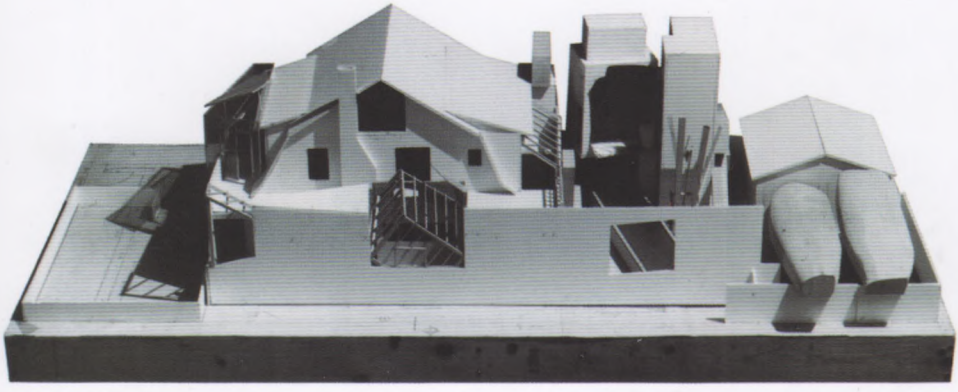
Fredric Jameson

Postmodernizm

ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı



nirengikitap

Fredric Jameson | Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı

Marksist edebiyat kuramcısı, edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Jameson 1934 yılında Cleveland, Ohio'da doğdu. Münih ve Berlin'de okudu, Yale Üniversitesinde, Jean-Paul Sartre üzerine doktorasını yaptı.

Jameson 1950'li yıllarda Amerika'da o zamana kadar çok tanınmayan Batı Marksizmi'nin dogmatik olmayan bir yorumunun tanınmasını sağladı. Böylece, Birleşik Devletlerde Yeni Sol'un gelişmesine katkıda bulundu. Jameson, bir Marksist olarak *geç dönem kapitalizm* koşullarında Marksizmi eleştirel olarak yeniden kullanıma sokmaya yönelmiştir.

Jameson'ın, toplumsal ve tarihsel Bütünlük ("Bütünsellik") temelli Yeni-Marksizmi, Marksist politik ve teorik düşünce içinde, Hegel'in İçkin Eleştiri *(İmmanennte Kritik)* kavramının etkisinde ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra, Georg Lukàcs'ın, Ernst Bloch'un, Theodor Adorno'nun, Walter Benjamin'in, Herbert Marcuse'un ve Sartre'ın Jameson üzerinde belirgin bir etkisi vardır.

Jameson, romandan videoya; masallardan postmodernizme farklı alanlarda ele aldığı konular hakkında ilgi çeken metinler oluşturdu. ABD'de Duke Üniversitesi' nde çalışmalarını sürdüren Jameson, günümüz düşünce dünyasının en etkili isimleri arasında sayılıyor.

Türkçedeki kitapları şunlardır: *Marksizm ve Biçim* (YKY, 1997), *Dil Hapishanesi* (YKY, 2002), *Biricik Modernite* (Epos, 2004), *Kültürel Dönemeç* (Dost, 2005), *Modernizm İdeolojisi* (Metis, 2008), *Ütopya Denen Arzu* (Metis, 2009)

Nirengi Kitap: 6
İnceleme: 2
Fredric Jameson, Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı
1.Baskı: Mart 2011 (1000 Adet)
ISBN: 978-605-5515-27-0

Editör: Mehmet Fatih Çelikkaya
Sanat Yönetmeni: Selman Bıyık
Baskı Hazırlık: Nirengi
Baskı: Cantekin Matbaası T. 312 384 34 35

© 1991 by Duke University Press
© 2008 Birleşik Dağıtım Kitabevi, Nirengi Kitap
Tüm hakları saklıdır.
Nirengi Kitap, Birleşik Dağıtım Kitabevi markasıdır.

Kapak Fotoğrafı: Frank Ghery Evi'nin maketi.

NİRENGİ KİTAP
Birleşik Dağıtım Kitabevi
Bayındır Sokak, No: 6/33 Kızılay, Ankara
T. 312 431 89 60 F. 312 432 19 65
W. nirengikitap.com

Fredric Jameson

Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı

Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism

Çevirenler: Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü

nirengikitap

Mitchell Lawrence için...

İÇİNDEKİLER

9 Giriş

27 KÜLTÜR
Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı

99 İDEOLOJİ
Postmodern Kuramları

117 VİDEO
Bilinçdışından Yoksun Sürrealizm

153 MİMARİ
Dünya Sisteminde Uzamsal Karşılıklar

195 TÜMCELER
Okuma ve İşbölümü

225 UZAM
Ütopyanın Sonunu İzleyen Ütopyacılık

259 KURAM
Postmodern Kuramsal Söylemde İçkinlik ve Nominalizm

355 EKONOMİ
Postmodern ve Piyasa

381 FİLM
Şimdiki Zaman Özlemi

405 SONUÇ
İkincil Bakışlar

555 Dizin

GİRİŞ

Postmodernizmin ne olduğunu kavrayabilmenin en emin yolu, onu herşeyden önce, tarihsel yönden düşünmeyi unutmuş bir çağda, yaşanan zaman üzerinde tarihselci bir bağlamda düşünmeye yönelik bir girişim şeklinde ele almaktır. Bu durumda postmodernizm –seçmiş olduğumuz eğilime bağlı olarak– ya derinlerde yatan bastırılamaz tarihsel bir dürtüyü –çarpık bir biçimde– "ifade eder" ya da etkili bir biçimde "bastırır" ve saptırır. Böylece postmodernizm, postmodern bilinç herşeyden önce, değişimlerin ve modifikasyonların salt belirlenmesinden oluşan kendi olasılık durumunun kuramsallaştırılmasından öteye varamaz. Modernizm de, benzer bir tutkuyla Yeni üzerinde düşünmüş ve onun doğuşunu izlemiştir (bu bağlamda, tarihsel zamanı durduran fotografiye yakın kayıt ve yazım cihazlarını icad etmiştir); oysa postmodernizm, kopuşların, yeni dünyaların değil, olayların bir kez öyküsünü anlattıktan sonra, artık aynı olmayan "an"ın, Gibson'un deyişiyle "Herşey tümüyle değiştikten sonra"nın[1] ya da daha doğrusu, şeylerin temsilindeki değişikliklerin ve tersine çevrilemeyen değişimlerin peşindedir. Modernler, bu değişimlerden sonra ortaya çıkması gereken sonuçlar ve bunların genel eğilimleri ile ilgileniyorlar, ütopyacı ve öze yönelik bir yaklaşım içinde şeylerin kendilerini düşünüyorlardı. Bu bağlamda postmodernizm, Benjamin'in belirtebileceği gibi daha biçimsel ve daha "mesafeli"dir; yalnızca değişkenlikleri anı anına izler ve içeriğin yalnızca daha "daha çok imgeler" anlamına geldiğini çok iyi bilir. Daha

---

[1] William Gibson, *Mona Lisa* (Altın Kitaplar, İstanbul: 2004). Çoğumuz için postmodernizmin olmasa bile, geç kapitalizmin en üstün yazınsal ifadesi olarak "cyberpunk" üzerine kitapta bir bölüm ayrılmamış olmasına yerinmenin tam yeri.

sonra açıklayacağım gibi, Modernizm'de, eskiye, arkaik çağlara ait bir "doğa"nın ya da "varoluş"un kalıntılarının bulunduğu birtakım belgeler hala vardır. Kültür, henüz bu doğa üzerinde bir etkide bulunabilmekte ve bu "gönderge"yi dönüştürebilmektedir. Postmodernizm ise, modernleşme süreci tamamlanıp söz konusu doğa geri gelmemek üzere silindiğinde ortaya çıkar öncülünden çok daha insanca, çok daha insana özgü bir dünyadır, ancak bu dünya içinde kültür, değişken, "ikincil bir özellik" halini almıştır. Gerçekten de, kültürün geçirdiği gelişim, postmodernizmin izlenişinde önemli ipuçlarından birini oluşturur: Evrenin (yani, metalar evreninin) geniş boyutlarda açılımı; Reel'in geniş boyutlarda ve tarihsel yönden özgün bir biçimde kültüre işleyişi; Benjamin'in daha o dönemde gerçekliğin "estetize edilişi" adını verdiği sürece doğru büyük bir atılım (Benjamin, bunun faşizm anlamına geldiğini savunuyordu. Oysa biz bunun yalnızca bir eğlence; şeylerin yeni düzeni karşısında olağanüstü bir hezeyan, metalara doğru bir akın, nesnelerle, temsillerimizle ilgili, zorunlu olarak nesnelerin neden olmadığı bir coşku, ruhsal bir salınımın uyandırılması olduğunu biliyoruz). Bu nedenle postmodern kültürde "kültür", kendi içinde bir ürün olmuştur; pazar, kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte ve gerçek anlamda, kapsamına aldığı nesnelerin herhangi biri kadar metalaşmaktadır: Modernizm, henüz, minimal ve taraflı bir yaklaşımla metalaşmaya ve onun kendini aşma çabalarına bir eleştiri getirebiliyordu. Postmodernizm ise bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir. Bu nedenle, süper devletin "yaşam biçimi", primitif animizmlerin ya da ilkel anlamda idollere tapınmanın en gelişmiş tek tanrıcı biçimi olarak Marks'ın tanımladığı "meta fetişizmi" ile ilişkili bir konumda yer alır. Gerçekten de, postmodernizm üzerinde çalışmalar yapan yetkin herhangi bir kuramcı, Horkheimer ve Adorno'nun iyi bilinen "Kültür Endüstrisi" kavramı ile MTV ya da gürültülü reklamlar ile 1950'lerin televizyon dizileri arasındaki ortak noktaları mutlaka farkedecektir.

Bu arada "kuram"ın kendisi de bir değişim geçirmiştir ve bu gizemle ilgili kendi ipuçlarını sunmaktadır. Postmodernizmin en çarpıcı özelliklerinden biri de onun, bugüne değin birbirinden çok farklı alanlar olarak görülen –ekonomik tahminler, araştırmalar, kültür eleştirileri, yeni terapiler, pazar araştırmaları, uyuşturucular ve aşırı hoşgörü konusundaki (genellikle resmi kaynaklı) yerinmeler, sanat gösterileri ya da ulusal film festivalleri üzerine incelemeler, dinsel canlanmalar

ya da kültler– üzerine yapılan taraflı analizlerin,yeni kurgusal bir tarz içinde "postmodernizm kuramı" olarak adlandırabileceğimiz bir koalisyon oluşturabilmesidir ve böyle bir bütünleşme, kendi içinde belli bir incelemeyi gerektirmektedir. Postmodernist kuram açıkça, kendi sınıfının üyesi bir sınıftır; bu çalışmayı oluşturan bölümlerin, bu tür bir postmodern kuramın doğası üzerine araştırmaları mı, yoksa yalnızca bu kuramın örneklerini mi oluşturdukları konusunda açıkça herhangi bir yargıya varmak istemiyorum.

Kısmen özerk ve göreceli olarak birbirinden bağımsız bir dizi belirti ya da özelliği sergileyen postmodernizmle ilgili kişisel yorumumu, tarihselciliğin yitimi gibi tek ve benzersiz biçimde ayrıcalıklı bir belirti ile sınırlamamaya çalıştım. Kaldı ki tek başına bu belirti, hiç bir zaman tam da isabetli bir biçimde postmodernin varlığını göstermez ve bu durum köylüler, sanat kuramcıları, çocuklar, liberal ekonomistler ve analitik filozoflar tarafından da eşit ölçüde gözlemlenebilir. Ne var ki, genel herhangi bir bağlamda "postmodernizm kuramı"nı, artık müzminleşen –tabii eğer farkındaysanız– ve düzelmeye yönelik olarak zaman zaman ve belirli aralıklarla, ancak umutsuz bir biçimde ortaya çıkan girişimleri belirleyen tarihsel sağırlık konusuna yönelmeden irdeleyebilmek olanaklı değildir. Postmodernizm kuramı, gerekli araçlar olmadan ve artık bir "çağ" ya da zeitgeist, "sistem" ya da "mevcut durum"un bulunup bulunmadığından bile emin olmadığımız bir konumda, içinde yaşanan çağın sıcaklığını ölçme girişimlerinden biridir. Bu nedenle Postmodernizm kuramı, hiç değilse ilk ipucu olarak belirsizliği seçebilme ve bu "Adriane'm İpi"ni bir labirente değil de belki bir ceza sömürgesine ya da belki de bir alışveriş merkezine kadar izleyebilme bilgeliğine sahip olduğu ölçüde, diyalektik bir süreçtir. Bununla birlikte, bir mahalle uzunluğunda devasa bir Claes Oldenburg termometresi, sürecin bir meteor gibi aniden gökyüzünden düşen gizemsel bir belirtisi olarak kabul edilebilir.

Zira, şunu bir hipotez olarak kabul ediyorum ki, "modernist tarih" postmodernizm döneminin (özünde, postmodernizm kuramının üzerinde Achille Bonito-Oliva'nın geliştirdiği yorumun)[2] ilk kurbanı ve gizemli yokluğudur: Hiç değilse yakın bir geçmişe değin sanatta ilerleme ve sona erme (telos) nosyonu, en canlı, en parlak, en az budalaca ve en az karikatürize edilmiş biçimi ile varlığını sürdürebilmiş ve ger-

[2] Achille Bonito-Oliva, *The Italian Transavantgarde*, (Milano, 1980).

çek anlamda özgün bir sanat yapıtı, beklenmedik, ancak mantığa uygun bir biçimde, kendi öncülünün yerini almıştır (burada söz konusu olan, "çizgisel tarih" değil, daha çok Shklovsky'nin "şövalyenin satrancı", uzaktan hamle, gelişmemiş ya da az gelişmiş kareye doğru bir atılımdır). Açıkçası, diyalektik tarih, ilerleme süreci içinde tüm tarihin sol ayağı üzerinde bir yöne doğru, Henri Lefebvre'in bir zamanlar belirttiği gibi yıkımlar ve felaketler yönüne doğru işlediğini olumladı: Ancak, beklenmedik bir biçimde gerisinde hiç bir iz bırakmadan kaybolunca değin ("bir sabah dışarı çıktık, termometre kaybolmuştu!") dinsel bir sanı (doxa) olarak olumlanma noktasında yer alan modernist estetik paradigmaya inananların sayısı, bu paradigmayı gerçekten işitenlerden fazla idi.

Bu öykü bana, Lyotard'ın "usta anlatıların" sona erişi ile ilgili olarak anlatılanlardan (zaman zaman dikkatsizce bu deyimi kullanıyor olsam da bunlar, herşeyden önce hiç de "anlatı" sayılamayacak eskatolojik tasarımlardır) hem daha ilginç, hem de daha inandırıcı geliyor. Ancak, bu noktada (Lyotard'ın öyküsü) postmodernizm kuramıyla ilgili hiç değilse iki gerçeği belirtmektedir.

Birincisi, kuram zorunlu olarak kusurlu ya da saflıktan yoksun görünüyor[3]: Ele aldığımız bağlamda, Oliva'nın (ya da Lyotard'ın) usta anlatıların ortadan kalkması konusunda belirttikleri belli bir önemi içeren tüm unsurların, anlatıya dayalı bir söylem içinde ifade edilmesini gerektiriyor. Gödel'in kanıtı ile birlikte içsel yönden tutarlı —tüm temelleri reddeden bir temel-karşıtlığı (anti-foundationalism), içinde özün en ufak bir parçasının bile bulunmadığı bir özden yoksunluk (non-essentialism) şeklinde tanımlanabilen– bir postmodern kuramın mantıksal açıdan olanak dışı olduğunun gösterilip gösterilemeyeceği, spekülatif bir sorudur: Bu sorunun ampirik yanıtı da şu olur ki, bugüne değin bunların hiç biri ortaya çıkmamıştır ve tümü de bir başka sistem (çoğunlukla modernizm) ile aynı biçimde kendi niteliklerine öykünerek kendi kendilerinin suretlerini çıkartırlar; bu durumda modernizmin kalıntıları ve bilinçdışında yeniden üretilen değerleri ve tavırları, bir bütün olarak, yeni bir kültürün doğabilmesi konusunda uğradığı başarısızlık üzerine değerli bir gösterge oluşturur. Alkışlayıcılarının ve savunucularının bazılarının gösterdikleri coşkuya rağmen

[3] Michael Speaks bu konuyu çalışması *Remodelling Postmodernism(s): Architecture, Philosophy, Literature*'da geniş bir biçimde ele alıyor.

(ne var ki, bu kişilerin bu taşkınlıkları kendi içinde ilginç bir tarihsel belirtidir) genel anlamda yeni bir kültür ancak, yeni bir toplumsal sistemin yaratılmasını amaçlayan kolektif bir savaşım ile gerçekleşebilir. Tüm postmodernizm kuramının temelinde yatan katışıklık (ki, sermaye gibi bunun da kendi kendine içsel bir mesafede olması, yabancı bir içeriğin dışsal yapısını kendi kapsamına dahil etmesi gerekir) sürekli olarak vurgulanması gereken dönemselleştirmenin gerçeğini, yani, postmodernizmin tümüyle yeni bir düzenin ("post-endüstriyel toplum" adı altında birkaç yıl önce medyada geniş yer kaplayan söylentilerin) kültürel başatlığı olmadığı, yalnızca kapitalizmin geçirdiği başka bir sistematik modifikasyonun bir yansıması ve onunla birlikte ortaya çıkan bir süreç olduğu gerçeğini olumlar. Bu nedenle, hiç şüphe yok ki kendi eski ilahlarının (modernizm olduğu kadar aynı ölçüde realizmin de) kalıntıları, bir varsayım ürünü olan ardıllarının görkemli örtülerine sarılmış bir biçimde yaşamlarını sürdürmektedirler.

Ancak, –anlatıların sonunun anlatısı olarak– anlatının bu önceden kestirilebilir geri dönüşü, tarihsel "telos"un ölümü üzerine yapılan tahminlerin ortasında tarihin bu geri dönüşü, postmodernizmin özellikle dikkat gerektiren ikinci özelliğini, yani; şimdiki zaman ile ilgili herhangi bir gözlemin, gerçekte nasıl şimdiki zamanın arayışı içinde harekete geçirilebileceğini ve görünmez bir biçimde nasıl kendi kuramına ve kuramın kendisine dönen postmodernin derinde yatan mantığının bir belirtisi ve bir göstergesi olarak işlevsellik kazanacağını da gösterir. Yüzey için gösterebileceği bu tür herhangi bir "derinde yatan mantığın" artık bulunmadığı bir belirtinin hastalığın kendisini (ve hastalığın da belirtiyi) oluşturduğu böyle bir durumda başka nasıl olabilirdi? Ancak, şimdiki zaman kipinde gerçekleşen herşeyin, postmodernin benzersizliğinin ve insanlık tarihi içinde yer alan daha eski hareketlerden köklü biçimde farklılığının kanıtı olarak gösterilen bu cinnet gerçekten de zaman zaman kişiyi, sanki geçmişi tümüyle unutmuş olmamızın, tanım açısından geçmişle karşılaştırılabilmesi olanak dışı bir şizofrenik şimdiki zaman kipi üzerinde boş, ancak büyülenmiş bir tefekkür içinde tükendiği, kesinlikle kendi kendine göndermede bulunan bir patolojiyi barındırdığını düşünmeye itmektedir.

Bununla birlikte, daha sonra gösterileceği gibi, kişinin bir kopuşla mı yoksa bir süreklilikle mi karşı karşıya geldiği –şimdiki zamanın, tarihsel bir özgünlük biçiminde mi, yoksa yalnızca farklı koyun postlarına bürünen aynılığın uzantısı biçiminde mi algılanması gerektiği

ile ilgili karar ampirik olarak haklı gösterilebilir ya da felsefi yönden tartışılabilir bir karar değildir. Zira, anlatılacak olan olayların algılanışına ve yorumlanışına zemin oluşturan, bir başlangıç sağlayan, anlatının kendisidir. Bunu izleyen bölümlerde –pragmatik nedenlerden dolayı bunları zamanı geldiğinde açıklayacağım– postmodernin, kendini kabul ettiği ölçüde olağan dışı olduğu ve daha etraflı bir biçimde açımlanmaya değer kültürel ve deneyselci bir kopmayı oluşturduğu savına inanmış gibi görüneceğim.

Bu, tek başına ya da temelde kendi kendini oluşturabilen bir prosedür değildir; ya da daha doğrusu, böyle olsa bile, formüllerinin de önerdiği gibi bu tür prosedürler sık rastlanan olgular ya da olasılıklar değillerdir (bunlar ve böylelikle de, bizzat kendileri, önceden tahmin edilebilecekleri gibi, tarihsel inceleme nesnelerini oluştururlar). Adın kendisi –postmodernizm–, oluşu, embriyo durumunda içinde muhafaza eden ve şimdi çoğul doğuşlarını yoğun biçimde belgelendirmek üzere ilerleyen, bugüne değin birbirinden bağımsız oldukları kabul edilen hareketleri kristalize etmektedir. Böylece adlandırma ediminin somut bir biçimde yalnızca "cratylism" ve botanik alanlarında gerçekleşmediği, zaman zaman da, üstyapıdan temellere doğru çakan bir şimşeğin dipte kendi temelini oluşturan maddeleri parlak bir küme ya da bir lav yüzeyini oluşturacak biçimde birbirinin içinde eritebildiği ortaya çıkar. Aksi halde, inandırıcılıktan uzak ve her tür şüpheye açık olabilecek bu deneyim –gerçekten de çeşitli şeylerin belki de geri çevrilemez biçimde değişmiş gibi görünmelerine rağmen– şimdi bizim tarafımızdan, başkalarının kullanarak gerçekliğini kendi kendilerine olumladıkları bir sözcüğü kullanarak adlandırdığımızda, bizlerin üzerinde bir yetke duygusunu uyandırır. *Postmodernizm* teriminin başarısının öyküsünün hiç şüphesiz, bir best-seller formatında kullanılması gerekmektedir: Neolojizmin icad ettiği bu sözcükler, iki korporasyonun birleşmesinin gerçeklik etkisine sahip bu tür "neo" olaylar, yalnızca üzerinde çalışma yapılmasını değil, aynı zamanda tümüyle yeni bir "medya-leksikolojik" alt disiplinin geliştirilmesini gerekli kılan medya toplumunun getirdiği yenilikler arasındadır. Neden böylesine uzun bir süre postmodernizm sözcüğüne tam da farkında olmadan bu denli gereksinim duyduk; neden birbiriyle uzlaşmayan, gerçek anlamla birbirinden farklı kişiler terim ortaya çıkar çıkmaz onu kucaklamaya koştular. Bu sorular –olanak dışı da olsa– kavramın felsefi ve toplumsal işlevini tam olarak anlamadan ve bu bağlamda da, bu ikisi

arasındaki ilişkileri bir şekilde kavramadan açıklığa kavuşturulamayacak gizemlerdir. Şimdiki durumda, birbiriyle rekabet eden bir dizi formülasyonun (postyapısalcılık, post-endüstriyel toplum, şu ya da bu Mc Luhancı terminolojinin) uygulandıkları alanlar (sırasıyla felsefe, ekonomi ve medya) tarafından gereğinden fazla kesin çizgilerle belirlendikleri ve tanımlandıkları ölçüde yetersiz kaldıkları açıkça görülmektedir: Bu nedenle, ima ettikleri anlamlar ne olursa olsun, postçağdaş yaşamın gerekli uzmanlık boyutları içinde aracı bir konuma yerleşemezler. Bununla birlikte postmodern, gündelik yaşam ya da günlük olanın uygun alanlarını kendi içine alabilmiştir: Salt estetik ya da sanatsal olandan daha uçsuz bucaksız görünen kültürel tınısı[4], kendi doğasına uygun bir biçimde iktisadi olandan uzaklaşır, ama aynı zamanda, daha güncel konumda ekonomiyi ilgilendiren malzemeyi (örneğin, pazarlama ve reklamcılıkta, ancak aynı ölçüde de iş örgütlenmesi alanında) ortaya çıkan gelişmeleri yeni bir başlık altında kataloglamak üzere biriktirir. Kaldı ki, yeniden kataloglama ve karşılıklı kodlama hiç de önemsiz edimler değillerdir; bu tür neolojizmlerin etkin işlevi –etiği ve politikası– bilinen tüm şeylerin yeni terimlerle tekrar yazımı ve böylelikle modifikasyonlar, yeni ideal perspektifler, kemikleşmiş duyguların ve değerlerin yeniden elden geçirilmeleri ile ilgili olarak önerdikleri yeni çalışmalardan kaynaklanmaktadır: Eğer "postmodernizm", Raymond Williams'ın temel kültürel kategorisi olan "duygu yapısı"nda belirttiği duruma karşılık veriyorsa (ve bu noktada, Raymond Williams'ın temel kategorilerinden bir diğeri olan "tahakkümcü" bir niteliğe bürünüyorsa) bu durumu ancak derin bir ortaklaşa dönüşüm aracılığı ile, eski sistemin yeniden elden geçirilmesi ve yeniden yazımı aracılığı ile elinde bulundurabilecektir. Bu işlem, yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlar ve entelektüellere ve ideologlara yeni ve toplumsal yönden yararlı görevler verir: Modern, modernizm ve modernlik (bu terimler üzerindeki kavrayışınıza bağlı olarak) sınırlayıcı, doyurucu olmayan ya da sıkıcı bulduğunuz herşeyden kurtulma konusunda belirsiz, meşum ya da heyecanlandırıcı vaadlerde bulunan yeni terimin bir diğer özelliğidir: Diğer bir deyişle, son derece alçak gönüllü ya da yumuşak bir apokalips (daha önce de gerçekleşmiş olmanın sağladığı ek bir avantaja sahip) hafif bir meltem. Ancak –

[4] Jost Hermand'ın altmışlı yılların kültürünün ayrıntılı bir envanterini sunan *Pop, oder die These vom Ende der Kunts* (Stiele, Ismen, Etikketen (Wiesbaden, 1978) ilk elden postmodernizm olgusunun tüm biçimsel yeniliklerini kapsamaktadır.

sizi öznel üzerinde olduğu kadar nesnel dünya üzerine de yeni bir perspektife ulaştırabilen– bu kapsamlı yeniden yazma operasyonunun yukarıda belirtildiği gibi ek bir sonucu daha vardır: Herşey, ait olduğu değirmende öğütülür ve burada önerilen türden analizler, birbirinden farklı bir dizi yararlı kodlar arasında ayraçlar olarak kolayca proje tarafından yeniden soğurulurlar.

Bununla birlikte, bu yeni kuramın temel ideolojik görevinin, yeni uygulamalar ve toplumsal ve zihinsel alışkanlıklar ile (son aşamada Raymond Williams'ın "duygu yapısı" nosyonu ile bunu ima ettiğini düşünüyorum) son yıllarda kapitalizmin geçirdiği değişim –yeni küresel iş bölümü tarafından ortaya atılan yeni ekonomik üretim tarzı ve örgütlenme arasında bir eşgüdümün oluşturulması– olarak kalması gerekmektedir. Bu, farklı bir bağlamda, üretim tarzının skalası üzerinde "kültürel devrim" şeklinde genelleştirdiğim olgunun göreceli olarak daha küçük çapta ve yerel bir yorumudur [5]: Aynı şekilde, kültür ve ekonomi arasındaki ilişki burada tek yönlü bir yol değil, sürekli ve karşılıklı bir etkileşim ve geri-besleme sürecidir. Ancak, tıpkı (Weber'e göre) içe dönük ve münzevice dinsel değerlerin giderek, "modern" emek sürecinin geç de olsa ortaya çıkan meyveleri ile refaha ulaşabilme olanağına sahip "yeni insan"ı yaratması gibi, postmodernin yapısı da, nesnel özellikleri ve gereksinimleri ile –tabii bunları uygun bir biçimde belirleyebilmek mümkün olsaydı– "postmodernizm"in kendisine bir yanıt oluşturacağı ve bize tek başına modernizm kavramından biraz daha kesin bir tanım getirebilecek, son derece kendine özgü bir sosyo-ekonomik dünya içinde işlevini yerine getirebilen postmodern insanın yaratılması şeklinde algılanmalıdır. Elbette bu çalışmada böyle bir girişimde bulunmayacağım; şunu da eklemek gerekiyor ki, iktisadın derisinin üzerine sıkı sıkıya yapışmış ve bulunduğu yerden sıyrılarak kendi bütünlüğü içinde irdelenmesi gereken bir süreç anlamında "kültür", kendi içinde Magritte'in "ayakayakkabı"sından pek farklı olmayan bir postmodern gelişmedir. Bu nedenle ne yazık ki, burada yönelmeye çalışıyor göründüğüm altyapısal tanımın kendisi, zorunlu olarak kültüreldir ve postmodernizm kuramının önceden geliştirilmiş bir yorumudur.

Postmodern ile ilgili program analizimi ("Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı"), üzerinde önemli bir değişiklik yapmadan yeniden ya-

[5] Bkz. *Political Unconscious*, (Princeton, 1981), s. 95-98.

yınlıyorum. Zira, ilk yayınlanışında (1984) tüm dikkatleri üzerinde toplamış olması metne, tarihsel bir belge olmanın sağladığı ek ilgiyi de kazandırıyor: Postmodernizmin o tarihten bu yana kendilerini kabul ettiren ek özelliklerini sonuç bölümünde ele aldım. Ayrıca, ilk yayınlandığı tarihten bugüne değin birçok kez yeniden basılan ve postmodernizmin lehine ve aleyhine çeşitli konumların bir bileşkesini sunan devam bölümü üzerinde de herhangi bir değişikliğe gerek görmedim; zira, o tarihten bugüne çok sayıda yeni konumların da belirlenmesine karşın, izlenen çizgi özünde hep aynı kaldı. Bugün bu bağlamda ortaya çıkan daha temel bir değişiklik, bir zamanlar –bir prensip sorunu olarak– terimi tümüyle gözardı edebilmeyi beceren kişilere bugün artık pek rastlanmadığıdır.

Kitabın diğer bölümlerinde temelde dört ana izlek ele alınmaktadır: Yorumsama, Ütopya, modernden geride kalanlar ve tarihselciliğin "bastırılmışlığının geri dönüşü"; bu izleklerden hiç biri, ilk metnimde şu anda ele aldığım biçimde yer almamışlardı. Yorumsama sorunu, yeni metinselciliğin doğası gereği ortaya çıkmaktadır ki bu, salt görsel olduğunda, daha önce geçerli olan yorumsama türüne yer vermez; ya da "toplam akışı" içinde salt zamansal olduğunda, bu kez de ona zaman tanımaz. Bu bağlamda ele alacağım örnekler, videotekst ile *nouveau roman* dır (ki, roman sanatında ortaya çıkan en son kayda değer yeniliği yansıtan bu ikinci örneği ele aldığımda, postmodernizmde güzel sanatların geçirdiği yeniden gruplaşma süreci bağlamında bu örneğin artık önemli bir form ya da belirleyici olma niteliğini yitirdiğini de ayrıca vurgulayacağım); öte yandan, videonun postmodernizmin en ayrıcalıklı konumdaki yeni medyası ve en iyi durumda, tümüyle yeni bir form sağlayabilen bir gereç olduğu öne sürülebilir.

Ütopya, postmodern gibi böylesine uzamsallaştırılmış bir kültür içinde gelişimlerin muhtemel değişimlerini bildiği düşünülebilen uzamsal bir konudur: Ancak postmodern, gerçekten de benim burada vurguladığım ölçüde tarihselcilikten yoksunlaştırılmış ve tarihselciliği yoksunlaştırıcı bir niteliğe sahipse, ifadeye yönelik Ütopyacı güdüye ulaşan eklemlendirici zincirin genel bir bağlama oturtulması da o ölçüde güçleşir. Ütopyacı temsiller, 1960'lı yıllarda olağanüstü bir canlanma yaşadılar: Eğer postmodernizmin amacı 1960'lı yılların yerini alma ve yaşanan politik başarısızlığın telafisi ise ütopya, değişim konusunda düşleyebildiklerimizden geride nelerin kaldığının belirlenebilmesinde önemli bir sınav gibi görünecektir. En azından,

postmodern dönemin en ilginç (ve de en az karakteristik) binaları – Kaliforniya, Santa Monica'daki Frank Gehry'nin evi– üzerine sorulan soru da budur; bu soru, çağdaş fotografi ve enstalasyon sanatında olduğu gibi, görsel boyut için de sorulmaktadır. Her durumda, Birinci Dünya postmodernizmi içinde *Ütopik* sözcüğü, tersini vurgulamaktan çok (sol bağlamda) güçlü bir politik terim olabilmeyi başarmıştır.

Ancak, eğer Michael Speaks haklı ise ve saf postmodernizm diye bir şey yoksa, bu durumda modernizmden arta kalan izlerin farklı bir ışıkta, anakronizmlerden çok, özgül postmodern projesini ait olduğu bağlama iade eden, ama aynı zamanda, yeniden incelenmek üzere modern sorusunu yeniden gündeme getiren kaçınılmaz bir başarısızlık şeklinde ele alınması gerekecektir. Yeniden inceleme konusu burada irdelenmeyecektir; ancak, modernizmin ve değerlerinin kalıntıları –en dikkate değer biçimde ironi (Venturi'de ya da DeMan'da olduğu gibi) ya da bütünsellik ve temsil ile ilgili sorularda, benim ilk yazımda öne sürdüğüm ve bazı okurları rahatsız eden soru– yani, çeşitli durumlarda "postyapısal" ya da hatta "kuram" olarak adlandırılan nosyonun, aynı zamanda postmodernin bir alt çeşidi olduğu ya da hiç değilse, daha sonra böyle olduğunun anlaşıldığı savını açımlayabilme fırsatını vermektedir. Kuram –bu bağlamda ben, daha ağır bir formül olan "kuramsal söylem"i kullanmayı tercih ediyorum– zaman zaman dünya ruhunun ağırlığına karşı koyabildiğinden ve kavramın, artık var olmayan ekoller, hareketler hatta avangardlar üretebilme kapasitesini taşıdığından dolayı, postmodern sanatlar arasında –ayrıcalıklı olmasa da– benzersiz bir konuma sahiptir. İçerdikleri modern ve postmodern unsurların izlerini takip etmek üzere, en başarılı iki avangard kuram –yapısöküm ve Yeni Tarihselcilik– kitapta yer alan iki kapsamlı ve geniş bölümde ele alınmaktadır. Ancak, Simon'un demode "yeni roman" kuramı da bu tür bir ayrım konusu olabilir; ne var ki burada nesnelere bir kez daha ve son olarak modern ya da postmodern ya da hatta, Jencks'in kullandığı gibi "geç modern" ya da daha doğrusu "geçici" kategorilerine göre sınıflandırma dürtüsü ile– metin içinde tüm bu kategorilerin ortaya koydukları çelişkilerin bir modelini oluşturmuyorsak, çok uzağa varamayız.

Her durumda bu kitap, "postmodern" üzerine bir araştırma ya da (başlangıçta hep böyle bir şeyin olacağının sanılmasına karşın) bir giriş değildir; ne de, metinsel niteliklerinden herhangi biri, postmodernin ya da onun başlıca örneklerinin karakteristik *özelliklerini* "yansıtmak-

tadır". Bu durum, karakteristik, örneksel ve yansıtıcı olanın nitelikleri ile ilişkilidir; ancak bunlardan da fazla, postmodern metinlerin kendileri ile, yani, metnin doğası ile ilişkilidir. Zira bu, postmodern bir kategori ve görüngüdür ve kendisinden önce var olan "eser"in yerini almıştır. Gerçekten de, apokaliptiğin birdenbire dekoratife dönüştüğü (ya da evde bulundurduğumuz herhangi bir nesnenin biçimini alarak yok olduğu) postmodernin olağanüstü mutasyonlarından birinde Hegel'in söylensel "sanatın sonu" görüşü –modernizmin sanattan (ya da dinden, hatta daha sınırlı bir bağlamda felsefeden) öte, yüksek anti-estetik ya da estetikler arası misyonunu öngören kavramın– şimdi yavaş yavaş alçak gönüllü bir biçimde "sanatın sona erişine" ve metnin ortaya çıkmasına doğru alçaldığı izlenir. Ancak bu, eleştirmen sürülerini telaşlandırdığı ölçüde, yaratım üzerine düşünenler arasında da bir dalgalanma yaratmıştır: *Metin* ve *yapıt* arasmda temelde var olan aykırılık ve uyumsuzluk, örnek metinleri seçerek analiz yolu ile bunların üzerine tek tek temsillerin ağırlığını vermenin, bu metinlerin gizlice, daha eskiye, postmodern kapsamında yer almaması gereken eserin kendisine geri dönmeleri ile sonuçlanması anlamına gelmektedir. Bu da bu haliyle, Heisenberg'in postmodernizm ilkesinden ve sonu gelmeksizin süren dia gösterisi aracılığı ile sonsuza doğru uzatılmasının dışında, herhangi bir yorumcunun bir çözüm getirebileceği en güç temsil sorunu olmaktadır.

Aynı durum, son yıllarda yapılan bazı filmleri ve yeni ve alegorik bir tipin tarihi üzerine son yıllarda geliştirilen bazı temsilleri ele aldığım sondan bir önceki bölüm için de geçerlidir. Bununla birlikte, başlıkta kullandığım *nostalji* sözcüğü, normalde bu terimle kastettiğim anlamı içermemektedir ve bu nedenle istisnai olarak –ne yazık ki üzerinde birtakım yanlış anlamalara sahip olduğum– "nostalji filmi" konusunda bazı ön açıklamalarda bulunacağım. Bu terimi ilk kullananın ben olup olmadığını artık hatırlamıyorum, ancak bence içerdiği yeni yapım ya da tarihselci filmlerin hiç bir şekilde nostalji adını verdiğimiz eskiye duyulan özlemin tutkulu dışavurumları olmadıklarını, tam tersine, kişiliksizleştirilmiş görsel tuhaflıkların ve etkisiz bir biçimde yirmili ve otuzlu yılların "bastırılmışın geri dönüşü"nü yansıttıklarını farkettiğimiz ölçüde terimi kullanmak (buna bir başka yerde "nostalgia deco" adını veriyorum), bir zorunluluk biçimini almışlardır. Ancak, nasıl postmodernizm terimi için, onun yerini alabilecek bir başka terim geliştirilemeyecekse, bu terimin de geçmişi kapsayacak

biçimde yerini alabilecek başka bir sözcüğün bulunması artık olanaksızlaşmıştır.

Kitapta yer alan, bir "toplam akış" içinde birbirine bağlı olarak ortaya çıkartılan sonuçlarda, artık müzminleşen, ancak ciddi birtakım itirazlara ya da yanlış anlamalara ve aynı zamanda, politika, demografi, nominalizm, medya ve görüntü gibi, bu konuda yapılan saygın bir çalışmanın kapsaması gereken bazı konular üzerinde kimi yorumlara değinilmektedir. Özellikle bazı okurlarca (haklı olarak) makalede önemli bir eksiklik şeklinde algılanan bir unsura, yani, görünürde parçalanmış bir kültürel mantıkla ilgili herhangi bir tartışma ya da vasıtanın (agency) yokluğu ya da Plekhanov'un deyişiyle herhangi bir "toplumsal tekabüliyet"in yer almayışı konusuna bir çözüm getirmeye çalıştım.

Bununla birlikte, vasıta konusu, makale için seçtiğim başlığın diğer yarısını, "geç kapitalizm" kavramını ortaya çıkartmaktadır ki, bu konuda birkaç önemli noktayı belirtmeden geçmeyeceğim: İnsanlar özellikle bu kavramın bir tür işaret olduğunu ve bu konunun yabancısı için fazla açık sayılmayan ek bir amaç ve sonuç yükü getirdiğinin farkına varmaya başladılar.[6] Terim, benim de en gözde sloganım değildir ve bu nedenle de (çokuluslu kapitalizm, gösteri ya da görüntü toplumu, medya kapitalizmi, dünya sistemi ya da hatta bizzat postmodernizm gibi) uygun eşanlamlı sözcükler kullanarak terime bir çoğulluk kazandırmaya çalışacağım; ancak sağın da kendisi için tehlikeli yeni bir kavram ve söylem biçimi olarak farkına vardığı gibi (bazı ekonomik teşhislerle kesişmesine ve "post-endüstriyel toplum" gibi bir kurumun, özellikle türdeş yönden bir benzerliği içermesine rağmen), kişinin ne yazık ki çok ender olarak kendi seçiminin ürünü olan bu ideolojik savaşım alanı, oldukça somut ve savunmaya değer bir alan olarak ortaya çıkmaktadır.

Görebildiğim kadarıyla, *geç kapitalizm* teriminin genel kullanımı Frankfurt Okulu[7] ile başlamıştır. Kavram, Adorno ve Horkheimer'in

---

[6] Alıntı Jacques Derrida:"Yazın ve felsefe üzerine metinlerde 'geç kapitalizm' terimi ile ne zaman karşılaşsam, açık bir biçimde dogmatik ya da stereotipik bir önermenin analitik bir gösterimin yerini almış olduğu farkederim." Kaynak: "Some Questions and Responses", *The Linguistics of Writing*, Ed.: Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant, Colin Mc Cabe, (New York, 1987), s. 254.

[7] Bkz. Benim yazdığım *Late Marksism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, (Londra, 1990); bu konu, ayrıntılı bir çalışmayı gerektirmektedir. Bugüne değin, konu üzerinde Giaccomo Marramao "Political Economy and Critical Theory" *Telos* no. 24 (1974 Yaz Sayısı) dışında yalnızca dolaylı referanslar bulabildim; ayrıca bkz. Helmut Dubiel, *Theory and Politics*, (Cambridge, Mass., 1985).

tüm yazılarında karşımıza çıkar; zaman zaman kavramın (örneğin "yönetilen toplum" gibi) yazarların kendi buldukları eşanlamlı sözcüklerle bir çeşitlilik kazandığı gözlenir ki bu, daha ziyade Weber'e yakın bir türden çok farklı bir görüşün, özünde Grossman ve Pollock'dan türetilen ve iki temel özelliği: 1) bürokratik kontrolün taraflı bir ağı (daha çok karabasanları andıran formları içinde Foucaultvari "avant le lettre" bir sistemi), 2) devlet ve "big business"in Nazizm ve New Deal'in (ve yumuşak ya da Stalinci sosyalizmin bazı biçimleri de gündemde görünüyor) birbiri ile ilişkili sistemler olduklarını ortaya çıkaracak biçimde yorumlanışını vurgulayan bir anlayışın yer aldığını açıkça ortaya koymaktadır.

Yaygın şekilde kullanıldığı haliyle *geç kapitalizm* terimi, bunlardan çok farklı anlamları içermektedir. Bugün artık hiç kimse, özellikle devlet sektörünün ve bürokratikleşmenin genişlemesini fark etmiyor: Bu süreç, yaşamın yalın, "doğal" bir gerçeği olarak kabul ediliyor. Yeni kavramın (bugün hala Lenin'in kapitalizmin "tekelci dönemi" kavramına aşağı yukarı tekabül eden) eski kavramı aşacak biçimde geliştiğinin başlıca göstergesi, yalnızca tekelci safhanın ötesinde yeni iş örgütlenme biçimlerinin (çokuluslular, ulusötesi kuruluşlar) ortaya çıkması değil, bunun da ötesinde, özünde çeşitli sömürgeci güçlerin kendi aralarında sürdürdükleri rekabetten öteye varamayan eski emperyalizmden temelde farklı bir dünya kapitalist sisteminin görümü olmaktadır. "Geç Kapitalizm" ile ilgili nosyonların (Marks'ın *Grundrisse*'de dünya pazarının kapitalizmin nihai ufku olduğunu sürekli ima etmesine karşın)[8] Marksizm ile gerçekten tutarlılık gösterip göstermediği konusunda sürdürülen skolastik (bence teolojik) tartışmalar, enternasyonalleştirme konusunu ve bunun nasıl tanımlanacağını (ve özellikle "bağımlılık kuramı"nın ya da Wallerstein'ın "dünya sistemi" kuramının ilgili bağlamının toplumsal sınıflar temelinde bir üretim modeli oluşturup oluşturmadığı konusuna geri dönerler. Bu kuramsal belirsizliklere rağmen, bugün ("post-endüstriyel toplum" gibi kavramların vurgulamaya çalıştıkları kırılma, kopma ve mutasyonun yerine kendisinden önceki ile arasında varolan sürekliliği belirtmek üzere "geç kapitalizm" adı verilen) bu yeni sistem ile ilgili kabaca da olsa bir fikir sahibi olduğumuzu söyleyebiliriz. Yukarıda

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

belirtilen uluslar ötesi iş formasyonlarının yanı sıra, geç kapitalizmin özelliklerinin arasında, yeni bir uluslararası işbölümü, uluslararası bankacılığın ve borsaların kazandırdığı baş döndürücü dinamizm (İkinci ve Üçüncü Dünyanın dev boyutlara ulaşan borçları da buna dahildir), medyalar arası yeni ilişkilerin gelişimi (özellikle "konteynerizasyon" gibi yeni taşımacılık sistemleri), bilgisayarlar ve otomasyon, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya alanlarına kaydırılması ile birlikte, geleneksel iş gücünün krizi, yuppie kesiminin ortaya çıkması ve artık globalleşen bir boyutta tabakalaşmanın oluşumu gibi oldukça iyi bilinen toplumsal sonuçların ortaya çıkması da yer almaktadır.

Bu tür bir görüngünün dönemselleştirilmesinde modeli, her tür tanımlayıcı "alt döngü"lerle karmaşıklaştırmamız gerekecektir. Yeni yapıyı oluşturan (genelde aralarında herhangi bir ilişki bulunmayan) çeşitli önkoşulların giderek ait oldukları bağlamlara yerleşmeleri ile, tüm bu koşulların bütünleşerek işlevsel bir sistem olarak bir araya geldikleri "an"ı (bu, tam da kronolojik bir düzen izlemez) birbirinden ayırmak gerekir. Bu anın kendisi de, bir zamandizini sorunu olmaktan çok aşağı yukarı Fruedien *"Nachtraglichkeit"* ya da retroaktiviteye yakındır: Ne kişiler, içinde yakalandıkları yeni bir sistemi, ancak daha sonra ve aşamalı bir şekilde kavrayabilirler ne de yeni bir sistemin (fabrikaların kapatılması ya da yükselen faiz oranları gibi birbirinden bağımsız çeşitli kriz semptomlarından belirli aralıklarla ve fragmanlaşmış bir şekilde ortaya çıkan) kolektif bilinçdışının alacakaranlığı, ifade ile ilgili yeni kültürel formların ortaya çıkması ile aynı şeydir (postmodernizmi kültürel yönden tanımlayabilmek için Raymond Williams'ın "duygu yapıları"na başvurmak zorunda kalmak, kişiyi oldukça şaşırtıyor). Yeni bir "duygu yapısı"nı oluşturan çeşitli önkoşullar, birleşme ve herkes tarafından kabul edilen göreceli ölçüde tahakkümcü bir üslup olarak birleşme ve kristalleşme anından önce de mevcuttular; ancak bu tarih öncesi, iktisadi oluş ile eşzamanlı değildir. Bu nedenle Mandel (burada "geç kapitalizm" olarak adlandırılan) kapitalizmin yeni "uzun dalga"sının temel yeni teknolojik önkoşullarının, uluslararası ilişkilerin yeniden örgütlenmesi, sömürgelerin sömürgelikten arındırılması ve yeni bir ekonomik dünya sisteminin ortaya çıkabilmesi için gerekli temelin atılması gibi etkilere daha o zamanlar sahip bulunan İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği yıllarda mevcut bulundurulduklarını öne sürmektedir. Bununla birlikte kültürel bağlamda, önkoşul (daha sonra öncüller biçiminde yeniden yapı-

lanan yarı-çılgın modernist deneyler bir yana bırakılırsa) geleneklerin büyük bir bölümünü *mentaliteler* düzeyine indirgeyecek biçimde silip süpüren 1960'lı yılların büyük toplumsal ve ruhsal dönüşümlerinde yer almaktadır. Bu nedenle, postmodernizm ya da geç kapitalizmin ekonomik yönden hazırlanışı, savaş sonrası dönemin yaşadığı tüketim malları ve yedek parça sıkıntısı sona erdikten ve (medya da dahil olmak üzere) yeni ürünlerin ve yeni teknolojilerin öncülerinin ortaya çıkabildiği 1950'li yıllarda başladı. Öte yandan bu yeni çağın *habitus* ruhu, 1960'lı yıllarda daha gerçek biçimiyle ortaya çıkan kuşaklararası kopma tarafından güçlenen kesin bir kırılmayı öngörür (bundan şu anlaşılmaktadır: Ekonomik gelişme, bu kopuştan dolayı herhangi bir duraklama geçirmez, tam tersine, kendi düzleminde ve kendi mantığı doğrultusunda alabildiğine sürer). Bugün artık çağdışı olmuş bir dil ile açıklamak gerekirse, bu ayrım birçok yönden Althusser'in, bir kültür kritiğinin toplumsal yaşamın en çoğul ve "çatallaşmış" özelliklerinde içten içe varolan tek bir postmodern ilkesini bulmayı amaçladığı şimdiki zamanın Hegelci anlamda "özüne inen kesiti" ile, çeşitli düzlemlerin birbirleri üzerinde yarı-özerklik oluşturdukları, eşitsiz biçimde geliştikleri ve yine de bir bütünü oluşturmak üzere kendi aralarında gizli bir ittifak sağladıkları Althusserci "tahakküm yapısı" (structure in dominance) arasında vurguladığı ayrım ile aynıdır. Buna bir de "genel bir geç kapitalizmin" bulunmadığı ve ancak şu ya da bu özgül ulusal biçimden söz edilebileceğini öne süren zorunlu temsil sorununu da eklediğimizde, Kuzey Amerikalı olmayan okurlar, kaçınılmaz bir biçimde yorumumun Amerikan merkezciliğini eleştireceklerdir. Elbette bu eleştirilerin haklı yönleri vardır ancak, şuraya kadar ki, yeni sistemin gelişimi için gerekli ortamı ya da elverişli toprağı sağlayan dönem, kısa süren "Amerikan Asrı" (1945-73) olmuştur ve aynı zamanda da, postmodernizmin kültürel biçimleri, ilk kez spesifik olarak Kuzey Amerika'nın küresel üslubundan gelişmiştir.

Bununla birlikte kanım odur ki –1973 krizlerinin (petrol krizi, uluslararası altın standardının sona ermesi, tüm amaçları ve hedefleri ile büyük "ulusal kurtuluş" dalgasının sona ermesi ve geleneksel komünizmin sonunun başlangıcı) yarattığı büyük şokla bir şekilde kristalleşen ekonomik sistem ve kültürel "duygu yapısı", şimdi artık kendisini çevreleyen bulutlar dağıldığında, yeni ve tuhaf bir görünümü; (sayıları giderek artan diğer araştırmalara ve varsayımlara dayalı yorum-

larla birlikte) bu kitapta yer alan yazıların tanımlamayı çalıştığı görünümü ortaya çıkartmaktadır.[9]

Ancak, bu dönemselleştirme sorunu, bugün artık kullanımıyla, karşı tarafın onaylamaya pek istekli olmadığı, özünde Marksçı toplumsal ve ekonomik öneriler arasında örtük bir anlaşmayı oluşturan ideolojik ve politik bir bubi tuzağı biçimine getirilen bir tür "sol logosu" şeklinde tanımlanan "geç kapitalizm" deyimi tarafından verilen sinyallere tümüyle yabancı değildir. "Bizzat kapitalizm teriminin kendisi bile bu anlamda komik bir sözcüktür: Yalnızca bu sözcüğü kullanmak bile –ki, sözcük aslında özellikleri üzerinde her iki tarafın da mutabakata vardığı bir ekonomik ve toplumsal sistemi betimlemek üzere seçilen alabildiğine tarafsız bir terimdir– sizi dolaysız olarak sosyalist konuma olmasa bile farkedilir derecede eleştirel, şüpheci bir konuma yerleştirir ki, bu anlamı ile sözcüğü, yalnız açıkça sağ kanada bağlı ideologlar ile ağzı kalabalık piyasa savunucuları kullanmaktadır.

"Geç kapitalizm" de bu özelliklere kısmen sahiptir, ancak şu farkla ki, terimi kullanan kişi ender olarak son aşamasında bu sistemin pençesinde bulunduğu hastalığı, çöküşünü ve ölümünü kastetmektedir (bu, postmodernizmden çok modernizme özgü bir görümdür). "geç" önekinin gerçekte vurgulamak istediği, bir şeylerin değiştiği, dünyanın artık eskisi gibi olmadığı, bir anlamda kesin, ancak, modernleşme ve endüstrileşmenin yaşamış olduğu sarsıntılarla karşılaştırılamaz; daha zor algılanan, daha az dramatik, ancak daha akıcı ve daha kapsamlı olması nedeniyle daha kalıcı bir yaşam dönüşümünü yaşadığımız gerçeğidir.[10]

Bu da, *geç kapitalizm* teriminin kendi içinde de yazımın başlığının öteki, kültürel yarısını içerdiği anlamına gelmektedir: Yalnızca diğer terimin, yani postmodernizmin sözlük anlamında çevirisini önermekle kalmaz, aynı zamanda sahip olduğu zamansal gösterge, dikkatleri gündelik ve kültürel bağlamda ortaya çıkan değişimler üzerinde odaklaştırır. Bu da, kullandığım her iki terimin, "kültürel" ve "iktisadi" te-

---

[9] Bununla ilgili açıklamalar ve yorumların sayısı giderek artmaktadır. Bunların arasından önerdiklerim: David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (Metis,İstanbul, 2010); Antonio Benitez Rojo, *La Isla que se repite*, (Hanover, N. H. 1990); Edward Soja, *Postmodern Geographies*, (Londra, 1989); Todd Gitlin, "Hip Deep in Postmodernism", *New York Times Book Review*, 6 Kasım 1988; s. 1 ; ve Steven Connor, *Postmodernist Kültür*, (Yky, İstanbul: 2001).

[10] İlgili bir çalışmada (bkz. yukarıda not:7), yeni sistemin anı için uygun sayılabilecke türde bir marksizmi betimleyebilmek üzere kendimi Almanca "Spatmarksismus" terimini kullanmaya, Hayden White'ın deyişiyle "yetkin hissettim".

rimlerinin –çoğu kimsenin başta postmodernizmin en belirgin özelliği olarak algıladıkları temel ve üstyapı arasındaki ayrımın yıkılışı ile– birleştiğini ve aynı şeyi ima ettiğini belirtmek, aynı zamanda, kapitalizmin üçüncü aşamasında yer alan temeli, yeni bir dinamik içinde oluşturduğunu da önerir. Böyle düşünmeyen kişilerin (haklı olarak) terim hakkında duydukları kaygılar da buradan kaynaklanabilmektedir: Sizi önceden, ekonomi, politika üzerine olmasa bile hiç değilse bir iş alanı olarak kültürel görüngüler üzerine konuşmaya zorlar.

Postmodernizmin kendisine gelince: Kavram üzerinde bir kullanım şeklini sistematize etmeye ya da tutarlı bir özet anlam geliştirmeye çalışmadım; zira terim yalnızca tartışmalara açık bir anlam ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda içsel yönden çatışıktır ve çelişkilerle doludur. Bu nedenle, terimi bu şekilde kullanamayacağımızı öne sürüyorum. Ancak, argümanlardan da anlaşılacağı gibi, terimi her kullanışımızda, içsel çelişkileri yeniden açıklamak ve temsile ait tutarsızlıkları ve ikilemleri yeniden ele almak zorunluluğu ile karşı karşıya geliriz. *Postmodernizm*, bir kez ve tüm kapsamı içinde belirleyip, bundan sonra rahat bir vicdanla kullanabileceğimiz bir kavram değildir. Böyle bir kavram varsa eğer, buna çalışmanın başında değil, nihayetinde ulaşılması gerekir. Terime –yanlış birtakım sonuçlara ulaşmayı önlemek üzere– vaktinden önce açıklamalar getirmenin neden olabileceği zararları önleyebilmenin tek yolu da kanımca budur.

Bu ciltte tasarlanan malzeme, *The Poetics of Social Form* başlığını taşıyan daha geniş kapsamlı projenin sondan bir önceki alt bölümünün üçüncü ve son bölümünü oluşturmaktadır.

Durham, Nisan 1990

1

KÜLTÜR

GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI

Son birkaç yılda ortaya çıkan özelliklerden biri de, gelecekle ilgili felaketlere ya da kurtuluşa yönelik kehanetlerin yerini, şu ya da bu olgunun sona erdiğine (ideolojinin, sanatın ya da toplumsal sınıfların sonu; Leninizmin, sosyal demokrasi ya da varsıl devletin krizi, vb., vb.) ait görüşlerin aldığı tersine çevrilmiş bir milenyarizmdir; birlikte ele alındıklarında bunların tümü de olasılıkla –giderek yaygınlaşan terimle– postmodernizmi oluşturuyor. Olgunun varlığının, köktenci bir kopuş ya da *coupure* ile ilgili varsayımlara dayalı olarak genellikle 1950'lerin sonu ya da 1960'ların başlarında ortaya çıktığı kabul ediliyor.

Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı gibi, bu kopma çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin gözden kaybolduğu ya da silindiğine yönelik nosyonlar (ya da ideolojik veya estetik yönden reddi) ile ilişkilidir. Bu nedenle, resimde soyut dışavurumculuk; felsefede varoluşçuluk; romanda en son temsil biçimleri, büyük *auteur* filmleri ve (Wallace Stevens'ın eserleri ile kurumsallaştırılan ve yüceltilen) modernist şiir ekolü bugün, onlar tarafından harcanan ve tüketilen ileri modernist bir itkinin en son olağanüstü ürünleri olarak görülüyor. Bunları izleyenlerin sıralanışı ise bir anda ampirik, karmaşık ve bütünlükten yoksun bir görünümü yansıtıyor: Andy Warhol ve Pop Art, ama aynı zamanda foto-gerçekçilik ve onun da ötesinde "yeni dışavurumculuk"; müzikte John Cage'in dönemi, ancak aynı ölçüde, Phil(ip) Glass ve Terry Riley gibi bestecilerde olduğu gibi klasik ve popüler biçemlerin sentezi ve ayrıca punk ve new-wave rock (Beatles ve Stones bugün daha yeni ve süratle gelişen geleneğin ileri modernist noktası konumundalar); sinemada Godard, post-Godard, deneyselci sinema ve vi-

deo, ama aynı zamanda (aşağıda daha geniş bilgi vereceğim) tümüyle yeni bir tür ticari sinema; bir yanda Burroughs, Pynchon, Ishmael Reed; öte yanda Fransız *nouveau roman* ve ardılları ile birlikte *ecriture* ya da metinselciliğin yeni estetiğinden kaynaklanan şaşırtıcı sayıda yeni *yazın eleştirisi*... Bu liste sınırsız biçimde uzatılabilir; ancak, daha eski ileri-modernist üslupçu yenilik zorunluluğu tarafından belirlenen dönemsel tarz ve moda değişimlerinin ötesinde herhangi bir temel değişim ya da kopmayı ima ediyor mu?

Bununla birlikte estetik üretimde, değişikliklerin en farkedilir biçimde göründüğü ve bu değişikliklerle ilgili kuramsal sorunların en merkezi biçimde ortaya atılarak eklemlendirildikleri alan, mimaridir: Gerçekten de –daha sonra anahatları ile açıklayacağım gibi– postmodernizm üzerine bizzat benim görüşlerim de ilk kez mimari üzerine yapılan tartışmalarda şekillenmiştir. Diğer sanatlar ya da medyalardan daha kesin bir biçimde mimaride postmodernist kavramlar, mimari ileri modernizm ve Frank Lloyd Wright ya da "Enternasyonal Üslub" (Le Corbusier, Mies, vb.) ile ilgili kıyasıya eleştirilerden ayrılamaz; bu eleştirilerde ileri modernizmin bir binayı neredeyse bir yontuya ya da Robert Venturi'nin deyişiyle "anıtsal bir ördeğe" dönüştürmesi[1] ile ilgili formel eleştiri ve analiz, kentleşme düzeyi ve estetik kurumlarla ilgili yeniden değerlendirmelerle iç içedir. Bu nedenle ileri modernizm, geleneksel kent dokusunu ve kentin özgün çevre kültürünü (kendilerini içinde bulundukları bağlamdan köklü bir biçimde kopartan Ütopyacı ileri modernist binalar ile) tahrip etmekle suçlanırken, öte yandan modern hareketin peygamberce seçkinciliği ve otoriteryenliği acımasızca, karizmatik Usta'nın buyrukları ile bir tutulur.

Bu durumda, mimaride postmodernizm, bekleneceği üzere, Venturi'nin hayli etkili *Las Vegas'tan Ders Almak* yazısının başlığının da ifade ettiği gibi, kendisini bir tür estetik popülizm şeklinde sunacaktır. Bu popülist retoriği son kertede değerlendirebilmeyi ne denli istersek isteyelim[2], en azından yukarıda belirtilen tüm postmodernizmlerin

---

[1] Robert Venturi and Denise ScottBrown, *Learning From Las Vegas*, (Cambridge, Mass, 1972).

[2] Charles Jencks'in öncü yapıtı *Language of Postmodern Architecture*'ın (1977) özgünlüğü, postmodern mimari ile bir tür göstergebilim arasında biri diğerinin varlığını olumlayacak biçimde neredeyse diyalektik bir birleşimi gerçekleştirebilmesinden kaynaklanır. Göstergebilim, bu yeni mimari akımın popülizminden yola çıkar ve onunla ilgili bir analiz geliştirerek kendini kabul ettirir. İleri modernizmin anıtsallığının aksine bu söylem "okur kitlesine" göstergeler ve mesajlar iletmez. Öte yandan, yeni mimari akımın kendisi de, göstergebilimsel analizin kapsamında yer aldığı ve böylelikle (ileri modernizmin estetikler-arası yapımlarının yerine) özünde estetik bir nesne olarak varolabilmeyi sürdürdüğü ölçüde olumlanabilmektedir. Böylece burada estetik ile bir bildirişim

tek bir özelliği, yani dikkatlerimizi, yüksek kültürle ticari kültür ya da kitle kültürü arasındaki o eski (özünde ileri modernist) sınırın ortadan kalkması, ve Leavis ve Amerikan Yeni Eleştiri akımından Adorno'ya ve Frankfurt Okulu'na kadar modernizmin tüm ideologları tarafından şiddetle reddedilen kültür endüstrisinin tüm formlarını, kategorilerini ve içeriklerini kapsayan yeni metin türlerinin ortaya çıkması üzerinde toplayabilme gibi bir erdemi vardır. Nitekim, postmodernizmler tam olarak da, zevksizlik ve *kitsch*, TV dizileri ve *Reader's Digest* kültürünü, reklamları ve motelleri, gece şovlarını, ikinci sınıf Hollywood filmleri ile hava alanlarında satılan ucuz baskı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantezi romanları kategoriyle "sözde edebiyat"tan oluşan bu bayağı görünüm karşısında büyülenirler ve Joyce ya da Mahler gibi bunları yalnızca "alıntılamakla" kalmaz, aynı zamanda kendi kapsamlarına dahil ederler.

Ayrıca, sözkonusu kopmanın salt kültürel bir bağlamda ele alınmaması gerekiyor: gerçekten de –ister kutlayıcı, ister ahlaksal yönden itici ve reddedici bir dille ifade edilsin– postmodern kuramlar aynı zamanda, en iyi "post-endüstriyel toplum" (Daniel Bell) adıyla bilinen ancak sık sık tüketici toplum, medya toplumu, bilgi toplumu, elektronik toplum ya da "high tech" toplum gibi adlarla da anılan tümüyle yeni bir toplum türünün ortaya çıktığını ve başladığını bize haber veren tüm o iddialı toplumbilimsel genellemelerle güçlü bir kan bağı içinde görülüyor. Bu tür kuramların, kendilerini rahatlatacak biçimde, sözkonusu yeni toplumsal formasyonun, klasik kapitalizm yasalarının –yani endüstriyel üretimin başatlığı ve sınıf savaşımının her yerdeliğine– artık uymadığını göstermek gibi bariz bir ideolojik misyonları vardır. Bu nedenle (sermayenin evrimi içinde üçüncü bir aşama ya da an olarak gördüğü) bu yeni toplumun yalnızca anatomisini incelemekle kalmayıp aynı zamanda bu aşamanın kendisinden önce gelen anların her birinden daha saf bir kapitalizm aşamasından başka bir şey olmadığını göstermeyi amaçlayan *Geç Kapitalizm* adlı çalışmanın yazarı Ernest Mandel gibi önemli bir ustanın dışında Marksist gelenek, bu kuramların hepsine şiddetle karşı çıkar. Bu tartışmaya daha sonra geri döneceğim; şimdilik, bu konunun 2. bölümde ele alınacağını belirtmekle yetiniyorum: –ister savunma ister kara çalmak olsun–

ideolojisi arasında karşılıklı bir etkileşim ortaya çıkar (son bölümde bu konu üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulacaktır). Jencks'in çok sayıdaki katkılarının yanısıra bkz. Heinrich Klotz, *History of Postmodern Architecture*, (Cambridge, Mass.,1988); Pier Paolo Portoghesi, *After Modern Architecture*, (New York, 1982).

postmodernizmle ilgili her konum aynı zamanda ve zorunlu olarak, bugün çokuluslu kapitalizmin doğasına yönelik açık ya da örtük bir politik tavırdır.

Giriş olarak yöntem üzerine son bir söz: Aşağıdakiler, üslupçu bir tanım, diğerlerinin arasından tek bir kültürel biçem ya da hareketin ele alınarak açımlanması şeklinde yorumlanmamalıdır. Daha ziyade, tarihsel dönemselleştirme kavramının son derece sorunlu olduğu bir durumda, dönemselleştirme ile ilgili bir hipotez sunmayı amaçlıyorum. Farklı bağlamlarda, tüm yalıtılmış ya da farklı kültürel analizlerin her zaman örtük ya da bastırılmış bir tarihsel dönemselleştirme kuramını belirtmiştim: Her durumda "soybilim" (genealogy) kavramı, çizgisel tarih, "aşama" kuramları ve ereksel tarih yazımı ile kuramsal kaygıları büyük ölçüde yatıştırıyor. Bununla birlikte şimdiki bağlamda, bu tür (son derece gerçek) konular üzerine, öze ilişkin birkaç yorum belki de daha kapsamlı kuramsal tartışmaların yerini alabilecektir.

Dönemselleştirme hipotezinin sık sık uyandırdığı kaygılardan biri de, bu hipotezin farklılıkları ortadan kaldırmaya ve tarihsel dönem kavramını (her iki taraftan açıklanamaz zaman-dizimsel başkalaşımlar ve noktalama maddeleri tarafından sınırlandırılmış) kütlesel bir homojenlik şeklinde göstermeye eğimli olmasından kaynaklanır. Bununla birlikte, postmodernizmin neden bir biçem olarak değil de kültürel bir başatlık: birbirinden çok farklı, ancak ikincil özelliklerin birlikte varolabilmesine olanak tanıyan bir kavram seklinde kavranması gerektiği sorusunun yanıtı da bence tam olarak bu oluyor.

Örneğin, postmodernizmin kendisinin (daha eski romantizmin olmasa bile) modernizmin yeni bir aşamasından öteye geçmediğini öne süren güçlü alternatifi ele alacak olursak; gerçekten de birazdan sayacağım postmodernizmin tüm özelliklerinin ("avant la lettre" açıkça postmodernist sayılabilen Gertrude Stein, Raymond Roussel ya da Marcel Duchamp gibi şaşırtıcı ölçüde postmodernizmin soy kütüğünde yer alan öncüler de dahil olmak üzere) gerçek boyutlarda kendisinden önceki şu ya da bu modernizmin içinde izlenebildiği kabul edilebilir. Bununla birlikte, bu görüşte dikkate alınmayan husus, önceki modernizmin toplumsal konumunu ya da daha doğrusu, modernizmin, formlarını ve özelliklerini değişik biçimlerde çirkin, uyumsuz, anlaşılmaz, skandal yaratıcı, ahlak dışı,bölücü ya da genelde "toplum dışı" bulan eski Viktoryen ya da post-Viktoryen burjuvazi

tarafından şiddetle reddedilmiş olmasıdır. Bununla birlikte burada, bu tür tavırların kültür alanında gerçekleşen bir mutasyon sonucu artık çağ dışı bir konuma geldiği öne sürülecektir. Bugün Picasso ve Joyce yalnızca artık çirkin görülmemekle kalmıyor, aynı zamanda bir bütün olarak bizleri hayli "gerçekçi" olarak etkileyebiliyorlar ki bu, modern hareketin 1950'li yılların sonlarından itibaren resmen kabul edilmesi ve akademik yönden kuramsallaştırılmasının bir sonucudur. Bu, elbette postmodernizmin kendisinin ortaya çıkması ile ilgili en makul açıklamalardan biridir; zira, 1960'ların genç kuşağı, Marks'ın farklı bir bağlamda belirttiği gibi yaşayan insanların zihinlerine "bir karabasan gibi çöken" bir zamanların muhalif modern hareketi, artık bir dizi ölü klasikler dizisi olarak göreceklerdir.

Tüm bunlara karşı postmodernizmin başkaldırısına gelince, şu noktanın da aynı ölçüde vurgulanması gerekir ki –belirsizlik ve bariz biçimde cinsel malzemeden ruhsal sefalete ve ileri modernizmin en aşırı dönemlerinde bile düşlenebilenlerin ötesine geçen toplumsal ve politik meydan okuma biçimlerine kadar– postmodern başkaldırının saldırgan tüm özellikleri bugün artık kimse tarafından bir skandal olarak nitelendirilmemektedir ve büyük bir hoşgörüyle karşılanmalarının yanısıra kurumsallaşmış ve Batı toplumunun resmi ya da popüler kültürü ile bütünleşmiştir.

Olan şudur ki, bugün estetik üretim genelde meta üretimi ile bütünleşmiş durumdadır: Daha geniş ciro sağlayacak şekilde (giysiden uçağa kadar) sürekli daha yeni görünen ürünlerin imal edilmesine yönelik çılgın ekonomik zorunluluk, bugün estetik ilerleme ve deneyselciliğe giderek daha önem kazanan yapısal bir işlev ve konum atfetmektedir. Böylece bu ekonomik gereksinimler, vakıflar ve bağışlardan, müzelere ve diğer himaye biçimlerine kadar yeni sanata sağlanan çeşitli kuramsal destekler ile kendini kabul ettiriyor. Tüm sanatlar arasında ekonomiye temelde en yakın olanı, komisyonlar ve arsa değerleri ile onunla neredeyse dolaysız bir ilişkiye girmiş bulunan mimaridir. Bu nedenle, yeni postmodern mimarinin yaşadığı olağanüstü olgunlaşmanın zeminin yaygınlaşmasının ve gelişmesinin kesinlikle aynı dönemde ortaya çıkan çokuluslu iş dünyasının himayesi altında gerçekleştiğini görmek bizleri şaşırtmıyor. Bu iki yeni olgu arasında tek tek şu ya da bu projenin bire bir finansmanının ötesinde çok daha derin bir diyalektik ilişkinin bulunduğunu daha sonra göstereceğim. Ancak, burada okuyucuya bariz bir noktayı hatırlatmam gerekiyor:

Bu, tümüyle global, ancak aynı ölçüde de Amerikan postmodern kültürünün, dünya çapında yeni bir Amerikan askeri ve ekonomik başatlığı dalgasının içsel ve üstyapısal bir ifadesidir: Bu anlamda, tüm sınıf tarihi boyunca olduğu gibi, kültürün alt yüzü yine kan, işkence, ölüm ve terörden oluşmaktadır.

Bu nedenle, başatlıkta dönemselleştirme kavramı üzerine belirtilmesi gereken ilk husus, postmodernizmin tüm temel özellikleri, kendinden önceki modernizmin tüm temel özellikleri ile özdeş ve bu özelliklerin devamı niteliğinde olsa da –bence bunun yanlışlığı kanıtlanabilir, ancak bu, modernizmin daha geniş kapsamlı bir analizini gerektirmektedir– bu iki olgunun, postmodernizmin geç sermaye ekonomik sistemi içinde sahip olduğu farklı konum ve bunun da ötesinde, çağdaş toplumda kültür alanının bizzat geçirdiği dönüşümden dolayı, anlam ve toplumsal işlev yönünden kesinlikle birbirinden farklı olduklarıdır.

Bu nokta, ayrıntılı bir biçimde kitabın sonuç bölümünde ele alınacaktır. Burada, dönemselleştirme konusuna yöneltilen farklı bir itiraza: Sol kesim tarafından sık sık vurgulanan dönemselleştirmenin heterojenliği silmesi olasılığı konusunda duyulan kaygıya değinmek istiyorum. Şurası kesin bir gerçek ki, çağdaş toplumun hareketinde farkedilen bir "sistem"i, bütünleştirici bir dinamiği tanımlamaya yönelik tüm girişimleri çevreleyen Sartrevari tuhaf bir ironi –bir "kazanan kaybeder" anlayışı var. Şöyle ki, giderek daha bütünselleşen bir sistem ya da mantığın görümü güçlendikçe –bunun en belirgin örneği, hapishane kitaplarıyla Foucault'dur–, okurun gücü de o ölçüde azalıyor. Bu nedenle kuramcı, giderek daha kapalı ve dehşet uyandırıcı bir makine oluşturarak kazandıkça, yapıtın eleştirel kapasitesi felce uğradığından, olumsuzlama ve başkaldırı ile birlikte toplumsal dönüşümün itici güçleri makine karşısında giderek daha gereksiz ve önemsiz olarak algılandığından dolayı, aynı zamanda da bir yenilgiye uğruyor.

Bununla birlikte, gerçek farkların ancak başat bir kültürel ya da tahakkümcü bir norm kavramın ışığında ölçülüp değerlendirilebileceğine inanıyorum. Bugün tüm kültürel üretimin, terime atfedeceğim geniş bağlamda "postmodern" olduğunu kesinlikle düşünmüyorum. Bununla birlikte postmodern, birbirinden çok farklı türlerdeki kültürel itkilerin –Raymond Williams'ın çok yararlı deyişiyle kültürel üretimin "kalıntılarının" ve "ortaya çıkan" biçimlerinin– içinde kendi yol-

larını bulabilmeleri gereken bir güç alanıdır. Bir kültürel başatlık üzerine genel bir görüş elde edemediğimiz durumda bugünkü tarih görüşümüz, salt heterojen farklılıkların rastgele biçimde ortaya çıktığı, etkileri üzerinde tam olarak bir karar veremediğimiz birbirinden farklı güçlerin bir arada varoldukları bir oluşum şeklinde olacaktır. Her durumda, aşağıdaki analizin geliştiği politik ruh şu oluyor: Günümüzde herhangi bir köktenci kültür politikasının en etkili biçimleri üzerinde daha kapsamlı bir biçimde düşünebilmek üzere yeni bir sistematik kültürel norm ve bu normun yeniden üretimi ile ilgili bir kavramın yansıtılabilmesi.

