, yoksullaştırılmış sinema fotoğraflarının dışında bir saf (primal) anlatının çalışılması ve ortaya çıkışıyla karşı karşıya bırakmaz. Aksine, insanın aklını başından alacak ölçüde, kendisini diyalektik açıdan iki farklı kayıt üzerinde yeniden kurar: Bir yanda, Maracaibo'da bir gezinti iskelesi üzerinde kulübe, baraka ve meyhanelerin karmaşık uzamsal labirenti içinde oluşturulmuş, söz gerektirmeyen yalın ve hatta kalıpyargısal bir aşk ve kıskançlık, şiddet ve mücadele anlatısı; ve öte yanda, ya katıksız siyah ve beyaz dinamiklerinden ya da (burada tartışma konusu edilen öteki filmlerle de örneklendiği gibi) modern tekniko-lor'un* cafcaflı etkilerinden farklı olan bir renk sistemi. *Latino Bar*, aksine, koyulaştırılmış ve sanal bir renk sistemi içinde ifade edilmekte ve anlatılmaktadır ki, tek imgelenebilir eşdeğeri, sessiz dönem sırasında zaman zaman denenen tonlama (tinting) olabilir. Her noktada okuma ve deşifre etme, yeniden kurma gereği duyduğunuz bir sahnenin karmaşık zamansallıklarından artık kurtarılmış olan imge, derinlik ve karanlıklarının (kasvetlerinin) gözün her derin anlam katmanlarını taradığı görsel bir yorumsamaya benzer bir şeyi yansıttığı farklı bir tür görsel dikkati gerektirmeye başlar.

Burada, *Yeelen*'de ileri sürülenden büsbütün farklı bir türde kutsallığın gizli geri dönüşünün izini sürebileceğimizi sanıyorum, zira kamera,

* Bir filmin üç ana renkte –primary colours– ayrı ayrı çekilip sonradan birleştirilerek tüm renklerin elde edilmesine dayanan renkli film çekimi yöntemi. (ç.n.)

gezinti iskelesinin donanımlarının öğelerine yaklaşır ve sonra oradan geri çekilirken, imgenin sunduğu şey, bitki öbekleri ve çiçeksi süslemelerle birbirine bağlanmış aşırı süslü dinsel ufak tefek biblolar çokluğuyla, *candomble* ya da *santeria* sunaklarından başka bir şey değildir. Leduc'un sinemasal imgesi, böylece, *candomble*'un sunak taşının, gizlice merkezi bir kutsal resim ya da yontuculuk eksenleri çevresinde düzenlenen Avrupa-merkezci bir hiyerarşiyi –merkezleştirici ve merkezleşmiş bir temsil– merkezsizleştirerek ve dayanaksızlaştırarak ve dış sınırda libidinal enerjilerin Tanrı-merkezli öncesi (pre–theocentric) tersinmesi ve serbest bırakılmasında arkaik bir olanak sunarak, Hıristiyan sunağının* "yüksek" ya da resmi dinini taklit etmeye benzer biçimde geleneksel sinemasal anlatının öğelerine öykünür.

Leduc, Frida Kahlo'ya ilişkin tanınmış film portresinden (*Frida*, 1984) dolayı, –Frida'nın yeniden özgül kılınmasını simgesel olarak çağdaş toplumsal hareketlerin kültürel politikasıyla temsil eden, her yerde hazır ve nazır postmodern bir dekorasyonun duyarsız şekilde sızdığı ve sömürgeleştirdiği bir çalışma– bu bağlamda bizim için çok büyük ölçüde yararlı bir gönderme noktasıdır. O nedenle bu, formel özgünlüğü, "yeni tarihselcilik" ya da eski kültürel tarihler veya eski antropolojik yazanaklar (reports) bakımından yeni etnografinin özgünlüğüyle karşılaştırılabilir olan yeni tipteki postmodern bir belgeselliği örnekleyen bir yapıttır. (Geç on dokuzuncu yüzyılın estetik tarihselciliğinde olduğu gibi) katıksız biçem ve görünümün bir estetiğinden ziyade metinselliğin bir estetiği olmasına rağmen tüm bu formel başkalaşımlarda, estetik bir dikkat ve güdüleme, eski "ussal" yorumun yerine ikame edilmektedir. Bu yeni türde biçimi belgeleyen öteki filmler, Isaac Julian'ın yapıtını ve *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1990) içermektedir.

Şimdi kısaca, yeni Güzellik estetiğinin izlerini, bazı düşük düzey çağdaş film türleri ya da üretim tipleri aracılığıyla sürmek istiyorum. Betimsel şekilde (ve ahlâksızlık bakımından) seks ve şiddet pornosu adı verilen şey, mutlak bir şimdinin zaman içinde geçerli estetik nosyonlarının iğrenç bir karikatürü gibi bir şeyi sunsa bile, zaman zaman lirik dolgu maddesi kullanan sözde ticari aksiyon filmleri sinemasına egemen olan eğilime burada değinilmeyecektir. Zira bu filmler, seks ya da şiddetin sırf şimdiye güçlü bir indirgenmesi içinde, herhangi bir anlatısal zaman duyumu zayıflamasının bir telafisi olarak okunabilen yoğunluklar sun-

* Hıristiyanlıkta Aşani Rabbani ayininde, üzerinde ekmek ve şarabın kutsandığı masa. (ç.n.)

maktadır: Seyircinin lokal belleğini hâlâ geliştiren ve eğip büken eski kurguların yerini, anlaşıldığı kadarıyla yalnızca sırf şimdiye bakışta var olan deneyimlerin üzerine kafa yorulduğu sonsuz bir anlatısal mazeretler şeridi almaktadır.

Ne ki –şimdi anlatısal tarihin kendi üzerine yansıtılan– anlatısal zamanın şaşmaz biçimdeki bu güçsüzleşmesi, nostalji filmi adını verdiğim şeyin belirleyicilerinden biridir de. Nostalji filmi, terimin, sahici nostaljinin –sürgünün zaman içindeki tutkulu arzusu, eski tarihsel bolluklardan mahrum edilen çağdaşların yabancılaşmaları– postmodernitede hâlâ mevcut olduğunu ifade etmesi ölçüsünde yanıltıcı bir addır. Ancak, ikincisi, eski modernist anlamda yabancılaşmış olanın uzağından bile geçmez: Geçmişle olan ilişkisi, koleksiyona bir başka nadide nesne ya da uluslararası ziyafete başka bir çeşni katan bir tüketicinin ilişkisidir: Öyleyse postmodern nostalji filmi, çoğu zaman müzik, moda, saç stilleri ve araba ya da motorlu araçlarla işaretlenen bu türden bir tüketilebilir imgeler setidir kesinlikle (zira formu, modern çağın kendisinden daha uzak olan dönemlere uydurmak güçtür). Bu tür filmlerde dönemin gerçek biçemi içeriktir ve bu filmler, bu yüzden, göreceğimiz gibi, anlatılar olarak işlev görecek kapasiteleri üzerinde etkisiz olmayan kalıpyargısal türün bir tür kuşaksal dönemleştirmesini üreterek, kendi olaylarının söz konusu olması bakımından çağın moda resimlerini ikame ederler. Televizyon dizilerinde (örneğin, *Crime Story*) bazı ilginç denemeleri içeren, Mafyayı araç olarak kullanan yirmili ve otuzlu yılların bir dizi versiyonunu takiben, (geç kırklı ve ellili yıllarla ilgili olarak) *The Godfather*'ı içeren sıklıkla çok yüksek kalitedeki bu yeniden kurguları dışarıda bırakıyor olmakla anlaşılmak istemem. Bu tür yapıtlar, yeni tarihsel temsil formları içinde su götürmez biçimde deneysel çalışmalardır ve genel olarak tarihin temsiline ilişkin en ilgi çekici felsefi soruları ortaya atmaktadırlar: O nedenle, yeni formlar üzerine gerçek akıl yargıları, basit olarak kişisel başarı ya da başarısızlıkları meydana çıkarmanın yolları değil, fakat tersine, insanın bizatihi çağın kendisine ve formu üretme kapasitesi üzerine geçirdiği yargılardır.

Bu bakımdan, nostalji filmleriyle ilgili en ilginç testin, tek bir yazarın (auteur) yapıtı içinde ortaya konulabileceğini öne süreceğim; ilki, klasik çalışması *Lucia*'nın (1969) ikinci epizodunda ve diğeri, elbette uzun bir dönemi tarayan ve bizi alıp Devrim'in kendisine götüren sonraki filmi *The Opportunist*'de (*Un hombre de éxisto*, 1986) olmak üzere, Machado diktatörlüğünün iki ayrı temsilini borçlu olduğumuz Kübalı film yapımcısı Humberto Solas'ı ele alıyorum. *Lucia*'da Machado epizo-

du, bende neredeyse *symboliste* bir estetik olarak niteleme isteği uyandıran şeye göre kurulmaktadır: bakış açısı erkekten ziyade kadın olan, ayrıca Jakobson'un elbette tarihsel nesneye metaforik bir yaklaşımdan ziyade düzdeğişmecesel (metonymic) bir yaklaşım dediği şey, büyük ya da şiddetli olayların bodoslama temsillerinden ziyade bu olaylara bitişik olan bir yokluk estetiği. Küba tarihinin önemli bir momentini ele alan bu epizot, öyleyse, bir biçemsel ölçülülük ve ağır olmayan ifade modeli ve sinemasal bir büyük duyarlık anlatısıdır. Öte yandan *Opportunist*, dönemin en iyi bilinen ayırt edici özellikleri ve olayların tümünü doğrudan betimlemeye çalışarak, aynı tarihsel nesne üzerine bodoslamasına bağırtan bir hamlede bulunmaktadır. Böyle yapmak suretiyle de, bilgisi kendi örneğini öncelemek zorunda olan bu aynı olayların basit bir örneğine düşürülmüş olmaktadır. Aslında, bence bu, bu tür nostaljik filmin en uygun önsel formel gözlemidir: Zira film, ister istemez, dönemin çeşitli biçemleri de dahil olmak üzere, önceden varolan tarihsel kalıpyargıların izleyici tarafından tanınması üzerine temellendirildiğinden, bu aynı kalıpyargıların basit anlatısal onaylanmasına indirgenmektedir. Film, (tarih el kitaplarından ve önceden varolan ortak tutum ve göndermelerden öğrenilen) ayırt edici özellikleri hakkındaki en kestirilebilir tanıklıktan daha fazla bir şey yapmamaktadır; gereksiz ve bütünüyle bireysel tekilliğe düşmeden, dönemin kalıpyargılarıyla çelişki içine girmemektedir. Diğer bir deyişle, Lukács ve diğerlerinin bize açıkladıkları gibi, eski tarihsel sanatı oluşturan biricik ve mükerrerin, tipik ve bireyselin zengin diyalektiğini bilmemektedir. Nostalji filmi tarihselden ziyade tarihselcidir ki, bu da, ilgi merkezinin ister istemez neden görseli yerinden edip eski sinemasal masal anlatma gibi bir şeyin çok heyecanlı imgelerini ikame ettiğini açıklamaktadır: Ve doğrusu, imgeye gösterilen ilginin, anlatısalı kırmasının ve daha saf biçimdeki anlatısal ilgi ile uyuşmaz olmasının aksiyomatik olduğunu düşünüyorum. Bu, (gerçekte Solas'ın iki filmini karakterize eden) siyah-beyaz ve renkli arasındaki karşıtlığa genişletmeye) ve doğrusu renklinin anlatısalla bağdaşmazlığına ilişkin kuşkusuz ölçüsüz bir hipotez olarak genelleştirmeye yatkın olduğum bir savdır. Fakat burada o kadar da ileri gitmeyeceğim ve kendimi, iki yapıt üzerine oldukça farklı bir gözlemle sınırlayacağım: Şöyleki, modernizm *Lucia*'nın umulmayan bir nitelendirmesi olmakla birlikte, onun üç epizodunun, dolayımlama ya da üç ayrı estetik ve biçem aracılığıyla, üç üretim tarzını yan yana koyduğu bellidir. *Lucia*'da tarih, bu yüzden, bizatihi bir form mesajıyla dolaylı olarak da iletilmektedir: Oysa *The Opportunist*'deki tarih, sadece, sorunsal olmayan ve görece saydam bir

temsili dil olarak alınmaktadır. Ne olursa olsun, bu ticari film tartışmasını, bu filmlerin postmodernitesinin, en azından kısmen, onların geçmişi bir meta olarak paketleme ve onu izleyiciye tamamen estetik bir tüketim nesnesi olarak sunma tarzından meydana geldiğini ileri sürerek bitiriyorum; ve inanıyorum ki bunun gibi bir şey, ister film, reklamcılık, isterse MTV'de olsun, bugün genel geçer görsel üretimin diğer nesnelerinin çoğu için de söylenebilir.

Postmodern dönemin son yıllarında, sanat için sanat yapıtlarının ve sanatçılarının acıklı depreşmesinin kaydını göstermek istediğim asıl nokta şudur: Bir nostalji imasını, fakat bu örnekte, sanatın kendisi ve estetikle, politik olmayan ya da apolitik oluş olarak fantezileştirilen bizatihi modernist dönemin sanat için sanatla ilgili bir nostaljiyi de açığa vuran çalışmalar. Aslında, modernizm ve büyük modernistler, bütünüyle, Benlik'in ya da Dünya'nın eli kulağında ciddi dönüşümlerinin tarihi önem taşıyan önsezisine bağlanmış olma anlamında son derece ütopyacıydılar: esasında protopolitik deneyimler dediğim şey. Bu arada, onların art-novel'lerinin, yerleşmiş öz-göndergeselliklerinin (self-referentiality) daima, aslında dile ve bu dönüşümlerin gerçekleştirilme kipi olarak poetik olana dayandığı, günümüz bağlamına eklenmelidir de. Bu anlamda Heidegger son modernistti ve Heidegger'in dil üzerine yazdığı ütopyacı ve derin düşünce ürünü yazıları ile mevcut postmodern sanat için sanat arasındaki fark, mesafe, Wagner'den Schönberg'e değin, aslında modern burjuva müziğinin göz alıcı tutkuları üzerine olmaktan çok, kendisi şimdi dekoratif bir uzam-doldurma biçiminde (bir yanda rock ve onun kulaklıkları, öte yanda erken kapitalist ya da barok ve erken müzik) anlaşılan, daha ziyade dekorasyon, görsel sanatlar ve müzik üzerine odaklaşan dilin artık postmodernde ayrıcalıklı bir konum işgal etmediğidir.

Böylesi bir hipotez ile ilgili olarak metnime, tipik ve gerçekten başarılı bir yeni-estetizm örneği bir filmi, Alain Corneau'nun, biri bir oportünist ve şarlatan diğeri ise gerçek bir yaratıcı ve dünyadan estetik olarak el etek çekişiyle neredeyse mistik bir kâhin olan iki on sekizinci yüzyıl bestecisinin arasındaki rekabete ilişkin filmini, *Tous les matins du monde*'unu (Dünyanın Bütün Sabahları, 1992) alıyorum. Oportünist çömez, ustasının müziğini ve sanatsal sırlarını çalmak için onun kızından yararlanır ve ardından ünlü, zengin ve güçlü bir kişilik haline gelerek kendini kralın sarayına satar; her şeye rağmen patronunun içten, "gerçek" müziğini kabul ediyor ve böyle bir müziğin özlemini çekiyordur. Bu film, "güzel" fakat *Caravaggio*'nun aksine, tüketimi sanat kılığına sokan ve

bize, kesinlikle tarih-yazımının imgeleri olmayan kendi amacı içinde sahte bir tarihsel imgeler seti sunan bir filmdir. Tarihsel ortam aslında bir işaretler (signals) seti olarak kullanılır: Büyük müzisyen, Fransız klasizmine işaret eden bir Jansenisttir, çömezinin kendini sattığı saray ise Fransız Devrimi'nin kendisine karşı yapıldığı çürümüş *ancien régime*'in sarayıdır. Bu çifte gösterge, filmi, siyasal değil fakat sanatsal koşullar içinde kaydedilen dekadan bir seçkinler topluluğuna karşı bir protesto olarak okumamıza olanak sağlamaktadır. Bu arada, imgelerin güzelliği, müzik ve de filmin üzerinin pudralandığı cinsel özgürlükler, estetik bir çekim türü olarak dünyadan el etek çekmenin hazlarına işaret etmezken, –İngiliz püritenizminin bir tür muğlak ve genel eşdeğeri olan– Janseneizmin katılıkları ve estetizmi, filmin, dünyadan el etek çekme değerlerini onaylamasına olanak tanır. Yüksek kültür adını verdiğimiz şeye işaret eden, Amerikanlaşma ve dizginsiz yayılan tüketim kültüründen ve çağdaş iş dünyası ve piyasa toplumunun daha kötü tezahürlerinden geri durmayı belirten film, uluslararası film piyasasına – bu piyasaya vakur bir tarzda, farklı bir Avrupai seçenek olarak katılmasına karşın– ulusal olarak zarif bir Fransız katkısı şeklinde kodlanmaktadır. O halde, ayrı cinsten Avrupai bir ihraç ürünü olarak sanat ve estetik kılıfı altında sunulan film, bir üst-sınıf tüketim malıdır. Filmin güzelliği gerileyici ve boştur ve Corneau'nun, buradaki tavrının simgesel ve aslında siyasal doğasının pekâlâ bilincinde olması, benim şimdiki amaçlarıma tümüyle uymaktadır. Corneau, yakın tarihli bir görüşmede şöyle demişti: "Şimdi bizim ardımızda, siyaset ve sanat arasındaki ilişkiye dair otuz yıllık hararetli tartışmalar var... Bugün yaratıcı insanların görüsü değişiyor... Angaje olunan ya da bağlanılan sanat nosyonunun kendisi, çözülme süreci içindedir... Ne ki, daha derin bir anlamda sanatçı, hâlâ aynı kalmaktadır. Yalıtılan, kendisi için çok büyük olan kurumlar tarafından kıskıvrak yakalanan, bir azınlık olan sanatçı, artık patolojik bir vaka olarak geride kalmıştır; o, şaşırtıcı türde bir içerik üretir... Tarihimizi yeniden gözden geçirip düzeltmek zorundayız... [Hatta] Yeni Dalga, sanıldığı gibi solcu bir akım değildi. Bazen, inancına göre hareket eden bir Katolik idi... " vs. vs.[28] Bu düşünceler, sanatın işlevini, politikanın yerine bir ikame ve sanat için sanat çalışmasını ya da sanatçı hakkındaki sinemayı, esasında bir tepki oluşturma olarak vurgulamaktadır. Örnek olarak alınabilecek en sivrilmiş formlara, aslında Kieslówski'nin özellikle *Blue* (1993) ve *The Double Life of Veronique* (1991) adlı çalışmalarında tanıklık edilebi-

28) *Nouvel observateur*, 30 Aralık 1993, s. 8-9.

lir. Fakat bu filmler bizi, kendisi din olan, ya da dilerseniz, Gorecki-Üçüncü-Senfoni sendromu olan yeni estetizmin bir başka boyutuna götürür. *Tous les matins du monde*, tam olarak yeni estetizmin dinsel ayırt edici özelliklerini olmasa da, sofuluğunu görkemli bir biçimde vurgulamıştı zaten. Kieslówski şimdi, sanatın bu yeni görünümleri ve işaretleriyle, izlerini, dilerseniz Godard'ın *Je vous salue Marie*'si (Sizi selamlıyorum Marie, 1985) kadar geriden başlayarak yeni Avrupa'nın her yerinde bulabileceğimiz yeni bazı dinsel ya da mistik dönemeçler arasındaki daha sıkı bağlantıların örtüsünü kaldırmaktadır. (Godard'ın, yeni eğilimlerin ve fikirlerin sergilenmesinde daima sıra dışı bir bakışı olmuştur ve ayrıca, onun yeni filmleri, en azından klasik müzikle ilgili olduğu ölçüde estetizmin ders kitabı örnekleridirler). Burada tartışmakta olduğumuz estetik nostaljinin hatlarının yanı sıra, bu dine benzeşmeleri, nostalji ürünleri olarak niteleme gereği duyuyorum. Bence her ikisi de, Hegel ve onun ardından Lukács'ın o sözcüğü kullandıkları anlamda, sahici içeriğin ikameleridir. Tedbirli olmanın, protopolitik olana daima bağlı olan somut toplumsal bakıştan –gerçek içerikten– vazgeçmeyi akla getirdiği bu noktada, diğer sahte içerik biçimleri onun yerini almak zorundadır. Yapıt, hâlâ bir şey hakkında olma görünümünü takınmalıdır. Dün, dünyadan vazgeçme, benliğe doğru bir yöneliş, Marksizm'den vazgeçme, psikanalize doğru bir yöneliş anlamına geliyordu: O durumda Gerçek, her nasılsa şimdi de hâlâ var olan, sanki sancılı bir zonklama, açık bir yaraydı. Bugün, çok fazla modern olduklarından ve postmodern öznenin hoşgörü gösteremeyeceği bir geç kapitalizm değerlendirmesine gereksindiklerinden, psikanaliz ve arzudan bile uzak durulmalıdır. Öyleyse, kendisini bir ikame olarak sunan şey sanat ve dindir, burada incelediğimiz biçimiyle sahte estetizm ve onun, sanatın dininin din sanatına doğru yavaşça deveranında, güçlü bir duyumun hâlâ süren hayaletimsi etkileridir.

V

Değinmek istediğim son nokta, güzelliğin kendisiyle ilgilidir. Bizatihi "Dekadans"ın kendisinin bazı çok ilginç yeniden değerlendirmelere uğradığı bir dönemde, yeni yeni gelişmeye başlayan metalaşmayla bozulan bir toplumdaki güzelliğin yıkıcı rolünü anımsamak, mevcut bağlamda yine de yerinde gibi görünmektedir. Morris'den Wilde'a değin yüzyıl sonu, güzelliği, kendini beğenmiş bir materyalist Viktoryen bur-

juva toplumuna karşı siyasal bir silah olarak kullandı ve onun negatif gücünü, ticaret ve parayı hor gören ve korkutucu bir endüstriyel toplumun bağrında kişisel ve toplumsal dönüşüm için aşırı istek üreten bir şey olarak dramatize etti. Öyleyse, bugün benzer sahici protopolitik işlevleri neden hesaba katmayalım ve en azından, bir bir sayıp döktüğüm güzellik ve sanat-dinleri türlerinin eşit ölçüde yıkıcı kullanımı için açık kapı bırakmayalım? Bu hem, modernizm ile postmodernlerin durumları (ya da bizim durumumuz) arasındaki, hem de, eğilimsel ve tamamlanmamış metalaşma ile küresel ölçekte henüz meta üretimine özümlenmemiş olarak duran kuşatılmış alanlar –Bilinçaltı ve Doğa, ya da kültürel ve estetik üretim ve tarım– arasındaki muazzam mesafeyi ölçmemize olanak veren bir sorudur. Belli bir özgürlüğün hâlâ var olduğu önceki dönemde sanat metalaşmanın ötesinde bir alandı; geç modernizmde ise, Adorno ve Horkheimer'ın Kültür Endüstrisi denemelerinde, ticari kültürün (esasında onlar için Hollywood'un) metalaşmalarından bağışık olan sanat bölgeleri hâlâ vardı. Elbette, postmoderniteyi kültürel alanda karakterize eden şey, ticari kültürün her şeyin yerine geçmesi, imge üretiminin yanı sıra tüm yüksek ve alt sanat fomlarını yutmasıdır. İmge bugünün metasıdır ve bu yüzden ondan meta üretiminin mantığını yadsımasını beklemek boşunadır, ve gene bu yüzden, sonuç olarak, günümüzde güzellik tümüyle sahte görünüşlüdür ve çağdaş sahte estetizmin onu kullanması ideolojik bir manevradır ve yaratıcı bir kaynak değildir.

7
Kültür ve Mali Sermaye

Burada, sanırım sindirmenin bir dereceye kadar önemli ve güç olduğu fakat bir kapitalizm tarihi olduğu iddiasında bulunduğunu da düşündüğüm, ne ki asıl özgünlüğünün, bize, henüz iyice açıklığa kavuşturulmayan kapitalizmin ayırt edici özelliklerinin yeni bir yapısal anlayışını sağlamasında yattığını sandığım, henüz hak ettiği ilgiyi görmemiş bir kitap hakkında bilgi vermek istiyorum. Giovanni Arrighi'nin *The Long Twentieth Centurys*'i,[1] diğer bir çok şeyin yanı sıra, yaşadığımızı bilmediğimiz bir sorunu –mali sermaye sorununu– ortaya koyması ve bu sorunun çözümünü belirginleştirmeyi bizatihi sürdürmesi bakımından söz etmeye değerdir. Bu sorunun, gerçek sorular haline gelmesi için üzerinde hiçbir zaman yeterince uzun durulup düşünülmeyen muğlak zihin karışıklıkları ve meraklı sorular biçiminde kafalarımızın etrafında kaynaştığını kabul ediyorum: Neden monetarizm? Neden parasal yatırım ve menkul kıymetler borsası, artık ortadan kalkma noktasında gibi görünen sanayi

1) Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century* (Londra, 1994).

üretiminden gittikçe daha fazla ilgi çekmektedir? Öncelikle, üretim olmaksızın nasıl kâr edebilirsiniz ki? Tüm bu aşırı spekülasyonlar nereden kaynaklanmaktadır? Yeni kent biçiminin (postmodern mimari dahil), bizatihi toprak değerleri (arsa kirası) dinamiğindeki başkalaşımla herhangi bir ilişkisi var mıdır? Toprak spekülasyonu ve menkul kıymetler borsası, "ileri" sıfatının sadece teknolojiyle değil, fakat aynı zamanda ve muhtemeldir ki üretimle de belli bir ilişkisi olması gereken bir şey olduğu, ileri toplumlardaki başat sektörlerde neden öne çıkmaktadır? Tüm bu zihni kemiren sorular, Reagancı/Thatchercı vergi kesintileriyle teşvik edilen 1980'lerdeki tarihi dönemece ilişkin olduğu kadar, Marksçı üretim modeline ilişkin gizli kuşkulardı. Sınıf mücadelesinin en temel biçimine geri dönüyor gibi görünüyoruz, ki bu geri dönüş, Soğuk Savaş'ın ortaya çıkarmış olduğu tüm Batılı-Marksist ve kuramsal kurnazlıkların sonu demek olacak kadar temeldir.