Bu çalışmada sırasıyla postmodernizmin şu temel özellikleri ele alınacaktır: Gerek çağdaş "kuram", gerekse yeni imge ve simulakrum kültüründe uzantısını bulan yeni bir derinlik yoksunluğu: bunun sonucu olarak, gerek kamu tarihi ile ilişkilerimizde, gerekse (Lacan'ın deyişiyle) "şizofrenik" yapısının günümüze daha yakın (temporal) sanatlarda yeni sözdizimi türleri ya da sözdizimsel ilişkileri belirleyeceği kendi öznel zamansal boyutumuzda tarih duyumunun zayıflaması: En iyi şekilde yüce ile ilgili daha eski kuramlara geri dönerek açıklanabilecek –ve benim "yoğunluklar" olarak adlandıracağım– tümüyle yeni bir tür duygusal zemin tonu: tüm bunların, kendi başına yeni bir ekonomik dünya sisteminin bir göstergesi olan yepyeni bir teknoloji ile arasındaki derin ve yapıcı ilişkileri; ve, inşa edilen uzam deneyimimizde yaşanan postmodernist mutasyonlarla ilgili kısa bir bölümden sonra, geç ya da çokuluslu sermayenin, kişiyi şaşkına çeviren yeni dünya uzamındaki politik misyonu üzerinde duracağım.

1

Güzel sanatlarda ileri modernizmin kutsal yapıtlarından biriyle, Van Gogh'un ünlü köylü ayakkabıları tablosu ile başlıyoruz. Sizin de tahmin edeceğiniz gibi, bu örnek saflıkla ya da rastgele seçilmiş değil. Tablonun yorumlanışına yönelik iki yöntem sunacağım, bunların her ikisi de bir şekilde yapıtın alımlanışını, iki aşamalı ya da çift düzeyli bir süreç içinde yeniden kuruyor.

Önce şunu belirtmek isterim ki, eğer bu sık sık yeniden üretilen imge salt dekoratif bir işleve indirgenemiyorsa, tamamlanmış yapıtın ortaya çıktığı özgün durumu yeniden oluşturmamız gerekecektir. Geçmişin içinde yitip giden bu durum bir şekilde zihinde yeniden canlandırılmadıkça, tablo atıl bir nesne, praksis ve üretim olarak ken-

di içinde simgesel bir edim şeklinde kavranması olanak dışı şeyleştirilmiş bir son ürün olarak kalacaktır.

Son terim, yapıtın bir şekilde bir yanıt oluşturduğu ilk durumu yeniden oluşturabilmenin bir yolunun, ham maddeleri, yani, yapıtın yüzleştiği, üzerinde yeniden çalıştığı, dönüştürdüğü ve kendine mal ettiği ilk içeriği vurgulamak olduğunu belirtir. Van Gogh'da bu içeriğin, bu ilk maddelerin, daha sonra açıklayacağım gibi tümüyle, tarımsal sefaletin, çıplak gerçekliği içinde kırsal yoksulluğun nesneler dünyası ile yıpratıcı köylü emeğinin iptidai insan dünyası; en vahşi ve tehditkar, en ilkel ve marjinalleştirilmiş bir duruma indirgenmiş bir dünya olarak algılanması gerekir.

Bu dünyada meyve ağaçları, verimsiz topraktan fırlayan yaşlı ve tükenmiş dallardır: Köy halkı, çökmüş iskeletler, insanların son derece groteskleşmiş tipolojisinin karikatürleridir. Böyle ise, nasıl oluyor da Van Gogh'da, örneğin elma ağaçları, sanrısal bir renk düzleminde patlıyor ve aynı anda, rustik stereotipler birdenbire ve görkemli bir biçimde kırmızılara, yeşillere bürünüyorlar? Bu ilk yorumlama seçeneğinde, kasvetli bir köylü-nesne dünyasının yağlı boyada saf rengin en görkemli maddiliğine doğru istekli ve ani bir dönüşümünün, ütopik bir jest, son aşamada duyular –ya da hiç değilse o en üstün duyu – görüntü, görsel göz– için oluşturulan tümüyle yeni ütopik bir evrenin ortaya çıkması ile sonuçlanan bir telafi eylemi olarak algılanması gerekir; bu eylem ile, kendi içinde yarı özerk bir uzam, sermaye gövdesinde oluşan yeni bir işbölümünün bir parçası, kapitalist yaşamın uzmanlaşmalarının ve iş bölümlerinin suretini yapan duyu merkezinin yeni bir fragmanlaşması olarak bizler için yeniden oluşturulur ki, aynı zamanda uzmanlaşma ve bölünmeler arasında umutsuz bir ütopik telafi arayışına girdiği yer de tam olarak bu fragmanlaşmadır.

Elbette bu tabloya baktığımızda gözardı edilemeyen ikinci bir Van Gogh yorumu daha vardır; bu da, sanat yapıtının Yeryüzü ve Dünya arasındaki ya da benim tercih ettiğim aktarımla, sanat yapıtının, bedenin ve doğanın anlamsız maddeselliği ile tarihe ve toplumsal olana atfedilen anlam arasındaki boşluktan ortaya çıktığı düşüncesinin temelinde örgütlenen Heidegger'in *"Der Ursprung des Kunstwerkes"*de geliştirdiği merkezi analizdir. Bu boşluk ya da kopukluğa daha sonra geri döneceğiz. Şimdilik, bu ünlü köylü ayakkabılarının, bir zamanlar yaşamış oldukları bağlamı oluşturan tüm yitik nesneler dünyasını kendi çevrelerinde yavaşça yeniden oluşturdukları süreci biçimlendi-

ren o ünlü tümceleri anımsayalım: "Onlarda" diyor Heidegger, "toprağın sessiz çağrısı, onun mısın olgunlaştıran alçakgönüllü hüneri ve işlenmemiş kış tarlalarının gizem dolu kendi-kendilerini yadsıyışları titreşir". Heidegger şöyle devam eder: "Bu gereçler toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında korunur... Van Gogh'un tablosu, gereçlerin, bir çift köylü ayakkabısının gerçekte ne olduğunun ortaya çıkartılmasıdır. Bu oluşum, varolmayan tüm dünyayı ve toprağı, köylü kadınının ağır ayak izleri, tarla patikalarının ıssızlığı, aydınlıktaki kulübe, sabanın açtığı yarıklarda ve ocaktaki aşınmış, kırık dökük iş aletleri ile birlikte kendi çevresinde ortaya çıkartan sanatın aracılığı ile kendi oluşunun gizinin örtüsünü kaldırır.[3] İşin yenilenen maddeselliği, bir maddesellik biçiminin –toprağın kendisi, üzerindeki yollar ve fiziksel objeleri–, kendi içinde ve kendi görsel hazları için olumlanan ve ön plana çıkartılan yağlı boyanın maddeselliğine dönüşümü üzerinde biraz daha durarak, Heidegger'in yorumunun tamamlanması gerekiyor; ancak, yine de yorumun doyurucu bir inandırıcılığı var.

Her durumda, kendi atıl, nesnesel biçimiyle yapıtın en son gerçek olarak onun yerini alan daha geniş bir gerçekliğin bir imi ya da belirtisi şeklinde ele alındığında her iki bakış da yorumsamacı olarak tanımlanabilir. Şimdi, daha farklı bir çift ayakkabıya bakmamız gerekiyor ve böyle bir görüntü ile, çağdaş görsel sanatların merkezi bir konumunda yer alan bir simanın son yıllarda gerçekleştirdiği bir yapıtla karşılaşmamız gerçekten iyi bir rastlantı. Andy Warhol'un *Elmas Tozu Ayakkabıları* açıkçası bize, Van Gogh'ın köylü ayakkabıları'nın dolaysızlığı ile hitap etmezler: Gerçeği söylemek gerekirse, bize hiç hitap etmezler. Bu tabloda, açıklanamayan bir doğal nesnenin tüm olasılığı içinde, kendisiyle bir müze koridorunun köşesinde ya da bir galeride karşılaşan bir izleyici için minimal de olsa herhangi bir konum örgütleyen hiç bir özellik yok. İçerik düzeyinde, gerek Freudcu, gerekse Marksçı anlamda, açıkça fetiş nesnelerle karşı karşıyayız (Derrida bir yerlerde, Heideggerci *"Paar Bauernschule"* (Van Gogh'un ayakkabılarının, sapma ya da fetişize etmeye olanak tanımayan heteroseksüel bir çift oluşturduğunu belirtir). Bununla birlikte burada (Warhol'un yapıtında) Auschwitz'den artakalan bir ayakkabı yığını ya da kalabalık bir dans salonunda çıkan nedeni anlaşılmaz trajik yangından artakalanlarıy-

[3] Heidegger, "The Origins of the Work of Art", Albert Hofstadler and Richard Kuhns, ed. *Philosophies of Art and Beauty*, (New York, 1964), s. 663. (*Sanat Eserinin Kökeni*, DeKi, Ankara: 2007)

mışçasına daha önceki yaşam dünyalarından kopartılmış, bir tutam şalgam gibi tuvalden sarkan rastgele seçilmiş bir ölü nesneler kümesi var. Bu nedenle Warhol'da yorumsamacı jesti tamamlayarak bu bölük pörçük nesneleri dans salonunun ya da balonun bağlamını ya da jet sosyetenin moda veya parlak yaşam magazinlerinin yaşanmış gerçek dünyalarına iade edebilmenin olasılığı yok. Bununla birlikte bu, yaşamöyküsel bilgilerin ışığında daha da paradoksallaşıyor: Warhol sanatçı yaşamına ayakkabı modelleri çizen ticari bir illüstratör ve çeşitli kadın ayakkabıları ve terliklerinin ön planda yer aldığı mağazalar için vitrin tasarımcısı olarak başlıyor. Gerçekten de –erken de olsa– kişi ister istemez burada postmodernizm ve olası politik boyutlarının önemli konularından birini ortaya çıkartmak istiyor. Andy Warhol'un sanatı gerçekten metalaşma üzerinde odaklaşıyor ve belirgin bir biçimde, geç sermayeye geçişin meta fetişizmini ön plana çıkartan Coca Cola şişeleri ya da Campbell konserve çorba kutularının büyük afiş görüntülerinin güçlü ve eleştirel politik bildirileri olmaları gerekiyor. Eğer değillerse, kişi elbette bunun nedenini öğrenmek ve geç sermayenin postmodern döneminde politik ya da eleştirel sanatın olasılıkları üzerine biraz daha ciddi bir biçimde düşünmeye başlamak isteyecektir.

Ancak, ileri modernizm ile postmodernist hareket arasında; Van Gogh'un ayakkabıları ile Andy Warhol'un ayakkabılarının arasında, burada kısaca ele almamız gereken daha önemli farklılıklar da var:

Bunların birincisi ve en belirgin olanı, yeni bir yavanlık ya da derinlikten yoksunluğun, kelimenin gerçek anlamıyla yeni bir yüzeyselliğin ortaya çıkması; bu, farklı diğer birtakım bağlamlarda zaman zaman geri döneceğimiz, tüm postmodernizmlerin belki de en bariz biçimsel özelliği oluyor.

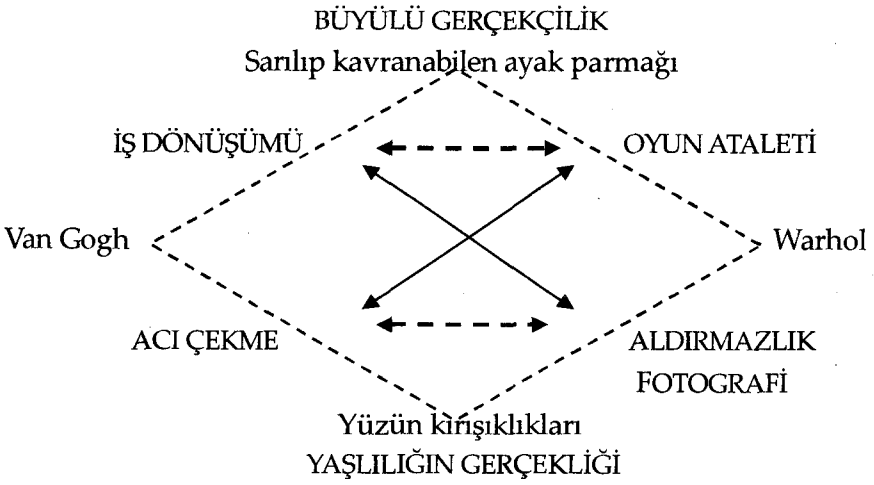
Daha sonra, elbette bu tür çağdaş sanatta fotografinin ve fotografik negatifin rolü üzerinde bir anlayış geliştirmek zorundayız; elbette ki, izleyicinin şeyleşmiş gözünü içerik düzeyinde ölümle ya da ölüm saplantılarıyla ya da ölüm kaygısıyla arasında hiç bir şey yokmuş gibi küçük düşüren Warhol'un görüntülerine ölümcül niteliğini kazandıran, bu donuk –X– ışını zerafetidir. Gerçekten de burada, Van Gogh'un ütopik jesti tersine çevriliyor: Önceki yapıtta talihsiz bir dünya, Nietzscheci bir irade ve istencin bir edimi ile ütopik bir renk çeşitliliğine dönüşür. Buna karşın burada parlak reklam imgeleri içinde özümsenerek önceden bayağılaştırılan ve kirletilen şeylerin dışsal ve renkli yüzeyleri, altta yer alan fotografik negatifin siyah-beyaz alt tabakasını

ortaya çıkartmak üzere soyulmuşlardır. Görünümler dünyasının bu tür ölümü, özellikle trafik kazaları ya da elektrikli sandalye dizilerinde olmak üzere Warhol'un bazı yapıtlarında izlekleştirilmesine karşın, bu artık bir içerik sorunu olmaktan çıkar ve hem –artık bir dizi metin ya da benzeşim durumuna gelen– nesneler dünyasında, hem de konunun durumunda ortaya çıkan daha temel bir mutasyonu ilgilendirir.

Yukarıdaki açıklamalar beni, burada geliştirilmesi gereken üçüncü bir özelliğe, postmodern kültürde duygulanımın silinmesi adını verdiğim olguya getiriyor. Elbette bu yeni imgede tüm duygulanımın, tüm duygusallığın ya da duyarlığın, tüm öznelliğin yitirildiği anlamına gelmez. Gerçekten de *Elmas Tozu Ayakkabılar*'da bastırılmışın bir tür geri dönüşü, tablonun adının da açıkça gösterdiği tuhaf, telafi edici nitelikte bir coşku vardır; bu da elbette, tablonun yüzeyine damgasını basan, gözümüzün önünde parıldayan altın tozunun ışıltısı, yaldızlı kumun parlaklığıdır. Bununla birlikte, Rimbaud'nun "bakışlarınıza karşılık veren büyülü çiçeklerini" ya da Rilke'nin burjuva özneyi yaşamını değiştirme konusunda teşvik eden arkaik Grek gövdesinin saygın bir önsezi gibi bir anda gözler önüne serdiklerini düşünün. Burada, bu nihai dekoratif kaplamanın sahte hafifliğinde bu türden hiç bir şey yoktur. Bu makalenin İtalyanca çevirisi üzerine yazdığı incelemeyazısında[4] Remo Ceserani, bu ayak fetişizmini, Van Gogh-Heidegger ayakkabılarının şaşırtıcı "modernist" ifadeciliğine Walker Evans ve James Agee'nin gerçekçi "pathos"unu ekleyerek dörtlü bir imge biçiminde geliştirir (bu "pathos"un böyle bir grubu gerektirmesi gerçekten şaşırtıcı!). Warhol tarafından ele alındığında bir önceki yılın modellerinin rastgele seçimini andıran görünüm, Magrittte'in insan ayağının tensel gerçekliğini yansıtır ve böylece, üzerine basıldığı deriden daha fantazmik bir nitelik kazanır. Sürrealistler arasında benzersiz bir konumda yer alan Magritte, modernizmin, ardılma doğru değişimine ayak uydurabilmiştir ve bu süreç içinde bir tür postmodern amblem, acayip, ifadeden yoksun bir engel oluşturmayı başarmıştır. Gerçekten de, eski bir ayakkabıya ya da bir insan ayak tırnağının sebatla, azimle büyüyen organik gizemi karşısında aynı ölçüde büyülenen gözlerin önüne yalnızca sonrasız bir şimdiki zamanın yerleştirilmesi kaydıyla, ideal şizofreniği memnun etmek oldukça kolaydır. Böylece, Ceserani kendi göstergebilimsel kübünü hak ediyor:

---

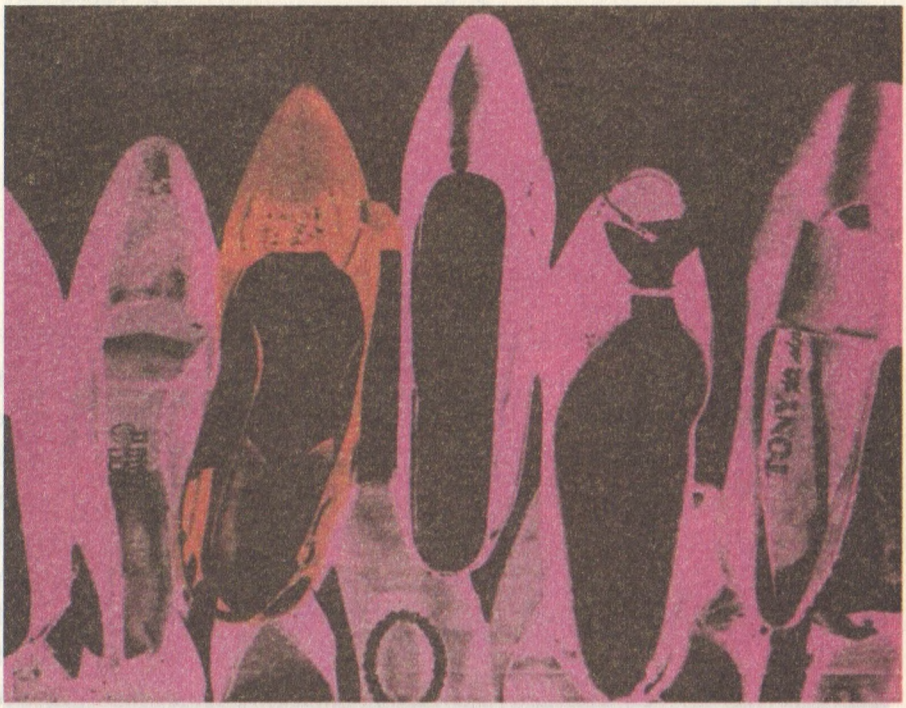
[4] Remo Ceserani, "Quelle Scarpe di Andy Warhol" *Il Manifesto*, Haziran 1989.



Bununla birlikte, duygulanımın silinişine en iyi belki de insan figürü yoluyla yaklaşılabilir ve şurası açıkça belli ki, nesnelerin metalaşmasına ilişkin söylediklerimizin tümü, Warhol'un insan izlekleri: Marilyn Monroe gibi metalaşarak kendi imgelerine dönüşen starlar için de geçerlidir. Ve burada da, ileri modernizmin daha eski bir dönemine belli ölçüde vahşi bir geri dönüş, söz konusu dönüşüme dramatik bir kısa öykü getirebilir. Edward Munch'un *Çığlık* adlı tablosu, kuşkusuz ileri modernizmin en büyük izlekleri olan anomi, yalnızlık, toplumsal fragmanlaşma ve yalıtılmışlığın saygın bir dışavurumu, bir zamanlar kaygı çağı olarak anılan dönemin neredeyse programlaştırılmış bir amblemidir. Bu bağlamda tablo, yalnızca bir tür duygulanımın ifadesinin biçimlenişi olarak değil, aynı zamanda ve daha da fazla, ileri modernizm adını verdiğimiz oluşumun üzerinde önemli ölçüde başatlığını sürdüren, ancak –pratik ve kuramsal nedenlerden dolayı– postmodernizmin dünyasında kaybolması gereken ifadenin estetiğinin yapısal çözülüşü şeklinde yorumlanacaktır. Gerçekten, ifade teriminin kendisi, özne içinde bir ayrımı ve onunla birlikte, için ve dışın, monad içindeki dilsiz acının ve genelde kathartik bir biçimde duygunun, bir jest ya da çığlık, umutsuz bir iletişim ve içte yaşanan duygulanımın dışa doğru dramatizasyonu biçiminde yansıtılarak dışsallaştırıldığı anın tüm bir metafiziğini gerektirir.



Vincent Van Gogh, "Bir Çift Bot"



Andy Warhol, "Elmas Tozlu Ayakkabılar"



René Magritte, "Le Modele rouge"



Edward Munch, "Çığlık"



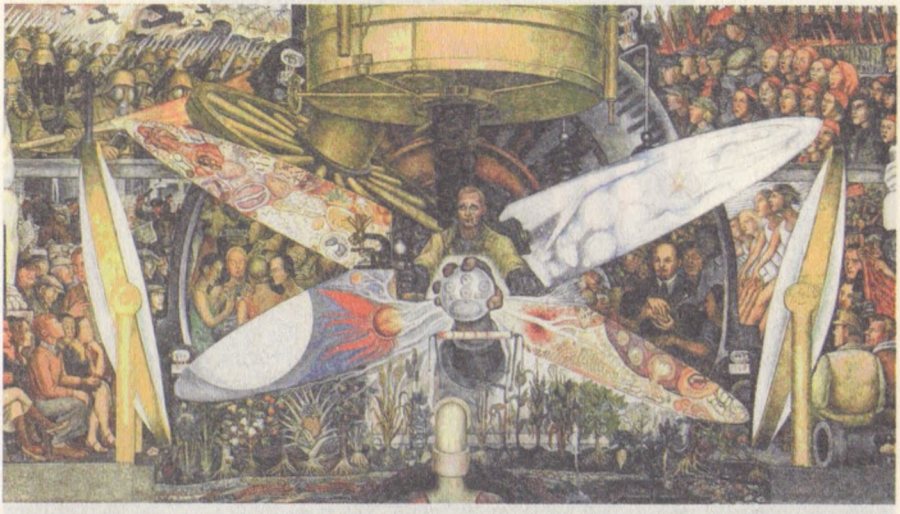
The Westin Bonaventure, İç Görünüm (Portman)



Oliver Wasow "#146"



Frank Ghery Evi, Santa Monica, California



Diego Rivera, "Man at the Crossroads"



Walker Evans, "Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları"

Sanırım, diğer özelliklerinin yanısıra, bu iç ve dış yorumsama modelini eleştirerek gözden düşürmeyi ve bu tür modelleri ideolojik ya da metafizik olarak karalamayı bir görev olarak benimseyen çağdaş kuram üzerine birtakım açıklamalar yapmanın zamanı geldi. Ancak, bugün çağdaş kuram –ya da daha doğru, bir deyişle kuramsal söylem– olarak adlandırılan süreç, gerçekte postmodern olgunun ta kendisidir. Bu nedenle, "gerçek" kavramının kendisinin, postyapısalcılığın kurtulmaya çalıştığı metafizik yükün bir bölümünü oluşturduğu bir durumda, onun kuramsal gerçekliğini savunmaya çalışmak bir tutarsızlık olacaktır.

Ancak, şu kadarını belirtebiliriz ki, (burada kısaca derinlik modeli olarak ele alacağım) yorumsamanın postyapısalcı eleştirisi, konumuzu oluşturan postmodernist kültürün çok önemli bir belirtisi olarak işimize yarayacaktır.

Biraz aceleci davranmış olsak da, şunu belirtebiliriz ki, Munch'un tablosunun geliştirdiği iç ve dış dünya ile ilgili yorumsamacı modelin yanı sıra, çağdaş kuram tarafından reddedilen en az dört derinlik modeli daha vardır: 1) Kendisine eşlik eden, bir dizi ideoloji ve yapay bilinç kavramları ile birlikte öz ve görünüme ilişkin bir diyalektik model; 2) Gizli ve açık ya da bastırma ile ilgili Freudcu model (bu elbette, Michel Foucault'nun programatik ve semptomatik kitapçığı *La Volonte de Savoir*'ın (*Cinselliğin Tarihi* 1. Cilt) hedef aldığı model oluyor; 3) Kahramanca ya da trajik izlekleri postyapısalcı ya da postmodern dönemin kurbanlarından biri olarak yabancılaşma ve yabancılaşmanın olumsuzlanması arasındaki büyük karşıtlık ile yakından ilgili olan özgünlük (authenticity) ve özgünlüğün olumsuzlanması ile ilgili varoluşçu model ve son olarak da; 4) 1960'lı ve 1970'li yıllarda kısa süren parlaklık döneminde süratle parçalanan ve yapısal çözülmeye uğrayan gösteren ve gösterilen arasındaki büyük karşıtlık. Bu çeşitli derinlik modellerinin yerini önemli ölçüde, sözdizimsel yapılarını daha sonra inceleyeceğimiz uygulamalar, söylemler ve metinsel oyunların oluşturduğu bir kavram almıştır: Şimdilik, burada da derinliğin yerini yüzeylerin ya da çoğul yüzeylerin aldığını (ve genellikle metinlerarası terimi ile anılmasına karşın, bunun da aslında bir derinliği belirtmediğini) söylemekle yetinelim.

Bu derinlikten yoksunluk, salt metaforik değildir: Bir zamanlar Raymond Chandler'in Bunker Hill'i olarak bilinen bölgede, Broadway'deki büyük Meksika pazarlarında ve Los Angeles şehir merke-

zinde dolaşan herhangi bir kişi birdenbire Wells Fargo Court'un (Skidmore, Owings ve Merill) devasa desteksiz duvarı ile karşı karşıya geldiğinde, bu gerçeği fiziksel olarak ve gerçek anlamda deneyimleyecektir. Görünürde herhangi bir hacime dayanmayan bu duvarın ve varsayımsal hacminin (dikdörtgen? yamuk?) hakkında gözle görülür herhangi bir karar vermek oldukça güçtür. İki boyutluluğu ile yerçekimine meydan okuyan bu büyük pencere tabakası, bir an için üzerinde durduğumuz zemini bir stereoptikonun içeriklerine, çevremizde, orada, burada profillenen mukavva kutu biçimlerine dönüştürür. Tüm açılardan görsel etki aynıdır: Gizemsel bir yazgı; evrimsel mutasyonu bir çağrı gibi izleyicileri çevreleyen Stanley Kubrick'in 2001'indeki dev monolit kadar yazgısal. Bu çokuluslu şehir merkezi, harab olmuş eski kentsel dokuyu ortadan kaldırıp şiddetle yerini almazsa, bu tuhaf yeni yüzeyin kendi kesinliği içinde, kent ile ilgili daha eski algılama sistemlerimizi, onların yerini alacak başka sistemler getirmeden arkaik ve anlamsız bir duruma getirişi hakkında benzer bir yorum belirtilmez mi?

Son bir kez Munch'un tablosuna dönüyoruz: Munch'un *Çığlık*'ının gizli, ancak özenli bir biçimde kendi ifade estetiğini kopardığı aynı zamanda da bunun içinde tutsak kaldığı açıkça belli. Hareket içeriği kendi başarısızlığını önceden vurguluyor; zira, tınıların düzlemi, çığlık, insan gırtlağının çıplak titreşimleri, bunun ifade edildiği araç ile uyumlu değil (insansı figürün kulaklarının olmayışı bu gerçeği vurguluyor). Ancak, olmayan çığlık, eğriler ve spirallerin diyalektiği içinde çığlığın kendisinin ifade etmek istediği acımasız yalnızlığın ve kaygının daha da olmayan deneyimine doğru, döngüler halinde daha da yaklaşıyor. Bu eğriler, tınıların titreşiminin sonunda, bir su tabakasının yüzeyinde olduğu gibi tek bir merkezden yayılan halkalar şeklinde görünür hale geldikleri, acı çekenden dalga dalga yayılan ve acının artık somut günbatımı ve manzaranın içinden konuşarak titreşimler gönderdiği bir evrenin coğrafyasını oluşturan sonsuz bir gerileyiş içinde boyalı yüzey üzerinde kendi izlerini yazıyorlar. Görülebilen dünya şimdi "doğayı baştan başa kateden çığlığın" (Munch'un sözleri)[5] kaydedildiği ve suretinin çıkartıldığı monadın duvarını oluşturur: Kişinin aklına, mühürlü ve sessiz bir zar içinde büyüyen, tanrının korkunçluğunu bir an için gördüğünde kendi çığlığı ile zarı parça-

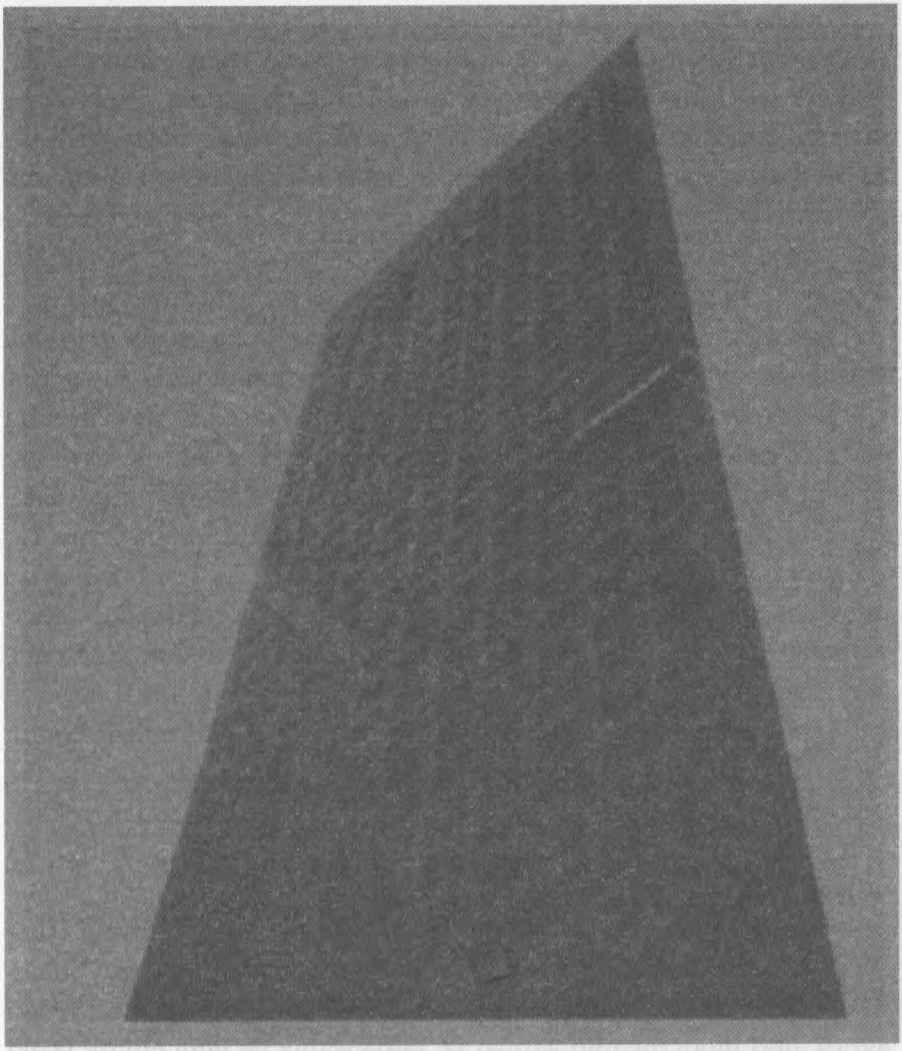
[5] Ragna Stang, *Edvard Munch*, (New York, 1979), s. 90.

layan ve böylece ses ve acının dünyasına geri dönen Lautréamont'un karakteri geliyor.

Buraya kadar yazılanlar, daha geniş tarihsel bir hipotezi: Kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların (ve *Çığlık*'ta olduğu gibi, bunlara tekabül eden deneyimlerin) artık postmodern dünyada yer almadıkları görüşünü düşündürüyor. Bizzat Marilyn ya da Edie Sedgewick gibi belli başlı Warhol figürleri, 1960'lı yılların sonlarında tükeniş ve kendi kendini yok etme ile ilgili kötü sonlu olaylar ve başat konumdaki uyuşturucu ve şizofreni deneyimlerinin, artık Freud'un kendi döneminin isterikleri ve nevrotikleri ya da ileri modernizm çağında egemen olan o bilinen köktenci yalıtılmışlık ve yalnızlık, anomi, kişisel başkaldırının Van Goghvari çılgınlık deneyimleri ile herhangi bir ilgisi yokmuş gibi görünüyor. Kültürel patolojinin dinamiklerinde ortaya çıkan bu değişim, öznenin yabancılaşmasının, yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakması şeklinde açıklanabilir.

Böyle terimler kaçınılmaz olarak, çağdaş kuramda yer alan ve öznenin ölümü –özerk burjuva monadının ya da egosunun ya da bireyin sonu– ve yeni bir ahlaki ideal ya da bir zamanlar merkezileşmiş durumdaki özne ya da "psişe"nin merkezinin yok oluşu şeklinde ortaya çıkan gerginliği vurgulayan daha moda birtakım izlekleri çağrıştırıyor. (Bu nosyon ile ilgili iki formülasyon arasında –klasik kapitalizm döneminde bir zamanlar varolan merkezi özne ve çekirdek ailenin, bugün örgütsel bürokrasinin dünyasında eridiği tarihselci görüş ile böyle bir öznenin zaten hiç varolmadığı, ancak bir tür ideolojik seraptan ibaret olduğunu öne süren daha köktenci postyapısalcı görüş. Ben seçimimi açıkça birinci görüşten yana yapıyorum: İkinci formülasyonun her durumda "görünümün gerçekliği" gibi bir kavramı dikkate alması gerekiyor).

Bununla birlikte ifade sorununun, öznenin içinde hissedilen şeylerin daha sonra dışarı yansıtma şeklinde ifade edildikleri monad türü bir kap olduğu yolunda bir kavramla yakından ilişkili olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Ancak bu noktada vurgulamamız gereken, İleri Modernizm'e özgü benzersiz biçem anlayışı ile, ona eşlik eden kolektif sanatsal ya da politik öncü ya da avangard ideallerinin ne ölçüde ayakta kaldıkları ya da "sözde" merkezi özneye yönelik daha eski nosyon (ya da deneyim) ile birlikte ne ölçüde yok olduklarıdır.



Wells Fargo Court, (Skidmore, Owings ve Merrill)

Burada da Munch'un tablosu, bu zor durumun karmaşık bir yansıması olarak karşımıza çıkıyor: Bizlere, ifadenin kişisel monad kategorisini gerektirdiğini gösteriyor; ancak, aynı zamanda da, bireysel öznenin kendi kendisine yeterli bir alan ve kapalı bir bölge şeklinde oluşturduğunda, kendisini herşeyden tecrit ederek kişiliksiz monadın yalnızlığına mahkum ettiği, diri diri gömüldüğü ve çıkışı olmayan bir hapishane hücresine kapattığı yolundaki mutsuzluk verici paradoksu dramatize ederek bu önkoşulun ağır bir bedeli gerektirdiğini gösterir.

Postmodernizm, olasılıkla bu ikilemi, yerine bir başkasını getirerek sona erdirecektir. Burjuva egosunun ya da monadın sonu hiç şüphe yok ki beraberinde, benim *"duygulanımın silinmesi"* adını verdiğim, bu egonun psikopatolojilerinin de sonunu getirecektir. Ancak, aynı zamanda bu, birçok şeyin de –örneğin benzersiz ve kişisel olması bağlamında üslubun sonu, (mekanik yeniden üretimin ortaya çıkan başatlığının simgeleştirdiği anlamda) ayırıcı fırça darbelerinin– sonu demektir. İfade ile duygulara ya da hislere gelince, çağdaş toplumda merkezi öznenin bir zamanlar yaşamış olduğu anomiden kurtulma, aynı zamanda, bu duygulan yaşayan bir benliğin de artık ortadan kalktığına göre, yalnızca kaygıdan kurtulma değil, aynı zamanda tüm diğer duygulardan da kurtulma anlamına gelebilecektir. Ancak bu, postmodern dönemin kültürel ürünlerinin tümüyle duygudan yoksun olduğu anlamına gelmez; daha çok, bu duyguların –J. F. Lyotard'ın ardından bunları "yoğunluklar" olarak adlandırmak daha doğru olacak– artık serbestçe boşlukta yüzdükleri, kişisel olmadıkları ve –daha sonra tekrar geri döneceğim gibi– tuhaf bir coşku tarafından yönlendirildikleri anlamındadır. Bununla birlikte, duygulanımın silinmesi ayrıca, ileri modernizmin zaman ve zamansallık ile ilgili büyük izleklerinin (yapıtlarla olduğu kadar yüksek modernizmle de ilgili yazın eleştirisinin bir kategorisi biçiminde algılanması gereken) *"duree"* ve belleğin hüzünlü gizemlerinin silinişi şeklinde yazın eleştirisinin daha sınırlı bağlamında da tanımlanabilirdi. Bununla birlikte bizlere sık sık artık, çiftsüremli düzlemden çok, eşsüremli düzlemde yaşadığımız söylenmektedir ve kanımca, gündelik yaşamımızın, ruhsal deneyimlerimizin, kültürel dillerimizin bugün, önceki ileri modernizm döneminde olduğu gibi zaman kategorilerinin değil, uzam kategorilerinin başatlığı altında olduğu, hiç değilse ampirik yönden ileri sürülebilir.[6]

[6] Bu noktada önemli bir çeviri sorununa değinmem ve bir postmodern uzamsallaştırma nosyo-

2

Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün "pastiş" olarak adlandıracağımız neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkartmaktadır. Thomas Mann'a (Doktor Faustus) borçlu olduğumuz, onun da, Adorno'nun gelişmiş müzik deneyselciliğinin iki çizgisi (Schoenberg'in yenilikçi planifikasyonu ile Stravinsky'nin usdışı eklektisizmi) üzerine yazdığı büyük eserinden aldığı bu kavramın, daha hazır biçimde alımlanan parodi düşüncesinden kesinlikle ayrı tutulması gerekir.

Elbette parodi, modernlerin kendine özgü tavırlarında ve "taklit edilemeyen" üsluplarında kendisi için verimli bir alan buldu: Örneğin, nefes nefese zarf-fiilleri ile Faulkner'ın uzun tümceleri, hırçın yerel ağız tarafından yer yer kesintiye uğrayan Lawrence'ın doğa imgeleri, Wallace Stevens'ın isim bulunmayan sözcük bölüklerini kökleşmiş bir biçimde ele alması ("gibi"lerden dolambaçlı bir biçimde kaçınma); Mahler'in yüksek orkestral duygulanımdan köy akordeonu duyarlığına doğru çarpıcı (ancak daha sonra önceden beklenebilir duruma gelen) ezgileri; Heidegger'in bir "kanıt" tarzı olarak yanlış etimolojiyi düşünceli-ciddi bir biçimde uygulaması... tüm bu özellikler, bilinçli olarak yapılan acayipliklerin zorunlulukla düşmanca olmayan sistematik bir öykünmesi yoluyla kendisini daha sonra kabul ettiren bir normdan gösterişli bir şekilde saptıkları ölçüde kişiye oldukça tipik unsurlar olarak görünüyor.

Ancak, nicelden nitele doğru diyalektik sıçrayışta, modern yazının bir dizi kesinlikle kendine özgü üsluplar ve manyerizmler biçiminde parçalanmasını, normun kendisinin kaybolduğu (Esperanto ya da basit İngilizceyi ortaya çıkartanların ütopik beklentilerinden oldukça

---

nunun Joseph Frank'ın özünde "uzamsal form"u ileri modernizme atfedişi ile kanımca neden uyumsuz olmadığını belirtmem gerekiyor. Geriye baktığımızda, Frank'ın betimlediği, modern sanat yapıtının bir tür uzamsal bellek güçlendirme yöntemi ortaya çıkartmaya yönelik misyonudur – ki, bu da Frances Yates'in *The Art of Memory*'de belirttiği ve özgül bir şekilde, tümceyi ya da ayrıntıyı bir bütün olarak formun kendi ideasına bağlayan yineleyici ve öncül gerilimlerin oluşturduğu bir bellek bataryasını kendi kapsamına aldığı, damgalanmış, özerk sanat yapıtı anlamında "bütünleştirici yapı"yı çağrıştırmaktadır. Adorno, şef Alfred Lorenz tarafından seslendirilen Wagner müziği üzerine yorumunda, tam olarak bunu vurgular: "Büyük bir eseri tüm ayrıntıları ile iyice öğrendiğinizde bazı anlarda zaman bilincinizin tümüyle ortadan kalktığını ve tüm eserin "uzamsal" bir düzleme aktarıldığını hissedersiniz; yani, şimdiki zaman içinde olup bitenler, büyük bir kesinlikle ve eşsüremli bir biçimde zihinde de olup bitmektedir" (W. 36/33). Ancak bu belleksel uzamsallık, "bütünlüğün" tanım gereği neredeyse dışlandığı postmodern metinler için asla bir belirleyici özellik olamaz. Frank'in uzamsal formu postmodernizmi betimleyen bir terim olarak kullanmak istemesine karşın, terim, postmodernizmin burada-ve-şimdi nominalizmi bir yana, evrensel kentleşme süreci için bir "metonomi" oluşturabilmekten bile uzaktır.

uzakta) nötr ve şeyleşmiş bir medya konuşmasma indirgediği noktaya ulaşan toplumsal yaşamın dilbilimsel fragmantasyonu izlemiştir ki, bu da, Modernist biçemler arasında sıkça yer alan lehçelerden birini oluşturur ve böylece postmodern kodlar durumuna dönüşür. Ve toplumsal kodların bugün şaşırtıcı ölçüde yoğun bir biçimde profesyonel ve disipliner jargonlara (ve de aynı zamanda etnik, cinsel, tinsel ve sınıfsal fraksiyonlara bağlılığı onaylayan belirtilere) dönüşümü de, mikropolitika sorunsalının yeterince gösterdiği gibi politik bir olgudur. Eğer bir egemen sınıfın düşünceleri bir zamanlar burjuva toplumunun egemen (ya da tahakkümcü) ideolojisini oluşturduysa, bugünün gelişmiş kapitalist ülkeleri, herhangi bir normdan yoksun biçemsel ve söylemsel bir heterojenlik alanı oluşturuyorlar. Gerçi yüzlerini görmediğimiz efendiler, varoluşumuza sınırlar getiren ekonomik stratejileri biçimlendirmeyi sürdürüyorlar, ancak, artık konuşmalarını bizlere etmeye çalışmıyorlar (ya da bundan böyle bunu beceremeyecekler); ve geç kapitalist dünyanın okur-yazarlık ötesi, yalnızca herhangi bir dev kolektif projenin değil, aynı zamanda, daha eski dönemlere özgü ulusal dillerin de artık mevcut olmadığı gerçeğini yansıtıyor.

Bu durumda parodi kendini, işlevini yitirmiş buluyor: Artık, yaşam süresini doldurmuştur ve o tuhaf, yeni oluşum, "pastiş" yavaş yavaş parodinin yerini almaktadır. Pastişde parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz "nev-i şahsına münhasır" bir üslup, lengüistik bir maske, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak, pastişde parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdüleri kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir: Bir tür boş ironi uygulaması olarak nitelendirebileceğimiz o ilginç ve tarihsel yönden modern özellik, Wayne Booth'un onsekizinci yüzyılın "dengeli ironileri" adını verdiği özellik için ne ise, parodi için pastiş de aynı şeydir.

Bu nedenle, Adorno'nun kahince teşhisi –tersine de olsa– gerçekleşmiş görünmektedir: Postmodern üretimin habercisi (sağlanan sistemin kısırlığını daha o dönemde fark eden) Schoenberg değil, Stravinsky'dir. Zira –kendi parmak izleriniz denli benzersiz ve yanılmasız (erken dönem Roland Barthes'ın biçemsel buluş ve yeniliğin kaynağının ta kendisi), kendi gövdeniz denli kıyas kabul etmez– ileri modernizmin üslup ideolojisinin yıkılışı ile kültür üreticileri, geçmiş-

ten; ölü biçimlerin öykünmesi, artık globalleşen kültürün düşsel müzesinde muhafaza edilen tüm maskeler ve seslerden sağlanan konuşmalardan başka yönelecek bir yer bulamıyorlar.

Elbette bu durum, mimarlık tarihçilerinin "tarihsellik" adını verdikleri olguyu, yani, geçmişin tüm biçemlerinin rastgele yağmalanmasını, rastgele üslupçu kinayeler, ve genelde Henri Lefebvre'in "neo"nun giderek artan önceliği adını verdiği durumu belirlemektedir. Bununla birlikte, pastişin bu heryerdeliği, belli bir mizahtan yoksun, ya da tüm duygularsan arınmış değildir; ne de alışkanlıklara – salt kendisiyle ilgili imgelere ve yapay olaylara ve (sitüasyonistlerin terimiyle) "seyirlere" dönüşen bir dünyaya duyulan tarihsel yönden özgün tüketici düşkünlüğüne yabancı sayılır. Platon'nun benzeşim (simulacrum) kavramını –yani hiçbir zaman varolmayan aslın özdeş kopyasını– özellikle bu tür nesneleri betimlemekte kullanabiliriz. Nitekim, benzeşim kültürü, kullanım değerinin belleklerden silindiği noktaya ulaşacak ölçüde değişim değerinin genelleştirildiği bir toplumda, ya da Guy Debord'un olağanüstü bir deyişle gözlemlediği gibi "görüntünün, metaların şeyleşmesinin nihai biçimini aldığı" bir toplumda yaşama geçilir.

Benzeşimin yeni uzamsal mantığının, bugüne değin tarihsel zaman olarak algılanan duyum üzerinde belirleyici bir etkide bulunması artık beklenebilecektir. Böylece bizzat geçmişin kendisi modifikasyona uğramaktadır: Bir zamanlar, tarihsel romanda Lukàcs'ın tanımladığı gibi burjuva kolektif projesinin organik soykütüğü olarak algılanan –ve bugün de, E.P. Thompson, ya da Amerikan sözlü tarihinin "kefaretçi" tarih yazımında anonim ve susturulmuş ölü kuşakların yeniden doğabilmesi için kolektif geleceğimizin yaşamsal bir biçimde yeniden yaşama geçirilmesi yönünden vazgeçilmez bir retrospektif boyutu oluşturan– özellikle de bu arada, ardı arkası kesilmeyen imgelerin oluşturduğu geniş bir ufuk, bir fotografik benzeşim çoğulluğuna dönüşmüştür. Guy Debord'un güçlü sloganı, tüm tarihselliğini yitirmiş, kendi varsayımsal geçmişi bir dizi tozlu seyirlere indirgenmiş bir toplumun tarih öncesi için bugün her zamandan daha geçerlidir. Postyapısal dilbilim kuramına harfi harfine uygunluk içinde, "gönderge" olarak tarih, kendini giderek ayraçların içine alınmış olarak bulur, ve zamanla geride yalnızca metinler bırakarak tümüyle silinir.

Ancak, bu sürecin tümüyle aldırmazlıkla karşılandığı sanılmamak aksine, bugün fotografik imgelere duyulan tutkunun böylesine yoğunlaşması, bizzat, heryerde varolan, herşeye aç ve neredeyse libidinal bir tarihselciliğin elle tutulur bir belirtisidir. Daha önce de belirttiğim gibi, mimarlar (aşın derecede çoğul anlam içeren) bu terimi, rastgele ve herhangi bir ilkeye bağlı olmadan, ancak belli bir beğeni düzeyi içinde geçmişin tüm mimari üsluplarını yutan ve bunları aşın derecede uyarıcı gruplar oluşturacak biçimde birleştiren postmodern mimarinin kendinden hoşnut eklektisizmini belirtmek amacıyla kullanıyorlar. Nostalji terimi (özellikle, estetik bağlamda geri getirilmesi olanak dışı bir geçmişle yüzyüze modernist nostaljinin acısı göz önünde bulundurulduğunda) bu büyülenmeyi betimlemek için pek doyurucu gelmiyor; ne var ki, nostalji filminde (ya da Fransızca deyişle "la mode retro") olduğu gibi, dikkatlerimizi ticari sanatta ve beğenide kültürel yönden sürecin çok daha genelleştirilmiş bir görünümü üzerinde topluyor.

Nostalji filmleri, pastiş konusunu tümüyle yeniden yapılandırır ve bunu, kayıp bir geçmişi ele geçirmeye yönelik umutsuz bir girişimin artık modaların değişiminin demirden yasası ve ortaya çıkan kuşak ideolojisi tarafından yansıtıldığı kolektif ve toplumsal bir düzleme aktarır. Bu yeni estetik söylemi ilk başlatan George Lucas filmi *American Graffiti* (1973), kendisini izleyen birçok filmin yaptığı gibi, Eisenhower döneminin artık büyüleyici hale gelen kayıp gerçekliğini yeniden ele geçirmeyi amaçlıyordu[7]: Kişi -yalnızca *Pax Americana'nın* sağladığı istikrar ve refahtan dolayı değil, aynı zamanda, erken rock and roll ve gençlik çetelerinin karşı kültürün ilk güdülerinin naif masumluğundan dolayı da, en azından Amerikalılar için 1950'li yılların, arzunun ayrıcalıklı yitik nesnesi olduğunu düşünüyor (bu durumda Coppola'nın *Rumble Fish*'i artık geçmişte kalan bu dönemin ardından oluşturulmuş çağdaş bir ağıttır; bununla birlikte filmin kendisi gerçek anlamda nostalji filmi üslubundadır). Bu ilk adımdan sonra Amerika'da ve İtalya'da 1930'lu yılların üslupçu yeniden canlanışlarını yansıtan sırasıyla Polanski'nin *Chinatown* ve Bertolucci'nin *İl Conformista*'sında gözlemlendiği gibi diğer kuşaklar, estetik kolonyalizasyonun yollarını açtılar. Daha da ilginç ve problematik olan, bu yeni söylem aracılığı ile, bize ait olan şimdiki zaman ve yakın geçmişimiz ya da bireysel va-

[7] Bu dönem (50'li yıllar) üzerine daha fazla açıklamalar için bkz. bölüm 9.

roluşsal belleğin kapsamına girmeyen daha eski geçmiş üzerinde bir kuşatma oluşturmaya çalışan en son girişimlerdir.

Bu nihai nesnelerle –toplumsal, tarihsel ve varoluşsal bugünümüz ile "kendisine gönderme yapılan" geçmişle– yüzyüze geldiğimizde, postmodernist "nostaljik" sanat dili ile gerçek tarihselciliğin uyuşmazlığı daha da dramatik bir biçimde belirginleşir. Bununla birlikte çelişki, bu durumu karmaşık ve ilginç yeni biçimsel bir yaratıcılığa yönlendirir. Bundan şu anlaşılmalıdır: Nostalji filmi hiç bir zaman, tarihsel içeriğin bir tür eski moda temsiliyle ilgili değildi, bunun yerine geçmişe, görüntünün cilalı imgeleriyle ve "1930'lu ya da 1950'li" gibi modaya atıflarıyla "geçmişe ait olma"yı yansıtan stilistik çağrışımlarla yaklaştı (bu bağlamda çağrışımı düşsel ve stereotipik idealliklerin sağlanması; örneğin "Sinite"yi bir tür DisneyEPCOTvari Çin kavramı olarak gören Barthes'ın *Söylenler*'de belirttiği formülü izlemiş olur).

Şimdiki zamanın nostalji tarzıyla anlamsızca sömürgeleştirilmesi, Lawrence Kasdan'ın zarif filmi *Body Heat*'de izlenebilir: Film, James Cain'in *Double Indennity* adlı filminin uzak bir refah toplumuna uyarlanışı biçiminde bir yeniden yapımıdır ve günümüzde, Miami'ye bir kaç saatlik otobüs yolculuğu uzaklığında küçük bir Florida kentinde geçer. Bununla birlikte, film için "yeniden yapım" terimini kullanmak bir anakronizma olur; zira, diğer versiyonlarının bulunduğunu bilmemiz (roman üzerine yapılan daha eski filmler ve romanın kendisi) şimdi filmin yapısının temel ve başta gelen bir bölümünü oluşturmaktadır: Diğer bir deyişle şimdi, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik ve "geçmişe ait olma"nın ve içinde "gerçek" tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay-tarihsel derinliğin işleticisi olarak "metinlerarası" bir noktadayız.

Ancak, en baştan, estetik işaretlerin oluşturduğu bir tabur, resmi çağdaş imge ile aramıza zaman içinde bir uzaklık yerleştirdi: Örneğin tanıtım yazılarının "art deco" tarzda sunumu, bir anda, hem izleyiciyi uygun "nostaljik" alımlama biçimine programlar (art deco alıntılar, Toronto'nun ilginç Eaton Centre'ında olduğu gibi mimaride büyük ölçüde bu işlev için kullanılırlar)[8] Bu arada, yıldız sistemi kurumunun kendisine yapılan karmaşık (ancak tümüyle biçimsel) araştırmalarla çok farklı birtakım çağrışım oyunları harekete geçirilmektedir. Baş oyuncu William Hurt, statüsü, yıldızlık kuramının evriminin daha er-

[8] Ayrıca bkz. "Art Deco", benim yazdığım *Signatures of the Visible*, (Routlege, 1990).

ken çağları bir yana, Steve Mc Queen ya da Jack Nicholson (ya da, daha da uzak olarak Marlon Brando) gibi, kendinden bir önceki erkek süperstarlar kuşağından bile açıkça farklıdır. Kendinden hemen önceki kuşak, üstlenmiş olduğu çeşitli rolleri, genellikle uzlaşmacılık karşıtlığını ve başkaldırıyı çağrıştıran kendi dönemlerinin iyi bilinen "beyaz perde" kişileri ile ve bunların aracılığı ile yansıtıyorlardı. Son başrol oyuncuları kuşağı, yıldızlığın bilinen işlevlerinin (en kayda değer biçimde cinsel yönden) hala sürdüğü konusunda bir güvence sağlamayı sürdürürler, ancak burada, eski anlamda "kişilik" ten tümüyle yoksunluk ve karakter oyunculuğunun anonimliğinden birşeyler taşır (ki bu özellik, William Hurt gibi oyunculara ustalık boyutlarına ulaşır, ne var ki bu, Brando ya da ondan önce Olivier'ın ustalığından çok farklıdır). Ancak, yıldızlık kurumunda bu şekilde "öznenin ölümü" şimdi, oyunculuk tarzının böylece geçmişi çağrıştırıcı bir işlevi üstlenebilmesi amacıyla çok daha eski rollere yönelik –bu durumda Clark Gable ile ilgili– tarihsel araştırmalar oyunu için olanaklar yaratıyor.

Son olarak, mekan, normal olarak çokuluslu dönem Amerika'sının çağdaşlığını yansıtan göstergelerin çoğundan kaçınmak üzere son derece zeki bir biçimde stratejik olarak çerçevelenmiştir: Küçük kent mekanı, kameraya yüksek yapıların ön planda olduğu 1970'li ve 80'li yılların görünümünden kaçınabilme olanağını sağlar (bununla birlikte anlatının anahtar bölümlerinden biri, eski binaların arazi spekülatörleri tarafından yok edilmesi ile ilgilidir), öte yandan, bugünün nesneler dünyası –tarzları bir anda görüntünün tarihini açığa vurabilen yapıtlar ve araç-gereçler büyük bir dikkatle görüntü dışı bırakılmıştır. Bu nedenle, filmde yer alan herşey, resmi çağdaşlığını bulanıklaştırmak ve izleyicinin öyküyü sanki bir tür hep varolan 1930'larda, gerçek tarihsel zamanın ötesinde geçiyormuş gibi alıntılamasını sağlamak üzere gizli bir anlaşmaya girmiştir. Bugüne benzeşimin sanat dili, ya da, stereotip bir geçmişin "pastiş"i ile ilgili bu tür bir yaklaşım, bugünün gerçekliğine ve bugünün tarihinin gerçekliğine cilalı bir serabın büyüsünü ve uzaklığını getirir. Bununla birlikte; bu büyüleyici yeni estetik tarzm kendisi, tarih duyumumuzun, tarihi etkin bir biçimde deneyimleyebilme konusunda bir zamanlar sahip olduğumuz olanağın silinişinin ayrıntılarla bezenmiş bir belirtisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle şimdiki zamanın bu tuhaf gölgelendirmesinin, bu estetik tarzm biçimci gücü ile gerçekleştiğini söyleyemeyiz; bu tarz daha çok, içsel çelişkileri aracılığıyla, kendi mevcut deneyimlerimizle

ilgili temsilleri oluşturmakta giderek yetersiz kaldığımız bir durumun ne denli büyük boyutlara ulaşmış olduğunu göstermektedir.

Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, bir zamanların tarihsel romanının geleneksel amacını oluşturan "gerçek tarih"in kendisine gelince, bir geriye dönüşle bu eski yazın tarzına ve aracına bir göz atmak ve kitapları, daha geleneksel anlamı ile "tarih"le beslenen ve şimdilik Amerikan tarihinin "epik söylemi" içinde birbirini izleyen kuşaklara ait dönemlerden kesitler veren daha ciddi ve yenilikçi solcu romancılardan birinin eserlerinde romanın postmodern yazgısını okumak daha aydınlatıcı olacak. E.L. Doctorow'm romanı *Ragtime* (*World's Fair*'de olduğu gibi) kendini, yüzyılın ilk iki on yılın resmi bir panoraması olarak sunmaktadır. Romancının son yapıtı *Billy Bathgate*, tıpkı *Loon Lake* gibi otuzlu yılları ve Büyük Bunalım dönemini işler; öte yandan *The Book of Daniel*'da Eski Sol ile Yeni Sol'un, 1930'lu ve 1940'lı yılların komünizmi ile 1960'ların radikalizminin iki büyük anı gerçekçi bir biçimde yan yana bize sunulmaktadır (romancının eski western çalışmasının bile bu modele uygun bir yapıyı izlediği ve daha belirsiz ve biçimsel yönden daha acemi bir şekilde ondokuzuncu yüzyıl sonunda "frontier" (sınır) in sona erdiğini belirttiği söylenebilir).

The Book of Daniel, beş büyük tarihsel roman içinde okuyucunun ve yazarın şimdiki zamanı ile yapıtın konusunu oluşturan daha eski tarihsel gerçeklik arasında belirgin bir anlatı bağı oluşturan tek yapıt değildir: Burada açıklamayacağım *Loon Lake*'in şaşırtıcı son sayfasmda da bu bağ çok farklı bir biçimde oluşturulur. Bu noktada şunu belirtmek ilginç gelecektir: *Ragtime*'ın ilk versiyonu[9] bizi açıkça içinde yaşadığımız zaman kipine, yazarın New York, New Rochelle'deki evine götürür ve burası bir anda bulunduğu yerin kendi (düşsel) geçmişinin 1900'lü yıllardaki mekanını oluşturur. Bu ayrıntı basılı metinden çıkartılmış, böylece simgesel yönden şimdiki zamanla olan bağlar kesilerek roman, bizimle ilişkisi oldukça belirsiz yeni bir geçmiş tarihsel zaman düzleminde özgürce konumlandırılmıştır. Bununla birlikte bu jestin hakikiliğinin derecesi, bugün ancak okul kitaplarından öğrendiğimiz Amerikan tarihi ile gazetelerin ve kendi gündelik yaşamlanmızın çokuluslu, çok katlı, stagflasyonist kentsel yaşam deneyimleri arasında herhangi bir organik ilişkinin artık bulunmadığı yolundaki bilinen varoluşsal gerçek tarafından ölçülebilir.

---

[9] "Ragtime", *American Review* no. 20, Nisan 1974, s.1-20.

Bununla birlikte, tarihselcilik krizi, metin içinde yer alan diğer çeşitli tuhaf biçimsel özelliklerde kendini semptomatik bir biçimde belli etmektedir. Romanın resmi konusu, Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemin köktenci işçi sınıfı politikalarından (büyük grevler) 1920'li yıllarda ortaya çıkan teknolojik buluşlar ve yeni meta üretimine (Hollywood'un bir meta olarak görüntüsünün yükselişi) dönüşümle ilgilidir: Kleist'ın *Michael Koolhaas*'ının ara yorumu, siyah kahramanın başkaldırısının tuhaf ve trajik epizodu, bu süreçle ilişkili bir an şeklinde düşünülebilir. Her durumda, Ragtime'ın politik bir içeriğe, hatta, bir tür politik "anlam"a sahip olduğu açıkça belli olmaktadır ve Lynda Hutcheon'un ustalıkla açıklandığı gibi bu özellik:

> (Romanda yer alan) birbirine koşut üç aile: Anglo-Amerikan kökenli kurumsallaşmış aile, Avrupa kökenli göçmen marjinal aile ve Amerikalı zenci aile (tarafından gösterilmektedir). Romanın gelişimi birinci ailenin merkezini dağıtır ve Amerika'nın kentsel kesiminin toplumsal demografisi üzerine biçimsel bir alegori ile marjı, anlatının çoğul "merkezleri" üzerinde odaklaştırır. Ayrıca, kapitalist mülkiyet ve paraya dayalı güçten kaynaklanan sınıf çatışmalarının sunumu aracılığıyla Amerikan demokrasi ideallerinin yoğun bir eleştirisi de yer almaktadır. Gerek kara-derili Coalhouse, gerek beyaz Houdini, gerekse göçmen Tateh, emekçi sınıfının üyeleridir ve bundan dolayı da –buna rağmen değil– üçü de, yeni estetik formların (ragtime, vodvil, sinema) ortaya çıkması için uğraşabileceklerdir.[10]

Ancak bu açıklama romana, bu perspektiflere ulaşamayacak derecede yakından okunduğunda çok az kişinin farkedebileceği olağanüstü bir izleksel tutarlılık kazandırarak özünde yer almayan bir nitelik ekliyor. Elbette Hutcheon tamamen haklı; gerçekten de romanın anlatmak isteyeceği bu olacaktı –eğer roman postmodern bir yapıntı olmasaydı. Herşeyden önce, gösterişli biçimde anlatımsal özellikler içeren karakterler, yani, temsil nesneleri arasında bir uyum, bir türdeşlik bulunmamaktadır ve bunlar, örneğin su ve yağ gibi birbirleriyle karşılaştırılması olanak dışı özellikler olarak romanın içinde yer alırlar – Houdini, tarihsel bir kişiliktir, Tateh kurmaca, Coalhouse ise metinler arası figür olarak çıkar karşımıza– ve bu özellikleriyle yorumsamacı bir karşılaştırmaya meydan vermezler. Bu arada romana atfedilen izleğin de, Sol'un yirminci yüzyılda deneyimlediği yenilginin, yani, işçi

[10] Lynda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernizm*, 1988, s. 61-2.

hareketinin depolitizasyonunun genelde (Hutcheon'un "yeni estetik formlar" adını verdiği) medya ya da kültüre bağlanabileceği savının klasik bir versiyonu şeklinde yorumlanabileceğinden dolayı ayrı bir gözle incelenmesi gerekmektedir. Bu da kanımca, anlamın olmasa da hiç değilse Ragtime'ın ve genelde Doctorow'un yapıtı için yaslı bir düşüş (backdrop) gibidir: Ancak bu durumda da, romanı farklı bir biçimde tanımlayabilmek, yani, bu solun bu karışını, "nesnel tin"in zihin tarafından algılanan bu tarihsel inanan ya da "sözde-görüm"ün bilinçdışı ifadesi ve çağrışımcı açıklanması şeklinde yorumlamak mümkündür. Böyle bir tanım da şu gerçeği kanıtlar: *Ragtime* gibi görünürde gerçekçi bir roman gerçekte, bir tür hologramdaki çeşitli ideologemelerden yansıyan fantazya gösterenlerini bir araya getiren temsili olmayan bir yapıttır.

Bununla birlikte benim savım, bu merkezsizleştirilmiş anlatının izleksel tutarlılığı üzerine bir hipotez geliştirmek değil, tam tersine, romanı, onun empoze ettiği biçimde okumanın bizleri, metnin içinde havada duran, ancak tümceleri okuduğumuzda bir araya gelip bir bütünü oluşturamayan bu başat "öznelere" ulaşıp izleğe dahil etmemizi olanak dışı kılması. Bu anlamda roman yalnızca üzerinde herhangi bir yorumsamanın geliştirilmesini güçleştirmekle kalmıyor, aynı zamanda da sürekli gösterip çektiği daha eski bir toplumsal ve tarihsel bir yorumu geçersiz kılmak üzere sistematik ve biçimsel yönlerden örgütleniyor. Yorumsamanın bu tür kuramsal eleştirinin ve yadsınmasının postyapısal kuramın temel unsurlarından birini oluşturduğunu anımsadığımızda, Doctorow'un bu gerilimi, bu çelişkiyi tümcelerin akışına bilerek kattığı sonucuna varmamak kolay değil.

Kitapta –Teddy Roosevelt'den Emma Goldman'a, Harry K. Thaw ve Stanford White'dan J. Pierpont Morgan ve Henri Ford'a kadar– çok sayıda gerçek tarihsel sima var; tabii en başta basit bir biçimde Baba, Anne, Ağabey vb. şeklinde anılan kurmaca bir aileyle ilişki içinde olan Houdini'nin daha merkezi kişiliği olmak üzere. Kuşkusuz, Sir Walter Scott'dan bu yana tüm tarihsel romanlar, genellikle şu ya da bu ulusal geleneğin meşrulaştırılması amacıyla tasarlanan okul tarih kitaplarından edinilen daha önceki dönemlere ait tarihsel bilgilerin şu ya da bu şekilde harekete geçirilmesini içerirler ve böylece örneğin "Düzmece Veliaht" hakkında hali hazırda bildiklerimiz ile romanın sayfalarında somut biçimde beliren kişiliği arasmda anlatıya dayalı bir diyalektik oluştururlar. Ancak Doctorow'un yöntemi bundan çok

daha aşırı görünüyor: Kanımca, her iki tip karakterin de –tarihsel adlar ve büyük harflerle yazılan aile içi roller– belirtilmesi, güçlü ve sistematik bir biçimde tüm bu karakterlerin şeyleştirilmesi ve bizlerin, önceden edinilen bilgi ya da kanı (doxa) olmadan bunların neleri temsil ettiklerini anlayabilmemizi olanaksız kılma amacını güdüyor. Bu bağlamda metin, okuyucu yönünden herhangi bir somut tarihselci örnek oluşumdan çok olağan dışı bir *dejavu* duyumu ve daha ziyade Freud'un "Acayip"inde "bastırılmışın geri dönüşü" ile ilişkilendirilebilen tuhaf bir aşinalık kazanıyor.

Bu arada, tüm bu olayları cereyan ettiren tümcelerin de kendi özgüllükleri var ve bu da bizlerin, modernlerin kişisel üsluba verdikleri önem ile, artık kişisel olmayan ve Barthes'ın yıllar önce "white writing" olarak adlandırdığı tarz ile yakından ilişkili yeni bir dilbilimsel buluş arasında daha somut bir ayrım getirebilmemizi sağlar. Burada ele aldığımız romanda Doctorow (öncelikle, eylemlerin "olmak" fiili tarafından harekete geçirildiği) yalın bildirimsel (declarative) tümcelerin alımlandığı katı bir seçim ilkesine bağlanmış. Bununla beraber, bu ilkenin yarattığı etki, çocuk yazınının alçak gönüllü yalınlığı ve simgesel özeni değil, yapıtı oluşturan gramatik yönden kusursuz tümcelerin hiçbirinde ampirik olarak belirlenemeyen, Amerikan İngilizcesine karşı yeraltından derin bir tahribatın işlenmiş olduğu duygusudur. Ancak, daha gözle görülebilir diğer teknik "buluşlar" *Ragtime*'ın dilinde neler olup bittiği konusunda bir ipucu sağlayabilir: Örneğin, Camus'ün *Yabancı*'sında yer alan karakteristik etkilerin çoğunun, yazarın eser boyunca Fransızca anlatımda normalde kullanılan diğer geçmiş zamanın türlerinin yerine, basit geçmiş zamanı kullanma konusundaki kararlılığından kaynaklandığı iyi bilinmektedir.[11] Kanımca, burada da buna benzer bir şey söz konusu: Sanki Doctorow, kendi kullandığı dilde, İngilizce'de varolmayan bir fiili geçmiş zamanın, yani, Emil Benveniste'in bize öğrettiği gibi "tamamlanma ifade eden" eylemin, olayları, hikaye etmenin şimdiki zaman boyutundan ayırmaya ve zaman ve eylem akışını kendilerini şimdiki zamana ait herhangi bir durumdan (öyküyü anlatma ya da ifade etme eyleminden bile) tümüyle koparmış, olup bitmiş tek tek olay nesnelere dönüştüren Fransızca geçmiş zaman kipinin (ya da passe simple) ya da buna eşdeğerde bir zamanın etkisini yaratmak üzere sistematik bir girişim içindedir.

---

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

E.L. Doctorow, Amerikan köktenci geçmişinin ortadan kalkmasının, Amerikan köktenci geleneğine ait daha eski geleneklerin ve anların bastırılmasının epik ozanıdır: Sol sempatizanı hiç bir okur, bu nefis romanları okuduğunda içinde bulunduğumuz politik ikilemlerle yüzleşmenin yarattığı gerçek bir yürek burkulmasını hissetmeden edemez. Bununla birlikte, kültürel yönden ilginç olan Doctorow'un, bu büyük izleği biçimsel yönden iletmek (zira konusu tam olarak, içeriğin tükenmesidir) ve daha da önemlisi, yapıtım, kendi ikileminin ayırıcı özelliğini ve semptomunu oluşturan postmodernin kültürel mantığının ta kendisi aracılığı ile işlemek zorunda kalmış olmasıdır. Pastişin stratejileri (özellikle *Dos Passos*'un yeniden keşfinde) *Loon Lake*'de çok daha belirgin bir biçimde konumlandırılmaktadır; ancak Ragtime, tarihsel göndergenin ortadan kalkışı ile oluşan durumun en benzersiz ve en şaşırtıcı anıtıdır. Bu tarihsel roman, artık tarihsel geçmişi temsil etmek üzere yola çıkamaz: Ancak geçmiş üzerine kendi fikirlerimizin ve stereotiplerimizin "temsilini" sunabilir (ve böylece bir anda "pop-tarih" haline gelir). Böylece kültürel üretim, artık eski monada özneye değil, değersizleşmiş bir tür kolektif tine ait bir zihinsel uzama geri döner; artık, varsayımsal gerçek bir dünyaya, bir zamanlar şimdiki zaman olan, olan bir geçmiş tarihin yeniden inşasına doğrudan bakamaz: Bunun yerine, Plato'nun mağarasında olduğu gibi, kendisini çevreleyen duvarlarda geçmişle ilgili zihinsel imgelerimizin izlerini takip etmek zorundadır. Bu nedenle, burada eğer gerçekçilikten herhangi bir şey geride kaldıysa, bu, kapatılmışlığı kavramış olmanın ve sonsuza değin ulaşamayacağımız tarihi kendi pop imgelerimiz ve benzeşimlerimiz aracılığı ile aramaya mahkum olduğumuz yeni ve özgün tarihsel durumun yavaş yavaş farkına varmanın yarattığı şoktan çıkarsanması gereken bir "gerçekçilik"dir.

3

Tarihselliğin krizi şimdi, yeni bir yolla, genelde postmodern güç alanındaki zamansal örgütlenme sorununa ve elbette, giderek uzam ve uzamsal mantığın başatlığının altına giren bir kültür içinde zamanın, zamansalın ve sentagramatiğin alacağı biçim sorusuna doğru bir dönüş yapar. Gerçekten de eğer özne ön gerilimlerini ve yeniden gerilimlerini etkin biçimde zamansal çoğulluğun ötesinde uzatabilme ve geçmişini ve geleceğini tutarlı bir deneyimin içinde örgütleyebilme yetisini yitirdiyse, bu tür bir öznenin kültürel üretimlerinin, "fragman

yığınlarının" dışında, rastgele heterojenliğin, parçalanmışın ve rastlantısalın pratiğinin ötesinde ne verebileceğini tahmin etmek zor oluyor. Bununla birlikte bunlar, tam olarak postmodernist kültürel üretimin analizinin yapıldığı (hatta avukatlarının savunmalarını yaptıkları) ayrıcalıklı terimlerden bazılarını oluşturur. Bununla birlikte bunlar, yine de yetersiz özelliklerdir: Daha yeterli formülasyonlar, "metinsellik", "ecriture" ya da "şizofrenik yazım" gibi adlar alırlar ve bu noktada göz atacağımız terimler de bunlar olacaktır.

Lacan'ın şizofreni ile ilgili yorumunu bu bağlamda yararlı görüyorum; bunun nedeni, yorumun klinik yönden kanıtlanmış bir doğruluğunun bulunduğunu belirlemiş olmam değil, bunun yerine, bana –teşhisten ziyade tanım olarak– fikir verici bir estetik model sunabilmesi.[12] Elbette –Cage, Ashberry, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol ya da hatta Beckett gibi– en önemli postmodern sanatçıların herhangi birinin klinik anlamda şizofren olduğunu düşünmüyorum. Ne de amacım, buradaki düşüncelerin ruhu ve metodolojisi ile arasında bir mesafe koymaya çalıştığım Christopher Lasch'in dönemi yakından etkileyen eseri *The Culture of Narcissism* türünde ruhbilimselleştirici ve ahlakileştirici kültür eleştirmenlerinin yaptığı gibi toplum ve sanatı üzerine kültür ve kişilik teşhisleri geliştirmek kanımca, toplumsal sistemimiz üzerine söylenecek, bu ruhbilimsel kategorilerin aracılığı ile söylenebilenlerden çok daha eleştirel şeyler var.

Kısaca, Lacan şizofreniyi gösteren zincir, yani, bir söyleyiş ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagramatik gösteren dizilerinde bir kırılma şeklinde tanımlar. Bu durumun, Lacan'ın Oedipal rekabeti, annenin dikkatini çekmek konusunda rakibiniz olan dirimsel birey olarak değil, artık dilbilimsel bir işlev olarak kabul edilen ataerkil otorite, Baba'nın Adı şeklinde tanımlayarak dile kodladığı ailesel ya da daha ortodoks psikanalitik arka planını atlamak zorundayım.[13] Lacan'ın gösteren zincir kavramı özünde, Saussurecü yapısalcılığın temel ilkelerinden (ve en önemli buluşlarından) birini, anlamın, gösteren ile gösterilen arasında, dilin maddeselliği ile bir sözcük ya da bir

---

[12] Lacan'ın Schreber üzerine tartışmalarını içeren temel kaynak, "D'Une Question preliminaire a tout traitement possible de la psychose" alıntı *Ecrits*, çev.: Alan Sheridan, (New York, 1977), s. 179-225. Bir çoğumuz psikoz üzerine bu klasikleşmiş görüşü, Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus*'u aracılığı ile alabildik.