Gerçekten de, Soğuk Savaş'ın ve Batılı Marksizm'in uzun dönemi –fiili olarak 1917'ye değin tarihlenmesi gereken bir dönem– esnasında, oransız boyutlardaki sürekli ikamelere, siyasal savların ekonomik olanlar adına geçiştirilmesine, yeni ve kestirilemeyen toplumsal denemelerin yanıtları olarak iddialı geleneklere –özgürlük ve demokrasi, Tanrı, Mani dini, Batı ve Musevi-Hıristiyan ya da Roma-Hıristiyan mirasının değerleri– başvurunun maskesini indirebilmek, ve ayrıca, Freud tarafından keşfedilen ve çok muhtemel ki toplumsal ideolojinin yerleştirilmesinde işe koşulan bilinçaltının işlemesine ilişkin yeni anlayışlara uyum sağlayabilmek için, kompleks bir ideoloji çözümlenmesinin geliştirilmesine ihtiyaç duyuldu.

Şu günlerde ideoloji kuramı, daha etkili bir fare kapanı kurdu: Her onurlu kuramcı, çok kısa ömürlü bir alkış almak ve anlık bir duyuruyla bir sonraki modele geçmeye her zaman hazır olan meraklı bir izleyici kitlesinin çok kısa bir süreliğine dikkatini çekmek için, bir sonraki model bizatihi ideolojinin kendi adını yeni bir yapıya kavuşturmak ve ideolojiyi episteme, metafizik, pratikler ve bunlara benzer bir şeyle ikame etme anlamına geldiğinde bile, yeni bir kapan icat etme yükümlülüğü duydu.

Fakat bugün bu karmaşıklıkların çoğu ortadan kalkmış gibi görünmektedir ve her yerde devlet müdahalesinin kaldırılması, özelleştirme ve piyasaların zorunlu açılışı üzerine temellendirilen önümüzdeki üretimdeki muazzam yatırım ve artışlara ilişkin Reagan-Kemp ve Thatcher ütopyalarının karşısında ideolojik çözümleme sorunları, son derece yalınlaşmış ve ideolojilerin kendileri de çok daha fazla şeffaflaşmış gibi görün-

mektedir. Şimdi, Hayek gibi usta düşünürleri izleyerek, siyasal özgürlüğü piyasa özgürlüğüyle özdeşleştirmek bir alışkı haline geldi. İdeolojinin arkasındaki motivasyonlar artık, ayrıntılı bir şifre çözme ve yorumbilgisel yeniden yorumlama düzeneğine ihtiyaç göstermiyor gibi görünmektedir; tüm çağdaş siyasetin yol gösterici akışını, yani zenginlerin vergilerinin düşürülmesini istemelerini kavramak çok daha kolay görünmektedir. Bu, eski ve kaba bir Marksizmin, durumumuza bir kez daha, yeni modellerden daha uygun olabileceği anlamına gelmektedir; fakat bu, para hakkında, Soğuk Savaş döneminde daha az uygun gibi görünmüş olan daha nesnel sorunlar da ortaya çıkarmaktadır.

Zenginler, artık toplumsal hizmetlere harcanma gereği duyulmayan tüm bu yeni gelirle elbette bir şeyler yapıyorlardı: Fakat bu gelir yeni fabrikalara gidiyor değil, aksine menkul kıymetler borsasına yatırılıyordu. İkinci bir zihin karışıklığının ortaya çıktığı nokta. Sovyet yurttaşları, ancak, içinde bulundukları görkemli yapının her şeyini yiyen beyaz karıncalar sürüsünün yaşadığı bilinen evlerle karşılaştırılabilir görünen sistemlerinin mucizesiyle dalga geçerlerdi. Fakat bazılarımız, Birleşik Devletler hakkında da aynı duyguya sahipti: Ağır sanayiinin ortadan kalkmasından (ya da acımasızca oylumunun küçültülmesinden) sonra, (Amerika'nın çok büyük besin ve eğlence endüstrilerinin yanı sıra) konumunu koruyup sürdürüyor gibi görünen tek sektör, menkul kıymetler borsasıydı. Bu nasıl olanaklı olmuştu ve para nereden geliyordu? Eğer paranın kendisi öylesine kırılgan bir temele yaslanıyor idiyse, neden "mali sorumluluk" öncelikle bu kadar önem taşıyordu ve bizatihi monetarizmin kendi mantığı ne üzerine kurulmuştu?

Ne ki, mali sermayenin yeni bir döneminde olduğumuza ilişkin ortaya çıkan kuşkuya, gelenek pek de kuramsal teşvik ya da ilgi göstermedi. Eski bir kitap, Hilferding'in 1910 tarihli *Finance Capital*'i,[2] iktisadi ve yapısal bir soruya tarihsel bir yanıt vermiş gibi görünüyordu: Birinci Dünya Savaşı dönemi öncesinin büyük Alman tröstlerinin teknikleri, onların bankalarla ve daha sonra *Flottenbau*'yla ve benzerleriyle olan ilişkileri – yanıt, tekelcilik kavramında yatıyor gibi görünüyordu ve Lenin bu anlamda kavramı, onun adını değiştirerek ve yerine büyük kapitalist devletler arasındaki iktidar ilişkilerini ve rekabeti yerleştirerek mali sermayeyi ortadan kaldırıyor gibi de göründüğü 1916 tarihli broşürü *Imperialism: the Highest Stage of Capitalism*'de kullanmıştı. Fakat bu "en yüksek aşamalar" şimdi, tamamen bizim kendi geçmişimizde yatmakta-

2) Rudolf Hilferding, *Finance Capital* (Londra, 1985).

dır; emperyalizm bitti, yerini yeni sömürgecilik ve küreselleşme aldı; uluslararası büyük mali merkezler, Bundesbank'a* ve onun siyasalarına ilişkin pek az yakınmaya rağmen, (gene de) kapitalist Birinci Dünya'nın ulusları arasındaki insafsız rekabetin mahalli gibi görünmemektedir; bu arada emperyal Almanya yerini, öncelinden daha güçlü olsun ya da olmasın, fakat şimdi sözüm ona birleşik bir Avrupa'nın parçası olan Federal Almanya Cumhuriyeti'ne bıraktı. Bu tarihsel betimlemeler, bize pek de yarar sağlayacak gibi görünmemektedir; ve buradaki teleolojik ("en yüksek aşama"), yakın yıllarda yerin dibine batırdığı utancı tümden hak ediyor gibi görünmektedir.

Fakat iktisatçının bize sadece görgül bir tarih sunabildiği yerden[3] geriye, bu bilmeceyi çözmeye gereksinim duyduğumuz yapısal ve iktisadi kuramı sağlayacak bir tarihsel anlatı kaldı: Mali sermaye, kendisini kapitalizmin diğer gelişme momentlerinden farklılaştırmak bakımından bir aşama gibi bir şey olmalı. Bu özel telos türünün doğrusal bir hat üzerinde uzanma gereği duymaması, fakat kendini (çeşitli döngüsel görülerin söylencesel dokundurmalarından da sakınan bir figür olan) bir sarmal içinde adamakıllı organize edebileceği, Arrighi'nin aydınlık kavrayışını oluşturmaktaydı.

Bu, çeşitli geleneksel talepleri birleştiren bir resimdir: Kapitalist akım, süreksiz değil fakat yayılmacı olarak görülmelidir. Her krizle birlikte kapitalizm, daha büyük bir etkinlik alanına ve daha geniş bir nüfuz, denetim, yatırım ve değiştirim alanına dönüşür: Önemli kitabı *Late Capitalism*'de Ernest Mandel tarafından en etkili biçimde savlanan bu öğretinin, bizatihi Marx'ın önceden *Grundrisse*'de koyutladığı (fakat *Capital*'in kendisinde daha az bariz olan) ve (iki Dünya Savaşı'nın hemen ardından ve daha sonra yeniden 1980 ve 1990'larda) sol belirtileri ardı ardına sarsan kapitalizmin esnekliğinin nedenini açıklama meziyeti vardır. Fakat, Mandel'in konumlarına itirazlar, "geç kapitalizm" sloganının örtük teleolojisine dayanıyordu, güya bu akla gelebilir son aşa-

* Alman Merkez Bankası. (ç.n.)

3) Dikkate değer istisna, David Harvey'in, layık olduğu ilgiyi çekmeyen, arsa kirasına olduğu kadar mali sermayeye ilişkin yeni bir bütünsel kuram (ya da, tercih ederseniz, bizatihi Marx'ın tamamlamaya zaman bulamadığı örtük bir Marksist mali sermaye kuramının yeniden inşasını) oluşturduğu aydınlatıcı bir Marksist ekonomi sunuşunu içeren enfes çalışması *Limits to Capital*'dir (Chicago, 1982). Arrighi'nin artzamanlı düşüncesi ile Harvey'in eşzamanlı düşüncesi arasındaki gerilim, kuşkusuz, gerçekte çok önemlidir ve bu gerilim, başka bir yerde ele almayı düşündüğüm için, bu denemede iyice incelenmeden bırakılmıştır.

maymış ya da süreç tekbiçimli tarihsel bir ilerlemeymiş gibi. (Benim terimi kendi kullanımım, Mandel'e bağlılık ve özellikle kahince bir öngörü olmama anlamına gelmektedir; Lenin, gördüğümüz gibi, "en yüksek" der, oysa Hilferding, daha sakınımlı bir şekilde bu en yüksek aşamaya, apaçık tercih edilebilir olan en son ya da en yakın anlamına gelen "jüngste" adını verir.

Döngüsel şema, şimdi bize bu ayırt edici özellikleri eşgüdümleme olanağı sağlar: Eğer süreksizliği sadece zamanda değil, fakat uzamda da uygun yerine yerleştirirsek ve eğer büyük bölgesel gruplaşmalar (örneğin, Birinci Dünya'ya karşı Üçüncü Dünya) şöyle dursun, ulusal koşullarda ve ulus devletler içindeki biriciklik açısından özel gelişmeleri yeterince bariz olarak eklemeyi gerektiren tarihçinin perspektifini desteklersek, bu durumda coğrafi uzamdan coğrafi uzama sıçrayıp duran yerel kapitalist süreç teleolojileri, kendi istikrarsız tarihsel gelişim ve başkalaşımlarıyla bağdaştırılabilir.

Nitekim sistem, daha iyi bir biçimde, bir tür virüs olarak (Arrighi'nin düşüncesinin değil) ve gelişimi bir salgın hastalık gibi bir şey (ya da daha iyi ifadeyle, bir salgın hastalık istilası) olarak görülebilir. Sistemin, daha geleneksel ya da kapitalizm öncesi toplum ve ekonomilerin mantığının altını güçlü bir biçimde oyan ve tahrip eden kendine ait bir mantığı vardır: Deleuze bunu, kapitalizm öncesi eski, kabilesel ya da emperyal kodlara karşıt olması bakımından belitsel bir kod olarak adlandırır. Fakat salgın hastalıklar, ateşin oksijene gerek duymasına benzer biçimde, zaman zaman kendilerini ortaya çıkarırlar; ve önkoşulların yenilenmiş bir gelişim için uygun olduğu yeni ve daha lehte çevrelere de sıçrarlar. (Arrighi'nin kazananların kaybettiği ve kaybedenlerin bazen kazandığı bu paradoksal dönemeçlere ilişkin kompleks siyasal ve ekonomik düşüncesinin, benim düşüncemin önerdiğinden çok daha fazla diyalektik olduğunu eklemekte sabırsızlanıyorum.)

Bu yüzden, *The Long Twentieth Century*'nin yeni şemasında, kapitalizmin çok sayıda hatalı ve acemice çıkış, daha geniş bir ölçekte çok sayıda yeni başlangıç deneyimi yaşadığı belirtilmiştir. Rönesans İtalya'sında muhasebecilik, büyük kent devletlerinin yeni gelişmeye başlayan ticareti –açıkçası bunların tümü, yeni şeye daha geniş bir hareket alanı içinde yer açmayan, fakat halihazırda görece kısıtlı ve barınma çevresi sunan küçük bir oranda Petri yemeğidir. Biçimin (siyasalın) içeriği (ekonomiyi) sınırladığı tarza ilişkin daha genel bir tez içinde kestirimde bulunamamasına karşın, siyasal biçim, burada, bizatihi kent devleti, gelişme için bir engel ve sınır durumu almaktadır. Daha sonra süreç, Ar-

righi'nin muazzam kavrayışının, bu momentin çözümlenmesinde aslında ortakyaşar (symbiotic) bir biçim olarak yattığı İspanya'ya sıçrar: İspanya'nın, elbette Yeni Dünya'nın fethi ve gümüş para filolarıyla feci şekilde temeli aşındırılan erken bir kapitalizm formu yaşamış olduğunu biliyorduk. Fakat Arrighi, İspanyol kapitalizminin, İmparatorluğu finanse eden ve bu yüzden yeni momente tam bir katılımcı olan Cenevo ile olan yakın işlevsel ve ortakyaşar ilişkisi içinde anlaşılabileceği şekli vurgular. Bu, erken İtalyan kent devleti momentiyle ilgili diyalektik bir bağlantı türüdür ki, çekişme ve rakibin gücünü reddetme aracılığıyla bir tür yayılmanın gerçekleştiği varsayım, yani düşmanla kendi konumunuz için kapışmaya, o konum için boy ölçüşmeye, darda hissettiğiniz yerde murada ermeye ilişkin boyut kabul edilmediğinde, daha sonraki süreksiz tarihte yeniden üretilmeyecektir.

Bir sonraki moment, okyanus ve deniz yollarının ticarileştirilmesi üzerine azimle temellendirilen bir sisteme, Hollanda ve Flaman sistemine olan sıçramadır. Bundan sonra öykü, daha bilinen bir hâl almaktadır: Flaman sisteminin sınırları, aynı hatlar boyunca daha başarılı bir İngiliz gelişiminin işini kolaylaştırır. Birleşik Devletler, yirminci yüzyılda kapitalist gelişimin merkezi olur; ve Arrighi, Japonya'nın daha sonra bir başka döngü ve diğer bir aşama oluşturma, tam bir içsel çelişki içinde Amerikan hegemonyasının yerini alma kapasitesine ilişkin kuşkularla dolu bir soru işareti bırakır. Bu noktada belki Arrighi'nin modeli, kendi temsiliyetinin sınırlarına vardı ve çağdaş küreselleşmenin kompleks gerçeklikleri belki de, şimdi tümden farklı senkronik bir kipte farklı başka bir şeyi gerektirmektedir.

Gene de, Arrighi'nin tarihinin en heyecan verici ayırt edici özelliğine, yani bizatihi döngünün içsel evrelerine, bu momentlerin her birinde kapitalist gelişimin kendini yineleme ve üç momentten oluşan bir diziyi yeniden üretme tarzına henüz gelmedik (bu, onun yeni "evrensel tarih"inin lokal teleolojik içeriği olarak kabul edilebilir.)

Bunlar, *Capital*'in ünlü formülünde oluşturulmaktadır: Paranın, genişleyen bir birikim diyalektiği içinde ek para üreterek sermayeye dönüştürüldüğü M-C-M formülü. Üç kısımlı sürecin ilk evresi, şu ya da bu şekilde ve sık olarak ilkel birikimin şiddeti ve acımasızlığıyla, para niceliğinin sonunda sermaye haline gelmesine neden olan ticaretle ilgilidir. Ardından, ikinci klasik momentte, para sermaye haline gelir ve tarıma ve üretime yatırılır: Para, belirli bir alana ait kılınır ve ilişkilendiği alanı bir üretim merkezine dönüştürür. Fakat bu ikinci aşamada, benzer biçimde üretim, dağıtım ve tüketimde büyük bir sıkıntıya neden olan içsel

sınırlar deneyimle öğrenilir; genellikle ikinci aşamada her zaman görülen "oranların ya da kârın düşmesi": "kârlar, hâlâ yüksektir, fakat kârların sürekliliği, daha ileri bir yatırıma harcanmaması koşulunu gerektirir."[4]

Bu noktada, burada bizi asıl olarak ilgilendiren üçüncü aşama başlar. Arrighi'nin, döngüsel bir mali kapitalizmin yeniden ortaya çıkan momentini ele alışı, "mali genişleme aşaması"nın daima "bir sonbahar göstergesi"[5] olduğu şeklindeki Braudel'in yorumundan esinlenmektedir. Spekülasyon, kârların içerdeki yerli endüstrilerden geri çekilmesi, sadece yeni pazarlar değil (bunlar zaten doyurulmaktadırlar), fakat bizatihi mali işlem ve bunun gibi alanlarda var olan yeni kâr türleri için gittikçe artan ateşli bir arayış – bunlar, kapitalizmin şimdi tepki gösterdiği ve üretici momentinin kapanışını telafi ettiği yollardır. Sermayenin kendisi, yüzer-gezerdir. Üretimsel coğrafyasının "somut bağlamı"ndan ayrılır. Para, ikinci bir anlamda ve ikinci bir ölçüde soyut hale gelmektedir (zaten ilk ve temel anlamda soyuttu): Güya, her nasıl oluyorsa ulusal momentte paranın hâlâ bir içeriği vardı – pamuk ya da buğday parasıydı, tekstil parasıydı, demiryolu parasıydı vb. Şimdi para, krizalit* içinde kıpırdayan kelebek gibi kendisini, bu somut üreme zemininden ayırmakta ve uçmak için hazırlamaktadır. Bugün artık bunun yavan bir terim olduğunu çok iyi biliyoruz (fakat Arrighi bize, bizimkilere dair bu çağdaş bilginin sadece ölümün acı deneyimini, kapitalizmin eski momentlerindeki işsiz işçilerin, keza yerel tüccarların ve aynı zamanda ölmekte olan kentlerin acı deneyimlerini yinelediğini göstermektedir). Sermaye uçuşu gibi bir şeyin varolduğunu biliyoruz: Yatırım bozumu (disinvestment), daha verimli topraklara ve yatırım getirisi ve ucuz emeğin daha yüksek oranlarda olduğu yerlere ilişkin kafa yorucu ve telaşçı yöneliş. Şimdi, daha kârlı yatırımlara yönelik çılgınca bir arayış (Baran ve Sweezy'nin uzun bir süre önce, 1965'de *Monopoly Capital*'de Birleşik Devletler'e ilişkin olarak isabetli biçimde betimlemiş oldukları bir süreç) içinde olan bu yüzer-gezer sermaye, yaşamını yeni bir bağlamda sürdürmeye başlayacaktır; artık fabrikalarda ve kaynak ve üretim mekânlarında değil, fakat daha yoğun kârlılığı itekleyen menkul kıymetler borsası zemininde, fakat ne bir diğer branşla rekabet eden endüstri olarak, ne de aynı imalat hattı içinde bir başka daha ileri teknolojiye karşı üretken bir

4) Arrighi, *The Long Twentieth Century*, s. 94.

5) A.g.e., s. 6.

* Bir güvenin veya kelebeğin sert bir kabuk içindeki pupa-hareketsiz evrede bulunan böcek hali. (ç.n.)

teknoloji olarak değil, fakat daha ziyade bizatihi spekülasyon, Derrida'nın belirttiği gibi, dünya çapında nesnesinden ayrılmış düşsel bir görüntüler geçidi içinde birbirlerine karşı aşık atan değer hayaletleri formunda. Bu elbette, kelimenin tam anlamıyla mali sermaye momentidir ve döngüleri içinde, kazançlarını yeni ulusal ve uluslararası kapitalist kuşakta (zone) tüketir ve aşı tutması (implantation), üretken gelişimi ve mali ya da süpekülatif final aşaması şeklindeki üç temel aşamayı yaşamaya yazgılı olduğu engin ve çok büyük ölçekte üretken olan "daha yüksek" bir yeniden enkarnasyon içinde ölüp yeniden doğarken, bu moment, Arrighi'nin sıradışı çözümlemesi üzerinden sermayenin nasıl da sadece bir tür "en yüksek aşama" değil yalnızca, fakat bizatihi sermayenin her momentinin en yüksek ve son aşaması da olduğu, artık aydınlanmış olur.

Yukarıda öne sürdüğüm gibi tüm bunlar, kendi dönemimiz için, sermaye transferinin günümüzde uzam ve zamanı ortadan kaldırdığı ve bu transferin neredeyse anlık biçimde bir ulusal bölgeden diğerine başarı ile gerçekleştirilebilmesiyle ilgili olarak sibernetik "devrim"in, iletişim teknolojilerinin güçlenmesinin sonuçlarının anımsatılmasıyla dramatik şekilde şiddetlenebilmektedir. Küresel boyuttaki muazzam miktarda paranın bu şimşek benzeri hareketlerinin yarattığı sonuçlar henüz hesaplanamaz olsa da, bu sonuçlar bariz biçimde ve daha şimdiden, yeni siyasal tıkanıklık türlerinin yanı sıra, geç kapitalist günlük yaşamda yeni ve temsil edilemeyen bulgular da üretmiştir.

Zira, soyutlama sorunu –ki mali sermaye sorunu, bu sorunun bir parçasıdır– kültürel ifadesi içinde de kavranmalıdır. Eski bir döneme ait doğru soyutlamalar –on dokuzuncu yüzyıl sanayi kapitalizminin büyük kentlerinde paranın ve niceliğin etkileri, ki tam bir fenomendir, Hilferding tarafından çözümlenmiş ve çığır açıcı denemesi "Metropolis and Mental Life"ta Georg Simmel tarafından kültürel olarak tanılanmıştır– modernizm adını verdiğimiz şeyin tüm sanatlarda anlamlı bir filiz olarak doğmasını sağlamıştı. Bu anlamda modernizm, sadık –hatta "gerçekçi biçimde"– Lenin'in 'emperyalist aşama'sının artan soyutlama ve topraksızlaşmasını/ülkesizleştirmesini yeniden üretti ve temsil etti. Bugün, postmodernite denilen şey, gene de, önceki sayfaların Arrighi'yi bizim kendi mali kapitalizm momentimiz olarak karakterize etmeye ittiği soyutlamadan niteliksel ve yapısal olarak faklı olan soyutlamanın bir başka aşamasının semptomatolojisini açık bir dille ifade eder: küreselleşmiş toplumun mali-sermaye momenti ile (bir ayırt etme biçimi olması dışında dinamiği eski "üretken" momentten kaynaklanan ve

yanıltıcı bir isimle "sanayi sonrası" adı verilen) sibernetik teknolojinin onunla birlikte getirdiği soyutlamalar. Nitekim, mali kapitalizme ilişkin herhangi bir kapsamlı kuramın, etkilerinin haritasını çıkarmak üzere genişlemiş kültürel üretim alanına uzanması gerekecektir: Aslında, kitlesel kültürel üretim ve tüketim –küreselleşme ve yeni enformasyon teknolojisiyle birlikte– geç kapitalizmin diğer üretken alanları kadar derin biçimde ekonomiktir ve tam olarak ikincisinin genelleştirilmiş meta sistemi içine eklenmiştir.

Şimdi, bu yeni kuramın kültürel ve edebi yorumlar ve özellikle yakın yıllarda birçoğumuzu ilgilendiren gerçekçilik, modernizm ve postmodernizmin tarihsel ve yapısal ardıllığının anlaşılması çerçevesinde potansiyel kullanımları üzerine fikir yürütmek istiyorum. Modernizm üzerine genellikle ve büyük ölçüde olumsuz ve zıtlaşmacı saldırılar olurken ve yer yer bu saldırılardaki imalı tutuma rağmen (özellikle Lukács'ın yapıtında), bunlardan, iyi ya da kötü, sadece gerçekçilik, Marksist gelenek içinde çok ciddi ilgi ve çözümlemenin nesnesiydi. Arrighi'nin yapıtının, şimdi, bizi, bu kültürel strateji ya da momentlerin daha iyi ve daha küresel bir kuramını ifade edecek bir konuma nasıl yerleştirdiğini göstermek istiyorum. Çözümlemenin, *The Political Unconscious*'ta[6] ileri sürdüğüm gibi, kategori hatalarından kaçınabilmek için ekonomik çerçeveden ayrılma gereği duyduğumuz bir yorumlama düzeyi olarak, toplumsal sınıflarınkinden ziyade üretim (ya da kısaca, ekonomi) tarzı düzeyinde yapılacağı anlaşılmaktadır. Siyasal düzeyin, toplumsal sınıflar düzeyinin, ister tarihsel ister estetik olsun, yorumlamanın vazgeçilemez bir parçası olduğunu, fakat buradaki çalışmamızın bir parçasını oluşturmadığını eklemekte sabırsızlanıyorum. Arrighi'nin yapıtı, bize, bu alanda çalışabileceğimiz izlek ve materyaller sunmaktadır; ve bize, paranın bu süreçlerdeki, yeni ya da belki de basitçe daha bir kompleks ve doyurucu olduğunu söylememiz gereken rolüne ilişkin bir düşünce sunduğunu öne sürmek, yapıtının içini boşaltma tehlikesine rağmen önemlidir.

Doğrusu, Hobbes'tan Locke'a değin ve İskoç Aydınlanması dahil, dönemin klasik siyasal düşünürlerinin hepsi, parayı, moderniteye geçişin bağrında, geniş anlamında (ve yalnızca dar kültürel terimler içinde olmayan şekilde) kapitalist toplum olarak görülen merkezi yenilik, merkezi gizem şekline sokmamızdan çok daha bariz biçimde saptadılar. Klasik çalışmasında[7] C. B. MacPherson, ideolojik çözümünün muğlak zengin-

6) Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, (Ithaca, 1982).

7) C. B. MacPherson, *The Political Theory of Possesive Individualism* (Oxford, 1962).

liği, her iki yerde, sadece uygarlaşmış toplumun toplumsal sözleşmesini izleyen modernitede değil, fakat bizatihi doğa durumunda da paranın konumlanışı üzerine dayandırılmış olsa da Locke'un tarih görüsünün nasıl da para ekonomisine geçişe dönmüş olduğunu gösterdi. MacPherson, paranın, Locke'un doğa ve tarih ile eşitlik ve sınıf çatışmasının aynı zamandaki ikili ve üst üste bindirilmesine olanak sağlayan şey olduğunu gösterir; ya da tercih ederseniz, paranın kendine özgü niteliği, insan doğasının bir filozofu ve eş zamanlı olarak toplumsal ve iktisadi değişimin tarihsel analisti olarak Locke'un inceleme yapmasına olanak tanır.

Para bu tür bir rolü, toplumsal bir kategori olmaktan çok, daha az sıklıkla ve yalnızca iktisadi bir kategori olduğu Marksçı kültür çözümlemesi geleneklerinde oynamayı sürdürdü. Diğer bir deyişle, Marksist edebiyat eleştirisinde –kendimizi bununla sınırlarsak– inceleme nesneleri olarak daha az sıklıkla çözümlenmeye çalışılan kategoriler, sınıf ve çoğu zaman belirli bir sınıfa, yani burjuvaziye oranla, sermaye ve değer, bizatihi kapitalist sistemdi. Bu bariz biçimde bir paradokstur: İnsan, edebiyat eleştirisinin Marx'ın yapıtının ta merkezine bağlanmasını, kapitalizmin tarihsel özgünlüğünün yapısal açıdan ele alınışını bekler –fakat böylesi çabalar, pek çok dolayıma dahil olmuş gibi görünmektedir (zannedersem Oscar Wilde, sosyalizmin pek çok akşamı gerektirdiğinden yakınmıştı). Bu yüzden, tüccar ve işadamları sınıfının, bizatihi form ve metinlerinin yanında, yeni yeni ortaya çıkan sınıf kültürleriyle daha doğrudan dolayımını kurmak daha basitti. Para burada, mübadelenin, tecimsel etkinliğin ve benzerlerinin ve daha sonra belirmeye başlayan kapitalizmin, tarihsel olarak özgün kasabalı ya da kentli tüccarın, burjuva sınıf yaşamının varlık kazanmasını belirlediği ölçüde resme dahil olmaktadır. (Bu arada, modern zamanların estetik açmazları Marksist çerçeve içinde, neredeyse sadece eşdeğer ve koşut sınıf kültürü ve endüstriyel işçi sınıfı olarak ortaya çıkmaya başlayan diğer grup için bir sanat imgelemi sorunuyla ilişkilendirilmiştir.)

Bu, Marksçı kültür kuramının hemen hemen sadece, bir burjuva sınıf kültürüyle birleştirildiği sürece gerçekçilik sorunu üzerine eğildiği anlamına gelmektedir; (bazı ünlü ve dikkate değer ayrıksılarıyla) büyük kısmı için modernizm çözümlemeleri, olumsuz ve eleştirel bir biçim almıştır: Burjuva sınıf kültürü gerçekçi yolundan neden ve nasıl sapmaktadır? (Lukács'ın ellerinde bu tür sorunun aydınlatıcı ve zaman zaman önemli sonuçlar üretebildiği doğrudur.) Gene de, Arnold Hauser'in *Social History of Art*'ı aracılığıyla gerçekçilik üzerine olan bu geleneksel

Marksçı odaklaşmayı kısaca örnekleyerek göstermek istiyorum. Örneğin size Hauser'in, Ahenaton'un beyhude devrim momentinde, Orta Krallık Mısır sanatındaki doğalcı eğilimlere işaret ettiği momentten söz edeyim. Bu eğilimler, bizim pek aşina olduğumuz hieratic* geleneğe keskin biçimde karşı koymaktadır ve o nedenle, yeni etmenlerin etkisini akla getirmektedir. Gerçekten de, eğer insan daha eski bir antropolojik ve felsefi gelenek içinde verili bir toplumun ruhunun belirleyicisinin din olduğunda diretirse, Ahenaton'un tektanrıcılığı ikame etmeye yönelik beyhude girişimi olasılıkla yeterli bir açıklama olacaktır. Hauser, haklı olarak dinsel belirlemenin sonrasında daha ileri bir toplumsal belirlemeyi gerektirdiğini hisseder ve şaşırtıcı olmayan bir biçimde, ticaret ve paranın toplumsal yaşam ve yeni türden toplumsal ilişkilerin doğuşu üzerinde artan bir etkisi olduğunu ileri sürer. Fakat burada, Hauser'in açıkça ifade etmediği gizli bir dolayım vardır: Bu, doğru adlandırmak gerekirse, algı tarihi konusu ve yeni türden algılamaların doğuşudur.

Bunun içinde, bu ortodoks açıklamaların ortodoks olmayan çekirdeği yatmaktadır: Zira, örtük biçimde, mübadele değerinin doğuşuyla nesnelerin fiziksel iyeliklerine yönelik yeni bir ilginin ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Bu nesnelerin (standart Marksçı iktisatta, somut kullanım ve işlevin yerini özsel olarak idealist ve soyut bir "meta fetişizmi"nin alması olarak kavranan) para formuyla eşdeğerliliği, burada az çok, dünya nimetlerine ve ticaretle gelişen yeni ve daha hareketli insan ilişkilerine olan daha gerçekçi bir ilgiye yol açmaktadır. Tüccarlar ve onların tüketicileri, karşılıklı konuşmalarının psikolojik ve karakterolojik vasıflarına olduğu kadar mallarının duyumsal doğasına da güçlü bir ilgi gösterme gereği duyarlar; ve tüm bunların, hem fiziksel hem de toplumsal yeni türden algılamaları –yeni görme türleri, yeni davranış tipleri– geliştirdiği ve uzun erimde, daha gerçekçi sanat formlarının, sadece olanaklı değil, fakat arzulanır da olduğu ve yeni kamusallıklarca teşvik edildiği koşulların kanıtı olduğu ileri sürülmektedir.

Bireysel metni irdelemek isteyen biri için doyurucu olmayacak ve çağa özgü bir açıklama ya da değinidir bu; öneri, daha sonraki evrelerde kökten ve umulmadık tersine çevrilmelere de bağlıdır; her şeyden önce, kurgu ve karaktere ilişkin bariz biçimdeki fikir verici içerimler hariç, dilin kendine dair bahsin yerindeliği daha az açıktır. Yaygınlaşan toplumsal bir demokratikleşme düşüncesi, Auerbach'ın yapıtına incelikli bir biçimde güç kazandırmasına ve her ne kadar onun asla merkezi savı

* Eski Mısırlılar tarafından kullanılan ve hiyerogliften türeyen bir yazı türü. (ç.n.)

olmayan popüler dilin yazıya transferi üzerindeki bir ısrarı şekillendirmesine rağmen, gerçekçilik ve dil arasındaki ilişkilerin en büyük kuramcılarından biri olan Erich Auerbach'ı bu şemaya özümlemek kaba kaçacaktı. Zira bunun, kolay anlaşılır konuşma ve konuşmacılar üzerine Worsworth'cu bir vurgu değil, fakat daha ziyade, kahramanı, Batı Avrupa dilleri içinde boydan boya gelişen sözdiziminin kendisi olan muazzam *Bildungsroman* olduğunu öne süreceğim. O, Mallarmé'yi alıntılamaz:

> Quel pivot, jentends, dans ces contrastes,
> À l'intelligibilité? Il faut une garantie
> La Synthaxe (!)[8*]

Ne ki, Homeros'tan Proust'a değin uzanan sözdiziminin serüvenleri, *Mimesis*'in daha derin bir anlatısıdır: Hiyerarşik tümce yapısının giderek eğilir bükülür olmayışı ve artık her birinin Gerçek'in –bu, çoklu belirleyicileri işlenmesi gereken, fakat önceden söz edilen toplumsal ayırt edici özelliklerin birçoğunu bariz biçimde içeren Auerbach'ın tarihinin büyük anlatısı ve teleolojik yinelenen bir kalıbıdır– şu ana kadarki algılanmayan lokal karmaşasını kaydedebilecek bir şekilde yeni tümcelerin rastlantısal yan tümceciklerinin ayrımlı evrimi.

Bu her iki gerçekçilik kuramında, yeni sanatsal ve algısal kategorilerin, ayrıca burada gerçekçiliğin bir ilk evre türü olarak görülebileceği (henüz modernizme değilse de) moderniteye mutlak ve temel biçimde bağlı olarak kavrandığı da işaret edilmelidir. Bu kategoriler, kopuş ve Novum'un büyük modernist yerlerini de (topos) içermektedir: Zira, ister basmakalıp bir sanatın eski hieratic görenekleriyle olsun, isterse bir önceki edebi dönemden miras alınmış hantal sözdizimi olsun, her ikisi de, yeni deneysel araç-gereç ve laboratuarlarını geliştirebilmek için yararsız ve karmakarışık bir anıtsallığı derleyip toparlaması gereken gerçekçiliklerinin ister istemez tahrip edici ve eleştirel, yıkıcı karakteri üzerinde ısrar etmektedirler.

Bu noktada, gereksiz bir alçak gönüllülüğe kapılmaksızın, şimdiye kadar formüle edilmemiş ve uygun biçimde Marksçı bir modernizm kuramını oluşturabileceğini hissettiğim iki katkıyı kaydetmek istiyorum. Bunlardan ilki, yeni karşı karşıya geldiğimiz diyalektik bir paradoks ku-

8) Stéphane Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel", *Œuvres complètes* içinde (Paris, 1945), s. 385.

*Bu zıtlıklar içinde, kavranabilirliğe has hangi mihverdir işittiğim? Bir teminat olmalı – Sentaks! (ç.n.)

ramı önermektedir: Yani, modernizm olarak gerçekçilik ya da geleneksel olarak bizatihi modernizm için ayırdığımız çeşitli tarzlarda –kopuş, Novum, yeni algılamaların doğuşu vb.– betimlemeyi gerektiren temelde modernitenin bir parçası olan bir gerçekçilik. Önerdiğim şey, eski bir kapitalizm öncesi yaşam dünyasının iyelikleri ve öznellikleri, kurumları ve formlarının, hiyerarşik ve dinsel içeriklerinden arındırabilmek için hemen üzerine atlayan bir şeyleş(tir)me diyalektiği içindeki birçok evre veçhesiyle gerçekçilik ve modernizmin tarihsel olarak farklı ve görünüşte uyuşmayan bu kiplerini anlamaktı. Gerçekçilik ve sekülerleşme, bu süreçte ilk Aydınlanma momentleridir: Buna ilişkin diyalektik olan şey, nicelikten niteliğe olan bir sıçrama ve bir altüst olma gibi bir şeyin ortaya çıkmasıdır. Şeyleş(tir)me güçlerinin yoğunlaşması ve hatta (bireysel öznellik dahil) toplumsal yaşamın daha geniş alanlarını kaplamasıyla, ilk gerçekçiliği üreten güç, sanki şimdi gerçekçiliğe karşı döner ve sonrasında etkisi altına alır. Gerçekçiliğin ideolojik ve toplumsal önkoşullarının –örneğin, istikrarlı bir toplumsal gerçekliğe yönelik naif inancı– bizatihi maskesi indirilmekte, gizemsizleştirilmekte ve saygınlıklarından edilmektedir; ve – şeyleş(tir)menin kendi baskısıyla üretilen– modernist formlar, yerlerini almaktadırlar. Ve bu anlatıda, postmodernizmin modernizmin yerini alması, şimdiki bizatihi hegemonik modernizmler için bugün tümden umulmadık ve diyalektik sonuçları olan şeyleş(tir)me güçlerinin daha ileri yoğunlaşımıyla benzer biçimde yeterince öngörülebilir bir şekilde okunabilmektedir.

Benim diğer katkıma gelince; bu katkı, ister gerçekçilik isterse postmodernizmde olsun, bana önemlilik açısından çok daha az etkili gibi görünen, fakat diyalektik olarak her ikisiyle (gerçekçilik ve postmodernizm) bağlantısı kurulabilen modern içinde özgül bir formel süreci koyutlamaktadır. Zira, bu modernist formel süreçler "kuramı"nı, modernist şeyleş(tir)meyi çözümleme, bileşenlerine ayırma, fakat hepsinden önce içsel farklılaşma bakımından anlamada Lukács'ı (ve diğerlerini) izlemek istiyorum. Nitekim, modernizmi çeşitli bağlamlarda hipotezleştirme esnasında, bu özel süreci "özerkleşme" (bir bütünün geçmişteki parçalarının bağımsız ve kendine yeterli hale gelmesi) bakımından anlamak için, bu kuramı ilginç ve verimli de buldum. Bu, *Ulysses*'de bölüm ve alt parçalarda ve keza Proustvari tümcelerde gözlemlenebilen bir şeydir. Burada, (insanlar modernitenin kaynakları hakkında konuştuklarında alışılmış olduğu üzere yapıldığı gibi) bilimlerle pek değil ama, aksine bizatihi emek süreciyle bir ilişki kurmak istedim: Burada (modernizm ile çağdaş olan) muazzam Taylorizasyon fenomeni, kendisini yavaş-

ça kabul ettirir; (Adam Smith tarafından uzun süre önce kuramlaştırılan) işbölümü, şimdi farklı evrelerin ayrılması ve bu farklı evrelerin (bunun için ideolojik sözcüğü kullanırsak) "verimlilik" ilkeleri etrafında yeniden organize edilmesiyle, kendi içinde bir kitlesel üretim yöntemi oldu. Harry Braverman'ın klasik çalışması *Labor and Monopoly Capital*,[9] bu emek sürecine yönelik herhangi bir yaklaşım için kilit taşı olma rolünü sürdürmekte ve bana, doğrusu kültürel ve yapısal modernizm çözümlemesi için önermelerle dolu gibi görünmektedir.

Fakat şimdi, bazı insanların post-Fordizm demekten hoşlandıkları şeyde bu tikel mantık artık hüküm sürüyor görünmemektedir; tam da kültürel alanda olduğu gibi, modern dönemde nahoş, uyumsuz, yakışıksız ya da tiksindirici gibi görünen soyutlama biçimleri, (geniş anlamda, reklamcılıktan metayı modalaştırmaya, görsel dekorasyondan sanatsal üretime değin) kültürel tüketimin ana mecrasına da girmiş ve artık hiç kimseyi sarsmamaktadır; tersine, bugün bizim tüm meta üretim ve tüketim sistemimiz, daha önceleri toplumsal karşıtı modernist formlar olan bu eski formlar üzerine temellendirilmektedir. Ne de geleneksel soyutlama nosyonu, postmodern bağlamda pek elverişli gibi görünmektedir; ve yine de, Arrighi'nin bize öğrettiği gibi, hiçbir şey, aslında postmoderniteye destek sağlayan ve güç veren mali sermaye kadar tümden soyut değildir.

Özerkleşme –kısım ve parçalardan bağımsız olma– moderni karakterize ediyorsa, aynı ölçüde postmodernitenin de bizim için pekâlâ ve hâlâ öyle olduğu barizdir: Örneğin, klasik Amerikan filmini karakterize eden biçimlendirmenin (editing) hızlılığından ve çekim sahnelerinden çarpıcı şekilde ilk etkilenenler Avrupalılardı – bu, örneğin Stan Brakhage gibi büyük modernist bir film yapımcısının yapıtının modernist yabancılaşmasını ve şaşırtıcılığını zerre kadar kışkırtmaksızın, yalnızca yarım dakika süren bir reklamın bugün sıra dışı birçok farklı çekim ve görüntüyü içerebildiği televizyon biçimlendirmesi (editing) gibi her yerde yoğunlaşan bir süreçtir. Böylece, aşırı bir parçalanma süreci ve mantığı, burada hükmünü hâlâ sürdürüyor gibi görünmektedir, fakat önceki etkilerinden hiçbiri olmaksızın. Şu halde insan, Deleuze ile, burada şimdiye kadar –Deleuze'un katlanılmaz belitsellerin her yerde lokal olarak özel bahçelere, özel dinlere, eski ve hatta arkaik lokal kodlama sistemlerinin işaretlerine geri döndürüldüğü geç kapitalizmden ayırtılamaz bir operasyon olarak koyutladığı bir şey olan– kodu çözülmüş ya da belitsel materyallerin bir "yeniden kodlanması"yla karşı karşıya olduğumuzu imgeleye-

9) Harry Braverman, *Labour and Monopoly Capital* (New York, 1976).

cek midir? Ne ki bu, sıkıntı verici sorular ortaya çıkaran bir yorumdur: ve özellikle, Deleuze ve Guattari'nin belitsel ile kod arasında geliştirdikleri bu karşıtlık, gerçekten de klasik varoluşçuluktan –modern dünyanın hemen her yerinde ortaya çıkan, ya dine geri dönülerek ya da mutlağı özel ve olumsal gibi göstererek modern dünyayı lokal olarak yeniden vakfetme girişimine neden olan anlam kaybı– nasıl da farklıdır.

Burada "yeniden kodlama"ya karşı duran şey de, bunun lokal değil, fakat genel bir süreç olmasıdır: Postmodernitenin dilleri, kitle iletişim araçları dilleri olması anlamında evrenseldir. Bu diller, nitekim, evrenselleşmelerini, aslında kendi toplumsallaşmalarını seçici olarak ancak kolektif bir anlatım ve kanonlaşma süreciyle gerçekleştiren büyük modernlerin münzevi takıntılar ve özel izleksel hobilerinden çok farklıdırlar. Eğlence ve görsel tüketim, esasında dinsel pratikler olarak düşünülmedikçe, yeniden kodlama nosyonu burada gücünü kaybeder gibi görünmektedir. Başka (ve daha varoluşsal) bir şekilde ortaya koyarsak, tanrının ölümü sözünün ve dinin ve metafiziğin sonunun, şimdi, modernleri daha bir bütün olarak insancıllaştırılmış ve toplumsallaştırılmış, kültürleştirilmiş topluma tümden emilmiş gibi görünen bir kaygı ve kriz durumu içine soktuğu söylenebilir: Bu toplumun yoksunluk (void) duyguları, sadece yeni değerlerle değil, fakat aslında görsel tüketim kültürüyle tıka basa doyuruldu ve nötrleştirildi. Sadece tek bir örnek vermek gerekirse, bizatihi absürdlük kaygıları, daha bir uyuşturucu gibi görünen başka sergi nesneleri kadar bu kaygıları tümden tüketime sunan yeni ve postmodern bir mantık tarafından yeniden ele geçirilmekte ve yeniden kapsanmaktadır.

Nitekim, dikkatimizi yöneltmemiz gereken kırılma, bu yeni kırılmadır ve Arrighi'nin mali kapitalizm çözümlemesi, bu kırılmanın kuramlaştırılması içinde göze çarpıcı bir katkıdır, ki öncelikle, bizatihi soyutlama kategorisi ve bilhassa paranın kendisi olan özel bir soyutlama formu bağlamında inceleme yapmayı öneriyorum. Worringer'in soyutlama üzerine olan yol açıcı denemesi,[10] soyutlamayı, farklı kültürel itkilere bağlamış ve sonunda soyutlamanın gücünü, bir tür ölüm dürtüsüne bağladığı daha antik ve figüratif olmayan görsel materyallerin Batı'nın "düşsel müze"sine yoğunlaşan özümlemesinden çıkarmıştır. Fakat, amaçlarımız açısından hayati müdahale, Georg Simmel'in ünlü denemesi "Metropolis and Mental Life"dır, ki bu denemede, pek tabii soyut para akışları da dahil olmak üzere, yeni endüstriyel kent süreçleri, eski ticari şehirler ve

10) Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (New York, 1963).

kırlık bölgelerin nesne dünyasından kökten biçimde farklı olan tümden yeni ve daha soyut düşünme ve algılama biçimlerini belirlemektedir. Burada önemli olan şey, mübadele değeri ve parasal eşdeğerliliğin etkilerinin diyalektik dönüşümüdür: Eğer parasal eşdeğerlilik bir kez nesnelerin mülkiyetine olan yeni bir ilgiyi açıkça bildirmiş ve kışkırtmışsa, o zaman bu yeni evrede eşdeğerliliğin, eski durağan tözler ve onların birleştirici tanılamalarından bir geri çekilme şeklinde sonuçları olur. Nitekim, tüm bu nesneler eğer, meta olarak eşdeğer olursa, eğer para onların içkin farklılıklarını bireysel şeyler olarak düzlerse, o zaman insan bu nesneleri muhtelif, bu suretle yarı özerk nitelik ve algısal ayırt edici özellikleri varmış gibi satın alabilir; hem renk hem de biçim, onları önceki araçlarından çekip alır ve nesneler algı alanları ve sanatsal hammaddeler gibi bağımsız varlıklar olarak yaşamaya başlarlar. O halde bu, estetik modernizmle özdeşleşmiş olan, şimdi geriye bakılarak değerlendirildiğinde, yüzyılın dönümünü hemen önceleyen ve izleyen on yıllarda kapitalist sanayileşmenin –petrol ve elektriğin, yanmalı motor ve yeni aşırı hızdaki ve teknolojili motorlu araçların– ikinci aşamasının tarihsel dönemiyle sınırlanması gereken bir soyutlamanın ilk ortaya çıkışında ilk, fakat sadece ilk evredir.

Fakat bu diyalektik anlatıyı sürdürmeden önce, Arrighi'ye geri dönmemiz gerekiyor. Arrighi'nin Marx'ın ünlü formülü P-S-P'yi pul pul esnek ve döngüsel bir tarihsel anlatıya döktüğü yaratıcı biçimden daha önce söz etmiştik. Anımsanacağı gibi Marx, aslında ticareti karakterize eden bir diğer formülün, S-M-S'nin bir tersinmesiyle başlamıştır: "Metaların yalın döngüsü, satışla başlar ve tüketimle sonuçlanır." Tüccar, S(ermayeyi) satar ve aldığı P(arayla), bir diğer S'yi satın alır: "Genel süreç, metaların karşılığında para alındığında başlar ve metaların karşılığında paradan vazgeçildiğinde son bulur." Bu, tuz ya da baharat gibi çok özel metaların genel eşdeğerlilik yasasına istisnalar olarak paraya dönüştürülebildiği mübadele bölgelerindeki söz konusu örnekler hariç olmak üzere, insanın kolayca imleyebileceği çok kazançlı bir yörünge değildir. Bundan başka, daha önceden söylendiği gibi, fiziksel metaların bizatihi merkeziliği, sadece daha gerçekçi bir estetiğe yol açabilen felsefi töz kategorilerinin yanı sıra, bir tür algısal ilgiyi de belirler.

Ancak, burada bizi ilgilendiren diğer formüldür, zira şimdi P-S-P olmuş olan bu formülün tersine çevrilmesi, ticaretin (ya da tercih ederseniz, tüccar sermayesinin) *tout court* (tam gaz) sermayeye dönüştürüldüğü diyalektik uzam olacaktır. Marx'ın (*Capital*'in dördüncü bölüm, I. cildindeki) açıklamasını kısaltıyorum ve yalnızca birincinin ikinci P üzerinde-

ki tedrici yüklenmesini, operasyonun odağının artık meta değil para üzerinde olduğu ve bunun itkisinin şimdi, sadece kendi adına değil, fakat P'nin, şimdi P'nin getirisini artırmak için paranın meta üretimine yatırılmasında yattığı momenti, diğer deyişle zenginliklerin bizatihi sermayeye dönüştürülmesini, kendi mantığını bireysel girişimci ve bireysel işçi üzerine olduğu kadar aslında malların üretimi ve tüketimi üzerine de dayatan sermaye birikim sürecinin özerkleşmesini ele alıyorum.

Şimdi, şu an için konu ile doğrudan ilgili (inanıyorum ki onun ünlü ve başarılı) olan ve bu çok önemli dönüşümde hayati olana ilişkin anlayışımızı bana dramatik ölçüde artırıyor gibi görünen Deleuzecü bir yeni sözcüğü tartışmaya açmak istiyorum: Bu, "deterritorialization" (topraksızlaştırma/ülkesizleştirme) sözcüğüdür ve bunun Arrighi'nin öyküsünün anlamını adamakıllı açıklığa kavuşturacağını düşünüyorum. Tümüyle farklı türden fenomenler için pek yaygın şekilde kullanılan bir terimdir bu; fakat, terimin ilk ve denilebilir ki kuruluşsal anlamının, Deleuze-Guattari'nin *Capitalism and Schizophrenia*'de Marx'ın merkezi rolünün azimle yeniden kurulmasının gösterdiği gibi, bizatihi kapitalizmin bu kendi doğuşunda yattığını ileri sürmek istiyorum.[11] Öyleyse, ilk ve en tarihi önem taşıyan topraksızlaştırma/ülkesizleştirme, Deleuze ve Guattari'nin kapitalizmin aksiyomatiği dediği şeyin, kapitalizm öncesi eski kodlama sistemlerinin terimlerinin kodlarını çözdüğü ve onları yeni ve daha işlevsel birleşimler için "özgürleştirdiği" topraksızlaştırma/ülkesizleştirmedir. Yeni terimlerin tınıları, kendi özgün bağlamından çekip alınmış herhangi bir şeyin (eğer bunu imleyebilirseniz) yeni alan ve koşullarda daima yeniden bağlamsallaştırılacağı anlamına gelen bir terim olan, tümüyle daha uçarı ve hatta daha yerleşmiş, mevcut medyatik bir sözcükle, "bağlamsızlaşma"yla (decontextualization) karşılaştırılabilir. Fakat topraksızlaştırma/ülkesizleştirme, (sonuçları gerçekten de yeniden hatırlanabilmesine ve hatta zaman zaman yeni tarihsel koşullar içinde "yeniden kodlanabilmesi"ne rağmen), bağlamsızlaştırmadan çok daha mutlaktır: Zira, üretimin hedefi, artık herhangi bir özgül piyasada, herhangi bir tüketiciler setinde ya da toplumsal ve bireysel gereksinimlerde değil, fakat daha ziyade üretimin açıklıkla içerik ve toprağa ve aslında doğrusu, kullanım değerine yani paraya sahip olmadığı bir öğeye dönüşümünde yatarken, topraksızlaşma/ülkesizleşme, daha ziyade, (Hegelyen dile geri dönecek olursak) içeriğin kesinlikle formun lehine bastırıldığı,

11) Bir ön hazırlık çalışması olarak benim şu yapıtıma bkz. "Dualism and Marxism in Deleuze", *South Atlantic Quarterly*, Yaz 1997, c. 96, sayı 3.