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

ad ile onun göndergesi ya da kavramı arasında birebir bir ilişki olmadığını öngörür. Bu yeni görüşte anlam, gösterenden gösterilene hareketten ortaya çıkar. Genelde gösterilen adını verdiğimiz (bir ifadenin anlamı ya da kavramsal içeriği) şimdi, bir anlam-etkisi, gösterenler arasındaki ilişkiler tarafından oluşturulan ve yansıtılan anlamlandırmanın nesnel serabı olarak görülmektedir. Bu ilişki koptuğunda, gösteren zincirinin halkaları kırıldığında, birbirinden ayrı ve aralarında ilişki bulunmayan gösterenler yığını biçiminde şizofreni ile karşılaşırız. Bu tür dilbilimsel işlev bozukluğu ile şizofreniğin ruhu arasındaki bağ bu durumda iki düzlemli bir öneri aracılığı ile kavranabilir. Birincisi, kişisel kimliğin kendisi, geçmiş ve gelecekle kişinin kendi şimdiki zamanının belli bir zamansal birleşimidir. İkincisi de, bu tür bir zamansal birleşimin kendisi, zaman içinde yorumsamacı bir döngü içinde devinen dilin, daha doğrusu, tümcenin bir işlevidir. Tümcenin geçmişini, geleceğini ve şimdiki zamanını birleştirmekte başarısız kalıyorsak, kendi biyografik deneyimimizin ya da ruhsal yaşamımızın geçmişini, şimdiki zamanını ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir. Bu nedenle, gösteren zincirinin kopmasıyla şizofrenik, salt maddesel gösterenler, başka bir deyişle, zaman içinde bir dizi saf ve ilintisiz şimdiki zaman deneyimlerine indirgenir. Böyle bir durumun estetik ya da kültürel sonuçlarına birazdan geleceğiz: Önce bunun nasıl bir duygu olduğunu görelim:

> Olduğu günü çok iyi anımsıyorum. Köyde kalıyorduk ve arada sırada yaptığım gibi tek başıma yürüyüşe çıkmıştım. Bir okulu geçiyordum ve birdenbire kulağıma bir Alman şarkısı geldi: Çocuklar müzik dersindeydiler. Durup dinlemeye koyuldum ve o anda tuhaf bir duyguya kapıldım; çözümleyebilmesi zor bir duyguydu bu, ama daha sonra çok iyi öğreneceğim bir duyguya –rahatsız edici bir gerçekdışılık duygusuna yakındı. Sanki artık okulu tanıyamıyordum, neredeyse bir kışla kadar büyümüştü; şarkı söyleyen çocuklar, şarkı söyleme zorunda bırakılan tutsaklar olmuştu. Sanki okul ve çocukların şarkısı dünyadan ayrılmıştı. Aynı anda gözlerim, hudutlarını göremediğim bir buğday tarlasına takıldı. Güneşin altında gözleri kamaştıran o sarı uçsuz bucaksızlığın, düz taşlardan inşa edilen okul-kışlada tutsak edilen çocukların şarkısıyla birleşmesi bende öyle bir tedirginlik yarattı ki hıçkıra hıçkıra ağlamaya başladım. Hemen eve, bahçemize koştum ve "herşeyi çoğunlukla oldukları gibi yapma", yani, gerçekliğe dönme oyunu oynadım.Daha sonraki gerçek dişilik duyumlarında her zaman

varolan unsurların: sınırsız genişlik, parlak ışık ve maddi şeylerin cilası ve pürüzsüzlüğünün ilk görünüşüydü bu.[14]

Buradaki bağlamda, bu deneyimin önerdiği şu: Önce, zamanın kopması, şimdiki zamanı, kendisini odaklaştıran tüm faaliyetlerden ve amaçlılıktan birdenbire özgürleştiriyor ve onu bir uygulama uzamı durumuna getiriyor: Bu şekilde yalıtılan şimdiki zaman birdenbire özneyi, tanımlanması imkansız bir canlılık, yalıtılmış durumdaki malzemenin, ya da daha iyisi, –sözlük anlamı ile– gösterenin gücünü etkili bir biçimde dramatize eden algılamanın gerçekten baş döndürücü maddeselliği ile kuşatıyor. Bu dünyanın ya da maddesel gösterenin şimdiki zamanı, artan bir yoğunlukla öznenin karşısına çıkıyor ve burada tedirginlik ve gerçekliğin yitimi olarak olumsuz terimlerle betimlenen, ancak, kişinin aynı zamanda yükselme, esrime ya da sanrısal yoğunluk gibi olumlu terimlerle de betimlenilebileceği gizemli bir duygulanım içeriyor.

Metinsellikte ya da şizofrenik sanatta olup bitenler, bu tür klinik yorumlar tarafından çarpıcı bir biçimde açıklanmaktadır, bununla birlikte kültürel metinde yalıtılmış durumdaki gösteren, artık dünyanın enigmatik bir durumu ya da anlaşılmaz, ancak büyüleyici bir dilsel fragman değildir, bunun yerine, özgürce ayakta duran yalıtılmışlık içinde bir tümceyi andırmaktadır. John Cage'in müziğinin deneyimlenmesini düşünün: (Örneğin hazırlanmış piyanodan) bir dizi somut tınıyı bir sessizlik izler; bu sessizlik öylesine dayanılmazlaşır ki, bunu, duyulabilir yeni bir akorun izleyebileceğini artık düşünemezsiniz; böyle bir tını gelecek olsa bile, daha öncekini, aralarında bir bağlantı kurabilecek biçimde anımsayamayacağınızı hissedersiniz. Beckett'ın bazı anlatılan da böyle bir düzen izler; özellikle Watt'da mevcut tümcenin zaman içindeki önceliği, onun etrafında yeniden biçimlenmeye çalışan anlatıcı dokuyu acımasızca çözüştürür. Bununla birlikte burada vereceğim örnek daha az iç karartıcı: Dil Şiiri ya da Yeni Tümce adıyla anılan ve temel estetiği olarak şizofrenik fragmanları benimsemiş bulunan bir grup ya da okula dahil genç bir San Francisco'lu ozanın bir metni:

Çin

Güneşten sonra üçüncü dünyanın üzerinde yaşıyoruz. Numara üç.

---

[14] Marguerite Sechehaye, *Autobiography of a Schizophrenic Girl*, çev. G. Rubin Rabson, (New York, 1968), s. 19.

Kimse bize ne yapacağımızı söylemiyor. Bize saymayı öğretenler çok nazik davrandılar. Hep gitme zamanı.
Yağmur yağarsa, şemsiyen ya var ya da yok. Rüzgar uçurur şapkanı başından. Hem de güneş doğar.
Yıldızların bizleri birbirine anlatmamış olmasını isterdim; isterdim ki bunu kendi kendimize yapabilseydik. Koş kendi gölgenin önünde.
Hiç değilse on yılda bir gökyüzünü gösteren kızkardeş iyi bir kızkardeştir.
Manzara motorize. Tren seni gittiği yere götürür. Suların arasından köprüler.
Uzayıp giden geniş beton yolda, uçağa doğru dağınık yürüyen ahali.
Seni hiçbir yerde bulamadıklarında şapkan, ayakkabıların ne halde olacaklar unutma. Havada yüzen sözcüklerin bile mavi gölgeleri var.
Tadı iyi ise yeriz
Yapraklar düşüyor. Meseleleri anlat. Gerekli şeyleri topla. Hey, tahmin et ne oldu? Ne? Konuşmayı öğrendim. Harika.
Kafası eksik kişi gözyaşlarına boğuldu.
Düştüğünde, ne yapabilirdi bebek? Hiçbir şey.
Git yat.
Şortla harika görünüyorsun. Bayrak da harika görünüyor.
Patlamalara herkes bayıldı.
Uyanma vakti.
Ama alışsan iyi olur düşlere.

Bob Perelman[15]

Bu ilginç süreksizlikler uygulaması hakkında çok şey söylenebilir: Bunların, bu birbirinden kopuk tümceler arasında burada birleşik bir tür global anlamın ortaya çıkması hiç de en paradoksal olanı değil. Gerçekten de, tuhaf ve gizli bir biçimde bunun politik bir şiir olduğu sürece, dünya üzerinde bir eşi bulunmayan Yeni Çin'in muhteşem, tamamlanmamış toplumsal deneyiminin, birdenbire iki süper güç arasında "üç numara" olarak belirmenin, kendi kolektif yazgıları üzerinde yeni bir kontrol oluşturabilen insanlar tarafından yaratılan yeni bir nesneler dünyasının: Herşeyden önce yeni bir "tarih öznesi" olmayı başaran ve uzun yıllar feodalizmin ve emperyalizmin başatlığı altında yaşadıktan sonra bir kez daha, sanki ilk kez oluyormuş gibi kendi sesiyle konuşabilmeyi başaran bir kolektifliğin coşkusuna ilişkin bir şeyler verebilmektedir.

[15] *Primer*, (Berkeley, Calif. 1978).

Ancak ben bu örnekte, şizofrenik parçalanma ya da *ecriture* olarak adlandırdığım sürecin kültürel bir biçem şeklinde genelleştirildiğinde, nasıl bizlerin şizofreni gibi terimlerle ilişkilendirdiğimiz karamsar içerikle zorunlu bir ilişki oluşturma işlevinden çıkarak, tıpkı yukarıda belirttiğimiz gibi yükselme duygusunun (euphoria), tedirginlik ve yabancılaşmanın yerini alması için daha neşeli yoğunluktan sağlamak üzere kullanıldığını göstermek istedim.

Örneğin, Jean Paul Sartre'ın Flaubert'de varolan benzer bir eğilim üzerine yorumunu düşünün:

> "Onun tümcesi (Sartre burada Flaubert'den söz ediyor) nesnenin üzerine kapanır, onu kavrar, hareketsizleştir, belkemiğini kırar, onu çepeçevre sarar, taşlaştırır ve nesneyi kendisiyle birlikte dondurur. Kördür ve sağırdır, kansızdır ve bir dirhem olsun yaşama sahip değildir; derin bir sessizlik onu, kendisini izleyen tümceden ayırır; sonsuz bir boşluğa düşer ve kurbanını da bu sonsuz düşüşe sürükler. Bir kez betimlenen herhangi bir gerçeklik, dağarcıktan silinir.[16]

Böyle bir yorum bana, Flaubert'in biçeminin örtük ya da ikincil anlamda postmodernist özelliklerinin anakronistik bir biçimde ön plana çıkartıldığı, farkında olmadan soy kütüğü arayışında bir tür göz yanılması (ya da fotografik büyütme) gibi görünüyor. Bununla birlikte, dönemselleştirme ve kültürel başatlıkların ve ikincil öğelerin diyalektik yönden yeniden yapılandırılmalarına ilişkin ilginç bir ders veriyor. Zira, Flaubert'deki bu özellikler, Sartre'ın *Family Idiot*'unun üç bin sayfası boyunca (giderek artan bir hoşgörü içinde) açığa vurduğu ölümden sonraki yaşam ve praksise duyulan kinin belirtileri ve stratejileriydiler. Bu tür özellikler bizzat kültürel norm durumuna geldiklerinde, bu tür olumsuz duygulanımlardan tümüyle kurtulurlar ve başka, daha dekoratif amaçlar için kullanılırlar.

Ancak, Perelman'ın şiirinin yapısal sırlarını henüz tam anlamıyla çözebilmiş değiliz: Şiirin *Çin* adı verilen gönderge ile pek bir ilgisinin olmadığı ortaya çıkıyor. Gerçekte yazar, Çin Mahallesi'nde dolaşırken karşılaştığı bir fotoğraf kitabındaki ideogramatik başlıkların kendisi için nasıl sahibine teslim edilmemiş bir mektup (ya da belki de somut bir gösteren mi demeliydik) gibi göründüğünü anlatmakta. Yani, sözkonusu şiirde yer alan tümceler, Perelman'ın bu resimlerle ilgili olarak yakıştırdığı başlıklar, başka bir imgenin başka bir metnin

---

[16] Sartre, *What is Literature?* (Cambridge, Mass. 1988).

göndergeleri oluyor ve şiirin bütünlüğü, artık dilinde değil, şiirin dışında, varolmayan başka bir kitabın bağlayıcı bütünlüğünde yatıyor. Burada fotorealizmin dinamikleri ile ilginç bir koşutluk göze çarpmakta; fotorealizm, soyut estetiğin uzun süren hegemonyasından sonra temsil ve figürasyona bir geri dönüş şeklinde algılandı, ta ki, nesnelerinin de "gerçek dünya"da bulunamayacakları ve ancak bu gerçek dünyanın fotoğrafları oldukları ve imgelere dönüşen bu gerçek dünyada fotorealist resmin "gerçekçiliğinin" artık benzeşim olduğu ortaya çıkıncaya kadar.

Bununla birlikte, şizofreninin ve zamansal örgütlenmenin bu yorumu farklı bir biçimde formüle edilebilirdi, bu da bizi, felsefesinin tonu ve ciddiyeti ile büyük ölçüde uyumsuz bir biçimde de olsa, Heidegger'in Yeryüzü ve Dünya arasındaki kopukluk ya da boşluk kavramına geri getiriyor. Postmodernist biçim deneyimini paradoksal bir slogan gibi görüneceğini umduğum şu önerme ile tanımlamak istiyorum: "Fark ilişki kurar". Macherey'den bu yana son yıllarda ortaya çıkan eleştirilerimiz, artık bütünleşmiş ya da organik olmayan ve birbirinden kopuk alt sistemler ve her tür ham madde ve dürtüden oluşan bir "tombala torbası" ya da ardiye biçimini almış sanat yapıtının derin süreksizliklerin heterojenliğini vurgulamaya yönelmiştir. Diğer bir deyişle, bir zamanların sanat eseri şimdi, birleştirici değil ayrıcı bir biçimde okunabilen bir metin haline gelmiştir. Bununla birlikte farklılık kuramları parçalara ayrılmayı, sözcükler ve tümceler de dahil olmak üzere metnin malzemesini, rastgele ve atıl bir edilgenliğe, birbirinden ayrılmayı gerçekleştiren bir dizi unsura ulaşma noktasına kadar vurgulamaktadırlar.

Bununla birlikte en ilginç postmodern yapıtlarda, kendi gerilimini fark nosyonunun kendisine iade eden daha olumlu bir ilişki kavramını izleyebilmek mümkündür. Farklılaşma yoluyla oluşturulan bu yeni ilişki tarzı bazen gerçekleşebilen yeni ve özgün bir düşünme ve algılama biçimi şeklinde ortaya çıkabilir: Daha da sık olarak, –artık belki de bilinç adı veremeyeceğimiz oluş içinde bu yeni mutasyonun elde etmeye yönelik gerçekleşmesi olanaksız bir emir kipi biçimini alır. Kanımca bu yeni düşünme ilişkileri tarzının en çarpıcı amblemi sanırım, gür otların arasına belli aralıklarla yerleştirilmiş ya da acayip yeni video starlarının oluşturduğu tavandan bize göz kırpan kümeler halinde ya da dağınık televizyon ekranlarının, sürekli olarak çeşitli ekranlardaki senkronize olmayan anlara geri dönen önceden ayarlanmış



Duane Hanson, "Müze Bekçisi"

birbirini izleyen imge dizilerini ya da döngülerini yineleyen Nam June Paik'in eserlerinde yer almaktadır. Böylece eski estetik anlayışı, süreksizliklerin çoğulluğundan şaşkına dönen izleyicilerin dikkatlerini tek bir ekran üzerinde yoğunlaştırarak, sanki bu ekranda izleyecekleri göreceli olarak değersiz imgeler dizisinin kendi içinde organik bir anlamı varmış gibi dikkatlerini tek bir ekran üzerinde yoğunlaştırırlar. Halbuki postmodern izleyici, olanaksızı gerçekleştirmek ister ve tüm ekranları bir anda izlemeye çalışır: böyle bir izleyiciden, *The Man Who Fell to Earth*'de (elli yedi ekranı aynı anda izleyen) David Bowie'nin yaşadığı evrimsel mutasyonu geçirmesi ve canlı bir biçimde radikal farklılığın algılanabilmesinin kendiliğinden ve kendi içinde ve bir zamanlar "ilişki" olarak adlandırılan ve kolaj sözcüğünün artık çok yetersiz kaldığı sürece ulaşması beklenir.

4

Şimdi, postmodernist zaman ve uzamla ilgili bu olağanüstü yorumu, yeni kültürel deneyimin betimlenişinde sık sık kullanılan bu yükselme ya da yoğunluklar teriminin son bir analizi ile tamamlamamız gerekiyor. Geride Hopper'ın binalarının terk edilmişliğini ya da Sheeler'in formlarının katıksız Orta Batı sentaksını bırakarak bunların yerini, araba mezarlıklarının bile sanrısal bir görkeme büründüğü foto gerçekçi şehir manzaralarının olağanüstü yüzeylerinin aldığı bir dönüşümün heybetini yeniden vurgulayalım. Bu yeni düzeylerin coşkusu, özlerinde sahip oldukları içeriklerin –kentin kendisinin– modernist dönem bir yana, yirminci yüzyılın daha erken yıllarında bile kavranabilmesinin olanak dışı olduğu bir ölçüde çürümüş ya da çözülmüş olması gerçeği karşısında daha da paradoksallaşıyor. Metalaşma terimleri ile ifade edildiğinde bu kentsel yozlaşma ne şekilde görsel bir ziyafet oluşturur ve kentin gündelik yaşamındaki yabancılaşmaya doğru bu eşi görülmemiş büyük sıçrama şimdi nasıl, acayip sanrısal bir coşku biçiminde deneyimlenebilir –soruşturmamızın bu anında karşımıza çıkan sorulardan bazıları bunlar. Yeni estetikte uzamın temsilinin bedenin temsili ile uyum oluşturmayacağının artık kesin bir şekilde belli olmasına rağmen –ki bu, manzara ile ilgili daha eski ve daha erken kavrayışlardan çok daha fazla vurgulanan estetik bir işbölümü, gerçekten daha meşum bir belirtidir– insan figürünün de bu araştırmanın dışmda kalmaması gerekmektedir: Doug Bond'un yapıtlarında karşımıza çıkan boş banyolarda olduğu gibi yeni sanatın ayrıcalıklı

uzamı köktenci bir şekilde insan biçimine (anti-anthropomorfik) karşıdır. Bununla birlikte, insan bedeninin son kertede çağdaş fetişize edilişi Duane Hanson'un heykellerinden çok farklı: Kendine özgü işlevi Sartre'ın gündelik yaşamı çevreleyen tüm dünyanın "gerçeklikten arındırılması" adını vereceği süreçte yatan ve benim benzeşim adını verdiğim bir yöne doğru gelişir. Diğer bir deyişle, bu polyester figürlerin nefes alıp verişi ya da beden ısılarının olup olmadığı konusunda duyduğunuz şüphe anı, müzede çevrenizde hareket eden insanlara yansıyor ve bir an için onları da, ölü et rengi benzeşimlere dönüştürüyor. Böylece dünya geçici bir süre için derinliğini yitiriyor ve cilalı bir ten, stereoskop bir göz yanılsaması, yoğunluktan yoksun filmsel imgelerin bir akışına dönüşme konusunda bir tehdit biçimini alıyor. Ancak bu deneyim bugün bizde dehşet mi uyandırır, yoksa heyecan mı?

Bu tür deneyimleri, Susan Sontag'ın etkili bir çalışmasında diğer özelliklerden ayırıcı bir biçimde yaptığı gibi *camp* adını verdiği terimlerle ele almak yararlı olur. Bense, Edmund Burke ve Kant'ın yapıtlarında yeniden keşfedilen ve bu ilk terimle boy ölçüşebilecek derecede gündemde olan *yüce* izleğinden yola çıkarak konuya farklı bir ışıkta yaklaşacağım. Burke için yüce, dehşetle sınırdaş bir deneyim, insan yaşamını bütünüyle ezip geçecek boyutta bir muhteşemliğin karşısında şaşkınlık, sersemleme ve korku içinde bir anlık bakıştı; daha sonra Kant, bu terimi temsil sorusunu da içerecek biçimde işledi ve böylece yücenin amacı yalnızca insan organizmasının doğaya olan fiziksel yönden orantısızlığı ve salt güç sorunu olmaktan çıkarak, aynı zamanda figürasyonun limitleri ve insan zihninin bu derece büyük güçlerin temsili yapabilme konusundaki yetersizliğini de kapsadı. Modern burjuva devletinin henüz ilk ışıklarının belirdiği bu tarihsel anda Burke'ün ancak tanrısal terimlerle tanımlayabildiği bu güçlerle Heidegger bile, günümüzde doğa imgesinin en son biçimi olan organik kapitalizm öncesi kırsal manzara ve köy toplumu arasında düşlemsel bir ilişki kurmuştur.

Bununla birlikte bugün, Doğanın köktenci bir biçimde karanlığa gömüldüğü bu anda tüm bunlara farklı bir yoldan yaklaşmak tam da olanak dışı sayılmaz. Ne de olsa Heidegger'in "tarla patikası"; geç kapitalizm, yeşil devrim, yeni-sömürgecilik ve bir zamanların tarlaları üzerinden süper otoyollar geçiren, boş otoparklar inşa eden ve Heidegger'in "oluş evi"ni sefalet içinde, buz gibi, farelerin cirit attığı kira evlerine olmasa bile kat mülkiyetine dönüştüren megapolis tarafından kurtarılamayacak, geri gelmeyecek biçimde tahrip olmuştur.



Duane Hanson, "Turist II"

Bu anlamda, toplumumuzun "öteki" bölümü, artık kapitalizm öncesi toplumlarda olduğu gibi doğa değil, bundan sonra oturup ne olduğuna karar vereceğimiz başka bir şey haline gelmiştir.

Biraz aceleci bir tavırla bu "öteki şey" in kendi içinde "teknoloji" olarak kavranmasını istemiyorum, zira göstermek isteyeceğim gibi, teknoloji daha farklı bir oluşumu belirtmektedir. Bununla birlikte teknoloji, makinelerimizde depolanan ölü insan emeğinin oluşturduğu insan yapımı ve doğa karşıtı bu muazzam gücü, fark edilemeyen biçimleriyle geriye dönerek bizi karşısına alan kolektif olduğu kadar bireysel praksisin de en kapsamlı anti-ütopya ufkunu oluşturan – Sartre'ın "pratik-aklın karşı-sonluluğu" adını verdiği bu yabancılaşmış emeği belirleyebilmede bize ilk elden yardımcı olabilir.

Bununla birlikte Marksist görüşe göre teknolojik gelişme, kendi içinde nihai bir belirleyici durum değil, sermayenin gelişiminin bir sonucudur. Bu nedenle, sermaye içinde kuşaklar itibarıyla makinanın gücünü, teknolojik devrimin çeşitli safhalarını birbirinden ayırmak gerekir. Ben burada, sermaye egemenliğinde makinenin evriminde üç temel aşama ya da büyük atılım belirleyen Ernest Mandel'i izliyorum:

> Güç teknolojisinde –hareket ettirici makinelerin makineler tarafından üretimi teknolojisi– temel devrimler bu nedenle, bir bütün olarak teknolojinin devrimlerinde belirleyici anlar olarak ortaya çıkmaktadır: 1848'den başlayarak buharlı motorların makineyle üretimi teknolojisi; 19 yüzyılın 90'lı yıllarından başlayarak elektrikli ve yakıtla çalışan motorların üretimi teknolojisi; 20. yüzyılın 40'lı yıllarından itibaren elektronik ve nükleer güçle çalışan aygıtların üretimi teknolojisi –geç 18. yüzyılın ilk "endüstriyel devriminden" bu yana kapitalist üretim tarzı tarafından oluşturulan teknolojideki temel devrimler bunlar.[17]

Bu dönemselleştirme, Mandel'in *Geç Kapitalizm* başlıklı kitabının ana tezininin temelini oluşturuyor: Kapitalizmde, her biri kendinden bir öncekinin diyalektik bir gelişimini oluşturan üç temel an olmuştur. Bunlar, piyasa kapitalizmi, tekelci dönem ya da emperyalist safha ve yanlış bir terimle "post-endüstriyel" olarak anılan, ancak daha doğru bir biçimde çokuluslu kapitalizm olarak adlandırılması gereken içinde yaşadığımız dönemdir. Daha önce de belirttiğim gibi Mandel'in post-endüstriyel üzerine tartışmalara müdahalesi, geç ya da çokuluslu ya da tüketici kapitalizmin, Marks'ın 19. yüzyılda yaptığı büyük analizle

[17] Ernest Mandel, *Late Capitalism*, (London, 1978). (*Geç Kapitalizm*, Versus, İstanbul: 2008).

çelişmek bir yana, sermayenin bugüne değin metalaştırmadığı alanlara doğru yoğun biçimde genişlediği en saf biçimini oluşturduğu önerisini getirir. Günümüzün bu daha saf kapitalizmi böylece bugüne değin tolerans göstererek haraç aldığı ve bunun karşılığında sömürdüğü kapitalizm öncesi örgütlenmenin kuşatma altındaki son kalıntılarını ortadan kaldırır. Bu bağlamda kişi ister istemez Doğaya ve Bilinçdışına yeni ve tarihsel yönden özgün bir biçimde nüfuz edilmesinden ve sömürgeleştirilmesinden, yani, kapitalizm öncesi (pre-kapitalist) tarımın Yeşil Devrim tarafından yok edilişi ve medyanın ve reklam endüstrisinin yükselişinden söz etmek istiyor. Her durumda, benim gerçekçilik, modernizm, postmodernizmi içeren kültürel dönemselleştirmemin, Mandel'in üçlü şeması tarafından esinlendiği ve bunun tarafından olumlandığı da böylece açıklığa kavuşacak.

Bu nedenle içinde yaşadığımız dönemden Üçüncü Makine Çağı olarak sözetmek olası: İşte Kant'ın yüce üzerine daha önceden yapmış olduğu analizde belirgin bir biçimde geliştirilmiş bulunan estetik temsil sorununu yeniden gündeme getireceğimiz nokta da burası; zira, makine ile ilişkilerin ve makinenin temsilinin teknolojik gelişiminin bu nitel yönden birbirinden farklı safhaların her biriyle diyalektik bir değişim geçirmesini beklemek oldukça mantıklı bir davranış olur.

Bu durumda, sermayenin bir önceki anında makinenin uyandırdığı heyecanı, fütürizmin coşkusunu ve özellikle de Marinetti'nin makineli tüfeği ve motorlu arabayı kutlamasını hatırlamak yerinde olacaktır. Bunlar hala, modernizasyonun bu erken döneminin devingen enerjilerine bir somutluk ve figürasyon kazandıran henüz gözle görünebilir amblemler, yontusal düğümlerdir. Bu akış çizgili büyük şekillerin saygınlığı, Le Courbusier'in binalarında, yaşlı, düşkünleşmiş dünyanın kentsel manzarası üzerinde devasa buharlı gemiler gibi yüzen geniş ütopik yapılarındaki metaforik varoluşları ile ölçülebilir.[18] Makine, burada ele almaya zamanımızın el vermediği Duchamps ve Picabia gibi sanatçıların yapıtları üzerinde de farklı bir büyüye sahip olmuştur: Konuyu bağlayabilmek amacıyla, Fernard Leger ve Diego Rivera gibi 1930'lu yılların devrimci ya da komünist sanatçılarının, bir bütün olarak insanlık toplumunun Prometeuscu bir biçimde yeniden inşasında makinelerin uyandırdığı bu heyecanı nasıl kendilerine mal etmeye çalıştıklarına değineceğim.

---

[18] Le Courbousier'de bu tür motifler için özellikle bkz. Gert Kahler, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotif in der Baukunst*, (Brunswick, 1981).

Şurası dolaysız bir biçimde gözlemlenebilir ki, kendi anımızın teknolojisi artık temsil konusunda bu kapasiteye sahip değildir; ne türbin, ne Sheeler'in buğday asansörleri ya da fabrika bacaları, ne boruların ve konveyör kayışlarının barok ayrıntıları, ne de demiryolu trenitreninin akış çizgili profili –bunların tümü de atıl durumda bile yoğun hız araçlarıdır– ancak, bunun yerine dış kabuğu hiç bir amblematik ya da görsel güce sahip olmayan bilgisayar ya da hatta, hiç bir şey söylemeyen ancak kendi düz (flat) görüntüsünü kendisiyle birlikte taşıyan, herşeyi içine emen o televizyon denen ev aletinde olduğu gibi çeşitli medyaların dış kalıpları.

Bu tür makineler gerçekten üretim değil yeniden üretim makineleridir ve estetik temsil kapasitemiz üzerinde, fütürist anın eski ivme ve enerji yontularının eski makineler karşısındaki idolleştirici enerjiden öykünmelerinden çok farklı taleplerde bulunurlar. Burada, kinetik enerjiden çok yeni geliştirilen her tür yeniden üretim süreçleri ile karşı karşıyayız. Postmodernizmlerin daha zayıf üretimlerinde bu tür süreçlerin estetik yönden biçim bulmaları genellikle daha kolay bir şekilde içeriğin izleksel temsiline –yeniden üretme süreçleri üzerine anlatılara– dönüşür ve film kameraları, video kayıt cihazları, benzeşimin üretimi ve yeniden üretimine ilişkin tüm teknolojiyi kapsar. (Bu bağlamda, Antonioni'nin modernist *Blow-Up*'ından De Palma'nın postmodernist *Blowout*'na geçiş, paradigmatik bir özellik oluşturuyor). Örneğin Japon mimarlar bir binanın tasarımını üst üste konmuş kasetlerin dekoratif öykünmesi üzerinde modellendirdiklerinde getirilen çözüm, en iyi durumda izleksel ve araştırmacı, ancak, büyük ölçüde de mizahidir.

Ancak, en enerjik postmodernist metinlerde bir başka özelliğin daha ortaya çıktığı gözlenir; bu da, tüm izleselliklerin ve içeriğin ötesinde yapıtın, bir şekilde yeniden üretim sürecinin şebekelerine sızabildiği ve böylelikle bize, gücü ya da sahiciliği bu tür yapıtların çevremizde yeni bir postmodernist uzamın belirmesini sağlayabilmedeki başarısı ile kanıtlanan postmodern ya da teknolojik bir yüceye bir an için bakabilmemizi sağladığı duygusudur. Bu anlamda mimari, ayrıcalıklı estetik dil olma özelliğini muhafaza eder ve bir devasa cam yüzeyin bir diğeri üzerindeki çarpıtıcı ve fragmanlara ayırıcı yansıması, postmodernist kültürde sürecin ve yeniden üretimin merkezi rolünün paradigması şeklinde kabul edilebilir.

Bununla birlikte, daha önce de belirttiğim gibi, teknolojinin herhangi bir biçimde bugünkü toplumsal yaşamımızın ya da kültürel

üretimimizin "nihai belirleyici durum"u olduğu izlenimini uyandırmak istemiyorum: Böyle bir tez elbette, post-endüstriyel toplumla ilgili post-Marksist nosyon ile aynı kapıya çıkmaktadır.

Benim vurgulamak istediğim, dev bir iletişim ve bilgisayar şebekesi ile ilgili hatalı temsillerimizin kendilerinin, daha derinlerde yatan bir şeyin, günümüzün çokuluslu kapitalizminin çarpıtılmış bir figürasyonu olduğu. Bu nedenle, çağdaş toplum teknolojisi kendi özelliklerinden dolayı değil, zihinlerimizin ve düş gücümüzün kavrayabilmesi daha da güç olan bir güç ve kontrol şebekesinin; bizzat sermayenin üçüncü döneminin tümüyle yeni merkezsizleştirilmiş global ağının kavranabilmesi için ayrıcalıklı bir temsili özet sunabilmesinden dolayı çekici ve büyüleyicidir. Bu, betimsel bir süreçtir ve bugün en iyi biçimde çağdaş eğlence yazını tarzında gözlemlenebilmektedir –kişi ister istemez bu süreci, varsayımsal global bir bilgisayar sisteminin devrelerinin ve şebekelerinin, genelde okuyan normal insan zihninin kavrayabilme kapasitesinin ötesinde bir karmaşıklık içinde, özerk, ancak birbirine ölümüne kenetlenmiş ve rekabet halindeki enformasyon ajanslarının labirentvari komploları tarafından anlatısal bir biçimde harekete geçirildiği bir "ileri teknoloji paranoyası" şeklinde tanımlıyor. Ancak komplo kuramı (ve onun gösterişli anlatısal görünümleri) gelişmiş teknolojinin figürasyonu aracılığı ile çağdaş dünya sistemi üzerinde düşünmeye yönelik niteliksiz bir girişim şeklinde algılanmalıdır. Kanımca postmodern yüce ancak bu devasa ve tehditkar; buna karşın hayal meyal algılanabilen, ekonomik ve toplumsal kurumların diğer gerçekliği aracılığı ile yeterli ölçüde kuramsallaştırılabilecektir.

İlk kez espiyonaj romanlarının erken dönem yapısında ifade bulmaya çalışan bu tür anlatılar ancak son yıllarda uluslar ötesi korporasyonlarının gerçekliği olduğu ölçüde dünya çapında paranoyanın da ifadesi olan ve *cyberpunk* adı verilen yeni bir bilim kurgu türünde kristalize olabilmişlerdir: Gerçekten de Willliam Gibson'un temsili yenilikleri, yazarın eserine başat biçimde görsel ya da işitsel postmodern üretimin yazınsal yönden gerçekleştirilmesi niteliğini kazandırmaktadır.

5

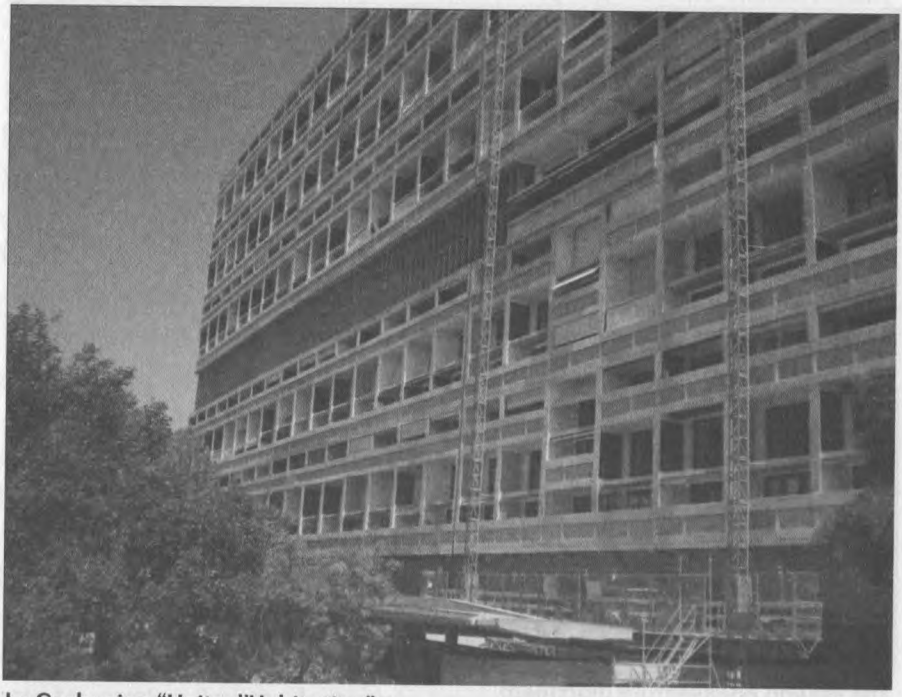
Şimdi, bu bölümü bitirmeden gerçek boyutlarıyla postmodern bir binanın –çoğu yönden, başlıca temsilcileri Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves ve son yıllarda da Frank Gehry'nin oluştur-

dukları postmodern mimarinin karakteristik özelliklerine birçok yönden uymayan, ancak kanımca postmodernist uzamın özgünlüğü konusunda çok çarpıcı dersler verebilen bir yapıtın kısa bir analizini yapmak istiyorum. Yukarıda yer alan açıklamalarda hep yer alan figürü biraz daha büyütelim ve farkedilir duruma getirelim: bizlerin burada inşa edilen uzamda oluşan mutasyon gibi bir oluşumun huzurunda olduğumuzu öne sürüyorum. İma etmek istediğim şu ki, bizler, kendilerini bu yeni uzamda bulan insan özneler bu evrime ayak uyduramadık: Nesnede, kendisine öznede eşdeğerde bir mutasyonun eşlik etmediği bir mutasyon oldu. Bu yeni hiper-uzama uygun algısal bir donanıma sahip değiliz; bunun nedeni kısmen, algısal alışkanlıklarımızın, ileri modernizmin uzamı diyeceğim daha eski bir uzamda biçimlenmiş olması. Bu nedenle, yeni mimari türü –daha önceki açıklamalarda belirttiğim kültürel ürünlerin çoğunda olduğu gibi– yeni organların geliştirilmesi, sinir sistemimizi ve bedenimizi henüz düşlenemeyen ve belki de son kertede gerçekleşmesi olanaksız yeni boyutlara doğru geliştirmeye yönelik bir tür emir kipi oluşturuyor.

Özellikleri birazdan aşağıda sıralayacağım bina, Los Angeles'in merkezinde, diğer eserlerinin arasında çeşitli Hyatt Regency otelleri, Atlanta'da Peachtree Center ve Detroit'de Renaissance Center'ın da yer aldığı mimar ve tasarımcı John Portman tarafından inşa edilen Westin Bonaventure Oteli. Postmodernizmin büyük mimari modernizmlerin elit (ve Ütopyacı) kesinliğine karşı retorik savunmasının popülist özelliklerinden bahsetmiştim: Diğer bir deyişle, bu yeni binaların bir yandan popülist yapıtlar olduğu, diğer yandan ise Amerikan kent dokusunun mimari özelliklerine saygı gösterdikleri genellikle kabul edilir; yani bu eserler, ileri modernizmin baş yapıtlarının ve anıtlarının yaptığı gibi, kendilerini çevreleyen kentin bayağı, ticari gösterge-sisteminin içine farklı, ayrı, yüksek bir ütopyacı bir dil yerleştirmeye çalışmadılar; bunun yerine, artık amblemleştirilmiş deyişle "Las Vegas'dan öğrenildiği" gibi, bunlarla aynı dili konuşmaya, aynı leksikonu ve sentaksı kullanmaya özen gösterdiler. Sıralanan bu özelliklerden ilkinde, Portman'ın Bonaventure'ü tüm savları doğrular niteliktedir: Yapı, gerek yerel halkın gerekse turistlerin heyecanla gezdiği popüler bir binadır (Portman'ın diğer yapılan bu yönden daha başarılı olsa da). Bununla birlikte, kentsel dokunun içine popülist bir yapının yerleştirmesi farklı bir konudur ve tartışmaya da bu konuyla başlıyoruz. Bonaventure'ün, biri Figueora'da, diğer ikisi ise eski Bunker tepesinden arta-



The Westin Bonaventure (Portman)



Le Corbusier, "Unite d'Habitation"

kalan meyil üzerinde inşa edilen yüksek bahçelerden geçilerek ulaşan otelin diğer yanında olmak üzere üç kapısı var. Bu girişlerden hiç biri, geçmiş yıllarda inşa edilen binaların geçişinizi şehir sokağından iç mekana doğru yönlendirdiği eski otellerin tenteli girişlerine ya da anıtsal "porte cochere"lere benzemez. Bonaventure'ün giriş yolları, oldukları biçimleriyle, yanal ya da daha doğrusu, arka kapılarla ilgilidir: Arka bahçeleri izlediğinizde kendinizi kulenin altıncı katında bulursunuz ve orada bile sizi lobiye ulaştıracak asansörü bulabilmeniz için bir kat merdiven inmeniz gerekecektir. Bu arada, Figueroa'da ilk bakışta ön giriş kapısı gibi görünen giriş sizi, elinizde bagajlarınızla, ikinci katta yer alan alışveriş balkonuna ulaştırır ki buradan ana kayıt masasına yürüyen merdivenle inmek zorunda kalırsınız. Bu tuhaf biçimde herhangi bir göstergeden yoksun giriş yolları üzerine belirtmek istediğim ilk şey, bunların, (Portman'ın uğraşmak zorunda olduğu maddi sınırlamalardan da üzerinde ve ötesinde) otelin iç mekanında başat bir biçimde kendini hissettiren yeni bir kapanmışlık kategorisini empoze etmeye çalışıyor olmaları. Kanımca, Paris'de Beauborg ya da Toronto'da Eaton Centre gibi diğer bazı karakteristik postmodern binalarla birlikte Bonaventure, toplam bir uzam, komple bir dünya, minyatür bir kent oluşturmayı amaçlamaktadır: Bu arada, bu yeni toplam uzam, yeni bir kolektif uygulama, kişilerin sağa solda dolaştıkları, birleştikleri yeni ve tarihsel yönden özgün bir tür hiperkalabalık uygulamasının yeni bir tarzına tekabül ediyor. Bu nedenle, ideal olarak, Portman'ın Bonaventure'unun minikentinin hiç bir girişinin bulunmaması gerekir, zira giriş yolu her zaman binayı, kendisini çevreleyen kentin kalan bölümüne bağlayan dikiş izidir; oysa bina, kentin bir parçası olmayı değil, onun kopyası olmayı, onun yerini almayı ve ikame etmeyi amaçlamaktadır. Bu elbette ki olanak dışı; buradan da girişin en yalın biçimde minimuma indirgenmesi ortaya çıkıyor.[19] Ancak bu kendini çevreleyen kentten kopuş, Enternasyonal

[19] Bu tür bir yapının "arkasını döndüğünü" belirtmek, elbette gerçeği olduğundan farklı göstermek olur; öte yandan, binanın "popüler" özelliğinden söz etmek ise, onun dışarıda (yığınlarının eski Plaza'nın açık uzamını yeğleyen) Hispanik-Asya karışımı devasa şehirden sistematik biçimde kendini ayırmış olduğu gerçeğini gözardı etmek anlamına gelir. Gerçekten de bu, Portman'ın iletmeye çalıştığı, başlıca illüzyonu onaylamak anlamına gelir: Portman, süper lobilerinin kapsadığı özenle tasarlanmış uzamlarında, kensel yaşamın gerçek popüler dokusunu yeniden yaratmıştır. (Gerçekte Portman yalnızca, üst orta sınıflar için, şaşırtıcı derecede karmaşık emniyet sistemleri tarafından korunan akvaryum ya da seraları andıran geniş yaşama mekanları inşa etmiştir. Kent merkezinde inşa edilen yeni yapıların büyük bir bölümü, Jüpiter'in üçüncü uydusu üzerinde yükselen yapılar gibidir. Bunların temel mantığı, kendi içinde doğayı minyatürleştirmeğe çalışan klastrofobik bir uzay kolonisinin mantığına benzer. Bu nedenle Bonaventure, nos-

Üslubun kopuşundan farklıdır; zira –modernist yeni Ütopik uzamının açık bir biçimde reddettiği bozulmuş ve düşmüş kent dokusundan köktenci bir biçimde ayırdığı Le Corbusier'nin büyük *pilotis*inde olduğu gibi– bu anıtsal yapılarda kopuş eylemi daha şiddetli, daha gözle görülür bir nitelik taşır ve son derece gerçek simgesel bir anlamı vardır (bununla birlikte modernin kozu, kendi "yeni"liğinin taşıdığı güçlü kini içinde bu yeni Ütopik uzamın, kendini çevreleyen kent dokusunu uzamsal dilinin gücüyle sonunda dönüştürebilmektir). Oysa Bonaventure, Heidegger'in parodisiyle "düşmüş kentin dokusu bırak öyle kalsın" der gibidir; ne daha fazla etki, ne de daha geniş protopolitik ütopik dönüşüm beklenir ya da arzu edilir.

Bu teşhis, biraz önce yansıma olgusunu genellikle yeniden üretime dayalı teknolojinin bir tematiğini geliştirirken kullandığımdan daha farklı bir yorumla değerlendireceğim Bonaventure'ın devasa yansıtıcı cam derisi tarafından da doğrulanmaktadır (ancak bu iki yorum birbiriyle çelişik değildir). Şimdi, bu camdan derinin, dış dünyayı oluşturan kenti nasıl geri püskürttüğünü vurgulamak gerekiyor: Bu geri püskürtme ya da yansıtmanın bir anolojisine de, konuştuğunuz kişinin sizin gözlerinizi görebilmesini engelleyen ve böylece Diğeri üzerinde bir agresitivite ve güç sağlayan aynalı gözlüklerde rastlıyoruz. Benzer biçimde camdan deri de Bonaventure'ün tuhaf ve yersizleştiri-

---

taljik bir Güney Kaliforniya mekanını bir çeşni olarak sunar: Portakal ağaçları, fıskiyeler, çiçekli asma dalları ve temiz hava. Dışarıda, zehirli dumanların altındaki kent gerçekliğinde, aynalı camlarla kaplı geniş yüzeyler, büyük kentin yalnızca sefaletini ve düşkünlüğünü değil, aynı zamanda (Kuzey Amerika'nın en coşkulu kentsel yakın çevre duvar resimleri (mural) akımı da dahil olmak üzere) bastırılamaz bir devingenliği ve bir otantiklik arayışını da yansıtmaktadır". (Mike Davis, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism". *New Left Review* 151 (Mayıs-Haziran 1985); 112). Davis benim bu tür ikinci derecede kensel yenileme girişimleri konusunda uzlaşmacı ya da soysuzlaşmış bir yaklaşım içinde olduğumu inanıyor; makalesinde okur için yararlı kentsel bilgilerin ve analizlerin yanısıra, yoğun bir içtensizlik de yer alıyor. Emek sömürüsüne dayalı atelyelerin (sweatshops) "pre-kapitalist" döneme ait olduğunu düşünen bir kişinin verdiği ekonomi dersleri yararlı olmaz; öte yandan, postmodernizmi bir orta sınıf özelliği olmak bir yana, (hegemonik ya da "egemen sınıf üslubu olarak –tabii eğer öyle bir şey varsa) bir oluş şekline dönüştüren formatif bir etki olarak bizim tarafımıza alacak kaydetmenin (1960'ların sonlarında patlak veren getto ayaklanmaları) bize sağlayacağı avantajın ne olacağı açık değildir. İşleyiş düzeni de elbette tersine olacaktır: Sermaye (ve onun çoğul"nüfuzları") önce gelir ve ancak bunun ardından bir "direniş" ortaya çıkabilir ki genelde, bunun tersine olduğunu düşünmek kişilere cazip gelir. (Fabrikada ortaya çıktığı biçimde işçilerin kendi aralarındaki ilişkileri onlar tarafından değil, sermaye tarafından konumlandırılır. Bunların birleşmeleri, kendi oluşlarını değil, sermayeninin oluşunu belirler. Tek başına işçi için bu, rastlantısal gibi görünecektir. Kendisinin diğer işçilerle bir araya gelmesini ve onlarla olan iş birliğini, sermayenin işleyiş tarzları açısından "yabancılaşmış" ilişkiler olarak görür. (Karl Marx, *Grundrisse*, Collected Works, volume 28,New York, 1986, s. 505). Davis'in yanıtı, Sol'dan gelen daha "militan" seslerin tipik bir örneğini yansıtmakta; öte yandan, yazıma sağ-kanattan gelen tepkiler ise genellikle konuya estetik yönden yaklaşıyor ve örneğin benim postmodern mimariyi genelde Portman gibi bir kişi ile özdeş kılmamı eleştiriyorlar; oysa Portman, yeni kent merkezlerinin (Harold Robbins'i olmasa bile) Coppola'sı sayılır.

ci bir şekilde kendisini içinde bulunduğu mekandan ayırıyor. Buna bir dış yüzey bile diyemeyeceğiz, zira otelin dış duvarlarına baktığınızda, otelin kendisini değil, onu çevreleyen herşeyin çarpık imgelerini görüyorsunuz.

Şimdi, yürüyen merdivenlere ve asansörlere geliyoruz. Özellikle Portman'ın "dev kinetik heykeller" adını verdiği ve özellikle –dev Japon fenerleri ya da gondollar gibi durmaksızın inip çıktığı Hyatt'larda otel iç mekanının görselliğinin ve heyecanınının önemli bir unsurunu oluşturan asansörlere bilinçli bir ayrıcalık tanınmış ve ön plana çıkartılmışlardır. Kanımca bu "insan taşıyıcılar"ı (terim, Portman tarafından Disney'den uyarlanmıştır) salt işlevselliğin ve teknik komponentlerin ötesinde ve daha önemli bir gösteren olarak görmek gerekir. Her durumda son yıllarda ortaya çıkan mimari kuramın başka alanlardan anlatısal analizler almaya başladığını ve fiziksel yörüngelerimizi, biz ziyaretçilerden kendi gövdelerimizle ve hareketlerimizle yerine getirmemiz ve tamamlamamız istenen gerçek anlatılar ya da öyküler aracılığı ile dinamik yollar ya da anlatısal paradigmalar şeklinde görmeye çalıştığını biliyoruz. Bununla birlikte Bonaventure'de bu sürecin diyalektik bir biçimde yükseldiğini görürüz; bana öyle geliyor ki, yürüyen merdivenler ve asansörler burada yalnızca hareketin yerini almakla kalmıyor, aynı zamanda ve herşeyden çok, kendilerini gerçek anlamda hareketin yansıtıcı işaretleri ve amblemleri olarak belirliyorlar (bu binada –özellikle yürümenin kendisi olmak üzere eski hareket biçimlerinden neyin geride kaldığı sorusuna geldiğimizde açıklığa kavuşacak bir konu). Burada anlatısal dolaşma, artık kendi başımıza yapmamıza izin verilmeyen o eski gezintinin alegorik bir göstereni durumunu alan bir taşıma aracı tarafından vurgulanmakta, simgeleştirilmekte, şeyleştirilmekte ve ikame edilmektedir ki bu da, kendisine dönerek kültürel üretimini kendi içeriği olarak belirleme eğilimi gösteren tüm modern kültürün kendi kendisine göndermede bulunma özelliğinin diyalektik bir yoğunlaşmasıdır.

Konunun kendisini, bu tür alegorik aygıtlardan inip, minyatür bir göl ve altıncı kattaki bir tür çatı serasına kadar yükselen balkonlar tarafından çevrelenen, asansörleri ile dört simetrik yerleşim kulesinin ortasında büyük merkez sütunu ile lobi ya da atriuma adım attığınızda yaşadığınız uzamsal deneyimi anlatmaya gelince, kendimi kaybolmuş hissediyorum. Kanımca, bu tür bir uzam, artık hacim ya da

hacimlerin dilini kullanmamıza fırsat vermiyor, zira bunların kavranabilmeleri de olanak dışı. Yukarıdan sarkan flamalar, gerçekte sahip olabileceği form üzerinde herhangi bir varsayımda bulunabilmeyi önlemek üzere sistematik ve kasıtlı bir biçimde bu boş uzamı kaplıyorlar; aynı anda, uzam içinde akıp giden sürekli bir faaliyet, bu boşluğun burada kesinlikle sıkıştırılmış olduğu, bunun da, bir zamanlar perspektif ya da hacim duyumunun algılanabilmesini sağlayan o mesafenin artık yer almadığı bir durumda içine gömüldüğünüz uzamı oluşturduğu duygusunu uyandırıyor. Tüm bedeninizle ve gözlerinize kadar bu hiper-uzamın içindesiniz; ve eğer, daha önce postmodern resim ve yazında sözünü ettiğim derinliğin baskı altında tutulmasının mimaride gerçekleşebilmesi zorunlu olarak güç göründüyse, belki de bu şaşkına çevirici içine gömülme deneyimi de, bu yeni ortamın biçimsel karşılığı olarak görülebilir.

Ancak yürüyen merdiven ve asansörün de bu bağlamda diyalektik yönden birbirinin karşıtı olduğu ve asansör gondolun o görkemli deviminin de aynı zamanda atriumun dolu mekanı için diyalektik bir telafi oluşturduğu öne sürülebilir; asansör, bize kökünden farklı, ama aynı zamanda tamamlayıcı uzamsal bir deneyim, dört simetrik kulenin birinden yukarı yükselerek süratle tavanı aşma ve göndergenin, Los Angeles kentinin kendisinin nefes kesici, hatta ürkütücü bir biçimde gözlerimizin önüne serildiği duygusunu deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Ancak, dikey devinim bile kontrol altındadır: Asansör sizi o dönen kokteyl salonlarından birine ulaştırır ve siz, bir kez daha pasif konumda dönerek şimdi dışarıya baktığınız pencere camları üzerinde kendi imgelerine dönüşen kentin düşündürücü bir panoramasını izlersiniz.

Lobinin merkezi uzamına geri dönerek bu konuyu kapatabiliriz (ancak otel odalarının gözle görünür biçimde kenara itilmiş olduğu da geçerken gözlemlenir; yerleşim bölümlerindeki koridorlar alçak tavanlı, karanlık en bunaltıcı anlamında işlevsel, odaların ise son derece zevksiz oldukları anlaşılmaktadır). İniş, oldukça dramatiktir: Çatıdan aşağıya hızla düşüp, gölün ortasına konarsınız. Ancak buraya vardığınızda olanlar ise oldukça farklıdır ve şaşkınlık, uzamın, yine de içinde yürümeye çalışanlardan aldığı bir öç şeklinde tanımlanabilir. Dört kulenin mutlak simetrisi göz önünde bulundurulduğunda, bu lobi içinde yolunuzu bulabilmeniz neredeyse olanak dışı gibidir. Eski bir uzamın koordinatlarını yeniden kurabilmek amacıyla acınası

ve oldukça umutsuz bu durumu açığa vuran bir çaba içinde, son yıllarda renk kodlaması ve yön işaretleri eklenmiş bu uzamsal mutasyonun uygulamadaki en dramatik sonucundan, çeşitli balkonlardaki dükkan sahiplerinin içinde bulundukları talihsiz açmazdan söz edeceğim: 1977'de otelin açılışından bu yana hiç kimsenin bu dükkanlardan herhangi birini bulamayacağı, aradığınız butiği bir kez bulabilseniz bile büyük bir olasılıkla ikinci kez aynı dükkanı bulabilme şansınızın çok az olduğu herkesçe biliniyordu: Sonuç olarak, dükkan kiracıları perişan halde ve tüm mallar indirimli satılıyor. Portman'ın bir mimar olduğu kadar bir iş adamı ve milyoner bir inşaatçı, bir sanatçı ve aynı zamanda kendi çapında bir kapitalist olduğunu anımsadığımızda, burada da bir tür "bastırılmışın geri dönüşünün" söz konusu olduğu anlaşılıyor.

Böylece, en sonunda esas savıma geliyorum: Uzamın bu en son mutasyonu –postmodernist hiper-uzam– en sonunda, insan bedeninin kendini konumlandırabilme, yakın çevresini görsel yönden örgütleyebilme ve bilişsel olarak, haritası yapılabilen bir dış dünyada kendi pozisyonunun haritasını çıkarabilme kapasitesini aşmayı başarmıştır. Şimdi, beden ile onun inşa edilmiş çevresi arasındaki bu ürkütücü ayrılma noktasının –ki, modernizmin uyandırdığı ilk şaşkınlık arasındaki fark, bir otomobil ile bir uçağın sürati arasındaki fark gibidir– hiç değilse şu anda kendimizi zihinlerimizin içinde tek tek bireyler olarak bulduğumuz dev, global, çokuluslu ve merkezsiz iletişim ağının haritasını çıkartabilme kapasitesinden yoksunluğunun yarattığı daha belirgin bir açmazın simgesi ya da analojisini oluşturduğu öne sürülebilir.

Ancak, Portman'ın uzamının olağan dışı ya da görünürde marjinal ve Disneyland türü eğlence merkezi üzerinde uzmanlaşmış bir uzam şeklinde algılanmasını istemediğimden dolayı, bu kendinden hoşnut ve (sersemletici de olsa) eğlence zaman-uzamını, kendinden çok farklı bir alanda, özellikle Michael Herr'in Vietnam deneyimlerini konu alan harika kitabı *Dispatches*'da aktardığı biçimiyle postmodern savaş uzamı ile karşılaştırmak istiyorum. Yapıtta yer alan olağanüstü dilbilimsel yenilikler, dilin kişisellikten arındırılmış bir biçimde başta rock dili ve siyah dili olmak üzere çağdaş kolektif idiolektlerin oluşturduğu geniş bir yelpazeyi birleştiren, buna karşın bu birleşmenin içeriksel sorunlar tarafından yönlendirildiği eklektik yöntem açısından postmodern sayılabilir. Bu ilk korkunç postmodernist savaş, geleneksel savaş romanı ya da filminin paradigmalarının herhangi biriyle anlatı-

lamaz –gerçekten de, tüm eski anlatısal paradigmaların yıkılışı, eski bir askerin bu tür bir deneyimi aktarabileceği her tür ortak dilin de yıkılışıyla birlikte, bu kitabın ana konularından birini oluşturur ve bunun da yeni bir "dönüşlülüğe" (reflexivity) yol açtığı söylenebilir. Benjamin'in bedensel algılamanın tüm eski alışkanlıklarını aşan bir yeni kent teknolojisi deneyiminden yola çıkarak Baudelaire ve modernizmin doğuşu üzerine yazdıkları, teknolojik yabancılaşmaya doğru bu yeni ve neredeyse düşlenemez sıçramanın ışığında, bire bir bağlamda hem ilişkili hem de güncelliğini ve geçerliliğini yitirmiştir.

> O, hareket eden hedeflerden kurtulan, hedeflere abone, savaşın gerçek çocuğuydu. Zira, kıskıvrak bağlandığın ya da kapana kısıldığın ender durumların dışında sistem, eğer istediğin buysa, seni sürekli devingen kılacak biçimde ayarlanmıştı. Elbette herşeyden önce ordaysan ve bunu yakından görmek istiyorsan, bu da hayatta kalabilme tekniği olarak herşey kadar anlamlıydı; düzgün ve doğru başlıyordu. Ancak ilerledikçe konik bir şekil alıyordu; zira, hareket ettikçe daha çok görüyor, daha çok gördükçe, ölüm ve yaralanmanın ötesinde daha çok tehlikeye giriyordun; ve daha çok tehlikeye girdikçe de birgün "hayatta kalan" biri olabilme şansın daha azalıyordu. Bazılarımız, savaşın içinde, bu koşuşun bizi nereye sürüklediğini artık göremeyecek duruma gelinceye kadar, çılgınlar gibi hareket ediyordu; yüzeyde ise yalnızca, fasılalarla, beklenmedik bir şekilde delip giren savaş vardı. Helikopterlere taksiler gibi ulaşabilmemiz olanaklı olduğu sürece, görünürde sessiz kalabilmemiz için gerçek bir bitkinlik, şoka yakın bir bunalım ya da bir düzine afyon çubuğu gerekiyordu, yine de ha ha, *La Vida Loca*, bizi kovalayan biri varmış gibi kafamızın içinde koşup dururduk. Geri dönüşümü izleyen aylarda bindiğim yüzlerce helikopter, kolektif bir meta-helikopter oluşturuncaya kadar bir araya geldi ve bu benim için ortalıktaki en seksi şeydi: Kurtarıcı-yokedici, sağlayıcı-harcayıcı, sağ el-sol el, atak, akışkan, uyanık ve insanca; kızgın çelik, gres yağı, cangılın nemine bulanmış branda, önce soğuk, sonra sıcak ter, bir kulakta kasetten gelen rock and roll ve diğer kulakta yanıbaşındaki tüfeğin patlaması, benzin, sıcak, dirimselllik ve ölüm ve ölümün ta kendisi, hiç de beklenmedik olmayan.[20]

Eski modernist lokomotif ya da uçağın makinesi gibi devinimi temsil etmeyen, bununla birlikte, yine de yalnızca devinim içinde temsil edilebilen bu yeni makinede yeni postmodernizmin uzamın gizini andıran bir niteliğin yoğunlaştığı farkedilir.

---

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

6

Burada anahatları ile belirlenen postmodernizm kavramı salt biçemsel olmaktan çok tarihsel bir kavramdır. Postmodernin, mevcut diğer tarzların arasında (isteğe bağlı) bir biçem şeklinde ele alındığı görüş ile onu, geç kapitalizmin mantığının kültürel başatlığı şeklinde kavramaya çalışan görüş arasındaki köktenci farklılaşmayı ne denli vurgulasam az; gerçekten de bu iki yaklaşım bir bütün olarak görüngünün kavramsallaştırılmasında birbirinden çok farklı iki yöntemi: Bir yanda (olumlu ya da olumsuz olduklarına aldırmayan) ahlaki yargıları, diğer yanda ise, Tarih içinde şimdiki zamanımız üzerinde düşünebilme konusunda gerçek anlamda diyalektik bir girişimi oluşturuyor.

Postmodernizmin ahlaki yönden olumlu biçimde değerlendirilmesi üzerine söylenebilecek fazla bir şey yok: Bununla birlikte (post-endüstriyel toplum sloganı altında aynı derecede hevesle yüceltilen toplumsal ve ekonomik boyutu da dahil olmak üzere) bu estetik yeni dünyanın uzlaşmacı (ancak taşkın) grupçu kutlanışı, elektronik yongalardan robotlara kadar ileri teknolojinin kurtarıcı doğası üzerine – yalnızca güç durumdaki sol ve sağ hükümetler tarafından değil, aynı zamanda çok sayıda aydın tarafından da beslenen– fantazyaların postmodernizmin daha vulgar savunmaları ile özünde aynı oldukları belirgin bir şekilde farkedilmese de elbette kabul edilebilir gibi değildir.

Ancak bu durumda, postmodernizmin ve onun başlıca modernizmlerin ütopyacı "yüksek ciddiyeti" ile karşılaştırıldığında ortaya çıkan özdeki gereksizliğini mahkum eden –ve gerek Sol'dan gerekse radikal Sağ'dan gelen– ahlakçı görüşleri reddetmek de doğal sayılır. Kuşkusuz, daha eski gerçeklikleri televizyon imgelerine dönüştüren benzeşim mantığı, geç kapitalizmin mantığının salt bir suretini çıkartmanın ötesinde bu mantığı daha da güçlendiriyor ve yoğunlaştırıyor. Bu arada tarihe etkin bir biçimde müdahale ederek onun bulunduğu durumda edilgen olan momentini değiştirmeye çalışan politik gruplar için (ki bu değiştirme, toplumun sosyalist dönüşüme doğru yönlendirilmesine ya da daha yalın bir geçmiş fantazyasına doğru gerici bir biçimde yeniden yapılandırılmasına yönelik olabilir), geçmişi görsel imgelere, stereotiplere ya da metinlere, dönüştürerek gelecekle ilgili herhangi bir pratik duyumu ya da kolektif projeyi etkili bir biçimde ortadan kaldıran ve böylece, gelecekteki değişimlerin yerine, toplumsal düzeyde "terörizm", bireysel düzeyde ise "kanser"

görümlerine kadar salt felaketler ve açıklanamayan kıyamet fantazyaları yerleştiren görsel tutkunun kültürel formu üzerinde, acınması ya da yerilmesi gereken özelliklerin dışında fazla birşey bulunmamaktadır. Ancak, eğer postmodernizm tarihsel bir olgu ise, bu durumda, onun ahlaki ya da ahlakçı yargılarla kavramsallaştırma girişiminin son aşamada bir kategori hatası olarak nitelendirilmesi gerekir. Kültür kritiğinin ve ahlakçının konumunu sorguladığımızda bu durum daha da açığa çıkar: Ahlakçı da bugün hepimiz gibi bu postmodernist uzama öylesine gömülmüş ve onun yeni kültürel kategorileri tarafından öylesine derinlemesine etkilenmiştir ki, devrini doldurmuş ideolojik eleştiri, "öteki"nin öfkeli bir ahlakçılıkla reddi, artık elde bulunmayan bir lüks durumuna gelmiştir.

Burada önerdiğim ayrım, Hegel'in bireysel ahlak ya da ahlakilik *(moralitat)* üzerine düşünme ile ondan tümüyle farklı kolektif toplumsal değerler ve uygulamalar *(Sittlichkeit)* arasında belirttiği ayrımdan dolayı çok iyi bilinmektedir.[21] Ancak, belirleyici biçimini Marks'ın materyalist diyalektiği açıklamasında, özellikle tarihsel gelişim ve değişim üzerine gerçek anlamda diyalektik düşünebilme konusunda zor bir ders veren *Manifesto*'nun o klasik sayfalarında bulabilmektedir. Bu dersin konusu elbette, kapitalizmin kendisinin tarihsel gelişimi ve özgül bir burjuva kültürünün konumlandırılmasıdır. İyi bilinen bir metninde Marks güçlü bir biçimde olanaksızı gerçekleştirmemizi; yani, bu gelişimi aynı anda hem olumlu hem olumsuz yönden düşünmemizi; diğer bir deyişle, tek bir düşünce içinde ve her iki yargının gücünü hiç bir şekilde zayıflatmadan kapitalizmin uğursuz özellikleri ile olağanüstü ve özgürleştirici dinamizmini aynı anda kavrayabilecek bir düşünce tarzına ulaşmamızı ister. Zihinlerimizi, kapitalizmin insanlığın başına gelen hem en iyi, hem de en kötü şey olduğunu anlamanın olanaklı olduğu bir noktaya ulaştırmamız gerekmektedir. Bu sıkı diyalektik emirden ahlaki bir konum belirlemek gibi daha kolay bir konuma geçiş, kökleşmiş ve son derece insana özgü bir durumdur: Konunun adiliği açısından yine de, geç kapitalizmin kültürel evrimini diyalektik bir yönden aynı anda hem felaket hem de ilerleme şeklinde kavrayabilmek üzere en azından bir çaba sarfetmemiz gerekmektedir.

---

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

Böyle bir çaba ilk elde, bizlerin şu düşüncelere varmamızı sağlayan iki soruyu ortaya çıkarıyor. Postmodern kültürün daha belirgin "yapaylık anları" içinde bir "gerçeklik anı" belirleyebilmemiz olanaklı mıdır? Böyle olsa bile, yukarıda önerilen tarihsel gelişimin diyalektik yönden incelenişinde son aşamada felce uğratan bir şey yok mudur? Tarihsel kaçınılmazlığın aşılması olanaksız sisi içinde olasılıkları sistematik yönden ortadan kaldırarak bizleri edilgenliğe ve umutsuzluğa teslim olmamızı sağlayacak şekilde hareketsizliğe mahkum etmiyor mu? Bu iki (birbiriyle ilgili) konuyu etkili bir çağdaş kültür politikası ve gerçek anlamda politik bir kültürün yapılanabilmesi için mevcut olanaklar bağlamında ele almak yerinde olacaktır.

Konu üzerinde bu şekilde odaklaşmak, elbette genelde kültürün yazgısı özelde ise postmodern dönem içinde bir tür toplumsal düzey ya da an olarak kültürün işlevi gibi daha gerçek bir konuyu güdeme getiriyor. Yukarıdaki tartışmada öne sürülen herşey postmodernizm adını verdiğimiz olgunun, toplumsal işlevinde önemli bir modifikasyonu içeren geç kapitalizm dünyasının kültür düzleminde temel bir mutasyonun gerçekleştiği yolundaki hipotezin ayrılmaz bir parçası olduğunu ve onsuz düşünülemeyeceğini öne sürüyor. Kültürün uzamı, işlevi ya da evreni üzerine daha eski tartışmalar (en başta Herbert Marcuse'ün *"Kültürün Olumlayıcı Doğası"* üzerine artık klasikleşmiş makalesi), onun başka bir dilin "yarı özerklik" şeklinde adlandıracağı özelliğini; övücü benzerliğin meşrulaştırılmasından eleştirel hiciv ya da ütopik acının kavgacı ithamlarına kadar uzanan biçimler şeklinde kendi görüntüsünü yansıttığı, varolanın pratik yaşamı üzerindeki iyi ya da kötü, hayaletimsi; ancak Ütopik varlığını vurgulamışlardır.

Şimdi kendimize sormamız gereken soru, kültürel evrenin yan özerkliğinin geç kapitalizmin mantığı tarafından yok edilip edilmediğidir. Ancak, kültürün (pre-kapitalist toplumlar bir yana) kapitalizmin daha erken dönemlerinde diğer özelliklerle birlikte sahip olduğu göreceli özerkliğe artık sahip olmadığını öne sürebilmek, zorunlu olarak onun artık varolmadığını ya da tükendiğini ima etmek anlamına gelmez. Aksine, özerk bir kültür evreninin çözülüşünün, daha ziyade bir patlama: Kültürün, tüm toplumsal düzlemde –ekonomik değerler ve devletin iktidarından, uygulamalara ve tinin kendi yapısına kadar– toplumsal yaşamımızda yer alan herşeyin özgün, ancak henüz resmileşmemiş bir anlamda "kültürel" bir nitelik kazandığı noktaya ulaşacak şekilde yoğun bir yaygınlaşması şeklinde ele alınmalıdır. Ancak

bu öneri, görüntü ya da benzeşim toplumu ve "gerçek olayların yapay-olaylara dönüştürülmesi" üzerine daha önce belirttiğimiz teşhis ile tam bir tutarlılık içindedir.

Ayrıca, kültür politikasının doğası üzerine yüceltilen eski ve geçerli köktenci kavramlarımızın bazılarının artık çağdışı oldukları vurgulanmaktadır. Bu kavramlar –olumsuzlama, karşı çıkma ve başkaldırma sloganlarından eleştiri ve yansıtmaya kadar– birbirlerinden ne denli farklı olurlarsa olsunlar, tümü de yine eski ve geçerli sayılan "eleştirel mesafe" formülü ile özetleyebileceğimiz tek, temelinde uzamsal bir ön varsayımı paylaşıyorlardı. Bugün sol içinde, kültürel edimi daha sonra saldırıya geçmek üzere sermayenin büyük Oluşunun dışında konumlandırabilme olasılığını içeren, belli bir minimal estetik mesafeyi elde edebilmek üzere şu ya da bu nosyondan yararlanmayan, geçerli hiç bir kültür politikası kuramı yoktur. Bununla birlikte, yukarıdaki argümanın önemli bir bölümünün göstermeye çalıştığı, genelde mesafenin (ve özelde eleştirel mesafenin) bu yeni postmodernizm uzamından kesinlikle ortadan kaldırılmış olmasıdır. Artık, postmodernizmin dolu ve yayılmış hacimlerine postmodern bedenlerimiz uzamsal koordinatlardan ve (kuramsal bir yana) pratik yönden mesafe belirleme yetisinden yoksun kaldığı noktaya ulaşacak derecede gömülmüş durumdadır; bu arada, çokuluslu sermayenin bu geniş yayılmasının sonuçta, eleştirel bir etkililik için mekan-ötesi ve Arşimetçi dayanaklar sunan pre-kapitalist kalıntılara (Doğa ve Bilinçdışına) nasıl nüfuz edip bunları nasıl sömürgeleştirdiğini de görüyoruz. Kısaca deyişle "Uzlaşma" (co-optation), bu nedenle sol içinde her yerde varlığını sürdürmektedir; ancak şimdi, yalnızca kültürel direniş ve gerilla savaşının anlık ve yerel karşı-kültür biçimlerinin değil, "The Clash" gibi açıkça politik müdahalelerin bile belirli bir mesafe oluşturamadıklarından dolayı artık bir parçası olarak kabul edilebildikleri bir sistem tarafından gizlice etkisiz hale getirilmelerinin ve soğurulmalarının hepimizce şu ya da bu şekilde hissedildiği bir durumun anlaşılabilmesi için yeterli bir kuramsal temel oluşturamıyor.

Bu noktada, postmodernizmin "gerçeklik anının" tam olarak, bu olağanüstü derecede moral bozucu ve iç karartıcı özgün yeni global uzam olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Postmodernist "yüce" adını verdiğimiz, yalnızca, bu içeriğin en belirgin durumuna ulaştığı, kendi içinde tutarlı yeni bir uzam türü olarak bilinç yüzeyine en yaklaştığı an olmaktadır. Ancak burada –en iyi şekilde yeni uzamsal içe-

riğin henüz dramatize edildiği ve açıklandığı ileri teknoloji tematiğinde belli olduğu gibi– belli bir biçimsel gizleme ya da örtüklük söz konusudur. Bununla birlikte, yukarıda belirtilen postmodernin daha erken özelliklerinin, aynı genel uzamsal nesnenin kısmi (ancak oluşturucu) yönleri olarak görülebilir.

Diğer yönleri ile açıkça ideolojik bu üretimlerin belli bir otantikliğinin bulunduğu savı bizim postmodern (ya da çokuluslu) uzam adını verdiğimiz nosyonun salt bir kültürel ideoloji ya da fantazya olmadığı ve (her biri kendi kültürel özerkliğine sahip ve kendi dinamiklerine uygun yeni uzam türleri geliştiren daha önceki ulusal pazarın ve emperyalist sistemin yayılmalarından sonra) dünya çapında kapitalizmin geçirdiği üçüncü özgün yayılma olarak gerçek bir tarihsel (ve sosyo-ekonomik) gerçekliğe sahip olduğu yolundaki öneriye bağlıdır. Bu durumda, yeni kültürel üretimin bu yeni uzamı keşfetme ve açıklamaya yönelik çarpıtılmış ve gerçeği yansıtmayan girişimlerinin de kendi içlerinde (daha eski bir dili kullanmak gerekirse) "yeni bir" gerçekliğin temsiline yönelik çok sayıda girişimler şeklinde ele alınmaları gerekecektir. Terimler paradoksal görünse de –klasik yorumsamacı seçeneğin izinden– bunlar, kendilerine özgü yeni gerçekçilik biçimleri (ya da hiç değilse gerçeğin öykünmesi) şeklinde yorumlanabilirler; ancak aynı zamanda ve eşit ölçüde de, dikkatlerimizi bu gerçeklikten saptırma ya da gerçekliğin çelişkilerini örterek bunları çeşitli biçimsel mistifikasyonlar kılığına sokmaya yönelik girişimler olarak analiz edilebileceklerdir.

Bununla birlikte, gerçeğin kendisine; çokuluslu ya da geç kapitalizmin yeni "dünya sisteminin" henüz kuramlaşmamış özgün uzamına gelince (ki olumsuz ya da uğursuz yönleri herkesçe iyi bilinen bir uzamdır bu) Marks'ın dünya piyasasını ulusal ekonomilerin ufku olarak görmesi ya da Lenin'in daha eski emperyalist global ağ için yaptığı gibi diyalektik, bizden, bu uzamın ortaya çıkışının olumlu ya da "ilerlemeci" şeklinde yorumlanışına aynı derecede açık olmamızı ister. Zira ne Marks ne de Lenin için sosyalizm daha küçük (ve bu nedenle daha az baskıcı ve kapsamlı) toplumsal örgütlenme sistemlerine bir geri dönüş değildir; aksine, sermayenin kendi çağında ulaşmış olduğu boyutlar, yeni ve daha kapsamlı bir sosyalizmin elde edilebilmesi yolunda bir vaad, model ve bir önkoşul olarak kavranıyordu. Köktenci yeni bir tür enternasyonalizmin müdahalesini ve olgunlaşmasını öngören yeni bir dünya sisteminin daha da global ve bütünleş-

tirici uzamı için de aynı şey geçerli değil mi? Sosyalist devrimin (Güneydoğu Asya ve başka yerlerde) daha eski nasyonalizmlerle, sonuçları yakın zamanlarda sol içinde ciddi şüphelere yol açacak biçimde bir araya gelmesinin yol açtığı felaketler bu görüşe destek oluşturmak üzere ileri sürülebilir.

Ancak, durum böyle ise, yeni bir kültür politikasının hiç değilse bir olası biçimi açıklık kazanıyor, ancak burada hemen belirtilmesi gereken estetik bir kayıtla. Sol kültür üreticileri ve kuramcıları –özellikle romantizmden kaynaklanan ve kendiliğinden içgüdüsel ya da bilinçdışı "deha" biçimlerini yücelten burjuva kültürel gelenekleri tarafından biçimlenenler, ama aynı zamanda, Idanovizim ve sanata politik ya da parti müdahalesinin üzücü sonuçları gibi çok iyi bilinen tarihsel nedenlerden dolayı– genellikle tepkisel yönden burjuva estetiğinin ve özellikle ileri modernizmin sanatın yüzyıllardır varolan işlevlerinden birinin –pedagojik ve didaktik işlevinin reddedilmesi karşısında beklenenin ötesinde dehşete düşmüşlerdir. Bununla birlikte sanatın öğretici işlevi (büyük ölçüde ahlak dersleri biçiminde olsa da) klasik dönemde her zaman vurgulanmıştır; öte yandan, Brecht'in olağanüstü ve hala tam olarak anlaşılamayan eserleri, yeni ve biçimsel yönden yaratıcı ve özgün bir yolla, modernizm anı için, kültür ve pedagoji ilişkisine karmaşık yeni bir kavrayış getirir. Benim burada önereceğim kültürel model de benzer bir biçimde (sırasıyla realizm ve modernizmin ayırıcı anları üzerine) gerek Lukàcs gerekse Brecht tarafından çok farklı biçimlerde vurgulanan politik sanat ve kültürün bilişsel ve pedagojik boyutlarını ön plana çıkartmaktadır.

Bununla birlikte artık bize ait olmayan tarihsel durumlar ve ikilemler temelinde geliştirilen estetik uygulamalara geri dönemeyiz. Bu arada, burada geliştirilen uzam kavramı, içinde bulunduğumuz duruma uygun bir politik kültür modelinin temel örgütleyici etkinliği olarak zorunlulukla uzama ilişkin konuları ortaya çıkartacağını belirtmektedir. Bu nedenle bu yeni (ve varsayımsal) kültürel formun estetiğini geçici olarak "bilişsel haritalandırma" olarak tanımlayacağım.

Klasik eseri *Kent İmgesi*'nde Kevin Lynch bize, yabancılaşmış kentin herşeyden önce, içinde yaşayan kişilerin ne kendi konumlarını ne de kendilerini içinde buldukları kentsel bütünlüğü (zihinlerinde) haritalayamadıkları bir uzam olduğunu öğretmiştir: içinde geleneksel işaretleyicilerin (anıtlar, merkez noktalar, doğal hudutlar, meskun perspektifler) hiçbirinin bulunmadığı Jersey City gibi ağlar bunun en

belirgin örnekleridir. O halde, geleneksel kentte yabancılaşmanın ortadan kaldırılması, bir "yer duyumunun" pratik yönden yeniden kazandırılması ya da bellekte kalıcı ve bireysel öznenin hareketli, alternatif yörüngeler arasındaki anları esnasmda tekrar tekrar haritalayabileceği eklemlendirilmiş bir bütünlüğün inşası ya da yeniden inşasını ilgilendirmektedir. Lynch, kendi yapıtının konusunu bu tür bir kent formunun sorunları ile bilinçli bir şekilde sınırlamıştır; bununla birlikte burada sözünü ettiğimiz daha geniş ölçekli ulusal ya da global uzamlara yansıtıldığında yapıt, olağanüstü bir derinlik kazanır. Ayrıca, aceleci bir tavırla Lynch'in modelinin –temsille ilişkili son derece merkezi konuları gündeme getirmekle birlikte– "temsil ideolojisi" ya da mimesisin klasik postmodern kritikleri tarafından herhangi bir şekilde kolayca çürütülebileceği öne sürülmemelidir. Bilişsel harita, sözcüğün daha eski anlamıyla tam da öykünmeci (mimetic) sayılmaz; gerçekten de, ortaya attığı kuramsal konular temsil üzerine analizlerin daha yüksek ve çok daha karmaşık bir düzeyde yeniden oluşturmamızı sağlar.

Herşeyden önce, kentsel uzam terimleriyle Lynch'in ele aldığı ampirik sorunlarla, ideolojinin "öznenin kendi Reel varoluş koşullarıyla arasında kurduğu Düşsel ilişkilerin temsili[22] şeklindeki Althusserci (ve Lacancı) kusursuz yeniden tanımı arasında son derece ilginç bir yakınlık vardır. Elbette bu, fiziksel kent içinde gündelik yaşamın daha dar çerçevesinde bilişsel haritanın tam olarak yerine getirdiği işlev; bir bütün olarak kentin yapılarının birleşiminin daha geniş ve uygun biçimde temsil edilemeyen bütünlüğü içinde birey açısından durumsal bir temsilin sağlanabilmesi olmaktadır.

Bununla birlikte haritacılığın (kartografi) kendisinin temel bir aracılık durumunu oluşturduğu ölçüde Lynch'in yapıtı aynı zamanda diğer bir gelişim çizgisini de ortaya çıkartıyor. Aynı zamanda bir sanat olan bu bilimin tarihine bir göz attığımızda, Lynch'in modelinin gerçekte, daha sonra haritacılık adını alan sürece tam olarak tekabül etmediği ortaya çıkıyor. Lynch'in özneleri daha çok, açıkça, sonuçları haritadan çok "kılavuz" şeklinde tanımlanan pre-kartografik faaliyetlerle ilgilidir: Yolcunun henüz özne merkezli ya da varoluşsal yolculuğu çevresinde örgütlenen, vahalar, sıradağlar, nehirler, anıtlar, vb.

[22] Louis Althusser, "Ideological State Apparatuses" *Lenin and Philosophy* içinde, (New York, 1972). (*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İthaki, İstanbul: 2006).

belli başlı temel noktaların işaretlendiği şemalar. Bu şemaların en gelişmiş biçimleri, açık denize ender açılan Akdenizci denizcilerin kullanımı için kıyılara ait özelliklerin işaretlendiği gemici kılavuzları ya da *portulan*lardır.

Ancak pusula, gemici kılavuzlarına yeni bir boyut kazandırır ki bu boyut, kılavuz sorununu tam anlamıyla dönüştürecek ve bizlere gerçek bilişsel haritalandırma sorununu çok daha karmaşık bir şekilde yeniden ortaya çıkartacaktır. Zira bu yeni gereçler –pusula, sekstant ve teodolit– yalnızca yeni coğrafya ve navigasyon sorunlarına (Avrupalı gemicilerin bugün hala Afrika kıyılarını gözlemleme yoluyla ampirik olarak belirledikleri daha kolay olan enlem yöntemine karşın, özellikle yeryüzünün eğimli yüzeyi üzerinde boylamın belirlenmesi gibi zor sorunlara) tekabül etmekle kalmazlar, aynı zamanda yepyeni bir koordinatı; özellikle yıldızlar ya da nirengi noktaları gibi yeni operasyonlar aracılığı ile bütünlükle ilişkinin koordinatını ortaya çıkarırlar. Bu noktada, daha geniş anlamıyla bilişsel haritalandırma, varoluşsal verinin (öznenin ampirik konumunun) coğrafi bütünlüğün yaşanmamış, soyut kavramları ile koordinasyonunu gerektirmektedir.

Son olarak, yaklaşık aynı dönemlerde ilk kürenin geliştirilmesi (1490) ve Mercator projeksiyonun bulunması ile birlikte harita yapımıyla ilgili olarak, bizim bugün temsili kodların özelliği olarak adlandıracağımız, çeşitli gereçlerin içsel yapılarını, özellikle o güne değin çözülemeyen (açıkça Heisenbergci) eğimli düzlemlerin düz çizimlere geçirilmesi konusundaki ikilem olmak üzere, temsil dillerini ilgilendiren tüm yeni temel soruları ve haritacılıkla ilgili daha naif öykünmeci kavrayışları kapsayan üçüncü bir boyut ortaya çıkar. Bu noktada (aynı zamanda da, harita yapımının çeşitli tarihsel anlarında bilimsel ilerlemenin ya da daha doğrusu diyalektik bir gelişim olabileceği de ortaya çıkmadığı bir anda) hiç bir haritanın tam olarak doğru olmayacağı açıkça anlaşılır. Tüm bu verilerin şimdi Althusserci ideoloji tanımının çok farklı sorunsalına aktarılabilmesi için iki noktanın belirtilmesi gerekmektedir. Birincisi, bu Alhusserci kavram şimdi bizi, bu coğrafi ve kartografik konuları, toplumsal uzam terimleriyle –örneğin, toplumsal sınıf ve ulusal ya da uluslararası bağlam terimleriyle, kişisel toplumsal ilişkilerimizin zorunlu olarak aynı zamanda yerel, ulusal ve uluslararası sınıfsal gerçeklikler içinde bilişsel yönden haritalandırılmasına ilişkin terimlerle yeniden düşünebilmemizi sağlamaktadır. Ancak, sorunun bu şekilde yeniden formüle edilmesi, bu-

rada tartışılan postmodernist ya da çokuluslu anın global uzamı tarafından daha da arttırılmış ya da daha özgün biçimlerle ortaya attığı haritalandırmaya ilişkin güçlüklerle de açıkça karşı karşıya gelmemiz anlamına gelir. Bu konular, salt kuramsal değildir: Birinci Dünya öznelerinin varoluşsal (ya da ampirik) olarak geleneksel üretimin silindiği ve klasik anlamda toplumsal sınıfların yer almadığı bir "post-endüstriyel toplum" da yaşadıkları ile ilgili –politik praksis üzerinde dolaysız etkileri bulunan– alışılagelmiş kanılardan da anlaşılacağı gibi bunların kaçınılmaz pratik politik sonuçlan da bulunmaktadır.

İkinci nokta ise, Althusserci kuramın Lacancı desteklerine geri dönmenin yararlı ve anlamlı bazı metodolojik katkılar sağlayabileceğidir. Althusser'in formülasyonu, bugün bizim için hiç de değersiz sayılmayan bilim ve ideoloji arasındaki daha eski ve bu nedenle de klasikleşmiş Marksçı ayrımı yeniden gündeme getirir. Varoluşsal – bireysel öznenin konumlandırılması, gündelik yaşam deneyimi, biyolojik özneler olarak zorunlu bir biçimde sınırlandırıldığımız bir dünya üzerindeki monadik görüş– Althusser'in formülünde örtük bir biçimde soyut bilgi alanına –Lacan'ın bize hatırlattığı gibi, hiç bir zaman somut öznede değil, *"le sujet suppose savoir"* (bilindiği varsayılan özne; the subject supposed to know) olarak adlandırılan yapısal boşlukta, bilginin özne yerinde konumlanan ya da gerçekleşen bir alana– karşı çıkmaktadır. Burada öne sürülen, dünya ve bütünselliğinin soyut ya da "bilimsel" yolla bilinemeyeceği savı değildir. Marksçı bilim, soyut bir yolla dünya üzerine bir bilgi ve kavrayışın elde edilebilmesi için böyle bir yöntem getirmektedir: Örneğin Mandel'in büyük eseri, bu kitabın hiç bir yerinde böyle bir bilginin elde edilemeyeceğinin söylenemediği, ancak böyle bir bilginin temsilinin mümkün olamayacağının belirtildiği –ki bu da tümüyle ayrı bir konudur– global dünya sistemi üzerine son derece zengin ve ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Diğer bir deyişle Althusserci formül, varoluşsal deneyim ile bilimsel bilgi arasına bir kopukluk, bir çatlağın yer aldığını belirtir. Bu durumda ideolojinin işlevi bir şekilde, ayrık durumdaki bu iki boyutu birbirine eklemlenebilmeleri için yol bulmaktır. Tarihselci bir inceleme, tanıma şu noktayı eklemek isteyecektir: Böyle bir koordinasyon, işlevsel, yaşayan ideolojilerin üretimi, farklı tarihsel durumlara göre farklılık gösterecektir; ancak herşeyden önce de, bunun kesinlikle mümkün olamayacağı bazı tarihsel durumlar söz konusu olabilir –ki öyle görünüyor ki içinde bulunduğumuz kriz, böyle bir durumu yansıtıyor.

Oysa Lacancı sistem, iki değil üç bölümden oluşmaktadır. İdeoloji ve bilime karşı Marksçı-Althusserci muhalefet, Lacan'ın üç parçalı işlevlerinin yalnızca ikisine; sırasıyla, *Düşsel* ve *Gerçek* işlevlere tekabül eder. Bununla birlikte, son aşamada bireysel diller ya da araçların kodları ve kapasiteleri ile ilgili uygun bir temsili diyalektiği ortaya çıkartan haritacılık üzerine açtığımız ayraç, Lacancı *Simgesel* boyutun buraya kadar gözardı edilmiş olduğunu da bizlere hatırlatmaktadır.

Bireysel özneye global sistemdeki yeri üzerine gelişmiş bir duyum kazandırmayı amaçlayan pedagojik politik bir kültür olarak bilişsel haritalandırma estetiğinin, artık son derece karmaşıklaşmış bulunan bu temsili diyalektiğe zorunlu olarak saygı göstermesi ve ona hakettiği yeri kazandırabilmek için de köktenci yeni formlar icad etmesi gerekmektedir. Bu da, açıkça görüldüğü gibi, daha eski tür bir makineye, daha eski ve daha şeffaf bir ulusal uzama ya da daha geleneksel ve rahatlatıcı perspektifsel ya da öykünmeci bir kalıntıya geri dönüş için bir çağrı değildir: Yeni politik sanat (elbette ki böyle bir şey eğer mümkünse) postmodernizmin gerçeğine, yani temel objesine – çokuluslu sermayenin dünya uzamına– dayanmak ve aynı zamanda bireysel ve kolektif özneler olarak içinde bir kez daha kendi konumumuzun farkına vardığımız ve yaşadığımız gerek uzamsal gerekse toplumsal kargaşa tarafından, şu etkisiz bir durumda, eylemde bulunma ve mücadele etme kapasitemizi yeniden kazandığımız henüz düşlenemeyen yeni bir temsil tarzına doğru büyük bir yeniliğe ulaşmak zorundadır. Postmodernizmin politik biçimi eğer oluşacaksa, gerçek misyonunu gerek toplumsal gerek uzamsal ölçekte bir global bilişsel haritalandırmanın icad edilmesi ve yansıtılmasında bulacaktır.

2

İDEOLOJİ

POSTMODERN KURAMLARI

Postmodernizm sorunu temel özelliklerinin nasıl tanımlanacağı, hatta herşeyden önce böyle bir şeyin varolup varolmadığı, kavramın kendisinin herhangi bir yararının bulunup bulunmadığı ya da tam tersine bunun bir mistifikasyon olup olmadığı– aynı anda hem estetik hem de politiktir. Hangi terimlerle ifade edilirlerse edilsinler, postmodernizm üzerine mantıksal yönden belirlenen çeşitli konumlar her zaman, içinde yaşadığımız toplumsal anın özünde, bir politik olumlama ya da reddetmenin nesnesini oluşturduğu tarih görüşlerinin açıklanması şeklinde gösterilebilirler. Gerçekten de, tartışmayı olanaklı kılan öncülün kendisi, toplumsal sistemimiz üzerine ilk, stratejik bir varsayımı ortaya çıkartmaktadır: Bir postmodernist kültüre tarihsel özgünlük tanımak, aynı zamanda bazen tüketim toplumu adı verilen gelişim ile bu tür toplumun ortaya çıktığı kapitalizmin daha önceki anları arasında köklü bir yapısal farklılaşmanın bulunduğunun örtük bir biçimde olumlanması anlamına gelir.

Öte yandan, çeşitli mantıksal olasılıklar, postmodernizmin kendisinin belirlenmesinde vurgulanan diğer konuyla, yani, artık ileri ya da klasik modernizm olarak adlandırmamız gereken sürecin değerlendirilmesinde belirli bir konumun benimsenişi ile zorunlu bir ilişki içindedir. Gerçekten de, mantıken postmodern olarak tanımlanabilecek çeşitli kültürel yapıtların ilk elden bir dökümünü yaptığımızda, böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üsluplar ya da ürünler arasındaki "türdeş benzerlikler"i bunların kendi aralarında değil, hepsinin bir şekilde karşı çıktıkları ve tepki gösterdikleri ortak bir ileri modernist dürtü ya da estetikte aramak daha çekici gelir.

Bununla birlikte, bir üslup olarak postmodernizm üzerine görüşlerin ilk kez biçimlendiği mimari tartışmaların, bu görünürde estetiği ilgilendiren konuların politik rezonansının artık gizlenemeyecek bir duruma getirilmesini ve diğer sanatlarda zaman zaman daha örtük ve şifreli biçimde yapılan tartışmalarda farkedilebilir kılınmasını sağladıklarından dolayı ayrıcalıklı bir yeri vardır. Genelde, postmodernizm üzerine belirlenen dört ana konumu, son yıllarda konu üzerine yapılan çeşitli bildirilerden ayırabilmek mümkündür; ancak, bu göreceli olarak derli toplu şema ya da bileşim bile, bu olasılıklardan her birinin politik yönden ilerici ya da politik yönden gerici bir ifadeden (burada Marksist ya da daha genel anlamda sol perspektif söz konusudur) kolayca etkilenebileceği düşüncesi göz önünde bulundurulduğunda, daha da karmaşıklaşabilmektedir.

Örneğin, postmodernizmin ortaya çıkışını temelde anti-modernist bir bakış açısından karşılamak mümkündür.[1] Bir önceki kuşağın bazı kuramcıları (özellikle Ihab Hassan), postmodernist estetiği daha uygun bir postyapısalcı tematiği çerçevesinde ele aldıklarında buna benzer bir yaklaşım içindeydiler (temsil ideolojisine *Tel Quel*'in saldırısı, Heideggerci ya da Derridacı "Batı Metafiziğinin Sonu"); burada, genelde postmodernizm olarak adlandırılmayan (Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'in sonunda yer alan Ütopyacı kehanete bakınız) tümüyle yeni bir düşünce ve oluş tarzının dünyaya gelişi alkışlanmıştır. Ancak, Ihab Hassan'ın bu kutlayışının aynı zamanda ileri modernizmin daha aşırı birtakım anıtlarını da (Joyce, Mallarme) kapsıyor olmasından dolayı, bunun daha muğlak bir tavır oluşturduğu öne sürülebilirdi, eğer ki bu kutlamalara, bu tür çağrışımlara doğru anlamda *post-endüstriyel toplum*un politik tezini oluşturan enformasyon yüksek teknolojinin kutlamaları da katılmasaydı.

Yukarıda belirtilen belirsizliklerin çoğu, genelde, benimsediği Yeni Gazetecilik üslubunun ta kendisi, postmodernizmin çok çeşitli özelliklerinden birini oluşturan bir yazar tarafından kaleme alınan son yılların mimari tartışmalarının yer aldığı sıradan bir rapor kitap niteliğini taşıyan Tom Wolfe'un *From Bauhaus to Our House*'unda büyük ölçüde giderilmektedir. Bununla birlikte, bu kitabın ilginç ve semptomatik yönü, postmodern ile ilgili hiç bir ütopyacı kutlamayı getirmemiş ol-

[1] Aşağıda yer alan analiz bana, *postmodernizmi* farklı bir bağlamda daha çok kurumlaşmış "modernist" düşüncenin eleştirisi olarak gören *boundary 2* grubunun yapıtlarına uygulanabilir gibi görünmüyor.

ması ve daha da ilginç ve aslında tarzının bir özelliği olan zorlayıcı bir alaycılığın retoriği içinde moderne duyduğu şiddetli nefret olmaktadır ki bu aslında yeni değil çok eski ve arkaik bir duygudur. Bu sanki, ilk burjuva sınıfının, bizzat modernizmin –onikinci yüzyılda inşa edilen katedraller kadar beyaz ilk Courbusier'lerin, dilbalığı gibi düz bir profil üzerinde iki göz taşıyan Picasso'nun skandal yaratan ilk baş figürlerinin, *Ulysses* ya da *The Waste Land*'in ilk basımlarının– ortaya çıkışları karşısında duydukları dehşetin, bu ilk *filisten*lere, *Spiessbürger*lere, bu burjuvalara, bu Ana Cadde Tüccarlarına duyulan nefretin geri dönüşü ve modernizmin yeni kritiklerine, genelde okuyucuda etkisi, bugün artık varlığını yitirmiş ileri modernizme özgü prototipik, Ütopyacı, anti-orta-sınıf itkilere duyulan aynı ölçüde arkaikleşmiş bir sempati duygusunu yeniden uyandırmak olan ideolojik yönden çok farklı bir ruh aşılamak üzere geri gelmesi gibidir. Bu nedenle Wolfe'un hicivi –ilerici gücünün büyük bir bölümü, yeni bir kentsel duyum ve ortodoks ileri modernizm adına toplumsal ve kentsel yaşamın daha eski biçimlerinin yok edilişinin artık önemli boyutlara ulaşan deneyiminden kaynaklanan modernin mantıklı ve çağdaş bir yaklaşımla kuramsal yönden reddinin, bariz biçimde gerici bir kültür politikasının hizmetine yeniden tahsisinin ve bu yolda zorlanmasının nasıl gerçekleşebileceğine ilişin bir örnek sunar.

Böylece –anti-modern, pro-postmodern– bu konumlar, amaçları hala hayatta ve yaşam dolu oldukları kabul edilen ileri modernist bir geleneğin gerçek itici gücünün yeniden olumlanması yoluyla genelde postmodernizmin banalliğini ve sorumsuzluğunu gözden düşürmek olan bir grup karşı bildiride karşıtlarını bulurlar ve yapısal yönden tersine çevrilirler. Hilton Kramer'in, dergisi *The New Criterion*'un ilk sayısında yer alan ikili manifestoları, bu görüşleri güçlü bir biçimde dile getirir ve klasik modernizmin "başyapıtlarının" ve anıtlarının taşıdığı sorumluluk duygusunu, "bayağılık" (camp) ve Wolfe'un üslubunun olgun ve belirgin bir örneğini yansıttığı "alaycılık" la ilişkili bir postmodernizmin temeldeki sorumsuzluğu ve yüzeyselliği ile karşılaştırır.

Daha da ilginç şudur ki, politik yönden Wolfe ve Kramer'in ortak birçok yönü bulunmaktadır ve Kramer'in, modernin klasik örneklerinin "yüksek ciddiyetinden", temelde anti-orta-sınıf tavrı ve Viktoryen tabular ve aile yaşamı, metalaştırma ve giderek artan boğucu, kutsallığı bozucu (desacralising) kapitalizmin Ibsen'den Lawrence'a; Van

Gogh'dan Jackson Pollock'a kadar en büyük modernistler aracılığı ile reddinin haberciliğini yapan protopolitik tutkuyu ortadan kaldırmayı amaçlayan girişimlerinde belli bir tutarsızlık yer alır. Kramer'in bu büyük modernistlerin gösterişli anti-burjuva tavrının, vakıflar ve yardımlar ile bizzat burjuvazi tarafından gizlice beslenen "sadık bir karşıtlık" ile özümsenmesine yönelik zekice girişimi, göze batan bir ölçüde inandırıcılıktan uzak da olsa, olumsuzlamaları, reddettikleri ve reddettikleri ölçüde de kendi uğraş alanlarını oluşturan unsurların varolmalarına dayanan durumlarda, gerçek modernizmin kültürel politikasının çelişkileri tarafından gerçekleşebilmektedir –ancak, böyle bir ilişkinin olmadığında (ki, böyle durumlar Brecht'de olduğu gibi çok enderdir) –sermaye ile simbiyotik bir ilişki kurma anlamında gerçek bir politik öz-bilinci elde etmeyi başarırlar.

Ancak burada, *The New Criterion*'un politik projesi açıklığa kavuştuğunda Kramer'in hamlesini anlayabilmek kolaylaşmaktadır: Zira, bu derginin misyonu açıkça altmışlı yılları ve ondan artakalan mirası ortadan kaldırmak, tıpkı ellili yılların otuzlu yıllara ya da yirmili yılların I. Dünya Savaşı öncesinin zengin politik kültürüne yaptığı gibi, bu dönemin tamamen unutulmasını sağlamaktır. Bu nedenle *The New Criterion*, bugün varlığını sürdüren, her yerde geçerli olan ve estetikten, ailenin ve dinin savunmasına kadar yayılan bir alanda çok çeşitli terimlere bürünebilen yeni bir tutucu karşı devrimin oluşturulması girişimine kendini bağlamaktadır. Özünde politik olan bu projenin, çağdaş kültür içinde politikanın heryerdeliğine duyduğu hayıflanmayı belirtmesi –oysa bu, altmışlı yıllarda son derece yaygınlaşmış bulunan bir hastalıktır, ne var ki, Kramer bu durumdan dönemimizde postmodernizmin eblehliğini sorumlu tutar– bu nedenle şaşırtıcıdır. Ancak –tutucular açısından elbette konunun ayrılmaz bir parçasını oluşturan– bu operasyonun başlıca sorunu şudur: nedeni ne olursa olsun, Mc Carthyizm'de ya da Palmer olaylarında da olduğu gibi, kağıt para retoriğinin, devlet iktidarının altın külçeleri tarafından desteklenmediği gözlenmektedir. Vietnam Savaşı'nın başarısızlığı, hiç değilse şimdilik, yalın haliyle baskıcı güç uygulamalarını olanak dışı kılmış[2] ve altmışlı yıllara, otuzlu yılların ya da I. Dünya Savaşı öncesi dönemin geleneklerine sağlanamayan bir kolektif bellek ve deneyim kalıcılığı sağlamıştır. Bu nedenle Kramer'in "kültürel devrim"i genel-

[2] 1982 baharında yazıldı.

likle ellili yıllar ve Eisenhower dönemine duyulan güçsüz ve duygusal bir nostalji duygusundan öteye geçemez.

Yukarıda modernizm ve postmodernizm üzerine bir dizi konum olarak gösterilen açıklamaların ışığında, çağdaş kültürel görünümle ilgili ikinci değerlendirmenin içerdiği açıkça tutucu ideolojiye rağmen bu ikinci değerlendirme, konu üzerinde çok daha ileri bir bakış açısına da hizmet edebilmektedir. Bu dramatik dönüşümü, modernizmden artakalan nihai olumlama ile, gerek kuramsal gerekse pratik bağlamda postmodernizmin reddinin yeniden eklemlendirilebilmesini Habermas'a borçluyuz.[3] Bununla birlikte, Habermas için postmodernizmin olumsuzluğunun merkezinde, politik yönden gerici işlevi ve Habermas'ın kendisinin burjuva Aydınlanması onun ve hala evrenselleştirici ve Ütopyacı tini ile ilişkili gördüğü modernist güdüyü ortadan kaldırmayı amaçlayan her alandaki girişimleri yer almaktadır. Adorno ile birlikte Habermas, belli başlı ileri modernizmlerin her ikisi tarafından da özünde olumsuzlayıcı, eleştirel ve Ütopyacı olarak görülen gücünün kurtarılmasını ve anılarının belleklerde yeniden canlandırılmasını amaçlamaktadır. Öte yandan, Habermas'ın bu özellikleri onsekizinci yüzyıl Aydınlanma düşüncesinin tini ile ilişkilendirmeye yönelik girişimi, gerçekten de Adorno ve Horkheimer'in karamsar *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nden kesin bir kopmayı belirler. Zira söz konusu çalışmada filozofların bilimsel özelliklere sahip olması, yanlış yönlendirilmiş bir güç istenci ve doğa üzerinde tahakküm kurulması ve kutsallığı ortadan kaldıran (desacralizing) programı, doğrudan doğruya Auschwitz'de sona eren salt araçsallaştırıcı bir dünya görüşünün geliştirilmesinde ilk adım şeklinde yorumlanır. Son derece çarpıcı bu görüş ayrılığı, kapitalizmin gelişimi içinde gerçekleşemeyen ideallerin elde ettiği başarısızlığa karşı "liberalizm"in ve ilk evrenselleştirici burjuva ideolojisinin (eşitlik, medeni haklar, insan severlik, ifade özgürlüğü ve açık medya) özünde ütopik içeriğinin elde edilebilmesini amaçlayan Habermas'ın kendi tarih görüşüne bağlanabilir.

Bununla birlikte, tartışmanın estetik terimlerine gelince, Habermas'ın modernizmi yeniden canlandırma girişimlerine karşı, modernizmin artık ortadan kalktığına dair salt ampirik bir onay öne sürmemiz, yeterli olmayacaktır. Habermas'ın içinde düşündüğü ve yazdığı

[3] Bkz.: "Modernity –An Incomplete Project", *The AntiAesthetic*, Hal Foster, ed. içinde, (Port Townsend, Wash., 1983).

ulusal durumun bizim kültürümüzden oldukça farklı olduğu olasılığını göz önünde bulundurmamız gerekecektir: Bir kere, Mc Carthycilik ve baskı, bugün Federal Almanya'da geçerli olan gerçeklerdir ve (Batı Alman Sağı tarafından büyük ölçüde "terörizm" ile ilişkilendirilen) Solun entelektüel yönden sindirilmesi ve sol kültürün susturulması, bir bütün olarak Batı'da diğer ülkelere nazaran çok daha başarılı bir biçimde gerçekleşmiştir.[4] Yeni Mc Carthyciliğin, Spiessbürger kültürünün ve *filistenizmin* zaferi, özellikle bu kültürel durum içinde Habermas'ın haklı olabileceğini ve ileri modernizmin daha eski formlarının, diğer kültürlerde artık etkisini yitiren bölücü gücü kısmen de olsa muhafaza etmiş olabileceğini vurgulamaktadır. Böyle bir durumda bu gücü zayıflatmayı ve ortadan kaldırmayı amaçlayan bir postmodernizm, değerlendirme üzerinde bir genellemenin yapılamamasına rağmen, Habermas'ın teşhisini yerel bağlamda haklı çıkartabilmektedir.

Yukarıda yer alan konumların her ikisinin de –modern karşıtı/ postmodern yanlısı ve modern yanlısı/ postmodern karşıtı– ne şekilde değerlendirilirlerse değerlendirilsinler ortak özellikleri, modern ve postmodern arasında kesin bir kopmanın temel niteliği üzerine bir mutabakata varılması ile aynı anlama gelen yeni bir terimi kabul etmiş olmalarıdır. Bununla birlikte, iki nihai mantıksal olasılık yer almaktadır ve bunların her ikisi de bu tür bir tarihsel kopma ile ilgili herhangi bir kavramın reddine dayalıdır, bu nedenle de açık ya da örtük bir biçimde bizzat postmodernizm kategorisinin yararlılığını sorgulamaktadır. Postmodernizme ilişkin eserlere gelince, bunlar, klasik anlamda modernizmin içinde özümsenecek ve böylelikle de "postmodern" terimi, dönemimizde gerçek anlamda modern yapıtların büründükleri biçimlerin ve yeniliğe yönelik bilinen modernist güdünün diyalektik bir yoğunlaşmasından öte fazla bir anlam taşımayacaktır. (Bununla birlikte burada, yeniden olumlandığı bağlamda modernizmin sürekliliğinin, gerek modernizmin gerekse postmodernizmin organik safhaları olarak kabul edilecekleri, onsekizinci yüzyıldan bu yana varolan romantizmin güçlü bir devamı ile ilgili daha geniş bir görüşü içeren büyük ölçüde akademik bir dizi tartışmayı burada ele almayacağım).

---

[4] Yeşiller hareketi ile ilişkilendirilen özgül politika, bu durumun bir istisnası olarak değil, ona bir tepki olarak doğmuştur.

Bu nedenle konu ile ilgili iki nihai konum mantıken, şimdi ileri modernist gelenek içinde özümsenen postmodernizm üzerine sırasıyla bir olumsuz, bir de olumlu bir değerlendirmeyi kapsayacaktır. Jean Francois Lyotard[5] bu nedenle, bugün yaygın biçimde "postmodern" olarak tanımlanan yeni ve henüz ortaya çıkan, çağdaş ya da post-çağdaş kültürel üretime olan yaşamsal bağlılığının, Adorno'nun ruhuna çok uygun daha eski otantik ileri modernizmlerin bir bölümü ve yeniden olumlanışı şeklinde kavranmasını önerir. Lyotard'ın bu önerisindeki zekice kıvrılma ya da sapma, postmodernizm adı verilen oluşun, bir artık ürün olarak ileri modernizmi izlemediği, aksine, tam olarak, çevremizdeki tüm çağdaş postmodernizmlerin, eski gücüne ve diriliğine tekrar kavuşan yeni bir ileri modernizme geri dönüşü ve yeniden yeniden icadı, onun zafer içinde yeniden ortaya çıkışının vaadedecek şekilde ondan önce geldiği ve onu hazırladığı görüşü ile ilgilidir. Bu, kahince bir tavırdır ve analizleri modernizmin ve postmodernizmin temsil-karşıtı (anti-representational) hamlesine yönelir. Bununla birlikte Lyotard'ın estetik konumlarını estetik terimler aracılığıyla yeterince değerlendirebilmek olanaklı değildir; zira, bu konumların ortaya çıkışının habercisi, klasik kapitalizmin ötesinde yeni bir toplumsal sistemle ilgili özünde toplumsal ve politik bir anlayış sunan (eski dostumuz) "post-endüstriyel toplum"dur: Bu anlamda, yeniden canlanan modernizm ile ilgili görümü, tüm yönleri ile doğmakta olan yeni bir toplumun ortaya çıkış olasılığına ve böyle bir toplumun vaadine yönelik kahince inançtan ayırabilmek olanaklı değildir.

O halde, bu konumun olumsuz yönde tersine çevrilmesi açıkça, modernist formları kapitalist toplumsal yaşamın şeyleştirmesinin kopyasının çıkartılması şeklinde tanımlayan Lukàcs'ın daha eski analizinden, bugünün ileri modernizmi üzerine yapılan daha açık ve anlaşılır eleştirilere kadar farklılık gösterebilen modernizmin bir tür reddini de kapsayacaktır. Bununla birlikte bu konumu yukarıda özetlenmiş bulunan modernizmlerden ayıran özellik, konumun genel tavrının yeni bir postmodernist kültürün olumlanmasının sağladığı emniyet duygusundan yoksun olması, tam tersine postmodernizmin kendisini de ileri modernizmin zaten bozulmuş güdülerinin daha da yozlaşmış bir formu olarak görmesidir. Tüm konumlar arasmda belki

[5] Bkz. J.F. Lyotard, "Answering the Question, What is Postmodernism?" Alıntı Postmodern Condition, (Minneapolis, 1984), s. 71-82. Kitap, öncelikle kültürden çok bilim ve epistemoloji üzerinde odaklanmıştır. (*Postmodern Durum*, Vadi, Ankara: 2000).

de en kasvetli ve en uzlaşmaz biçimde olumsuz görüşleri yansıtan bu konum, yoğun analizleri, ileri modernizmde "proto-politik" güdüler olarak adlandırdığımız oluş (kültürel politikanın uygun anlamda politika tarafından "Ütopyacı" ikamesi, formları, uzamı, dili dönüştürme yoluyla dünyayı dönüştürme misyonu) üzerine güçlü bir suçlamayı oluşturan Venedikli mimar ve tarihçi Manfredo Tafuri'nin yapıtlarında en canlı biçimde karşımıza çıkar.[6] Bununla birlikte Tafuri kendi eleştirel yapısında pek de az olmayan bir sertlik ve demistifiye edici tavırla çeşitli modernizmlerin eleştirel davetleri (çağrıları) ve bu davetlerin işlevlerini bir tür Hegelci "Tarih Aldatmacası" olarak okur ve bunun sayesinde sermayenin kendisinin araçsallaştırıcı ve kutsallığı ortadan kaldıran eğilimlerinin en sonunda modern hareketin sanatçılarının ve düşünürlerinin çalışmalarının bütüncül bir yıkımı ile fark edildiğini ifade eder. Bu nedenle bu modernizmlerin "anti kapitalist" tavırları, son aşamada "toplam" bürokratik örgütlenme ve geç kapitalizm üzerindeki denetimin temelini oluştururlar ki, bu bağlamda, Tafuri'nin toplumsal ilişkilerin kendisinde köktenci bir dönüşüm gerçekleşmeden kültürde herhangi bir dönüşümün söz konusu olamayacağı yolunda vardığı sonuç, hiç de mantıksız sayılmaz.

Daha önceki iki konumda gösterilen politik muğlaklık bence burada da söz konusudur, ancak bu durum, bu son derece karmaşık iki düşünürün kendi konumları içinde söz konusudur. Yukarıda sözü edilen kuramcıların aksine, gerek Tafuri, gerekse Lyotard belirgin biçimde politik kişiliklerdir ve daha eski devrimci geleneğin değerlerine açıkça bağlıdırlar. Örneğin, şurası açıkça bellidir ki Lyotard'ın estetik yeniliğin nihai değerini güçlü bir biçimde savunması, bir tür devrimci tavrın ifadesi şeklinde kabul edilirken, öte yandan Tafuri'nin bütünüyle kavramsal çerçevesi büyük ölçüde klasik Marksist gelenek ile tutarlılık göstermektedir. Ancak her ikisi de örtük bir biçimde ve zaman zaman belirli stratejik noktalarda daha açık olarak, son kertede bilinen anti-Marksizmden pek farklı olmayan post-Marksist bir söylem içinde yeniden yazılabilmektedir. Örneğin Lyotard, çok sık olarak, kendi "devrimci" estetiği ile Stalinist ya da arkaik ve yeni post-endüstriyel düzene uyumsuz gördüğü politik devrime ilişkin daha eski idealler arasında bir ayrım getirmeye çalışmıştır; öte yandan,

[6] Özellikle bkz. *Architecture and Utopia*, Cambridge, Mass., 1976 ve Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, (New York, 1979), ayrıca bkz. benim yazdığım "Architecture and Critique of Ideology" *The Ideologies of Theory II* içinde, (Minneapolis, 1988).

Tafuri'nin topyekün sosyal devrime ilişkin apokaliptik görüşü ise, ancak, depolitizasyon ve reaksiyonun hüküm sürdüğü bir dönemde, Marksistlerin genellikle bütünüyle politikayı reddetmeleri ile sonuçlanan düş kırıklığı ile sonuçlanabilecek kapitalist bir "toplam sistem" düşüncesini araştırmaktadır (burada, Horkheimer ve Merlau-Ponty ile otuzlu ve kırklı yılların eski Troçkistleri ve altmışlı ve yetmişli yılların eski Maoistleri akla geliyor).

Yukarıda özetlenen birleşim şeması, şimdi şematik olarak aşağıda gösterildiği gibi temsil edilecektir; artı ve eksi işaretleri, söz konusu konumların politik yönden ilerici ya da gerici işlevlerini tayin etmektedir:

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

Bu yorumlarla konumların çemberi tamamlanıyor ve bu nedenle artık burada ele alınan ilk konumun politik içeriğinin daha olumlu potansiyeline ve özellikle de Charles Jencks 'in (ama aynı zamanda Venturi ve diğerlerinin de) üzerinde durdukları –ve Tafuri'nin Marksizminin kesin karamsarlığı ile daha yetkin bir biçimde başa çıkabileceğimiz– postmodernizmde var olan kendine özgü popülizm güdüsü ile ilgili soruya geri dönebiliriz. Bununla birlikte burada gözlemlenmesi gereken nokta şudur ki, genelde bir estetik tartışma olarak iletilen konular hakkında bizi bilgilendirdiğim farkettiğimiz politik konumların çoğu gerçekte –ya yozlaşmış olarak gözden düşürülen ya da tam tersi, kültürel ve estetik yönden sağlıklı ve olumlu bir buluş biçimi olarak alkışlanan ve yüceltilen– postmodernizm görüngüsü üzerine nihai yargıları geliştirmeyi amaçlayan ahlakçı konumlardır. Ancak, bu görüngünün gerçek anlamda tarihsel ve diyalektik analizi –özellikle bu ve içinde varolduğumuz ve mücadele ettiğimiz şimdiki

zamanı ve tarihi ilgilendiriyorsa– bu tür mutlak ahlaksal yargılar üretmenin artık sefalet içinde bulunan lüksüne iltifat etmez: Diyalektik, kolayca taraf tutma anlamında, iyinin ve kötünün ötesindedir ve tarihsel görümünün soğuk ve insani olamayan tini de bundan kaynaklanmaktadır (Hegel'in ilk sistemi üzerine çağdaşları en baştan tedirgin eden bir özellik). Gerçek şudur ki bizler, postmodernizmin kolayca reddinin, onun kendinden hoşnut ve bozuk özelliklerinin kolayla yüceltilmesi ile aynı ölçüde olanaksız olduğu ölçüde postmodernizm kültürünün içinde yer alıyoruz. Bugün postmodern üzerine ideolojik bir yargıya varmanın, zorunlu olarak gerek kendimiz üzerine, gerekse burada söz konusu olan yapıtlar üzerine yargıda bulunmamızı gerektirdiği düşünülebilir; ne de içinde yaşadığımız çağ gibi tümüyle tarihsel bir dönem, global ahlaki yargılar ya da onların bir şekilde değersizleşmiş karşılıklan olan popüler ruhbilimsel teşhisler yolu ile herhangi bir yetkinlik içinde kavranabilir. Klasik Marksist görüşte geleceğin tohumları, şimdiden içinde yaşanan zamanın içinde yer alır ve gerek analiz, gerekse politik praksis yoluyla bunların, kavramsal yönden şimdiki zamandan ayrılmaları gerekmektedir (Marks, çarpıcı bir cümlesinde Paris komünü işçilerinin "gerçekleştirecekleri hiç bir ideallerinin bulunmadığını" vurgular; onlar yalnızca doğmakta olan yeni toplumsal ilişki formlarını, şimdiden içten içe bir karışıklığa yol açtıkları daha eski kapitalist toplumsal ilişkilerden ayırmaya çalışmışlardır). Postmodernizmin kendinden hoşnutluğunu, yozlaşmanın bir tür nihai biçimi olarak reddetmek ya da bu yeni biçimleri doğmakta olan bir teknolojik ve teknokratik Ütopyanın habercileri olarak selamlamak yerine yeni kültürel üretimi, bir sistem olarak geç kapitalizmin toplumsal yönden yeniden inşası ile kültürün kendisinin genel bir modifikasyonu ile ilgili geçerli hipotez içinde değerlendirmek daha uygun olacaktır.[7]

Bununla birlikte, ortaya çıkma konusuna gelince, Jencks'in postmodern mimarinin kendini ileri modernizmin mimarisinden popülist öncelikleri aracılığı ile ayırdığına ilişkin savı[8] genel bir tartışmanın başlangıç noktası olarak görülebilir. Özgül mimari bağlamda belirtilmek istenen şudur: Courbusier ya da Wright'ın daha klasik

[7] Bkz. Bölüm 1; *The Anti-Aesthetic*'de yer alan yazım.

[8] Ör. Bkz. Charles Jencks, *Late-Modern Architecture* (New York, 1989); Bununla birlikte Jencks'in burada kullandığı biçimde terim, kültürel bir başatlık ya da bir dönem üslubundan çok, diğerlerinin yanısıra bir estetik hareket anlamına geliyor.

uzamının, kendisini, içinde yer aldığı düşmüş kentsel dokudan köktenci bir biçimde ayırmak istemesine karşın –bu nedenle formları uzamsal bağlamdan köktenci bir kopma (büyük "pilotis"te zeminden ayrılışın dramatize edilişi ve yeni uzamın "novum" nitelliğinin korunaklı kılınması) edimine bağlıdır– postmodernist binalar tam aksine kendilerinin "post-süper-otoyol Amerikan kenti"nin reklam panoları, moteller ve fast-food zincirlerinin oluşturduğu manzaranın heterojen dokusunun içine yerleştirilmesini alkışlarlar. Bu arada, araştırmalar ve biçimsel çağrışımlar ("tarihselcilik") bu yeni sanatsal binalarla, kendilerini çevreleyen ticari ikonlar ve uzamlar arasında bir bağın oluşumunu sağlar ve böylece, ileri modernizmin köktenci fark ve yeniliğe ilişkin savları reddedilir.

Daha yeni mimarinin bu önemi su götürmez özelliğinin popülist olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği açık bir soru olarak kalmaktadır. Bu yeni kültürün –reklamcılık ve yaygınlaştırmadan başlayarak her tür paketlemeye, ürünlerden binalara, bu arada, televizyon şovları gibi sanatsal metalardan "best-seller"lara ve filmlere kadar– ortaya çıkan biçimlerinin, köylülerin ve kentsel zanaatçıların henüz varolduğu daha eski toplumsal sınıflarda altın çağını yaşayan –ve metalaşma ve piyasa sistemi tarafından on dokuzuncu yüzyıldan başlayarak giderek artan biçimde sömürüleştirilen ve yok edilen daha eski folk ve gerçek anlamda "popüler kültür"den kesinlikle ayrılması gerekmektedir.

Bu noktada en azından, diğer sanatlarda daha belirgin olarak yüksek kültür ile sözde kitle kültürü arasındaki daha eski bir ayrımın silinmesi şeklinde ortaya çıkan bu özelliğin daha geniş bir bağlamda varlığının kabul edilmesi gerekmektedir; modernizm, kendi özgüllüğünü sürdürebilmek için bu ayrıma bağlı kalmak zorundaydı ve Ütopyacı işlevi en azından kısmen, kendini çevreleyen orta ya da düşük kültür düzeyindeki ticari kültür ortamına karşı kendi otantikliğinin korunabilmesinden oluşuyordu. Gerçekten de, ileri modernizmin bizzat ortaya çıkışının, farkedilebilir bir kitle kültürünün ilk kez büyük ölçüde yaygınlaşması ile aynı dönemde gerçekleştiği ileri sürülebilir (Zola, sanat romanı ile "best-seller"ın tek bir metinde birlikte son kez varolmasını sağlayan sanatçı olarak belirtilebilir).

Bu belirleyici farklılaşma artık görünürde silinme noktasma ulaşmıştır: Müzikte Schoenberg'den, hatta John Cage'den sonra birbirine antitez iki geleneğin –"klasiğin" ve "popülerin" şimdi bir kez daha bir-

leşmeye başladıklarını belirtmiştik. Görsel sanatlarda fotografinin kendi içinde önemli bir araç ve aynı zamanda pop-art ve foto gerçekçilikte "tözün düzlemi" şeklinde kendi kendini yenilemesi, aynı sürecin önemli bir belirtisidir. Her durumda, yeni sanatçıların artık, Flaubert'in yapmaya başladığı gibi bir kitle kültürünün ya da popüler kültürün malzemelerini, fragmanlarını ve motiflerini "alıntılamadıkları" minimal yönden açıklık kazanıyor; bunun yerine sanatçılar bu gereçleri, (tam olarak kitle kültürü ve yüksek kültür arasında ki köktenci farklılaşmanın üzerinde temellendirilen) daha eski ve eleştirel kategorilerin artık işlevsel görünmeyecekleri bir noktaya kadar kendi yapıtlarına katıyorlar.

Ancak eğer gerçek böyle ise, postmodernizmle ilgili daha önceki savunmalarda ve manifestolarda çeşitli maskelerin ardından bakan ve "popülizm" jestlerinde bulunan özelliğin bugün, bir zamanlar kitle kültürü ya da ticari kültür olarak suçlanan unsurların şimdi yeni ve genişletilmiş bir kültürel alanın kapsamı içine dahil edildiği (doğrusunu söylemek gerekirse oldukça önemli) bir kültürel mutasyonun yansımasını ve belirtisini oluşturması hiç değilse mümkün görünüyor. Her durumda, politik ideolojilerin tipolojisinden geliştirilen bir terimin, ilk göndergesi (genelde "halk" olarak adlandırılan işçilerin, köylülerin ve küçük burjuvaların Halk Cephesi adı altında koalisyonu) ortadan kalktıktan sonra, semantik yönden temel birtakım yeniden düzenlemelerden geçmesi bekleniyor.

Bununla birlikte, belki de bu tümüyle yeni bir öykü sayılmaz: gerçekten de burada kişi ister istemez Freud'un, düşlerin analizi üzerine mevcut çok çeşitli geleneklerin arasında, tüm düşlerin gizli cinsel anlamlar taşıdığı nosyonuna –cinsel düşlerin dışında, bu düşlerin anlamı farklıdır– ulaşabilen gizli kalmış kabilesel bir kültürü keşfettiğinde duymuş olduğu sevinci anımsıyor. Aynı durum, postmodernizm tartışması ve ona tekabül eden, politikadan kültüre bir kaymayı ima eden tek belirgin politik bildirinin dışında tüm görünürdeki kültürel konumların politik ahlaksallığın simgesel biçimlerine dönüştüğü depolitize edilmiş bürokratik toplum için de geçerlidir. Burada – sınıfın kendi kendini kapsadığı ve sınıflandırmanın, kendisinin gözlemleyebilmesi ya da kendi kuramsallaşmasını sağlayabilmek için (yeterince ayrıcalıklı) bir yer sağlayamadığına yönelik– olağan itirazın, kuramın hiç bir sonuca varmayan bir kısır döngüyü içeren bir tür olumsuz dönüş (reflexivity) olduğunu belirtmesi gerekmektedir.

Postmodernizm kuramı gerçekten de, izleyicinin konumunun tersyüz edildiği ve sınıflandırmanın daha geniş bir ölçekte yeniden sürdürüldüğü sürekli bir içsel bir dolanım şeklinde görünmektedir. Bu nedenle postmodern bizleri, genelde tarihselciliğin karamsar bir taklidini yapmaya çağırır; burada, kendi durumumuzun bir şekilde tarihsel kavrayış edimini tamamladığı öz-bilince yönelik girişimleri, en kötü düşlerde olduğu gibi sürekli yinelenmektedir ve öz-bilinç kavramının kendisinin felsefi yönden reddedilişi, bunun çeşitli yeniden canlandırmışlarının grotesk bir karnavalı ile yan yana getirilmektedir. Bu sonuçsuzluğun bellekte kalan bölümü daha sonra, dışsal gözlemciyi şaşkına çevirmek ve kuramın kendisinden önceden çıkartılan bir ahlaki yargıyı durmaksızın vurgulamak üzere, kendi yerel konumlarından ortaya çıkan artı ve eksi işaretlerinin kaçınılmazlığı biçiminde yerleştirilir. Bu ahlaki yargının bile, geçici bir süre için kendi kendinin ötesine geçerek dış sınırlarını da kapsamına dahil edebilen bir kuram aracılığıyla ilgili özellikler arasına dahil edildiği bu eğreti illüzyonistik eylem, "kuram" ile önerdiği ve önceden belirttiği kapanmayı yeniden biçimlendirmeyi ve nasıl görünmesi gerektiğinin bir örneğini belirtmek istediği sürece kalıcı olamaz. Böylece postmodernizm kuramı, son aşamada giderek artan kesinlikle kendi kendini yeniden üretmenin içkin özgürlüğünü kutlayan en dolaylı propagandaları ile birlikte sistemin kendisinin düzeyine yükselir.

Bir turnusol kağıdı olmak bir yana, hiç çekinmeden bir silah olarak önerilebilen bir postmodern kuramını önceden engelleyen bu durumlar, bizleri şu ya da bu sonsuz geri çekilmenin rahatlığına yöneltmeyen, tahmini bir uygun kullanım üzerine bazı düşüncelerin geliştirilmesini gerektirmektedir. Bununla birlikte bu özgül ve artık büyülü bir özellik kazanan alanda, sahte sorun tek gerçek nokta olabilmektedir ve böylece, kendisini tanım gereği dışlayan şartlar altında politik sanatın olanak dışı özdeği üzerine düşünmek, zamanın belirlenmesinde benimsenebilecek en kötü yöntem olmaz. Gerçekten de (daha sonraki sayfalar bu inancımı onaylasa da, onaylamasa da) öyle sanıyorum ki "postmodern politik sanat" –daha eski anlamıyla değil, en başta nasıl mümkün olabileceği üzerine sona ermeyen bir varsayım olarak– tam da bu olabilmektedir.

Modern/postmodern düalizmlerine gelince: diğer çeşitli düalizmlerden çok daha tahammül edilmez, bu nedenle de, bu tür düalizmlerin araçları olduğu kadar belirtileri de oldukları istismarları önlemek

üzere olasılıkla önceden zararsız hale getirilen bu düalizmlere –bu kitapta yer almayan, ancak konu ile ilişkili başka bir çalışmada harekete geçirilmesi olanaklı–[9] üçüncü bir terimin eklenmesi ile, farkların kaydedilmesine ilişkin bu tersine çevrilebilir şema, daha üretken ve daha taşınabilir bir tarihsel şemaya dönüştürülebilecektir.

Bu üçüncü terim –ileride daha iyi bir sözcük bulmak üzere şimdilik realizm olarak adlandıralım– Aydınlanmadan doğan dindışı göndergelerin dinsel göndergeleri silen, gerek dilin, gerekse piyasanın, modernizm ve emperyalizm içinde ikinci dereceden çekimlerini öğrenecek şekilde gelişimlerini sürdürmelerinden önce, ekonomik sistemin kendisinin yerine bir tür ilk mekanı isnat eder. Böylece bu yeni terim, diğerlerinden önce, çeşitli pre-kapitalizmler için hipotez olarak geliştirilebilecek her tür dördüncü terimlerle birlikte bunları bir araya getirir ve örneğin tıpkı filmlerde ya da rock müziğinde ya da zenci yazınında olduğu gibi görünürde kronolojisini, tüm kronolojik düzenin dışında özetleyebilen daha soyut gelişimsel bir paradigmanın oluşmasını sağlar. Bu durumda bu yeni şemayı yukarıda sayılan düalizmlerin açmazlarından (aporia) kurtaran özellik, aynı zamanda, tarihleri kapsam dışı bırakma konusunda entelektüel bir eğitim, bir kavrayış tarzı olarak kronolojinin nihai ödülünü ertelemeyi öğrenebileceğimiz çift-süremliliğin bir tür "askesis"i, her durumda sistemin dışına çıkmamızı sağlayan bir ödüldür; ancak, bu sisteme ilişkin burada taslak halinde sunulan iki ya da üç unsur, içsel, sonsuza değin birbirinin yerini alan terimlerdir.

Bunu yapamadığımız ve (içsel yönden birlikte alındıklarında diğer ikisinden daha da çatışkılı) üçüncü bir terimi yerleştirmeye duyulan haklı görülebilir bir isteksizlik içinde bulunduğumuz sürece, ancak şu yalın ve sağlıklı tavsiye önerilebilecektir: Düalizm, sizin ilgi duymadığınız bir nesneyi yerleştirmenizi gerektiren yanal bir görüm alanı olarak, bir anda kendi kendinin karşıtı olarak kullanılabilir. Bu nedenle, postmodernin şu ya da bu özelliği üzerine yapılacak dikkatli bir araştırma sonuçta bize postmodernizm üzerine değerli çok az bilgi sağlayabilecek, tersine, kendi amacına karşın ve hiç de kasıtlı olmaksızın, modernizm üzerine oldukça şey söyleyebilecektir: Bu ikisi en baştan hiç bir zaman simetrik olarak birbirinin zıttı olarak düşünülmemiş olsalar bile belki de bunun tersi de doğru olacaktır. Aralarında

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

gerçekleştirilecek daha süratli bir değişim, en azından, kutlayıcı ya da daha eski döneme ait patlamaya hazır ahlaksal jestin mekanı içinde donmaktan kurtulmasına yardımcı olacaktır.

3

VİDEO

BİLİNÇDIŞINDAN YOKSUN SÜRREALİZM

Genellikle her çağda, yapısı gereği o çağın iç gerçeklerini ifade etmeye en uygun –ya da daha çağdaş bir söylemi tercih ederseniz belirli bir dönemin ya da yerin Sartrecı deyişle "nesnel nevrozunun" belirtilerini en zengin biçimde sunabilen ayrıcalıklı bir biçim ya da tarzın bulunduğu ileri sürülür. Bununla birlikte kanımca, günümüzde biçimler ya da tarzların dilinde artık bu tür karakteristik ya da semptomatik özelliklerin aranmaması gerekiyor. Kapitalizm ve modern çağ öyle bir dönemdir ki, kutsal ve "tinsel"in tükenişi ile, tüm şeylerin altında yatan maddesellik en sonunda damla damla ve sarsıntılarla gün ışığına çıkmaktadır ve şu gerçek açıklığa kavuşmuştur ki, kültürün kendisinin temelde yatan maddeselliği, artık yalnızca belirgin olmakla kalmayıp, aynı zamanda kaçınılmaz bir durum alan özelliklerden birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte bu gerçek, aynı zamanda bizlere tarihsel bir ders de vermektedir: Kültür maddileştiğinden dolayıdır ki bizler bugün onun her zaman maddesel olduğunu ya da yapıları ve işlevleri yönünden maddi olduğunu kavrayabilecek bir durumda bulunuyoruz. Post-çağdaş kişiler olarak bizler, bu buluş için –tarzların ve formların daha eski dillerinin yerini alabilecek– yeni bir sözcük geliştirdik ki bu sözcük de elbette, sanatsal tarz ya da estetik üretimin özgül biçimine, genelde merkezi bir malzeme ya da makine çevresinde örgütlenen özgül bir teknolojiye ve son olarak da, toplumsal bir kuruma ait göreceli olarak birbirinden farklı üç işareti birleştiren "medium" ya da çoğul biçimiyle "medya" (media) dır. Bu üç farklı anlam alanı bir "medium" ya da "media" yı tanımlamazlar; bunun yerine böyle bir tanımın tamamlanabilmesi ya da oluşturulabilmesi için ele alınması gereken birbirinden farklı üç

boyutun belirlenmesini sağlarlar. Ancak, şu gerçeğin açıkça belli olması gerekir: büyük ölçüde –ancak bununla sınırlanmayacak şekilde– yazınsal metinler için tasarlanan geleneksel ve modern estetik kavramlar, bu eşzamanlı dikkatin, maddi, toplumsal ve estetiğin oluşturduğu çoğul boyutlar üzerinde odaklaşmasını gerektirmemektedir.

Bugün artık kültürün bir medya konusu olduğunu öğrenmiş olmamızdan dolayı, kültürün hep böyle olduğunu ve tarzların ya da bizzat daha eski tinsel uygulamaların, tefekkürlerin, düşüncelerin ve ifadelerin de çok farklı şekillerde medya ürünlerini oluşturduklarını en sonunda kavrayabilmiş bulunuyoruz. Makinenin müdahalesi, kültürün mekanikleştirilmesi ve kültürün Bilinç Endüstrisi tarafından medyalaştırılması bugün her yerde rastlanan olgulardır ve bunun, daha eski, radikal biçimde farklı pre-kapitalist üretim tarzları da dahil olmak üzere belki de her zaman böyle olduğu olasılığını irdelemek, ilginç bir girişim olacaktır.

Bununla birlikte, yazınsal terminolojinin yerini bu yeni ortaya çıkan medya ağırlıklı kavramsallığın terimlerinin alması durumunda şaşırtıcı olan, bu oluşumun tam da dilin kendisinin felsefi önceliğinin ve çeşitli dilbilimsel felsefelerin başatlık kazandığı ve neredeyse evrenselleştiği bir dönemde gerçekleşmiş olmasıdır. Bu nedenle, "gerçekliğin" (böylesine çoğul "metinler" olarak belirlenen çeşitli yöntemleriyle) bize sunduğu yoğun bir çeşitlilik içeren çalışma nesnelerinin analizine yönelik mevcut kavramsallaştırmalar, yönlendirme sonucu tümüyle dilbilimsel bir nitelik kazandıkları an, yazılı metin ayrıcalıklı ve örnek oluşturucu konumunu yitirir. Bu nedenle dilbilimsel ve göstergebilimsel terimler üzerine medya analizlerinin görünürde dilin alanının sözel olmayan –görsel ya da müziksel, bedensel, uzamsal– görüngülerini de kapsayarak devasa boyutlara ulaşacak biçimde genişlediği gözlenebilir; bununla birlikte bu genişleme aynı ölçüde, bu özümseme faaliyetini tamamlamak üzere harekete geçirilen kavramsal araçlara da eleştirel ve bozucu bir meydan okuyuşu da birlikte getirebilir.

Medyanın bugün ortaya çıkan önceliğine gelince, bu hiç de yeni bir buluş sayılmaz. Yaklaşık yetmiş yıldır en zeki kahinler sürekli olarak bizleri, yirminci yüzyılın başat sanat formunun yazın –ya da hatta resim ya da tiyatro ya da senfoni– değil, çağdaş dönemin bir icadı, yeni ve benzersiz biçimde tarihsel; yani, kesin biçimde medyasal ilk sanat formu olan film olacağı konusunda uyarmışlardır. Şüphe götürmez

geçerliliği bugün artık herkesçe bilinen bu tahminin en tuhaf özelliği, pratik yönden hiç bir etkisinin bulunmamasıdır. Gerçekten de, zaman zaman film tekniklerini kendi tözü içinde soğuran yazın, modern dönem boyunca estetiğin ideolojik yönden başat paradigması olarak kalmış ve tüm sanatlar içinde yeniliklerin en zengin biçimde yer aldığı bir uzamı elinde bulundurmayı sürdürmüştür. Buna karşın, yirminci yüzyılın gerçeklerine ne denli uyumlu olursa olsun film, bu anlamda modern ile ilişkilerini ancak kesik kesik, (Virgina Woolf'un *Orlando*'su gibi) çok farklı zamanlarda birbirini izleyen, geçici olmaya mahkum iki ayrı yaşam ya da kişilik aracılığı ile sürdürebilmiştir: Bunların birincisi sessiz dönemdir ve bu dönemde izleyici kitleleri ile formal (biçimsel) ya da modernist arasında (çağımıza özgü tarihsel bellek yitimimiz sayesinde artık kavrayabilmemiz olanaksızlaşan yöntemlerle ve çözümlerle) yatay bir birleşimin gerçekleşebileceği kanıtlanmıştır; ikinci dönem, yani sesli dönemde ise medyanın, modernin formlarının yeni bir biçimde 1950'li yılların büyük *auteur*lerinde (Hitchcock, Bergman, Kurosowa, Fellini) yeniden icat edilinceye kadar uğraşmak zorunda kaldığı kitle kültürü (ya da ticari) formların başatlığı ortaya çıkar.

Bu yorumun öne sürdüğü sav şudur: filmin yazın üzerindeki önceliği ile ilgili bildirim, yazılı basım kültüründen ve/veya logosantrisizmden uzaklaşmamızda ne denli yardımcı olursa olsun, yine de, gerçek postmodernizm tarafından kanıtlanabilir biçimde eskimiş ve "tarihsel" bir dizi kültürel değerler ve kategorilerin içinde tutsak, özünde modernist bir formülasyon olarak kalmıştır. Filmin ya da hiç değilse bazı filmlerin postmodernist oldukları açıkça bellidir, ancak yazınsal üretimin bazı biçimleri de aynı gelişimi göstermişlerdir. Bununla birlikte tartışmanın yönü şimdi, bu formların önceliği, yani, bunların *zeitgeist*in nihai ve ayrıcalıklı semptomatik göstergesi olarak işlev görebilme kapasiteleri; daha çağdaş bir dil kullanmak gerekirse, yeni bir toplumsal ve ekonomik konjonktürün kültürel başatlığı şeklinde yer alabilmeleri; sistemin kendisinin tanımının –artık konuyla ilgili felsefi yönden en yetkin özelliği ortaya çıkartacak olursak– alegorik ve yorumsamacı yönden en zengin araçları olarak yer almaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Film ve yazın artık bunu gerçekleştirememektedir; ancak, bu sanat biçimlerinin her birinin, bugün kültürel hegemonya için en uygun aday olarak gördüğüm, diğer bir sanat ya da mediumdan ödünç alınan malzeme, form, teknoloji ve hatta tema-

tiklerine giderek artan bağımlılığı ile ilgili büyük ölçüde durumlara bağlı kanıtları burada açıklama uğraşma girmeyeceğim.

Bu adayın kimliği hiç de sır sayılmaz: Ticari televizyon ve deneyselci video ya da "video sanatı" olarak ikili bir çehresi bulunan bu yeni sanat ya da *mediumun*, video olduğu açıkça bellidir. Bu, kanıtlanmak üzere değil, şimdi göstereceğim gibi, böyle bir varsayımın ilginçliğini ve özellikle de video süreçlerine yeni ve daha merkezi bir öncelik tanımanın getireceği sonuçların çeşitliliğini göstermek üzere ortaya atılan bir önermedir.

Bununla birlikte, böyle bir varsayımın önemli bir özelliğinin başlangıçta altının çizilmesi gerekiyor, zira bu özellik, mantıksal olarak film kuramı ile, bizzat video sanatının kuramının yapısı, hatta tanımı olarak önerilen nitelikler arasında köktenci ve neredeyse *a priori* bir ayrım getiriyor. Günümüzde film kuramının son derece geniş ve ayrıntılı olması, bu kararı ve uyarıyı kaçınılmaz kılıyor. Eğer film perdesi ve onun büyüleyici imgelerinin deneyimi televizyon monitörünün deneyiminden kesin ve köklü biçimde farklıysa –ki bunların görsel enformasyonu kodlayış tarzından bilimsel olarak bu farkların çıkarsanabilmesi olanaklıdır; ancak bu, fenomenolojik yönden tartışmaya açıktır– o halde, filmlerin kavramsallıklarının olgunluğu ve sofistikasyonu, özgül nitelikleri diğer alanlardan uyarlanan ya da bilinenden yola çıkarak geliştirilen kategorileri değil tümüyle özgün biçimde ve en baştan yeniden inşayı gerektiren videoyu zorunlulukla karanlıkta bırakacaktır. Bu metodolojik kararı desteklemek üzere bu noktada bir mesel getirilebilir örneğin: Orta Avrupalı Yahudi yazarların Almanca yazma ile Yiddish dilinde yazma arasında geçirdikleri tereddüt üzerine yaptığı bir tartışmada Kafka, bu iki dilin, birinden diğerine doyurucu biçimde çevrilemeyecek ölçüde birbirlerine yakın olduklarını belirtir. Bu durumda, film kuramı ve –tabii herşeyden önce eğer böyle bir şey varsa– video kuramı arasındaki ilişki için de bu türden bir benzetme yapılmak istenebilir.

Bu tür şüpheler sık sık dile getirilmiştir, ancak bunların hiç biri, 1980 Ekim'inde *The Kitchen* himayesi altında bu konu üzerine düzenlenen iddialı konferansta vurgulandığı ölçüde dramatik olmamıştır. Söz konusu konferansta bir araya gelen çok sayıda saygın kişi, neden davet edildiklerine bir türlü anlam veremediklerini, zira televizyon hakkında özel hiç bir düşüncelerinin bulunmadığını belirtmişler (gerçi bir kısmı izlediklerini itiraf etmişlerdir) ve çoğu da, sanki sonradan akıllarına

gelmiş gibi, televizyon üzerine "üretilen" yarım da olsa tutarlı sayılabilecek bildikleri bir tek kavramın bulunduğunu, onun da Raymond Williams'ın "bütün akış" düşüncesi[1] olduğunu belirtmişlerdir.

Belki de bu iki düşünce arasında bizim sandığımızdan çok daha yakın bir ilişki bulunmaktadır: Kafalarımızı vurduğumuz bu küçük pencerenin özgün düşünebilme yetisini tıkaması, tam da bizim onun aracılığı ile izlediğimiz bütün ya da toplam akışla ilişkisiz değildir.

Zira, bir toplam akış durumunda, gözümüzün önünde tüm bir gün kesintisiz olarak akıp duran ekranın içeriği (ya da tam da "kesintisiz" dememek gerekiyor, zira kesintiler, yani –reklam kuşağı adı verilen– aralar var, ancak bunlar gerçekte, tuvalete gitmemiz ya da bir sandviç atıştırmamız için bizlere tanınan fırsatlardır) görünürde, bir zamanlar "eleştirel uzaklık" adını verdiğimiz olgunun bütünüyle ortadan kalkmasına yol açıyor. Televizyon cihazının kapatılmasının, bir oyun ya da operada verilen ara ya da ışıkların yavaş yavaş aydınlandığı ve belleğin o gizemsel işleyişini başlattığı konulu filmin büyük final sahnesi ile hiç bir ilintisi yoktur. Gerçekten de, eğer bir filmde eleştirel uzaklık gibi bir etki hala yaratılabiliyorsa, bu elbette belleğin kendisi ile ilişkilidir. Ancak öyle görünüyor ki bellek, ticari ya da ticari olmayan televizyonda (ya da, genelde postmodernizmde) hiç bir rol oynamaz: Burada hiç bir şey, zihni etkisi altına alamaz ve filmin büyük anlarında olduğu gibi zihin üzerinde izlenimlerini bırakamaz (elbette bu, "büyük" filmlerde mutlaka gerçekleşmeyebilir). Bu durumda, belleğin yapısal olarak dışta bırakılmasının ya da eleştirel uzaklığın tanımı, olanaksız olana, yani, bir video kuramının kendisine –birşeyin nasıl kendi kuramsallaşmasını bloke ederek kendi içinde bir kuramı oluşturmasına– ulaşabilmektedir.

Bununla birlikte benim kendi deneyimime göre, yalnızca düşünmeye karar vererek şeyler üzerinde düşünebilmeyi başaramazsınız ve zihinde daha derinlerde yer alan akımların sık sık yönsüzlükle ve zaman zaman da –daha dolaysız biçimde ulaşabilmek üzere bir hedeften uzaklaştığınızda ya da daha kesin bir biçimde algılayabilmek üzere bir nesneye belli bir uzaklıktan baktığınızda olduğu gibi– hile ve

---

[1] Raymond Williams, *Television* (New York, 1975) s. 92. E. Anna Kaplan'ın *Regarding Television*, American Film Institute Monograph No. 2 (Maryland, 1983) ve John Harnhard'ın *Video Culture, A Critical Investigation* (New York, 1986) gibi çalışmaları okumuş olanlar için bu tür savlar şaşırtıcı görünebilir. Bununla birlikte bu tür makalelerde sık yer alan bir izlek, uygun anlamda bir video kuramının yokluğunu, gecikmişliğini, baskı altında tutulduğunu ya da olanak dışı olduğunu vurgulamaktadır.

aldatmaca ile şaşırtılması gerekmektedir. Bu durumda, ticari televizyon üzerine yeterli bir şekilde düşünme edimi, bu düşünceyi tamamen terkedip başka bir şey üzerinde düşünmeyi gerektirebilir ki, böyle durumda bu, deneysel video (ya da alternatif olarak, benim burada ele alamayacağım MTV adlı o yeni form ya da tarz) olacaktır. Burada sorun, kitle kültürüne karşı elit kültürden ziyade, laboratuar kontrolü altındaki durumları ilgilendiriyor. Gündelik yaşamda acayiplik ya da kural dışılık noktasına kadar kendi içinde uzmanlaşma gerektiren bir tarz –örneğin hermetik şiir– tanıdık, gündelik formlarının gizlediği bir inceleme nesnesinin (bu durumda dil) özellikleri üzerine son derece önemli bilgiler verebilir. Tüm geleneksel sınırlamalardan özgürleşmiş durumda deneysel video bizlerin, daha kısıtlı çeşitli kullanım biçimlerini, yani bu ilk türün alt biçimlerini aydınlatacak biçimde medya ile ilgili olanakları ve gizil güçleri gözlemleyebilmemize olanak tanır.

Bununla birlikte, televizyona deneysel video yoluyla bu tür yaklaşımın da, eğer yapısal yeniliklerin, genişletilen olanaklar, yeni formlar ve görsel dillerin serpilip çoğalması ile sonuçlanacağı bekleniyorsa, belli bir yabancılaştırmaya ve yer değişikliğine tabi tutulması gerekecektir: Bu formlar elbette ki vardır ve video sanatının kısa tarihi içinde (kimi zaman Nam June Paik'in 1963 yılındaki ilk deneyleri ile başladığı söylenir) öylesine şaşırtıcı bir biçimde yer alırlar ki, kişi, bunların bu denli zenginliğini hangi kuram ya da tanımın kapsayabileceğini düşünür. Bununla birlikte ben, bu konuya farklı bir yoldan, hem bir estetik yanıt, hem de fenomenolojik bir sorun olarak can sıkıntısı sorununu gündeme getirerek yaklaşmayı daha aydınlatıcı buluyorum. Gerek Freudien, gerekse Marksist geleneklerde (ikincisi için Lukàcs, ama aynı zamanda, Sartre'ın *"Journal of the Phony War"*daki budalalık üzerine tartışması) "can sıkıntısı", şeylerin ve eserlerin nesnel bir niteliği olmaktan çok, (ister arzu, ister praksis terimleriyle kavransınlar) enerjilerin bloke edilmesine bir tepki biçiminde ele alınırlar. Bu durumda can sıkıntısı, felç durumuna bir reaksiyon ve de, hiç şüphesiz, bir savunma mekanizması ya da bir önleyici davranış olarak ilginçlik kazanır. Kültürel alımlamanın daha dar alanında bile ele alınsa özgül bir eser ya da üslup ya da içeriğe sahip bir can sıkıntısı, her zaman, kendi varoluşsal, ideolojik ve kültürel limitlerimizin değerli bir belirtisi, diğer insanların kültürel pratikleri ve bunların, sanatın yapısı ve değeri üzerine bizim kendi rasyonalizasyonlarımıza yönelik tehdidi yönünden nelerin reddedilmesi gerektiği konusunda bir gösterge ola-

rak, son derece üretken bir biçimde kullanılabilirler. Bu arada, ileri modernizmin belli başlı eserlerinin bazılarında, çoğunlukla sıkıcı görünenin aslında son derece ilginç olduğu ya da bunun tam tersinin ortaya çıkması, hiç de büyük bir sır sayılmaz: örneğin, Raymond Roussel'den herhangi bir yüz satırın okuması, okuru her iki durumunda bir arada bulunduğu bir kombinasyonla karşı karşıya getirebilir. Bu nedenle, en başta sıkıcı kavramını (ve deneyimini) her tür aksiyolojik çağrışımlardan ayırmamız ve bir bütün olarak estetik değer kavramını bir ayraç içine almamız gerekecektir. Bu, kişinin kendini alıştırabileceği bir paradokstur: sıkıcı bir metin aynı zamanda iyi (ya da şimdi belirttiğimiz gibi ilginç) olabiliyorsa, çeşitlilik, oyalayıcılık, zamansal metalaştırma gibi özellikleri içeren heyecan verici metinler de kimi zaman "kötü" (ya da Frankfurt Okulu diliyle "düşük" [degraded]) olabilirler.

Her durumda, televizyon ekranında, anlaşılmaz ve sonu gelmeyen feryatlar ve mırıldanmaların eşlik ettiği bir yüz düşünün: Yüz herhangi bir ifadeden yoksundur, "yapıt" süresince hiç değişmez ve sonunda bir tür ikon ya da yüzen, hareketsiz zaman ötesi bir maskeye dönüşür. Merakınızdan dolayı bir kaç dakika dikkatinizi verebileceğiniz bir deneyimdir bu. Bununla birlikte, ilginiz dağılınca, elinizdeki programını karıştırıp bu videotekstin süresinin yirmi bir dakika olduğunu okuduğunuzda, zihinde bir panik duygusu belirir ve neredeyse bu programdan başka herşeyi tercih edebilecek duruma gelirsiniz. Öte yandan, başka bağlamlarda (bir meditasyon uzmanının ya da dinsel mistiğin hareketsizliği bir gönderme noktası oluşturabilecektir) yirmi bir dakika hiç de uzun bir süre değildir ve estetik can sıkıntısının bu özgül formu, özellikle video sanatını seyretme süreci ile deneyselci filmin benzer deneyimini anımsadığımızda (birincisinde, sosyal ve kurumsal bir ritüelde nezaketle oturmak yerine cihazı her zaman kapatabilme şansımız vardır) ilginç bir sorun halini alır. Bununla birlikte, daha önce de belirttiğim gibi, bu bantın ya da metnin kısacası kötü bir bant olduğu gibi kolay bir sonuca varmaktan kaçınmamız gerekmektedir: Bu noktada kişi derhal çok sayıda ve çok çeşitli eğlendirici ve sürükleyici videotekstlerin bulunduğu yolunda birtakım yanlış kavramalar öne sürebilir –ancak, böyle bir durumda bile kişi, bu tür yapıtların kısaca daha iyi (ya da aksiyolojik anlamda "iyi") yapıtlar olduğu sonucuna varmaktan kaçınmak istiyor.