ürünün içkin doğasının anlamsız, basit bir pazarlama vesilesi haline geldiği yeni bir ontolojik ve yüzer-gezer bir durumu belirtmektedir. Böylece, herhangi bir özgül üretim bölgesinde, Arrighi'nin bize gösterdiği gibi, –yerel ve hatta yabancı pazarların doygunluğuyla karşı karşıya kalan– kapitalizmin mantığının, fabrikaları ve eğitilmiş işgücünün yanı sıra, bu özgül üretimin terk edilmesini belirlediği ve onları (fabrikaları ve eğitilmiş işgücünü) harap olmuş bir durumda bırakarak daha kârlı diğer tehlikeli girişimlere kanat açtığı bir moment ortaya çıkar.

Ya da daha doğrusu bu moment, ikili bir momenttir: ve ben, bu iki topraksızlaşma/ülkesizleşme evresinin örneklenmesinde, Arrighi'nin en temel özgünlüğünü ve keza onun günümüz kültürel çözümlemesi için en fikir verici katkısını buluyorum. Zira, momentlerden biri, sermayenin, yeterince sıklıkla yeni coğrafi bölgelerde diğer ve daha kârlı üretim biçimlerine dönüştüğü topraksızlaşma/ülkesizleşmedir. Diğeri, bütün bir merkezin ya da bölgenin sermayesinin, daha önce gördüğümüz gibi, üretken olmayan ve genelde spekülasyon, para piyasası ve genel olarak mali sermaye uzamlarında kârı en üst düzeye çıkarma girişiminde bulunabilmek için üretimi tümden terk ettiği daha çetin konjonktürdür. Elbette, burada "topraksızlaşma" (ülkesizleşme) sözcüğü, kendi ironilerini alkışlayabilmektedir: Şöyle ki, günümüzde spekülasyonun en ayrıcalıklı formlarından biri, arsa ve kent mekânlarının spekülasyonudur: (isimlendirildiği şekliyle) yeni ve postmodern bilgisel ya da küresel kentler, bu yüzden, pek özgül olarak nihai topraksızlaşmadan/ülkesizleşmeden, aslında toprağın (ülkenin) topraksızlaştırılmasından/ülkesizleştirilmesinden –toprak ve dünyanın soyutlaştırılması, bağlam ya da meta mübadelesinin kendi zemininin kendi içinde bir metaya dönüştürülmesi– kaynaklanmaktadır. O halde arsa spekülasyonu, diğer yüzünün, "küre"yi eski ulusal ya da emperyal uzamların yerine henüz geçen yeni ve daha büyük bir uzam gibi bir şey olarak imlemenin büyük bir hata olacağı bizatihi küreselleşmenin[12] nihai topraksızlaşmasında/ülkesizleşmesinde yattığı sürecin bir yüzüdür. Küreselleşme, daha ziyade, önceki küre, önceki maddi dünya çapında düğümsel (nodal) bir noktadan diğerine anlık biçimde geçen iletiler olarak para sermayesinin nihai metalaştırılmamasına ulaştığı bir tür siberuzamdır.

Şimdi, mali sermayenin bu yeni mantığının –özellikle, bu sıfatla modernizm formlarından keskince ayırt edilebilecek olan kökten biçim-

12) Arsa spekülasyonuna dair daha fazla bilgi için benim şu çalışmama bkz. "One, two, three... many mediations" in *ANYHOW*, (yay. haz.) Cynthia Davidson (Cambridge, Mass.).

de yeni soyutlama formlarının– bugün kültürel üretimde ya da insanların postmodernite demeye başladığı şey içinde işlemesinin gözlemlenebileceği tarza ilişkin bazı spekülasyonlarda bulunmak istiyorum. Eksik olan şey, yeni topraksızlaştırılmış/ülkesizleştirilmiş postmodern içeriklerin, küresel mali spekülasyonun eski bir bankacılık ve kredi türü ya da seksenlerin menkul kıymetler borsası taşkınlıklarının Büyük Bunalım'a benzemesi gibi eski bir modernist özerkleşme olduğu bir soyutlama bahsidir. Burada, özellikle, muhtelif kâğıt ve plastik (ya da bilgisayarınızdaki bilgi) biçimlerine karşıt olarak gerçekten sağlam ve elle tutulabilir bir değer türünü kaçınılmaz biçimde ima etme eğiliminde olan altın ölçünü izleğini öne sürmek istemiyorum. Ya da belki, altın izleği, ancak bir kez daha kendi içinde yapay ve çelişkili bir sistem olarak da kavrandığı ölçüde konuya ilgili olacaktır. Kuramını oluşturabilmek istediğimiz şey, kültürel göstergelerin kendi doğası içindeki bir modifikasyon ve bu göstergelerin, içinde işe vuruldukları sistemlerdir. Postmodernizm, öne sürdüğüm gibi, bir tür iptal edilmiş, başta bir öykünmeci başlama noktasını parçalara bölen ve farklılaştıran bir gerçekçilik ise, o zaman enflasyoner iniş ve çıkışlarının birdenbire yeni ve tarihsel olarak özgün mali ve spekülatif enstrüman ve araçların sunulmasına yol açan geniş ölçüde benimsenmiş bir kâğıt parayla karşılaştırılabilir.

Bu, muhtelif kültürel momentler boyunca fragman ve fragmanın geleceğiyle ilgili olarak incelemek istediğim tarihsel bir değişim noktasıdır. Fragman retoriği, daha sonra geriye dönüp bakıldığında modernizmle, yani Schelegel'lerle özdeşleştirilebilecek olan şeyin ilk ortaya çıkışından bu yana bizimle birlikte olmuştur. Bunun yanlış bir ad olduğunu düşündüğüm anlaşılacaktır, çünkü burada söz konusu olan imge içerikleri, kırılmanın, tamamlanmamış ya da aşırı aşınmanın değil, fakat daha ziyade (Descartes'ın dediği gibi, "güçlüklerin her birini, onları çözümleyebilmek için olanaklı ve gerekli olan çok sayıda küçük parça içinde incelemek istediğim için böldüğüm") çözümlemenin parçalarıdır. Fakat sözcük, daha iyi bir sözcüğün olmaması nedeniyle kullanımdadır ve onu bu kısa tartışmada kullanmaya devam edeceğim. Ken Russell'ın, yirmi birinci yüzyılda artık tüm kurmaca filmlerin insan başına on beş dakikadan fazla sürmeyeceği şeklindeki görünürde şaka yollu bir değinisini anımsatarak başlamak istiyorum: Bizimki gibi bir Late Show kültüründe bir imgeler serisini bir öykü türü olarak anlayabilmek için gerek duyulmasına alışkın olduğumuz ayrıntılı hazırlıkların, her ne nedenle olursa olsun, gereksiz olacağı bir içerim. Fakat güncel olarak bunun, kendi deneyimimizle belgelenebileceğini düşünüyorum. Sinema gösterimlerine

hâlâ giden herkes, günümüzde müzmin televizyon izleyicileri için film endüstrisince artırılan rekabetin, tanıtma kendi yapısında bir dönüşüme yol açtığı tarzın farkına varmıştır. İkincisi, bizim için el altında tutulan filmle ilgili olarak çok daha kapsamlı çetin bir soru haline gelerek, geliştirilmek ve genişletilmek zorundaydı. Artık, yalnızca yıldızların birkaç imgesini ve doruk noktasından birkaç örneği sergilemek için değil, kurgunun neredeyse tüm büklüm ve dönüşlerini özetlemek ve tüm kurgunun önceden özel gösterimini yapmak için de tanıtma filmi bir zorunluluktur. Sonunda, (eski türden kısa reklam filmlerinin yerini alan ve her ayırt edici sunumdan önce gelen beş ya da altısı) bu etkiyi güçlendirici gelecek program çekiciliklerinin süreğen izleyicisi, önemli bir keşif yapmaya sürüklenir: Yani, tanıtım filmi, gerçekte bütün ihtiyaç duyduğunuz şeydir. Artık, (amaç, çoğu zaman olduğu gibi zamanı katletmedikçe) iki saatlik "tam" versiyonu izleme gereksinimi duymazsınız. Ne de bu, filmin kalitesiyle ilişkili bir şeydir (tanıtım filmiyle ilişkili bir şey olmasına rağmen, daha iyi olanlar öyle bir beceriyle düzenlenir ki, bu tanıtım filmlerinin anlatıyor gibi göründüğü öykü, "gerçek film"deki "gerçek öykü" ile aynı değildir). Ne de bu yeni gelişmenin, kurgu ya da öyküyü tanı(t)mayla çok fazla ilgisi vardır –zira, her halükarda, çağdaş aksiyon filminde ilk öykü, heyecandan titreme ve patlamaların sürekli bir şimdisini askıya alan bir bahaneden daha fazla bir şey olmamıştır. Nitekim, kısa tanıtım filmince sunulan en gözde çekim ve çarpıcı özel bölümlerin görünürdeki kısa seçkisinde önceden hazırlanan, heyecandan titreme ve patlamaların imgeleridir ve bunlar, önceki kurgunun zahmetli akış ve bağlantılarından yararlanmaksızın, kendi içlerinde tümden doyurucudurlar. Kendi başına bir yapı ve yapıt olarak kısa tanıtım filminin, filmin bitiminden sonra yazılan ve daha sonra bir tür tıpkıbasım hatırlatıcısı olarak yayımlanan şu romanlaştırılmış filmler gibi tasarlanan nihai ürünle benzer türden bir ilişki taşıyor gibi göründüğü nokta, kısa tanıtım filminin yinelediği filmsel özgünlüktür. Fark, konulu film (feature film) ve onun kitap versiyonu örneğinde, benzer bir tipteki tamamlanmış anlatısal yapılarla, yani, bu yeni gelişmelerin her ikisini de eşit ölçüde köhneleştirdiği yapılarla ilgili olmamızdır. Oysa, kısa tanıtım filmi, jenerik doyumlarının eski türden farklı olduğu yeni bir form, yeni bir minimalizm türüdür. Bu yüzden, öyle görünmektedir ki Ken Russell, öngörüsünde kusursuzca bir isabetlilik tutturamamıştır: Sadece yirmi birinci yüzyıl için değil, fakat yaşadığımız bu yüzyıl için de; ve on beş dakika için değil, fakat yalnızca iki ya da üç dakikada!

Elbette Russell'ın aklında olan, oldukça farklı bir şeydi, zira görsel analoglar içindeki imgesel müzik temsillerinin yakın seleflerini Disney'de ve müzik animasyonunda, mümkün olan en iyi durumda büyük ölçüde estetik bir kalite tutturabilen televizyon reklamlarına oranla daha az bulan MTV'yi aklına getiriyordu. Nitekim, ulaşımın zor olduğu tortul kayaç Norfolk Southern'i alkışlama niyetinde olan bir çekim sahnesinde, bir atın dolu dizgin gittiği bir sahnede bir patlama olur; at alttan öyle bir darbe alır ki, gerilmiş bedeni havalanır, her yerde hazır ve nazır bir gökyüzü ile rüzgârla sürüklenen bulutlar arasında aniden bir köprü kurar; düzdeğişmecesel olarak gökyüzünün kendisi, uğursuz bir gözdağının bu görsel yapıntının zerre kadar gizemi olmadığı ve hemen ardından onu izleyen metamorfozlara sızdığı bir hareketin yerine geçmeye başlar: At şimdi, Giacometti ya da Dubuffet biçeminde, soyulmuş ve düz ağaç gövdelerinden oluşan bir kereste yığınının bir başından öbür başına uzanan ahşap eklem ve protezler toplamı olarak nihai bir metamorfoza erişmek üzere bir tahıl tarlasında yarıştırılan başak ve tohumlardan oluşan bir karışım halindeki –yine Arcimbaldo!– organiğe geri dönüşmeden, ardındaki kaya yüzeyinde şaşılacak biçimde yankılanan madenileşmiş bir kol-bacak kütlesi, "organik olmayan bir yaşam" formu (Deleuze) haline geldiği bir maden kuyusuna girmeden önce, erken bir endüstriyel artyörede dörtnala koşan bir Arcimbaldo madeni aletler yığınına derece derece dönüşürken, arka planda görülür: Tüm sahne, tarım ve kaynaktan ağır sanayie normal evrimsel zamandizinin belli bir tersine çevrilmesi içinde endüstriyelden tarımsala yönelik kargolarına ilişkin iletiler yaymakla birlikte, kuşkusuz bir anlamlar sistemini çalıştırmaya başlar. Bu ne tür bir sürekli şimdidir ve yalnız başına görsel farklılığın şokunun, zamansal yeniliği onama hakkı kazanmasından Aynı'nın inatçı sürmelerine gösterilen bir dikkat nasıl çözülmektedir? Metamorfoz –şiddetli ve çırpınmalı ama durağan bir varyasyon olarak– kuşkusuz, bizim anlatısal zamanı göz ardı etmemize ve şimdiki an içinde görsel bir bolluğu tüketmemize ortam sağlarken, anlatısal zamanın akışını sürdürmenin bir aracını da sunmaktadır; ancak metamorfoz, soyut bir parasal kap (monetary container), yeni ve değişen içeriklerle bıkmaksızın yeniden doldurulan boş bir evrensel olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte içerik, bir imge ve kalıpyargılar şişkinliğinden başka bir şey değildir: Canlı yaprakların ölü yapraklara değil, fakat yavanlıkların gözün tüketimi için bilinçli bir biçimde sunulan zarif görselliklere yaratıcı dönüştürümü. Bu tikel ticari reklamın, eşlikçi otomobil ve otel promosyonlarının aksine, bir yatırım –sermaye yatırımını ileriye götüren

imgeler yatırımı– fırsatını açıkça belirtmek anlamına gelen bir saat uzunluğundaki mali haberler süresince düzenli şekilde sahnelendiğine dikkat çekmek önemlidir.

Fakat, daha tanıdık bir yöne dönmek ve fragmanın estetik uygulamasını yeni ortaya çıkan bir postmodern uygulama ile açık biçimde karşılaştırmak yerinde gibi de görünmektedir. Nitekim, Buñuel'in gerçeküstücü filmleri *An Andalusian Dog* (1928) ya da *The Golden Age*'in (1930), ya da çok farklı türden deneysel film yapan Stan Brakhage'nin *Dog Star Man*'inin (1965) dolanımlarını, Derek Jarman'ın epik *Last of England*'ının (1987) beş para etmez yapışıklıklarıyla kıyaslamak öğretici gibi görünmektedir.

Gerçek şu ki, Jarman'ın da Russel gibi, MTV'nin yeniliklerine benzer bir biçimsel ilgi gösterdiği, fakat onun tersine, yeni tarzının zamansal sınırlılıklarına taraftar olmadığı ve 1987'den itibaren bu doksan dakikalık film gibi bir çalışma içinde uygulamaya koyacağı bu imge resminin çok büyük bir epik-derinlemesine açılımının düşünü gördüğünü geçerken not etmeliyiz (Buñuel ve Brakhage'ın uzun filmleri, sırasıyla, altmış iki ve yetmiş beş dakika sürmektedir, fakat burada söz konusu olan, onların bitmez tükenmezliklerinin karşılaştırılabilir nitelikleridir). Yine de, fragman uygulaması, modernde bile iki ayrı ve karşıt olan eğilim ya da stratejiler ortaya çıkarmıştır: Bir yanda, Mahler ya da Proust'un sonsuz zamansal genişlemesine karşıt olarak bir Webern ya da bir Beckett'ın minimalizmi. Burada, bazı insanların postmodern dediği şey içinde, Russell'ın MTV anlayışının kısalığını, Jarman'ın epik ayartmalarıyla ya da *Gravitys Rainbow* gibi bir metnin gerçek anlamda bitmez tükenmezliğiyle karşılaştırmak isterdik.

Fakat, mali sermayenin kültürel etkisine ilişkin bu spekülatif tartışma açısından ortaya sermek istediğim şey, böylesi imge-fragmanlarının oldukça farklı bir özelliğidir. Klasik modern akımın ta merkezinde çalışan Buñuel'in imge fragmanlarını, bir semptom uygulaması olarak karakterize etmek yerinde gibi görünmektedir. Nitekim, gerçekten de Deleuze, imge fragmanlarını doğalcılık dediği şey altında, (Stroheim'in yanı sıra) görünüşte kişisel tuhaflığa özgü tek Buñuel sınıflamasında parlak biçimde betimledi: "Doğalcı imge, *limage-pulsion* (güdü ya da libido olarak imge), aslında iki tür göstergeyi tanır: semptom ve idolleri ya da fetişleri."[13] Buñuel'deki imge-fragmanlar, bu yüzden, sonsuza değin eksik, kavranamayan psişik yıkımların işaretleri, ani sarsıntılar, takıntı ve patlamalar, öteki herhangi bir dile çevrilemeyen anlaşılmaz bir dil gibi saf

13) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image* (Minneapolis, 1986, s. 175).

formu içindeki semptomlardır. Farklı bir tarihsel dönem ve keza hemen hemen farklı bir yaşam ortamına denk gelen Brakhage'in uygulaması, bundan, (başka bir yerde öne sürdüğüm gibi, bir ana-akım sinema türünden ziyade bir tür ideal deneysel video soyağacına sokulacak olan) deneysel film uygulamasından tamamıyla farklıdır. Bu, müzikle benzeşimi içinde, çeyrek tonlar, hâlâ bizim Batılı görsel dillere yönelik eğitimli ve alışkın gözler için her nasılsa ve neredeyse tamamlanmamış olan analitik imge parçalarının açılımı olarak betimlenebilir: morfem ya da hece (seslem) sanatından daha ziyade bir fonem (ses birimi) sanatı gibi bir şey. Ne ki, bu her iki uygulama, bizi, yine de diyalektik olarak bir yoklukla, verilmeyen ve belki asla verilmeyecek olan başka bir şeyle kurucu ilişkisini onaylayan yapısal olarak tamamlanmamışlıkla karşı karşıya bırakma istencini paylaşmaktadır.

Ancak, hakkında gerçeküstü gibi sözcüklerle gevşek biçimde ilgi gösterilen Jarman'ın *Last of England*'ında aslında karşı karşıya olduğumuz şey, sıradanlık, klişedir. Burada elbette bir duygu tonu geliştirilmiştir: elektrik kablolarıyla kendilerine darbe indiren punk kahramanların zayıf hışımları, kraliyet ailesinden ve resmi İngiliz yaşamının geleneksel giyim kuşamından iğrenme: Fakat bu duyguların kendileri klişedir ve üstelik nesnesinden edilmiş klişelerdir. Kişi, burada öznenin ölümünden elbette söz edebilir, eğer bununla (Buñuel'deki gibi) yoğun bir kaygı içinde olan kişisel bir öznelliğin ya da (Brakhage'de olduğu gibi) organize edici estetik bir yönelimin, gökadasal bir Nesnel Ruh'un boş kamusal alanı boyunca yol alan Flaubertci özerk bir banal medya varlıkları yaşamıyla yer değiştirmesi kastediliyorsa. Fakat burada her şey, hışmın kendisi de dahil, kalıpyargı kipinde kişilikdışıdır; bir tersütopyacı (dystopian) geleceğin en tanıdık ve basmakalıp ayırt edici özellikleri: teröristler, banda alınmış klasik ve popüler müzik, Hitler'in konuşmalarının yanı sıra bildik kraliyet düğünlerinin parodisi, tüm bunlar, bütünüyle görsel nedenlerden ötürü siyah-beyaz ve renkli arasında sırayla birbirini izleyen şaşırtıcı sahneleri (çekimleri) üretebilmek için ressamca bir göz tarafından işlenmektedir. Anlatısal ya da sahte-anlatısal parçalar, kendi içinde bir tür klişe olan ve bir Buñuel'in takınaklı dikkatinden kökten biçimde farklı olan düşsel bir duygu üretirlerken, Buñuel ya da Brakhage'deki herhangi bir parçadan elbette daha uzundur, bununla birlikte bazen sırayla birbirlerini izler ve salınırlar, *Dog Star Man*'de olduğu gibi birbirlerinin üzerine yazılırlar.

Kendileri yapısal farklılıkları ima eden bu niteliksel farklılıklar nasıl açıklanmalı? Kendimi Roland Barthes'ın *Mythologies*'deki sıra dışı kavra-

yışları üzerinde yeniden düşünürken buluyorum: Jarman'ın fragmanları anlamlı ve anlaşılabilirdir, Buñuel'inkiler ya da Brakhage'lerinkiler değil. Barthes'ın büyük bilgece deyişi (Çağdaş dünyada anlam ve deneyim ya da varoluş arasında bir uyuşmazlık vardır), anlamın klişeler ve ideolojiler içindeki aşırılığını ve katışıksız anlamın kendisiyle birlikte getirdiği bulantıyı ifşa eden *Mythologies*'inde zengin bir şekilde uygulanmıştır. Otantik dil –ya da imge– uygulaması, bu durumda daha temel bir olumsallık ya da anlamsızlıkla bağlılığını sürdürmeye çalışır –ya varoluşsal ya da göstergebilimsel perspektifi devam ettiren bir önerme. Barthes, bu arada, kalıpyargısaldaki anlamın aşırı dozunu, daha yavan olanlar üzerine geçici olarak inşa edilen bir ikinci derece anlam çeşidi olarak yananlam nosyonu aracılığıyla açıklamaya çalıştı. Bu, daha sonra terk edeceği, fakat yeniden kullanımına, bilhassa şimdinin bağlamında her daim ilgi duyduğumuz kuramsal bir araçtır.

Zira, hem Buñuel hem de Brakhage'in modern momentinde özerkleşmiş fragmanlar oyununun anlamsız kaldığını öne sürmek istiyorum: Doğrusu Buñuel semptomu, kuşkusuz anlamlıdır, fakat ancak belirli bir mesafede ve bizim için değil, hiç şüphesiz kilimin asla göremeyeceğimiz diğer tarafı açısından anlamlıdır. Brakhage'in aşırı ölçüde küçük imge durumlarına düşüşü de, farklı bir biçimde olmasına rağmen, anlamsızdır. Fakat Jarman'ın tümel akışı, çok daha anlamlıdır, zira onda fragmanlar, kültürel ve medyatik bir anlamla yeniden donatılmıştır; ve burada, kitle kültürünün erken bir evresinde Barthes'ın yan-anlam tanısını tamamlamak için bu fragmanların yeniden anlatısallaştırılmasına ilişkin bir kavrama gereksinim duyduğumuzu sanıyorum.[14] Burada olan şey artık, bir anlatının önceki her bir fragmanının, bir bütün olarak anlatısal

14) Son iki bölümde bir örnek olarak Jarman'ı az çok eyyamcı kullanımım, Jarman'ın trajik ve zamansız ölümünün, diğer birçok etmenin yanısıra artan bir önemden başka bir şey ekleyemediği bu ciddi ve tutkun yapıt üzerinde herhangi bir nihai değerlendirme sunduğum anlamına gelmez. Burada beni ilgilendiren ayrım, bu bölümde ressamca bir itkiyle kitlesel–kültürel görsel gelişmeler arasında ana hatları çizilen ayrımdır. İzlenimim, Jarman'da ilkinin (ressamca itkinin) ikincisine (kitlesel–kültürel görsel gelişmeler) döndürüldüğüydü. Böylece, insan, eğer bu filmlerin (postmodern anlamda) fazlasıyla görsel olduğunu söylemek isterse, bu filmlerin resimsel açıdan (painterly) yeterli olmadıklarını da eklemelidir. Burada, filmleri göze çok farklı bir tarzda hitap eden ve gözleri çok farklı bir biçimde doyuran Hintli çağdaş iki önemli sinemacı Mani Kaul ile Kumar Shahani'nin dikkate değer çalışmalarını karşılaştırmak isterdim; bununla birlikte, bu sinemacılar, kanımca, esasında modernist yönetmenlerdir ve benim postmoderniteye olan yaklaşımımdan, bu filmlerin sanatçılarının basitçe "modern"e "geri döndükleri"ni temenni etmekten çok da uzak olduklarının açıklığa kavuştuğunu ümit ediyorum.

bağlam olmaksızın kavranamaz olduğunda, tam bir anlatısal iletiyi dışsal bir etkiden kaynaklanmadan, kendi gücüyle yayabilme yeteneğini kazanmış olmasıdır. Bir anlatının önceki her fragmanı, modernist süreçlere yüklediğim biçimsel anlamda değil sadece, daha çok içeriği yutmak ve onu bir tür anlık refleksle tasarlamak için yeni bir biçimde edinilmiş kapasitesi içinde, özerk hale gelmiştir. Postmodernde etkilemenin (affect) ortadan kaybolduğu yer: Olumsallık ya da anlamsızlık ve yabancılaşma durumunun yerini, imge dünyasının kırık parçalarının bu yeniden anlatısallaştırılması almıştır.