Bu noktada burada ikinci bir olasılık, "yazara özgü" amaçlılığı gerektiren açıklamaya yönelik ikinci bir güdülenme ortaya çıkıyor. Bu durumda, video yapımcısının seçiminin bilinçli ve istekli bir seçim olduğu ve bu nedenle de, yirmi bir dakikalık bu video bantının bir provokasyon, izleyiciye yönelik doğrudan hedeflenen bir agresivite olmasa bile, önceden hesaplanmış bir hamle şeklinde algılanması gerekiyor. Durum böyle ise, tepkimiz de doğru bir tepkidir: Can sıkıntısı ve panik uygun reaksiyonlardır ve o estetik edimin anlamının kavranmış olduğu anlamına gelir. Yazınsal amaç ve amaçlılık kavramlarının kapsadığı iyi bilinen sapmalar bir yana, (estetik, sınıfsal, cinsel ya da her ne ise) bu tür agresivitenin tematiğinin, tek başına video bantı temel alınarak yeniden oluşturulması neredeyse olanak dışıdır.

Bununla birlikte belki de, dikkatleri ilgili diğer bir aracı, yani teknoloji ve makinenin kendisi üzerinde odaklaştırarak bireysel öznenin güdülerini atlayabilmek mümkün olacaktır. Örneğin, bize söylendiğine göre fotografinin erken –ya da "daguerrotype"– dönemlerinde öznelerden, gerçi karga uçuncaya kadar olmasa bile, yine de göreceli olarak tahammül edilemez süreler için hareketsiz bir biçimde durmaları istenirdi. İster istemez akla yüz kaslarının kontrol edilemez seğirmesi ya da elde olmadan ortaya çıkan kaşınma ya da gülme dürtüleri geliyor. Bu nedenle fotoğrafçılar, elektrikli iskemleye benzer bir düzenek geliştirmişlerdi ve en sıradan ve bayağı generallerden bizzat Lincoln'ün kendisine kadar portre öznelerinin başları, beş ya da on dakikalık poz süresi boyunca yerine kenetlenerek herhangi bir hareket yapmaları engelleniyordu. Yukarıda daha önce sözünü ettiğim Roussel, bu sürecin bir tür yazınsal karşılığını oluşturur: nesneler üzerine düşlenmesi bile olanaksız derecede ayrıntılı ve özenli betimlemeleri –herhangi bir ilke ya da tematik ilgi olmaksızın sonsuza değin süren bir süreç– okuru yoğun bir dikkatle cümleleri birbiri ardından okumaya zorlar, sonu gelmeyen bir dünya. Ancak Roussel'in bu özel deneyleri, daha eski modernizm dönemi içinde postmodernizmin bir tür kestirimi şeklinde tanımlayabilmek mümkündür; her durumda, modernist dönemde marjinal ya da ikincil olarak nitelendirilen sapmalar ve aşırılıkların, bugün postmodernizm adını verdiğimiz süreç içinde gözlemlenen sistematik yeniden yapılandırma esnasında başat özellikler durumuna geldiği hiç değilse tartışılabilir. Bununla birlikte, şurası açıkça bellidir ki, kökenlerini ister Paik'in 1960'lı yıllarda yapmış olduğu deneylere, ister bu sanatın bir akım biçimini aldığı 1970'li

yılların ortalarına bağlayalım, deneyselci video, tarihsel bir dönem olarak kesin bir biçimde postmodernizm ile birlikte sona erer.

Öyle ise, iki tarafta da makine var: Özne ve nesne olarak; benzeşik ve farklı olarak makine: fotografik aparatın bir silah namlusu gibi bedenin, ona mekanik yönden tekabül eden bir tür kayıt/alımlama aparatına tespit edilmiş bulunan öznesinin karşısına dikilmesi. Video zamanının çaresiz izleyicileri de böylece hareketsiz duruma getirilmiş ve bir süre için, mediumun teknolojisinin bir bölümünü oluşturan daha eski fotografik özneler gibi mekanik yönden bütünleşerek nötralize edilmişlerdir. Açıkçası, oturma odası (ya da hatta video müzesinin rahat, gayri resmi ortamı) insan öznelerin, teknolojik olanın içinde özümsenişi için uygun bir mekan değildir: Ancak, hiç de rahat olmayan Brecht tiyatrosu izleyicisinin puro içen uzaklığı bir yana, sinema perdesinin o rahat taranışından oldukça farklı bir zaman içinde videotekstin toplam akışı gönüllü bir dikkati gerektirmektedir. Son yıllarda geliştirilen film kuramlarında, film makinesi ile –bir anda kişisellikten arındırılan, ancak ego ve temsilin yapay homojenliklerini yeniden oluşturmak üzere güçlü biçimde motive edilen izleyicinin öznelliğinin oluşturulması arasındaki ilişkilere yönelik (çoğu, Lacancı bir perspektiften) ilginç analizler sunulmuştur. İnanıyorum ki mekanik olarak kişisellikten arındırma (ya da öznenin merkezsizleştirilmesi) yeni medya içinde "auteur"lerin kendilerinin izleyiciler arasında çözüldükleri noktaya kadar ilerlemektedir (kısa bir süre sonra farklı bir bağlamda bu noktaya geri döneceğim).

Bununla birlikte video zamansal (temporal) bir sanat olduğundan öznelliğinin teknolojik dağılımının en paradoksal etkileri zaman deneyiminin kendisi içinde izlenebilmektedir. Sinema perdesi üzerindeki kurgusal görüntülerin ve konuşmaların, saatin tik takları ilerledikçe gerçekliği radikal bir biçimde önceden kısalttığını ve –film anlatılarının çeşitli tekniklerinin artık kodlara dönüştürülen gizemlerinden dolayı– hiç bir zaman gerçek yaşamın bu tür anlarının ya da "gerçek zamanın" bu tür varsayımsal uzunluğu ile aynı anda sona ermediğini biliyoruz: Bu, bir film yapımcısının şu ya da bu epizodun içinde sık sık bizi gerçek zamana geri dönmemiz gerektiği konusunda rahatsız edici bir hatırlatmada bulunarak bizlerin bazı video bantlara atfettiğimiz tahammül edilmez rahatsızlık duygusunu yansıttığı durumlarda kendini hissettiren bir özelliktir. Bu durumda, burada "kurmaca"nın sözkonusu olması, bunun da özünde (film ya da okuma

yoluyla) bu tür kurgusal ve önceden kısaltılan zamansallıkların oluşturularak daha sonra bunların bizim artık unutmamızın sağlandığı gerçek zamanın yerini alması mümkün olabilir mi? Kurmaca ve kurgusal sorunu böylelikle kendisini, bu tür anlatı ve öykülemeye yönelik sorulardan köktenci biçimde ayrılmış bulur (ne var ki bu tür anlatı formlarının uygulanışında temel bir rol ve işlevi de elinde bulundurmaktadır): (genelde realizm üzerine bir tartışma içinde özümsenen) Temsil konusunun karşılaştığı karmaşıklıkların çoğu, kurmaca etkileri ve bunların kurgusal zamansalları ve genelde anlatısal yapılar arasında bu tür bir analitik ayrım aracılığı ile giderilebilmektedir.

Böyle bir durumda, kişi ister istemez, deneysel videonun bu anlamda kurgusal olmadığını, kurgusal bir zamanı yansıtmadığını ve (anlatısal yapılarla birlikte işleyebilmesine rağmen) kurmaca bir yapıt ya da yapıtlarla birlikte herhangi bir işbirliğine girmediğini onaylamak isteyecektir. Böylece bu ilk ayrım, başka ayrımları da mümkün kılar ve bunlarla birlikte ilginç birtakım sorunları da ortaya atar. Örneğin film belgesel formu içinde açıkça, kurmaca olmayanın (non-fiction) bu durumuna yaklaşmak isteyecektir; ancak yine de çeşitli nedenlerden dolayı, en belgesel filmin (ya da belgesel videonun), estetik ideolojisinin özünde ve düzenli ritmleri ve etkilerinde kurgusallığın bir tür tortusunu –bir tür belgeselleştirilmiş zamanı– yansıttığından şüpheleniyorum. Bu arada deneysel videonun kurmaca olmayan (non-fictional) süreçlerinin arasında hiç değilse bir tür video, filmsel bir tür kurgusallığı amaçlamaktadır ki bu da, alkışlansa da yerilse de kendine özgü özelliklerinin iyi deneyselci videonun tanımı yoluyla yaklaşılabilen ticari televizyondur. Televizyon dizilerini, dramaları ve benzer yapımları tanımlamak, başka bir deyişle, bunları şu ya da bu sanat ya da medyanın (özellikle filmsel anlatı) araçlarına özgü terimlerle belirlemek, olasılıkla bunların üretim durumunun en ilginç özelliklerini –yani, videonun kesinlikle kurmaca olmayan dilinden ticari televizyonun kurgusal zamanın benzeşimini oluşturmayı nasıl başardığını farkedebilmemizi engelleyecektir.

Zamansallığın kendisine gelince, ondokuzuncu yüzyılın ilk modernleri tarafından yakalanan (ve "can sıkıntısı" (ennui) sözcüğü ile tanımlanan) gerçekliğin, elbette, bizim video sürecinde belirlediğimiz sıkıntının zamansallığı, gerçek zamanın dakika dakika akışı, metrenin işlemesinin geri dönüşsüz gerçekliğinin altında yatan korkunun ta kendisi olmasına rağmen zamansallık modern hareket için, en iyi de-

neyimi, ancak en kötü izleği oluşturuyordu. Bununla birlikte tüm bu sürecin içine makinenin dahil edilmesi artık bize belki de, bilincin ve deneyimin (fenomenolojisinden) ve retoriğinden kurtulabilmemizi ve bu görünürde öznel zamansallıkla yeni ve materyalist bir açıdan, aynı zamanda (maddeselliğe değil, makineye ait) yeni bir tür materyalizmi oluşturan bir açıdan yüzyüze gelebilme fırsatını sağlayacaktır. Yeni tarzların "retroaktif" etkileri üzerine daha önceki tartışmamıza geri dönecek olursak bu sanki, (Marks'ın Kapital'in örgütlenişinde son derece merkezi bir konum atfettiği) makinenin kendisinin ortaya çıkışının, beklenmedik bir biçimde insan yaşamının ve üretilmiş maddeselliğinin gizini ortadan kaldırması gibidir. Gerçekten de, zamansallığın çeşitli fenomenolojik yorumları ve zaman üzerine çeşitli felsefelerin ve ideolojilerin, en etkileyici örneğini hiç şüphesiz E.P. Thompson'un[2] iş yerine kronometrenin getirilmesinin etkileri üzerine klasik makalesinin oluşturduğu, zamanın kendisinin toplumsal yapılandırılmasına ilişkin bir dizi tarihsel çalışması da elimizde bulunmaktadır. Bu anlamda gerçek zaman, nesnel zaman; yani, nesnelerin zamanı, nesnelerin tabi oldukları ölçümlere tabi bir zamandır. Ölçülebilen zaman, ölçümün kendisi, yani Weber ve Lukàcs'ın kastettiği anlamlarla yakından ilişkili ussallaştırma ve şeyleştirmenin ortaya çıkması açısından bir gerçeklik olur; çalar saatin zamanı, kendine özgü uzamsal bir makineyi önceden tahmin eder –bu, bir makinenin zamanı ya da daha iyisi, makinenin kendisinin zamanıdır.

Videonun benzersiz ve bu anlamda da tarihsel yönden ayrıcalıklı ve semptomatik olduğunu öne sürmeye çalıştım. Zira video, uzam ve zaman arasındaki nihai temelin, formun tam olarak bulunduğu yerde konumlandığı tek sanat ya da mediumdur; zira, makinesi eşine rastlanmayan bir şekilde aynı anda hem nesneyi hem özneyi kendi başatlığı altına alır ve makineyi, özne ve nesnenin ve video imajının ya da "akışın" makine zamanını kaydeden yarı-materyal bir cihaza dönüştürür. Kapitalizmin, en derin sistemsel krizlerine yanıt verdiği teknolojik mutasyonların önemli atılımları tarafından dönemselleştirilebileceği hipotezi üzerinde düşünmek istiyorsak, kapitalizmin geç ya da üçüncü safhasının başat özellikleri olan bilgisayar ve enformasyon teknolojisine bu derece yakın olan videonun neden ve nasıl geç kapitalizmin en kusursuz formu olarak böylesine büyük bir iddiasının bulunduğu sorusu da bir açıklık getirebiliriz.

---

[2] "Time, Work Discipline and Industrial Capitalism" *Past and Present*, 38 (1967).

Bu önermeler bize, toplam akış kavramının kendisine geri dönebilmemizi ve onun ticari (ya da kurgusal) televizyon ile ilişkisini yeni bir yaklaşım içinde kavrayabilmemizi sağlayacaktır. Maddesel zaman ya da makine zamanı, reklamların daha kısa döngülerinin oluşturduğu izlenimler tarafından gölgelenen bir saatlik ve yarım saatlik programlama döngüleri yoluyla, ticari televizyon akışına noktalama işaretleri getirir. Bu düzenli ve periyodik kopuşların, film de dahil olmak üzere diğer sanatlarda rastlanan kapanışlardan çok farklı olduklarını belirtmiştim, ancak bu tür kapanışların (closure) benzeşimine ve böylece de bir tür düşsel kurgusal zamanın üretimine fırsat verirler. Kurgusal olanın benzeşimi bu tür maddesel noktalama işaretlerini, bir düşün dışsal bedensel uyarıları yakaladığı gibi yakalar, onları kendine çeker ve başlangıçların ve sonların görünümlerine –bir başka deyişle, bir yanılsamanın yanılsamasına, zaten kendisi olan bir şeyin ikinci derecede benzeşimine, diğer sanat biçimlerinin terimleriyle, bir tür birinci dereceden düşsel kurgusallık ya da zamansallığa dönüştürürler. Ancak, yalnızca, var olanları ve olmayanları, görüntüleri ve gerçekleri ya da özleri konumlandırabilen diyalektik bir perspektif bu yapıcı süreçleri ortaya çıkartabilecektir: Örneğin, yalnızca hem ticari hem de deneyselci videonun salt varlığı ve mevcut veri tabakaları ile uğraşan tek boyutlu ya da pozitivistik bir göstergebilim için bu birbiriyle ilişkili ancak diyalektik yönden kesinlikle ayrı formlar, benzer analiz gereçlerinin uygulandığı benzer bir malzemede yer alan kopuşlara ve uzunluklara indirgenmiştir. Ticari televizyon, özerk bir inceleme alanı değildir: Kendisinin ne olduğu ancak, diyalektik olarak, deneysel video ya da video sanatı adını verdiğimiz o diğer imleyici sistemin üzerinde konumlandırdığımızda kavranabilmektedir.[3]

Bir medium olarak videonun daha büyük bir önem taşıdığı hipotezi, anolojilerinin belki de ticari televizyon ya da kurmaca yapıt ya da hatta belgesel film arasındaki karşılıklı göndermelerden ziyade başka yerlerde aranmasının daha iyi olacağı düşüncesini öneriyor. Bu yeni form için öncü sayılacak özelliklerin en anlamlı biçimde animasyon ya da çizgi filmde bulunduğu olasılığı üzerinde durmamız gerekecektir. Animasyonun maddesel (ve paradoksal olarak kurgusal olmayan) özgüllüğü en az iki bölümden oluşur: Bir yandan müziksel ve görsel

[3] "Reification and Utopia in Mass Culrure"da (1977 yeniden basım *Signatures of the Visible*, 1990) "yüksek Yazın" (ya da ileri modernizm) ile kitle kültürü arasındaki ilişkileri daha genel bağlamda ele almaya çalıştığım nokta bu konuyu ilgilendirmektedir.

bir dil (kurmaca filmde olduğu gibi, artık birbirine bağımlı olmayan iki tam anlamıyla geliştirilmiş iki sistem) arasında yapıcı bir eşlendirme ya da uygunluğun sağlanması ve diğer yandan da, sonu gelmeyen başkalaşımları içinde artık gerçeğe benzeyiş, yerçekimi gücü, vb. "realistik" kurallar yerine yazı ve çizimin "metinsel" kurallarına uyan animasyon imgelerinin üretilen elle tutulur doğası. Animasyon, (temsil nesnelerinin –karakterler, eylemler, vb.– anlatımsal çıraklığının tersine) maddesel gösterenlerin yorumlanışını öğreten ilk büyük okulu kurmuştur. Bununla birlikte, daha sonra deneyselci videoda olduğu gibi, maddesel gösterenlerin dilinin Lacancı yorumları, kaçınılmaz olarak insan praksisinin kendisinin her yerde var olan gücü tarafından tamamlanarak; daha içsel bir destek olarak madde ya da maddeselliğin statik ya da mekanik bir materyalizm yerine üretimin aktif bir materyalizmini öne sürmüştür.

Bu arada toplam akışa gelince, deneyselci videonun ve özellikle bu tür bir mediumun sunduğu çalışma nesnesi ya da birliğinin analizi ile ilgili önemli birtakım metodolojik sonuçlar içerir. Elbette bugün, gerçek anlamda postmodernizmde "eserin" –sanat eserinin, başyapıtın– daha eski dilinin yerini her yerde "metin"in, metinlerin ve metinselliğin oldukça farklı dilinin alması –ki, organik ya da anıtsal formun başarılarının stratejik olarak dışlandığı bir dildir bu hiç de rastlantı sayılmaz. Bu anlamda herşey (gündelik yaşam, beden, politik temsiller) bir metin sayılabilir; öte yandan, daha önce "eserler" sayılan nesneler şimdi, çeşitli metinler arası ilişkiler (inter-textualities), birbirini izleyen fragmanlar olarak birbirinin üstüne yerleştirilen geniş metin grupları ya da sistemleri, veya, (buradan sonra metinsel üretim ya da metinselleştirme olarak anılacak olan) salt süreçler şeklinde yeniden yorumlanabilirler. Böylece –eski özerk özne ya da ego ile birlikte özerk sanat yapıtı görünürde kaybolmuş ya da buharlaştırılmıştır.

Bu gerçek hiç bir yerde deneyselci videonun "tekstleri" tarafından gösterildiği biçimde açıklık kazanmamıştır: Bununla birlikte bu durum, analizi yapan şahsın, şu ya da bu şekilde tüm postmodernlerin tipik özelliği olan, ancak bu bağlamda daha da kesinlik kazanmış yeni ve olağan dışı birtakım sorunlarla karşı karşıya gelmesine yol açar. Eğer eski modernleştirici ve anıtsal biçimler –"Book of the World", mimari modernizmlerin "büyülü dağları", Bayreuth'un merkezi mitsel opera çevresi, tüm resim yapma olasılıklarının merkezi olarak müzenin kendisi– eğer bu tür bütünleştirici gruplar analiz ve yorumsama

için temel örgütleyici çerçeveler oluşturmuyorsa; diğer bir deyişle, eğer kriterleri bir yana, artık hiç bir başyapıt hiç bir "büyük" kitap üretilmiyorsa (ve eğer iyi kitaplar kavramının kendisi bile sorunsal bir nitelik kazandıysa)– eğer kendimizi bundan böyle "metinler"le, yani geçici, derhal tarihsel zamanın birikiminin kıvrımlarına geri dönmeyi amaçlayan elden çıkarılabilir eserlerle karşı karşıya buluyorsak– öyle ise, süratle geçen bu fragmanlar herhangi biri üzerinde bir analiz ya da bir yorumsama örgütlemek zor, hatta çelişkili bir girişim olacaktır. Bir "örnek" oluşturması için bile tek bir videoteksti seçmek ve yalıtılmış bir biçimde bu örneğin üzerinde tartışmalar geliştirmek, başyapıt ya da kriter metnin yeniden canlandırılması ve toplam akışı daha önce içinden çıkartıldığı bağlam içinde şeyleştirmek gibi son derece hatalı bir girişim olacaktır. Gerçekten de video izlemek, tercihen rastgele biçimde birbirini izleyen üç ya da dört video bant ile bu sürecin toplam akışının içine gömülmek demektir. Elbette video bu anlamda (ve halka açık televizyon yayınları ve kablolu televizyon sayesinde) kurumsal alışkanlıkla ve tiyatroya ya da operaya (hatta sinemaya) gider gibi rahat bir gayri resmilik içinde ziyaret edeceğimiz video bankaları ya da müzelerinin yakın çevremizde oluşturulmasını gerektiren kentsel bir olgudur. Tümüyle yanlış olan, bir "video yapıtı" tek başına ele alarak incelemektir; bu anlamda, şunu belirtmek mümkündür ki video başyapıtları yoktur, hiç bir zaman bir video ölçütü (canon) geliştirilemez ve hatta, (imzaların hala mevcut olduğu) bir "auteur" video kuramı bile oldukça sorunsallaşır. Şimdi bu "ilginç" metnin, diğer metinlerin oluşturduğu farklılaşmamış ve rastgele akışından çıkması gerekmektedir. Böylece, video analiziyle ilgili bir tür Heisenberg ilkesi ortaya çıkar: analistler ve okuyucular özgül ve ayrı ayrı tekstleri birbiri ardından incelemek zorundadırlar; ya da isterseniz, birbiri ardında tek tek bütün tekstler üzerine konuşmak zorunda kaldıkları bir tür çizgisel *"Darstellung"* (Temsil'e) mahkum edilmişlerdir. Ancak bu algılama ve eleştirme biçiminin kendisi, algılanan şeyin gerçekliğine bir anda müdahale eder ve onu orta-ışık akışı içinde durdurarak tüm bulgularını tanınmayacak biçimde değiştirir. Böylece tek bir tekst üzerine tartışma, kaçınılmaz ön seçim ve ayırma, anonim video yapımcısını[4] bilinen sanatçı ya da "auteur" tanımına geri götürür ve kesin olarak sildiği ya da ortadan kaldırdığı daha yeni mediumun devrimci

[4] Burada temelde, modern Usta'nın demiurgoscu öznelliği ya da "deha"sına karşı, ortaçağa özgü el sanatlarının olumlu anonimliğine değinmek istiyorum.

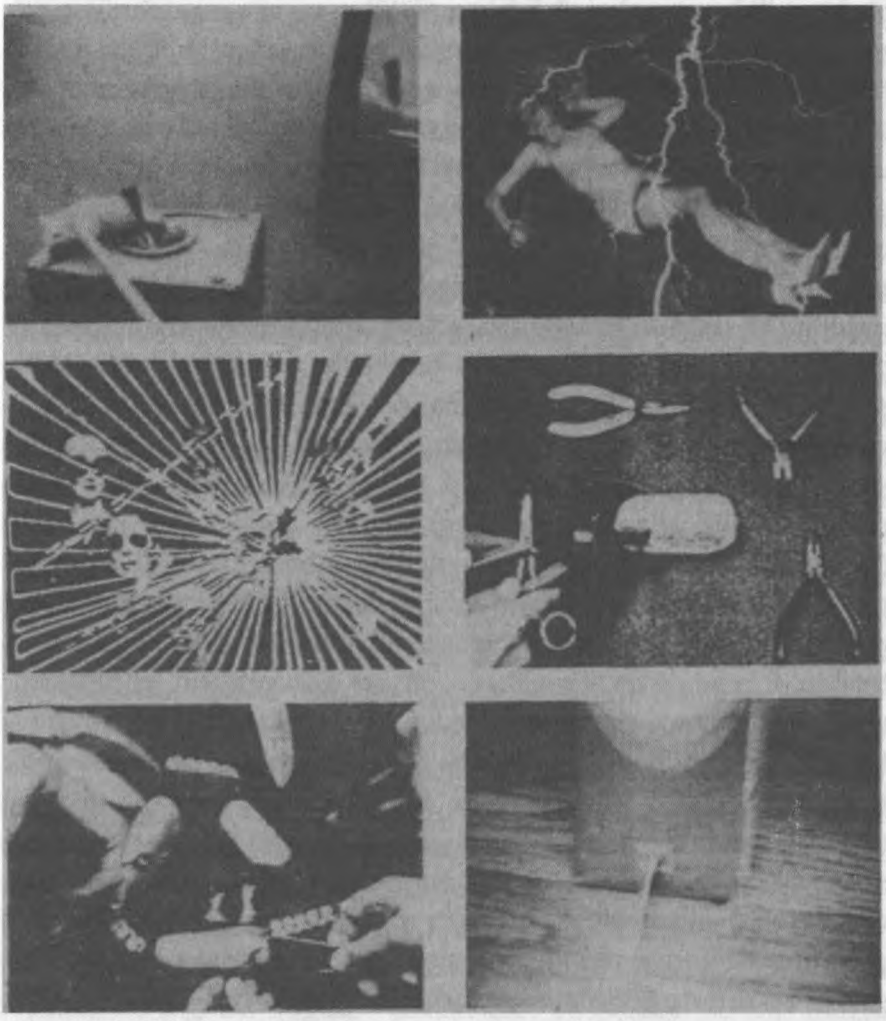
doğasında bir zamanlar varolduğu daha eski modernist estetiğin tüm özelliklerinin geri dönüşü için gerekli zemini hazırlar.

Bu görüşlere ve şüphelere karşın, somut bir metni (videotekst) sorgulamadan videonun olanaklarının keşfi üzerinde daha fazla ilerleyebilmek imkansız görünüyor. Burada, 1979'da School of the Art Institute of Chicago'da Edward Rankus, John Manning ve Barbara Latham tarafından üretilen *AlienNATION* başlıklı yirmi dokuz dakika uzunluğunda bir "yapıt"ı ele alacağız. Okuyucu için bu açıkça bir düşsel metin olarak kalacaktır; ancak okurun, izleyicinin tümüyle farklı bir durumda olduğunu "düşlemesine" gerek yoktur. Her tür imgenin oluşturduğu bu akışı daha sonra betimlemek, zorunlulukla imgenin daimi buradalığını ihlal etmek ve okura metnin kendisinden daha çok şeyi gösterecek şemalara göre bellekte kalabilecek yeni fragmanların tekrar örgütlenmesi olacaktır: Bunu bir tür öyküye dönüştürmeye mi çalışıyoruz? (Jacque Leenhardt ve Pierre Jozsa'nın yazmış olduğu son derece ilginç bir kitap *Lire la Lecture* (Paris: Le Scycamore, 1982) bu sürecin, "kurgu"dan yoksun (plotless) romanlarda bile işlediğini göstermektedir. Okurun belleği metnin dokusundan "kahramanları" oluşturur, bunları farkedilebilir olaylara ve anlatısal sürekliliklere yeniden yerleştirebilmek üzere okuma sürecini ihlal eder, vb.). Ya da, eleştirel yönden daha sofistike bir düzlemde, malzemeyi hiç değilse tematik bloklara ve ritmlere göre düzenleyip onlara başlangıçlar ve sonuçlar, yükselen ve düşen duygusallığın grafikleri, düğüm noktaları, ölü pasajlar, geçişler, özetlemeler ve benzeri özellikler vererek birbirlerinden ayırabiliyor muyuz? Şüphesiz; ancak, bu toplam biçimsel devinimlerin yeniden oluşturulması, bantı her izleyişimizde farklı olmaktadır. Bir kere, videoda yirmi dokuz dakika, her hangi bir konulu filmin ona tekabül eden zamansal parçasından çok daha uzundur; kaldı ki, bir video bantta imgenin bir uyuşturucu etkisine benzeyen buradalığının deneyimlenmesi ile, birbirini izleyen şimdiki zamanların yerleştirileceği türde metinsel bellek arasında (daha eski imgelerin geri dönüşlerinin, bulundukları durumda, akış içinde, bizlere herhangi bir yarar sağlamayacak derecede geç kavranabilmesine rağmen) gerçek ve son derece kesin bir çelişkiden söz etmek de bir abartma sayılmaz. Eğer burada, Hollywood tipi kurmaca filmlerin bellek yapıları ile arada bulunan zıtlık açıkça belli oluyorsa, –belgelendirme ya da tartışabilmenin daha zor olmasına rağmen– kişi, bu tür zamansal deneyim ile deneyselci filmin zamansal deneyimi arasındaki kopuklu-

ğun daha da büyük olduğu duygusuna kapılıyor. Bu op-art göz yanılmaları ve ayrıntılı görsel montajlar özellikle "Ballet Mechanique" gibi daha önceki yılların klasiklerini çağrıştırıyor: Ancak, kurumsal konumdaki (burada sanat sineması salonları ve evde ya da videotekst müzelerindeki televizyon monitörleri) farkın üzerinde ve ötesinde, bu deneyimlerin çok farklı deneyimler olduklarına ve özellikle filmdeki materyal bloklarının (süratle geçseler bile) ve televizyon ekranındaki bu incelmiş görsel verilerden çok daha geniş ve daha somut biçimde algılanabilir olduğuna inanıyorum.

Bu nedenle, kendileri izlek olmayan (zira bunlar çoğunlukla bir yerlerdeki sözde-ticari depolardan alıntılanan malzemelerdir); ancak, Bazinci mizansenin yoğunluğundan da yoksun bu video malzemelerini saymaktan öteye gidilemez; zira, mevcut birtakım sekanslardan alıntılar bile olmayan ve yalnızca bu spesifik bantta kullanılmak üzere filme alınan bu parçalar, imge nesnelerinin, dünyadaki diğer imgelerin açık gerçekliğine karşı, bunlara kurmaca ve kurgusal olma özelliğini veren düşük nitelikli renk stoklarının beceriksizliğini yansıtırlar. Bu nedenle burada, "doğal" adını vereceğimiz malzemeler (yeni ya da dolaysız filme alınan sekanslar) ile yapay malzemelerin (makinenin kendisi tarafından "mix" edilen önceden kotarılmış imge malzemeleri) yanyana geldiği bu durumda "kolaj" sözcüğünün geçerliliğini hala koruyabildiği bir anlam bulunmaktadır. Yanıltıcı olan, bu bağlamın, daha eski resimsel kolajın ontolojik hiyerarşisi şeklinde yorumlamaktır; bu video bantta "doğal", kendisi artık (kübizmde olduğu gibi) insan tarafından inşa edilen yeni bir toplumun güvence altındaki gündelik yaşamını değil, gürültüleri ve birbirine karışmış sinyalleri, yeni media toplumunun düşlenmesi olanak dışı enformasyon çöplüğünü gösteren "yapay" dan daha düşük ve daha kötüdür.

Önce, neredeyse bir "krep"i andıran zamansal "kültür"den alınan zaman "nokta"sı üzerine küçük bir varoluşsal şaka; daha sonra çeşitli sözde bilimsel raporlar ve terapik programlarla (stresle nasıl başa çıkmalı, güzellik bakımı, hipnoz yolu ile kilo verme, vb.) seslendirilmiş deney fareleri; daha sonra bir Japon filmi olan *Monster Zero*'dan (1965) alınma bilim kurgu dilimi (canavar filminin özgün müziği ve grup "jargon"u diyaloglarla birlikte). Bu noktada, imgelerin akışı tek tek sayılamayacak şekilde yoğunlaşmıştır: Optik etkiler, oyuncak bloklar ve kaldıraç takımları, klasik resimlerin röprodüksiyonları, aynı zamanda, mankenler, reklam görüntüleri, bilgisayar çıkışları, her



AlienNATION dan bir görüntü (Rankus, Manning, and Latham)

tür kitap illüstrasyonları, (Michigan Gölü'ne yavaş yavaş gömülen çok güzel bir Magritte şapkasının da yer aldığı) yükselen ve düşen karton figürler; gürültüsüz şimşekler; olasılıkla hipnoz altında yere uzanmış bir kadın (bir Robe-Grillet romanında olduğu gibi, bu yalnızca yere uzanmış ve olasılıkla hipnoz altında bir kadının fotoğrafı değilse); her yönde ve çeşitli açılarda yükselen asansörlerin bulunduğu ultramodern otel ya da iş merkezi lobileri; trafiğin yoğun olmadığı bir yol kenarı görüntüleri; büyük bir tekerlek üzerinde bir çocuk ve alış veriş paketleri ile dolaşan birkaç yaya; göl kenarında moloz yığınlarının ve oyuncak blokların etkili bir yakın çekimi (burada, kum üzerinde bir sopaya tutturulmuş gerçek boyutlarında Magritte şapkası da görünür); Beethoven sonatları, Holst'un "Planets"i, disko müziği, cenaze salonu orgu, uzay ötesi ses efektleri, Chicago ufuklarında beliren uçan dairelere eşlik eden *"Lawrence of Arabia"* izleği; aynı zamanda, (Hostess Twinkies'e benzeyen) kızartılmaya hazır portakal dilimlerinin ufak bıçaklarla ikiye bölündüğü, mengenelerle sıkıldığı ve yumruklarla parçalandığı grotesk bir sekans; çatlak bir süt kabı, doğal ortamları içinde disko dansçıları, yabancı gezegenlerin görüntüleri, çeşitli değişik fırça darbelerinin yakın çekimleri, 1950'li yılların mutfak reklamları ve daha bir sürü şey. Şimşeğin üzerine bindirilen optik imgeler, reklamlar, anime figürler, film müzikleri ve birbiriyle ilgisi olmayan radyo diyaloglarında olduğu gibi bazen bunların daha uzun sekanslar biçiminde birleştiği de görünür. Görüntüye eşlik eden göreceli olarak meditatif klasik müziğin tınısından kitle kültürünün vurgulu tınısına geçişte olduğu gibi çeşitleme ilkesi zaman zaman belirgin ve beceriksiz görünmekte; karışık imgelerin hızlandırılmış akışı zaman zaman izleyiciye bütünleşmiş belirli zamansal bir süratlilik, yani, bir coşku ya da şöyle diyelim; izleyici-özneye yönelik doğrudan deneyselci bir saldırı gibi görünmektedir; öte yandan bütünlüğü içinde yapıta, –olasılıkla izleyiciyi yaklaşmakta olan kapanış ve farkedilebilir şekilde filmsel "yan anlamsal" dile –nesnel dünyanın fragmanlara bölünmesi, ama aynı zamanda da bir tür limit ya da nihai uca dokunuş (Fellini'nin *La Dolce Vita*'sının kapanış sekansını andıran bir biçimde) göndermeler yapan– final görüntüsünde olduğu gibi biçimsel sinyaller "bağlantıyı kopartmaya hazır ol" mesajları ile noktalama işaretleri getirilmektedir. Hiç şüphe yok ki (daha "ciddi" birşeyler görmeyi bekliyorsanız) bu, tümüyle görsel bir şaka ya da aldatmaca ya da eğer isterseniz, bir öğrencinin eğitim çalışmasından öteye gitmez: Ne var ki,

deneysel video tarihinin temposu da böyledir ki, bu tarzın içinde olanlar ve bu tarzın uzmanları, 1979 yapımı bu filmi belli bir nostalji içinde ve insanların bir zamanlar böyle şeyler yaptıklarını, ancak şu anda farklı şeylerle uğraştıkları gerçeğini anımsayarak izleyebilmektedirler.

Bu tür bir videotekstin ortaya attığı en ilginç sorular –bu arada bu metnin, anlamı ne olursa olsun amaçladığı sonucu elde ettiğinin anlaşılmış olmasını dilerim– (hiç değilse kısmen, izleyicilerin hiç bir zaman tam olarak kavrayamayacakları içerdiği aşırı yükten dolayı) yapıt defalarca izlense de– muhtemel herhangi bir yanıtının olmadığının anlaşılmasının dışında –ki tarihsel yönden ilginç olan şey budur– bu sorular değer ve yorumsama sorunu olarak kalırlar. Ancak benim bu metni anlatma ya da özetleme girişimim şunu açıkça göstermektedir ki yorumsayıcı, soruya –"bunun anlamı nedir" ya da küçük burjuva versiyonu ile "neyi temsil etmesi gerekiyor?" sorusuna– ulaşmadan önce bile form ve okumaya ilişkin önsel konularla yüzyüze gelmemiz gerekecektir. Bir izleyicinin, bu tekstin biçimsel okunuşunun zaman içinde başlangıçlar ve izleksel doğuşlar, kombinasyonlar ve gelişmeler, direnişler ve üstünlük savaşımları, kısmi çözümler, bir ya da bir diğer kesme işaretine ulaşan kapanış formları ile yavaş yavaş kendi kendini ayırdığı bir bilgilenme anına ya da yoğunlaşmış bir belleğe ulaşabileceği kesin değildir: Kişi, çok kabaca ve genel bir biçimde de olsa yapıtın biçimsel zamanı üzerine genel herhangi bir şema oluşturabildiğinde tanımımız zorunlulukla, ses ve müziksel notalandırmanın matematiksel boyutlarının görünürde daha somut çözümler önerebilmesine rağmen bugün, "rastlantısal" ve post-on iki ton müzik üzerine karşılaştığı sorunlarla hayli benzer bir konumda bulunan müziksel formun terminolojisi kadar boş ve soyut görünecektir. Bununla birlikte benim kanım şudur ki, diğerlerinden ayırabildiğimiz bir kaç biçimsel gösteren bile –göl kenarı, bina blokları, "sona erme duygusu"– aslında aldatıcıdır: Zira bunlar artık yeni bir formun özellikleri ya da unsurları değil, daha eski bir formun işaretleri ve izleri olmaktadır. Bu eski formların, tekstin ayrıntılarının, "brikole" dokusunun içinde yer aldıklarını hatırlamamız gerekiyor tıpkı kırık bir parçasının yeniden yaşama döndürülerek bir heykelin içine yerleştirilmesi ya da yırtık bir gazete parçasının tuvale yapıştırılması gibi Beethoven'in müziği bu "brikolaj"ın yalnızca bir parçasıdır. Ancak daha eski Beethoven eserinin müziksel tabakası içinde geleneksel anlamda

"form" hala varlığını korur ve –örneğin, "alçalan kadenza" ya da "ilk temanın geri dönüşü" gibi tanımlarla adlandırılabilmektedir.

Aynı şeyler, Japon canavar filminin klipleri için de söylenebilir; bu küplerde "keşif", "tehlike", "uçuş girişimi", vb. gibi bilim kurgu formunun kendisinden alıntılar vardır (burada –müziksel jargona benzer biçimde– mevcut biçimsel terminoloji muhtemelen, anlatısal formun tarafsız dilinin neredeyse tek kaynakları olarak Aristo ya da Propp ve ardılları ya da Eisenstein ile sınırlanacaktır). Bu nedenle ortaya çıkan soru, burada alıntıları tabakalarda ya da parçalarda varolan biçimsel özelliklerin videotekstin kendisine, bunların bölümlerini ve unsurlarını oluşturdukları "brikolaj"a her yerde aktarılmasın mümkün olup olmadığıdır. Ancak bu sorunun önce tek tek epizodlar ve anların mikro düzleminde sorulması gerekecektir. Bir "yapıt" ve zamansal bir örgütlenme olarak ele alınan tekstin daha geniş biçimsel özelliklerine gelince, göl kıyısı görüntüsü, daha eski güçlü bir zamansal ya da müziksel kapanmanın burada yalnızca biçimsel bir tortu olarak varolduğunu önermektedir: Fellini'nin son sahnesinde söylensel bir tortunun izlerini hala taşıyan herşey –insanın ve toplumun, doğanın başkalığı ile karşılaştığı yer, temel bir unsur olarak deniz burada çoktan unutulmuş ve silinmiştir. Bu içerik ortadan kaybolmuş, geride özgün biçimsel yan anlamının silik bir izini, yani, kapanış olarak onun sentaktik işlevini bırakmıştır. En incelmiş bu noktada gösterge sistemi, gösteren, daha eski göstergenin ve elbette artık tükenmiş olanı bu göstergenin biçimsel işlevinin karanlık bir anısından öte bir şey olmamaktadır.

Bir önceki paragrafta kendini hissettiren yan anlam dili, kavramın merkezi ayrıntılandırmalarının yeniden incelenmesini gerektirmektedir; kavramı borçlu olduğumuz kişi Roland Barthes'dır ve o da terimi, Hjemslev'in izinden *"Çağdaş Söylenler"* de, yalnızca daha sonraki "metinsel" çalışmalarında, estetik ile toplumsal, sanatsal özgür oyun ile tarihsel göndermeler arasındaki eski bölünmelerin kopyaları olarak gördüğü –yazarın *Metnin Hazzı* gibi metinlerinde önlemeye ya da kaçınmaya çalıştığı bölünmelerdir bu– birinci ve ikinci derece dillerin (yan anlam ve düz anlam) arasındaki örtük farklılaşmaları reddetmek üzere ele almıştır. (Medya incelemelerinde hala son derece önem taşıyan) daha erken kuramın bu zıtlaşmanın önceliklerini zekice tersine çevirmesine, fotografik imgenin düz anlamsal değerine bir otantiklik (bu nedenle de estetik bir değer) atfetmesine ve özgün yan anlamsal

metinleri içeriği olarak kendine mal eden, hazır ve mevcut imgeleri, değersiz düşünceler ve ticari mesajların oluşturduğu daha abartılı bir oyunun hizmetine tahsis eden reklam metinlerinin daha yapay "uzatılmasına" suçlu bir toplumsal ya da ideolojik bir işlevsellik yüklemesine rağmen, tartışmanın öne sürdüğü savlar ve ima ettiği anlamlar ne olursa olsun, Barthes'ın yan anlamların nasıl işledikleri üzerine daha eski, klasik anlayışı bu anlamda ancak, belki de tanınmayacak ölçüde karmaşıklaştığı durumda işimize yarayabilecektir. Zira burada durum, "daha saf" ve bir ölçüde daha maddesel göstergelerin bir dizi ideolojik gösterenin araçları olarak tahsis edildikleri ve uyarlandıkları reklam durumunun tam tersidir: Burada tam aksine, ideolojik gösterenler (signifiers), özünde yoğun biçimde kültürel ve ideolojik olan ilk metinlerin içine yerleştirilmiştir: Beethoven müziği genelde "klasik müziğin" yan anlamlandırıcılığını en baştan kapsar; bilim kurgu filmleri en baştan çoğul politik mesajları ve kaygıları içerir (Japon antinükleer politikasına uyarlanan bir Amerikan Soğuk Savaş formu ve daha sonra her ikisinin de yeni bir kültürel yan anlam olan "grup" un kapsamında bir araya gelmeleri). Ne var ki, burada "ürünleri" – reklam imgelerinin yansıttığı daha dar anlamda ticari ürünleri büyük ölçüde aşan (öte yandan yine de bunların bazılarını kapsayan ve elbette yapılarının farklı biçimlerde kopyalarını çıkarttığı) bir kültürel ortamda yan anlam, çeşitli mesajların birlikte varolduğu çok anlamlı bir süreçtir. Bu nedenle Beethoven'dan disko müziğine geçişin hiç şüphesiz sınıfsal bir mesajı vardır: Yüksek kültüre karşı popüler kültür ya da kitle kültürü, ayrıcalık ve eğitime karşı çeşitliliğin daha popüler ve bedensel formla; ancak öte yandan da zaman, çelişki ve ölüm konulanyla başa çıkabilmek için bir tür trajik ağırlığa sahip daha eski içeriği; zamanı ve mekanı, şimdi kendini daha eski "trajik" sorununun artık ilgisiz göründüğü noktaya kadar dolduran postmodern çağın büyük kent ticari müziğinin acımasız zamansal şaşkınlığına karşı çıkıyor bulan sonat formunun kendisinin sahip olduğu zaman duyumunu, en katı burjuva estetiğinin "yüksek ciddiyetini" de araç olarak kullanmaktadır. Tüm bu yan anlamlar aynı anda hareket halindedir. Bunların yukarıda belirttiğimiz (yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki) ikili zıtlığa kolayca indirgenebildikleri ölçüde –ve yalnızca bu ölçüde– dış sınırda yorumsamacı bir eylemin ortaya çıkmasına fırsat tanıdığını ve bizim, videotekstin bu özgül karşıtlık "hakkında" olduğunu öne sürmemize fırsat tanıyan bir tür "izlek" ile karşı karşıya olduğumuzu belirtebiliriz.

Bununla birlikte, özellikle bu videotekstte işler durumda her mistifikasyon sürecine benzer her tür özelliğin dışarıda bırakılması gerekmektedir: Bu anlamda tüm malzemeler düşüktür: gerek Beethoven, gerekse disko. Birazdan açıklayacağımız gibi burada, metnin çeşitli düzeyleri ve komponentleri arasında çok karmaşık bir etkileşim bulunmaktadır; ya da, çeşitli diller (görüntü ve ses, müzik ve diyalog), bu düzeylerden herhangi birinin (Godard'da olduğu gibi) diğerine karşı politik anlamda kullanılması, imgenin yazılana ya da konuşulana karşı kullanılarak bir tür temize çıkartılması girişimi, hala kavranabilir unsurlar olmasına karşın, burada artık gündemde yer almamaktadır. Kanımca, eğer alıntılanan çeşitli elemanları ve komponentleri –çağdaş kültürel düzlemde tüm birincil metinlerin kırık parçaları– bir çok logo olarak, yani; Barthes'ın daha erken kuramlarının ele aldığı reklam imgelerinin tümünden yapısal ve tarihsel yönden çok daha gelişmiş ve karmaşık yeni bir reklam formu olarak düşündüğümüzde, bu konuya bir açıklık getirebilmek mümkün olacaktır. Logo, bir reklam imgesi ile marka adının sentezi gibi bir şeydir; daha doğrusu, bir imgeye dönüştürülmüş bir marka adı, neredeyse metinlerarası bir yolla, kendi içinde daha eski reklamcılıkların tüm bir geleneğinin anısını taşıyan bir imge, bir gösterge ya da amblemdir. Bu tür logolar, görsel ya da (Pepsi izleğinde olduğu gibi) işitsel ve müziksel olabilir: Bu, iş merkezi yürüyen merdivenleri, moda mankenleri, psikolojik danışmanlık küpleri, sokak köşesi, göl kenarı, *Monster Zero* ve diğerlerinin daha dolaysız bir biçimde tanınabilen logo unsurlarının yanısıra bu kategoriye "sound-track" malzemelerini dahil etmemize olanak sağlayacaktır. Bu durumda "Logo" bu fragmanlardan her birini kendi içinde bir göstergeye dönüştürür; ancak, bu tür yeni göstergelerin tam olarak nelerin göstergeleri olduğu tam olarak açıldığa kavuşmuş değildir, zira ortada tanımlanabilir hiç ürün, hatta logo tarafından özgün anlamında, çeşitlilik kazanan çokuluslu korporasyon alameti olarak kesinlikle belirlenen jenerik ürünler dizisi bile görünmemektedir. Yine de, yazınsal göndermelerini daha eski, daha statik "tarz"lar tablosu ya da sabit türlerden biraz daha geniş bir bağlamda ele alırsak, "jenerik" teriminin kendisi bir anlam kazanacaktır. Bu fragmanlar tarafından yansıtılan jenerik kültürel tüketim daha dinamiktir ve (kendisi, bir tür metinsel tüketim şeklinde daha geniş bir anlamda kavranan) anlatı ile belirli bir ilişkilendirmeyi gerektirmektedir. Bu anlamda, bilimsel deneyler, *Lawrence of Arabia* kadar dolu an-

latılardır; beyaz yakalı işçilerin görümü ve yürüyen merdivenin basamaklarında yükselen bürokratlar, en az bilim kurgu film küpleri (ya da korku filmi müziği) kadar anlatısal bir görüme sahiptirler; hatta sessiz şimşeğin fotoğraf görüntüsü bile çoğul bir anlatısal kare (frame) dizisi önermektedir (Ansel Adams ya da büyük fırtınanın dehşeti ya da Remington tipi batı manzarası logosu ya da onsekizinci yüzyıla özgü yüce ya da yağmur yağdırma merasimine Tanrı'nın yanıtı ya da dünyanın sonunun başlangıcı).

Ancak, bu unsurların ya da yeni kültürel göstergelerin ya da logoların hiç birinin tek başına var olmadıklarını farkettiğimizde konu daha da karmaşıklaşır; videotekstin kendisi neredeyse tüm anlarda, bu göstergelerin ya da logoların arasında sürekli, görünürde rastgele bir etkileşim sürecidir.Tanım ve analiz gerektiren yapı açıkça budur, ne var ki bu, üzerinde ancak en tahmini kuramlara sahip olabildiğimiz göstergeler arasında bir ilişkidir. Gerçekten de bu, her biri ayrı bir anlatı türü ya da özgül bir anlatı süreci için özet bir tür gösterge gibi görülebilen çoğul malzemelerin sürekli akımını ya da "toplam akışını" kavrayabilme sorunudur. Ancak, ansal sorularımız art-süremli değil eş-süremli olacaktır: Bu çeşitli anlatısal göstergeler ya da logolar nasıl kesişirler? Her birinin diğerlerinden ayrı biçimde alımlandığı zihinsel bir bölümlendirme düşlenebilir mi? Yoksa, zihin bunlarla bir tür bağlantı mı oluşturmuştur? Öyle ise bu durumda bağlantıları nasıl tanımlayabiliriz? Bu malzemeler birbirlerine nasıl bağlantılanmışlardır – tabii eğer böyle bir bağlantı varsa? Yoksa, duyumların bir kaleydoskop gibi hep birlikte kavradıkları farklı unsur akımlarının bir eşzamanlılığı mıdır karşılaştığımız? Burada kavramsal zayıflığımızın ölçüsü şudur: Tartışmaya en yetersiz metodolojik karar –Kartezyen çıkış noktası– ile başlama eğilimini gösteririz ve görüngüyü en basit formuna, yani bu tür iki unsur ya da gösterge arasındaki etkileşime indirgeriz (oysa diyalektik düşünce bize, daha basit formların türevlerini oluşturdukları en karmaşık form ile başlamamızı ister.

Bununla birlikte, iki unsur ele alındığında bile, anlamlı kuramsal modeller çok azdır. Bunların en eskisi, elbette özne ve yüklem mantıksal modelidir ve –öneri tümceleri ve gerçeklik savlarından– oluşan önerme mantığından son yıllarda soyutlanarak konu ile yorum arasındaki ilişki biçiminde yeniden yazılmıştır. I.A. Richards'ın anlam ile araç arasındaki ayrımının da göstereceği gibi yazın kuramı çoğunlukla bu yapı ile yalnızca metaforun analizinde karşılaşmaktadır. Bunun-

la birlikte, yorumsama –ya da "semiosis" (gösterge) yi– ısrarla zaman içinde kavramaya çalışan Peirce'in göstergebilimi, tüm bu ayrımları yararlı bir biçimde, ikinci bir gösterge ile ilişkisinin yorumlayıcı bir işlevini üstlendiği bir ilk gösterge terimleriyle yeniden yazmıştır. Son olarak çağdaş anlatı kuramı, fabl (anektod, temel öykünün ham maddesi) ile mizansenin kendisi arasındaki işlemsel ayrım, bu malzemelerin söyleniş ya da sahneleniş biçimi, diğer bir deyişle "odaklaştırma" üzerinde durur.

Bu formülasyonlarda dikkat edilmesi gereken, eşit doğaya ve değere sahip iki göstergenin kesiştikleri noktada, göstergelerden birinin diğerinin üzerinde çalıştığı malzeme işlevini aldığı ya da birinci göstergenin, diğerinin ikincil ve yardıma işlevleri taşıyabilmek üzere eklendiği bir içerik ve merkez konumunu aldığı (burada hiyerarşik ilişkilerin öncelikleri görünürde dönüşümlüdür) yeni bir hiyerarşiyi oluşturmalarıdır. Ancak, geleneksel modellerin terminolojisi ve jargonu, video bağlamımızda göstergelerin akışının temel özelliğini oluşturan noktayı, yani bunların yer değiştirdiklerini, tek bir göstergenin hiç bir zaman bir işlem konusu olarak öncelik kazanmadığını belirtmezler; göstergelerden birinin, diğerinin yorumlayıcısı olarak işlev gördüğü durum geçici olmanın ötesindedir, önceden belirtmeden değişebilir; ve burada ele aldığımız gibi hiç durmamacasına dönüşen bir moment içinde, iki gösterge şaşırtıcı ve neredeyse sürekli bir değişim içinde birbirlerinin konumunu alırlar. Bu durum, Benjamin'in "dağılım" (distraction) kavramına yeni ve tarihsel yönden özgün bir gücün yüklenişine benzemektedir: Gerçekten de burada formülasyonun, doğru anlamıyla postmodernist zamansallığın hiç değilse bir olası tanımını verebildiğini belirtmek istiyorum; bunun sonuçlarını aşağıda göreceğiz.

Ancak buraya kadar, sürekli yer değiştirmeleri kabul ettiğimizde bile, bu tür bir unsurun –gösterge ya da "logo"nun– diğerinin üzerinde "yorumda" bulunduğu ya da onun "yorumlayıcısı" işlevini gördüğü sürecin niteliğini henüz yeterince tanımlayamadık. Ancak, bu sürecin içeriği, belirli bir tür anlatının göstergesi ya da kısa özeti şeklinde tanımlanan logonun kendisinin yorumunun içinde örtük olarak vardır. Burada tarafımızdan incelenen mikroskopik atomik ya da izotopik değişim bu nedenle, bir anlatısal göstergenin bir diğeri tarafından ele geçirilmesi; anlatılaştırmanın bir formunun, şimdiki durumda daha güçlü bir başka formun terimleri ile yeniden yazılması,

göstergelerin içinde zaten var olan anlatısal unsurların sürekli biçimde yeniden anlatılandırılmasından başka bir şey değildir. Bu nedenle, en belirgin örneklerle başlandığında, vitrin mankenleri ya da modellerle ilgili sekansa benzer görüntülerin, bilim kurgu filminin ve onun çeşitli logolarının (görsel, müziksel, sözel) güç alanı ile kesiştiklerinde güçlü ve kaba bir biçimde yeniden yazıldıklarını söyleyebilmek olasıdır: Böyle anlarda, reklam ve modanın bilinen insansal dünyası "yabancılaştırılıyor" –bu kavrama daha sonra geri döneceğiz ve çağdaş büyük mağaza, uzak bir gezegendeki başka dünyanın toplumunun kurumlarından herhangi biri tuhaf ve ürkütücü bir görünüm alıyor. Aynı şekilde, boylu boyunca yere uzanmış kadının konunun üzerine şimşek görüntüsünün bindirilmesiyle fotoğrafta birşeyler oluyor; *"sub specie aeternitatis"* belki? Doğaya karşı kültür? Her durumda, bu iki gösterge, birinin diğerinin üzerinde üstünlük kurmaya başladığının jenerik işaretleri ile bir ilişkiye girmeden duramazlar (örneğin, hipnoz altındaki kadının kendi izleksel yörüngesine şimşeği nasıl çekebilmeyi başardığını düşlemek daha da zordur). Sonuç bölümünde, farelerin görüntüsü ile davranış deneyleri ile psikolojik ve mesleki danışmanlığa ilişkin metinlerin kesişmesinde, kombinasyonun, bürokratik toplumun gizli programlama ve şartlandırmaları üzerine önceden tahmin edilebilir mesajlar ilettiği belli oluyor. Bununla birlikte, bu üç tür etki ve yeniden anlatılandırma formu –jenerik yabancılaştırma, doğa/kültür karşıtlığı ve "pop" psikolojik ya da varoluşsal kültür eleştirisi– tek tek sayılması imkansız olmasa bile oldukça zor, çok daha karmaşık bir etkileşimler repertuarının yalnızca eğreti birkaç örneğini oluştururlar (bununla birlikte diğer örneklerin arasında, daha önce açıklanan yüksek/düşük kültür karşıtlığı ve rastgele ve "doğal" biçimde dolaysız olarak çekilen sokak görüntüleri ile bu görüntülerin içine yerleştirildikleri stereotip medya malzemelerinin akışı arasındaki en "diakronik" değişim de yeralır).

Öncelik ya da eşit olmayan etki üzerine sorular şimdi yeni bir ışıkta, ses ve görüntünün açıkça merkezi konumu ile sınırlandırılmayacak bir şekilde gündeme getirilebilecektir. Ruhbilimciler işitsel ve görsel tanıma biçimlerine bir ayrım getirirler; burada, işitsel, tam olarak biçim bulan sessel ya da müziksel "gestalt"lar aracılığı ile görünürde daha dolaysız ve daha işlektir, öte yandan görsel, giderek artan bir tanımlandırabilme sürecini gerektirmektedir ki, görüntü tam olarak "farkedilebilir" hiç bir obje biçiminde kristalize olmayabilmektedir.

Bir ezgiyi bir anda tanıyabiliriz, diğer bir deyişle, bir film klibinin jenerik sınıfını tanımlayabilmemize imkan tanıması gereken uçan daireler, onları açıkça ait oldukları kültürel ve yan anlamsal konuma yerleştirmemize hiç de yardıma olmayan belirsiz geometrik bir bakış olarak kalabilir. Bu durumda, işitsel logoların nasıl görsel logolara karşı üstünlük kazandıkları ve onları nasıl yeniden yazdıkları ve tersinin olmadığı da açıkça görülmektedir. (Bununla birlikte kişi, bilim kurgu müziği ile manken fotoğraftan arasında, örneğin ilkinin, tözü ikincisi ile özdeş geç yirminci yüzyıl kültürel çöplüğüne dönüştüğü karşılıklı bir etkileşimi görmek istiyor).

Farklı duyumlardan ve farklı medyadan gelen göstergelerin göreceli etkileşiminin ötesinde, kültürümüzde çeşitli jenerik sistemlerin kendilerinin göreceli ağırlıklarının daha genel sorunu yer almaktadır: Bilim kurgu *a priori* olarak reklamcılık adını verdiğimiz tarzdan ya da bürokratik toplumun görüntülerini (koşuşturma, ofis, rutin) sunan söylemden ya da bilgisayar çıkışlarından ya da op-art etkileri dediğimiz o adlandırılmayan görsel tarzdan (ki bu tarz, grafik sanatın yeni teknolojisinden çok daha geniş yan anlama sahiptir) daha mı güçlüdür? Godard'ın yapımı kanımca bu soruya geri dönmekte ya da hiç değilse soruyu açık bir biçimde çeşitli yerel yollardan sormaktadır: Örneğin Martha Rosler gibi politik video sanatı da benzer kültürel öncelikleri bir sorun halinde belirtmek üzere kültürel dillerin bu eşit olmayan etkileri ile oynar. Bununla birlikte burada ele alınan videotekst, bizlerin bu tür konuları sorun olarak formüle etmemize olanak tanımamaktadır, zira –geçici gösterge takımlarının sonu gelmez biçimde dönüşen momenti olarak adlandırdığımız– kendi formel mantığı, bunların görüntüden silinişine bağlıdır: Bizleri, bu noktaya değin ertelediğimiz yorumsama ve estetik değer konularına geri getirecek bir önerme ve hipotez.

Yorumsamacı soru –"metin ne ile ilgilidir?" sorusu– video bantın zorlayıcı başlığı *AlienNATION*'ın da ima ettiği gibi izleksel bir yanıtı desteklemektedir. Yanıt oradadır ve hepimiz artık bunu biliyoruz: İzlek, tüm bir ulusun yabancılaşması ya da belki de yabancılaşmanın kendisinin çevresinde örgütlenmiş yeni bir tür ulustur. Yabancılaşma kavramı, özellikle (Marks'ın *Paris Elyazmaları*nda olduğu gibi) işçi sınıfının çeşitli somut yoksunluklarını dile getirdiğinde belirli bir kesinlik taşıyordu; Doğu'da (Polonya, Yugoslavya) ve Batı'da (Sartre) radikallerin Marksist düşüncede ve pratikte yeni bir geleneği başlata-

caklarına inandıkları özgül bir tarihsel anda (Krushcev açılışı) özgül bir tarihsel işlev taşıyordu. Bununla birlikte bu, (burjuva) tinsel rahatsızlığının genel bir belirlenmesi olarak fazla bir anlam taşımaz. Ancak, Laurie Anderson'un *U.S.A.*'i gibi kusursuz bir postmodern performans boyunca "yabancılaşma" sözcüğünün (olduğu gibi, izleyicilere fısıldandığı biçimde) art arda tekrar edilerek performansın izleğinin bu olduğu sonucuna varmamanın olanak dışı kılınması, kişinin hissettiği düş kırıklığının tek nedeni değildir. Bunu neredeyse birbirine özdeş iki yanıt izleyecektir: ...demek bunu ifade etmek istiyordu, demek ifade etmek istediği şey bu imiş. Sorun ikilidir: Yabancılaşma, herşeyden önce yalnızca modernist bir kavram değil aynı zamanda modernist bir deneyimdir (burada bu konuda daha fazla bir şey belirtmeyeceğim, ancak günümüzün hastalığını adlandırmada "ruhsal fragmanlaşma" daha iyi bir terimdir). Ancak, sorunun ikincil sınıflandırması nihai bir nitelik taşıyacaktır: Böyle bir anlam ve (anlam olarak) yeterliliği ne olursa olsun, kişi daha derinde *USA* ya da *AlienNATION*'un bu tematik bağlamda hiç bir "anlamının" olmaması gerektiği duygusuna kapılıyor. Bu, kendi kendini gözlemleme yoluyla ve tam olarak *U.S.A.*'in izleksel yönden açık anlarının izlenişinde belirttiğim kısa süreli düş kırıklığını yaşadığımız anlara biraz daha dikkat ederek herkesin doğruluğunu kanıtlayabileceği bir durumdur. Sonuç olarak, Rankus-Manning-Latham video bantının izlenişinde duyulan özelliklere benzer özellikler farklı bir bağlamda da belirtilebilmektedir. Bunlar tam olarak, gösterge ve yorumlayıcının kesiştikleri noktada ürettikleri geçici mesajlarla aynı özelliklerdir: Yüksek kültür/kitle kültürü karşıtlığı, modern dünyada hepimiz laboratuar fareleri gibi programlanmış durumdayız, doğa / kültür karşıtlığı, vb. Yerel bağlamın bilgeliği bizlere bu izleklerin klişeleşmiş –yabancılaşmanın kendisi kadar klişeleşmiş olduğunu (ancak, *camp* sayılacak ölçüde demode olmadığını) açıklar. Yine de, bu ilginç durumu basitleştirmek ve bir doğa ve nitelik sorununa, izleklerin kendilerinin entelektüel tözüne indirgemek hata olur; gerçekten de, yukarıdaki analizimiz bu tür boşlukların çok daha iyi bir açıklamasını sunabilmektedir.

Buraya kadar, özgül olarak bu video sürecinin (ya da "deneysel toplam akışının) belirleyici özelliğinin, unsurların, her an yer değiştirecek şekilde sürekli olarak birbirine dönüşümü ve bunun sonucu olarak da, hiç bir unsurun tek başına "yorumlayıcı" (ya da birincil gösterge) konumunu herhangi bir zaman süresi içinde muhafaza

edememesi, bunun yerine, bu işlevi dönüşümlü olarak bir sonraki ana devretmesi olduğunu göstermeye çalıştık ("kareler" (frames) ve "çekimler" (shots) gibi filmsel terminoloji, bu tür bir ardıllığı belirtebilmek için uygun terimler değildir). Bununla birlikte, eğer bu açıklama, sürecin doğru bir yorumunu sunuyorsa, o halde, mantıken akışı durduran ya da müdahale eden her özelliğin estetik bir kusur olarak görülmesi gerekecektir. Yukarıda eleştirdiğimiz izleksel anlar, tam olarak bu tür bir müdahale, bu süreç içinde bir tür blokaj anlarıdır: böyle noktalarda geçici bir "anlatılaştırma" –bir gösterge ya da logonun, kendi anlatısal mantığına göre yorumlayarak yeniden yazacak şekilde diğerinin üzerinde geçici bir üstünlük kurması– yapıtın kendi metinsel mantığı ile oldukça tutarsız izleksel bir mesaj oluşturabilecek ve iletebilecek kadar uzun "tutulan" bir anda, film üzerinde yanık bir nokta gibi sekans üzerinde süratle yayılır. Bazı anlar barışçıl bir şeyleştirme formu içermektedir ve biz bu anları "izlekselleştirme" ile karakterize edebiliriz ki bu kelime Paul de Man tarafından bulunmuş ve Derrida'nın bir filozof olarak felsefik sisteminin yazma hakkındaki yanlış okumasını tanımlamak için kullanılmıştır. Öyle ise izlekselleştirme, metnin bir unsurunun ya da parçasının, daha yüksek bir konuma, "yapıtın anlamı" konumuna getirilmeye aday olacak biçimde resmi bir izlek durumuna yükseltilmesidir. Ancak, bu tür bir izleksel şeyleştirme, zorunlu olarak "izleğin" kendisinin filozofik ya da entelektüel niteliğinin bir işlevi değildir: Çağdaş bürokratik yaşamın yabancılaşması nosyonunun felsefi ilgisi ve geçerliliği ne olursa olsun, burada bir "izlek" olarak ortaya çıkışının, temelde biçimsel nedenlerden dolayı bir kusur olarak kabul edilmesi gerekir. Önerme, elimizdeki metinde olası bir diğer boşluğu, Japon bilim kurgu film küplerinin "yabancılaştırma etkilerine" aşırı derecede bağımlılık şeklinde tanımlayarak farklı bir açıdan da tartışılabilir (bununla birlikte film klibinin birkaç kez izlenmesi, bu etkilerin anımsandığı kadar çok olmadığını açıkça belli etmektedir). Öyle ise burada, popüler felsefe ve stereotip *doxa*lar aracılığıyla bir değer yitimini ile değil, anlatısal ya da jenerik bir tipin izlekselleştirilmesini ele almamız gerekiyor.

Şimdi bu analizden beklenmedik bazı sonuçlar çıkartabileceğiz: bu sonuçlar yalnızca postmodernizmde yorumsama ile ilgili rahatsız edici soruyu ele almakla kalmayacak, aynı zamanda farklı bir konuyu – tartışmanın başlangıcında geçici olarak sınıflandırmaya dahil edilen estetik değer konusunu da irdeleyecektir. Eğer yorumsamadan anlaşı-

lan, tematik bağlamda temel bir izlek ya da anlamın metnin bütünlüğünden kopartılması ise, o zaman şu nokta açıkça bellidir: Postmodernist metin –ki burada ayrıcalıklı bir örneği olarak videoteksti ele aldık– bu perspektiften, anlama karşı direnen, temel içsel mantığı bu anlamda bu tür izleklerin ortaya çıkışını önlemek ve bu nedenle, sistematik olarak geleneksel yorumsamaya yönelik girişimleri devre dışı bırakmak olan yapısal bir gösterge akışı şeklinde tanımlanacaktır (bu özellik, Susan Sontag tarafından, henüz postmodern çağ olarak adlandırılmayan oluşun ilk belirtilerinin ortaya çıkmaya başladığı yıllarda, son derece isabetli bir başlık koyduğu *"Against Interpretation"*da kahince bir sezgi ile açıklanmaktadır). Böylece, estetik değerin yeni bir kriteri, beklenmedik bir biçimde bu önermeden doğmaktadır: Videotekst, ne kadar iyi bir videotekst olursa olsun, bu tür bir yorumsamanın mümkün olduğu, metnin, izlekselleştirilmesinin bu tür yerlerini ve alanlarını beceriksizce ortaya sürdüğü her an, kötü ya da kusurlu bir eser olarak kalacaktır.

Bununla birlikte "izleksel yorumsama" (konusal yorumlama) yani yapılanın anlamını araştırma bu metinde dahil olmak üzere bütün metinlerin maruz kalabilecekleri makul bir hermenötik operasyon değildir ve konuyu sona erdirmeden önce iki farklı yorumsama seçeneğini daha tanımlamak istiyorum.Bunlardan birincisi, burada birbirinin içine örülmüş bir şekilde yer alan paket kültürel değersizliklerin yazıldığı ya da kaydedildiği alıntılara oranla buraya kadar çok az önem verdiğimiz başka bir unsur malzemeler dizisi aracılığı ile beklenmedik bir biçimde gönderge sorusuna geri döner: Bunlar ("doğal" malzemeler olarak nitelendirilen) doğrudan kamera çekimleridir ve göl kenarı sekansının ötesinde ve üzerinde, özünde üç grupta toplanırlar. Birincisi olan kentsel cadde geçidi, niteliksiz bir uzamdır ve –bu açıdan, Antonioni'nin *Eclipse*'inin izleyiciyi şaşkına çeviren final sahnesinin uzak, yoksul bir akrabasına benzer– belli belirsiz bir biçimde boş bir sahnenin soyutlamasını. Olayın cereyan ettiği mekanı, bir şeylerin olabileceği, biçimsel bir beklenti içinde kişinin böyle bir şeyin olmasını beklediği bağlı bir uzamı yansıtır. Elbette *Eclipse*'de, olay gerçekleşemeyince ve aşıklardan hiç biri randevuya gelmediğinde, yer – burası artık unutulmuştur– yavaş yavaş yerini artık düşkünleşmiş uzama, modern kentin ölçülebilir ve nicelleştirilebilir, arazinin ve toprağın çeşit çeşit metalara dönüştürüldüğü ve satılmak üzere parsellendiği şeyleştirilmiş uzamına bırakır. Burada, burada da hiç bir şey

olmaz; bu bantta olağan dışı sayılabilecek olgu, yalnızca birşeylerin olabileceği duygusu ve Olayın kendi kategorisinin belli belirsiz ortaya çıkmasıdır (bilim kurgu klibinin tehdit edici olayları ve kaygıları yalnızca olayların "imgeleri" ya da eğer isterseniz, kendi zamansallıkları bulunmayan seyirlik olaylardır).

İkinci sekans ise delinmiş süt kartonu sahnesidir: Bu sekans sürekli olarak yinelenir ve ilk sekansın kendine özgü mantığını onaylar; zira burada bir anlamda elimizde katıksız olarak olayın kendisi, artık ardından figan edilmemesi gereken geri dönülemez olan bulunmaktadır. Parmak yarığa artık engel olmamalı; süt, parlak beyaz cevherinin tüm görsel büyüleyiciliği ile masanın üzerine, hatta kenarlarından aşağı doğru akmalıdır. Eğer bu oldukça enfes görüntü daha da uzak bir şekilde bana, daha filmsel bir durumu çağrıştırıyorsa, bu durumdan hiç şüphesiz, bu sahne ile *The Manchurian Candidate*'deki o ünlü sahne arasında kurduğum tuhaf ve kesinlikle kişisel ilişki de kısmen sorumludur.

Daha mantıksız ve daha anlamsız olan üçüncü parçaya gelince, donanım depo araçları ile Hostess Twinkie tutarlılığına sahip belirsiz büyüklükte portakal nesneler üzerinde sürdürülen laboratuar deneyinin saçmalığını daha önce belirtmiştim.Bu amatör dada parçasının skandal yaratıcı ve biraz da rahatsız edici özelliği, görünürde herhangi bir motivasyondan yoksun olmasıdır: izleyici bu sahneyi laboratuar hayvanları sekansının Ernie Kovacks türü bir parodisi olarak büyük bir hazla izlemeye koyuluyor; her durumda, bant üzerindeki hiçbir özellik, "sesin" bu kendine özgü tarzını ya da acayipliğini yansıtmaz. Bu üç görüntü grubu, ama öncelikle bu Twinkie'nin otopsisi belli belirsiz bir biçimde, Joseph Beuys'un heykellerinde balina yağının kullanılışı gibi organik bir doku içinde örülen organik bir maddenin örgüsünü anımsatıyor.

Kaldı ki, birinci yaklaşım kendini bana neredeyse bilinçdışı kaygıya ulaşacak düzeyde hissettirdi; süt kartonundaki delik –*Manchurian Candidate*'de, kurbanın geceyarısı birşeyler atıştırmak üzere buzdolabının kapağını açtığında donup kaldığı cinayet sahnesinin ardından– şimdi açıkça kurşun deliği şeklinde yorumlanmaktadır. Bu arada, diğer bir ipucunu belirtmeyi ihmal ettim: Uzun namlulu bir tüfeğin nişangahı gibi boş kent yaya geçidinde hareket eden bilgisayar çizimi X işareti. (Çalışmanın daha erken bir versiyonunda) bu görüntü ile ilgili bağlantının yapılması ve artık iyice belirginleşmiş ve doğruluğu su

götürmez bir durumu açığa çıkartmak görevi dirayetli dinleyiciye düşüyordu: Amerika medya izleyicileri için bu iki unsurun –süt ve Twinkie– kombinasyonu herhangi bir itici güçten yoksun olmayacak ölçüde tuhaftır. Nitekim, 27 Kasım 1978 de (bu video bantın oluşturulmasından bir yıl önce) San Francisco Belediye Başkanı George Moscone ve Büyük Şehir Danışmanı Harvey Milk, eski danışman tarafından tabanca ile vurularak öldürülmüşlerdi ve eski danışman, almış olduğu aşırı derecede Hostess Twinkies'in etkisi altında cinnet getirmiş olduğu gerekçesiyle suçsuz ilan edildi.

Burada da, hiç değilse göndergenin kendisi açığa vurulmaktadır: Kaba gerçek, tarihsel olay, bu düşsel bahçenin içindeki gerçek kara kurbağa. Bu tür bir göndergenin izini bulmaya çalışmak elbette ki, daha önce sözü edilen türde çok farklı bir yorumsama ya da tefsir edici açıklamada bulunmaktır; zira eğer *AlienNATION* bu konu "hakkında" ise, bu durumda böyle bir ifadenin ancak, metnin yabancılaşmanın kendisi "hakkında" olduğu önermesinde kullanıldığı anlamdan oldukça farklı bir anlam içermesi gerekecektir.

Gönderme sorunu, şimdiki anı (ve onunla birlikte "gerçeklik", "temsil", "realizm" ve benzerlerini –hatta tarihi) tanımlayan çeşitli postmodernist söylemlerin egemenliği altında tekil bağlamda yerinden alınmış ve gözden düşürülmüş ve "Gerçek" üzerinde herhangi bir çekince duymadan yalnızca Lacan söylemini sürdürebilmiştir (ancak burada da Gerçek bir yokluk olarak tanımlanmaktadır). Bilinçten özgür dış dünya sorununa yönelik saygın felsefi çözümler, tümüyle gelenekseldir; yani, mantıksal yönden ne derece doyurucu olursa olsunlar (kaldı ki, hiçbiri mantıksal yönden gerçek anlamda tam da doyurucu sayılmazlar), çağdaş polemiğe katılım için uygun adaylar olmayacaklardır. Metinselcilik ve metinselleştirmenin kuramlarının tahakkümü, diğer anlamlarının yanısıra, bu konuların tartışıldığı kamu evrenine giriş biletinizin, bazen bu konularla ilgili geleneksel konumların önden reddettikleri, genel bir sorun alanına ilişkin temel ön varsayımlar ile örtük ya da başka türlü bir anlaşma olduğu anlamına gelmektedir. Benim kişisel düşünceme göre ise, tarihselcilik bu kısır döngü ya da ikili bağlanmadan, kendine özgü, beklenmedik biçimde bir kurtuluş olanağı sunabilmektedir.

Örneğin, çağdaş kültür ve düşüncede "gönderge"nin yazgısı konusunu gündeme getirmek, gönderme ile ilgili daha eski bir kuramı öne sürmek ya da tüm yeni kuramsal sorunların önceden reddedil-

mesi anlamına gelmektedir. Öte yandan bu sorunlar ele alınırlar ve onaylanırlar, şu koşulla ki bu sorunlar yalnızca kendi içlerinde ilginç sorular olmakla kalmayacaklar, aynı zamanda tarihsel bir dönüşümün belirtileri olma niteliğini de taşıyacaklardır.