Peki ama, soruşturmak istediğiniz tüm bu şeylerin mali sermayeyle ne ilgisi var? Modernist soyutlamanın, bir sermaye birikimi koşulları içinde paranın kendisinin işlevine göre aslında sermaye birikiminin daha az bir işlevi olduğuna inanıyorum. Para burada hem (her şeyi eşdeğer kılan) soyut ve boş, hem de ilginç olmayandır, çünkü paranın ilgisi, kendi dışında yatar: Para bu yüzden, anımsattığım modernist imgeler gibi eksiktir, dikkati başka bir yere, kendisinden öteye, onu, yani üretim ve değeri tamamlamak (ve de ortadan kaldırmak) için varsayılana doğru yöneltir. Para, yarı-özerkliği tanır, fakat elbette kendi içinde bir dili ya da bir boyutu oluşturan tam bir özerkliği değil. Fakat mali sermayenin başlattığı şey, tam olarak şudur: ne (sermayenin gereksindiği) üretime ne de (paranın gereksindiği) tüketime ihtiyaç duyan parasal bir varlıklar oyunu: Siberuzay gibi para da, kendi içsel metabolizması içinde alabildiğine yaşayabilir ve eski bir içerik tipine herhangi bir göndermede bulunmaksızın dolaşıma girebilir. Fakat kalıpyargısal postmodern bir dilin anlatısallaştırılmış imge fragmanları da öyle: Kültürün, modern (ve hatta romantik) dönemde olduğu gibi, gerçek dünyadan özerk bir sanat uzamına geri çekilmesinden dolayı değil sadece, fakat daha çok gerçek dünyanın zaten kültürle kaplanmasından ve onun tarafından sömürgeleştirilmesinden ötürü, eski gerçek dünyadan bağımsız yeni bir kültürel alan ya da boyut önermek, öyle ki, yoksun olabileceği anlamda sahip olduğu hiçbir dışarısı olmasın. Kalıpyargılar, bu anlamdan asla yoksun değildir ve ne de mali spekülasyonun dolaşımlarının tümel akışıdırlar. Bunların her birinin gemiyi bilmeden bir kazaya sürüklemesini, başka bir kitaba ve zamana bırakıyorum.

8
Tuğla ve Balon: Mimarlık, İdealizm ve Arsa Spekülasyonu

Kendine özgül ilgi ve aciliyetinin yanında, zorunlu olarak herkese olmasa bile benim için bazı kuramsal anlam konularını ortaya çıkaran temel bir kuramsal sorunu –kentleşme ve mimarlık arasındaki ilişkiyi– yüksek sesle düşünmek istiyorum. Bu nedenle, bazı daha genel kentsel ve mimarlık problemlerini formüle edebilme noktasına ulaşabilmek için bu konularda ve onlarla bağlantılı biçimde kendi çalışmamda geçici bir ilgi talep etme gereği duyuyorum. Örneğin, postmodern kültürel üretimde soyutlama dinamiklerinin ve bilhassa, postmodernizmde soyutlamanın yapısal rolü ile günümüzde modernizm dediğimiz şeyde varlığını sürdüren soyutlama türleri ya da tercih ederseniz, çeşitli modernizmler arasındaki radikal farklılığa ilişkin bir araştırma, beni, –tüm soyutlamanın temel kaynağı– para formunu yeniden incelemeye ve paranın kendi yapısı ve dolaşım tarzının son yıllarda ya da diğer bir deyişle bazılarımızın hâlâ postmodernite olarak göndermede bulunduğu kısa dönem esnasında esaslı ölçüde değişip değişmediğini sormaya götürdü. Bu da elbette, yeniden mali sermaye sorunu ile onun dönemimizdeki önemi-

ni ve mali sermayenin kendine özgü ve özelleşmiş soyutlamaları ile kültürel metinlerde bulunan soyutlamalar arasındaki ilişkilere dair biçimsel sorular ortaya çıkarmaktadır. Mali sermayenin, küreselleşmenin yanında, geç kapitalizmin ya da diğer bir deyişle, günümüzdeki ayırıcı şeyler düzeninin ayırt edici özelliklerinden biri olduğu konusunda herkesin hemfikir olacağını sanıyorum.

Fakat, bizatihi mimarlık doğrultusunda yeniden yönlendirilen bu inceleme çizgisinin, burada izlemek istediğimiz daha yüksek derecedeki gelişimi akla getirdiği doğrudur. Zira, mali sermayenin uzam alanındaki dengi olan ve aslında mali sermayeyle yakından bağlantılı bir fenomen var gibi görünmektedir; bu, geçmişte girişim alanını kırsal bölgede –Amerika'da doğal kaynakların özelleştirilmesinin yanında yerlilerin topraklarının gasp edilmesinde, çok geniş arazilerin demiryolu şirketleri tarafından ele geçirilmesinde– bulan, fakat zamanımızda her şeyden önce kentsel bir olgu olan (çünkü giderek her şey kentselleşmektedir) ve büyük kentlere geri dönen ya da kentlerden arta kalanların şanslarını aradıkları arsa spekülasyonudur. Öyleyse, arsa spekülasyonunun günümüzde aldığı ayırt edici biçim ile postmodern mimarlıkta (günümüzde bu terimi, nötr olmaktan ziyade genel ve zamandizinsel bir anlamda ve umutla kullanıyoruz) bulduğumuz eşit ölçüdeki ayırt edici biçimler arasındaki, eğer varsa, ilişki nedir?

Günümüz mimarlığının simgesel öneminin ve keza biçimsel özgünlüğünün çoğu zaman, toplumsal olan ile yakın bağlantısında, "ekonomik olan ile paylaştığı dikiş noktasında" yattığı gözlemlenmiştir: Bu, kesinlikle yatırımlara da bağlı olan sinema ve tiyatro gibi diğer pahalı sanat biçimlerinde yaşanandan bile daha farklı bir yakınlıktır. Fakat bu gerçek yakınlık, aslında oldukça iyi bilinen kuramsal tehlikeler göstermektedir. Örneğin, arsa spekülasyonunun ve artan yeni yapılaşma talebinin, yeni bir mimari biçemin doğduğu bir uzamı kullanıma sunduğunu ileri sürmek, mantıksız gibi görünmemektedir: Fakat iyice yerleşmiş bir tanıtıcı sözü kullanırsak, yeni biçemi yeni yatırım türleri bakımından açıklamak, eşit ölçüde "indirgeyici" görünmektedir. Bu tür indirgemeciliğin, estetik düzeyin ve onun içkin dinamiklerinin özgüllüğünü, özerkliğini ve yarı özerkliğini dikkate almada başarısız kaldığı söylenmektedir. Aslında, bu türden kuru savların, bu suretle damgaladığı biçemlerin ayrıntılarına asla inemediği şeklinde bir itiraz söz konusudur; bu savlar, kendi ilkesine peşinen kulak asmayarak biçimsel çözümlemeyi ihmal edebilmektedir.

O halde, yeni teknolojiler konusunu sunarak ve bunların yatırım hedeflerine daha elverişli biçimde yanıt verdikleri zaman yeni bir biçe-

mi nasıl dikte ettirdiklerini göstererek ("postmodernizmin kökenleri"nin) bu yorumunu zenginleştirebilir ve çetrefilleştirebiliriz. Öyleyse bu, ekonomik düzey ile estetik düzey arasında bir "aracılık"ı metne yerleştirmektir; ve bu yerleştirme, ekonomik belirlenmeye dair bir savın yakınlığı için ekonomik ve estetik olan arasında bir dizi aracılığı ayrıntılı olarak açıklamayı nasıl daha iyi yapabileceğimiz, diğer bir deyişle, aslında yeniden canlandırılmış bir aracılık kavramına neden gerek gördüğümüz hakkında bir fikir vermeye başlayabilir. Aracılık kavramı, bir "düzey"e ilişkin olarak göndermede bulunduğum şeyin varlığı üzerine koyutlanmaktadır ya da diğer bir deyişle, (Niklas Luhmann'ın sözleriyle) farklılaşmış bir toplumsal işlev, kendi içkin yasaları ve dinamikleri tarafından içsel olarak yönetildiği noktada gelişen toplumsalın içindeki bir alan ya da kuşaktır. Bu tür bir alana "yarı özerk" demek istiyorum, çünkü bunun, *işlev* teriminin ifade ettiği gibi bir biçimde hâlâ toplumsal totalitenin parçası olduğu açıktır; kendi terimim, ya söz konusu alanın göreli bağımsızlığının, göreli özerkliğinin vurgulandığı, ya da tersine, onun bütün içindeki işlevselliği ve nihai yeri üzerinde dayatıldığı iki yönlü bir yolu önerebilmek için, en azından, bir bakıma maddi ilgi ve körü körüne ya da yıkıcı bir motivasyon olarak anlaşılan işlevine değilse bile bütüne ilişkin sonuçları vasıtasıyla kasıtlı olarak belirsiz ve ikircikliidir. Bu suretle, Luhmann'ın daha bariz örneklerinden birkaçını kullanacak olursak, siyasal, ayrı bir 'düzey'dir, çünkü Machiavelli'den ve Richelieu yönetimi altındaki modern devletin doğuşundan bu yana siyaset, kendi mekanizmaları ve prosedürleri, kendi personeli, kendi tarihi ve gelenekleri ya da kendi "teamüller"i ve bunun gibi şeyleriyle modern toplumlarda yarı-özerk bir alandır. Fakat bu, siyasal düzeyin, onun dışında yatan türlü türlü sonuçları olmadığına işaret etmez. Aynı şey, birçok bakımdan tam da böylesi bir özelleşmiş ve yarı-özerk alanın modeli ve örneği olduğu söylenebilen hukuk alanı, yasal ya da hukuki düzey için de söylenebilir. Kültürel çalışma yapan bizler, (gerçekte bu iki almaşık formülasyon arasındaki ilişki, günümüzde bir kez daha çok tartışmalı bir konu haline gelmiş olsa bile), estetik ya da kültürelin belli bir yarı-özerkliği olduğu konusunda, kuşkusuz ısrar da etmek isteyeceğiz: Televizyon dizileri için olsa bile, masalcılığın yasaları, elbette doğrudan doğruya, bırakın menkul kıymetler borsasının işlemlerine, parlamenter demokrasinin kurumlarına bile indirgenebilir değildir.

O halde, menkul kıymetler borsasına ne demeliyiz? On sekizinci yüzyıldan günümüze piyasanın ve piyasa teorisinin doğuşunun ekonomiyi, öncelikli olmasa bile yarı-özerk bir düzey üzerinde şekillendirdiği açık-

tır. Para ve arsaya gelince, bunlar tam olarak, burada bizi ilgilendiren ve bizim hem aracılık kavramının hem de onunla ilgili fikrin, yarı-özerk kerte ya da düzeyin işe yararlılığını test etmemize olanak sağlayacak olan fenomenlerdir: Önceleri anlaşıldığı şekliyle, ne para ne de arsa, kendi içlerinde böylesi bir düzeyi oluşturabiliyordu, zira her ikisi de, piyasa ve ekonomi şeklindeki daha temel sistem ya da alt sistem içinde, açık biçimde işlevsel öğelerdir.

Paranın bir aracılık olmasına ilişkin herhangi bir tartışmanın, Georg Simmel'in, günümüzde bu kendine özgü gerçekliğin olgusal çözümlemesi diyebileceğimiz şeyin öncülüğünü yapan muazzam yapıtı *Philosophy of Money* (1900) ile yüzleşmesi gerekir. Simmel'in bir yığın yirminci yüzyıl düşünce akımı üzerindeki gizli etkisinin haddi hesabı yoktur, çünkü o kısmen, girift düşüncesinin tanımlanabilir bir sistem içine sokulmasına karşı çıkmıştır; bu arada, temel olarak Hegelci olmayan ya da merkezsiz diyalektik girift düşünceler, çoğu zaman onun ağır düzyazısıyla kaplanır. Onun yapıtına ilişkin yeni bir anlatım, burada sahneye koymak istediğim tartışmada vazgeçilmez bir ön aşama olacaktır:[1] Kabul edilmelidir ki Simmel, ekonomik yapıları paranteze almıştır, fakat bu, mali sermayenin kültürel olduğu kadar olgusal etkilerinin de betimlenme ve incelenme tarzları açısından çok fikir vericidir. Bariz biçimde bu, dört başı mamur bir çalışma momenti değildir ve kendimi onun, içinde paranın da merkezi bir rol oynadığı yeni ufuklar açan denemesi "Metropolis and Mental Life" üzerine birkaç değiniyle sınırlayacağım.[2]

(Geç on dokuzuncu yüzyılın Berlin'inde) modern yaşamın ve en çok da kentsel yaşamın artan soyutlaması, esasında önemlidir: Soyutlama, elbette tam olarak benim izleğimdir ve bazen farklı adlar altında olsa da (örneğin Anthony Giddens'ın anahtar kavramı *disembedding*, bizi sürecin diğer yönlerine yöneltirken, aynı şey için çok fazla şey ifade etmektedir) hâlâ bizim için çok önemli bir izlektir. Böylelikle Simmel'in denemesinde soyutlama, zaman deneyiminden kişisel ilişkilerdeki yeni bir mesafeye, "entelektüalizm" dediği şeyden yeni özgürlük biçimlerine,

1) Daha kapsamlı bir tartışma için "The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor" adlı çalışmama bakınız. Richard Dienst'in postmodern bir fenomen olarak borçluluk üzerine [örneğin bkz. "The Futures Market" içinde *Reading the Shape of the World*, (yay. haz.) H. Schwarz and R. Dienst (Boulder, CO, 1996)] ve Christopher Newfield'ın günümüz şirket kültürü üzerine olan (örneğin *Social Text*, 44 ve 51, Güz 1995 ve Yaz 1997'deki denemelerine bakınız) ilgili projelerine de işaret etmek isterim.

2) İng. Çev.: Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, (yay. haz.) D. N. Levine (Chicago, 1971), s. 324-39.

kayıtsızlık ve bıkmış usanmışlıktan yeni endişelere, değer krizlerine ve Baudelaire ve Walter Benjamin için o derece değerli olan şu büyük kent kalabalıklarına değin dikkate değer bir biçimler çeşitliliği/çokluğu görünümü almaktadır. Simmel için, paranın tüm bu yeni fenomenlerin nedeni olduğu sonucuna varmak aşırı bir basitleştirme olacaktır: Yalnızca büyük şehir bu meseleyi nirengi konusu yapmamaktadır, fakat şimdiki bağlamımızda aracılık kavramı elbette daha doyurucu bir kavramdır. Her durumda Simmel'in denemesi bizi, modern bir estetik biçimler ve onların eski algı ve üretim mantıklarından soyutlanmaları teorisinin eşiğine bırakır; fakat, bizatihi paranın kendisindeki soyutlamanın doğuşunun eşiğine, hani ya şimdi mali sermaye adını verdiğimiz şeye de yerleştirir.[3] Böylece Benjaminci denemenin dokusunu oluşturan fenomenler kolajı içinde, tarihi önem taşıyan aşağıdaki tümceyi de buluyoruz: Simmel, yeni içsel soyutlama dinamiklerinin, bizatihi sermaye gibi kendi momenti altında yayılmaya başlama biçimini tartışırken bize şunu anlatır: "Bu, trafikteki basit bir artışla, şehrin içindeki yer kirasının "hak edilmemiş artışı"nın, sahiplerinin öz-üretken (self-generating) olan kazançlarını durdurması gerçeğiyle açıklanabilir."[4] Yeterli: Bunlar ara-

3) Benim bu kitaptaki "Culture and Finance Capital" adlı denememe bakınız.

4) Simmel, *On Individuality and Social Forms*, s. 334. Eklemek istediğim pasaj aşağıdadır: Paranın esnekliği, birçok niteliğinin yanı sıra, en bariz ve vurgulu şekliyle, siyasal organizasyonun devlette belirginleştirilmesine benzer biçimde para ekonomisinin bağımsız bir yapı olarak billurlaştırıldığı menkul kıymetler borsasında ortaya serilmektedir. Mübadele fiyatlarındaki dalgalanmalar, sıklıkla, hamlıkları ve bağımsız akışları içinde nesnel etmenlerle ilişkisinde tümden makul olmayan öznel-psikolojik güdülenmeleri göstermektedir. Gene de bunu, fiyat dalgalanmalarının sadece, nadiren borsanın temsil ettiği nitelikteki gerçek değişimlere tekabül ettiğine işaret ederek açıklamak elbette yüzeysel olacaktır. Zira, bu niteliğin piyasa açısından önemi, yalnızca devletin ya da bira fabrikasının, maden ocağı ya da bankanın içsel niteliklerinde değil, fakat bunların piyasadaki tüm diğer hisse senetleri ve onların durumlarıyla ilişkisinde yatmaktadır. Öyleyse bu, örneğin Arjantin'deki büyük iflaslar Çin senetlerinin fiyatlarını –bu tür senetlerin güvenliği, Ay'da meydana gelen bir şeye göre bu olay tarafından daha fazla etkilenmemesine rağmen– düşürse de, bu senetlerin fiili temellerini etkilememektedir. Zira, bu hisse senetlerinin değeri, onların tüm dışsal istikrarları açısından yine de piyasanın genel durumuna, herhangi bir noktada, örneğin bu kârlardan daha ileri düzeyde yararlanılmasını daha az kazançlı kılan dalgalanmalara bağlıdır. Her ne kadar tek bir nesnenin ötekilerle sentezini gerektirse de, bu menkul kıymetler dalgalanmalarının hâlâ nesnel biçimde üretilmelerinden başka, bizatihi spekülasyondan kaynaklanan bir etmen vardır. Bir hisse senedi için gelecekte verilecek fiyata ilişkin bahisler, *bizatihi böylesi bir fiyat üzerinde en önemli etkiye sahiptir.* Örneğin, hisse senedinin niteliğiyle çeşitli nedenlerden dolayı hiçbir ilişkisi olmayan güçlü bir finans grubu hisse senediyle ilgi-

dığımız bağlantılardır; şimdi geldiğimiz yoldan geri dönelim ve modern ya da postmodern mimari form ve büyük endüstriyel kent mekânlarının öz-çoğaltıcı (self-multiplying) keşifleri arasındaki olası benzerliklerle başlayalım.

Bu bakımdan, özellikle iyi bir detektif öyküsü gibi sürükleyici bir anlatısı olan ve keşif ve ifşaya dayalı bütün heyecanları bir araya getiren, kötü düzenlenmiş ve sıkıcı yinelemelere dayanan bir kitabı, Robert Fitch'in yazdığı *The Assassination of New York*'u ele alacağım. Bu yapıt, sadece kenti mimari yönüyle ele alma fırsatı vermekle kalmamakta, fakat arsa spekülasyonunun işlevini değerlendirme ve çeşitli kuramların açıklayıcı değerini (ve onlardaki aracılıkların yerini) kıyaslama olanağı sunmaktadır. Açıkça belirtirsek, Fitch, çok sık biçimde yaptığı gibi, New York'un "katledilmesini", girişimlerin büro mekânlarına (finans, sigorta, emlak) yol açabilmek için üretimin kentin dışına bilerek atılması suretiyle gerçekleşen bir süreç olarak düşünmektedir: Bu siyasa, kenti canlı tutmak ve yeni büyümeye önayak olmak için uygulanmakta ve bunun başarısızlığı, geriye (sözüm ona binaların gerçeğinin görülmesini sağlayan) boş ve kiralanmamış olarak kalan asgari fiyatlı mekânların şaşırtıcı yüzdesiyle belgelenmektedir. Fitch'in kuramsal yetkesi burada, küçük girişimciliğin artan komşulukla ilişkisine dair olan öğretisini, küçük girişim (dükkânlar vb.) ve (giyim mıntıkası tipindeki) küçük endüstri arasındaki eşit ölçüdeki zorunlu ilişkiyi ortaya koyarak destekleyen Jane Jacob'a benzemektedir. Aktivizmi ve partizanlığı ilerletmeyi amaçlayan teorisi, Marksist olmaktan ziyade radikal bir çözümlemedir;

lenmeye başlar başlamaz, hisse senedinin gelecekteki fiyatı artacaktır; buna karşılık olarak, fiyatların düşmesiyle kendini gösteren bir grup, basit bir manipülasyonla teklif olarak verilen fiyatı düşürebilecektir. Burada nesnenin gerçek değeri, piyasa değerlerinin hareketinin, belli bir önem ya da daha ziyade belli bir ad iliştirildiğinde ancak yükseldiği konu dışı bir katman olarak ortaya çıkmaktadır. Nesnenin gerçek ve nihai değeri ile onun bir senet ile temsiliyeti arasındaki ilişki, tüm istikrarını kaybeder. Bu, açık olarak, değerin bu formunun –nesnelerin para vasıtasıyla kazandığı ve nesneleri gerçek temellerinden tamamıyla koparan bir form– mutlak esnekliğini gösterir. Şimdi değer, hemen hemen hiçbir direnç olmaksızın, mizacın, hırsın, temelsiz kanının psikolojik itkilerini takip eder ve bu takibi çok çarpıcı bir tarzda yapar, çünkü tam değerlendirme ölçütleri sağlayabilen nesnel koşullar ortaya çıkar. Fakat, para formu bakımından değer, öznel enerjilere tümüyle teslim olmak için, kendisini köklerinden ve temelinden bağımsızlaştırır. Burada, bizatihi spekülasyonun kendisinin spekülasyonun nesnesinin akıbetini belirlediği noktada, değerlerin para formunun geçirgenliği ve esnekliği en muzaffer ifadesini, en katı anlamında öznellik aracılığıyla bulur. (Simmel, *Philosophy of Money*, İng. çev.: D. Frisby ve T. Bottomore (Londra, 1978), s. 325-6.

bu nedenle o, bizatihi şehir plancılarının resmi ideolojilerinin yanı sıra, belli Marksizmleri ve belli postmodernizmleri içeren çok çeşitli kuramsal hedeflere şiddetle saldırır; ve burada bizi asıl bu polemikler (ya da daha ziyade bu ifşalar) ilgilendirir. Karakteristik olarak Amerikan entelektüalizm ve akademik duruş karşıtlığını göz önünde tuttuğumuzda, sanırım, bu öğretiye inanmaya başlayanları yıldıran ve politikadan uzaklaştıran ve siyasal mobilizasyonu ve direnişi, tümden olanaksız olmasa bile, çok daha fazla güçleştiren zeminlerde iş gören Fitch'in öncelikli kuramsal hedefinin, hangi form içinde bulunursa bulunsun, tarihsel kaçınılmazlık öğretisi olduğu yeterince açık gibi görünmektedir. Bu, makul ve yerinde bir konumdur, fakat nihayetinde uzun erimli yönelimler ve kapitalizmin anlamlı bir mantığına ilişkin tüm kavrayışlar, bu "kaçınılmazcı" ideolojiyle özdeşleştirilmiştir, ve bu, daha sonra göreceğimiz gibi, Ficht'in geliştirmek istediği gerçek praksis formları üzerinde bir bir geri sekmektedir.

Fakat öncelikle, konuyu yeniden etraflı bir şekilde ele alarak başlayalım. İlk olarak söylenmesi gereken şudur: New York, 750,000 imalatçının ortadan kaldırıldığı ve imalatçılığın (finans, sigorta/insurance, emlak/real estate sözcüklerinin ilk harfleriyle kısa adı FIRE olan) ofis emeğine oranının, savaştan önce 2/1 iken bugün 1/2'ye dönüştüğü[5] kitlesel bir yeniden yapılanmaya uğramakla kalmamıştı, fakat aynı zamanda (kaçınılmaz olmayan! "sermayenin mantığı" içinde olmayan!) bu değişim, New York'un iktidar yapısı bakımından kasti bir siyasanın sonucuydu da. Diğer bir deyişle, günümüzde yaygın ve gevşek bir biçimde, kanıtların gerçekten de çok fikir verici olduğu "komplo" denilen şeyin sonucuydu. Bu, 1928'in gerçekleşmemiş metropoliten alanı kuşaklaştırma planı ile, bugünkü mevcut durum arasındaki mutlak bir uygunlukta yatmaktadır: İmalat sanayiinin o dönemde tasarlanan taşınması, bu dönemde gerçekleştirildi; ofis binalarının o zamanlarda beklenen yerleştirimi, günümüzde gerçekleştirilecekti; ve Fitch tüm bunlara, o günlerin ve yakın geçmişin plancılarından pek çok alıntıyı ekler. Örneğin, 1920'lerin etkili bir işadamı ve siyasal figüründen şunu alıntılar:

> En yoksul insanlardan bazıları, pahalı arazinin üzerine uygun şekilde iskân edilmiş berbat mahallelerde yaşamaktadır. Aristokrat Beşinci Cadde üzerinde, balık istifi gibi duran Tiffany ve Woolworth, esasen özdeş sitelerden değerli taşlar ve biblolar sunmaktadır. Çocuk lo-

5) Robert Fitch, *Assassination of New York* (Londra, 1996), s. 40.

kantaları, Delmonico'nun solup öldüğü yerde gelişmekte ve artmaktadır. Menkul kıymetler borsasına bir taş atımlık mesafede hava, çok sıcak bir kahve kokusuyla dolmaktadır; Times Square'e birkaç yüz ayak uzaklıktaki mezbahalardan yükselen pis koku. Bu "ticari" kentin tam kalbinde, Manhattan Ada'sının güneyindeki 59. Cadde'de denetçiler, 1922 yılında fabrikalarda istihdam edilen 420,000'e yakın işçi saptadılar. Böylesi bir durum, insandaki düzen duygusunu incitmektedir. Her şey yanlış yerleştirilmiş gibi görünmektedir. İnsan, her şeyi ait oldukları yere yeniden yerleştirmeye can atmaktadır.[6]

Böylesi ifadeler, New York limanının ve giyim mıntıkasının ortadan kaldırılması amacının, kentin şimdiki biçiminin bozulması sürecini gerektiren ve 1920'lerin sonlarıyla 1980'ler arasındaki elli yıllık dönemde oluşturulmuş ve sonunda başarıya ulaşmış bir dizi strateji içinde inceden inceye düşünülen bilinçli bir amaç olduğu savını bariz biçimde pekiştirmektedir. Özellikle sonucun değerlendirilmesini tartışmak zorunda değiliz, fakat şimdi bu "komplo"nun ardındaki motivasyonun yerine oturtulması gerekir. Arsa spekülasyonu ile arsa değerlerinin (gayri menkulün çeşitli türlerdeki küçük ticaretin ve imalatın işgalinden "kurtarılması"yla) sersemletici oranda değer kazanmasının birbiriyle ilişkili olması, şaşırtıcı bir durum değildir. "Fabrika mekânı için alınan kira ile mal sahiplerinin A sınıfı bir ofis mekânı için aldıkları kira arasında neredeyse yüzde 1000 fark vardır. Kişi, basit bir biçimde kullanımı değiştirerek arsasının değerini büyük oranlarda artırabilmektedir. Şu anki durumda, uzun dönemli bir Birleşik Devletler senedi, yaklaşık yüzde 6 oranında bir meblağ kazandırmaktadır."[7]

Bu oldukça genel "komplovari" açıklamanın arkasında, daha sonra göreceğimiz gibi, araştırmacıların zamanla saptayacakları daha özgül ve yerel bir komplo yatmaktadır. Fakat bu olağan dışı açıklama, bu genelleme düzeyinde, Marksist "sermayenin mantığı" nosyonunu ve özellikle, beni mevcut bağlamda ilgilendiren, yakın geçmişin bu tür gayri menkul gelişmelerinin (görece döngüsel) bir mali sermaye momenti nosyonuyla nedensel ilişkisini, aslında daha bir layıkıyla onaylama eğilimi göstermektedir. İkinci komplo teorisi içinde belirlenecek ve daha sonra değinilecek bir istisnayı saklı tutan Fitch, bu gelişmelerin kültürel düzeyiyle ya da mali sermayenin kullanımına eşlik eden mimarlık türü ya da mi-

6) A.g.e., s. 60.
7) A.g.e., s. xii.

mari biçemle ilgilenmez. Bunlar muhtemelen, bu türden çözümlemelerin maskesini düşürme işini ciddiye almamayı âdet edinen ya da bu tür çözümlemelerin gerçek süreçleri bir tür kültürel ve ideolojik sis perdesi olarak görme (diğer bir deyişle onlardan örtük bir özür dileme) eğilimindeki üstyapısal gölge/ek olgulardır. Sanat ya da kültür ile ekonomi arasındaki bu merkezi ilişki sorununa daha sonra geri döneceğiz.

Şu an için dikkat edilmesi gereken şey, "trendler" ya da sermayenin mantığının kaçınılmazlığı kavramlarının, bu süreçlere ilişkin Marksist bir görüşün tam ya da yeterli bir resmini bile vermediğidir: Kaçırılan nokta, hayati önemdeki çelişki fikridir. Zira, yatırım yapma trendleri nosyonu, sermayenin seyri, mali sermayenin imalat sanayiinden kaçışı ve arsa spekülasyonuna yönelişi, alanın bir tarafından öteki tarafına bu eşitsiz yatırım olanaklarını üreten çelişkilerden değil sadece, fakat her şeyden önce bu olanakları çözme olanaksızlığından da ayrı tutulamaz. Bu, gerçekten tam da Fitch'in beyaz yaka büro binalarının yeni spekülatif inşasındaki boş alan oranlarına ilişkin etkileyici istatistiklerle göstermeye çalıştığı şeydir: Yatırımların yeniden bu yöne yöneltilmesi, keza, öncelikle bu mekânlarda yeni kazançlar (ve artan istihdam) üretecek olan canlı kent dokusunu tahrip ettiği için hiçbir şeyi çözememektedir. Açıkçası, bu sonuçta anlatısal bir doyum olabilirdi de ("günahın karşılığı"); fakat Fitch'in görüş açısından yeteri kadar açıktır ki –oldukça farklı bir siyasal eylem olanakları düşüncesini destekleyen– kaçınılmaz çelişkiler ihtimali eşit ölçüde, onun kafasındaki aktivizm türüyle uyuşmamaktadır.

Bu aşamada, en arıtılmış uçta Giovanni Arrighi'nin doğrusu bizim için sermayenin tarihsel gelişiminde bir moment olarak işe yarar şekilde yeniden tanımladığı bugünkü mali sermayenin üstünlüğü düşüncesi olmak üzere, halihazırda birkaç soyutlama düzeyimiz var.[8] Arrighi aslında üç evre öne sürmektedir –ilki, yeni bir bölgede sermaye yatırım araştırması için yapılan aşılama; ardından, bu bölgenin sanayi ve imalat bakımından üretken gelişimi; ve son olarak, ağır sanayideki sermayenin, mali spekülasyonla yeniden üretimini ve çoğaltımını gerçekleştirebilmek için bölgesizleşmesi– daha sonra bu aynı sermaye yeni bir bölgeye yönelir ve döngü yeniden başlar. Arrighi, kalkış noktasını Fernand Braudel'in bir cümlesinde –"mali genişleme evresi, her zaman sonbaharın bir işaretidir"– bulur ve bu yüzden mali sermaye çözümlemesini, her

8) *The Long Twentieth Century* (Londra, 1994) adlı kitabında; bu yapıta ilişkin daha fazla bilgi için benim "Culture and Finance Capital" adlı denememe bakınız.

yerdeki "kapitalizm"in kalıcı ve görece istikrarlı bir özelliği olarak durağan ve yapısal bir tarzdan ziyade sarmal bir tarz üzerine nakşeder. Başka türlü düşünmek, Reagan-Thatcher döneminin en çarpıcı ekonomik gelişmelerini (ileri sürmek istediğim gibi, kültürel de olan gelişmeleri), katışıksız yanılsama ve gölge/ek olgular alanına havale etmek ya da onları, Fitch'in burada yapar gibi göründüğü, olasılık koşulları açıklanmadan kalan bir komplonun en basit ve en zararlı yan ürünleri olarak dikkate almaktır. Üretimdeki yatırımlardan menkul kıymetler borsasındaki spekülasyona doğru değişim, maliyenin küreselleşmesi ve –burada bizi özellikle ilgilendiren– emlak değerlerine çılgınca bir angajmanın yeni düzeyi: Bunlar, (Fitch'in kitabının geri kalanının muhakkak ki çok özel New York City vakasını o derece çarpıcı biçimde gösterdiği gibi) bugünkü toplumsal yaşam için temel sonuçları olan gerçekliklerdir; ve bu yeni gelişmeleri kuramsallaştırma çabası, akademik bir konu olmaktan çok uzaktır.

Fakat bunu akılda tutarak, Fitch'in, üretimden hizmet ekonomisine doğru iddia edilen değişime yönelik şimdi oldukça farklı türde bir açıklama önererek Daniel Bell'in kapitalizmin klasik dinamiklerinin bilim ve teknolojinin önceliğiyle yerinden edildiği ve hatta, belki de bu dinamiklerin yerini bilim ve teknolojinin aldığı bir toplumsal düzen olan "sanayi sonrası" topluma ilişkin eski fikriyle ilişkilendirme eğiliminde olduğu diğer temel polemik hedefine dönebiliriz. Buradaki eleştiri, nitekim iki, fakat ister istemez bağlantılı olmayan hipotez üzerinde odaklanmaktadır. Biri, ekonominin ağır sanayiden uzaklaşmasına yönelik ve anlaşılmaz biçimde çok büyük bir hizmet sektörü yönündeki hemen hemen yapısal bir mutasyonunu varsaymaktadır: Bu, böylece, New York'u endüstriden arındırmak isteyen ve nitekim, eski anlamında üretimin "son"unun tarihsel kaçınılmazlığı nosyonunda yardım ve konfor bulabilen seçkin New York plancılarına ideolojik destek sunmaktadır. Fakat hizmetlerin metalaştırılması da Marksist bir çerçeve içinde açıklanabilir (ve Harry Braverman'ın önemli kitabı *Labor and Monopoly Capital*'da (1974) uzun süre önce isabetli biçimde açıklandı); burada bu noktanın üzerinde daha fazla durmayacağım, çünkü Fitch'in kafasında olan asıl gelişme, hizmet endüstrilerinden ziyade daha özgül olarak ticari alandaki büro çalışanlarıyla ilgilidir.

Fitch'in Bell'in varsayımsal "sanayi sonrası toplum" düşüncesiyle bağlantılandırdığı ikinci fikri, (Manuel Castells ve Saskia Sassen tarafından) yeni küresel ya da enformasyonel kentin bir hayli ünlü çağdaş açıklamalarına karşı vurulan darbeler sürecinde, küreselleşme ve siber-

netik devrimle ilgilidir.[9] Fakat şüphesiz ki yeni iletişim teknolojileri üzerine yapılan vurgu, Bell'in bizatihi üretim tarzındaki kötü şöhretli bir değişim hipotezine olan bir bağlılığı ima etmemeyi gerektirir. Su gücünün yerini gazın ve daha sonra elektriğin alması, günlük yaşamın yapısında olduğu kadar kapitalizmin uzamsal dinamikleri içinde de, emek sürecinin yapısı ve toplumsal dokunun fiili kuruluşunda çok önemli mutasyonları içermiş, fakat sistem kapitalist kalmıştır. İletişimsel ve sibernetik olan tümden alacalı rengârenk bir ideolojinin yakın zamanlarda ortaya çıktığı ve bu ideolojinin kuramsal meydan okumayı, ideolojik çözümleme ve eleştiriyi ve hatta zaman zaman da eksiksiz bir yapıçözümü hak ettiği doğrudur. Öte yandan, Marx ve kendisinden sonraki diğer birçok kişi tarafından geliştirilen sermaye açıklaması, burada söz konusu edilen değişimlere kusursuz biçimde uyabilmektedir; ve aslında bizatihi diyalektiğin en yaşamsal felsefi işlevi, başkaca düşünmede yanlış donanmış göründüğümüz tarihin iki yönü ya da yüzünü eşgüdümlemektir: Yani, kimlik ve farklılık, bir şeyin hem değişebilme hem de aynı kalabilme tarzı, en şaşırtıcı mutasyon ve genişlemelere maruz kalmakta ve hâlâ temel ve sürekli bir yapının işlemesini oluşturmaktadır. Gerçekten de, tüm bu uzamsal ve teknolojik yenileşmeleri içeren çağdaş dönemin, Marx'ın kendi döneminin hâlâ yarı endüstriyel ve yarı tarımsal toplumlarından ziyade, onun soyut modeline çok daha doyurucu biçimde yaklaşabildiği ileri sürülebilir.[10] Ne ki, çok daha ılımlı olarak, basitçe, sibernetik devrime dair hipotezlerin tarihsel gerçekliği her ne olursa olsun, bu devrime ve onun etkilerine sadece seçkinler tarafında değil, fakat Birinci Dünya devletlerinin halklarında da yaygın olan inancı kaydetmenin, önemsiz bir hata olarak bir kenara atılamayacak olan böylesi bir inancın büyük önem taşıyan bir toplumsal olgu olduğunu tayin etmenin yeterli olduğunu öne sürmek isterim. Bu durumda, "kendi seçtikleri koşullarda" yapamasalar bile, bu tarihi yapanın hâlâ halklar olduğunu bize hatırlatan Fitch'in yapıtı, diyalektik açıdan, ünlü cümlesinin diğer kısmını onaracak bir çaba olarak da görülmelidir.

O halde, New York'un uzamsal tarihini yapan insanların bu sorununa biraz daha yakından bakalım. Bu bizi, Fitch'in bize faillerin adlarını ve etkinliklerini göstermesiyle dramatik biçimde açıklamak istediği

9) Her iki betimleme, çözümledikleri enformasyonel gelişmeler ile artan yapısal işsizlik ve çağdaş kentin gettolaşması arasındaki nedensel ilişkiyi açıkça belirtmektedir. Bkz. Manuel Castells, *The Informational City* (Oxford, 1989), s. 228 ya da Saskia Sassen, *The Global City* (Princeton, 1991), s. 186.

10) En göze çarpacak biçimde Ernest Mandel, *Late Capitalism* (Londra, 1975).

dahili ve daha soyut komployа getirmektedir. Daha önce operasyonun bir düzeyine –New York'un mali ve iş dünyası seçkinleri çevresinin de bir parçası olan New Yorklu plancılar düzeyi– dikkat çekmiştik; ve Fitch, kuşkusuz burada isimleri adlandırmış ve rol oynayanlardan bazılarının kariyerinden kısaca bahsetmişti; fakat yine de, somut öz yaşam öyküleri verilen bu insanlar, görece tam da kolektif bir düzeyde genel bir sınıf dinamiğini temsil etmektedirler. Fitch'in, New York'un yeniden oluşturulmasına yönelik siyasal programında bireylerin eylemciliğine hitap etmeyi istediği ölçüde, öte tarafta özgül bireyleri teşhis etmeye ve bireylerin, tarihte düzeni, zaten öyle yapmış oldukları eşit bir gösterimle ancak gerçekleştirebildikleri ve failliklerini özel (ve cisimsiz sınıflar olarak değil) insanlar olarak bizi bu üzünçle karşı karşıya bıraktıkları iddiasını geçerli kılmaya mecbur kaldığı gözleminde bulunarak diyalektik düzeyi anımsamak adil görünmemektedir.

Ne tuhaftır ki ve kendisinin de işaret ettiği bir tuhaflıktır bu; kente karşı özgül açıdan böyle bir bireysel komplo düşüncesine yönelik yerleşik bir gelenek vardır; ve bu, Robert Caro'nun sıra dışı öz yaşam öyküsü olan *The Powerbroker*'daki bir düşünceye borçlu olduğumuz, kentin dönüşümlerinde temel fail ve kötü baş karakter olarak Robert Moses'in teşhis edilmesinde yatmaktadır. Fitch'in, işlevi Moses'i bu gelişmelerin günah keçisi kılmak olduğunu öne sürerek, bu farklı düşünceye neden karşı koyma gereği duyduğunu birazdan göreceğiz: "Geriye bakıldığında, Moses'in en büyük kentsel başarısının, Coliseum ya da Jones Beach değil, fakat New York'u planlama başarısızlıklarından sorumlu iki kuşağın cezasını çekmek olduğu ortaya çıkacaktır".[11] Yeterince adil: Her nedensel düzey, bir diğer düzeyin daha derinine inilmesine yol açar ve bizi, bunun ardında daha temel bir "nedensel düzey" kurmak için bir diğer adıma geri gönderir: Moses, gerçekten dünya-tarihsel bir aktör müydü, gerçekten de kendi rolünü mü oynuyordu, vesaire? Öyleyse, Karo'nun rengârenk düşüncelerinin zenginliğinin arkasında nihayet bütünüyle psikolojik bir boyutun beliriverdiği doğrudur: Çünkü Moses onun gibiydi, çünkü erk ve etkinlik istemişti, çünkü tüm olasılıkları önceden sezebilme yetisine sahipti, vb. Yine de, Fitch'in örtük eleştirisi, daha fazlasından bahsetmektedir (ve anlatının kendi nihai versiyonuna karşı da anlatmaktadır): Özel birey Moses, kolektivitenin bir arada hem bireyi hem de temsilcisi olan bir faili gerektiren öykünün tüm ağırlığını taşıyabilecek yeterlikte temsilci değildir.

11) Fitch, *The Assassination of New York*, s. 149.

Nelson Rockefeller'i alalım: Gizemli öykünün anahtarını sağlayacak ve Fitch'in masalının yeni versiyonunun merkezi olarak hizmet edecek olan odur, ya da daha ziyade, bir bireyler topluluğu olarak Rockefeller ailesidir. Bu ilginç yeni öyküyü çabucak özetleyeyim: Öykü, şimdi Rockefeller Center'ın bulunduğu şehir merkezinde, arsa parseli üzerindeki Columbia Üniversitesi'yle yirmi bir yıllığına bir kira sözleşmesi yapan Rockefeller ailesi (ya da daha özel olarak John D. Rockefeller Jr.) açısından feci bir yanlışla başlamaktadır: 1928 yılındayız ve Fitch bize, o tarihten itibaren "Rockefeller'lerin, istedikleri şeyin kentin nasıl kent haline geldiğini kavramanın önkoşulu olduğunu anlayarak, Rockefeller Center'ı buyrun sizin olsun diyerek Japonlara bıraktıkları 1988'e kadar olan"[12] tarihini anlatır. Bu anlayışı iki olgu üzerine temellendirmemiz gerekir: İlki, Rockefeller Center başlangıçta başarısız bir girişimdir, yani 1930'lardaki oturma oranları, kent merkezindeki dışmerkezli konumlanmadan ötürü ancak "yüzde 30 ile yüzde 60"[13] arasında bir dağılım göstermektedir; kiracıların birçoğu, Rockefeller'lerin yapmış oldukları özel düzenlemelere ilgileri çekilen (ve gerçekte zorlanılan) sınıfça eşit kimseler olur. "Ailenin, Rockefeller Center'ın neden doldurulamadığını öğrenmek için özel olarak ısmarladığı transit incelemenin sonuçlarını kavrayan kişi, Nelson idi. Sonuçların ortaya koyduğu gibi, asıl neden, Rockefeller Center'ın kütlesel taşımaya uygun bir erişimden yoksun olmasıydı. Center, Times Square'e çok uzaktı. Grand Central'a da çok uzaktı. Kütlesel erişim, sağlıklı büro gelişiminin anahtarıydı, otomobil bu gelişimi katlediyordu."[14] Daha önce işaret ettiğimiz gibi, bu türden bir gelişimin ardındaki motivasyon, gelişen mülkiyetin akıl almaz oranda değer kazanmasında yatmaktadır: Fakat kütlesel boşlukların eş koşulları ve Columbia'yla ilgili kirasal zorlamalar altında Rockefeller'ler, bu gelecek başarı beklentileri üzerinde başarılı olamazlar.

Fitch'e göre ikinci yaşamsal önemdeki olgu, "ailenin şimdiye kadarki 1.3 milyar dolarlık servet hacminin kent merkezinden –Rockefeller Center'daki hakkaniyetten geldiğini" değil sadece, fakat aile servetinin o noktaya değin "dikkat çekici ölçüde azalmış" ve gerçekte 1970'lerin ortalarına kadar "üçte iki oranında eksilmiş" olma derecesini de ifşa eden, 1974'de Nelson Rockefeller'in ikinci başkanlık döneminde ortaya serilen kanıtlara dikkat çeken Richardson Dillworth'un tanıklığıyla

12) A.g.e., s. xvixvii.
13) A.g.e., s. 86.
14) A.g.e., s. 94.

belgelenmektedir.[15] Bu özel emlak yatırımı, nitekim Rockefeller'lerin servetlerinde vahim, ancak dört biçimde üstesinden gelinebilen bir krizi belirtmektedir: Ya Columbia ile olan kira anlaşması kendi lehlerine yenilenecekti (beklendiği gibi, Üniversite buna razı olmak istemedi) ya da feci kayıplarla birlikte büsbütün vazgeçilecekti. Ya da Center'ı dolaysız biçimde çevreleyen alan, bizatihi Rockefeller'ler tarafından elverişli şekilde geliştirilecekti: Aslında zararı daha fazla para dökerek karşılamayı ifade eden bir çözüm. Ya da başka bir şekilde, "diğer engeller, kentin yapısı değiştirilmediği taktirde aşılamaz gibi görünmektedir... Ailenin şimdi yapmaya devam ettiği şey tam da budur. Nihayet, kent merkezi yetkilileri, Columbia Üniversitesi'nin mütevellilerine ya da otuzların emlak piyasasına göre manipülasyon yapmanın daha kolay olduğunu kanıtladılar."[16] Çok heyecanlı ve Prometheusçu bir girişim: Kendine uydurabilmek için tüm dünyayı değiştirmek: Fitch bile, bu gözü peklikte az çok sıkıntıya düşmektedir. "(Kentsel ve kültürel başarıları bir bir sayıp dökülen) böylesi bir aile nasıl olur da, sosisli sandviççileri 42. Cadde'den defetmeye dayalı ortalama çabalara tamamen kafayı takar?" "Kabul edilmelidir ki, bir ailenin davranışı üzerine dayanan bir açıklama pek sağlam gibi görünmemektedir... Doktriner tarihsel deterministler, doğal olarak, New York'un Rockefeller'ler ile 'aynı şey' olduğunda ısrar edeceklerdir". "Dikkatin aile üzerine odaklaştırılması, kapitalistin sadece soyut sermayenin kişiselleştirilmesi olduğuna ve ekonomik çözümlemede bireylerle ilgili bir tartışmanın popülizme ve deneyciliğe verilen öldürücü bir ödün olduğuna sıkı biçimde inanan akademik Marksistlerin canını sıkabilir." Vesaire.[17]

Tam tersine, burada Fitch bize, "sermayenin mantığı"nın ve özellikle, kolektif bir sürecin bireyleri kendi amaçları için kullanması aracılığıyla Hegelyen "Akıl hilesi" ya da "Tarih hilesi"nin ideal bir açıklamasını sunar. Fikir, Hegel'in Adam Smith üzerine olan ilk incelemesinden kaynaklanmaktadır ve gerçekte, Smith'in meşhur piyasanın "görünmez eli" belirlemesinin bir yer değiştirimidir. Hegel versiyonu tartışmalar, çoğu kez buradaki can alıcı ayrımın bilinçli eylem ile bilinçsiz anlam arasında yer aldığını var saymaktadır; birey (ve bireysel eylemin anlam ve güdüleri) ve kolektifin ya da Tarihin, sistemik olanın mantığı arasına radikal bir ayrım koymanın daha iyi olacağını düşünüyorum. Görüş noktaları

15) A.g.e., s. 189.
16) A.g.e., s. 191.
17) A.g.e., s. 189, 226, xvii.

itibariyle –ve Fitch'in kendi yorumuna dayalı olarak– Rockefeller'ler, tümüyle ussal bir proje olan projelerinin pekâlâ bilincindeydiler. Sistemik sonuçlarına gelince, onların bu sonuçları önceden kestiremediklerini ya da merak etmediklerini ileri sürmekte elbette özgürüz. Fakat diyalektik okuma bakımından bu sonuçlar, tek bir düşüncenin problematik sınırlamaları içinde ancak seyrek olarak ve büyük bir çaba sarf edilerek tutulabilen bireysel eylem mantığından radikal olarak farklı olan sistemik bir mantığın vazgeçilmez parçalarıdır.

Bu noktada, burada söz konusu olan felsefi konumlar üzerine küçük bir parantez açma gereği duyuyorum. Hegel, olasılık ya da bugünkü adıyla olumsallığın pekâlâ farkındaydı;[18] ve onun geniş sistemik anlatıları içinde zorunlu bir olumsallık, her ne kadar üzerinde belirgin biçimde ısrarla durulmasa da, her zaman beklenir; böylece ortalama okuyucu, Hegel'in buna olan kendi bağlılığını görmezlikten geldiği için affedilmektedir. Yine de, olasılık (chance) ve olumsallık düzeyindeki sistemik süreçler, kaçınılmaz olmaktan oldukça uzaktır; bunlar, durdurulabilir, işin başında bastırılabilir, yönü değiştirilebilir, yavaşlatılabilir vs. Hegel'in önceden gerçekleşen olayların zorunluluğu ve anlamını sadece yeniden keşfetmeye çalışan perspektifinin bir geçmişi düşünme perspektifi olduğunu anımsayın: Alacakaranlıkta uçan ünlü Minerva'nın baykuşu. Belki de, çağdaş tarihçilerin bu tür bir iştahla savaşın tarihteki kurucu rolünü yeniden keşfetmelerinden ötürü askeri bir analojinin yapılması yerinde olabilir: "Kendimizin oluşturmadığı koşullar", öyleyse, askeri durum, mıntıka, güçlerin konum değiştirmesi vb. olarak belirlenebilir; o halde, algılama bireşimi içinde birey, tüm bu veriyi, seçenek ve fırsatların görünür kılındığı birleşik bir alan içinde düzenler. Tarih hususunda bireysel yaratıcılığın alanı, bu sonuncusudur ve daha sonra göreceğimiz gibi, tek tek kapitalistleri olduğu kadar sanatsal ve kültürel yaratımı da belirlemektedir.[19] Tek tek liderlerin taktiksel olduğu kadar stratejik olanak algılarına da sahip oldukları momentler olmasına rağmen, kolektif bir direniş hareketi az çok farklı bir düzeyde yer alır. Fakat Tarih hilesi, her iki yönde de ilerler; ve eğer tek tek kapitalistler bazen

18) Bkz. Dieter Henrich, "Hegel Theorie über den Zufall", *Hegel im Kontext* (Frankfurt am Main, 1971).

19) Proustun askeri stratejiye olan ilgisi, bu bağlantı içinde gerçekten de onun en bilinmedik yönüdür: Örneğin, Doncières'de daha sonraki askeri hizmeti esnasında, Saint-Loup'a olan ziyaretine dair tartışmalara bakınız: *Le Côté de Guermantes-A la recherche du temps perdu* (Paris, 1954).

kendi başarısızlıklarına yönelik çalışmada araç olabilirlerse (New York City'nin bozulması, kötü bir örnek değildir), o zaman da sol akımlar zaman zaman farkında olmaksızın, örneğin onları yeni teknolojik yeniliklere zorlayarak rakiplerinin "amacını" desteklemektedirler. Doyurucu bir politika düşüncesi, hem sistemik hem de bireyselin az buçuk eşgüdümlendiği (ya da, tercih ederseniz, Fitch'in burada sık sık parodisini sunduğu popüler bir sloganı kullanırsak, küresel ve yerel olanın az çok yeniden birbirine bağlandığı) bir düşüncedir.