Burada bizi ilgilendiren an içinde, bana daha elle tutulur bir göndergeyi –yani son kertede metinselleştirilemeyen ve metinsel ayrıntıların kombinasyon ve özgür oyunun dokularından dışarı taşan ölüm ve tarihsel olgunun– buradalığını ve varoluşunu ele aldım ("Gerçek" diyor Lacan bize "kesinlikle simgeleştirmeye karşı çıkandır"). Bu noktada derhal şunu belirtmek istiyorum ki; bu, varsayımsal herhangi bir realizmin çeşitli metinselleştirici dünya görüşlerinin üzerinde felsefi bir utkunun kazanılması anlamına gelmez. Geçmişte kalmış bir atıf için yapılacak çıkarsama günümüzdeki örneğe benzer şekilde iki yönlü bir caddede karşıt yönlerin sembolik olarak "açıklama" ve "Aufhebung" ya da "Sublation" olarak adlandırılmasıdır: Resim, baktığımız güneşin doğmakta mı, yoksa batmakta mı olduğunu bize hiç bir şekilde açıklayacak bir ipucuna sahip değildir. Buluşumuz göndergenin herşeyi belirten yerçekimli yükünün kalıcılığını ve inatçılığını mı belgelendiriyor, yoksa tam tersine, göndergenin sistematik olarak işlendiği, parçalandığı, metinselleştirildiği ve geride, sindirimi olanaksız bir iz bırakarak buharlaştığı tarafgir bir tarihsel süreci mi gösteriyor?

Bununla birlikte belirsizlik giderilir, filmin kendisinin yapısal mantığına ilişkin durumunun kalıntıları kalır ki bu durumda belirgin bir şekilde doğrudan kayda alınan sahne birçok ipucundan sadece bir tanesidir ve durumun belirgin bir aynadır (sahip olunan şeyin belirli bir dikkati çekmesine rağmen). Göndergesel değerinin doyurucu bir şekilde gösterilebilmesine rağmen, yukarıda açıklanan dönüşümlü olarak birleştirme ve ayırmanın mantığı, tek tek izleklerin ortaya çıkmasından daha fazla hoş görülmeyen böyle bir değerin çözülmesi için uğraşacaktır. Ne de bu acayip sekansların bir şekilde medya stereotiplerinin rastgele ve amaçsız "sorumluluğundan" daha iyi olduklarını kabul edilmesi adına hipotezsel bir sistemin nasıl geliştirilebileceği tam olarak açıklık kazanabilmiş değildir.

Bununla birlikte böyle bir bandı yorumlamanın bir başka yolu da – varsayımsal mesajların, anlamların ya da içeriğin yerine doğrudan üretim sürecini ön plana çıkartmayı amaçlayan yorumsama biçimidir. Bu tür bir yorumda, cinayet düşüncesinin uyandırdığı fantazyalar ve

kaygılar ile medya ve yeniden üretim teknolojisinin global sistemi arasında uzak birtakım uygunluklar kurulabilir. Görünürde birbiriyle ilişkisiz iki düzlem arasındaki yapısal anoloji, tuzak nosyonları tarafından kolektif bilinçdışında muhafaza edilir; öte yandan bu iki kavram arasındaki tarihsel bağlantı, artık medya kapsamından soyutlanamayan Kennedy suikastının tarihsel anı durumuna getirilmiştir. Bu tür bir yorumsama tarafından kendi kendine göndergede bulunma terimleri ile sorulan soru, onun olabilirliği değildir. Kişi şu önermeyi savunmak istiyor: Tüm video sanatının, hatta tüm postmodernizmin en derin "özne"si, yeniden üretim teknolojisinin ta kendisidir. Metodolojik zorluk daha çok, bu tür global "anlam"m –hatta yukarıda değindiğimiz yorumsayıcı anlamlardan daha yeni tip ve statü içeren anlamların– bir kez daha tek başına metnin toplam akıştan daha da felaket getirici bir ayrımsızlık içinde erimesinden kaynaklanır –yukarıda belirtilen tek başına yapıtın içinde bulunduğu çatışkı: Eğer tüm videotekstler en yalın anlamda üretim/yeniden üretim sürecini belirliyorsa, bu durumda hepsinin de yardımcı olmayan bir biçimde "aynı" oldukları öne sürülebilir.

Bu sorunların hiç birini çözmeye çalışmayacağım: Bunun yerine, çağdaş (postmodernist) kültürel üretimin doğasının belirlenişinde ve çeşitli kuramsal yansımalarının konumlandırılmasında yararlı bulduğum bir tür söylen (myth) yoluyla gerekli gördüğüm yaklaşımları ve perspektifleri yeniden tanımlayacağım.

Kapitalizmin ve orta sınıf toplumunun ışıklarının ortaya çıktığı ilk dönemlerde gösterge adı verilen ve kendi göndergesi ile herhangi bir sorun yaşamadan ilişkide bulunan bir şey ortaya çıktı. Göstergenin bu parlak çağı –yazınsal ya da göndergesel (referential) dilin zamanı ya da çokça dile getirilen bilimsel söylemin problemli olmayan iddiaları– eskimiş gizemli dil yapılarının aşındırıcı çözülmesine neden olan bir gücün ki ben bu güce özelleşme, rasyonelleşme ve Taylorist iş bölümünün alanlarının şeyleşmesi diyeceğim –öyle bir güç ki temelsiz bir ayırma ve ayrıştırma mantığına sahiptir etkisiyle varoluşunu tamamladı. Ancak ne yazık ki –geleneksel gönderme kavramını ortaya çıkartan– bu güç aralıksız sürer ve sermayenin kendisinin de mantığını oluşturur. Bu nedenle, kodların çözülüşünün ya da realizmin bu ilk anı uzun süreli olamaz: Diyalektik bir dönüşümle bu kez kendisi, göstergeyi göndergeden ayırmak üzere dil evrenine giren şeyleşmenin üretici gücünün nesnesi olur. Böyle bir ayrım, gönderge ya da nesnel

dünya ya da gerçekliği tümüyle ortadan kaldırmaz ve ufukta, batmış bir yıldız ya da kırmızı bir cüce gibi hayal meyal bir biçimde varlığını sürdürmesine izin verir. Ancak, göstergeden çok uzakta olması onun bir özerklik anına, göreceli olarak havada asılı bir Ütopik varlık olarak eski nesnelerinin üzerinde varolmasına neden olmaktadır. Kültürün bu özerkliği ve dilin bu yarı özerkliği, modernizmin ve kendisini dahil etmeden dünyayı yeniden kopyasını çıkartarak hem olumlu ve olumsuz bir güç kazanan ve aynı zamanda bir tür öte dünya gereksizliğine sahip olan estetik düzlemin anıdır. Ancak, bu hareketten sorumlu olan şeyleştirmenin gücü burada da durmaz: başka bir safhada, yükseltilmiş bir boyutta, nicelden nitele bir dönüşüm içinde şeyleştirme göstergenin içine nüfuz eder ve göstereni gösterilenden ayırır. Şimdi gösterge ve gerçeklik hepten kaybolurlar ve anlamın kendisi – imlenen– bile sorunsal bir niteliğe bürünür. Geride elimizde kalan, postmodernizm adını verdiğimiz, gösterenler arasındaki saf ve rastgele oyundur: Burada, modernist türde anıtsal eserler üretilmez, önceden varolan metinlerin parçaları, daha eski kültürel ve toplumsal üretimin binaları, yeni ve yükseltilmiş bir "brikolaj" içinde yeniden dağılırlar; sonuç: Diğer kitapları yutan üst-kitaplar, diğer metinleri parçalar halinde karşılıklı özümseyen üst-metinler –en özgün ve en otantik formlarını deneysel videonun yeni sanatında bulan postmodernizmin mantığı genelde budur.

4

MİMARİ

DÜNYA SİSTEMİNDE UZAMSAL KARŞILIKLAR

Postmodernizm, mimariye duyulan ilgi konusunda sorular ortaya atar ve atar atmaz da neredeyse dolaysız olarak, bu soruları yeniden yönlendirir. Yiyeceklerle birlikte mimari de, müzik ve öyküleme konusunda oldukça bilgili, ancak retorikle daha az ilgilenen ve geçmişte zaman zaman, karanlık birtakım amaçlar için, batıl inançları ve büyüyü çağrıştıran küçük, karanlık, gizli resimler yapmış olan Kuzey Amerikalılar arasında daha az ilgi uyandırmıştır. Ancak son yıllara kadar Kuzey Amerikalılar (isabetli bir tavırla!) ne yedikleri üzerine fazla düşünmemeyi tercih etmişlerdi; inşa edilmiş uzama gelince, bu alanda da koruyucu bir uyuşukluk, görmek ve öğrenmek istememeye yönelik bir tavır başatlığını sürdürüyordu ki, daha eski Amerikan kenti ile birlikte gelişen en makul ilişkinin de bu olduğu söylenebilir. (Bu durumda, postmodernizm tüm bu özelliklerin uğradıkları değişimin gerçekleştikleri tarihi yansıtmaktadır). Neredeyse doğal ve biyolojik türlerin korunması amacıyla hemen savaş sonrasında ortaya çıkan bu kalıt, bu tür estetik içgüdülerin (bunları adlandırmak için oldukça şüpheli bir deyiş) dolaysız metalaşmalara –bir yanda fast food ve öte yanda A.B.D.'nin özellikle ün kazandığı ve –bunalım yıllarının ve bu dönemin ekonomik yoksunluklarının tatsız anılarını ortadan kaldırmak üzere tasarlanan– bir tür emniyet örtüsü şeklinde açıklanabilen *kitsch* iç dekorasyon ve mobilya– dönüşümü de kapsar. Ancak herşeye en baştan başlayamazsınız; kaldı ki, bundan sonra –Reagan'ın kendisini Roosevelt ile karşılaştırabilmek için bunu bir bahane olarak kullanmasının dışında bunalım döneminin çoktan unutulduğu postmodernizm adı verilen süreç içinde– herşeyin, bu fazla bir şey vaat etme-

yen ticari başlangıçların üzerinde inşa edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle, sanki Hegel'in öğrencisiymiş gibi postmodern, gourmet yiyecekler ve psychedelic korporasyon anıtları içinde Las Vegas doğrultusunda –hamburger de dahil olmak üzere tüm bu çöplüğü *(Aufhebung)* görüntüden kaldırır ve geçersiz kılar.

Bununla birlikte mimariye duyulan ilgi, Birleşik Devletler'deki çeşitli toplumsal sınıfların kendi şehir merkezlerini belirlerken benimsemiş oldukları "tüm bunların benimle hiç bir ilgisi yok " tavrı ile çelişiktir. Bu, kent anlamına gelir ve elbette bağımsızca yükselen bina, fiil yerindeyse uzamdaki biçimini görmenin sizi rahatlatacağı, çoğunlukla taştan blokları araştırır. Burada sorgulanan, anıtsallıktır; bunun, gövdenin çağdaş retoriği ve onun yörüngelerine gereksinimi yoktur; ne de renk kodlu postmodern anlamların herhangi birinde olduğu gibi bayağı bir görsellik içerir. Bizzat o büyük merdivenlerden yukarı çıkmanız gerekmez, ancak acele bir bakışla minyatürleştirdikten cebinize koyup evinize götürdüğünüz manyerist bir parabol da değildir. Heidegger ve J. Pierpont Morgan'ın daha önce belirttikleri gibi, anıtsallığın, bunların arasında: –Parthenon'dan çok Pittsburgh'da, ancak Fikir yönünden her ikisine de katıldığı– bir yerlerde bulunduğunu belirtmek uygun olacaktır; her durumda, burada hiç değilse belirtilmek istenen ve birkaç yıl önce postmodernin beklenmedik bir şekilde birdenbire aydınlattığı kombinasyon semasındaki gömülü, örtük zıt kutbu oluşturan neo-klasizm üzerine olumlu bir şeyler söylemenin zamanı geldi. Fransız mutfağı gibi bu ilgi de, kesin, ondokuzuncu yüzyıl burjuva beğenisini yansıtır ve Paris'in kendisi olmasa bile, –modernizmin ortadan kaldırmakta hiç de başarısız olmadığı– formel sokak ve kaldırım kategorisini hala taşıyan kesinlikle neoklasik bir kenti gereksinir. Kanımca postmodernizm çok daha temel bir unsuru, yani, içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır (modernistlerin tümünün de bu konuda belirtebildikleri yalnızca bunlardan birinin diğerini ifade etmesi gerektiğiydi ki, bu da, herşeyden önce bunlardan herhangi birinin neden bulunması gerektiği konusunda henüz hiç kimsenin bir şüphe duymadığını gösterir). Böylece daha önceki zamanın sokakları büyük bir mağazanın koridorlarını oluştururlar; Japon geleneği bağlamında ele aldığımızda bu model ve amblem, gizli içsel yapı ve hali hazırda, tanıma uygun bir şekilde Tokyo'nun bazı bölgelerinde gerçekleştiği gözlemlenen postmodern "kent" kavramını oluşturmaktadır.

Bununla birlikte varılan sonuç şudur: Uzamsal yönden yeni oluş ne denli ilginç olursa olsun, bu kentsel manzara içinde, isteseniz bile eski türde yüksek-sınıf bir mimari "gıda" ısmarlayabilmek giderek zorlaşmaktadır (bu anlamda postmodern mimarların en gerçek anlamda başarıları bile gece geç saatlerde atıştırılan donmuş yiyeceklerle karşılaştırılabilir: Sahicinin yerini alan yapay ürünler). Bu nedenle, postmodernin doğrudan doğruya yeniden icad etmese bile hiç şüphe yok ki yeniden canlandırdığı konusunda birazdan uzlaşmaya varacağım gibi, bugün mimariye duyulan ilginin aslında başka bir konuya duyulan ilgiden kaynaklanması gerekiyor.

Kanımca, ilgi odağını oluşturan bu konu, fotografidir: Bugün, tüketmek istediğimiz, gerçekte binaların kendileri değildir –yol üzerinde karşınıza çıkan binaları genelde anımsamazsınız bile. Kent merkezi, fotoğrafını görünceye kadar bu binaları sıkıcı, kasvetli binalar şeklinde algılamaya şartlamıştır sizleri; klasik Güney Kaliforniya inşaat alanı kendi imgesini zedeler ve belki bir "metin" için iyi bir özellik sayılabilen, ancak uzamda ancak zevksizliğin eşanlamlarından birini ifade eden olağan bir geçicilik izlenimi oluşturur. Gerçekten de sanki, kendisini gönderge şeklinde tanımlamamaya özel bir dikkat göstereceğimiz "dış gerçeklik" (siyah beyaz filmde olduğu gibi) siyah beyazın son sığınağı ve tapmağıdır: Dış gerçek dünyada renkli fotoğraf bizim için, veriyi yeniden aktaran ve klasik Hollywood filmlerinin renklendirilişinde olduğu gibi onu uygun bir doku ile işaretlendiren bir iç bilgisayar programında yer alan enformasyondan başka bir şey değildir. Gerçek renk, tüm görkemleri içinde fotoğrafların kendilerine, o parlak levhalara baktığınızda gelir. *"Tout, au monde existe pour aboutir au Livre"*. Hiç değilse fotoğraf kitabı! bunların çoğu da, sanki fotografi için tasarlanmış gibi görünen postmodern binalardır; "High-tech" bir orkestranın CD'de sahip olduğu fosfor içinde pırıl pırıl bir varoluşu ve gerçekliği yalnızca bu binalar yansıtır. Dokunma duyumuna geri dönmeye yönelik herşey, Venturi'nin parlak metalleri ve gerçek taş merdiven parmaklıkları ile Princeton'daki Gordon Wu Hall saygınlığa dönüşünde olduğu gibi görünüşte, Louis Kahn'ı ve inşaat malzemelerinin henüz çok pahalı olduğu ve insanların hala takım elbise giyip kravat taktıkları "ileri modern"e bir geri dönüşü yansıtır. Bu, değerli taşlardan kredi kartına geçişe benzer: "Kötü yeni şeyler" daha ucuz değildir ve tam olarak onların değerlerini daha az tüketmezsiniz, ancak (daha sonra gösterileceği gibi) bu, nesnelerin değil, ilk ve en önce tüketeceğiniz fotografik donanımın değeridir.

Bunun için belki de postmodern mimari herşeye rağmen, yazın eleştirmenlerinin malıdır ve birden fazla biçimde metinseldir. Tüm bunları yapabilenin modernist yöntemi, kendileri tek tek eserlerden daha ayırıcı özelliğe sahip tek tek biçemlerin ve adların çevresinde örgütlemektir: Modernizmden artakalan etkiler, eserlerin çağrıştırdıkları yöntemlerde, eserlerin yapılarında olduğu ölçüde farkedilir durumdadır ve postmodernizm üzerine yapılan hiç de az önemli sayılmayacak bir araştırma (bu konu bölüm içinde aynı yaklaşımla ele alınacaktır) bu kalıntıların incelenmesi ve gereklilik açısından ele alınmasından oluşacaktır.

Öte yandan, bazı kalıntılar vardır ki, modernin kendisinden çok daha önce doğmuşlardır ve postmodern içinde bir tür arkaik "bastırılmışın geri dönüşü" biçiminde karşımıza çıkarlar.

Bir yelpazeye benzeyen kolektif formlar genelde kalıntılardır ve doğaları gereği dönemimizden daha kolektif daha önceki üretim tarzlarının mirası olarak aktarılmışlardır: Örneğin, işte Çin mutfağı ve eşzamanlı etkileşimleri; ya da farklı bir alanda, işte bugün Japon ekip anlayışı olarak bilinen, ancak aslında kişileri bilinen fabrika alanının dışında başka alanlarda da örgütlemeyi amaçlayan anlayış. Bu, "arkitektonik" türde anıtsal bütünsellik modelleri, modern dönemden artakalan fragmanların yeniden inşası oldukları savına ulaşır. Diğer bir deyişle bunlar, daha arkaik bu formlara alternatif kapitalist "Batılı" bütünlük formları sunmazlar, zira kapitalizmin mantığı herşeyden önce dağıtıcı ve ayırıcıdır ve ne tür olursa olsun bütünlüklere yönelmez. Bu nedenle bunları kendi üretim tarzımız içinde en son bulduğumuz yer, devlet iktidarında (ya da başka bir deyişle, devlet bürokrasisinin inşasında ve yeniden inşasında) olduğu gibi, dağılıma ve fragmanlaşmaya bir reaksiyon ya da gerici ve ya ikinci derecede bir form olarak görebiliriz. Böylece postmodernizmin rahatlayışı, daha eski kolektif formlara geri dönüşü değil, modern yapının –henüz tanımlanabilen ve göreceli olarak çözüşmemiş durumdaki– unsurlarının ve parçalarının mucizevi bir duraksama ya da donma durumunda, birbirinden belli bir uzaklıkta, sanki her an çözülmeye hazır takım yıldızlar gibi havada durdukları noktaya kadar gevşetilmelerini belirler. Sürecin parlak bir fotoğrafik sunumu tarihsel postmodern mimarlar olarak adlandırılanların ve onların klasik dille ilişkilerinde bu dilin elementleri –üst kiriş" (architrave), sütun, kemer, düzen, üst eşik (Hnţo), çatı penceresi (dormer) ve kubbe gibi– içinde kesinlikle bulu-

nabilecektir ve mekanda birbiri içine akan yavaş bir güç olan kosmomantıksal sürecin etkisiyle önceki desteklerinin etkisinden ayrışarak başlayacaktır ve daha önce olduğu gibi serbest bir şekilde yükselmede son özet anı tinsel gösterenin coşkulu özerliğinin etkisiyle birlikte – daha önce onların ikinci syncategoremic" işlevinde dünyanın tozla dolu uzay boşluğuna püskürtülmeden önceki bir anında olduğu gibi– ödüllendirilecektir. Bu tür bir akış sürrealizmde zaten vardı: Dali'nin son resimlerinde İsalar çivilendikleri haçların üzerinde uçuyorlar, Magritte'in melon şapkalı adamları, kendilerini herşeyden önce melon şapka giyip şemsiye taşımaya zorlayan yağmur damlaları biçiminde gökyüzünden yavaş yavaş iniyorlardı. Tüm bu yukarıdaki nesneleri bir şekilde bir araya getiren yerçekimsel ağırlıktan kurtulma deneyiminin motivasyonunda *"Rüyaların Yorumu"* sık sık bir başvuru kaynağı oluyordu; böylelikle bu deneyim onlara, postmoderne oldukça yabancı ve kendi bağlamında artık demodeleşmiş ruhsal modelin ya da bilinçdışının derinliğini kazandırıyordu. Ancak, Charles Moore'un Piazza d'Italia'sında ve diğer binalarının çoğunda unsurlar kendi momentleri altında gevşek bir biçimde yüzerler ve her biri, mimarinin kendisi için bir gösterge ya da logo haline gelir ve söylemeye gerek yok, böylece, bir metaymışcasına –bu tür tüm tüketim edimlerinde olduğu gibi büyük bir tutku ve hazla– tüketilirler. Bu edim, tüketime karşı direnmeye ve metalaştırılamayacak bir deneyim sunmaya hazır bir modernizmde bu tür unsurlara bir oyun oluşturmak üzere, çağrılmalarına da genellikle bu oyun duygusunun bastırılması ile sonuçlanan rollerden oldukça farklıdır.

Bu nedenle bu tür içsel farklılaşmalar, yapıtın unsurlarının ve parçalarının ruhunda çekim (Freud'un Eros'u) tarafından birleşmeyi ve karışmayı amaçlayan modernin düşen gövdeler yasasından temelde farklı, postmodernizmin içerdiği bir tür yerçekimi karşıtlığının (antigravity) bir çözültüsü içinde duruyormuş gibi, postmodern uzamın temel belirtilerinden biri olarak görünür. Diğeri ise uzamın yüzeyinde yer alır ve bundan oldukça farklıdır, zira bu merkezkaç devinimin yerine olumlu bir ilişki ilkesini ima eder ve daha çok organizmaların yabancı gövdelere tepki göstererek onları bir tür uzamsal karantina ya da sağlık kordonu gibi çevreleyerek tarafsızlaştırmaya çalıştığını önerir. Ancak bu unsurlar, salt geçmişe ait olmalarından dolayı çok sık olarak dışsal ya da sistem dışıdır.



Andrey Tarkovsky, Nostalgia. İtalyan Katedralinin içindeki Rus evi.

Bu nedenle mimarların kendi terimlerinden birini ödünç alacağım ve bu ikinci işleme "ambalajlama" adını vereceğim, bundan, burada benzer bir şeyi yapmaya çalıştığımızın anlaşılması gerekir ve bu nedenle de "bunun yarattığı kavramın" kuramsal düzlemde de üretmeye çalışmak yerinde olacaktır. Ambalajlama, Hegel'in "zemin" adını verdiği, insan bilimlerinin düşünce sistemine "bağlam" adı verilen biçimiyle aktarılan (biri metin için, diğeri ise burada –genelde başka alanlardan tarih ve sosyoloji el kitaplarından uyarlanan bağlam için) birbirinden radikal biçimde farklı iki düşünce ve işlem dizgesinden oluşan bir çifte standardı ima ediyor göründüğünden dolayı muhalifler tarafından "dışsal" ya da "dıştan" (extrinsic) olduğu öne sürülen ve ayrıca, yaklaşmakta olan daha geniş ve daha da tahammül edilmez bir toplumsal bütünlük kavramını daima anımsatan o daha geleneksel kavramın –Metinselcilik'in– çözülmesine karşı bir tepki şeklinde algılanabilir. Bu durumda sorunun kendisini daha formel bir şekilde yeniden örgütlemiştir. Eğer figür/zemin ilişkisi en baştan dışlanıyorsa, o zaman bu birbirinden tümüyle farklı veri ya da ham madde dizgeleri arasında ne tür bir ilişkinin kurulması gerekmektedir? "Metinlerarası" kavramı (intertextuality), söz konusu sorun için her zaman son derece zayıf ve biçimselci bir çözüm getirebilmiştir; bu nedenle ambalajlama, herşeyden önce daha yüzeysel olduğundan (bu nedenle de çabuk elden çıkartılabildiğinden), ama aynı zamanda, metinler-arasının tersine, öncelik ya da hatta hiyerarşinin –bir unsurun bir diğerine karşı işlevsel yönden ikincil konumda olması (bazen "nedensellik" terimiyle bile anılır)– temel önkoşulunu tersine çevrilmiş bir biçimde de olsa elde edebildiğinden dolayı, bu soruna çok daha iyi bir çözüm getirebilmektedir. Ambalajlanan, aynı zamanda sargı olarak da kullanılabilir; buna karşın, kılıf da aynı zamanda ambalajlanabilir.

Bu tür etkilere, örneğin Malraux'nun kurmaca sanat yapıtı üzerine sezgisi gibi daha eski kestirimlerle oldukça isabetli bir şekilde yaklaşılabilir: Malraux, fotografinin o güne değin gerçekleştirilmemiş sanat formlarını yaratabilme özelliğini, örneğin, İskit döneminden kalma bir takıya ait aşınmış altın parçalarını Parthenon'un frizlerini anımsatacak oylumlarda büyüterek dekoratif sanatı yontuya ve göçebelerin geçici, hareketli, önemsiz sayılacak ürünlerini anıtsal, hareketsiz kutsal "yapıtlara" dönüştürebilme gücünü düşünüyordu.[1] Malraux'nun kendisi

[1] Andre Malraux, *Les voix de Silence* (Paris, 1963).

görüşlerinde kutsayıcı ve modernist idi ve bu tür dönüşümler üzerine bir kavram geliştirmeyi başaramadı ve yalnızca anonim İskit uygarlığının yapıtlarını (Fayoum mezar ressamları ile birlikte) belli başlı kanonik sanat yapıtları arasına yerleştirdi. Bu işlemin tersine çevrilebilirliği ve belli başlı "saygın" formların önemsiz sanat yapıtları durumuna getirilip getirilemeyeceği henüz yanıtlanamayan bir diğer soruyu oluşturmaktadır (Deleuze ve Guattari, *Kafka* adlı o modern klasik üzerine çalışmalarında bu soruya yanıt getirmeye çalışmışlardır).[2]

Bununla birlikte, kuramsal söylemin ortaya çıkmasından sonra ve (zaten herşeyin aslında bir metin olduğu konusundaki) artık neredeyse evrenselleşen inançla beraber, daha önceki bağlam da gerçekte başka bir kitaptan, kurmaca sanat formlarının yaratımı üzerine Malraux'nun bir yorumundan alındığına ve bir alıntı görünümünde oluşturulduğuna göre, ancak kendi içinde yalnızca bir metin olacaktır (örneğin, Andrei Tarkovsky'nin *Nostalgia* filminden alman fotoğrafa bakınız). Bu noktada, tüm eleştirilerde ve metin açıklamalarında, ama özellikle çağdaş kuramın daha kendine özgü uygulamalarında iyice belirgin bir biçimde, bir metnin diğer bir metin tarafından ambalajlandığı iyice açığa çıkar; şu paradoksal etkiyle ki, bunların ilki – yalnızca bir yazım örneği, bir paragraf, bağlamından kopartılmış bir parça ya da an– Malraux'nun küpelerinin üzerindeki parçalayan aslanlar gibi, kendi içinde özerklik ve bir tür bütünlük olarak olumlanır. Bu yeni söylem, unsurlarını karşılıklı olarak kodlayabilmek, tüm çağrışımları ve benzeşimleri ön plana çıkartmak, hatta zaman zaman neolojizmlerin, yani, kuramsal ambalaj malzemesini resmi terminolojisinin taklidini yapmak üzere illüstrasyonun biçemsel özelliklerini ödünç almak suretiyle (daha önce yazın adı verilen) "ilk metni" kendi tözü içinde özümsemeye çalışır. Ve gerçekten de bazen daha güçsüz durumdaki klasikler, güçlü kuramsal sözcülerinin söylemlerinin içinde erirler ve ünlü bir kuramcı için bir açıklayıcı ek ya da genişletilmiş dipnot durumuna düşerler. Bununla birlikte genelde kalıcı olan, yapıtın ilk bütünlüğünü gevşeten, onu bir metin durumuna indirgeyecek şekilde çözüştüren, oluşturucu unsurlarını yapıttan ayırarak onlara geç kapitalist medya kültürü ya da "nesnel tin"in mesajlara doymuş uzamında enformasyon parçacıkları olarak yan özerklik kazandıran bu ikincil ve amaçlanmayan sonuçtur. Bununla birlikte bu durumda

[2] Bkz.: G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Yky, İstanbul: 2000).

hareket, örneğin Samuel Delany gibi yazarların kuramsal söylemlerin terminolojik fragmanlarını kendi resmi "yazımsal üretimlerine" geri göndererek onları, geleceğin Pompei'sinde atomlara ayrılan bir gövdenin tabakalaşmış kanıtlarına ya da ana hatlarına ait fosiller gibi orada tutmalarında olduğu gibi, tersine çevrilebilmektedir. Her durumda kuramsal söylemde "fragmanlar", daha önceki sanat yapıtının bu tür parçaları olmaktan çok, terimlerin kendilerini, yani, ideolojik logolar haline geldikten sonra, bir şarapnel parçası gibi toplumsal dünyaya yayılan, genel kullanıma aktarılan ve sonuçta şu ya da bu sabit engele yerleşinceye kadar giderek azalan bir güçle kendi parabollerini tanımlayan –ki bu süreç elbette kendi içinde medyanın kendisi durumuna gelmekle sonuçlanabilecektir– neolojizmleri oluştururlar.

Sarıcının ve sarılanın stratejisi tarafından sürekli vurgulanan, bu parçaların hiç birinin yeni olmadıkları ve bundan böyle söz edilen oluşun köktenci bir yenilik değil, varolanın tekrarı olduğu görüşüdür (ki bu aynı zamanda metinlerarası kavramının da örtük biçimde en açık mesajıdır). Sorun, sonuçta bunun yeni ya da "novum"un reddi, genelde postmodernizmin ve özelde mimari postmodernizmin tarihsel yönden özgün olduğuna yönelik bir sav olarak ortaya atılmasının yol açtığı paradokstur. Öyle ise bu "neo" kavramının (yeni ve özgün bir anlamda) özgünlükten kaçınarak daha güçlü ve özgün bir tavırla tekrarlamayı vurgulayışındaki özgünlük nereden gelmektedir? Postmodernin dünyanın kendisini dönüştürebilecek radikal anlamda yeni bir Ütopik uzamı üretebilmeye yönelik büyük modernist söyleni açık biçimde reddettiği bir durumda postmodernde ne dereceye kadar uzamsal yapımın özgünlüklerinden söz edilebilir?

Bununla birlikte, her zaman olduğu gibi postmodernin ikilemlerinin kendileri, yeniliklerinin ideolojik değer olarak ikilemlerden yeterince özgür olduğu, buna karşın, gerçekleştirilme yönünden yapısal bir muğlaklığı ve belirsizliği içeren modernin yarattığı ikilemleri değiştirirler (ve buna karşılık kendileri de değiştirilirler). Bu tür yargıların, (örneğin Le Courbusier gibi) modernizmin en programlı uygulayıcılarının formeli bu tür toplumsal değişimlerle doğrudan doğruya özdeş kılmaları ile kolaylaştırılabilir; toplumsal yeniden doğuşu olguya bağlayabilmenin kolay bir işlem olduğuna inanıyorsanız bu görüş olağan bir ampirik doğrulamayı sunabilir. Bu tür değişimleri üstyapı perspektifi açısından düşünerek değerlendirmek, son aşamada özünde dinsel bir türde toplumsal modeller ya da dünya görümleri üretе-

çektir. Her durumda, uzam kavramının kendisi burada, estetik **formülasyonunun** bir yanda bilişsel sonuçları, diğer yanda sosyo-**politik** sonuçları kapsamaya başlayış biçimiyle, sahip olduğu üstün **aracılık** işlevini göstermektedir.

Ancak bu aynı zamanda, uzamsal yeniliklerin toplumsal sonuçlarını, uzamın kendisi ile ilgili terimlerle açıklamanın neden yanıltıcı olabileceğini de göstermektedir –farklı bir alan ya da mediumdan çıkarsanan üçüncü bir terim ya da yorumlayıcının yol açtığı yanlış yönlendirme burada kendini hissettirmektedir. Bir kaç yıl önce Christian Metz'in kendi film göstergebilimini; filmsel yapının temel özelliklerinin dil ve gösterge dizgeleri terimleriyle yeniden formüle edildikleri kapsamlı yeniden yazma programı içinde geliştirmeye yönelik girişimde de böyle bir durumla karşılaşıldı.[3] Böyle bir yeniden yazım programının gözle görülebilen sonucu, salt sinematografik terimlerle ifade edilmeleri durumunda hiç bir zaman dile getirilemeyecek ya da odaklaştırılamayacak ikili bir sorunun –imgede, sözcüğün kendisi, göstergeye ve onun unsurlarına tekabül eden; ya da filmsel "diegesis" içinde, daha geniş bir tür "metinsel" paragraf olmak bir yana, bir tümce olmasa bile, eksiksiz bir söyleyiş (utterance) olarak kabul edilebilen minimal bütünlükler ve makro formlar sorununun– üretilmesi olmuştur. Ancak, böyle sorunlar, varlıkbilimsel (ya da, aynı anlama geldiğine göre metafizik) görünen ve filmin bir tür dil olup olmadığı (hatta bir dil gibi –ya da Dil gibi– metafizik bir rezonansının bulunup bulunmadığı) şeklindeki yanıtlanması olanak dışı bir soru biçimini alan daha geniş bir "yapay-sorun" bağlamında "üretilirler". Özellikle bu tür film çalışmalarının yapıldığı dönem, varlıkbilimsel sorunun yanlış bir sorun olarak belirlendiğinde değil, karşılıklı kodlamaya yönelik yerel çalışmanın, yapay-sorun ile ilgili yargının ulaştığı noktanın artık geçerliliğini yitirmesi ile nesnelerinin sınırına ulaşması üzerine sona ermiştir.

Böyle bir yeniden yazma programı, (henüz varlığını koruyan) mimari göstergebilimi ile karıştırılmadıkça ve bu temel safhaya (inşa edilen uzamın bir tür dil oluşturup oluşturmadığına ilişkin) benzeşik varlıkbilimsel sorular ortaya atmak yerine şu ya da bu uzamsal formun olasılık koşullarına ilişkin soruların uyandırılması işlevini üstle-

[3] Bu anın kışkırtıcı bir değerlendirmesi için Bkz.: D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernizm* (Urbana, Ill., 1988).

nen tarihsel ve Ütopik ikinci bir safhanın yerleştirilmesi kaydıyla, mevcut mimari bağlamımız için yararlı olabilir.

Filmde olduğu gibi, ilk sorular minimal birimleri ilgilendirmektedir: İnşa edilen uzamın sözcükleri ya da hiç değilse adları (substantives), (Adolf Loos tarafından püriten bir tavırla reddi, ilginç birtakım dilbilimsel ve yazınsal koşutluklar sunan) boya ve mefruşat, dekorasyon ve süslemeler biçimindeki sıfatlar tarafından modifikasyona uğratılan –örneğin, koridorlar, menfezler ve merdivenler gibi– çeşitli uzamsal fiiller ve belirteçler tarafından sentaktik ya da "senktogramatik" yönden ilişkilendirilerek ifade kazandırıldıkları hücreler ya da kategoriler gibi görünmektedir. Bu arada, –eğer bir binanın "olabileceği" şey bu ise– bu "tümceler", bedenleri çeşitli "değiştirici açıklıkları" (shifter slots) ya da özne konumlarını dolduran okuyucular tarafından yorumlanır; öte yandan, bu tür birimlerin içine yerleştirildikleri daha geniş metin, bu tür bir kentselmetin gramerine (ya da belki bir dünya sistemine, daha da engin coğrafyalara ve onların sözdizimsel (sentaktik) yasalarına bağlanabilir).

Bu tür karşılıklar yerine oturtulduktan sonra, –dilbilimsel ya da göstergebilimsel malzeme tarafından ima edilmeyen ve bu sorunun kendisine diyalektik yönden bir sorgulama ortaya çıktığında elde edilebilen tarihsel özdeşliğe ilişkin daha ilginç sorular kendilerini belli etmeye başlar. Örneğin (minimal bir birim olarak) odanın temel kategorisini ne şekilde düşünmemiz gerekecektir? Özel odaların, ortak kullanılan odaların ve çalışma odalarını (örneğin beyaz yakalı kesimin ofis mekanı) bir tür ad (substantive) olarak mı düşünülmesi gerekir? Bunlar herhangi bir ayrıma tabi tutulmaksızın aynı tümce yapısı içinde konumlandırılabilirler mi? Bununla birlikte, bir tarihsel yoruma göre[4], modern oda kavramı ancak onyedinci yüzyılda koridorun keşfedilmesinin sonucu olarak geliştirilebilmiştir; kişiselliğinin, bir insanın fare yuvasını andıran odalardan geçip, uyuyan bedenlerin üzerinden atlayarak ulaştığı o farklılaşmamış uyuma mekanları ile çok az ilişkisi vardır. Böylece, yeniden anlatılanan bu buluş şimdi, ilgili mimari tekniklere ilişkin sorular kadar, çekirdek ailenin kökenleri ve burjuva öznelliğinin yapısı ve oluşumu üzerine de bilişsel sorular üretir. Ancak en baştan, bu formülasyonun üretilmesini sağlayan dil felsefeleri üzerinde de ciddi birtakım şüpheler oluşturur: Gerçekten de,

[4] Robin Evans, "Figures, Doors and Passages", *Architectural Design* (Nisan 1978), s. 267-78.

sözün ve tümcenin tarihlerarası durumu nedir? Modern felsefe, en temel (Batılı) kategorilerinin antik Yunan dilinin gramatik yapılan ile ilişkilerini değerlendirmeye başladıktan sonra (Latince ile ilgili tahminleri bir yana bırakıyoruz) kendi tarihi ile ilgili görümünde önemli değişiklikler ortaya çıktı. Modern felsefede töz kategorisinin reddi, bu tür özelliklere ödün vermeyen tarihsicilik deneyiminin yarattığı sonuçlara bir yanıt olarak düşünülebilir. Bir disiplin olarak dilbiliminin tümce ile kurduğu yapıcı ilişkinin kavranabilir en geniş çalışma nesnesini oluşturduğunun anlaşılmasına rağmen (ve bu görüş, aşmaya ya da ortadan kaldırmayı arzuladıkları sınırları dramatik ölçüde belirleyen anlambilim ya da metin grameri gibi dengeleyici disiplinlerin geliştirilmesine yönelik girişimler tarafından ortadan kaldırmak bir yana, güçlendirilmektedir) bilinen tümcenin makro düzleminde buna benzer bir şeyin olup olmadığı açıklığa kavuşmuş değildir.

Burada, politik ve toplumsal sonuçların çıkarsanması tarihsel spekülasyonu yalnızca daha da yoğunlaştırmaktadır. Bizzat dilin kökenleri ile ilgili soru (insanlığın ilk ortaya çıktığı zamanlarda galaktik bir magma içinde sözün ve tümcenin ilk oluşumu), bu sorunun kendisiyle birlikte toplumsalın kendisinin kökenlerine ilişkin sorulan (ve hatta bununla ilişkili olarak ailenin kökenleriyle ilişkili bir diğer soruyu daha) getirmesine rağmen, Kant'tan Lévi-Strauss'a kadar herkes tarafından bir tabu olarak kabul edilmiştir. Ancak, dilin olası evrimi ve değişimine ilişkin sorular hala kavranabilen sorular olarak kabul edilmektedirler ve (hala kavranabildiği durumda) toplumun olası değişimine ilişkin Ütopik soruyla da yaşamsal bir ilişki içindedirler. Gerçekten de, bu tür tartışmaların kapsamında yer alan formlar, postmodern toplumun daha fazla değiştirilebilip değiştirilemeyeceği konusundaki daha derinde yatan inançlarınızla doğrudan orantılı olarak felsefi yönden alımlanabilir ya da tam tersine, fosilleşmiş boş inançlar şeklinde görülebilir. Örneğin, Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan *Marr* tartışmaları, büyük ölçüde Marr'ın dilin kendi formunun ve yapısının, üstyapısını oluşturduğu üretim tarzına bağlı olarak değiştiği konusundaki hipotezinden dolayı Lysenko tarafından bilimsel bir sapma olarak sınıflandırılmıştır. Rusçanın çarlık döneminden beri makul hiç bir evrim geçirmemiş olmasından dolayı, Stalin ünlü kitapçığı (*"Marksizm ve Dilbilim"*) ile bu spekülasyonu sert bir şekilde sona erdirmiştir. Günümüzde ise yalnızca feminizm, cinsiyet ayrımına dayalı tahakkümün ve eşitsizliğin sona erdiği toplumlarda konuşulan

Ütopyacı diller üzerinde düşünebilmeyi başarmıştı[5]: Bunun sonucu ise, yalnızca son yıllara özgü bilim kurgu tarzının deneyimlediği bir zafer anının çok ötesindedir ve bir praksis formu olarak Ütopyacı imgelemin politik değeri için bir örnek oluşturma yolundaki çabalarını sürdürmesi gerekmektedir.

Ancak, tam olarak da bu türden bir Ütopyacı praksis perspektifinden mimaride modern hareketlerin ortaya çıkarttığı yenilikler üzerine varılacak yargı sorununa dönülebilir. Zira, tıpkı tümcenin genişleyişinin Mallarme'den Faulkner'a yazınsal modernizmde temel bir rolü üstlenmesi gibi, minimal birimin başkalaşımı da, sokağı ortadan kaldırarak kendi "tümcesini" aşmaya çalıştığı düşünülebilen mimari modernizm içinde temel bir konuma sahiptir. Le Courbusier'in "özgür plan"ının aynı anlamda, "sentaktik" bir kategori olarak geleneksel odanın varlığına meydan okuduğu ve yeni bir biçimde yaşayabilmeye, biçimsel mutasyonun estetik ve politik (belki de aynı ölçüde psikanalitik) sonuçları olarak yeni yaşam ve yaşama biçimlerinin yaratılmasına yönelik bir emir kipi ürettiği düşünülebilir. Bunun üzerine herşey, sizin "özgür plan" dan anladığınızın yalnızca bir oda mı (ancak yeni bir oda), yoksa (tıpkı tümcenin ötesinde dilin hem Batı kavramsallığımızı, hem de toplumsallığımızı aşması gibi) bir bütün olarak bu kategoriyi aşması mı olduğuna bağlı olmaktadır. Ne de bu, dadanın ikona kinci ve saflaştırıcı terapisinde olduğu gibi eski formların ortadan kaldırılması sorunudur: Bu tür modernizm, uygun biçimde Ütopik olarak tanımlanabilen yeni uzamsal kategorilerin ortaya çıkartılmasını vaat ediyordu. Postmodernizmin, aştığım öne sürdüğü ileri modernizmin bu tür eğilimleri üzerinde olumsuz bir yargı geliştirdiği bilinmektedir –oysa yeni ad, köktenci kopuş duygusu, yeni bina türlerine duyulan coşku– tüm bunlar, modernin kendisinden sonra da varlığını sürdürdüğü gözlemlenen yenilik ya da buluş ile ilgili bir nosyonun yer aldığının delilidir.

Devrimci bir uzamsallık kavramı üzerinde güçlü bir sav öne sürdüğü gözlemlenen bir kaç postmodern binadan biri olan, Kanadalı-

[5] Modern bilim kurgu genellikle bu tür dil deneyleri için bir laboratuar işlevi görmüştür. Örneğin, Ursula LeGuin'in *Karanlığın Sol Eli* (Ayrıntı, 1993) (burada LeGuin yalnızca erkek cinsini kullanarak) hermaphrodit bir cins için toplumsal yapı modeli geliştirmiştir); ya da Samuel R. Delany'nin *Stars in My Pocket Like Grains of Sand*'da (New York, 1984) (burada kendi tipimizdeki oluşlar için cinsel ayrımla ilgili olarak) dişil zamirler evrensel olarak tinsel özne için kullanılır, buna karşın eril zamirler (fiziksel olarak hangi cins için olursa olsun) arzu nesnesini oluşturan kişilik ile sınırlandırılmıştır)

Amerikan mimarın Santa Monica, California'da kendisi için 1979 yılında inşa (ya da yeniden inşa) ettiği ev (ya da tek aile için konut) üzerinde gerçekleştirmeye çalışacağım incelemenin hiç değilse sorunsal çerçevesi budur. Bu başlangıç noktasında bile çeşitli sorunlar vardır. Bununla birlikte şunu belirtmek gerekiyor ki, Gehry'nin kendisini daha genel anlamda postmodernizmle ilişkisi bağlamında nasıl bir konumda ele alınması gerektiği açık değildir: Biçeminin elbette Michael Graves ya da Charles Moore, hatta Venturi'nin kendisinde izlenen dekoratif abartılar ve tarihselci araştırmalarla çok az ortak noktası bulunmaktadır. Gehry, Venturi'nin "öyküleme uğraşı içinde" olduğunu gözlemlemiştir ve "Beni gerçekten ilgilendiren, öykü anlatmak değil, dolaysız olarak yapının kendisidir"[6] der; (diğerlerinin yanısıra) postmodernizmin de ortaya çıkmasına yol açan dönemselleştirmeye duyulan tutkunun yeterince uygun bir betimlenişi. Bununla birlikte tek aile için konutun aynı zamanda postmodernizmin projelerinin daha az tipik bir örneği olacağı düşünülebilir: Sarayın ya da villanın görkemi, herşeyden önce "öznenin ölümü" ile başlayan bir çağ için kesinlikle uygun bir mekan oluşturmaz. Ne de çekirdek aile kavramı, postmodern için bir anlam ya da ilgi odağı oluşturur. Öyle ise burada da, hem kazanan, hem kaybeden biz olacağız: Gehry'nin eseri gözümüze ne denli özgün bir örnek şeklinde görünürse, özelliklerinin genelde postmodernizm içinde genelleştirilmesi de o denli zorlaşacaktır.

Ev, Yirmi İkinci Cadde ile Washington Avenue'nun kesiştiği köşede inşa edilmiştir ve doğruyu söylemek gerekirse, yeni bir bina değil, daha eski, son derece geleneksel çerçeveli bir konutun yeniden inşasıdır.

Diamondstein: Mamafih, yaratmayı becerdiğin sanat eserlerinden biri de kendi evin. Bir tür varoş anonimliği şeklinde tanımlanıyor. Özgün yapı felemenk çatılı, iki katlı ahşap kaplama bir evdi. Sen bu yapıyı bir, bir buçuk kat yüksekliğinde, oluklu metal kaplı bir duvarla çevreledin; ancak duvarın gerisinde ilk yapı, yeni yapının içinde sırıtıyor. Burada amacının ne olduğunu bize söyleyebilir misin?

Gehry: Bu, karımla ilgili. Bu güzel evi buldu, ben de karımı çok severim –içinde antikalar bulunan bu şipşirin evi buldu. Çok tatlı minik bir ev. Bu arada ev bulmakta güçlük çekiyorduk. Tam gayrı menkul patlamasının doruğunda Santa Monica'da bu evi bulduk. Mümkün olan en yüksek fiyatı ödedik tabii.

[6] Barbara Diamonstein, *American Architecture Now*, (NewYork, 1980), s. 46.

Diamondstein: Okuduğuma göre yüzaltmışbin dolar ödemişsiniz.
Gehry: Yüzaltmış bin dolar.
Diamondstein: Çok para.
Gehry: Bir yıl önce kırkbindi. İşte umutsuzca bir hareket. Hep böyle yaparım. Ama bu evde pekala yaşayabilirdik. İçinde bol bol odası falan vardı.
Diamondstein: Yeşil damlı (shingle) pembe bir ev?
Gehry: Beyaz ahşap üzerine pembe asbestos damı vardı. Üzerinde bir kaç tabaka bulunuyordu, bugünlerde ağır bir terim tabakalama.
Diamondstein: Sana çekici gelen de kısmen bu oldu.
Gehry: Her neyse; eski evle bir diyaloga girmek istedim. Biliyorsun bu, dış mekanların iç mekanlar ile diyaloga girdiği Ron Davis'in evi hakkında söylediklerimden farklı bir şey değil. Ancak burada işim daha kolay oldu, zira eski ev zaten farklı bir estetiği yansıtıyordu ve üzerinde biraz oynamam gerekecekti. Yine de bu ikisi arasındaki ilişkiyi ortaya çıkartmak istiyordum. Eski evin dış mekandaki değişikliklerden bozulmamış biçimde özgünlüğünü koruması, dışarıdan yeni eve baktığınızda eski evin sanki bir ambalajla kaplanmış gibi görülebilmesi düşüncesi bana büyüleyici geldi. Yeni deri ve yeni evin pencereleri, eski evin pencerelerinden tümüyle farklı bir estetiği yansıtacaktı. Böylece aralarında sürekli bir gerilim ya da her neyse öyle bir şey bulunacaktı. Her pencerenin farklı bir estetiğe sahip olmasını istedim, ancak bunu o zaman başaramadım.
Diamondstein: Böylece eski ev merkez, yenisi ise ambalajı oluyor. Elbette, senin vokabülerin için oldukça tanıdık malzemeler kullandın – metal, sunta, cam ve zincir baklalı tel örgü– tümü de ucuz malzemeler. Bir yandan da, ev oldukça bitmiş ve sağlam görünüyor.
Gehry: Bitip bitmediğinden emin değilim
Diamondstein: Emin değil misin?
Gehry: Hayır.
Diamondstein: Kişi hiç emin olabilir mi?
Gehry: Çok şaşırtıcı. Geçenlerde bunun ailemin üzerindeki etkisinin ne olabileceğini düşünüyordum. Karımın, bu evdeki yaşantımızın örgütlenişinde bir tür kargaşanın bulunması için masanın üzerine kağıtlar, ıvır zıvır bıraktığını hissettim. Bunun, karımın evi bitirip bitirmediğimi henüz bilmemesiyle bir ilgisi olabileceğini düşündüm. [7]

Buradan sonra, fenomenolojik ve biçimsel tanımlara ilişkin çok ilginç bazı bölümlerin yer aldığı Gavin Macrae-Gibson'un *Secret Life of*

[7] *a.g.e.*, s.43-44.



Frank Gehry'nin Evi, Santa Monica, Kaliforniya



Buildings'inden[8] büyük ölçüde yaralanacağım. Evi ben de ziyaret ettim ve Barthes'ın (bizzat fiziksel modalar yerine moda üzerine yazılanların analizini yapmayı yeğlediği) "Moda Dizgesi"nde yer alan salt metodolojik açmazı (aporia) gözardı etmek konusunda oldukça isteksiliyim; ancak, şurası kesindir ki, "mimari metin"e yönelik en fiziksel ya da duyumcul yaklaşımlar bile, dışavurum ya da yorumsamaya ancak görünürde karşı çıkmaktadır (mimari fotografi olgusuna geri döndüğümüzde bu konu ile tekrar karşılaşacağız).

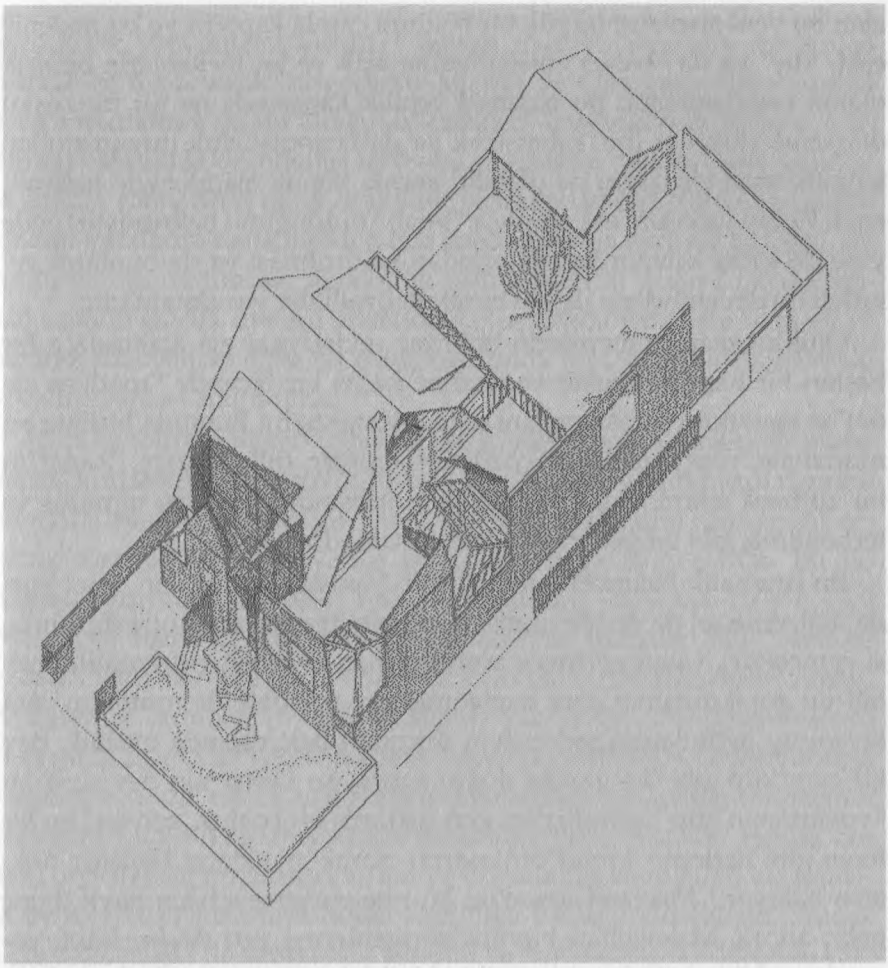
Ancak, Macrae-Gibson'un kitabı, daha eski yüksek modernizm düzleminde kalan ve bu nedenle de, tanımlama ve yorumsamanın kesiştikleri noktalarda modernizm ve postmodernizm arasındaki farklılıklar üzerine bizlere Gehry'nin yapıtının kendisinde olduğu ölçüde aydınlatıcı farklılıklar üzerine bizlere Gehry'nin yapıtının kendisinde olduğu ölçüde aydınlatıcı bilgi verebilen yorumsayıcı çerçevesinin doğasından dolayı burada bizim için daha büyük önem taşımaktadır. Macrae-Gibson, Gehry'nin evi ile ilgili üç tür uzam belirler. Burada bu üç farklı mekan ile ilgili ayrıntılara girmeyeceğim, ancak bu değerlendirme bizlere yararlı bir başlangıç noktası sunmaktadır: Birincisi, evin arka tarafında, merdivenler, yatak odaları, banyolar ve dolaplardan oluşan her iki katta yer alan bir grup küçük oda. İkincisi, giriş katında oturma odası, birinci katta büyük yatak odası olarak yeniden düzenlenen eski evin ana mekanı. Son olarak da, oturma odasından beş basamak aşağıda giriş mekanlarından; mutfak ve yemek odası mekanlarından oluşan yeni uzamsal ambalajın karmaşık bir biçimde dar bir plana oturtulan mekanlar.[9]

Şimdi bu değişik uzam türüne geri dönelim: "Ev, dış kabuk ve eski dış duvarlar arasında yeni uzamlar oluşturacak biçimde 1920'li yıllardan kalma pembe damlı hoş bir evi üç yandan saran oluklu metal bir dış kabuktan oluşmaktadır.[10] Eski tahta iskelet yer yer eski yapının anısını korumak üzere muhafaza edilmiştir, ancak yemek odası alanı ile mutfak, eski yapının sınırlarının ötesine geçmiş ve eski garaj girişi ile arka bahçenin bulunduğu yerde (eski zemin katın seviyesinden beş basamak aşağıda) konumlandırılmıştır. İskelet ile ambalaj arasında yer

[8] Gavin Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings* (Cambridge, MİT Press, 1985); ayrıca, ev ile ilgili eleştirilerin ve fikirlerin yararlı bir biçimde ele alındığı bir çalışma için Bkz.: Tod A. Marder: "The Gehry House", Tod A. Marder", ed. *The Critical Edge* (Cambridge, Mass., 1985).

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

[10] *a.g.e.*, s. 2.



Frank Gehry'nin Evi, Santa Monica, Kaliforniya

alan bu yeni alanların büyük bir bölümü camla kaplıdır ve bu nedenle eski "dış" ya da "bahçe" mekanlarına açık ve bu mekanlarla birleşik olarak tasarlanmıştır. Bu biçimsel yenilik karşısında ne tür bir coşku duyarsak duyalım (bu, rahatsızlık ya da hoşnutsuzluk duygusundan kaynaklanan bir coşku da olabilir; ancak, konuk olarak evde kahvaltı eden Philip Johnson, evi oldukça "ferah" bulduğunu belirtmiştir) evde yine de iç/dış kategorilerinin ortadan kaldırılması ya da bunların yeniden düzenlenmesine ilişkin birtakım özellikler yer almaktadır.

Oluklu metal çerçevelerin dolaysız etkisi, eski evi acımasızca bir baştan bir başa kesmekte ve üzerine haşin bir biçimde "modern sanat"ın işaretini ve göstergesini damgalamaktadır. Bununla birlikte bu müdahale, yapıyı tümüyle çözüştürmemiştir; öyle ki yapı, "sanat"ın bu zorbaca edimi sanki sürecin tam ortasında kesintiye uğramış ve terkedilmiş gibi bir görünümü yansıtmaktadır.

Bu dramatik biçimsel müdahalenin yanısıra (kullanılan ucuz hurda malzemenin de ileride göreceğimiz gibi burada üzerinde durulması gerecektir), yakın geçmişte ambalajlanan evin diğer dramatik özelliği de garaj girişinin cam kaplanması ve özellikle de mutfağın cam tavanının aydınlatılmasıdır. Evin dışından bakıldığında mutfak, dev bir cam küp gibi dış uzama doğru uzanıyor; Gehry'nin deyişiyle bu "yuvarlanan küp", gündüzleri geri çekilmiş bir boşluk, geceleri ise bir fener gibi ilerleyen somut bir tasarım olarak sokakların kesiştiği noktaya bakıyor[11] Macrae-Gibson'un bu nitelendirmesi bana hayli ilginç gelir; ancak, Malevich'in büyülü dörtgenlerine geri dönen kübü yorumlayış biçimi (Gehry bir tarihte bir Malevich sergisinin tasarımını üstlenmişti, bu nedenle göndermeler sanıldığı kadar rastlantısal olmayabilir), bana yanlış yönlendirilmiş bir girişim, bir çeşit postmodernizme ait kullanılmış hurda bir estetiği daha eski ileri modernizmin en üst düzeyde metafiziğine uyarlamaya yönelik istekli bir girişim gibi görünmüştür. Gehry'nin kendisi sık sık, binalarına bakan herkes için zaten açıkça belli olan bir özelliği, kullandığı malzemelerin ucuzluğunu, "pinti mimari" adını verdiği özelliği vurgulamıştır. Binada kullanılan oluklu alüminyumun yanısıra, Gehry çelik ağ, ham kontrplak, cüruf bloklar, telefon direkleri ve benzeri malzemelere bariz bir ilgi duyar; hatta meslek yaşamında bir kez (şaşırtıcı derecede dekoratif) mukavva mobilyalar tasarımlamıştı. Bu tür malzemelerin

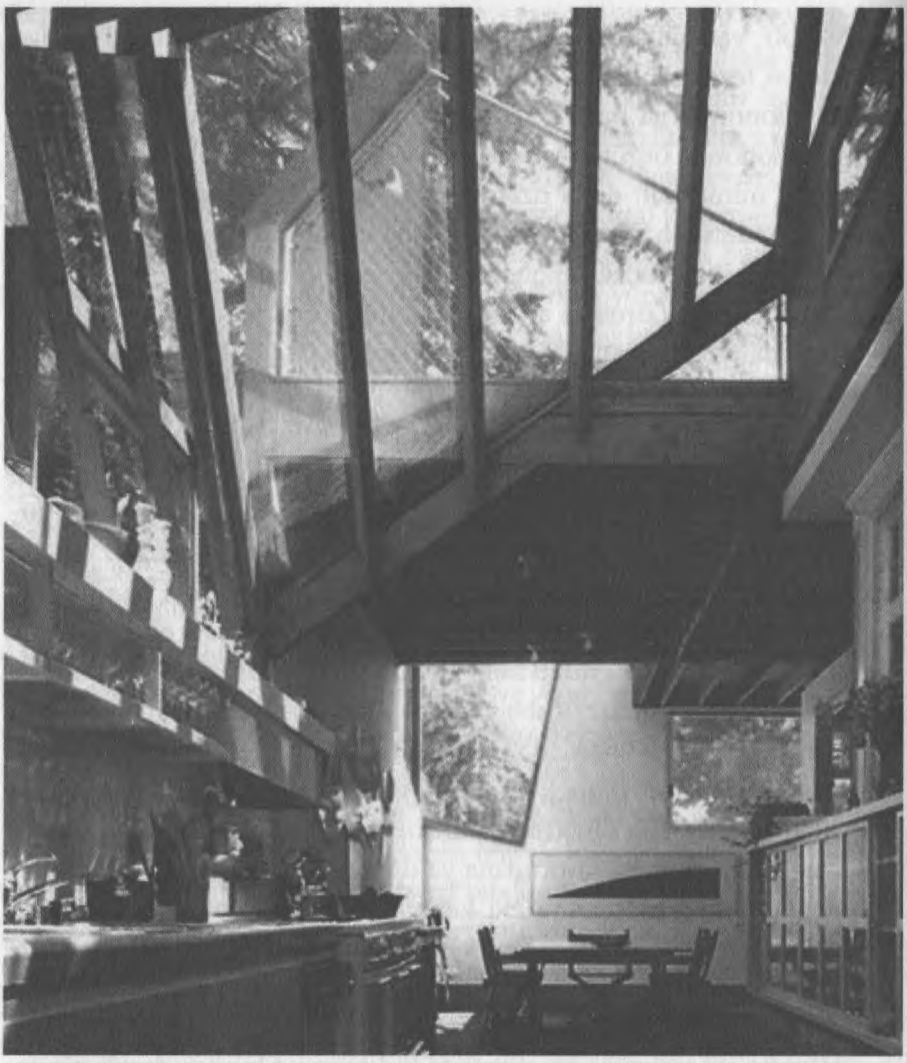
[11] *a.g.e.*, s.5.

gerçek bir yan anlamı vardır;[12] büyük modern binaların yansıtılan madde ve form sentezini geçersiz kılarlar ve aynı zamanda eserdeki açıkça ekonomik ya da altyapısal izlekleri vurgulayarak bizlere, toplumun ekonomik örgütlenişi ile (belki sinemanın dışında) tüm sanatlara oranla mimarinin daha dramatik biçimde deneyimlemek zorunda kaldığı yaralarını hatta filmden bile daha görünür biçimde taşıdığı, zorunlu olarak bastıracağı ekonomik belirlemelerini gizleyeceği (uzamsal) sanatın estetik üretimi arasındaki oluşturucu temelleri, yani ev ve binanın maliyeti ve daha da geniş bağlamda arsa değerleri üzerindeki spekülasyonları anımsatırlar.

Küp ve (oluklu metal) tabakası: Bu görkemli gösterenler, bir araba kazası kurbanını mıhlayan öldürücü bir payanda gibi bu yapı üzerine (ve daha eski modernizmin temel ideallerinden birini oluşturan) organik formla ilgili tüm yanlış görüşleri açıkça silip atarlar. Bu iki uzamsal görüngü, "ambalaj"ı oluşturmaktadır: Daha eski uzamı ihlal ederler ve artık her ikisi de yeni inşanın hem parçaları olur, hem de yabancı bedenler gibi ondan belli bir uzaklıkta dururlar. Aynı zamanda kanımca bu unsurlar, Robert Venturi'nin postmodern manifestosu "Learning from Las Vegas"da yeni estetiğin görevlerini ve misyonunu yeniden formüle edebilmek amacıyla gelenekten çıkarttığı mimarinin kendisinin iki büyük oluşturucu unsuruna, yani, "façade" (ya da öndeki depo) ile gerideki sundurma ya da binanın kendisinin bir ambara benzeyen mekanı arasındaki karşıtlığa tekabül etmektedir. Ancak Gehry bu çelişki ile sınırlamaz kendini ve her terimle bir diğerine karşıtlık oluşturacak biçimde oynayarak bir çözüm getirmeye çalışır. Daha çok bana öyle görünüyor ki oluklu metal ön cephe ve yuvarlanan küp bu ikilemin iki terimine araştırmada bulunur ve bunları farklı bir şeye, bu içerik, oluklu kılıfın pencere benzeşimli açıklıklarından gerideki iskelet halindeki daha eski pencereleri göründüğünde somut biçimde daha yeni unsurlardan görünebilir kılınan bir içeriğe –eski evden artakalanlara ve tarihin ve geçmişin kalıcılığına bağlar.

---

[12] Ham madde ve malzeme, aynı zamanda bu tür araçları araştırmak için yöntemler de oluşturur. Gehry'nin yaşam öykücüleri, onun gerek ham maddelere, gerekse araçlara duyduğu büyük ilginin, gençliğinde büyük babasının nalbur dükkanında çalıştığı yıllara kadar indiğini belirtirler. (FG, s. 12). Malzeme ve araçların böylesine ısrarlı bir biçimde ön plana çıkartıldığı ileri modern ya da postmodern diyebileceğimiz tek yapıt, Claude Simon'un eseri *Leçon de choses*'dur (bkz. aşağıda böl. 5). Yapıt, Marksizm'e bilinçli bir yanıt geliştirir ve Gehry'nin eviyle birlikte, emeğin ve Heidegger'in *Gestell* (araçsallaştırma) adını verdiği kavramın gerçekliğini ve oluşunu iletmek üzere, sırasıyla realizm ve postmodernizmin karşılaştırmalı biçimde kapasitelerini ortaya çıkartır.



Frank Gehry'nin Evi, Santa Monica, Kaliforniya

Ancak eğer böyle ise, bu durumda Macrae-Gibson'un üçlü şemasını yeniden örgütlemek zorunda olduğumuzu hissederiz. Birinci kategoriyi –geleneksel varoş uzamının kalıntılarını– daha sonra ele almak üzere şimdilik olduğu gibi bırakıyoruz. Bununla birlikte eğer kılıf –küp ve levha– oluşum halindeki mimari dönüşümün gözle görülür unsurları (ajanları) olarak burada yaşam buluyorsa, kendi içinde bir kategori kazanmaları gerekir, öte yandan Macrae-Gibson'un diğer iki kategorisi –daha eski "ana mekanlar" ve yeni "giriş" ve mutfak mekanları– ilk iki kuramın kesişmesinin, geleneksel eve "kılıfın" müdahalesinin ortak sonuçları olarak bütünleştirileceklerdir.

Bu nedenle amaçlarımız için, oturma odasının eski evin içinde varolan uzamda yer alıyor olması, buna karşın mutfağın ek bir mekanda bulunması, değerlendirmeyi bekleyen bir yönden, her iki uzamın da yeni mekanlar oluşturmaları bağlamında büyük bir önem taşımaz. Gerçekten de yeni düzenleme ile, zemin düzeyinin altında yer alan oturma ve yemek odası mekanları ve gevşek bir biçimde konumlandırılan dış kılıf ile artık gereksizleşen yapısal çerçevenin "silinip giden" varlığı arasında açılan mutfak mekanı bana şimdi, bedenlerimizin rahatsızlık ya da haz duyumu içinde, artık eskiye ait olan iç/dış mekan kategorilerini ve algılarından kurtulmaya çalıştığı, kalın duvarların sağladığı burjuva özel yaşamına duyulan özlemi yaşadığı (eski, merkezileştirilmiş burjuva egosunu çevreleyen kapanma duygusunu), ancak avizeağacı bitkilerinin ve Barthes'ın "Kaliforniyalılık duygusu" adını verebileceği yeni duyumun yaşamlarına katılmış olmasından dolayı mutlu bir biçimde varoldukları gerçek anlamda postmodernizmin yeni uzamı gibi görünmektedir. Bu yeni "hiper-uzamın" uğraştırıcı belirsizlikleri üzerinde defalarca, hatta yeni ve değişik yaklaşımlardan da yararlanarak durmamız gerekiyor. Macrae-Gibson'un da yaptığı bu. Bunu gerçekleştirirken Macrae-Gibson şunları gözlemliyor:

> Çeşitli ufuk düzlemlerinin üzerinde ve altında çok sayıda birleşme noktalarına doğru uzayan birbirine çelişik çok sayıda perspektif hattı çıkıyor... hiç bir şeyin bir dik açı oluşturmadığı durumda, hiç bir şey aynı noktada kaybolmuyor... Gehry'nin çarpıtılmış perspektif düzlemleri ve çerçeveleme unsurlarını illüzyonistik biçimde kullanışı (izleyicinin bükülmüş perspektif ağlarının üzerinde asılı kaldığı ve bunlara doğru yönlendirildiği Robert Davis'in resimlerinde olduğu gibi) bakan kişinin gözünde aynı duyguyu uyandırır. Gehry için dünya birçok

noktada ufuk çizgisiyle birleşir ve bunlardan hiç birinin ayakta duran bir insan bedeni ile ilişkili olduğunu öngörmez. İnsan gözü hala Gehry'nin dünyası için büyük bir önem taşımaktadır, ancak merkez duygusu artık geleneksel simgesel değerini yitirmiştir.[13]

Bu yorumun öne sürdüğünün Newtoncu dünyanın sağladığı emniyet duygusunun geri çekildiği Kubrick'in *2001*'inin dış uzamında (sol/sağ, ön/arka, yukarı/aşağı koordinatları ile) daha önceki fenomenolojik bedenin yabancılaşması ile fazla bir ilişkisi yoktur. Duyum aynı ölçüde tavandan sarkan flamaların ve diğer asılı cisimlerin daha eski bölme ve yapılandırma sınırları ve çevreleme kategorilerinden arta kalan hayaletleri anımsattıkları, ancak aynı zamanda da bunları geri çekerek yeni bir uzamsal özgürleştirme ve oyun duyumu ile ilgili göz yanıltmaları sundukları Portman'ın geniş lobilerini nitelendiren –ne kütle, ne de hacim olan– yeni biçimden yoksun uzam kavramı ile de (bence) yakından ilişkilidir.[14] Emin olmak gerekirse, Gehry'nin uzamı o devasa ve kaba bir biçimde melodramatik kutulardan çok daha kesin hatlara sahiptir ve yontusaldır. Daha eklemlendirilmiş bir şekilde yapı bizleri, artık aile ya da yakın çevre; kent ya da eyalet, hatta ülke duyumunun ortadan kalktığı, zihninizde hep birlikte var olan uluslararası bir moteller zincirinde bir odanın yersizleştirilmişliğinde ya da havaalanı terminallerinin anonim mekanlarında olduğu gibi soyut ve konumsuz "başka bir şeye" doğru geç kapitalizmin bu en son evrimsel mutasyonda var olan paradoksal olanaksızlıklar (temsilin olanaksızlıkları) ile yüzyüze getirir.

Bununla birlikte, hiper-uzamın doğasına ulaşabilmenin başka yolları da bulunmaktadır ve Gehry, yukarıda alıntıladığım söyleşide, evin içindeki şeylerin kargaşasından söz ettiğinde bunlardan birine değinir. Herşeyden önce Venturi'nin "dekore edilen sundurma"sı, içeriğin göreceli olarak ilgisiz olduğunu ve dağınık bir biçimde ortalığa dağıtılacağı gibi, bir yerlerde bir köşede derli toplu durabileceğini öne sürmektedir. Gehry de, Ron Davis için yaptığı yeniden inşa edilebilir stüdyoyu bu şekilde tanımlar: (Stüdyo) bu tür yapılar bir dış kabuk oluşturur. Daha sonra kullanıcı içeri girer ve bu dış kabuk içindeki malzemeleri bir şekilde yerleştirir. Ron'un evini bu düşünceyle gerçekleştirdim. Yapabileceğim en güzel dış kabuğu inşa ettim ve ondan

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

[14] Burada gönderme, benim yazdığım "Postmodernizm yada Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı"nda yer alan, Portman üzerine analize yapılmaktadır: Bkz.: yukarıda, Bölüm 1.

gereçlerini içeriye taşıyarak mekanı kullanabileceği bir şekle dönüştürmesini istedim.[15] Ancak Gehry'nin kendi evinin dağınıklığı üzerine söyledikleri, belli belirsiz bir rahatsızlığı da ele vermektedir ki (özellikle diyalogun devamı birazdan geri döneceğimiz yeni bir konuyu – fotografiyi– ilgilendirdiğinden dolayı) bu konuyu biraz daha irdelemekte yarar var:

> *Diamondstein:* Mekanda yer alan nesnelerle ilgili olarak verdiğin bir işaret daha vardı. Evin fotoğrafı çekildiğinde, bir köşede üç tane son derece zarif zambak, diğer bir yerde üç kitap duruyordu –mutfak lavabosunun üzerine lavabolar için toz sabun yerleştirmiştin ve dolapların bazıları açıktı. Son derece içinde yaşanan bir mekan oluşturuyordu çevre. Bunun, gerçek insanların gerçek yaşamlar yaşadıkları bir çevreyi yansıtması amacıyla bilinçli olarak yapılandırılan bir mekan olduğu açıkça belliydi.
> *Gehry:* Aslında, çevre fotoğraf için yapılandırılmamıştı.
> *Diamondstein:* Yaşayış biçimin bir fotoğrafı mıydı?
> *Gehry:* Evet. Aslında şöyle –Evin içinde çekmiş olduğum bir çok fotoğraf birikmişti. Fotoğrafların her biri tek tek evin nasıl görünmesi üzerine bir fikir veriyordu. Bu nedenle, mobilyaları evin içinde oradan buraya hareket ettirmeye başladılar. Eve zamanında varabilirsem herşeyi yerli yerine kaldıracağım.[16]

Böyle bir tartışma mimari uzamın, –nesneler olduğu kadar da insanları da kapsayan içeriklerinin– konumlandırılmalarının sorun yaratacak noktaya ulaşacakları derecede yer değiştirdiğini ima etmektedir. Bu, ancak tarihsel ve karşılaştırmalı bir bağlamda ve kanımca, aşağıdaki önerme temelinde doğru bir biçimde değerlendirilebilir: Eğer modernist hareketin en büyük olumsuz duygulan kaygı, ölüm ile yüzleşme ve Kürtz'un kastettiği anlamda "korku" ise, aynı zamanda "bad trip" ya da şizofrenik gömülme terimleri ile de tanımlanabilen postmodernin yeni "yoğunluklarının" ayırıcı özelliği de, dağılmış bir varoluşun karışıklığı, varoluşsal karmaşa, altmışlı yıllar sonrası yaşamının sürekli zamansal şaşkınlık terimleriyle tanımlanabilir. Gerçekten de kişi, (Gehry'nin binasında yer alan çok önemsiz bir özelliğe fazla değinmeksizin) altmışlı yılların artık toksinleştiği, tinsel fragmantasyonun içinde yer aldığı tüm tarihsel ya da karşı-kültürsel "bad trip"in nitel yönden yeni bir güce yükseltildiği, merkezsizleşti-

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

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

rilmiş yeni öznenin yapısal dağılımının, geç kapitalizmin kendisinin itici gücü ve varoluşsal mantığı durumuna getirildiği daha geniş gerçek bir karabasanın daha geniş bilişsel bağlamını anımsıyor.