Fakat şimdi iki yönde çok daha hızlı biçimde ilerlememiz gerekir (belki de bunlar, gerçekten de sistemik ve yerel olanın bir değişkesidir): Yollardan biri bizi, tek tek yapıların kendilerine götürmektedir; diğeriyse, bizi Marksist geleneğin tuhaf şekilde "yer kirası" olarak adlandırdığı dallı-budaklı kuramsal soruna derinlemesine götürmesi beklenen mali sermaye ve arsa spekülasyonunun daha ileri düzeyde sorgulanmasına çıkar. Binalar ya da daha ziyade binalar kompleksi, öncelikle beliriverir ve bunun kaçınılmazlığını göz önüne almak en iyisidir. Elbette Rockefeller Center, tüm bu manevraların bahsi ve bir hayli ilgi çekici mimari çözümlemenin nesnesidir. Fitch, bu tür tartışmalardan görece aklı karışmış gibi görünür: "Bir ortaçağ katedralinin modern mimari eşdeğeri", konuyla olan ilişiğini kesmeden önce, görünüşte olumlu bu değerlendirmeyi Douglas Heskell'in Center'a ilişkin "dev bir defin yeri" şeklindeki görüşüyle doğrular ve Carol Krinsky'den alıntı yapar: "Tasarlanmış simgesel değerleri onaylamanın ya da reddetmenin hiçbir yolu yoktur."[20] Bu konuda yanıldığını sanıyorum: Bu tür "tasarlanmış simgesel değerleri" toplumsal ve tarihsel olgular olarak çözümlemenin elbette yolları vardır (burada "onaylamak" ya da "reddetmek"ten kasıt ne bilmiyorum). Bariz olan, Fitch'in böylesi bir yaklaşımla ilgilenmediği ve kendi çözümlemesi bakımından kültürel pudranın, kekin (fırınların mevcudiyetinin vs. yanı sıra) pişirildiği bileşenleriyle en azından yeterince ilgisinin olmadığıdır. İşin tuhafı şu ki, simgesel değerin ve ekonomik etkinliğin bu ayrılması, en incelikli ve en kompleks çağdaş mimarlık kuramcılarından birinin, bütün bir monografiyi Center'ın değerlendirildiği bağlama hasreden Manfredo Tafuri'nin çalışmasıyla da kaydedilmektedir.

Tafuri'nin yorumlayıcı yöntemi, aşağıdaki gibi betimlenebilir: Uslamlamanın dayandırıldığı öncül, (kapitalizm altında) en azından bu toplumda, tek bir binanın her zaman kentsel bağlamla ve keza onun toplumsal

20) Fitch, *The Assassination of New York*, s. 186-7.

işleviyle çelişki içinde olacağıdır. Sıra dışı binalar, az ya da çok yaratıcı biçimsel ve stilistik yeniliklerle bu çelişkileri çözmeye çalışan binalardır. Çözümler, ister istemez başarısız olur, çünkü bu tür çelişkilerin ortaya çıktığı sosyal alanla eklemlenişi koparılan estetik bir alanda kalır; ve çünkü toplumsal ya da sistemik değişme, parça parçadan ziyade tümel olacaktır. Böylece Tafuri'nin çözümlemeleri bir başarısızlıklar nakaratı olma eğilimindedir ve "hayali çözümler" sıklıkla, bir "izm"ler ve nesnesiz stiller etkileşimi resmi sunarak, geriye okuyucuya somut bir algıyı yeniden kurmanın kaldığı yüksek bir soyutlama düzeyinde betimlenmektedir.

Bununla birlikte, Rockefeller Center vakasında, bu durumun ikiye katlanmasıyla yüz yüze kalmaktayız: Zira, burada dikkat çektiğim *The American City* adlı kolektif çalışmaları üzerinden Tafuri ve meslektaşları, Amerikan kentinin durumunun (ve binaların bu kentler içinde inşa edilmesinin) her nasılsa iki misli çelişkili olduğunu da düşünüyor gibidirler. Geçmişin yokluğu, göç dalgaları, bir tabula rasa üzerine inşaat: Bunlar elbette, İtalyan gözlemcinin üzerinde ısrarla durmasını bekleyeceğimiz ayırt edici özelliklerdir. Fakat Amerikalılar, bunda iki misli, deyim yerindeyse iki nedenden çelişiktirler, çünkü ayrıca, onların pek biçimsel hammaddeleri, görünüşe bakılırsa yenileri icat edilmeksizin muhtelif şekillerde sadece eşgüdümleyip karıştırabildikleri Avrupa biçemlerinden ödünç alınmaktadır. Diğer bir deyişle, Yeni'nin* icadı, kapitalizmin genel bağlamı içinde zaten olanaksız ve çelişkilidir; fakat Birleşik Devletler'de bu söz konusu olanaksız biçemler oyununun eklektizmi, bu yüzden, olanaksızlığın ve bu çelişkilerin derhal kaldırılıp atılmasını yeniden devreye sokmaktadır.

Tafuri'nin Rockefeller Center tartışması, başlangıçta kendi doğası itibariyle, "tüm orantı kurallarına meydan okuyan bir organizma"yı oluşturan ve bu yüzden kentin üzerine yükselmek ve kente karşı "biricik olay" haline gelmek isteyen bizatihi Amerikan gökdelenlerinin simgesel değerlerine ilişkin geniş bir tartışmanın içine oturmaktadır.[21] Yine de, endüstriyel kent ve onun şirket organizasyonu ilerlerken, "tek bir şirketin bağımsızlığı ile kolektif sermayenin organizasyonu arasında istikrarsız bir denge kuran bir 'olay', bir 'anarşik birey' olarak gökdelen, kentin ticari merkezine kendi resmini yansıtarak, tümden uygun bir

* Yazar burada New York'a gönderme yapıyor. (ç.n.)

21) Francesco Dal Co ve diğerleri içinde, *The American City* (Cambridge, Mass., 1979), s. 389.

yapı olarak ortaya çıkar artık."[22] Tafuri'nin daha sonra (1922'deki Chicago Tribune yarışmasından, 1930'ların başlarında bizatihi Rockefeller Center'ın inşasına değin) ana hatlarını çizdiği kompleks ve ayrıntılı tarihi izlerken, gökdelenin "biricik olay" şeklindeki statüsünden uzaklaştığı ve kentin içinde fakat ondan ayrı olarak daha küçük bir ölçekte kentin kompleksliğini yeniden üreterek yeni bir kuşatılmış alan anlayışına doğru evrildiği diyalektik bir anlatıyı okur gibi oluyorum: "Büyüleyici dağ", kent dokusuna yeni ve yenilikçi bir şekilde angaje olmaktaki başarısızlığı içinde, bu yüzden kendisini, kentin içinde minyatür bir kente dönüştürmeye ve nitekim, çözmek için çağrıldığı temel çelişkiden uzaklaşmaya mahkum olur. Rockefeller Center, artık bu gelişmenin doruk noktası olarak hizmet verecektir.

> Rockefeller Center'da (1931-1940), Saarinen'in ileride gerçekleşecek fikirleri, New York Bölgesel Plan programları, Ferriss'in imgeleri ve Hood'un çeşitli uğraşları, nihayet bir bireşime sokuldu. Bu ifade, Rockefeller Center, bölgeselci herhangi bir anlayıştan tamamıyla koparılmış ve adamakıllı biçimde kompleksin yükseleceği üç kent merkezi arazisinin ötesinde herhangi bir kentsel anlayışa kulak asmadığı gerçeğine rağmen doğrudur. Gerçekte Center, önemi tam olarak seçim ve retlerinde yatan özel bir bireşimdi. Rockefeller Center, Saarinen'in Chicago göl manzarasından yalnızca, yükseltilmiş ölçeğini ve halka hizmet veren bir açık alanla bağlantılı bir gökdelen kompleksinin eşgüdümlü birliğini aldı. Uluslararası biçemle ilgili son zamanlarda geliştirilmiş beğeniden, hacim ölçümüyle ilgili saflığı, o da Art Deco'nun zenginliklerinden vazgeçmeksizin kabul etti. Adam'ın yeni Manhattan imgelerinden durgun ve ussal bir yoğunlaşma kavramını, düzenin hüküm sürdüğü sakin bir yer anlayışını çekip aldı. Dahası, benimsenen tüm kavramlar, herhangi bir ütopyacı karakterden soyulmuştu; Rockefeller Center, hiçbir biçimde yerleşik kurumlarla ya da kentin mevcut dinamikleriyle çekişmemişti. Aslında, "dengelenmiş bir spekülasyon" adası olarak Manhattan'daki yerini almış ve kapalı ve sınırlı bir müdahale olarak karakterini her şekilde vurgulamış, yine de bir model olarak hizmet ediyormuş gibi bir görüntü sunmuştur. [23]

22) A.g.e., s. 390.
23) A.g.e., s. 461.

İşte şimdi, alegorik yorum netleşmektedir: Center, "kentsel bir ölçek üzerinde tekelci örgütlerin bir uzlaşmasını ve kolektiviteyi tesis etmeye yönelik bir girişimdi".[24] Kültürel bir vitrin düzenleme olmayan bu girişim, yapının simgesel anlamıdır; ve biçemlerinin eklektik yapısının –Tafuri'ye göre Fitch kadar yapay bir dekorasyon– genel kamusallık için "kolektif kültür"ü işaret etmek ve Center'ın iş ve finansal hedeflerini güven altında tutmak kadar kamusal ilgilere hitap etme iddiasını belgeleme işlevi vardır.

Ancak, Rockefeller Center'ın ilgili diğer ve hatta daha çağdaş çözümlemesine dönmeden önce, Center'ın bizatihi modernist gelenek açısından simgesel değerini anımsamak yararlı olabilir. Gerçekten de Center, kuşkusuz ki, mimari modernizmin temel metni ve ideolojik ifadesinde, yani Barok Planlı kent geleneğine yaşayabilir çağdaş bir alternatif uydurabilmek için Le Corbusier'in izinde yeni bir zaman-uzam estetiği geliştirip Center'ın on dört bağlantılı binasını Manhattan ızgarasının (ona göre hoş görülemez) sıkışması içinde yeni bir kentsel tasarım anlayışı yerleştirecek yegâne girişim olarak gören Siegfried Giedion'un *Space, Time and Architecture*'ında yıllardır göze çarpacak bir yer edindi. İlk özgün on dört bina, "New York'un dama desenli ızgarasından kesip çıkarılmış... (12 acre* civarında) hemen hemen üç kentsel blokluk bir alanı" kaplıyordu. Değişik yükseklikteki bu binalar ve en azından onlardan biri, yetmiş kat yüksekliğinde kalın dilimler halinde bir gökdelen olan RCA binası, "uzam içinde özgürce yerleşmekte ve kış mevsimi boyunca bir buz pateni olarak kullanılan açık bir alanı, Rockefeller Plaza'yı çevirmektedir".[25]

Söylenenin ışığında, Giedion'un uzam-zaman kavramını, en azından Birleşik Devletler bağlamı içinde, onun kinetik deneyimi alkışladığı başlıca örneklerinin (bu dönemde gıcır gıcır olan) ilk büyük ekspres yollar olduğu hasebiyle, bir Robert Moses estetiği olarak karakterize etmek uygunsuz kaçmayacaktır: "Uzun geniş katları boyunca aşağı yukarı gidip gelme, biri toprakla bağlantılı ve ancak toprak üzerinde havada asılı durumda olan ferahlatıcı ikili bir duygu, yüksek dağların eteklerinden aşağı doğru dokunulmamış karın üzerinde kayaklarla hızlıca kayılmasına benzer bir duygu yarattı."[26]

24) A.g.e., s. 483.

* 4.047 metrekarelik arazi ölçü birimi. (y.n.)

25) Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941; yeniden basım; Cambridge, Mass., 1982), s. 845. Bu temel metni bana hatırlattığı için Charles Jencks'e müteşekkirim.

26) A.g.e., s. 825.

Tafuri'nin okumalarının korunaksızlığı daima, olası bir gelecek estetiğine, kapitalist kentin açmazlarına, gerçek dışı çözümlere, sanattan kendisi için sadece ekonomik ve politik olabilen bir dünya-dönüştürümüne katkı yapmasının beklendiği bir avangarda ilişkin olan yapıtının ilke yoksunluğundan kaynaklandı. Açıktır ki modern akımın kendisi, kuşkusuz tüm bu şeyleri ifade etti ve şimdi Giedion'un bize öylesine uzak gelen ve bir antika eşyayı anımsatan uzam-zaman kavramı, çeşitli eğilimlerini birleştirmede etkili bir girişimdi.

Otomobil ve uçak dünyasında, muhtemelen genişlemesini de vaat ettiği bir bireysel deneyim aşkınlığını ima etti. Bu yüzden, Rockefeller Center açısından Giedion şunu ileri sürer:

> Yeni ya da anlamlı olan hiçbir şey, bir site haritası üzerinden bakılarak gözlemlenemez. Yer planı, hiçbir şeyi gözler önüne sermez... Binaların gerçek düzenlenişi ve idaresi, sadece havadan görülebilir ve kavranabilir. Bir hava fotoğrafı, çeşitli yüksek binaların, gölgeleri birbirleri üzerine olabildiğince az düşecek şekilde yerleştirilen farklı hacimlerin, bir yel değirmeninin kanatları gibi açık bir düzenleme içinde yayılmasını gösterir... Rockefeller Plaza boyunca binaların arasından geçen biri, bu binalar arasındaki yeni ve alışılmadık içsel bağlantıların farkına varır. Bu içsel bağlantılar, tek bir konumdan anlaşılamaz ya da tek bir görüş açısı içinden kavranamaz... Mücevher yüzlerinin tüm yönlerde ve her boyutta fırıl fırıl dönen ışık spotlarını yansıttığı bir dans salonunda dönmekte olan aynalaştırılmış mücevher yüzler alanının etkisine benzer sıra dışı bir yeni etki [üretmektedir bu].[27]

Bu yapı, modernist estetiği daha kapsamlı şekilde değerlendirmenin değil, fakat daha ziyade –Giedion'un estetik şevkinin değeri her ne olursa olsun– Manhattan'ın bir ucundan ötekine bu tür bina ve mekânların çabucak çoğalmasıyla tamamen yok edilir göründüğünü gözlemenin momentidir: Ya da, belki de bu olumsuz biçimde söylenmeli ve modernist mutluluk duygusunun bu tür yeni projelerin, mekânların ve yapıların görece kıtlığına bağlı olduğu ileri sürülmelidir: Rockefeller Center 1930'lara göredir ve bu suretle, o momentte Giedion açısından bir *novum*, bizim için olmayan bir şeydir artık.

27) A.g.e., s. 849-51.

Bu mekân düpedüz aşırı büyüklükte inşa edildiği vakit, ardından, bugün olduğu gibi oldukça farklı tür bir estetiğe duyulan bir gereksinim ortaya çıkar, ki Tafuri, daha önce gördüğümüz gibi bunu sağlamayı reddeder. Fakat Tafuri'nin onaylamayıp üzüldüğü ve Giedion'un hâlâ kestiremediği şey –aşırı büyüklüğün ve izdihamın kaosu–, Rem Koolhaas'ın övme ve kucaklama özgünlüğüdür. *Delirious New York* böylece, Tafuri'nin kınadığı çelişkileri şevkle, memnuniyetle karşılamakta ve Giedion'unkinden oldukça farklı yeni bir estetiğin çözülemezliğine ilişkin bu kararlı kucaklamayı anlamlandırmaktadır: Rockefeller Center'ın alışılmışın ötesinde bir kez daha merkezi bir ders olarak dikilmesiyle örneklenen bir estetik.

Koolhaas'ın Center okuması, elbette Manhattan ızgarasının olası kılan yapısına ilişkin daha genel önermesi içine oturtulmaktadır; fakat burada altını çizmek istediğim şey, Koolhaas'ın, Tafuri'nin hâlâ çok soyut olan temel çelişki formülasyonunu vakfedebildiği özgüllüğüdür (görebildiğim kadarıyla iki tartışma, birbirinden tamamen bağımsız şekilde ve göndermeler olmaksızın gerçekleşmektedir). Zira bu durum şimdi, kendisine "irrasyonel fantezi olarak Manhattan'dan eş zamanlı biçimde enerji ve ilham sağlama *ve* eşsiz teoremlerini tam anlamıyla bir dizi rasyonel adım içinde tesis etme";[28]ya da, birazcık farklı bir formülasyon kurma, "bir buzdağının içinde kızdırılan bir ateş, Modernizm'in buzdağı içindeki Manhattanizm ateşi gibi görünen"[29] bir yapıtıyı (bu vakada McGraw-Hill Binası) başarıyla bitirme olanağı verirken, örneğin, çok büyük bir otopark ile kendisini Manhattan'ın "Akıl hilesi" için en uygun Hegelyen aracına dönüştüren Columbus'taki (Ohio) muazzam bir ibadet evinin ciddiyetini küstahça birleştirmesinde ifade edildiği gibi, Raymond Hood'un içsel "şizofreni"si haline gelir.

Fakat daha kesin bir karşıt düşünce, "Hood"un alışılmışın dışındaki "kent içindeki kent" çözümünün beraberinde, *izdiham* terimini, yani "izdihamı daha fazla izdiham yaratarak çözme" ve izdihamı bina kompleksinin kendi içine dahil etmeyi öne sürecektir.[30] İzdiham kavramı, şimdi birkaç farklı anlamda yoğunlaşmaktadır: Kullanım ve tüketim, kentsel olan, fakat arazi parçalarının iş çevrelerince sömürülmesi, arsa kiralarının yanı sıra trafik, fakat kolektif ya da popüler popülist çağrıların da ön plana alınması. Bu noktaya değin fenomen ve problemlerin

28) Rem Koolhaas, *Delirious New York* (Oxford, 1978), s. 144.
29) A.g.e., s. 142.
30) A.g.e., s. 149.

tüm bu ayırt edici özellikleri arasındaki aracılığın var olduğu görülebilmelidir; tam da Koolhaas'ın daha genel planının, Tafuri'nin soyutlamaları ile ya mimari ya da ticari terimler içindeki somut bir bina kompleksi düşüncesi arasında aracılık olarak hizmet etmesinde olduğu gibi. Karşı savın diğer terimi, daha az kesin olarak formüle edilmektedir, çünkü muhtemelen Center'ın beğeni ya da estetiğini açıktan onaylama tehlikesine yol açmaktadır: Tam da Tafuri'de karşı savın diğer teriminin çoğu zaman basitçe "tinsellik" olması gibi, zaman zaman Koolhaas'ın anlatımında bu, yalın biçimde "güzellik"tir ("maksimum güzellikle birleşen maksimum izdiham paradoksu").[31] Fakat yeterince açıktır ki, kültürel alana yönelik bu tavır ve onun Barthesçı "gösterge" ya da yan-anlam olarak işlevi, bizatihi uzatılabilir ve artan bir biçimde açıkça belirtilebilir. Hayati işlem, her iki yöndeki tercümeyi olası kılan bir aracılığın tesis edilmesidir: Estetik çözümleme ve kültürel yorumlamaya dönük yönelimler sunabildiği kadarıyla, tam olarak kent içinde bu inşanın ekonomik belirleyicilerinin bir nitelenmesi olarak işlev görebilmek.

Bir başka biçimde belirtirsek, bu çözümlemeler, estetik hakkındaki, yani değerin estetiğine ilişkin geleneksel akademik sorunu hem gerektiriyor hem de ondan kaçınıyor gibi görünmektedir. Bir sanat yapıtı olarak Rockefeller Center, nasıl yargılanabilir; gerçekten bu sorunun mevcut bağlamla uygunluk bakımından herhangi bir ilişkisi var mıdır? Hem Tafuri hem de Koolhaas tartışmalarını, mimarın kendisinin edimi, hammaddeler ve formlar şöyle dursun, mimarın karşı karşıya kaldığı durum; mimarın herhangi bir şeyi inşa edebilmek için her nasılsa çözmesi gerektiği derin çelişkiler –ve bilhassa kentsel doku ya da totalite ile tek bina ya da anıt arasındaki gerilim (bu vakada gökdelenin özel rolü ve yapısı) üzerinde merkezileştirmektedirler. Bu, gerçek bahçelerdeki hayali kurbağaların artık iyice yerleşmiş formülünde olduğu gibi, her iki yolu kesen bir çözümlemedir; ya da, Kenneth Burke'ün belirtmekten hoşlandığı gibi, "simgesel hareket" sloganının ilginç özelliği, vurgunuzu ister istemez ikili bir biçimde seçebilmeniz ve seçmek zorunda olmanızdır. Böylelikle yapıt, simgesel bir *hareket*, simgesel alanda gerçek bir praksis formu olarak ortaya çıkabilir; fakat yapıt, yalnızca *simgesel* bir hareket, eylemin olanaksız olduğu ve bu şekilde var olmadığı bir alanda rol oynayacak bir girişim olarak da kanıtlanabilir. Bu yüzden, Tafuri'ye göre Rockefeller Center'ın sonuncusu olduğu, çelişkilerini çözmekte ister istemez başarısız kalan sadece ve sadece simgesel bir hareket ol-

31) A.g.e., s. 153.

duğu duygusuna sahibim; oysa Koolhaas'a göre Center, estetik heyecanın kaynağı olan simgesel içinde yaratıcı ve üretken eylemin olgusudur. Fakat belki, her iki düşüncedeki sorun da, basit olarak, kötü ya da en iyisinden vasat bir binalar dizisiyle ilgilenmemizdir: Yani, değer sorunu burada uygun değildir o halde ve ilk ağızda dışarıda bırakılmaktadır. Bununla birlikte, tek bir binanın her nasıl oluyorsa kentsel ve önceden varolan gerçek bir kent içindeki yerini güvenli kılmaya çalıştığı bu bağlam içinde, tüm binaların bu anlamda kötü ya da en azından başarısız olmaları olası mıdır? Ya da tek başına bir binanın estetiği, her birinin ortaya çıkardığı problemlerin ayrı bölmelere (ya da ayrı bölümler demeye cüret ediyorum) ait olacak ve ayrı bölmeler içinde kalacak bir biçimde kentsel probleminden radikal olarak koparılabilir mi?

Fakat şimdi, günümüzde mimarlık ve mali sermaye arasındaki ilişkiye dair bazı hipotezler oluşturmadan önce, diğer temel izleğe, "yer kirası" meselesine kısaca dönmek istiyorum. Toprağın değeri sorunu, Batı kapitalizmi gelişirken geleneksel ve çoğu zaman kolektif mülklerin metalaştırılması ve özelleştirilmesi suretiyle yaşanan sürecin (on sekizinci ve erken on dokuzuncu yüzyıllar) esasen tamamlanmamış olduğu dönemde olmasa bile, klasik politik iktisat için olsa olsa, neredeyse üstesinden gelinemez güçlükler çıkarmıştır: Ve bu, tarımsal emeğin metalaştırılmasına dönük temel tarihsel ve yapısal eğilimi, ya da diğer bir deyişle, Ricardo dönemi şöyle dursun, Marx'ın dönemine göre günümüzde bile tamamlanmaktan çok uzak olan bir süreç olarak köylülerin tarım işçilerine dönüştürülmesini içermiştir. Fakat feodal bir sınıf ya da kast olarak köylülüğün bertaraf edilmesi, toprağın değeri ve arsa kirası sorununun bertaraf edilmesi ile aynı değildir. Burada, Marx'ın iktisadi düşüncesinin ana hatlarını çizmek bakımından sadece en açık seçik ve doyurucu yakın dönem girişimlerden biri olmayan, fakat belki de, çözümlemesi ölümüyle sekteye uğrayan, ölümü sonrası yayımlanan versiyonunun taşları Engels ile birlikte düzenlenen Marx'daki çetrefil toprak sorununu çözümlemeye dönük tek yapıt olan David Harvey'in *The Limits to Capital* adlı yapıtına minnettarlığımı belirtmeliyim. Teoriye dalmak değil, fakat sadece, Harvey'in konu üzerindeki bilgece yeniden incelemesi ve yeniden teorileştirmesine göre (Harvey bize, yaşasaydı Marx'ın ayrıntılı biçimde inceleyebilmiş olacağı daha çapraşık şemanın makul bir gösterimini sunar), hem yer kirasının hem de toprak değerinin kapitalizmin devinimi için esas ve kapitalizm için de bir çelişki kaynağı olduğunu söylemek istiyorum: Eğer toprağa yapılan aşırı yatırım engellenirse sorunlar çıkar; eğer toprağa yapılan yatırım olaylardan bihaber olmak gibi

düşünülürse, aynı ölçüde bir başka yönde önemli sorunlar ortaya çıkar. Bu yüzden, bazen ikincil bir rol alan ve önemsizlik düzeyine inen, bazen de, kendi dönemimizde olduğu gibi, kapitalist birikimin asıl noktası olmasına rağmen öne çıkan toprak kirası momenti ve bunun etrafından organize edilen mali sermaye momenti, sistemin süreğen yapısal öğeleridir.

Fakat Harvey'de asıl olarak başvurmak istediğim şey, onun toprağın değerinin doğasına ilişkin düşüncesidir; eğer toprağın bir değeri varsa, bunun emek değer teorisiyle açıklanamayacağını hatırlayacaksınız, ya da kolayca böyle bir sonuç çıkarabilirsiniz. Emek, iyileştirmeler biçiminde değer katar; fakat emek, endüstriyel üretimin değeri için olduğu gibi, toprak değerinin kaynağı olarak muhtemelen düşünülemez. Fakat toprağın yine de değeri vardır: Bu paradoks nasıl açıklanabilir? Harvey, Marx'ta toprağın değerinin yapısal açıdan zorunlu bir kurgu gibi bir şey olduğunu ileri sürer. Gerçekten de Harvey bunun için "kurgusal sermaye" anahtar ifadesine –"herhangi bir meta işlemiyle desteklenmeyen bir para sermaye akışı"[32]– başvurur. Bu, ancak kurgusal sermayenin gelecek değer beklentisine doğru yönlendirilmesiyle mümkündür: Nitekim toprağın değerinin, bir darbeyle, genel olarak kredi sistemiyle, menkul kıymetler borsasıyla ve mali sermayeyle yakından bağlantılı olduğu ortaya çıkarılır: "Böylesi koşullar altında toprağa, getirdiği kiraya göre alınıp satılan saf bir mali servet olarak bakılmaktadır. Bu türden tüm kurgusal sermaye biçimleri gibi alınıp satılan şey, toprağın kullanımıyla gelecekte elde edilecek kazançlarla ilgili bir talep, ya da daha doğrudan biçimde, gelecekteki emek üzerine bir talep anlamına gelen gelecekteki gelirler ile ilgili bir taleptir."[33]

Şimdi dolayımlamalar serimiz tamdır ya da en azından, öncesine göre daha tamdır: Zaman ve gerekli bir gelir ve sermaye birikimi beklentisinin bir uzamı olarak gelecekle yeni bir ilişki –ya da, tercih ederseniz, bizatihi zamanın gelecekteki bir tür pazara yönelik olarak yapısal anlamda yeniden düzenlenmesi– bu, şimdi, toprak spekülasyonu aracılığıyla mali sermayeden estetiğe ve kültürel üretime, ya da diğer bir deyişle, bizim bağlamımız içinde mimariye yol açan zincirdeki nihai hattır. Tüm düşünce tarihçileri yorulmaksızın bize, modernitede çeşitli gelecek zamanlar kipliğinin (modalitesinin) doğuşunun sadece eski zaman ve ge-

32) David Harvey, *The Limits to Capital* (Chicago, 1982), s. 265.
33) A.g.e., s. 347.

lenek duygusunun yerini almakla kalmadığını, fakat bize ait olan yeni tarihsellik formunu da yapılandırdığını anlatırlar. Sonuçlar, düşünce tarihinde apaçıktır ve düşünülebileceği gibi, bizatihi anlatının yapısında daha doğrudandır. Bu, tümüyle, mimari ve mekânsal alan üzerine olan etkileri açısından kuramsallaştırılabilir mi? Bildiğim kadarıyla sadece Tafuri ve onun felsefi çalışma arkadaşı Massimo Cacciari, tartışmaları Keynesçilik ya da diğer bir deyişle liberal sermaye ve sosyal demokrasi ile sınırlı olsa da, bir "geleceğin planlanması"nı akla getirdiler. Ancak biz, geleceğin bu yeni sömürgeleştirilmesini, kapitalizmin kendi içindeki temel bir eğilim ve mali sermaye ve arsa spekülasyonunun sürekli nüksetmesinin kalıcı kaynağı olarak varsaydık.

Elbette bu konuların uygun bir açıdan estetik incelemesine, özgül "gelecekler"in –zamansal anlamda olduğu kadar şimdi mali anlamda da– yeni mimarinin yapısal ayırt edici özellikleri haline gelme biçimine ilişkin bir soruyla başlayabiliriz: Planlı bir eskime gibi, ya da dilerseniz, binanın artık kalıcı bir auraya sahip olamayacağının, fakat kendi gelecek yıkımının kendi hammaddeleri içindeki olası kesinliğini taşıyacağının kesinliğinde bir şey.

Fakat en azından baştaki programıma uymaya yönelik bir tavrı yerine getirmem gerekir –altyapıdan (toprak spekülasyonu, mali sermaye) üstyapıya (estetik form) giden dolayımlar zincirini yerine yerleştirme; "geç modernite" (mevcut bağlam içinde bizi özellikle ilgilendirmeyen bir ayrım) adını verdiği şeye ilişkin göstergebiliminde Charles Jencks'in harikulade betimlemelerinden sağlam parçaları alarak kestirme bir yol tutacağım. Jencks ilk olarak bizim, tematik öz-gönderge biçimini, Anthony Lumsden'in Bumi Daya'daki Branch Bank projesinin, "bankanın parasının mümkün olduğunca yönlendirildiği gümüş standardı ve bir yatırım alanını ima etmesinde"[34] olduğu gibi ele almamamız gerektiğini görmemizi sağlar.

Fakat daha sonra, en azından, geç mali kapitalizme özgü olan biçimsel belirtileri açıklamak için yeterince başvurulan iki ayırt edici özelliği (ve bunlardaki gerçek temel özellikleri) de tanımlar. İleri sürdüğü gibi, bu çalışmayı modernin kendi ruhuna karşı döndürerek son bulduran modern, enerjik çarpıtmaların ayırt edici özelliklerinin uç gelişmeleri olan bunlar, sadece genel savı pekiştirir: İkinci güç olarak modernizm artık hiç de modernizme benzemez, fakat tümden başka bir uzama benzer.

34) Charles Jencks, *The New Moderns* (New York, 1990), s. 85.

Aklımdaki iki ayırt edici özellik, "üç isometrik* uzam"[35] ve kuşkusuz çok daha fazla öngörülebilir bir şekilde, ayna kaplama değil fakat onun "kapatılmış kaplama yığınları"dır.[36] Isometrik uzam, her ne kadar modernist "özgür plan"dan türese de, parasal aracın bile baki kalmadığı ve sadece içeriklerin değil, fakat çerçevelerin de şimdi sonsuz metamorfozlara salındığı sabuklama kabilinden kendi denginin gerçek öğesi haline gelir: "Çok kısa ömürlü işlevlerin yukarıdan ve aşağıdan mutlak mimariyi alt üst etmeksizin çabucak ortadan kaybolduğu yerde, Mies'in sonsuzluğu, evrensel uzam bir gerçeklik haline geliyordu."[37] "Kapatılmış kaplama oylumları" (enclosed skin volumes), öyleyse, geç kapitalist soyutlamanın bir diğer yönünü, herhangi bir geleneksel biçimde tinselliği ifade etmeksizin somutluğu ortadan kaldırma tarzını göstermektedir: Jencks'in ortaya koyduğu gibi, "elli katlı bir binanın görünür kütlesini, yoğunluğunu, ağırlığını parçalayıp yıkmak".[38] Perde duvarın evrimi, "oylumları ve dış çizgiyi artırırken kütle ve ağırlığı azaltır – tuğla ve balon arasındaki fark".[39] Geliştirmenin önemli olacağı şey, bu ilkelerin her ikisinin –tümden yeni ve özgün uzamsal dünyalara kendi özgünlükleri içinde sonradan yansıtılan modernin ayırt edici özellikleri– artık, eski modern ikili karşıtlıklara göre işlemediğidir. İlerlemeci incelmesinin beraberinde bir şeyin ağırlığı ya da kendisi artık, bedensel olmayanı ya da tinseli bir karşıtlık olarak ortaya koymaz; aynı biçimde, özgür planın eski burjuva uzamı iptal edilmiş olarak koyutladığı yerde sonsuz yeni isometrik tür hiçbir şeyi iptal etmez, fakat sadece yeni bir boyut gibi kendi momentumu altında gelişir. Meseleyi uzun uzadıya ele almaksızın bana çarpıcı gelen, mali sermayenin soyut boyutunun ya da materyalist yüceltiminin siberuzay olarak aynı yarı özerkliğe sahip olmasıdır.

"İkinci güç"e gelince: Bu, neredeyse modern mantığın ötesinde yeni bir kültürel mantığı imlememizle ilgili formüldür ve bu formül, kuşkusuz çok farklı şekillerde belirtilebilir: Örneğin Barthesçı yan-anlam ya da düşünseme (reflection) hakkında düşünseme –matematiksel dizilerde olduğu gibi "ilk güç"ün büyüklüğünü artıran biçimde kavramamak koşuluyla. Muhtemelen Simmel'in röntgencilik kıyaslaması tam olarak

* Ölçü bakımından eşit olan, ölçüleri eşit olan. (ç.n.)

35) A.g.e., s. 81.
36) A.g.e., s. 86.
37) A.g.e., s. 81.
38) A.g.e., s. 86.
39) A.g.e., s. 85.

istenilen sonucu sağlamaz,[40] çünkü onun, röntgenci hazzın bu hassas nesnelerinin bile ortadan kayboluyor gibi göründüğü mevcut değişiklik tarafından üretilen yükseltilmiş soyutlama biçimleriyle değil, özellikle ve sadece "ilk" ya da "normal" mali kapitalizmle ilişkisi vardır. Kuşku yok ki bu, halihazırda soyutlanmış imgenin ötesinde bir soyutlama olarak antik benzeşim (simulacrum) teorilerinin yeniden güç kazanmasından kaynaklanmaktadır. Jean Baudrillard'ın yapıtı, sanırım şimdiye kadar mali sermayeyle özdeşleştirmediği paradoksların ve şeylerin bu yeni boyutunun imge sonralarının elbette en yaratıcı incelemesidir; ve bundan, kübizmin ya da klasik bilimkurgunun kendisinin eski modernist soyutlamalarından ziyade temsil edilemeyen ve ancak daha somut –en azından William Gibson'unki gibi siberpunk bilimkurguda– ve oldukça temsili bir versiyonu olan siberuzay olarak önceden söz etmiştim.

Bununla beraber, elbette bu özel hayalet yakamızı bırakmaz; belki de bu, tam da geçici bir analojinin sonuç olarak araştırıldığı hayalet öyküsünün kendisi –ve özellikle de onun postmodern değişkeleridir. Hayalet öyküsü, aslında geçmişin şimdi "yaşayanların beynine bir kâbus

40) Bkz. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 327: Nitekim para, kendisini, malların iyeliğiyle donatmaya çalışmayan kişiliğin biricik uzantısını oluşturur. Böylesi bir kişilik, nesneler üzerindeki denetime karşı kayıtsızdır; nesneler üzerinde parasal güçle tatmin olur ve nesnelerle herhangi bir niteliksel ilişkiden, bu sakınmanın kişi için herhangi bir uzantı ve tatmin sunmuyor gibi görünmesine rağmen, gerçek satın alma hareketiyle böylesi bir tatmin yaşanır, çünkü nesneler mutlak biçimde paraya boyun eğer. Paranın ve para-değerler olarak nesnelerin kişinin itkilerini izlemesi bütünlüğünden dolayı kişi, (aksi taktirde nesnelerin yalnızca gerçek sahipliğiyle elde edilen) nesneler üzerindeki tahakkümünün bir simgesiyle tatmin olur. Sahipliğin bu saf simgesinin beğenisi, bir Fransız romancı tarafından ilişkilendirilen aşağıdaki örnekte olduğu gibi patolojiye yaklaşabilir. Bir İngiliz, hayattaki beğenisi en vahşi cinsel şenliklerin (orgy) sponsorluğundan ibaret olan bohem bir grubun üyesiydi, kendisi hiç katılmasa da daima herkesin parasını ödemişti – adam hiçbir şey söylemeyip hiçbir şey yapmasa da, her şeyin parasını ödeyip ortadan kayboluyor görünmektedir. Bu kuşku uyandırıcı olayların bir yönü –onların parasını ödeme–, bu adamın deneyiminde her şeyin yerine geçmelidir. İnsan, buradakinin, son zamanlarda cinsel patolojinin öznesi haline gelen çarpık doyumlardan birini gösteren bir vakıa olduğunu kolayca varsayabilir. Sahipliğin ve beğenmenin (hoşlanmanın) ilk aşamasında kalan sıradan savurganlık ve basit para israfıyla karşılaştırıldığında bu adamın davranışı, özellikle alışılmadıktır, çünkü onların para eşdeğerleri ile temsil edilen hoşlanmaları (beğenmeleri), onun için çok yakın ve doğrudan imrendiricidir. Bir yandan şeylerin olumlu bir sahipliği ve kullanılmasının yokluğunun, öte yandan da, önemsiz bir satın alma ediminin kişi ile nesneler arasında bir ilişki ve kişisel bir doyum olarak yaşanması gerçeği, basit bir para harcama ediminin kişiye sağladığı genişleme ile açıklanabilir. Para, böylesi insanlar ile nesneler arasında bir köprü kurar. Bu köprüyü geçerken akıl, ona gerçekte ulaşamasa bile, nesnelerin iyeliğinin cazibesini yaşar.

gibi çöktüğü" korkunç olayların, maddi yapıların belleğiyle silinemez biçimde lekelenmiş oda ve binalarla kaynaşan bir şekilde, neredeyse kendi alanının en tipik örneği olan mimari türdür. Gene de, tıpkı geçmişin ve tarihin anlamının (tek başına hikâye anlatıcılıklarının sonraki kuşakların dinleyici zihinlerine onu katışıksız olay olarak nakşettiği yaşlılardan yoksun biçimde) unutulmakta olan geniş ailenin peşine düşmesinde olduğu gibi, kentsel yenileşme de, tek başına bir hayaletin musallat olduğu antik koridorların ve yatak odalarının dezenfekte edilmesi sürecinde, her yerde görülür. (Bir darağacı bayırı ya da kutsal bir defin yeri gibi akıllardan çıkmayan açık hava yerleri, hâlâ önceki, modern öncesi bir durumu temsil ediyor gibi görünecektir.)

Bununla beraber, zaman hâlâ "yerinden çıkık" haldedir: Ve Derrida hayalet öyküsünü ve akıldan çıkmama konusunu, (Hamlet'in aynı sözlerini kendi amaçları için zikreden) Heidegger'in ontolojisi için kullanmayı önererek, belki de daha önceden hiç sahip olmadığı yeni ve güncel bir felsefi değer, yeni bir tür "tanınakbilim" (hauntology), toplumsal ve kolektif olarak yıkılan, yine de hâlâ yeniden doğması için girişimde bulunulan bir geçmiş havası içinde çıplak gözle algılanabilir olan ajitasyonlar olarak yeniden kullanıma soktu. (Derrida, geleceği anlamlı bir şekilde hayaletlikler arasına dahil eder.)[41]

Nasıl düşünmeli? Hong Kong'daki, akıldan çıkmadığı söylenen çok katlı yapıları duymuş olsam bile, insan çok katlı binaları hayaletlerle pek ilişkilendiremiyor;[42] bununla birlikte, belki de, eski ve daha kırılgan türden ziyade mali-sermaye hayaletleri tarafından sipariş edilen "ikinci güç" için bir hayalet öyküsünün, doğru dürüst bir postmodern hayalet öyküsünün en temel anlatısı, ilk elde akıldan çıkmayan etkili bir bina arayışı anlatısını talep etmektedir. *Rouge*, kesinlikle, klasik hayalet öyküsünün tarihsel içeriğini muhafaza etmektedir:[43] Şimdiki zamanın geçmiş zamanla karşılaşması, bu örnekte çağdaş üretim biçiminin –bugünün Hong Kong'unun ofis ve iş çevrelerinin (ya da daha ziyade dünün, 1997 öncesinin)– haylaz zenginlerle ve yüksek mevkide bulunan fahişelerle, erotik erbaplık kadar kumar ve harcamaları kısıtla-

41) "Marx's Purloined Letter" (*New Left Review*, c. 209, sayı 4, 1995, s. 86-120)'deki tartışmama bakınız.

42) Kevin Heller'in yayımlanmamış bildirisi, Donald Trump's Tower'da şans eseri filme çekilmeyen *Gremlins*'deki (Joe Dante, 1990) çok daha karmaşık analojileri inceler.

43) Hong Kong, Stanley Kwan, 1987. Bu referansı önerdiği için Rey Chow'a müteşekkirim.

yan şölenlerle dopdolu olan ve hâlâ (kesin bir feodalizm değilse bile) bir *ancien régime* olan şeyle karşılaşması. Dikkat çekilen bu bitişiklik içinde modernler –bürokratlar ve sekreterler–, kendi burjuva aşağılıklarının pekâlâ farkındadırlar; ne de aşk için intihar artık, romantik 1930'ların dekadansıyla birlikte ve herhangi bir temel anlatı gerilimi içinde dublör olarak iş görmektedir. Belki de şans eseri kurtuluyor, zira playboy ölmeyi başaramıyor ve nihayet sihirli sonsuz bir öteki dünya için partnerinin peşinden gitmek konusunda isteksiz davranıyor. Deyim yerindeyse, ruhlar gibi görülmek istemiyor; gerçekten de, şimdiki zaman içinde yersiz yurtsuz yaşlı bir adam olarak o, ilk elde güçbela konuşlandırılabilir. Geleneksel hayalet öyküsü, elbette Tanrı'dan gelen ceza için karşılıklı rızayı gerektirmez –burada göründüğü gibi; ve akıldan çıkmamanın başarı ya da başarısızlığı, şu Hong Kong şimdiki zaman-gününde olduğu gibi, şimdiki zaman-günü gözlemcilerinin aracılığına hiçbir zaman bu denli bağlı olmamıştır. Akıldan çıkarılmamayı istemek; artık sadece geçmişte var olan büyük tutkuların özlemini çekmek; gerçekte, tek başına egzotik kozmetikler ve kostümler olarak, katıksız postmodern "nostalji" takıları olarak, kalıpyargısal fakat boş bir form içinde seçmeli içerik olarak, burjuva şimdiki zamanında varlığını sürdürebilmek: Bizatihi nostalji için nostalji olarak ikinci ya da daha "postmodern" bir nostaljinin yanı sıra, somut nesneden çıkarılan soyutlama olarak bir ilk, "klasik" nostalji, soyutlama sürecinin kendisinin bir kez daha olanaklı olduğu duruma yönelik güçlü bir istek; bu, yeni momentin gerçekçiliğe –sahneler, hoşa giden binalar, dekorasyon, ezgiler vs.– bir geri dönüş olduğu şeklindeki duygumuzun kaynağıdır. Gerçekte bu, bütün bu şeylerin boş kalıpyargılarının sadece bir yinelemesi ve onların tam olarak anımsanamayan tamlıklarının muğlak bir belleğidir.

İsim Dizini

Adorno, Theodor 36-37, 50, 91-92, 109-110, 122, 127, 130, 135, 147.
Ahenaton 152.
Amin, Samir 99.
Anderson, Perry 12, 96.
Arrighi, Giovanni 11, 142, 145-150, 155-159, 175, 179.
Ashbery, John 13.
Auerbach, Erich 152-153.

Baran ve Sweezy 148.
Barthes, Roland 68, 96, 168-169, 191, 195.
Bataille, Georges 74-75.
Baudelaire, Charles 27, 65, 121-127, 129, 171.
Baudrillard, Jean 44, 94, 193.
de Beauvoir, Simone 112.
Bell, Daniel 176-177.
Benjamin, Walter 27, 57, 119, 170-171.
Bertolucci, Bernardo 19.
Bohrer, Karl-Heinz 120-121, 123, 128-129.
Booth, Wayne 17.
Brakhage, Stan 155, 163-165.
Braudel, Fernand 148, 175.
Braverman, Harry 155, 176.
Brecht, Berthold 35, 94, 102, 129.
Buñuel, Luis 163-165.
Bürger, Peter 92, 122, 126.
Burke, Edmund 48, 80, 95.
Burke, Kenneth 188.
Burroughs, William 13.

Cacciari, Massimo 191.
Caro, Robert 178.
Carpentier, Alejo 112.
Castells, Manuel 176-177.
Césair, Aimée 115.
Cissé, Souleymane 131, 133.
Compagnon, Antoine 121-129.
Corneau, Alain 138-139.

Crary, Jonathan 110.

Dash, Julie 135.
Debord, Guy 11, 117.
Delany, Samuel 78.
Deleuze, Gilles 63, 73, 94, 146, 155-156, 158, 162-163.
Derrida, Jacques 33, 74, 89, 94, 126, 149, 194.
Descartes, René 111, 117, 160.
Dillworth, Richardson 179.
Doctorow, E. L. 21.

Eliot, T. S. 14, 18, 134.
Engels, Friedrich 67, 189.

Fanon, Frantz 11, 112, 115.
Featherstone, Mike 54-55.
Fitch, Robert 11, 172-182, 185.
Fleischer, Richard 133.
Foucault, Michel 11, 15, 33, 53, 113-118.
Freud, Sigmund 29, 42, 65, 81, 89, 102-103, 143.
Fukuyama, Francis 11, 82, 96-98, 100.

Gandhi, Mahatma 105.
Gehry, Frank 22.
Giddens, Anthony 170.
Giedion, Siegfried 185-187.
Glass, Philip 13.
Godard, Jean-Luc 14, 131, 140.
Graves, Michael 22.
Greenberg, Clement 124.
Gross, David 57.
Guattari, Felix 156, 158.

Haacke, Hans 84.
Habermas, Jürgen 36-37, 39, 105.
Harvey, David 145, 189-190.
Hassan, Ihab 33.
Hauser, Arnold 151-152.
Hayek, Friedrich A. 144.
Hegel, Georg W. F. 11, 38, 40, 49, 66, 69, 82, 85-98, 109, 111-112, 121, 140, 158, 170, 180-181, 187.
Heidegger, Martin 16, 24, 33, 111, 120, 123, 138, 194.
Herr, Michael 27-28.
Heskell, Douglas 182.
Hilferding, Rudolf 144, 146, 149.
Hood, Raymond 184, 187.
Horkheimer, Max 36, 39, 141.
Horne, Haynes 48.

Jacob, Jane 79, 172.
Jameson, Fredric 9-11, 43, 48, 57, 132, 150.
Jarman, Derek 131-134, 163-165.
Jay, Martin 110.
Jencks, Charles 39, 41, 185, 191-192.
Joyce, James 14, 29, 33, 94.
Julian, Isaac 135.
Jünger, Ernst 121.

Kahlo, Frida 135.
Kant, Immanuel 61, 67-68, 92, 95, 106, 109.
Kasdan, Lawrence 20.
Kellner, Doug 43-44.
Kieslówski, Krzysztof 139-140.
Kojève, Alexandre 69, 82, 96-98, 111.
Koolhaas, Rem 187-189.
Kramer, Hilton 34-35, 39, 120, 126.
Krinsky, Carol 182.

Lacoue-Labarthe, Philippe 92.
Landau, Sol 58.
Lawrence, D. H. 16, 20, 34.
Le Guin, Ursula 78.
Leduc, Paul 131, 134-135.
Lefebvre, Henri 44, 73.
Lenin, V. I. 43, 45, 99, 144, 146, 149.
Lévi-Strauss, Claude 73-74, 94.
Locke, John 104, 106, 150-151.
Loos, Adolf 80.
Lucas, George 19.
Luhmann, Niklas 48, 169.
Lukács, Georg 38, 52, 137, 140, 150-151, 154.
Lumsden, Anthony 191.
Lyotard, Jean-François 37-39, 48, 121-122.

Machiavelli, Niccolo 169.
MacPherson 150-151.
Mallarmé, Stéphane 29, 33, 153.
Malraux, André 127-130.

Mandel, Ernest 11, 45, 145-146, 177.
Mann, Thomas 14, 28, 134.
Marx, Karl 11, 18, 45, 48, 51, 57, 65, 69, 77, 79, 86, 88, 96-97, 99, 102-105, 111, 120, 143, 145, 151, 157-158, 177, 189-190, 194.
Mayer, Arno 48, 66.
Meek, Ronald L. 51.
Merleau-Ponty, Mauric 39, 112.
Moore, Charles 22.
Moses, Robert 178, 185.

Nairn, Tom 53.
Nietzsche, Friedrich 65, 90, 102-103, 122.

Orwell, George 16.

Parmenides 68, 70.
Picasso, Pablo 18, 29, 34.
Platon 21, 91.
Polanski, Roman 19.
Portman, John 22-24, 26-27.
Proust, Marcel 14, 18, 62, 65, 72, 94, 126, 129, 153-154, 163, 181.
Pynchon, Thomas 13.

Reagan, Ronald 10, 143, 176.
Reed, Ishmael 13.
Rey, Pierre-Philippe 76-77.
Richelieu 169.
Ricoeur, Paul 65.
Riley, Terry 13.
Robbe-Grillet, Alain 116-118.
Rockefeller, Nelson 179-188.
Rorty, Richard 102.
Russell, Ken 160-163.

Sartre, Jean-Paul 11, 15-16, 50, 65, 111-114, 117, 119.
Sassen, Saskia 176-177.
Scott, Sir Walter 52.
Simmel, Georg 149, 156, 170-172, 192-193.
Smith, Adam 51, 115, 155, 180.
Soja, Edward 59.
Solas, Humberto 137.
Spivak, Gayatri 50.
Stevens, Wallace 14, 16.

Tafuri, Manfredo 38-40, 66-67, 182-188, 191.
Thatcher, Margaret 143, 176.
Turner, Frederick Jackson 98, 100.

Valéry, Paul 62.
Venturi, Robert 13, 22, 39.
Villiers de L'Isle, Adam 62.
Virilio, Paul 62-63.

Wallerstein, Immanuel 101.
Warhol, Andy 13.
Wilde, Oscar 140, 151.
Williams, Raymond 78.
Willis, Paul 118.
Wittfogel, Karl 104.
Wolfe, Tom 34, 39.
Worringer, Wilhelm 156.

Zenon 68.
Zola, Emile 41.

KÜLTÜREL DÖNEMEÇ

Fredric Jameson

Türkçesi: Kemal İnal

Postmodern kapitalizmi Marksist bir bakış açısıyla çözümlediği bu kitabında, Jameson, "postmodern olgu" diye tanımladığı şeyin "kültürel mantığını" irdeliyor. Para çağının bir ürünü olan modernizmin ardından, postmodernizm "şeyleştirilmiş kuvvetlerin" bir sonucu olarak tüm dünyayı çepeçevre sararken, Jameson, ahlaki yadsımaların postmodernin çözümlenmesinde hiçbir anlamı olmadığını, postmodern ânın toplumsal, siyasi ve kültürel bir çerçevenin bütünlüğü içinde yeniden kurulması gerektiğini savunuyor. Yaklaşık on beş yıllık bir zaman dilimi içinde kaleme alınmış olan bu yazılar, postmodern durumun farklı bir bilinç katında okunduğu özellikli bir bakış açısının etkisini ve yoğunluğunu yansıtıyor.



ISBN 975-
978 975

felsefe

sanat felsefesi, toplumbilim