Her durumda, tüm bu özellikler –içselliği ve dışsallığın var olmamasının verdiği tuhaf duygu, Portman'ın otellerinde uzamsal yönlendirmenin karışması ve yitirilişi, şeylerin ve insanların artık yerlerini bulamadıkları bir çevrenin dağınıklığı– bize konunun kendisi hakkında herhangi bir model ya da açıklama sunmaksızın postmodern hiper-uzamın doğasına yönelik yararlı birtakım semptomatik yaklaşımlar sunmaktadır.

Ancak bu tür bir hiper-uzamın kendisi –Macrae-Gibson'un ikinci ve üçüncü tür uzamları– iki terimin ya da kutbun, birbirinden kesinlikle farklı iki tür uzamsal yapının ve deneyimin arasında yer alan bir gerilimin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır ki biz buraya kadar bunlardan yalnızca birini (yani, kübü ve oluklu metal duvarı, dış kılıfı) belirttik. Bu nedenle, evin kendisinin en arkaik bölümlerine –varlığını koruyan eski merdiven basamaklarına, yatak odalarına ve dolaplara– doğru ilerleyerek kısmen de olsa dönüşüme uğraması gereken unsurların neler olduklarını görmenin yanı sıra, bu geleneksel sentaks ve gramerin Ütopyacı dönüşüm için uygun olup olmadığını da belirlememiz gerekiyor.

Gerçekten de bu bölmeler, tıpkı bir müzede olduğu gibi muhafaza edilmiştir: Dokunulmamış, el değmemiş, ancak, bir biçimde "alıntılanmış" ve somut yaşamı, birşeyin kendi gerçek görünümüne dönüştürülmesinde olduğu gibi ya da kendi eğlenceleri ve tarihsel araştırmaları için Disneyland'ın Merihliler tarafından aynen muhafaza edilmesi ve varlığının sürdürülmesi gibi en ufak bir modifikasyona uğramadan boşaltılmıştır. Gehry'nin evinde eski moda merdivenlerden yukarı çıktığınızda, eski moda bir kapıyla karşılaşırsınız ve bu kapı sizi eski moda bir hizmetçi odasına ulaştırır (oysa bu oda bir genç odası da olabilirdi). Kapı, bir zaman-içinde-yolculuk aracıdır: Kapattığınızda eski yirminci yüzyıl Amerikan varoşu kavramına geri dönersiniz –içindeki benim özel yaşamım, benim hazinelerim, benim "kitsch"im, çiçekli basmalar, eski oyuncak ayılar, eski LP plaklar ile eski bildik oda kavramı. Ancak zaman-içinde-yolculuk araştırması bir yanılsamadır; elimizde bir tarafta bir uydu gezegeninde üçyüz yaşında bir milyonerin 1936'nın, çocukluğunun Washington'unu sevimli, otantik bir biçimde yeniden inşa ettiği Philip K. Dick'in *Wash-*

36'sında[17] (isterseniz daha kısa bir göndermede bulunup Disneyland'da ya da EPCOT'da diyebiliriz) olduğu gibi praksis ve yeniden inşa vardır; ancak öte yanda bu, hiç de tam olarak geçmişin yeniden inşası değildir, zira bu kuşatılmış uzam, içinde yaşadığımız zamandır ve bu sokakta ya da bugünün Los Angeles'ında herhangi bir sokaktaki diğer evlerin taklidini yapmaktadır. Ancak bu, ambalajlama ya da alıntılama yoluyla benzeşime dönüştürülen ve tarihsel değil tarihselci bir nitelik kazanan, –gerçek tarihin içinde çıkartılmış bir şimdiki zaman ya da gerçek tarihten çıkartılan bir geçmişe imada bulunulan bir şimdiki zamandır. Bu nedenle, alıntılanan odanın aynı zamanda filmde "la mode retro" ya da nostalji filmi adı verilen tarz ile de ilişkileri bulunmaktadır: Bir moda göstergesi ya da cilalı imge olarak geçmiş. Bu nedenle, Gehry'nin bir "diyalog" oluşturmaya çalıştığı eski evde alıkonan ve muhafaza edilen bu alan, postmodern sanat ve kuramda yer alan çok farklı ve mimari olmayan çok sayıda diğer görüngüler ile birlikte estetik bir görüngü olarak bir tını kazanır: İmge ya da benzeşime dönüşüm, tarihin ikamesi olarak tarihselcilik, alıntılama, kültürel düzlemde kuşatılmışlık, vb. Bu noktada, tüm gönderme sorununu da yeniden gündeme getirmek istiyorum: Yazın, resim ya da filmin içeriğinden daha "gerçek" olduğu öne sürülebilen binalarda bu sorun daha da paradokslaşır ve bir şekilde kendi kendinin göndergesi olur. Ancak (imlenen ya da bir tür anlama karşı) bir binanın nasıl bir göndergeye sahip olabileceği ile ilgili kuramsal sorun, bir binanın neye göndermede bulunabileceği ile ilgili daha hafif kalan konunun alanına girdiğinde yabancılaştırma etkisini ve şok değerini yitirir. Bu konuya değinmemin nedeni, bu son alıntının Macrae-Gibson'un ev üzerine gerçekleştirdiği "modernleştirici" yorum içinde yeni bir hamleyi oluşturması ve hamlenin, evin denizle ilgili araştırmalar ve imgelemi ile Santa Monica'da kendi konumuna bir araştırmada bulunduğu son derece başarılı bir makale ile sonuçlanması. Bu türden okumalara daha çok, bu çeşit araştırmaların işleyişinin yalnızca bu tarz binaların modernist estetiği ile değil, aynı zamanda bunların özgül toplumsal uzamları ve tarihsel konumlan ile de tam anlamıyla tutarlılık gösterdikleri Le Courbusier ya da Frank Lloyd Wright'ın yapıtlarına yönelik analizlerde rastlarız. Bununla birlikte, kişi eğer 1980'li yılların kent

[17] Gönderme, yazarın *Now Wait for Last Year* adlı romanına yapılmaktadır (New York, 1966); ayrıca bkz.: Bölüm sekiz.

uzamının her tür çoğul ve gereğinden fazla belirlenmiş nedenlerden ötürü kendi özgül maddeselliğini, yerselliğini ya da konumsallığını yitirdiğini hissediyorsa –yani, diğer bir deyişle artık Santa Monica'yı bu şekilde, kentsel alanları kumsal ya da otoyol ve diğer yerler ile belirgin ilişkiler içinde bir uzam olarak duyumsayamıyorsak– bu durumda böyle bir yorum yanlış yönlendirilmiş ya da ilgisiz gibi görünecektir. Ancak bu, zorunlu olarak yorumun yanlış olduğu anlamına gelmez, zira bu yapılar, yeni bir dil tarafından kapsanan ve zeki, ancak inatçı ve geçmişe yönelik bir okuyucu ve eleştirmen tarafından küçümsenen ve neredeyse geçersizleştirilen, ancak yine de belli belirsiz de olsa varlığını koruyabilen daha eski bir modernist dilin kalıntıları olabilmektedir.

Bununla birlikte, kuramsal yönden gönderme konusunun belli bir çerçeve içinde konumlandırılabilmesi için başka yollar da vardır: Bunlar arasında en kayda değer olanı, –Gehry'nin evinin yerleştirildiği bölgede yaşayan Amerikan toplumunun ve toplumsal uzamın karakteristik bir özelliği olan– odanın kendisinin, üzerinde çalışılan, geçersizleştirilen, aşırı derecede anlam yüklenen, uçucu kılınan, yüceltilen ya da daha yeni bir sistem tarafından dönüştürülen daha eski uzamdan arta kalan en son minimal kalıntı olarak ortaya çıkan bakış açısıdır. Böyle bir durumda geleneksel oda, gücünü yitirmiş, en son, çelimsiz bir gönderme ya da bir göndergenin toptan bir çözülme ve tasfiye süreci içinde ayakta kalabilmeyi beceren en son güdükleşmiş nüvesi şeklinde algılanabilir. Buna benzer bir özelliği Portman'ın yapıtı Bonaventure'ün uzamı içinde gösterebilmek olanaklı değildir; tabii, geleneksel otelin artık marjinal konuma indirgenen malzemesinin dışında: Kulelerin içinde kaybolan klastrofobik ve rahatsız odalar, dekorasyonunun, otel açılmadan önce tam üç kez değiştirilecek derecede zevksizliği ile ünlü oluşu ve bu özelliğinin, mimarının gündeminde ilgi yönünden en sonda geldiği geleneksel otelin yaşayan uzamı. Bu nedenle Portman için gönderme –geleneksel oda, geleneksel dil ve kategori– aşırı devingen merkezi lobinin daha yeni postmodern uzamından sert bir biçimde ayrılmış ve ışıksızlıktan solmaya ve rüzgarda yavaş yavaş sallanmaya terk edilmiştir. Böylece Gehry'nin yapısının gücü, iki değişik uzam arasındaki gerginliğin sürdürüldüğü ve daha da şiddetlendirildiği etkin diyalektik süreçten kaynaklanır (eğer bu süreç bir "diyalog" ise, Gadamer'in ya da Richard Rorty'nin "konuşmaları"nın kendinden hoşnutluğundan çok az şey taşıyor).

Bu noktada şunu eklemek istiyorum: Aynı anda hem toplumsal, hem de uzamsal olan bu gönderme kavramı, gerçek bir içeriğe sahiptir ve son derece somut yönlere doğru geliştirilebilir. Örneğin, yukarıda betimlenen kuşatılmış uzam gerçekte bir hizmetçi odasıdır ve böylelikle bir anda çeşitli değişik alt-alternatif türlerine, ailede yer alan eski hiyerarşinin ve cinsel ve etnik iş bölümünün kalıntıları ile ilgili çağrışımlara yol açar.

Böylelikle, Macrae-Gibson'un belirlemiş olduğu üç uzam türünü (geleneksel odalar, daha yeni yaşam mekanları ve küp ile oluklu metal kaplama duvar) birbirinden kesinlikle ayrı iki uzamın –yatak odası ve daha eski evin içine açılan soyut mimari formlar– yeni mekanlar (mutfak ve yemek odası mekanı, oturma odası) eskiyi ve yeniyi, içerisini ve dışarısını, eski evin çerçevelenen platformları ile çerçeve (iskelet) ile kılıf arasındaki yeniden oluşturulan ancak tuhaf bir biçimde amorf alanlar üretmek üzere kesiştikleri dinamik bir model oluşturacak biçimde yeniden yazmış bulunuyoruz. Özünde postmodern olarak tanımlayabileceğimiz uzam; diğer bir deyişle, gerek gelenekselin gerekse modernin ötesinde, radikal anlamda farklı ve özgün olma konusunda tarihsel bir sav öne sürebilen tümüyle yeni bir uzamsallık, – diğer ikisi arasında diyalektik bir bağlanmanın sonucunda ortaya çıkan– bu son uzamdır: Yorumsama sorunu, bu savı değerlendirme girişiminde bulunduğumuzda ve olası "anlamı" üzerine varsayımlarda bulunduğumuzda ortaya çıkmaktadır. Biraz farklı bir açıklama ile, sözkonusu varsayımlar zorunlulukla, bu mimari ve uzamsal görüngü için farklı kodlarda ve kuramsal dillerde karşılıklar belirlediğimiz karşılıklı kodlamalar oluştururlar: Ya da, daha farklı bir dilde açıklamak gerekirse, analiz modellerinin yapısının alegorik bir projeksiyonunu oluştururlar.

Bundan dolayı burada, örnek olarak, geleneksel ya da gerçekçi bir an olma merakıyla anlatılmakta olan alegori öncelikle bir kanıttır ki, (ama belki bu realizm Balzac'ın realizminden çok Hollywood realizmidir) belirgin olan şey modernizm şimşeği bir postmodern gerçek meydana getirir gözükmektedir.

(Gehry'nin kendi şahsi alegorizasyonu görünürde, Judaizm'in modern, hatta postmodern dünyada yalnızca varlığını sürdürmek için olmasa bile yeni bir işleve uyarlanması ya da yeniden inşası ile ilgilidir. Gehry'nin dedesi, küçük, yeniden modellendirilmiş, bir eve benzeyen bir sinagogun başkanıydı ve kendisinin de daha sonra anımsa-

dığı gibi, 1970'li yıllarda yeniden modellendireceği Santa Monica'daki eve bazı yönlerden benziyordu. Gehry'nin kendisi de bunu itiraf ediyor: "Evim bana o eski binayı anımsatıyor ve orada olduğumda sık sık o binayı düşünürüm").[18] Kant'la birlikte bu tür anlatıların yalnızca bakanın gözünde yer aldığına inansak bile, yine de bir tür tarihsel açıklamayı, olasılık koşulları üzerine bir yorumu ve neden bunun eksiksiz bir öykü ya da anlatı olmasa bile mantıksal bir sürekliliği içerdiği duygusuna kapıldığımız konusunda yanıtlar gerekmektedir. Ancak, başka alegorik yapılar da oluşturulabilir ve bu yapılar üzerinde gerçekleştireceğimiz bir analiz, bizleri dolambaçlı bir biçimde geriye, Macrae-Gibson'un (daha önce de belirttiğim gibi) özünde modernist yorumlarına ulaştıracaktır.

Macrae-Gibson'un, bu yeni tür binanın işleviyle ilgili düşüncelerini biçimlendirdiği temel formülasyonları kaydetmeden makalesinde yer alan birkaç yorumsayıcı hamleye değindim. Bu hamleler şöyle: Gehry'nin evinde ve diğer çoğu projesinde, algısal şokun sürekli anındalığını yok edebilecek entelektüel bir suretin oluşmasını önlemek üzere perspektif yanılsamalarına ve perspektif çelişkilerine sürekli başvurulur. Bu tür göz yanıltmaları ve çelişkiler, sonunda gerçekliğin tanımını, bir şeyin anısından bir şeyin algılanmasına değiştirmek üzere sürekli olarak kişinin gördüklerinin doğasını sorgular.[19] Algılamayı yeniden uyarmak, düşmüş bir dünyanın gündelik yaşamının alıştırdığı ve şeyleştirdiği duygusuzluktan taze bir deneyimi yeniden elde etmek üzere sanatın misyonu üzerindeki tanıdık vurgulamalarıyla bu tür formülasyonlar bizleri Macrae-Gibson'un estetiğinin temel modernizminin özüne getirir. Elbette Rus formalistleri bu görüşleri en güçlü ve kalıcı biçimde belirlemişlerdi, ancak bence çeşitli nedenlerden ötürü Pound'dan sürrealizme ve fenomenolojiye ve mimariden müziğe ve yazma (ve hatta sinemaya kadar) bir baştan bir başa tüm sanatlarda buna benzer birtakım izleri bulabilmek mümkündür. Kanımca, çeşitli nedenlerden dolayı bu anlamlı estetiğin bugün hiç bir anlam taşımadığını ve (Rönesans ya da Grekler ya da Tang Hanedanlığı ile birlikte) tarihin en yoğun başarılarından biri olarak hayranlık duyulması gerektiğine inanıyorum. Doğanın en sonunda etkin bir biçimde ortadan kaldırıldığı ve insan praksisinin –

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

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

enformasyon, manipülasyon ve şeyleştirmenin aşağı formları içinde kültürün daha eski özerk düzlemine, hatta bilinçdışının kendisine nüfuz ettiği geç kapitalizmin bu tümüyle inşa edilmiş ve yapılandırılmış evreninde, algının yenilenmesi Ütopyasının gidecek hiç bir yeri kalmamıştır. Salt reklam benzeşimleri ve imgelerin oluşturduğu bir dünyada kabaca ve kısaca neden bu şeylerle ilgili algılarımızı keskinleştirmek isteyebileceğimiz tam olarak açık değildir. O halde, günümüzde kültür için bir başka işlev algılanabilir mi? Bu soru hiç değilse, çağdaş postmodernizmin gerçek anlamda formel ve uzamsal bir özgünlüğe sahip olduğu konusundaki savların değerlendirilebilmesi için bir standart sunmaktadır; hiç değilse, çeşitli postmodern manifestolarda hala yer alan kabul edilemez bir modernizmin kalıntılarını açıkça göstererek bunu olumsuz bir biçimde de olsa da yapabilmektedir: Örneğin, Macrae-Gibson'un kitabında görülen aşinalığın olumsuzlanması ile aynı ölçüde Venturi'de ironi kavramında olduğu gibi. Bu nedenle, daha yeni kuramlar kendi içsel ekonomileri içinde oluşturamadıkları kavramsal bir zemine gereksinim duyduklarında (ki bu, postmodernizm kuramın mantığının en başta bazen özsellik ya da temelcilik olarak kara çaldığı zeminleştirme ile tutarsızlık gösterdiğinden ya da zemine karşı çıktığından dolayı değildir) bu tür modernist izleklere aşırı bir biçimde başvurulur. Ayrıca, Macrae-Gibson'un yorumuna daha ampirik bir temelde reddetmek zorunda olduğumu hissettiğimi ekleyeceğim; zira, benim deneyimime göre, Gehry'nin evi aşinalığın olumsuzlanması ve algılamanın yenilenmesi tanımına tam olarak karşılık vermemektedir.

Bununla birlikte ben tanıma farklı bir açıdan, postmodernist çerçeve içinde sürekli bir olasılığın varolması açısından ilgi duyuyorum. Bu yorum artık varolmasa bile, yine de hala oldukça makul görünmektedir ve bunun neden böyle olduğu konusunda bir açıklama gerektiğine inanıyorum. Şimdi bir kez daha binanın, "algısal şokun sürekli anındalığını yok edebilecek entelektüel bir suretin oluşması"nı engellemek (ya da bloke etmek) gibi bir ilk estetik işlevinin olduğunu öne sürmesi ile ilgili spesifik görüşe dönelim. Birkaç cümle sonra (karşı çıkılması, önlenmesi ya da bloke edilmesi gereken) bu "entelektüel suret" (bir şeyin "algılanmasının" pozitif değerine karşı) "bir şeyin anısı" içinde özümsenirler. Bu noktada (fragmanlaştırılması, silinmesi, erken davranıp önüne geçilmesi gereken) olumsuz terimin güçlendirilmesinde ve giderek artan biçimde özgülleştirilmesinde da-

ha eski modernist paradigmanın belli ölçüde bir modifikasyonu farkedebiliriz. Daha eski modernizmlerde bu olumsuz terim, henüz geniş bir doğaya sahipti ve global bir biçimde toplumsal yaşamın niteliğini çağrıştırıyordu: Örneğin, modern yaşamın bir koşulu olarak alışkanlık ile ilgili formalist kavram ya da daha eski sistemik bağlamda kullanıldığında Marksist şeyleştirme kavramı, hatta Flaubert'in *betise* ve *lieux communs* kavramları gibi stereotiplere ilişkin kavramlar, modern ya da burjuva kişiliğin giderek standardize edilen "bilincinin" nitelendirilmesinde kullanıldıkları ölçüde durum böyle idi. Benim kanıma göre ise, modernist estetiğin ikili iskeletinin diğer yönlerden gelişmiş sayılabilen bir çok kuram içinde son yıllarda değişmeden kalabilmelerine karşın, bu olumsuz terimin içeriği daha sonra tarihsel ve semptomatik bir nitelik kazanan yollarla bir modifikasyona uğrar: Özellikle, toplumsal yaşam ya da bilincin genel bir tanımlandırılması açısından olumsuz terim şimdi özgül bir gösterge sistemi şeklinde yeniden oluşturulmaktadır. Bu nedenle karşıtlık, algının estetik yönden yenilenmesinin vahşi tazeliği ile genelde düşmüş durumdaki toplumsal yaşam arasında değil, artık birbirine muhalif duruma gelen iki algılama biçimi, iki tür gösterge sistemi arasındadır. Bu, yeni film kuramı ve özellikle de argümanın özünde modernist kalıbına ve estetik önceliklerine ve önerdiği çözümlere karşın, "temsil" sloganının artık, alışkanlıkla ilgili daha eski kavramlardan ve hatta (romansal kesinliklerine karşın burjuva bilincinin genel karakteristiğini yansıtan) Flaubert'in stereotiplerinden çok daha örgütlü ve göstergebilimsel bir süreci belirlediği "sözde" temsil ile ilgili tartışmalar tarafından dramatik ölçüde belgelendirilen bir gelişimdir. "Temsil", hem gerçeklik üzerine müphem bir tür burjuva kavramı ve aynı zamanda da (Hollywood filmi ile ilgili durumda) özgül bir gösterge sistemidir ve şimdi büyük ya da otantik sanatın müdahalesi ile değil, farklı bir sanat, radikal biçimde farklı gösterge uygulamaları ile aşinalıktan arındırılması gerekmektedir.

Eğer bu doğru ise, bu durumda, Macrae-Gibson'un modernist formülasyonlarının bir başka an için alıkonması ve bunların daha ısrarlı bir biçimde sorgulanması ilginç olacaktır. Onun için bu daha otantik sanat sürecini bloke eden bu "entelektüel suret" ne olabilir? Kanımca burada soyut ve somut –usavurma ile görme, mantık ya da düşünme ve somut algılama arasındaki geleneksel karşıtlığın ötesinde bir şey söz konusu olmaktadır. Yine de, gerek kişisel, gerekse kolektif

belleğin yönelmesi giderek daha sorunsallaşan bir kriz durumu içinde böyle bir entelektüel suret kavramını, bu türde bellek terimleriyle (herhangi bir şeyle ilgili anı ile o şeyin algılanması arasındaki karşıtlık) izlekselleştirmeğe çalışmak daha da paradoksal bir girişim olacaktır. Anımsayacağınız gibi Proust, bunun tam tersini yaptı ve bir şeyle ilgili gerçek ve daha otantik bir algılama biçiminin yeniden oluşturulabilmesinin ancak bellek yolu ile gerçekleşebileceğini göstermeye çalıştı. Bununla birlikte, eğer Proust'a karşı, herhangi bir şeyin bellekte kalan imgesinin şimdi özne ve gerçeklik ya da geçmişin kendisinin arasına etkin bir biçimde şeyleştirilmiş ve stereotipleştirilmiş olanı yerleştirilmesini sağlayacak belleğin kendisinin imgelerin ve benzeşimin ikinci elden bir deposunu oluşturduğuna inanıyorsak, nostalji filmine yapılan gönderme, Macrae-Gibson'un çağdaş formülasyonunun tümüyle de haksız olmadığını göstermektedir.

Ancak, öyle inanıyorum ki Macrae-Gibson'un "entelektüel suretini biraz daha kesin ve somut biçimde tanımlayabilmemiz mümkün olacaktır; kanımca bu, en yalın anlamda fotografinin kendisi ve fotografik temsil –makine aracılığı ile elde edilen algılama ile ilgili daha kolayca kabul edilebilir düşünceden biraz daha güçlü bir formülasyon olarak– bir makine tarafından gerçekleştirilen algılama olacaktır. Zira bedensel algılama, zaten fiziksel ya da organik makine tarafından gerçekleştirilen bir algılamadır; ne var ki, uzun süren bir gelenek boyunca bunu bir bilinç süreci –zihnin görülebilir gerçeklikle karşı karşıya gelmesi ya da fenomenolojinin tinsel bedeninin Oluşun kendisini keşfetmesi şeklinde düşünmeyi sürdürmüşüzdür. Ancak, Derrida'nın bir yerlerde belirttiği gibi, bu anlamda algı diye bir şeyin varolamayacağını varsayarsak: Kendimizi bir binanın önünde ve perspektifsel bütünlüklerini görkemli bir tür imge-nesnesi biçiminde algılama süreci içinde düşlememizin en baştan bir yanılgı olacağını varsayacak olursak; fotoğrafı ve çeşitli kayıt ve yansıtma makineleri şimdi birdenbire, daha önce tinsel bir görüm edimi şeklinde algılanan sürecin temelinde yer alan maddeselliği ortaya çıkartır ya da gizini açığa vurur. Bu nedenle, bir binanın bütünlüğü ile ilgili mimari sorunun, son yıllarda geliştirilen film kuramına benzer bir biçimde resimsel perspektif tarihinin yeniden yazımının içine yerleştirilmiş ve konunun inşası ve konunun pozisyonunun ve bunların seyirsel (specular) olan ile ilişkilerinin, filmsel nesne ile ilgili tartışmalarda tanımlama ve benzeri konularla ilgili daha eski ruhbilimsel soruların

yerini aldığı Lacancı nosyonlar tarafından desteklendiği filmsel malzeme üzerine düşüncelere benzer bir biçimde değiştirilmesi gerekmektedir.

Bu tür değiştirmeler, somut ya da hali hazırda inşa edilmiş bulunan bina ile inşa edilmesi tasarlanan binanın temsili, yani, mimarın bina ile ilgili projeleri, gelecekte inşa edilecek "eser" ile ilgili çeşitli taslaklar arasında –ki bu, birtakım çok ilginç projeler geliştiren çağdaş ya da post-çağdaş mimarların eserlerinin hiç bir zaman gün ışığına gölgelerini vuramayacakları düş ürünü binalarla ilgili çizimlerden öteye varamayacağı noktaya ulaşabilir– açıkça bir gerginliğin var olduğu çağdaş mimari eleştirisi bağlamında her yerde mevcuttur. Öyle ise proje ya da çizim, gerçek binanın şeyleştirilmiş bir ikamesi, ancak, sınırsız Ütopyacı özgürlüğü mümkün kılabilen oldukça "iyi" bir ikamesi olacaktır. Mevcut bir binanın fotoğrafı ise farklı bir ikame – isterseniz "kötü" bir ikame diyelim, şeylerle ilgili bir düzenin bir diğerinin yerini alması, binanın kendi görüntüsüne –hatta "düzmece" bir görüntüsüne dönüşümü olmaktadır. İşte bundan dolayıdır ki mimarlık tarihinde ve mimari yayınlarda klasik ya da modern binaların çok sayıda fotografik görüntülerini alımlarız ve sonunda bu fotografik imgelerin şeylerin kendileri olduklarına inanırız. Hiç değilse Proust'un Venedik resimlerinden bu yana hepimiz, çerçeve ve görüş açısının bizlere binanın kendisi ile karşılaştırıldığında her zaman ayrı, oldukça farklı bir şeyler veren fotografinin oluşturucu görsel yanıltıcılığına karşı duyarlığımızı muhafaza etmeye çalışırız. Bu durum, yeni bir dizi libidinal gücün ortaya çıkarak alımlanan objenin artık bina olmaktan çıktığı ve renk stokları ile fotoğraf kağıdının cilalı yüzeyinin yoğunluklarının alımlanmasında yalnızca bir bahaneyi oluşturduğu renkli fotoğraflarda daha da güçlenmektedir. Ünlü kuramsal değerlendirmesinde Debord: "İmge, meta şeyleştirmesinin nihai formudur" der; ancak buna, "maddesel imge", fotografik yeniden üretimi de dahil edebilirdi. Bu nedenle bu noktada ve bu nitelendirmelerle, Macrae-Gibson'un, Gehry'nin evinin özgül yapısının "sürekli şokun arındalığını engelleyebilecek entelektüel bir suretin oluşumunu önlemeye" çalıştığı yolundaki formülasyonunu kabul edebilmemiz mümkündür. Bu edim, fotografik görüş noktası seçiminin bloke edilmesi, fotografinin imgesel emperyalizminin önlenmesi, evle ilgili hiç bir fotoğrafın onu tam ve doğru biçimde yansıtamamasının sağlanması ile gerçekleştirilmektedir; zira, bu anlamda "entelektüel bir suret" konusunda bir olasılık sunan tek araç fotoğrafı olmaktadır.

Bununla birlikte terimi ait olduğu bağlamdan tümüyle çekip çıkarttığımızda, "entelektüel suret" olarak anılan bu tuhaf ifadenin olası diğer anlamlan kendi kendilerini açığa vururlar: Örneğin, gerek resimsel, gerekse bilişsel, ancak bunları fotografinin görsel soyutlamalarından çok farklı biçimde gerçekleştirebilen haritalar vardır. Bu yeni ilişkilendirme ile, yorumsamanın kendisi üzerine sonuç bölümünü oluşturacak düşüncelerimi belirteceğim ve yukarıda ele aldığımız ve reddettiğimiz modernizmin yoruma alternatif oluşturacak diğer yorumlar üzerinde duracağım. Sinema üzerine yazdığı kitaplarında Gilles Deleuze, filmin bir düşünce biçimi olduğunu, yani aynı zamanda, ancak salt filmsel terimlerle, felsefe yapmanın bir yolunu oluşturduğunu öne sürer: Somut felsefi söyleminin şu ya da bu filmin içerdiği felsefi kavramların betimleyişiyle hiçbir ilgisi yoktur ve bunun nedeni de tam olarak, filmle ilgili felsefi kavramların fikirsel (ideational) ya da dilbilimsel kavramlar değil filmsel kavramlar olmalarıdır. Benzer bir girişimle, mimari uzamın da bir düşünme ve felsefi söylemde bulunma yolu, felsefi ya da bilişsel sorunların çözümüne yönelik bir girişim olduğunu vurgulamak isterim. Emin olmak gerekirse, tıpkı romanın anlatısal sorunların çözümüne, resmin ise görsel sorunların çözümüne yönelik bir girişim olması gibi, mimarinin de mimariye ilişkin sorunların çözümüne yönelik bir girişim olduğu konusunda herkes hemfikirdir. Bense, her sanatın tarihinin o düzlemini bir dizi sorun ve çözüm şeklinde belirlemek, hatta bunun ötesinde bu düzlemin düşüncenin çok farklı bir karmaşasını ya da nesnesini içerdiğim öne sürmek istiyorum.

Bununla birlikte, bu tür alegorik karşılıklı kodlandırmaların yine de uzam kavramından başlaması gerekiyor; zira eğer Gehry'nin evi bir sorunun dile getirilmesinde bir aracılık işlevini üstleniyorsa, böyle bir sorunun en baştan uzamsal bir sorun, ya da en azından, uygun uzamsal terimlerle formüle edilmeye ve somutlaştırılmaya uygun bir sorun olması gerekmektedir. Gerçekte, bu tür bir sorunu oluşturan unsurları belirlemiş bulunuyoruz; böyle bir sorun, bir şekilde geleneksel odanın uzamı ile burada oluklu metal kaplama duvar ve yuvarlanan küp ile tanımlanan uzam arasındaki uyumsuzluğu ilgilendirecektir. Bu tür bir gerginlik ve uyumsuzluk ne tür bir soruna tekabül edebilir? Bu katıksız mimari çelişkiyi betimlediğimiz uzamsal dilin mimari olmayan diğer diller ve kodlar ile yeniden yazılabilmesi için bir aracıyı nasıl bulabiliriz? Macrae-Gibson, bildiğimiz gibi, yuvarla-

nan kübü Ütopyacı ve özellikle Malevich'de olduğu şekliyle gizemsel modernizm geleneği içinde yazmak istiyor. Böyle bir okuma bizleri, evle ilgili temel çelişkiyi, geleneksel Amerikan yaşamı ile modernist Ütopyacılık arasındaki çelişki olarak yeniden yazmaya zorlayacaktır. Gelin buna biraz daha yakından bakalım:

> Bir kübü andıran bu (konstrüksiyon) daha yanıltıcı olamazdı. Dış duvarın düzlemi üzerinde sıkışıp kalan yüzey, kare olmaktan çok dikdörtgen ve kübün arka yüzü yana doğru itilerek yukarı doğru kesilmiş. Böylelikle, ön düzlemin dışında çerçeveyi oluşturan hiç bir parça, bir diğeri ile herhangi bir dik açı oluşturmuyor. Sonuç olarak, ön düzlemdeki cam panoların dikdörtgen olabilmelerine karşın, diğer yüzlerdeki cam panoların tümü paralelogram.[20]

Bu betimlemeden çıkarsayabileceğimiz duyum, aynı anda birbirinden kesinlikle ayrı iki boyutta var olabilen bir uzam; bu düzlemlerden birinin dikdörtgen bir şekil içinde varolmasına karşın, eşsüremli, ancak birincisi ile tümüyle ilişkisiz ikinci düzlem ise paralelogram. Bu dünyaları ya da uzamları birleştirmek ya da bir sentez oluşturacak biçimde birbirlerinin içinde eritmeye çalışmak gibi bir girişim söz konusu olamaz; en iyi durumda, bu kendine özgü şekil, bir yandan bu tür bir temsille ilgili imkansız görevini vurgularken, öte yandan da bunun olanaksızlığını belirtmekte (ve böylece, belki de tuhaf bir ikinci düzlemde bunları bir şekilde temsil etmektedir). Böylece sorun –nereye varırsa varsın– ikili bir düzlemde yer alacaktır: Bir yandan bir sorun ya da ikilem olarak kendi içeriğini sunacak, aynı zamanda da, en başta kendisini bir sorun olarak temsil edebilme sorusunun yarattığı ikinci soruyu ortaya atacaktır (ki olasılıkla bu, ilk sorun ile birlikte ve "aynı soru" olarak ortaya çıkacaktır). Şimdi, a priori bir biçimde dogmatik ve alegorik olarak, uzamsal sorunun ne olduğuna ilişkin düşüncemi açıklayacağım. Macrae-Gibson'un, evin içinde bulunduğu uzama –yani, Santa Monica'ya simgesel olarak demir atmış olması ve denizle ve ötesinde uzanan kentle, geri planda yer alan sıra dağlar ile ve kıyı boyunca uzanan diğer kentsel uzantılarla olan ilişkileri ile ilgili yorumuna karşı çıkmıştık.[21] Kuramsal yönden bu karşı çıkışımız, bugün Amerika Birleşik Devletleri'nde yer kavramının daha yalın bir fenomenolojik ya da bölgesel anlamda artık yer

---

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

[21] Tüm bunların bilişsel bir haritalandırması için bkz. Rayner Benham'ın eşsiz çalışması *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (Harmondsworth, 1973).

almadığına ya da daha kesin belirtmek gerekirse, çok daha belirsiz bir düzlemde yer aldığını ve çok daha güçlü, ancak aynı ölçüde de soyut uzamların yükü altında olduğuna duyduğumuz güçlü inançtan kaynaklanıyordu. Bununla, yeni bir hiper-kentsel gruplaşmanın örneği olarak yalnızca Los Angeles'i değil, en aşırı formu içinde çokuluslu kapitalizm adı verilen sürecin ötesindeki Amerikan gerçekliğinin giderek artan biçimde soyut (ve iletişimsel) bir görünüm kazanan şebekelerini belirtmek istiyorum. Bireyler olarak bizler, hiç durmadan bu birbiriyle çakışıp duran boyutlara girip çıkarız ki, bu durum bizleri, kendimizi Oluş içinde konumlandırdığımız daha eski bir varoluşsal duruma geri getirir: Doğal görünüm içinde insan bedeni, daha eski kasaba toplumu ya da organik toplum içinde birey, hatta ulus devleti içinde vatandaş olarak giderek sorunsallaşan bir konum. Yerin bu tarihsel çözümünün daha eski bir aşaması ile ilgili olarak, bugün artık fazla okunmayan, ancak döneminde oldukça popüler olan bir dizi romandan söz etmekte yarar var. (Özünde "New Deal" döneminde geçen) bu romanlarda John O'Hara, küçük kenti çevreleyen ve aynı zamanda da küçük kentten giderek uzaklaşan güç ilişkilerinin ileri doğru gelişimini, gücün, devlete ve son aşamada federal hükümete doğru giderek yükselen diyalektik yüzeylere geçişini anlatmaktadır. Kişi, gücün bu geçişinin şimdi yeni bir global düzlem, çağdaş "haritalandırma" sorunlarına ilişkin yeni ve daha kesin bir duyum üzerine yansıtılarak genişletilmesinin ve böyle bir sistemin içinde daha eski anlamda bireyin konumlandırılmasının gerçekleşebileceğini düşleyebilir mi? Sorun yine de bir temsil ve aynı zamanda da, temsil edilebilirlik sorunudur: Bizler, gündelik yaşamlarımızın her noktasında korporasyon uzamında yarattığı uzantıları somut biçimde yaşıyor olmamızdan dolayı, giderek karmaşıklaşan global şebeke ağlarının içinde yakalanmış olduğumuzu biliyoruz. Ancak, bunları zihnimizin içinde soyut bir biçimde de olsa, ne düşünebilmek, ne de biçimlendirebilmek olanaklıdır. Bu nedenle, üzerinde düşünülmesi gereken, bu bilişsel "sorun", yuvarlanan küp tarafından örneklenen olanak dışı zihinsel yaz-boz tahtası ya da paradokstur. Ve eğer kübün burada yeni tek uzamsal müdahale olmadığı ve buraya kadar duvar ya da tel örgü ya da oluklu metal ile ilgili herhangi bir yorum ayırmamış olduğumuzu gözlemleyecek olursak, bu iki özelliğin gerçekten çağdaş Amerika üzerine düşündüğümüzde karşı karşıya geldiğimiz sorunu tanımladığını gözlemlemiş olacağız. Kişi, oluklu alüminyumun ya da

yukarıda belirttiğim zincirle bağlı balkonun, günümüz Amerikan yaşamının çöplüğü ya da Üçüncü Dünya'sı, yoksulluğun ve sefaletin, yalnızca işsiz değil, aynı zamanda yaşayacak yerleri olmayan paçavralar içindeki insanların, endüstriyel kirliliğin, sefaletin, çöplüğün ve hurda makinelerin ürünü olduğunu düşünebilir. Tüm bunlar elbette ki son derece gerçeğe yakın doğrular ve süper devletin içinde yaşadığı en son yılların kaçınılması imkansız olgularıdır. Bilişsel ve temsilsel sorun, bizlerin, bu somut gerçeklikleri, kolektif yaşamımızın farklı ve ilgisiz bir bölmesine yer alan A.B.D.'nin aynı ölçüde su götürmez diğer temsili: Yani, olağanüstü teknolojik ve bilimsel basanların yer aldığı; tüm bilim kurgusal anlamlarda ve bu figürün yan anlamsal yönleri ile, dünyanın en "ileri" ülkesinin; düşünülebilmesi bile olanak dışı bir finans sistemi ve hepimizin inandığı, ancak çok azımızın gerçekte bunun nasıl bir şey olduğunu bilebildiği, soyut bir servet ile gerçek gücün bütünleştiği postmodern Amerika ile birleştirmeye çalıştığımızda ortaya çıkar. Bu durumda bunlar, soyut Amerikan uzamının, kübün ve duvarın bize işaret ettiği (ancak herhangi bir temsilsel seçenek getirmediği) günümüzün süper devletinin ya da çokuluslu kapitalizminin birbirine antitez oluşturan ve asla uzlaşmayan iki özelliğidir.

Bu durumda, Gehry'nin evinin üzerinde düşünmeye çalıştığı sorun, soyut bilgi ile süper devlete duyulan inanç ve insanların geleneksel odalarında ve evlerinin içindeki varoluşsal yaşamları arasındaki ilişki oluyor. Birbirinden farklı bu iki gerçeklik alanı ya da boyutu arasında bir ilişkinin bulunması gerekiyor; ya da, farkında olmadan hepimizin bilim kurgu boyutuna gömülmüş bulunuyoruz. Ancak, bu ilişkinin gerçek niteliği zihin tarafından kavranamaz. Bu durumda bina, uzamsal sorunları üzerinde uzamsal terimlerle düşünmeye başlar. Bu bilişsel, ama aynı ölçüde uzamsal sorun için başarılı bir çözüm geliştirebilmek için gerekli işaret ya da gösterge ne olabilir? Kişi, bunun, yeni aracı uzamın kendisinde –diğer kutuplar arasındaki etkileşim tarafından üretilen yeni uzamın niteliğinden çıkarsanabileceğini düşünebilir. Eğer bu uzam anlamlı ise, içinde yaşanabiliyorsa, bir şekilde (ama yeni bir biçimde) konforluysa, tarihsel açıdan yeni ve özgün yaşam biçimlerinin kapılarını açıyorsa –ve deyim yerindeyse, yeni Ütopik bir uzamsal dil, yeni bir tümce, yeni bir tür söz dizimi, kendi gramerimiz ötesinde köktenci anlamda yeni sözcükler oluşturabiliyorsa– bu durumda kişi, en azından uzam düzleminde bu ikilemin, bu açmazın (aporia) çözüme ulaştığını düşünebilir. Ben bu konuda her-

hangi bir karar vermeyeceğim, ne de sonucun ne olacağı üzerine bir değerlendirmede bulunmaya cesaret edeceğim. Bununla birlikte, bana kesin görünen, Frank Gehry'nin evinin sunduğu alçak gönüllü önerinin maddesel bir düşünce üzerinde bir düşünce girişimi şeklinde ele alınması gerektiği.

5

TÜMCELER

OKUMA VE İŞBÖLÜMÜ

Biri, Claude Simon'un 1971[1] yılında yeni basılan ve hala var olan romanını yaşamakta olan anılarıyla birlikte tekrardan okuyarak can sıkıcı yeni problemleri (değerlendirme problemleri), yaşlı birisinin beyninde oluşan problemleri (yorumsama problemleri) ve daha sonraki problemleri kaçırmadan ortaya çıkartabilir. Bu yeni sorunlar, kanonun çöküşünden ya da hiç değilse içinde bulunduğu kriz durumundan kaynaklanır ve şu soruları içerir: Moda ve yüksek yazın arasındaki ilişki nedir? *Yeni roman* artık tükendiyse, aynı anda hem gelip geçici bir heves olup, hem de bugün hala yazınsal ya da estetik bir değere sahip olması olası mı? Feminizmin ortaya çıkmasından bu yana bazı kitaplar artık okunamaz duruma gelmiş midir? (Simon'un cinsel betimlemelerinin tarafsızlığı –özünde Robbe-Grillet'nin sado-estetizminden yoksun ve her durumda alaycı bir biçimle kaleme aldığı bacak arası görüntülerinden oluşur– bu konuyu kanıtlayan temelinde eril bir parça-nesne röntgenciliği değil midir?) Erkek okuyucularının bile, Simon'un estetik nazlarının evrensel olmadığını ve (genelde erkek yazın okuyucuları kadar geniş olsa bile) özgül olarak tek bir özel ilgi grubu ile sınırlandırılmış olduğunu farkettiklerinde metinle ilişkileri değişir mi? (Simon gibi yazarların bu tür yazının ulusal olmayan öncü üretimini temsil ettikleri) daha önceki dönemlere oranla bu yapıtın Fransızlığını daha güçlü ve baskın bir biçimde duyabiliyor muyuz? "Yeni toplumsal hareketlerin ve mikro politika ve mikro gruplarla ilişkilendirdiğimiz parçalanmanın ulusal

---

[1] Claude Simon, Les Corps conducters (Paris: Minuit,1971), İngilizce çeviri HelenR. Lane, " The Conducting Bodies" (Viking, 1974). Burada yer verilen birinci sayı Fransızca özgün basıma, ikinci sayı ise, İngilizce çeviriye göndermede bulunmaktadır. Metinde bundan böyle yapılan tüm göndermeler, CC kısaltması ile birlikte bu ikili biçimde verilecektir.

geleneklerle bütünleşmesi sonucu "Fransız yazını", çağdaş şiir, eşcinsel yazın ya da bilim kurgu gibi yerel bir "grup içi" üyeliğin bir tür işareti durumuna mı geldi? Bu arada, medya ve kültürel incelemeler arasındaki rekabet, bugün salt bir genişlemeden daha geniş bir kapsamı olan ve giderek bu tür yazınsal "klasiklere" artık yer bırakmayan kitle kültürünün oynadığı rolde ve uzamda bir dönüşümü belirlemiyor mu? *Yeni romanın* deneyselci özgüllükleri postmodernizmin (ya da ölmekte olan modernizmin) gecikmiş, zaten demode olmuş bir provasının önbiliciliğini yapmıyor muydu? *Yeni romanın* sona ermesinin (dönem içinde oldukça moda olan –ve çoğunlukla Fransız kökenli– kuramları da dahil olmak üzere) 1960'lı yılların varlığını sürdürmesi (ya da silinmesi) üzerine bize söyleyebileceği bir şey var mı? Bu tür deneysel yüksek yazının toplumbilimsel herhangi bir değeri var mı ve bizlere kendi toplumsal bağlamı ve geç kapitalizm ya da kültürünün evrimi üzerine herhangi bir şey söylüyor mu? Kitabın okunması bizlere aydınların konumu ya da rolü üzerine herhangi bir şey söylüyor mu? Simon üzerine konuşmanın, hatta onu okumanın görünürdeki gereksizliği, Bourdieu'nün estetiği salt bir sınıfsal gösterge ve farkedilir bir tüketim olarak mahkum etmesini haklı gösterebilir mi? Son olarak da, bunlar "acı veren" türde sorular mı, yoksa salt akademik konuları mı içeriyorlar?

Bazıları bir "*yeni roman*"ı okumanın nasıl bir şey olduğunu anımsayacaklardır. *Les Corps Conducteurs* (İletken Bedenler) kent merkezinde bir cadde üzerindeki pencere görünümleri ile başlar; bulantılı, hasta görünümlü biri, bir yangın musluğunun üzerinde oturmuş dinleniyor; ormanın içinde İspanyol sömürgeciler tartışıyorlar; bir uçak, Kuzey ve Güney Amerika arasında yol alıyor; bir adam (aynısı?) bir kadına ilişkilerinin sürmesi için umutsuzca telefon etmeye çalışıyor (daha sonra, olasılıkla bir gece önce, bunları yatakta görürüz); bir adam (aynısı?) bir doktorun muayenehanesini ziyaret ediyor (ama Manhattan'da mı, yoksa Güney Amerika'da bir şehirde mi?); bir adam (aynısı?) bir Güney Amerikalı yazarlar kongresine katılıyor ve kongrede sanatın toplumsal rolü tartışılıyor, kongre esnasmda aralarda, çeşitli sanat yapıtları (Poussin'in Orion'u, bir Picasso baskısı) betimleniyor ya da araştırılıyor (ancak "baş kişi"nin bunları bir yerde görüp görmediğine karar veremeyiz). Kurguyu oluşturan bu dizgelerin bir dökümünü yapmayı ve aralarında bir eşgüdüm oluşturmayı öğreniriz –ki bu, birbirine çelişik iki işlem ile gerçekleşmektedir–; bunları

birbirlerinden ayrı bir biçimde tek tek konuşabilmeyi öğrenmek ve daha geniş çapta aralarında oluşturdukları ilişkiler üzerinde tahminlerde bulunmak (adı olmayan erkek başkişi tekil bir kişiliktir: Bu nedenle, olasılıkla Kuzey Amerika'dan Güney Amerika'ya bir yolculuk yapmaktadır, vb.) Bu işlemlere daha sonra geri döneceğiz. Şimdilik, gözlerimizin önünde olup bitenleri belirleyebilmek üzere kendimizi zorladığımız (adam sokakta oturmuş mu?) öte yandan da sinirli bir biçimde, herhangi bir uyarıda bulunmadan ortaya çıkacak ilgisiz bir olay dizgesinin ne olabileceği konusunda tahminlerde bulunarak beklediğimiz bir okumanın tarihsel özgüllüğünün üzerinde durmakla yetinelim; bu beklenmedik olay dizgesi tümcenin ortasında da ortaya çıkabilir, ancak daha sık olarak tümcelerin ortasında bulunur ve her söyleyişin iki yanında, Flaubert'in söyleminden daha derin bir sessizliğe açılır.

İletken Bedenler çoğu eleştirmene göre, Claude Simon'un sanatında önemli bir geçiş döneminde, Celia Britton'un tanımıyla, sanatçının orta dönemi ile geç döneminde yazdığı sırasıyla kişisel ve kişisel olmayan romanları,[2] temsili ve "metinsel" ya da "dilbilimsel" yapıtları arasında, bellek ve dışavurumcu araştırma ile *"yeni roman"* adını verdiğimiz tarzın belirgin özelliği olan tarafsız ve bileşimsel uygulamalar arasında bir kopuş noktasında üretilmiş bir yapıttır. Kusur çizgisinin genellikle "kişisel" başlayan, ancak "kişisel olmayan" bir biçimde sona eren yazarın bir önceki romanı *"La Bataille de Pharsale"de* yer aldığı belirtilir. Burada, *"Les corps conducteur"*de biçemin "kişisel" niteliklerin neredeyse tümüyle silinmiştir, ancak baş kişiyi andıran bir şeyler ve bütünlüklü bir öyküden artakalan özellikler hala varlıklarını sürdürmektedir: Buna karşın, onu izleyen diğer iki romanı *Triptyque* ve *Leçon de Choses'da* bu kalıntılar bile silinir. Tuhaftır, Simon'un daha geç dönemde kaleme aldığı son yıllarda yayınlanan *Georgiques*'de bu kişisel tarza büyük ölçüde bir geri dönüş izlenmektedir.

Simon'un yapıtlarında var olan bu tuhaf değişim yazımızın da çıkış noktasını oluşturmaktadır, zira bu değişim, bir gelişim ya da evrim süreci olmaktan çok, birbirinden kesinlikle ayrı iki alternatif anlatısal matrisin varlığı ile ilgilidir. Bu durum, Simon'un, eşit ölçüde ancak ilişkisiz, kopuk bir biçimde bağlarını sürdürdüğü her iki estetik

[2] Celia Britton, *Claude Simon: Writing the Visible* (Cambridge, 1987), bu nitelikli çalışmanın ve aşağıda belirtilen Heath'in kitabının ve Jen Ricardou'nun klasik analizlerinin yanısıra ayrıca bkz. Ralph Sarnokak, *Claude Simon: les carrefours du texte* (Toronto, 1986).

ile arasına koyduğu temel uzaklığı yansıtır. Bu nedenle, Simon'un her iki estetik ile ilişkisinin bir pastiş; biçemsel otantikliğin farkedilmesi neredeyse olanak dışı bir biçimde yeniden üretimini, yazarsal öznenin söz konusu biçemsel uygulamaların fenomenolojik önkoşullarına gerçek anlamda bağlılığını kendi kapsamına alacak ölçüde kesin, hünerli bir öykünme olduğunu savlayacağım. Bu durumda en geniş anlamı ile bu özellik, Simon'un sanatının postmodern yönünü oluşturur: Tüm fenomenolojinin ötesinde öznenin belirgin boşluğu, neredeyse bir başka dünya oluşturan farklı bir biçemi kavrayabilme yetisi. Bununla birlikte modernler önce, tümüyle kendi bireysellikleri içinde kişisel dünyalarını oluşturmak zorundaydılar; ve Simon'un biçemsel seçeneklerinden hiç değilse kişisel olarak nitelendireceğimiz ilki, Faulknercı yazma işlemlerini son derece düzgüsel bir biçimde yeniden ürettiğinden dolayı açıkça modernist bağlamda yer almaktadır.

Faulkner'ın biçemi, kendi biçimsel önkoşulu olarak belleğin kendisinin durumunu ele alır: Geçmişte cereyan eden bir şiddet eylemi ya da jesti; öykü anlatıcılarını büyüleyen ve zihinlerini meşgul eden, zorunlu olarak şimdiki zaman içinde andıkları, ancak –"devinimsiz" aynı zamanda "öfkeli", kendi huzursuzluğunun durgunluğu içinde "nefes nefese" ve izleyicide zorlayıcı "dalgınlık" ve "şaşkınlık" yaratan– eksiksiz bir tablo gibi yansıtmalan gereken bir görüm. Böylece dil, bu zaman dışı jeste sürekli biçimde geri döner, sıfatlarını ve nitelendiricilerini, dışarıdan, artık tümcenin devinimi tarafından inşa edilemeyen neredeyse temelsiz bir geştalt yaratabilmeye yönelik umutsuz bir girişim içinde toplamaya çalışır. Bu nedenle Faulkner'ın kendisi söyleminin derinliklerinde, önceden verili bulunan nesnelerle hiç bir zaman örtüşemeyecek dilin zorunlu başarısızlığını göstermiştir. Bu başarısızlık hiç şüphesiz, Simon'un (ya da başka herhangi bir yazarın) Faulkner pastişinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır; zira, yazınsal dilin "kendiliğindenliğinin" bir yanda görsel, sözel olmayan içeriğin, diğer yandan ise neredeyse hiç sona ermeyen retorik (bir çağrışımın oluşumu) içinde çözüldüğü bir yapıyı bloke eder. Retoriği, özneyi ve beden sıcaklığını dışlayan *yeni romanın* dil eriğinden, (genelde geçmiş zamanın eşliğinde) geçmişin saplantısal anıların travmatik şimdiki zamanından dinleyicilerin durumuna, kendi okunuş zamanları içinde Faulkner'ın tümcelerinin şimdiki zamanına geçiş yaptıkları Faulknerci "şimdi"nin olağanüstü işlevini düşününceye kadar hiç bir şey uzak görünmemektedir. Burada, Faulkner'ın derin

zaman boyutundan ve derin belleğinden (ve bununla ilgili retorikten) farklı bir uzamda birdenbire, *yeni roman* tarafından daha sonra ileri bir düzeyde uzmanlaşacak ve geliştirilecek olan mekanizmayla yapısal açıdan karşılaştırılabilen dilbilimsel ve metinsel bir mekanizma biçimlenir.

Ancak, Simon'da Faulknerci modernizm söylemi, bir başka biçemin (başat bir biçimde modernist bir görüngü olduğu bağlamda kişisel bir biçemin) uygulanması ile değil, daha farklı, belki de yeni "yapay" bir tarzın yasalarınının belirlenmesi şeklinde tanımlanması daha uygun bir süreç ile değişikliğe uğrar. Yaratıcısının Robbe-Grillet olmasına rağmen bu tarz, bir anlamda "adlandırılan" bir görüngü olarak kalmaktadır; kuramsal yönden Jean Ricardou bu tarzın Eisenstein'ı olarak görülebilir; ancak bu, tarihsel zaman üzerinde organik olarak gelişen "doğal" tarzların (genetik mühendislikte olduğu gibi) tüm boyutları ile bir öykünmesini oluşturan tümüyle insan yapımı bir tarz sunan göreceli olarak kişisellikten arındırılmış dışlama kurallarının oluşturduğu bir dizgedir.[3] Bununla birlikte burada, Robbe-Grillet'de de olduğu gibi içeriğin önceden sunuluşu ve tümcelerin en yalın anlamda gerçekleri izlemeleri ve öykünmeleri biçiminde Faulknerci yapının uzak da olsa bir karikatürü sezilmektedir. Ne var ki Robbe-Grillet'de bu önceden eylem halinde sunulan içerik (yalnızca birkaç notasını duyduğumuz bir müzik parçasında olduğu gibi) tüketim alışkanlıklarımızın bir bakışta tanıyabilmemizi sağladığı kültürel stereotiplerin –durumlar, kişilikler, kitle kültürüne yönelik her tür araştırmalar– ham maddelerini oluşturur. Faulkner'ın ham maddelerine yalnızca zamansallık saplantısı içinde bir çağda bellek olarak sahip oldukları konum tarafından değil, aynı zamanda çoğunlukla (Faulkner'ın kendi kişisel gelişimi için en stratejik örneği oluşturan) Conrad'ın izlenimciliğinden başlamak üzere (herşeyden önce görebilmenizi sağlamak için) çeşitli modernist estetiklerin haberciliğini yapan örtük algılamaya, ideoloji tarafından da ağırbaşlı bir nitelik kazandırılmıştı. Bununla birlikte postmodern dönem, zamansallığın yerine uzamsallığı yerleştirir ve genelde derin fenomenolojik deneyim ve özelde algılama kavramının kendisinden (bkz. Derrida) şüphe duyar. Bu açıdan Robbe-Grillet'nin manifestoları bugün görselliğin diğer

[3] David Bordwell ve Kristin Thompson *Classical Hollywood Cinema*'da (New York, 1985) "tarz" üzerine paradigmatik bir tartışma geliştirirler.

duyumlar üzerinde oluşturduğu başatlığın bir olumlanmasından çok, bu tür fenomenolojik algılamanın köktenci biçimde reddi biçiminde okunabilmektedir. Bu arada, Celia Britton'un Simon üzerine yazdığı kusursuz incelemesinde belirttiği gibi[4] eğer Robbe-Grillet'nin daha eski disiplini gerçekten, görüm ve metinselliğin birbiriyle uzlaşmayan güdüleri arasında parçalanmış biçimde yer alıyorsa, bu tür bir uzlaşmaz gerginlik, (Formalistlerin öne sürdükleri gibi bunun aksi geçerli olmadıkça ve yazınsal-tarihsel seçimlerin yazara özgü eğilimlerin doğa-bilimsel özelliklerini önceden belirlemedikleri ölçüde) Robbe-Grillet'nin algılama ile ilgili Faulknervari çağrışımları ile yeni romana özgü metinselleştirme uygulamaları arasında geliş gidişlerini açıklayacak biçimde varlığını sürdürebilir.

Bu arada, *yeni romanın* "şeylerle" (ve bu nedenle de tanımlarla) ilişkilendirilmesine yönelik yaygın izlenim[5] yeni bir estetiğin terimleriyle yeniden formüle edilmemesi ve bunlar üzerinde kişisel, psikanalitik ya da "biçemsel" terimlerle herhangi bir teşhisin yapılmaması kaydıyla, Simon ya da Robbe-Grillet'nin ötesinde, bu yazarların genelde dilbilimsel konumlan üzerine yeni bir tarih duyumunun ortaya çıkmasına yol açar. Şeyler ile ilgili "tanımının" gösterdiği, genellikle betimlemenin sekteye uğraması ve dilin en belirgin biçimde gerçekleştirmesi beklendiği işlevleri yerine getirmede elde ettiği başarısızlıktır. Örneğin, –nesnelerin en ince ayrıntılarına kadar betimlenmesine yönelik girişimin amansızca; çoğu okuyucu için tahammül edilmesi olanak dışı boyutlara ulaştığı ölçüde sürdürüldüğü Raymond Roussel gibi daha kural dışı modernistlerde zaten var olan– özgül ve özel üzerindeki yoğun odaklaşma, metin kitabında rastlanan türde diyalektik bir dönüşümle bir anda tersine döner.

Bu "paket" (nasıl bir "ayakkabı kutusu", hiç bir uyarıda bulunmadan "teneke bisküvi kutusu"na doğru bir mutasyonu gerçekleştiriyor ve böylece bize Frege'nin *Sinn* (Anlam) ve *Bedeutung* (Gönderme) üzerine yazdığı ünlü denemesinde göndergenin kalıcılığını –Venüs ya da Sabah Yıldızı– anımsatmasından dolayı yeterli olmuyorsa) tek başına yeterli olmaz; ne de konumu ("askerin sol kolunun altında",

[4] Britton, bölüm iki.

[5] Diğerlerinin yanısıra Barthes'ın da bu görüşün ortaya çıkışından sorumlu olduğu bilinmektedir: Barthes'ın nouveau roman üzerine en iyi bilinen yazılan şunlardır: "Objective Literature", "Literal Literature", There is no Robbe-Grillet School",ve "The Last Word on Robbe Grillet?" yeniden basım *Critical Essays* (Evanston,1972).

"doktorun çalışma masasında bir çekmecenin içinde") okuyucuyu, her iki durumda da aynı nesnenin söz konusu olduğuna inandırabilmekte yardımcı olmaktadır: "kahverengi kağıda sarılı" olduğu açıkça belli, ancak öte yandan "kurumakta olan kar, onun üzerinde koyu renk lekeler bırakmıştır, bükümlü hatları miniskül, oya gibi kıvrımlı kenarları olan izler: Gerili ip, köşelerden birinden aşağı doğru kaymıştır.[6] Gerçekten de, benzersizlik çoğulluğun işlevlerinden biriymiş gibi açıkça bu nesneye en yüksek düzeyde özgüllük kazandırmak üzere atfedilen özelliklerin karmaşıklığı (*"des cernes plusfonces, traces aux contours arrondis,franges de minisculesfestons"*), yalnızca bu betimlemeyi izleyen diyalektiği önceden bildirmektedir: Zira bu soyut çoğulluklar –en biçimci tavrı ile Robbe-Grillet– sonuçta kendi içinde herhangi bir nüvesi bulunan tüm yüzeyleri ortaya çıkartır: En somut olan, gözlerimizin önünde en genel olana dönüşür: çoğulluk, özgül olanın yerine evrensel olanın tarafında yer alır. Ancak sonuçta –"dil aracılığı ile dilin dışına çıkamazsınız!"– tüm bu sözcükler kendi özleri içinde genel sözcükler oldukları sürece tüm olasılıklar aynı çıkmaza ulaşmaktadır: Kutuya ilişkin tek bir özellik ("kahverengi", "karton") açıkça rastlantısal bir nitelikten (örneğin bir "kopma" ya da "yırtılma") daha yararlı olamaz. Ancak nitelendirici belirleyici ("kutu", sanki başka kutu yokmuş gibi) ve şimdiki zaman kipi, bu pek doyurucu olmayan adları ve sıfatları, "metin" (yani burada, jenerik özgül birtakım önkoşullara göre okunması gereken basılı roman) içinde ait oldukları yere yeniden yerleştirmeye çalışır. Bununla birlikte başka bir tür kaymanın olasılığı da sezinlenebilmektedir: "İçbükey yüze karşı, bej bir köpük üzerinde kümelenen küçük kabarcıklar".[7] Gözlemcinin ya da gözlemlenenin boyutları bir yana bırakılmıştır (ancak kahve fincanı, Godard'ın *Deux ou trois choses que je sais d'elle*'sindeki galaktik kahve fincanı kadar devasa da olabilir), yalnızca renk, bu betimlemenin daha sonraki şarap şişesi betimlemesi ile bağdaştırılmaması konusunda bizleri uyarmaktadır: Küçük pembe kabarcıklar sıvının yüzeyinde kümeleniyor, kenarlara yanaşıyor (BP 209). Ancak bu, rengin diğer niteliklerden daha güvenilir olduğu anlamına gelmez: "O, şimdi donuk gri " (BP 253). Ancak, bir önceki tümcede yer alan "o" (*it*) buraya kadar, ıslak ve üzerinde belli belirsiz renk pırıltılarının ışıdığı bir

[6] Alain Robbe Grillet, *Dans le labtrinth* (Paris, 1959), s. 45-46.

[7] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (Paris, 1969), s. 132; metinde buradan sonra yer alan tüm göndermeler BP olarak belirtilmektedir.

kaldırımdır ve bir sonraki tümcede, biraz önce kirli zemine düşen sarhoş denizcinin çıplak bedenine dönüşür; ancak, bedeninin tüm sol yanını kaplayan gri toz tabakasının gerisindeki sıyrıklardan küçük damlalar halinde kan sızar". Bu tür örnekler çoğaltılabilir, ancak, sözel ya da fikirsel algılayışımıza tekabül eden bir varlığı zihnimizde yaratmak konusundaki karşı konulmaz eğilimin üstesinden gelemeyeceksek, bu tür örneklerin pek bir yararı olmayacaktır. Birbirini izleyen tümceler, okuyucu zihnini nesnesiz bırakır, bu nedenle kendini ideal ya da düşsel yazınsal gönderge, renksiz bir yüzeyin zaman içinde donuk ayrımsızlık ile çeşitli noktaların yüksek bir bilinç düzeyinde algılanması arasında salınımda bulunduğu bir tür yüceltilmiş ya da arketipsel imge biçiminde kendini gösterir. Gerek kaldırım, gerekse tozlu beden, son derece çoğul yüzeysel dışavurumlardan biri olarak bu en az ortak paydaya karşılık verir. Ancak –retoriği içinde oluştuğu Bilinçdışı bir öznelliğin mantıksal yönden zorunlu konumlandırılışı ile sürdürülebilen– bu imge gerçekte yoktur; yorumsama sürecinin bir uydurması ve henüz okunan tümceler tarafından oluşturulan özne konumunun içinde bulunduğu umutsuz bir işlev bozukluğunun göstergesidir. Sonuçta okur, dilin parçalanmış olduğu sonucuna varamaz (okuru herhangi bir özne konumundan tümüyle yoksun kılan bir şey) ve bu nedenle –geriye doğru gösterilen bir filmde olduğu gibi– önceden elde edilmiş bulunan özne konumunun kalıcılığını haklı göstermek üzere yeni düşsel bir nesne üretir. Bu düşsel nesne –Simon'un yapıtında rastladığımız bir dizi yorumsal teşviklerden yalnızca biri– daha sonra öznelliğe ilişkin ikinci sanrısını, bu özgül düşsel nesnenin düşünceyi oluşturduğu varsayılan, aynı ölçüde düşsel öznenin, yani Yazarın tarafına yerleştirir. Bu nedenle, özne ve nesne arasında –ya da daha doğrusu, özne konumu ile artık nesne konumu adını vermemiz gereken durum arasında– Foucault'nun *Şeylerin Düzeni*'nde Las Meninas'ı (herşeyden önce yazar ya da sanatçının varsayımsal "öznelliği" olan "yok olma noktası" (vanishing point) da dahil olmak üzere) öznenin yapılandırılmasının gerçek bir alegorisi olarak seçimini olumlayan bir değişim ve düşsel varlıkların oluşturduğu diyalektik bir çoğulluk vardır. Bundan, Kant'ın aşkın tümdengeliminin tersine çevrilmesi zorunluluğunu türetmemiz gerekiyor: Aşkın öznenin bütünlüğünün temeli üzerinde konumlandırılması gereken, dünyanın bütünlüğü değildir; bunun yerine, öznenin bütünlüğü, ya da tutarsızlığı ve fragmanlaşmasının kendisi –yani, üzerinde çalışılabilir bir özne

konumuna ulaşabilme ya da böyle bir öznenin yoksunluğu– dış dünyanın bütünlüğü ya da bütünlükten yoksunluğunun karşılığı olmaktadır. Özne elbette nesnenin salt "sonucu" değildir, ne var ki özne konumunun bu tür bir sonuç olduğunu öne sürmek tümüyle de yanlış olmayacaktır. Bu arada, şunun da anlaşılması gerekiyor ki, burada nesne ile belirtilmek istenen, fiziksel şeylerin algısal bir toplamı değil, toplumsal ilişkilerin (hatta toplumsalın dolayımı ile bedenin ve maddenin fiziksel algılanışı ve görünürde en düşük noktadaki deneyimleri bile dahil olmak üzere) toplumsal ilişkilerin toplumsal gruplaşmaları ve bütünleşmeleri olmaktadır. Bu tür bir tartışmada varılan sonuç, "bütünleşmiş" öznenin gerçek dışı ya da arzu edilmez ve sahihlikten yoksun bir kavram olması değil, yapılanması ve varolabilmesi için belli bir tür topluma gereksinim duyması ve diğer toplumsal düzenlemeler tarafından tehdit altında, zayıflatılmış, sorunsallaştırılmış ya da parçalanmış bir durumda bulunmasıdır. Her durumda, öznelliğe yönelik sorularla ilgili olarak Simon'un romanlarından (ya da hiç değilse birbirini izleyen *"yeni roman"* larından) alınması gereken alegorik dersin buna benzer bir şey olduğuna inanıyorum. Bununla birlikte burada, nesneler hala büyük ölçüde dilin bir işlevidir ve bunların betimlenmeleri, hatta belirlenmeleri konusunda dilin uğradığı yerel bağlamdaki başarısızlığı bizleri farklı bir yöne iter ve normal olarak bulunduğunu varsaydığımız dilin bir işlevinin beklenmedik bir şekilde sekteye uğrayışını önceden ima eder –burada sözcüklerle nesnelerin algısal özgüllükleri arasında dipsiz bir uçurumun oluşmasına yol açan, sözcüklerle şeyler arasında ayrıcalıklı bir ilişki vardır.

Bu tür pasajlarda dil, kendisinin ilk işlevi olduğunu varsaydığımız, ancak şimdi –mutlak bir sınıra doğru bastırılmasının sonucu– artık yerine getiremediği bir özelliğe doğru zorlanır. Bu kendi kendini başarısızlığa uğratan deneyimin en baştan neden gerçekleştiğini anlamadan bu özelliğin ne olduğunu bilmemiz gerekecektir. Şurası açıktır ki burada dilbilgisel adlardan nesne adları işlevini görmeleri istenmektedir, zira özel isim, özgül bir sözcüğün eşi bulunmayan bir nesneye uydurulmasına yönelik girişimimizde elimizde bulunan tek terim olmaktadır. Bununla birlikte, *"yeni roman"* ile aynı anda, Lévi-Strauss'dan "özel isim" in kendisinin bir tür yanlış adlandırma olduğunu öğreniriz, zira tek tek özel isimler aynı zamanda jenerik nesnelerine göre (köpekler, yarış atları, insanlar, kediler) değişkenlik gösteren daha büyük dilbilimsel sistemlerin unsurlarıdırlar: Böylece –

sözcüklerin genelde isimler olarak kendilerinden esirgenen özgüllük düzeyine ulaşabildikleri– bu görünürde daha somut dilbilimsel olasılık bile bir serapta olduğu gibi önceden kaybolur: Bununla birlikte, *Les corps conducteurs*'de özel isimlerin vaatlerinin bu yanlış yönlendirmesi ve çıkmazları, her seferinde taksonomik listelerin –bedenin bölümleri, tropikal kuş türlerinin yer aldığı tablolar, takımyıldızların listeleri– belirli bir amaçtan yoksun olarak her yöne yayılan dilbilimsel çeşitlemelerin ortaya çıkmasına yol açar.[8]

Bu arada, diğer kuramsal alternatif –kişinin şeylerin kendilerine adlar aracılığı ile değil, gösterme ya da *"deixis"* yolu ile ulaşması– *yeni roman*ın jenerik kişiselsizleştirilmesi tarafından çok da dışlanmaz. Robbe-Grillet'nin ara geçişlerde (interpolation) kullandığı kendine özgü deyimler –"öyle görünüyor ki", "belki de", "daha önce de belirtildiği gibi"–, aynı zamanda bir modülasyon ya da çeşitlendirme tekniği olan doğrudan bir işlev görevini yerine getirebilir. Bunun tersine, *"deiksis"*in kendisinin başarısızlığa uğraması, bu sözcüklerin ve diğerleri ile birlikte, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nin ilk bölümünde *"şimdi"*, *"burada"*, *"bu"* ve *"şu"* için belirttiği gibi bu türde tüm diğer sözcüklerin indirgenemez genelliğinden kaynaklanmaktadır: Daha sonra ortaya çıkan *yeni roman* ile neredeyse özdeş ve içinde evrensel ve özel, genel ve özgül arasındaki temel felsefi karşıtlığı çözebilme kapasitesi üzerine en temel şüphelerin yer aldığı bir felsefi uzam. Genellikle Hegel'in diyalektik kavramının bir şekilde dilbilim-öncesi (ya da hiç değilse, bir anakronizma kullanmak gerekirse yapısalcılık öncesi) bir kavram olduğu ve özellikle de mantıksal ya da kavramsal çatışkıları (antinomies) ve çelişkileri, sanki bunlar bir şekilde dilden önce varmış ve sanki bir şekilde dilbilimsel niteliklerden daha "temel" konularmış gibi harekete geçirdiği öne sürülür. Bu doğru olabilir ya da olmayabilir, ancak yargı,amacı başlangıçtan itibaren dil ile arasındaki hesaplaşmayı sona erdirmek ve dilin evrensel ve özel arasında eşgüdümü sağlayabilmekte başarısız kalması üzerinde diyalektiğin zorunluluğunu oluşturmak olan Tinin Fenomenolojisi'nin Bilinç (duyumların

[8] Foucault için, adlandırma özünde onsekizinci yüzyıla özgü ya da "klasik" bir işlem olarak görünecektir: "Klasik söylemi örgütleyen addır ..." (alıntı Stephen Heath, *The Nouveau Roman* (Philadelphia, 1972) s. 106). Bu durumda, birazdan sözünü edeceğimiz Hegel'in *Phenomenology*'sinin açılış bölümü, bu "episteme"nin çözülüşü anlamına geliyor. Bununla birlikte, bu bağlamda ve nouveau roman'ın ortaya çıkışının bize sunduğu geriye bakışta, bu krizin bir şeylerin sona erişinden çok, (postmodern de olsa) yeni bir oluşun ortaya çıkışını gösteriyor gibi görünmekte.

kesinliği, algılama, güç ve anlama) üzerine açılış bölümünün önemini yadsımaktadır. Bu arada yapısalcılık, dil üzerine ne tür bir varlıkbilimsel konum atfederse atfetsin, bu geleneğin de kendi çıkış noktasını (ister Lévi-Strauss'un yukarıda belirtilen analizleri, isterse *yeni romanın* gizemlerinin okunuşu olsun) dilin bu tür başarısızlıkları arasında bir dolayımda bulunması oldukça önemlidir.

Hegel'in burada gösterdiği, dil ile (aynı zamanda "duyumsal kesinlik" olarak da andığımız) bu eşi olmayan şeylerin şimdiki zamanı, buradalığı ve şimdiliği ile ilgili duyumsal deneyim arasında dolayımsız bir özdeşliğin bulunamayacağı olmaktadır. Eğer (filozoflar) "bu" kağıt parçasını kastediyorlarsa, eğer "o"nu belirtiyorlarsa, böyle bir özdeşlik olanak dışı olacaktır; zira, kastedilen "Bu"na, bilince, yani özünde evrensel olana ait olan dil ile ulaşabilmek olanak dışıdır.[9] Burada "Evrensel" terimi, birbirinden farklı türde içeriklerin çoğulluğunun üzerinde var olabilen içi boş bir kavram olarak tanımlanmaktadır: "Birlikte ele alman Şimdi'lerin bir çoğulluğu olarak 'Şimdi', Hegel için 'Şimdi'nin bir evrensel olduğunu öğrenme deneyimini" oluşturur.[10] Bu, tam da *yeni romanın* bize iletmek istediği ders olmayabilir; ancak öğretmek üzere Hegel'in ele aldığı dilin başarısızlığı, bu daha romansal dersin elbette bir bölümünü oluşturmaktadır:

> Duyumsalın (içeriğin) ne olduğunu söyleyişimiz de evrenseldir. "Bu", yani evrensel "Bu" ya da "budur", yani genelde Oluş; ancak, evrensel olanı söyleriz. Elbette, genelde evrensel Bu ya da Oluşu öngörmüyoruz, ancak, evrensel olanı söylüyoruz; diğer bir deyişle, bu duyumsal kesinlik içinde söylemeyi kastettiğimizi tam olarak söylemeyiz. Ancak dil, gördüğümüz gibi, daha doğru olandır. Dil içinde kendimiz bizzat belirtmek istediğimizi dolaysız bir biçimde çürütürüz ve evrensel duyumsal kesinliğin gerçek (içeriği) olduğundan ve dilin yalnızca bu gerçek (içeriği) ifade etmesinden dolayı, bizler için kastettiğimiz duyumsal bir oluşu söyleyebilmek ya da ifade edebilmek olanaklı olmayacaktır.[11]

Bu dilbilimsel başarısızlık durumunda, sözcükler ve şeyler arasındaki ilişkinin bozulması Hegel için, felsefi düşünceyi yeni evrenselliklere yönlendirdiği ölçüde mutlu bir düşüştür. Bununla birlikte, Simon

---

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

[10] *a.g.e.*, s. 60, 64.

[11] *a.g.e.*, s. 60.

ve genelde *yeni roman* için bu durum, söz konusu bozulmanın bir süreç olarak defalarca yeniden deneyimlendiği, dilbilimsel inancın alışılagelen hamlesi ile gösterenin maddesel göstericisine ya da göstergenin salt imgeye doğru kaçınılmaz alçalması arasında geçici bir çözülçözülmenin gerçekleştiği sürekli olmayan bir uzamı oluşturur.

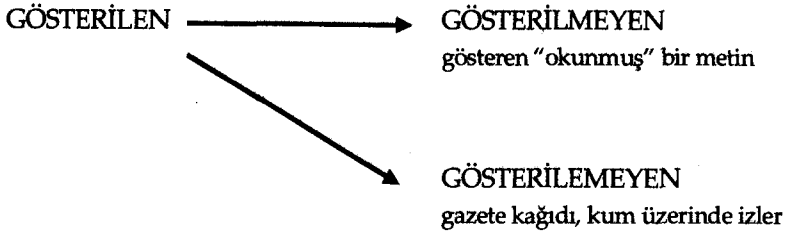
Bu geçici ve yineleyici sürece biz okuma adını veriyoruz; burada vurgulamak istediğim şudur: *Yeni roman*da okuma, kayda değer bir uzmanlaşma süreci geçirir ve endüstri devriminin başlarında diğer el sanatları etkinliklerine çok benzeyen bir biçimde, iş bölümünün genel yasasına uygun olarak birbirinden ayrı çeşitli süreçlere ayrışır. Bu içsel farklılaşma, üretim sürecinin daha eski bileşik alanlarının (dallarının) özerkleşmesi daha sonra Taylorlaştırma içinde ikinci bir nitel sıçramayı; diğer bir deyişle, çeşitli üretim momentlerinin birbirlerinden bağımsız birimlere planlı analitik ayrımını gerçekleştirir. Bu şekilde, Niklas Luhmann'ın farklılaşma ile ilgili daha genel kuramı (kuram, bugüne değin bu süreç üzerine en gelişmiş kuramsal düşünceyi yansıtmaktadır) oldukça anlamlı görünmektedir:

> Sistem farklılaşmasını, bir sistem içinde, o sistem ile çevresi arasındaki farkın sureti (replication) olarak algılayabiliriz. Bu nedenle farklılaşma, sistem yapılandırmasının yansımalı (reflexive) ve tekrarlanan (recursive) bir biçimi olarak anlaşılmaktadır. Aynı mekanizmayı yineler ve onu, kendi sonuçlarını genişletmek üzere kullanır. Farklılaşmış sistemlerde, sonuç olarak iki tür çevre buluruz: Tüm alt sistemlerin ortak çevresi ve her alt sistem için ayrı bir içsel çevre. Bu kavram, her alt sistemin, o alt sistem ile kendi çevresi arasındaki farklılaşmanın özel bir biçimini yeniden inşa ettiğini, hatta bu bağlamda tüm sistemi oluşturduğunu ima eder. Bu nedenle farklılaşma özgün sistemin özdeşliğini, onu çok sayıda içsel sistemlere ve bağlı olduktan çevrelere bölerek kendi içinde sistemi yeniden üretir. Bu, yalın anlamda daha küçük parçalara bölünme değil, daha çok, içsel parçalanma yolu ile bir büyüme sürecidir.[12]

Ricardou ile başlayarak, Simon üzerine, yerel uygulamalar ve modellerle ilgili ve son aşamada bir tür "metinselci" estetik ideolojiyi olumlayan, ancak artık bunların yenilik sayıldığı dönemlerin geride kaldığı günümüzde, bunların Luhmann'ın şemasına göre yeniden yazılması hayli ilginç olabilecek çok sayıda incelikli analizler geliştirilmiştir. Ben, (Faulknerci romanlara karşı) Simon'un *"nouveaux ro-*

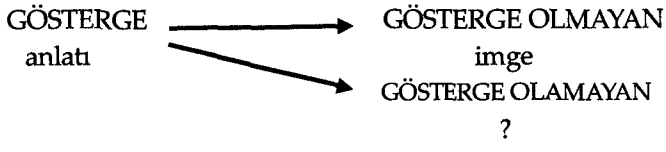
[12] Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society* (New York, 1982) s. 230-31.

man"larında, sistem (ya da metin) içinde bir dışsal çevrenin yeniden yaratılması ve birbirinden ayrı her alt sistemin kopyasının çıkartılması arasındaki Luhmannci ayrıma büyük ölçüde tekabül eden iki genel sürecin varolduğunu öne süreceğim. Bu ayrım, benim yukarıda, gösterenin maddesel göstericisine doğru alçalması ya da eğer isterseniz, saydamlık yanılgısının sona erişi, bir anlamın bir nesneye doğru beklenmedik dönüşümü ya da daha iyisi, kendisini –ister ses ve sözcüklerin karmaşası, ister tek tek harflerin anlamsız uzamları biçiminde ortaya çıkmış olsun– hali hazırda şeyleştirilmiş, önceden matlaştırılmış bir şey olarak ortaya çıkartmasıdır. Bu açıdan saydamlık, organizmanın ya da alt sistemin kendi özerkliği konusundaki yanılgısı olmaktadır; böylece, maddeselliğinin anımsanması, Luhmann'ın (örneğin, beyinde gerçekleşen kimyasal işlemlerle aynı düzen içinde) dahili çevre adını verdiği süreci yeniden oluşturur. Bir bütün olarak Simon'da, önceki anlamların ve gösterilenlerin bu maddesel farklılaşması iki genel biçime bürünür. Bunların birincisi, bir "okumanın" okunuşu, sözcüklerde var olan bir özelliğin ("ne renk kargaşası...!") bunların bir alıntı olabileceği ve bizim de bir başkasının okuduğunu okuyor olabileceğimiz konusunda bizleri uyardığı şeklinde tanımlanabilir; ikincisinde ise, sözcüklerin kendileri, metne yerleştirilen yabancı diller ya da farklı karakterlerde basılı harflerin yeniden üretiminde olduğu gibi, salt tipografi durumunu almışlardır:



Dış çevrenin kendisine –ya da, yazında genellikle bağlam ya da hatta gönderge olarak adlandırılan özelliğe– dönen Luhmann'ın ikinci süreçler dizgesi herşeyden önce (Robbe-Grillet'nin de tipik bir özelliği olan), inanmamız sağlanan bir anlatının (zira yazmda "fiktif" (kurgusal) adı verilen, diğer dil biçimlerinde tam olarak göndergeye karşılık vermektedir) birdenbire, en baştan beri bir imge olduğu gerçeğinin ortaya çıktığı anlar tarafından örneklenebilir –ki, bu imge ister

yalnızca bir resim (daha önceki sözde anlatıda olduğu biçimde, hareketli resimdi), ister, *Les corps conducteurs*'de olduğu gibi bir film olarak ortaya çıkabilmektedir. Böylece burada, yukarıda belirtildiği biçimde gösterenin alıntı tarafından maddeselleştirilmesinin, yeni ve beklenmedik sonuçlar verecek şekilde "diyagonal" ya da anlatısal biçimde bir bütün olarak gösterge düzleminde kopyası alınır. Bu pasajlar şimdi bizi, dilbilimsel sorunsallıklardan ve dilbilimsel felsefeden, imge toplumu ve medyanın alanına götürür. (Gerçekten de, bu birbirinden çok farklı mikroskopik ve makroskopik anlam (significance) ve yorumsama alanlarının *yeni roman*da birlikte var olmaları, bunun içinde farklılaşma biçimlerinin tarihsel açıdan yeni ve yoğunlaştırılmış biçimleri ile ilgili savlarımızın geçerli kılınmasına doğru uzun bir yol katetmektedir). Bu gösterge düzleminde mantıksal yönden olası ikinci değişime, gösterge olmayanın konumu şeklinde adlandırabileceğimiz sürece gelince:



bunun özünde herhangi bir bildirişim dizgesinde böyle bir sesin kaçınılmaz varlığında oluştuğu görülmektedir. Simon'un durumunda bu tür ses genellikle ilgisiz bir göndergenin (örneğin, bir roman olarak *İletken Bedenler*'i oluşturmak üzere kendine malettiği *Orion aveugle* adlı resim kitabı tarafından geride bırakılan izler) şans eseri ya da rastgele yerleştirilmesidir; ancak bu yapıtta bu, tek tek tümcelerin bir uçtan bir uca çerçeveleri içinde hareket halindeki ara-sözcüklerin oluşturduğu gizemli bir yığın şeklinde amblemleştirilmiş ya da alegorize edilmiştir ("grimsi, biçimsiz ve ürküntü verici ölçüde ağır bir şey amaçsızca, yavaş yavaş ilerliyor gibi, milyarca yıl boyunca ağır ağır hareket eden bir çığ, sabırlı ve sinsice yeri, duvarları sürekli aşıyor (CC: 88/72)). Bunun patolojik görsel bir durum, yansıtıcı içinde filmin kendisinin dağılması şeklinde mi, yoksa bir tür bilim kurgusal varlık olarak mı görülmesi gerekeceği, "karar verilemez" bir olgu bile değildir; zira, epizodun anlamın anlamsızlığı gibi açıkça paradoksal ve gerçek anlamda çelişkili ve olanak dışı bir işlevi bulunmaktadır ve bir amaç yoksunluğunu iletmeyi amaçlamaktadır.

Ancak bu yerel etkileri aynı zamanda, üretim sürecinde köktenci yapısal bir değişimin göstergeleri olmaktan çok, salt bu sürecin ham maddesinde ortaya çıkan değişimler; okuma içinde ortaya çıkan farklılaşmalar değil, okuma yolu ile başa çıkılabilen birtakım özgül yeni özellikler şeklinde kavrayabilmek mümkündür. Bir *yeni romanı* okumaya başladığımızda kendi zihinsel süreçlerimiz üzerinde gerçekleştireceğimiz bir inceleme, Luhmann'ın birbirinden farklılaşan alt sistemlerine atfettiği bölünme ve yeniden üretim yolu ile çoğullaşmanın yanısıra, yeni birtakım işlemlerin varlığını da ortaya çıkartır. Örneğin, özdeş kılma etkinliği, bir romanın açılış sayfalarında kaçınılmaz bir biçimde harekete geçirildiğinde, burada, yeni ve henüz adlandırılmamış iki zihinsel faaliyet alt bölümü oluşturur. Barthes'ın "proairetic" kodlarının olasılıklarını anımsatan bir biçimde bize, yitik bir fotoğrafın büyütülmüş fragmanları gibi, tanınabilir bir form oluşturacak biçimde birleştirilmesi gereken bir eylem ya da jestin tanımlanamayan bir bölümünün adlandırılmayan komponentleri verilmiştir: Başka bir deyişle, temsil nesnesinin (yangın musluğunun üzerine oturan bir adam, belki de acı içinde) şimdi adlandırılması ya da yeniden adlandırılması gerekmektedir. Geleneksel romanda işin bu kısmını bizim yapmamız gerekmez: Romana bunu bizim için gerçekleştirir ve gelen öykü ile ilgili ayrıntıları ve temel unsurları açıkça adlandırır. Geleneksel romanı okuduğumuzda bizim görevimiz, bu ayrıntıları, henüz "adlandırılmayan" daha geniş ölçekte bir eylemin (anlatının kendisi) içinde yeniden bir araya getirmektir. Ancak *yeni roman*da da bunu yapmayı sürdürmemiz gerekmektedir; zira, nesnenin (yangın musluğunun üzerindeki adam) ne olduğuna karar vermeden önce, onun "kim" olduğuna, yani genel kurgu içindeki yerinin ne olduğuna karar vermemiz gerekmektedir. Yine de, bu sürecin kendisi içsel yönden farklılaşmıştır: *İletken Bedenler*'de süreç 1) yangın musluğunun üzerindeki duraklamanın, doktorun ofisine gitmeden (ya da bara uğramadan) önce mi, yoksa sonra mı gerçekleştiğine karar verilmesi ve 2) yangın musluğunun üzerindeki adam ile –umutsuz aşk ilişkisi bir yana– Latin Amerikalı yazarlar kongresini ziyaret eden adam arasında bir özdeşlik yaratabilecek bilgilerin toplanması ile ilgili birbirinden kesinlikle ayrı iki işlem şeklinde farklılaşmıştır. Bu durumda, özdeşleştirme işlemi, kronolojik zaman içindeki yeniden düzenleyici bölümlerin ve olay zincirlerinin arasındaki karşılıklı göndermeler ya da karşılıklı ilişkilendirmeler ile ilgili diğer süreçle hem birleşir, hem de

bunlardan farklılaşır –ki bunun sonucunda bu oluş, tüm diğer işlemleri birbiri ardından defalarca yeniden sunmaktadır (yangın musluğunun üzerindeki adam aynı zamanda Latin Amerika'ya da gittiyse eğer, bu yolculuk, "crise de foie" deneyiminden önce mi, sonra mı gerçekleşti?).

Bu arada, zihinsel etkinliğin, sömürgeleştirildiği ve minyatürleştirildiği, bir yerlerde bulunan devasa, modern, tümüyle otomatize bir fabrikaymışçasına uzmanlaştığı ve yeniden örgütlendiği bu durumda, diğer tür zihinsel etkinlikler, okuma süreci içinde ayrışarak farklı, örgütlenmemiş ya da marjinal bir tür varoluşu ortaya çıkartırlar. Gerçekten de, Simon'u okumanın başlıca nazlarından biri de kanımca, yazında başka bir yerde eşine rastlanmayan ve bir trenin içinde, trenin hareket ettiğini ilk hissettiğimiz anlara benzeyen olağanüstü bir etkinin varlığıdır. Okuma süreci içinde, bizden beklenen çeşitli görevleri yerine getirmeye çalıştığımız sırada –şu ya da bu jeste ait bir fragmanın tanımlanması, birbiri ardından karşımıza çıkan çeşitli olay zincirlerinin ilk elden bir dökümünün hazırlanması– birdenbire, bir şeylerin olup bittiğinin, zamanın hareket etmeye başladığının, eksik bir biçimde tanımlanmış olmalarına rağmen nesnelerin gözlerimizin önünde değişime uğradıklarını farkederiz; kitap gerçekten, bu değişimler ile birlikte sürmekte, yazılmakta, sonuçlandırılmaktadır. Ancak bu estetik rahatlamanın yol açtığı olağanüstü duygunun, tamamlanmış bir eylemin daha geleneksel anlamda *mimesis*ine eşlik eden Artistocu duygu ile fazla bir ortak özelliği yoktur.

Aynı nedenle, daha eski anlamlan ile yorumsama da, burada artık gerek duyulmayan bir kalıntı ya da demode bir özellik gibi görünmektedir; ne var ki, başka bir bağlamda genellikle postmodernin temel niteliklerinden birini oluşturduğu öne sürülen bir uygulamanın – yani, yorumsama olasılıklarının kesinlikle dışlanmasının– Simon'a maledilmesi bana tam da doğru görünmüyor. Burada, Weber'de de olduğu gibi, daha eski tür değerler, ussalaştırma süreci ve çalışmanın araçsallık ve üretkenlik terimleriyle yeniden örgütlenmesi tarafından geçersiz kılınırlar; ne var ki daha eski yorumsayıcı değerler, son aşamada doyuruculuktan uzak ve düş kırıklığına uğratıcı oldukları anlaşılan tortulaşmış yönlendirmelerdir. Elbette gerçekçi yönlendirme tüm ham maddelerin tek, birleşmiş bir eylem içinde bir araya getirilmesini öngörür –ki bu tür bir yorumsama yalnızca, daha sonra da göreceğimiz gibi rastlantısal diğer malzemelerin rastgele bir biçimde

doku içinde yer almasından dolayı düş kırıklığı ile sonuçlanmaz. Bununla birlikte, modernist yorumsama adını verebileceğimiz bir tür yönlendirme daha vardır: Romanın kendi biçimini bir algı akışı şeklinde okumak. "Bir yarasa sürüsü kanatlarını açıyor ve gün ışığında, yukarı doğru havalanıyor, ne renk kargaşası! Acı acı bağıran, geveze sürü, izleyicinin gözünün ağ tabakasından, geride uzun, parlak, canlı renkli bir iz bırakarak kayboluyorlar" (CC: 174/176). Ancak –gece kent ışıklarının geniş görümü içinde (CC: 83/86) ve daha sonra, kentin reklam sistemleri ve imgelerinin dramatik görsel karmaşasında (CC: 139/116) doğallıktan arındırılan– bu yorumsayıcı yönlendirmenin bu tür algıların içeriği ile başa çıkabilme olanağından yoksun olduğu gerçeğine rağmen, kendisi de, yukarıda sözünü ettiğimiz algılama ideolojisinin kendisi ile bir suç ortaklığı içindedir. Ancak, postmodernin imge kültürü "post"-algısaldır ve maddesel tüketim yerine imgeleme yönelir. İmge kültürünün (Claude Simon'un bu yapıtı gibi estetik ürünleri de dahil olmak üzere) analizi, bu nedenle ancak, "imgenin" kendisi üzerinde geleneksel ve fenomenolojik olmayan biçimde bir yeniden düşünmeye yol açabildiği ölçüde anlamlı olabilecektir.

Geride, son yıllara değin en etkili almaşa olarak görülen, Robbe-Grillet ve Ricardou'nun ardından, metni, Benjamin'in "otomasyon" kavramına karşı oynanan bir oyun şeklinde kavramamızın ve okumayı, kapanış olgusunun, tüm değişimlerin (permutations) en sonunda tükendiğinde gerçekleştiği bağdaştırıcı bir deneyim şeklinde yorumlamamızın teşvik edildiği yapısal yönlendirme kalıyor:

> Bir kolu önüne doğru uzanmış, boşlukta el yordamıyla ilerliyor. Orion, sesin ve adaleli omuzlarının üzerine tüneyen küçük şeklin kendisine ilettiği bilgilerin kılavuzluğunda henüz doğmakta olan güneşin yönüne doğru ilerliyor. Bununla birlikte, amacına hiç bir zaman ulaşamayacağına ilişkin her tür belirti var; zira güneş gökyüzünde yavaş yavaş yükseldikçe, devin bedeninin ana hatlarını çevreleyen yıldızlar giderek soluklaşıyor ve donuklaşıyor ve iri adımlarla hareketsiz ilerleyen muhteşem siluet yavaşça silikleşecek ve gökyüzünde gün ağarırken tümüyle ortadan kaybolacak. (CC: 222/187)

Ancak, tüm yorumsamaların Geiger sayaçlarını vahşi ve çılgın bir salınıma getiren bu olağanüstü dönemin, (roman'a daha çok Simon'un ilişki kurduğu resim kitabı *Orion aveugle*'den yaklaşırsak) diğer anlatısal zincirlerle hiç bir ilintisi yoktur. En iyi durumda, bir önceki bölümde ele aldığımız video metni ile aynı düzen içinde bir

tür YOK OLUŞA HAZIRLAN! mesajı ileten bu görüm –diğerlerinin yanısıra bir metinsel olgu şeklinde değil de bir doruk noktası olarak okunduğunda– yapısalcı yorumun modernist yoruma dönüşümünü sağlar ve modernist yorumun artık modası geçmiş estetize edici kendi kendini belirleyişini ve kendi kendine yaptığı göndergelendirmeleri (autoreferentialities) yeniden ortaya çıkartır.

Bununla birlikte, olasılığı diğerlerinden daha az sayılmayacak bir diğer seçenek daha vardır ki bu da, romanın, (Simon'un bunları gerçekten yaşayıp yaşamadığını bilmememize rağmen) çeşitli gerçek-yaşam deneyimlerinin –Latin Amerika'ya yolculuk, New York'ta konaklama; aşk ilişkisi, 42. caddedeki *"choses vues"* ve (belki de Büyük Merkez Garı'nın tavanındaki devasa Orion'da dahil olmak üzere) müzelerdeki romanda adı geçen tabloların önünde tefekkür– herhangi bir fotoğrafı albümünden daha doyurucu bir anı kitabı oluşturmak üzere formüle edildiği ve yeniden bir araya getirildiği; ancak, şimdiki zamanın yaşanarak onun, çoktan beri kaybolmuş bulunan geçmişin kargışlanmış, yiğit, gururlu, zorlayıcı Faulknerci söylemden daha yetkin bir biçimde geçmişe iletildiği bir tür günce ya da otobiyografik karalama defteri şeklinde okunmasıdır. Ancak böyle bir durumda, *yeni romanın* görünürdeki estetizmi diyalektik olarak, genelde estetiğe yüklenen suçlamadan –Sartre'ın, bir Üçüncü Dünya ülkesinde bir "nouveau roman"ın okunamayacağına ilişkin savı[13] ile birlikte, onun bir Birinci Dünya ülkesinde okunabilmesinin verdiği üst sınıf "ayrıcalığı" vurgulayan Bourdieu türü görüş –kurtulabilmeyi başaran ve aynı zamanda da, Benjamin'in, Baudelaire'in ardından modern endüstriyel görünüm ile ilişkilendirdiği o kaleydoskopik şoklarla başedebilmek üzere gündelik yaşamın ham maddesini ve yeni bir "libidinal malzeme"yi kaydeden yeni bir gereç öneren çok farklı bir biçime dönüşür. Bu noktada, yeni ya da yapay, keşfedilen türün (genre) yeniden üretilebilirliği, kendi demokratik ulaşılabilirliğinin bir göstergesi olur ki, modern sanata yönelik en *filisten* aşağılamaların arka yüzü ve ileriye yönelik araştırması her zaman bu olmuştur. Örneğin soyut resmi ele alalım: "Böyle bir resmi herkes yapabilir!" yanıt: "Elbette, ancak siz yapmak istemezdiniz değil mi? Oysa yapmak istemeniz gerekir!"

[13] "JeanPaul Sartre s'explique sur Les Mots" *Le Monde*, 18 Nisan, 1964, s. 13. Bu konu hakkında daha fazla bilgi için bkz. Heath, s. 31.

Ancak, bu noktada yorumsama, üretime geri dönmüştür ve alımlama, kullanım olarak yeniden ele alınmaktadır. Yeni mikroskopik alt sistemlerin şimdi bütünleşmiş bir praksis formu olarak güçlü bir biçimde yeniden birleştikleri Luhmannı sonsuz bölünme ve farklılaşma süreçlerinin tam zıttı olarak da kabul edilebilen bu diyalektik tersine dönüş, belki de, *yeni romanın* önerebileceği en ilginç özellik ve ortaya çıkarttığı buluşların (bunların kendilerinin de tarihe yanlış başlangıçlar ya da başarısız patentler olarak geçtikleri belirtilebilir, ancak bu önemli değildir) en ilginci olmaktadır. Bu noktada özellikle şunu vurgulamak istiyorum: Benzersiz bir biçimde alımlamayı (ya da tüketimi) üretimden ayırdedilemez kılan özellik, Simon'un *"yeni roman"*larının –ve özellikle de okuduğumuz bu metinlerin yer aldığı romanın– dilbilimsel odaklaşmalarıdır. Bu tümceleri, tek tek sözcüklerin her birini okumamız gerekmektedir ki, primin özellikle kısalığa ve anında anlamaya verildiği, bu nedenle de tümcelerin kısaca bir göz gezdirme ile anlaşılabilir kılınacak biçimde kısaltıldığı ya da bir göstergeler dizgesi olarak süratli bir biçimde özümsenebilme amacıyla hazırlandıkları bir bilgi toplumunda böyle bir olgu, hayli olağan dışı (ve sıkıntı verecek ölçüde alışılagelenin dışında) bir uğraş olarak görünecektir. Sözcük okuma disiplini (bu arada, deyim Simon'undur) kesit çıkartma uygulaması, konunun her an, önceden bir uyarma olmaksızın değişebileceği olasılığı tarafından güçlendirilir. Her durumda, bu tür kitapları çabuk okuma yöntemi ile okumaya girişmenin hiç bir anlamı olmaz: Bize önerebilecekleri hiç bir ek içerik ya da bilgi, bellekte depolanıp anlama düzlemine iletilebilecek hiç bir nokta, hatta (bir polisiye öykünün sonuç bölümünde olduğu gibi) ortaya çıkartılacak hiçbir şey yoktur –herşeyden önce, ortaya çıkartılacak hiçbir şeyin olmadığı gerçeğinin trajik keşfi dışında.

Ekonomistler bize, otomasyonun yeteneksizleştirme ile elele gittiğini söylerler; bu nedenle, burada da şimdiye değin "okuma süreci" adı verilen ve yukarıda sözünü ettiğimiz olgu, herkesin yapabileceği, daha ilkel, avam birtakım iş formları ile elele gitmektedir: Zira, belirli koşullar altında –toplumsal koşullar ya da doğrusu, sosyalizmin koşulları!– yeteneksizleştirme aynı zamanda demokratikleştirme (ya da benim tercih ettiğim deyişle avamlaştırma) ile elele gider. Öyle ise, bu denli uzmanlaşmış ve üst düzeyde teknik seçkin bir yazmsal "artefakt" olan *Les corps conducteurs*'u okunmanın, yabancılaşmamış emek için ve köktenci biçimde farklı, alternatif bir toplum için bir figür ya da analogon önerebilmesi olası mı?

Günümüzde sanat ya da estetiğin, başka durumda bizler için düşlenmesi olanak dışı yabancılaşmış emeğe ulaşabilme konusunda en yakın analojiyi sunduğu, en yetkin simgesel deneyimi oluşturduğu kabul edilirdi. Bu öneri, bir oyun deneyiminin, iş ve özgürlük, bilim ve etik emirler arasındaki gerginliklerin aşılabileceği bir duruma benzer bir analogon sunabildiği Alman idealist felsefesinin endüstri öncesi spekülasyonlarından kaynaklanıyordu.

Bununla birlikte, yabancılaşmamış emeğe ilişkin araştırmalar, öngörüler ya da simgesel deneyimlerle ilgili bu önerilerin artık inandırıcı olmadıktan konusunda yeterince neden bulunmaktadır. Bir kere, sanat deneyiminin kendisi çoğu kişiye, düşsel deneyimleri için yararlı bir araç oluşturamayacak biçimde yabancılaşmış, "başka"laşmış ve ulaşılmaz kılınmıştır. Burada söz konusu olan ister yüksek sanat, ister kitle kültürü olsun, bu gerçek değişmemektedir; zira her iki durumda da, çok farklı nedenlerden dolayı, kendilerini her iki tür sanat türünün de salt alımlayıcısı durumuna itilmiş bulan (eleştirmenler ve aydınlar da dahil olmak üzere) çoğu kimse için bu tür sanat formlarının üretimlerinin deneyimi, ulaşılmaz bir konumdadır (ki, çağdaş kuramın bu kategorilerinin çekiciliği de buradan kaynaklanır). Uzmanlaşma ve eşlik eden ona özgü herşey (özel eğitim, ortaklaşa iş bölümü, benzersiz teknolojiler, bir loncaya özgü ya da mesleki mentalite ile birlikte, bizlerin dışlandığı etkinliklere eşlik eden yalın ilgisizlik) gerek yüksek sanat, gerekse kitle kültürünün ayırıcı özellikleridir: Örneğin, bir tarafta çağdaş post-eletronik müziğin tümüyle incelikli mekanizması diğer tarafta televizyon prodüksiyonu dizgeleri çoğu kişinin kendilerini evlerinde hissettikleri çevreler değillerdir ve her durumda bunlar yabancılaşmış emeğin zorunlu olarak kendi kapsamına dahil ettiği ve yansıttığı süreçler, kişinin kendisi ve doğa ortaklaşa yazgı üzerindeki o güçlü denetim ya da tahakküm ile ilgili iyimser çok az şey önermektedir. Bu nedenle, daha eski Romantik analoji, alternatif toplumsal yaşam için Ütopyacı bir model olarak kabul edilen sanatsal üretimin kendisinin kapalı bir kutu olduğundan dolayı hükümsüz bir yasa olarak kalır.

Oyunun kendisine gelince, o da, boş zamanın çalışma gibi metalaştırıldığı, özgür zaman ve tatillerin tıpkı işyerinde bir gün gibi örgütlenerek planlandığı, kitlesel boyutta çeşitli çoğulluklarla ilgili tüm yeni endüstrilerin, kendi ayrıcalıklı yüksek teknolojisinin ve metalarının kılığına büründüğü ve tümüyle örgütlü ideolojik endoktrinasyon sü-

reçleri ile tam anlamıyla yüklendiği bir durumda bir anımsatıcı ve alternatif bir deneyim olarak fazla bir şey ifade etmemektedir. Oyun, bir zamanlar, vahşiler gibi, Doğanın daha uzak temsilcileri olarak varoldukları daha eski bir toplumda, çocuklar anlamına geliyordu. Ancak, çocukların kendilerinin ele alındıkları, örgütlendikleri, tüketici toplumu ile bütünleştirildikleri bir durumda çocukluk da, etkin bir şekilde bir kendi kendini bulma ve kendi kişiliğini belirleme biçimi olarak, devinim halindeki özgürlüğü ifade ettiği oyun gibi, yeni düşünceler önerebilme ya da yansıtabilme kapasitesini yitirebilmektedir.

Bu tür durumlarda, –hobi gibi– daha marjinal ve düşük deneyimler bile, kendi araçları tarafından çarpıtılan ve sakatlanan anlık bakışlar gibi, insani yönden doyurucu etkinliklerin nasıl oldukları konusunda uzaktan, bakışlar iletirler. Örneğin, yan uğraş durumunda, güçlü bir biçimde gayri resmî –iş saatlerinin dışında birtakım uğraşları olan, zamanını bilinçli olarak ve suçluluk duygusuna kapılmadan sarfetmeye ya da harcamaya karar veren ve bu amaçla, daha eski el sanatlarına yönelen amatörün rolü– aynı zamanda bu tür kolektifliği sistematik bir biçimde dışlar ve, estetik nazların tersine, bu deneyimleri kendimize sakladığımız ve bunları diğer kişilerin deneyimleri yolu ile paylaşmayı ve onaylamayı arzu etmediğimiz bir perspektif sunar (Gadamer'in yerinde bir tavırla vurgulamış olduğu Kant'ın estetik değerin evrenselleştirmesinin toplumsal boyutu). Öte yandan, hobinin eski giysiler içindeki gayri resmîliği yararlı bir şekilde, estetik form ile iç dünyaya özgü ticari faaliyetlerin arasına bir mesafe yerleştirme biçimi olarak ondokuzuncu yüzyılın sonlarında bazı sanat formlarının geliştirdikleri kutsallığı küçümser ve dışlar; hobinin kendine özgü egzantrikliği şimdi, Roussel'in üretimlerinde ve sürrealistler tarafından büyük bir hayranlık duyulan *"le facteu Cheval'*de olduğu gibi, bu rahipçe törenin yerini alarak onu gereksiz kılmıştır. Bununla birlikte bireysel yaşamın sosyalizasyonunun ve kurumsallaşmasının, yirminci yüzyıl kapitalizminin daha erken dönemlerinde eşine rastlanmayan ölçüde yoğunlaştığı kendi (postmodern) dönemimizde, hobinin kendisinin Oulipo'da olduğu gibi gruplar halinde örgütlendiğinin ve kurumsallaştırıldığı gerçeğinin paradoksal bir biçimde ortaya çıkması bizi şaşırtmayacaktır. Gerçekten de, bu tarzın izleyicilerinden George Perec'in romanı *Yaşam Kullanma Kılavuzu* yalnızca *yeni roman*ın sona erişinden sonra deneyselci bir yazar tarafından yaratılan en çarpıcı yazınsal anıt olmakla kalmıyor, aynı zamanda Simon'un ça-

lışma ve etkinliği simgesel yönden ele alışıyla yan yana konulmak üzere yararlı bir belge niteliğini taşıyor.

Yaşam Kullanma Kılavuzu'nda gerçekten de, hobi biçimindeki yabancılaşmamış emek, romanın merkezi özelliğini oluşturan grotesk saplantıda açık bir biçimde izlekselleştirilmiştir: Kendini, varoluşunun boş anlamsızlığından, yaşam boyu süren ve an be an saptanmış bir program aracılığı ile uzaklaşmaya çalışan milyoner Bartlebooth'un tutkusu şudur: Yirmi yıl süreyle her birinde iki hafta kalmak üzere dünyanın değişik bölgelerinde yer alan beş yüz limanı ziyaret, bu limanların her birinde suluboya bir resmin yapılması, daha sonra bu resimlerin tahta üzerine uygulanması, bir parça bulmaca oluşturacak biçiminde tahtanın parçalara bölünmesi ve parçaların bir kutuya yerleştirilmesi; yolculuk süresini izleyen yirmi yıl içinde bu kutu tekrar açılacak, çapraz bulmacayı oluşturan her bölüm yeniden bir araya getirilecek, parça bulmacayı oluşturan parçalar bir ayara getirilecek, tahta yeniden birleştirilecek biçimde yapıştırılacak ve boş levha, ait olduğu dosyaya yeniden yerleştirilecek. Bu garip hobinin romanın kapsamı içinde yer alan çok sayıda diğer örnek arasında yalnızca biri olduğunu öne sürecek olursak, bu yapıtta yer alan toplam globalizasyonu farklı bir yoldan, (aynı milyonerin sahibi olduğu) ve bu öykülerin, yazgıların ve hobilerin oluşturduğu grubu içinde barındıran ve romanın en son sayfasında kendisi de minyatürleştirilmiş bir model olarak verilen (minyatürleşme genelde, bir süreç olarak üretimin varlığının en güçlü göstergelerinden ve işaretlerinden biri oluyor) apartmanın kendisi aracılığı ile kavramamız gerekecektir. Burada sanki metin ve içerdiği ölü modeller, insan yaşamının gezegen üzerinden silindiği bir jeolojik çağın bakış noktasından geriye, insanlık tarihinin tüm çalkantılarına doğru bakmaktadır: Bu da, günümüzde, bu tür yabancılaşmamış emeğin figürasyonu için yüklü bir bedelin ödenmesi gerektiği anlamına gelmektedir.

Ancak, Simon'un yapıtı (*nouveau roman* serisinin en son romanına değin) üretimi ve etkinliği bu şekilde izlekselleştirmez. En iyi durumda, bir tümcenin üretiminde bir tür matlığın yer aldığı ve, olduğu biçimde özdeğin direnişiyle karşılaştığı çeviri sürecinde (*La Bataille de Pharsale*'de Latince'den, *Le Corps Conducteurs*'de İspanyolca'dan) yaklaşık bir kestirime ulaşılır. Simon'un romanları, herhangi bir özdeşleştirmeye girmeden ve resmi soyut adını vermeden bu tür bir üretimin deneyimini yansıtırlar ve yazında böyle bir sürecin –yani, bir simgeye

ve bir anlama, bir temsile dönüşümünün– izlekselleştirilmesinin, yazınsal dil ile ilgili gizemsel bir tür Heisenberg ilkesi aracılığı ile sonuçta üretimi başka bir şeye dönüştürüp dönüştürmediği, açık bir soru olarak kalmalıdır. Ancak izlek, en son *yeni roman* örneğini oluşturan *Leçon des choses'da* (1975) yazılı metnin içine yerleştirilmiş bir tür ek bölüm gibi ortaya çıkmaktadır:

> Büyük konuları gözardı eden yazarlara yönelik eleştirilere karşı duyarlı davranan yazar, örneğin barınma, el emeği, yiyecek, zaman, uzam, boş zaman, eğitim, bilgi, zina ve insan ve hayvan türlerinin yok edilişi ve çoğalması gibi, bunlardan bazılarını bu eserde ortaya çıkartmaya çalışmıştır. Binlerce kütüphanede yapılan binlerce çalışmanın henüz tüketemediği dev bir program. Herhangi bir yanıt önerebildiği savında bulunmayan bu alçak gönüllü çalışmanın, bu genel çabaya elinden geldiği ölçüde ve tarzının sınırları içinde bir katkıda bulunabilmekten başkaca amacı yoktur.[14]

Bunun –herhangi bir nedenle daha eski ironik sonuçların artık çıkarsanamadığı bir bitiştirme, yeni bir tür boş ironi olarak kabul edilebilmesinin dışında– bir ironi olduğunu öne sürmek, yazarın konferansının satirik bir konu ya da Sartrecı politik değerlere ve bağımlı yazma bir saldırı olarak metnin içine yerleştirildiğini öne sürmekten daha doğru değildir. Ancak bu, ideolojik bir tartışmanın ele alınmasında tarihsel yönden tam da özgün sayılmasa bile, yine de oldukça tuhaf bir yöntem oluşturmaktadır: Tartışmanın metin içinde, diğer konuların da yayılarak sergilendikleri düzlemin bir parçasını oluşturacak biçimde yerleştirilmesi. Belki de, ellili yıllara ait ideolojinin sonu tezlerinin postmodern bir biçimde yeniden seslendirilişinde ideoloji, gerçekten bu şekilde sona ermektedir: Özgür seçimlerin ve tüketim mallarının oluşturduğu bolluk içinde buharlaşarak değil, bir zamanlar zehirli, yıkıcı ya da hiç değilse saldırgan niteliğe sahip bulunan fikirlerin, bir an baktıktan sonra geçip gideceğiniz maddesel göstericilere dönüştükleri bir Möbius medya kuşağı üzerinde yazılma yolu ile.

---

[14] "Sensible aux reproches formules a lencontre des ecrivains qui negligent les 'grands problems'; l'auteur a essaye d'en aborder ici quelquesuns, tel ceux de l'habitat, du travail manuel, de la nourrirure, du temps, de l'espace, de la nature, des loisirs, de l'instruction, du discours, de l'information, de l'adultere, de la destruction, et de la reproduction des especes humaine ou animales. Vaste programme que des milliers d'ouvrages emplissant des milliers de bibliotheques sont, apparemment, encore loin d'avoir epuise.

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

Elbette burada epizoduna gerçekten yaptığı, yukarıda alıntılanan Sartrecı yorumu tersine çevirmektir: *Yeni romanı* bir Üçüncü Dünya ülkesinde okuyabilmeniz mümkün olmayabilir (ki bu bile, Sarduy ve diğer "yeni dalga" post-kolonyal yazarlardan bu yana, oldukça sorgulanabilir bir durum almıştır), ancak, içerikleri tüm bunları çevreleyip kendi içinde tutmak üzere sistematik bir biçimde Manhattan'ın içsel Üçüncü Dünya'sı ile Latin Amerika'nın dışsal Üçüncü Dünya'sından alınan özellikle bu *yeni roman*dan Üçüncü Dünya'yı okuyabilmeniz mümkün değildir. Simon'un bu tür ham maddelerle ilişkilerinin her durumda, dünyanın herhangi bir biçimde kabul edilmesi açısından – Simon'un modernist ve görsel ile resimsel ilişki içindeki yapıtlarına taban tabana zıt bir biçimde postmodern– ve birçok yönden daha estetize edici olan Robbe-Grillet'nin pop çizgi romanlarından daha gerçekçi olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Stereotip olan, önceden tüketilmiş bulunan, estetik yönden tüketime hazır bulunandır; buna karşın, tümcelere duyusal verilerin kazandırılmasına yönelik bir girişim, başarısızlıkla sonuçlandığında tümce üzerinde bir tortu bırakır ve okuyucuda, göndergenin kapalı kapılar ardında bırakılmış olduğu duygusunu uyandırır.

Ne var ki bu kapı, olasılıkla bir süre kapalı kalacaktır. Sonuçta sanat, içinde yaşadığımız toplum için gerçekliğe doğrudan bir ulaşım, bir zamanlar gerçekçilik adı verilen süreçle ilgili dolaysız herhangi bir temsil olasılığı sunmaz. Bugün bizler için durum şudur ki, gerçekçilik gibi görünen bir şey, en iyi durumda genellikle yalnızca bizim gerçeklik olarak algıladıklarımıza, (Doctorow'da olduğu gibi) onunla ilgili imgelerimize ve ideolojik stereotiplerimize dolaysız bir biçimde ulaşmamızı sağlar. Bu elbette, aynı zamanda Gerçek olanın da bir bölümünü oluşturur. Ancak bu aynı zamanda, böyle düşünmeye fazla istekli olmasak da dönemimizin bir özelliğidir ve bizler için hiçbir şey, olgular üzerine şu ya da bu düşüncemizin gerçekte "salt" bir başka kimsenin düşüncesinin ürünü olduğunun anlaşılmasından daha ürkütücü ya da ilişkileri bozucu olamaz. Şu noktanın belirlenmesi ve "Jamesci" görüş olarak damgalanması gerekiyor: Yalnızca postmodern dönemdeki nüfus patlaması sonucunda, özel dünya görüşleri, kişisel biçemler ya da görüş noktaları, modern dönemde olduğu gibi ciddiye alınamayacak ölçüde çoğalmıştır. Bu nedenle sanat, toplumsal bilgiyi en başta bir belirti olarak verir. (Kendisi daha genel bağlamda toplumsal uzmanlaşmanın bir belirtisi olan) uzmanlaşmış me-

kanizması –örneğin düşüncede ya da gündelik yaşamda– modern deneyimin diğer tarzlarında rastlanmayan bir kesinlik içinde verilerin kaydedilişini ve bir dökümünü yapmayı başarabilmektedir, ancak yeniden bir araya getirilen veriler, gerçekliği şeyler ya da tözler ya da toplumsal ya da kurumsal "ontoloji" biçiminde modellendirmez. Bunun yerine, tarih öncemizde en derin toplumsal gerçeklik biçimlerini oluşturan ve önümüzdeki uzun dönem içinde de bir "gönderge" olarak varlığını sürdürmesi gereken bu tür çelişkilerin sözünü eder.

Bu nedenle yukarıda sözü geçen çelişkinin kendisi –kendi çoğul öznelliklerimiz, görüş noktalarımız ile ilgili postmodern duygularımız –derin zaman ve bellek de dahil olmak üzere– eski formları içinde bu tür öznelliklerden artık bıktığımız ve bir süre için de olsa, yüzeyde yaşamak istiyor olmamız– bu çelişki, gruplaşmalarının bizlere içinde bulunduğumuz durumun sıcaklığını ölçebilme olanağı sağlayan modern ve postmodern anlatının gelişiminde temel bir önem taşımaktadır. *İletken Bedenler* bu anlamda bir skandaldır: *La Bataille de Pharsale*'ın zaten skandal sayılabilecek, ancak henüz "belli bir eğilimi bulunan" (tendential) olay örgüsünü daha da radikalize eden bu "roman" şimdi bizi, olanaksız bir seçim, hoşgörülmez bir seçenek ile karşı karşıya getirir; ya romanın tümünü, ayrıntılı tek bir bakış açısı şeklinde okur. Bir şekilde, mümkün olduğu ölçüde zeki bir biçimde tüm olayları (resim galerileri de dahil olmak üzere Manhattan'a yolculuk, bir önceki yolculuğun anılarıydı, vb.) kendisine atfettiğimiz düşsel bir başkişiyi yeniden oluştururuz; ya da, Simon'un kılavuzluğunu kabul ederiz ve bu sayfaları Rauschenberg'in dev kolaj enstalasyonlarının sözel karşılıkları şeklinde algılarız.[15] İlk alternatif, romanı Nathalie Sarraute'a geri götürür; ya da daha kötüsü ikinci alternatif, yapıtın, hali hazırda yayınlanmış bulunan *Orion aveugle*'e ve resim kitabının olası kaprislerine yeniden çevirisini yapar. Ancak, bu çelişkiden, metnin, bu içeriksel stratejilerden kaçınmak ve bu tür çelişkileri önceden bildirmek üzere yeni bir işlev yüklendiği, yeni bir estetik oluşturduğu sonucu çıkartılmamalıdır: Belirtinin metin içinde yer alması hiç bir zaman önceden planlanan bir şey değildir, olgudan sonra, dolayım yolu ile gelmesi ve içeriği bulunan gerçek bir projenin başarı-

[15] Claude Simon, "Le Roman mot a mot", *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui II; Pratiques* (1972), s. 73-97; burada, Rauchenberg'in enstalasyonuna araştırmada bulunulur ve Simon (Rene Thom'un felaket kuramını çağrıştıran bir biçimde) romanlarından bazılarının anlatı formuna ilişkin bir kaç grafik temsil sunar.

sızlığından ya da ölçülebilir bir sapmanın sonucu olarak ortaya çıkması gerekmektedir.

Böyle bir projeye örneğin, başlangıçta sunduğumuz dilbilimsel girişimlerde ve özellikle de, dile daha somut bir nitelik kazandırma, tümceleri, Hegel'in kesinlik adını verdiği etkinin kazandırılabilmesi için araçlar durumuna getirilmesine yönelik çabalara da bir göz atılabilir. Bununla birlikte bu, tarihsel bir projedir ve çok da eskiye ait değildir, zira öyle sanıyorum ki, yazınsal dilin duyumsalı kaydetmesiyle ilgili bu yeni görevi ile ilgili örneklere, yirminci yüzyılın ortalarından önceki dönemlerde sık sık rastlamak mümkündür. Bu neden yeni endüstriyel "insan çağı"nda gerçekleşmeye başladı ve diğer işlevlerini yeterince uygun bir şekilde yerine getiren ve diğer üretim tarzlarında doyurucu bir sonuç elde edebilen dilden neden bu tür gerçekleşebilmesi olanak dışı taleplerde bulunuluyor? Bu toplumsal ve tarihsel yorumsama sorusu, Claude Simon örneğinden de görüleceği gibi, postmodernde açık bir biçimde hem daha da belirginleştirilmekte, hem de değiştirilmektedir. İleri modern dönemi için, bu sorunun paradoksları, sanatta Adorno'nun nominalizm adını verdiği olguya; yani, (tarzın kendisi de dahil olmak üzere) genel ya da evrensel formların taraflı bir biçimde yadsınması ve estetiğin kendini bu benzersiz durum ve benzersiz ifadenin buradalığı ve şimdiliği ile her yandan daha sıkı bir biçimde özdeş kılmaya yönelik istencine tekabül etmektedir. Burada, sanat eserinin toplumsal gelişme, üretim ve çelişkinin mantığını, diğer alanlarda varolan yöntemlerden daha kesinlikli bir biçimde kaydettiği önermesini savunduğumda, elbette Adorno'yu izlemekteyim,[16] ancak, bu noktada, (doğmakta olan medya ya da bu tür kültür endüstrisine radikal bir biçimde karşı çıkan) modernist dönemde yüksek sanatın semptomatikliği ile, kısmen genelde kültürün geçirdiği demokratikleşme sürecinden dolayı, bu iki tarzın (yüksek ve düşük kültürün) birbirine karışmaya başladığı kendi postmodern dönemimizde, seçkinci kültürün kalıntıları arasında bir ayrımın yapılması gerekmektedir. Eğer Adorno'nun döneminde nominalizm, Schoenberg ve Beckett anlamına geliyorsa, postmodern dönemde bu, arzu ideolojilerinin zaferinden çok, (gördüğümüz gibi) Simon'da olduğu kadar, daha köklü dilbilimsel ya da estetik belirtilerin tümünde de aslına uygun bir biçimde yansıtıldığı gibi çağdaş pornografinin

[16] Adorno'nun *Estetik Kuramı* üzerine bir tartışma için bkz. benim *yazdığım Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (Londra, 1990).

gizli gerçeğini oluşturan bedene doğru bir indirgeme anlamına gelmektedir. Ancak, Deleuze'ün bize öğrettiği gibi, postmodernizmde bile, organları olan beden ile organsız beden arasında bir ayrım yapabilmemiz gerekir. Paradoksal olarak bu sonuncusu –organsız beden– pornografiğin ve çok sayıda film imgesinin ya da şeridinin nesnesi olmuştur. Bununla birlikte organları –hem de bunların birbirleriyle kusurlu bir biçimde yeniden bağlantılandırılmış "arzu makineleri" dizgeleri oluşturacak denli çok sayıda organları– bulunan beden; bu tür bir acının, göremeyeceğiniz ya da ifade edemeyeceğiniz bir acının sahici uzamı olan beden –"doktor, ellerini kestikten uzun bir süre sonra, basınç duygusunu ya da daha doğrusu, son derece büyük yabancı bir cismin hala bir kama gibi bedenine gömülü olduğunu duyumsuyor" (*CC*: 47/36)– Simon'un tümcelerine hayaletimsi bir gönderme ve Gerçeğin kendisinin "ikamesi" olarak eşlik ediyor.

Bununla birlikte, bu tartışmayı sona erdirmenin bir yolu daha vardır, ve o da, sonuçların kendisiyle ilgilidir. Simon'un eserinde karmaşık, geçiş sürecinde, sınıflandırılamayan herşey, "proairetic" (bir jest ya da onun "katları" ya da zamansal parçaları), gerçekçilik ve kapanma ile birlikte düşündüğümüzde, ortaya çıkar. *Les corps conducteurs*'u gerçekçi kılan özellik, küçük bir olay daha geniş bir diğer olaya bağlanabilir mi, böyle bir bağlanmanın nasıl bir düzeni izlemesi gerekir ve son olarak, metnin tamamı belli bir kapsama sahip tek bir eyleme öykünüyor mu gibi sorularla giderek genişleyen tamamlanmış eylemler ya da olaylara yönelik tutarlı arayışlardır. Bu durumda doyurucu olan, aşağı doğru dönüş, (yokoluşa hazırlan!), en sonunda inişe geçen uçak olur. Bu, elbette, Simon'u göreceli olarak geleneksel bir yazar konumuna sokan ve tamamlanan olaylar ya da deneyimlerden oluşan insan yaşamını olumlayan kapanış bölümünün bir değerlendirilmesi olmaktadır. Bu nedenle, bu açıdan, uçağın bir yerlerde ara bir noktada inişe geçmesi, semptomatik olmasa bile, önemlidir: Bu, direkt bir uçuş değildir ve yolcuların hiç bir yerin ortasında ufak yerel bir hava alanında ayaklarını dinlendirmeleri gerekmektedir. Ne de aşk ilişkisi, olumlu ya da olumsuz herhangi bir biçimde sonuçlandırılabilecek bir ilişkidir –yazarlar konferansını bir yana bırakıyoruz. Bu açıdan *Les corps conducteurs*, okuyucuyu kesinlikle, sonu gelmeyen bir anlatının sonuçlandırılmasına doğru yönlendiren uzun, dolambaçlı bir öykü gibi okunmaktadır. Yalnızca en son olay zincirinde kesin bir sonuç sezilebilmektedir: Hasta adamın otel odasında yere devrilişi, yerde yatan

bir beden, artık görmeyen bir gözün yerdeki halının dokusu ve örgüsü üzerinde açık olarak durması. Bu şartlar altında otel odasına ulaşabilmek, gerçekten bir başarıdır: Kitabın sonunda algılayan gözü kapatmak –romanın diğer yerlerinde Simon, Baudelaire'in ölümün boş sahnesi üzerinde yükselen perde imgesini çağrıştıran sinema salonunun boş perdesi karşısında büyülendiğini açıklar –zarif ve kendi kendine göndermede bulunan bir şekilde formu kendi bağlamının içinde yazmaktır, ancak aynı zamanda şunu da hissetmek olasıdır ki diğer bir durumda bu ölüm de, rastgele seçilen diğer yokoluşlar (termini) kadar anlamsız bir müdahaleden başka bir şey olmamaktadır.

6

UZAM

ÜTOPYANIN SONA ERMESİNİ İZLEYEN ÜTOPYACILIK

Genellikle belirli bir uzamsal dönüşüm, zamansallık deneyimini –varoluşsal zaman ve derin belleğin oluşturduğu– ileri modernizmin başat özelliği olarak görülen modernizm ile, bilinen anlamda postmodernizm arasındaki bir ayrım yapılabilmesi için daha üretken birtakım yöntemler sunmaktadır. Geriye bakıldığında, büyük modernizmlerin "uzamsal formu"nun (Joseph Frank'a borçlu olduğumuz bir tanım) postmodernin süreksiz uzamsal deneyimi ve kargaşalarından çok, Frances Yates'in bellek saraylarının "mnemonik birleştirici amblemleri" ile daha çok ortak noktası bulunduğu gözlemlenmektedir; öte yandan, *Ulysses*'in bir günlük kentsel eş-şüremliliği, zamansal doyumunu, eserin "düğüm" noktasını oluşturan düşsel tiyatrosunda bulan belli aralıklı çağrışımsal anıların kayıtları gibi okunmaktadır.

Ayrım, birbirinden ayrılamaz iki kategoriyi oluşturan uzam ve zaman arasında değil, ideal ya da kahraman şizofrenik (Deleuze'de olduğu gibi) ile ilgili postmodern görümün geçmiş tarih ve gelecek yazgı ya da projenin ötesinde uzamsal bir şimdiki zamanın saf deneyimini düşleyebilmenin olanaksızlığından sözetmesine karşın, bu ikisinin arasmda varolan iki tür ilişki arasındadır. Bununla birlikte, Nietzsche'nin sonsuz şimdiliğine karşın, ideal şizofrenin deneyimi yine de zamanı ilgilendirmektedir. Bunun uzamsallaştırılmasının canlandırılmasının anlamı daha çok zamanı kullanmak ve deyim artık yerindeyse, uzamın hizmetine tahsis etmektir.

Gerçekten de sözcükler ve terimler iki episteme içinde kendi karmaşıklıklarına sahiptir; şöyle ki, sırasıyla: Eğer deneyim ve dışavu-

rum, modernizmin kültürel uzamında hala büyük ölçüde geçerli ise, postmodern bir çağda bunlar bir bütün olarak yersizleştirilmişler ve anakronik bir nitelik kazanmışlardır; buna karşın, eğer postmodern çağ içinde zamansallık hala yerini koruyorsa, ondan yaşanan bir deneyim şeklinde söz etmektense, onun hakkında yazılanlardan söz etmek daha yerinde olacaktır.

Zamanın yazıya dönüştürülerek, belgeleştirilmesi: Örneğin, J. G. Ballard'ın unutulmaz eseri *Voices of Time*'dan[1] alınacak ders budur; yapıtta, kosmosun kendisinin yaklaşmakta olan sonu ile ilgili apokaliptik görümün kurgusu boşalmış bir saat gibi işleyişi ve insan soyunun uykuda sona erişi ("son resmi geçidi için bir araya gelen dev bir uyurgezer ordusunun öncülerini oluşturan ilk narkoma kurbanları" s.85), ilk bakışta yüzyıl sonu Wagnerci modernizmi ya da görkemli ve müzikal sosyo-biyolojiyi andırabilmektedir. Ancak, Ballard'ın dilbilimsel yönden üzerinde çalıştığı unsur gerçekte, kendi kahramanının zamansal hayvanat bahçesi ya da terminal laboratuarındaki türler ya da örneklerde olduğu gibi kendi yazdıklarından okunduğu biçimde Zamanın kendisinin çoğul imzalarıdır. Yalnızca deformasyona uğrayan şempanzenin değil, aynı zamanda (artık beyaz ışığın yerine renklere karşı duyarlılık kazanan) deniz anemon bitkisinin meyva sineğinin, körleştirilmiş dev örümceğin ("ya da, örümceğin optik duyarlığında bir değişiklik yapılmıştır; retina yalnızca gamma ışınlarının radyasyonunu kaydedebilecektir. Kol saatinin ışığı yansıtan kadranı var. Pencerenin önünde hareket ettirdiğinde düşünmeye başlıyor" s.93), anti-radyoaktif zırh kaplı kurbağaların, şimdi jeolojik dönemlerin "uzun sürelerini" yaşayan ay çiçeklerinin ("artık somut olarak zamanı görüyor; içinde bulunduğu çevre ne denli yaşlı ise, metabolizması da o denli hantallaşıyor" s.93) ve herşeyin üzerinde de, artık gerçek anlamda bozulmayı yaşayan o en son yazgı, DNA'nın kendisinin geçirdikleri mutasyonlar: "Tüm yaşayan organizmalarda protein zincirlerini çözüştüren ribonükleik asit modeller aşınıyorlar, protoplazmanın ayırıcı özelliğini organizmaya kaydeden kalıplar keskinliklerini yitiriyor. Kaldı ki, bunlar yaklaşık bir trilyon yılı aşkın bir süredir işlevlerini sürdürüyorlardı. Artık gereçlerin yenilenme zamanı geldi" (s.97).

Zamanın okunabildiği tek yer, organizmanın içsel saati değildir: Orion'dan gelen gizemli ajanların ay yüzeyinde Apollo 7 'nin astro-

[1] Sayfalarla ilgili göndermeler için bkz.: J. G. Ballard, *Best Short Stories* (New York, 1985).

notlarıyla buluşup onlara "uzayın derinliklerinin araştırılmasının hiç bir anlamının olmadığı, çok geç kaldıkları, zira evren üzerinde yaşamın neredeyse sona ermek üzere olduğu" konusunda yaptıkları uyanlarda"(s.103) olduğu gibi, galaksiler de zamanı açıkça okuyabilmektedir. Bu arada, Canes Veniciti'den ışınlanan rakamsal göstergeler

96,688,365,498,695

96,688,365,498,694

Yeryüzü'ne geri saymayı iletmektedir. "Oradaki büyük spiraller parçalanıyor ve veda ediyorlardı... bu dizi sıfıra indiğinde yeryüzü sona ermiş olacaktı"(s.109-110). Bir başka kişi de alaycı bir tonda şöyle der: "Bize gerçek zamanın ne olduğunu göstermeleri ne incelik!"

Çağdaş (ya da postyapısalcı ya da postmodern) kuramın DNA karşısında duyduğu büyülenme –örneğin, kendisi de tutkulu bir Ballard okuru olan Jean Baudrillard'ın "kod" kavramı üzerindeki örneklemesi– onun yalnızca (dirimbilimin yerini fizik modelinden alarak bilgi kuramına yerleştiren) bir yazma türü olarak içerdiği konumdan değil, aynı zamanda bir model ve bir bilgisayar programı olarak elinde bulundurduğu etkin ve üretken güçten kaynaklanmaktadır: Sizin onu okuyacağınız yerde onun sizi okuduğu bir yazım. DNA'nın mekanik bir piyano için bestelenen bir müziğin aşınmış notalarını oluşturduğu Ballard'ın öyküsü aynı zamanda "geleceğin sanatı" ya da postmodern estetik üzerine son derece özgün bir öykü olabilmektedir; –gerçekten de, iki yeni tür uzamsal sanat; kendi "narcoma" deneyiminin son aşamalarını yaşayan bir kahraman tarafından oluşturulan ve merkezinde yaratıcısının kendi varlığının da sona ereceği altmışlı yılların "mandala"sı ile, diğer kahramanın, Byroncu kişiliğin bugün postmodern müzelerin atılımcı sergilerinde yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan formun bir versiyonu olarak –ki bu durumda bu form, X ışınlarından bilgisayar çıkışlarına ileri teknolojinin izlerinin bir toplamasıdır –yeni sanat üzerindeki görüşleri, Ballard'ın daha sonraki bir yapıtı üzerine önceden kestirimde bulunabilen "vahşet belgeleri" – Hiroşima'dan Vietnam'a, Kongo'ya, Ballard'ın kendisinin (özellikle romanı *Crash*'de) geçici bir süre saplantı içinde üzerinde durduğu çoğul araba kazalarına değin post-çağdaş yaşamın deneyimlediği en acımasız travmalar arasında bir karşıtlık oluşturur. Ancak postmodernizmin dönem kavramı çerçevesi içinde, kişi bu yazım ya da yazıtların (inscriptions) çoğul figürlerini yabancılaştırmak ve onları uzamsallığın bir tür geliştirilmiş kavramı içinde yeniden konumlandırmak istiyor.

Bu özgül "büyük dönüşüm"e yönelik ilk yaklaşım –zamanın değişime uğraması, zamansalın uzamlaştırılması– genellikle getirdiği yeniliklerle birlikte bir yitim duygusuna da yol açar. Gerçekten de öyle görünüyor ki, Ballard'da entropinin uğradığı *pathos* olasılıkla tam olarak şunları kapsamaktadır: Dakikası dakikasına oldukça istekli bir atılım içinde uyandırılan etkileşim, uzamsallığın bu tümüyle yeni evreninin keşfi ve buna eşlik eden, modernizmin ölümünün yol açtığı derin spazmlar. Her durumda –daha eski modernizm ve onun zamansallıklarına yönelik– bu nostaljik ve gerici perspektiften bakıldığında hüzün duyulan, derin belleğin anıları; uygulanan ise, özleme, kökenlere ve telosa, kendi derin boyutu içinde zamana ve (Foucault tarafından *Cinselliğin Tarihi*'nde bir darbe daha indirilen) Freudçu bilinçdışı ile ilgili artık geçerliliğini yitirmiş daha eski görkemli sorulara duyulan özlemdir; zira, anıtsal yapıların yanı sıra diyalektiğin kendisi de, Mutlaklığının tınısı artık bizler tarafından duyulamayan formlar, teknolojik dünya içinde "demiurgos"a ait, okunamayan hiyeroglifler olarak, modern moment'in sularının çekilmesi ile akışın dışında kalmıştır.

Bu nedenle, postmodern ve uzamsallıklarında, tarihsel yönden özgün hangi özelliklerin bulunduğunu kavrayabilmek için modern'e geri dönmemiz gerekiyor. Gerçekten de, bu tür bir tarih dersi, nostaljik *pathos* için en iyi sağaltım yöntemidir ve bize, zorunluluk sonucu, moderne geri dönüş yolunun sonsuza değin mühürlenmiş olduğunu öğretir. Elbette bunu, modernden postmoderne geçiş ve (emperyalizmin "an"ı olarak adlandırılan) daha eski tekelci kapitalizmin yeni, çokuluslu ve ileri teknolojik mutasyonuna doğru ekonomik ya da düzgüsel dönüşümü arasındaki karşılıklı ilişkinin izlediğini varsayabilmek olasıdır. Bu tür ekonomik yorumlardan bu yeni tiple ilgili giderek artan sayıda yeni özellikler türetilebilir, ancak yeni uzamsal estetik ve onun varoluşsal yaşamı üzerine geliştirilebilecek somut herhangi bir yorum, yeni birtakım ara safhalara ya da diyalektiğin "aracılar" (mediations) adı verdiği ek birtakım süreçlere gerek duyacaktır.

Bu nedenle, "kuramsal sanat"da, kalıt olarak devralınan tüm formların sorunsallaştırılması ya da çözülmesi bizi uzamda akışın dışında, tek başımıza bıraktığı anlamda, uzamsallaştırma göstergesinin altında durmaktadır. Kavramsal sanat, Kant'çı bir süreç biçiminde tanımlanabilir; şöyle ki, bir sanat yapıtıyla ilk kez karşılaşıldığında dolaysız

herhangi bir temsile ya da izlekselleştirilebilen öz-bilince ya da düşünülebilirliğe normalde duyarlı olmayan ve bunlara ulaşamayan zihnin kendi kategorileri esnekleştirilirler ve yapılandırıcı varlıkları şimdi izleyiciler tarafından yanlamasına, genellikle farkına varmadığımız kaslar ya da sinirler gibi, Lyotard'ın "paralojizmler" adını verdiği o kendine özgü zihinsel deneyimler biçiminde –diğer bir deyişle, bilinçli uslamlamalar yoluyla üzerinde düşünemeyeceğimiz ve çözümleyemeyeceğimiz ve bizleri görsel durumlara karşı yetersiz kılan algısal paradokslar olarak görülürler. Örneğin, bence Norman'ın enstalasyonları, hatta Sherrie Levine'in temsillerin temsilleri, izleyicinin zihnini bir kez daha paralojik sürecin kendisinin şaşkına çevirici safhalarına geri gönderen, çözülemez, ama aynı zamanda da somut biçimde bu tür görsel ve algısal çatışkıları üretmek üzere tasarlanan cehennem makineleridir. Bu bağlamda "kavramsal", sürecin (deneysel anlamda) en son konusunu –yani aynı zamanda bunların kendi içlerinde nesneler olarak hiç bir zaman görünemeyeceklerini ve izleme sürecinin her aşamasında elimizde bulunan tek şeyin, bir zamanlar "sanat yapıtları" olarak kuramsallaştırılan formlar olarak süreçle ilgili maddesel durumlar olduğunu anlamış olmamız koşulu ile –zihnin kendisinin alegorik kategorilerini– belirlemektedir. Kavramsal işlemin uzamsallaştırılması da bu anlamda gerçekleşmektedir; zira bize defalarca, içinde hareket ettiğimiz tek unsurun ve geçirdiğimiz bir deneyimin tek kesinliğinin uzamsal alan olduğunu vurgular (ancak, –kavramsal yapıtlar adı verilen– bu uzamsal bahanelerin kendilerinin, klasik sanat yapıtının öne sürdüğü gibi kendi içlerinde maddeselleşmiş anlam formları oldukları anlamına gelmez. Bu tür kavramsal sanatın misyonu ile (büyük ölçüde aynı şekilde tanımlanabilen) yapısökümü ile ilgili bazı klasik metinler arasındaki ilişki açıkça bellidir, ancak bu durum, bizzat uzamsallaştırma ile ile ilgili bu yeni okuma yöntemi arasındaki ilişkiler konusunda başka birtakım sorular ortaya atmaktadır. Örneğin, bir felsefi ya da kuramsal "deneme"nin okunuş boyutu, okumanın kendisinin yapısöküştürücü sorunsallaştırmasının aynı zamanda çerçeveyi açarak bizi başka bir yere ulaştıran geleneksel sanatın biçimsel sınırlarına bir şekilde benzemez mi? Çağdaş düşüncede dış dünyanın geniş çapta metinselleştirilmesinin (metin olarak beden, metin olarak devlet, metin olarak tüketim) bizzat postmodern uzamsallaştırmanın temel bir formu olarak ele alınmasının gerekliliği açıkça bellidir ve bu denemenin buradan sonraki bölümünde de bu konu ele alınmaktadır.

Bununla birlikte, kavramsal sanata ve onun evrimine gelince, şu gerçeği de eklemekte yarar var: Kavramsal sanatın daha sonraki politik varyantı –örneğin Hans Haacke'nin eserlerinde– algısal kategorilerin yapılarının çözülüşünü özgül olarak, süreci çevreleyen kurumlara doğru yeniden yönlendirir. Burada "yapıt"ın paralojizmleri, uzamı maddesel bahanelere doğru yönlendirerek ve sanatsal altyapı boyunca zihinsel devreyi kaçınılmaz kılarak müzeyi de kapsarlar. Gerçekten de Haacke'de gelip vardığımız nokta yalnızca müzenin kendi mekanı değildir. Bunun yerine müzenin kendisi, bir kurum olarak kendi yönetim kurulu ağına, çokuluslu şirketlerle bağlarına ve son tahlilde de bilinen anlamda geç kapitalizmin global sistemine açılır ve böylece kısıtlı bir kavramsal sanatın sınırlı ve Kantçı bir projesi gibi görünen süreç (tüm özgül temsili çelişkileri ile birlikte) bilişsel haritalandırmanın kendi hedefini oluşturacak biçimde genişler. Her durumda Haacke'de, kavramsal sanatta en baştan beri içkin olan uzamsallaştırıcı eğilimler, kendisini içinde bulunduran müzeyi ortaya çıkartmak üzere kendi gerçekliğini geçersiz kılan "sanat yapıtı" ile, yalnızca kurumsal yapıyı değil, aynı zamanda kapsamı içine alındığı kurumsal bütünlüğü de içine almak üzere yetkesini genişleten "sanat yapıtı" arasındaki rahatsız geştalt değişimleri içinde iyice belirginleşirler ve kaçınılmaz bir durum alırlar.

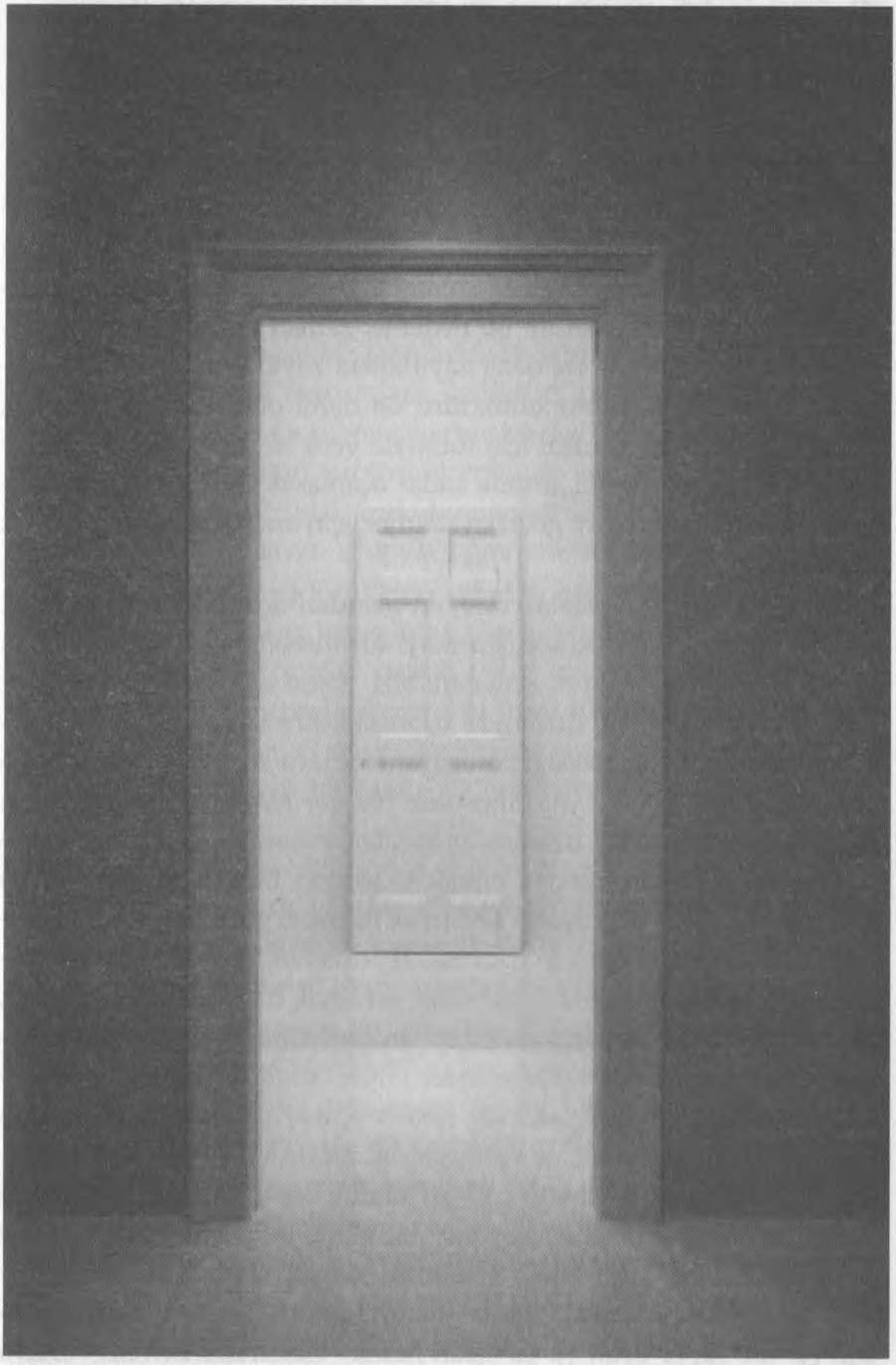
Bu noktada, Haacke'den söz etmek, elbette genelde postmodernizm (ve aynı zamanda da burada ele alınan uzamlaştırıcı eğilimlerin kendileri) tarafından yönetilen en temel sorunlardan birini; yani, postmodernist sanatın olası politik içeriğini gündeme getirmek anlamına gelecektir. Böyle bir politik içeriğin (realizm bir yana) daha eski modernizm içinde formel açıdan gerçekleşebilen içerikten zorunlu olarak yapısal ve diyalektik yönden çok farklı olacağı gerçeği, postmodern ile ilgili alternatif tanımların tümünde de örtük bir biçimde vurgulanmaktadır. Ancak bu, çalışmanın daha önceki bölümlerinden birinde ortaya çıkan kısa elden uygun bir sorun ile dramatize edilebilir: Andy Warhol'un –meta ya da tüketici fetişizminin açıkça temsilcileri olan– Coca Cola şişeleri ve Campbell's çorba kutularının neden eleştirel ya da politik bildirimler işlevine sahip olmadıkları sorusu. Bununla birlikte (benimki de dahil) postmodernle ilgili dizgesel yorumlara gelince, bu yorumlar, başarılı oldukları ölçüde aynı zamanda başarısızlardır da. Ve kişi, yeni kültürel başatlığın antropolojik özelliklerinin –örneğin, tarihselciliğin yitimi– ne denli altını çizer ve

bunları ne denli yalıtırsa, o ölçüde kendini bir köşeye sıkıştırılmış bulur ve bu tür bir kültürle ilgili herhangi bir yeniden politikleştirme süreci de o ölçüde olanak dışı kalır. Bununla birlikte, postmodernin bütünleyici yorumu her zaman kendi bünyesinde birbirine karşıt çeşitli kültür biçimlerine: marjinal grupların, kökten farklı kalıntılar halinde ya da yeni yeni ortaya çıkan kültürel dillerine yer ayırmıştır; bunların varlığı, Birinci Dünya'nın kendi içsel dinamiği ile kendi içinde bir Üçüncü Dünya'yı oluşturduğu geç kapitalizmin zorunlu biçimde eşitsiz gelişimi içinde olumlanmaktadır. Bu bağlamda postmodernizm "salt" bir kültürel başatlıktır. Onu kültürel tahakküm terimleri ile betimlemeye çalışmak, toplumsal alanın kapsamlı ve tekdüze kültürel homojenliğini öne sürmek değil, tam olarak, bu toplumsal alanın, kendi kapsamına almak ve bütünleşmek gibi bir misyona sahip olduğu diğer devingen ve heterojen güçlerle birlikte varoluşunu ima etmektir. Bununla birlikte Haacke'nin durumu, kökünden farklı bir sorunu ortaya çıkartır; zira onun yapıtı açıkça postmodern, ancak aynı ölçüde de açıkça politik ve karşıt bir kültürel üretimdir –ki bu, ne paradigmaya uyar, ne de kuramsal yönden onun tarafından önceden görülebilmiştir.

Bununla birlikte bu denemenin kapsamı, yukarıda belirttiklerimizden daha kısıtlıdır: Eğer, biraz önce yaptığımız gibi postmodernizmin değerlendirilmesi sorununun en son politik koordinatlarını kesin olarak belirtmesi gerekiyorsa, burada ele aldığımız konu, bugün postmodernin çeşitli formlarında izlenebilen Ütopyacı güdülerin arasında kapsamı daha sınırlı tutulanı olur. Kişi, çağdaş herhangi bir politika içinde Ütopyacı görümün yeniden oluşturulması üzerinde durmayı şiddetle isteyebilir; bize ilk kez Marcuse'un öğrettiği ders, bu dönemin ve bizim bu dönemle ilişkilerimizin yeniden değerlendirilmesinde hiç bir zaman gözardı edilmemesi gereken altmışlı yılların kalıtının bir parçasıdır. Öte yandan, şu gerçeğin de kabul edilmesi gerekir ki, Ütopyacı görümlerin kendileri henüz bir politika oluşturmamıştır.

Bununla birlikte Ütopya, postmodern ile ilgili herhangi bir kuram ya da bunun dönemselleştirilmesine karşı kendi özgül sorunlarını ortaya çıkartmaktadır. Zira, geleneksel bir görüşe göre postmodernizm aynı zamanda "ideolojilerin sonu" ile kesinkes aynı anlama gelmektedir. Bu görüş (post-endüstriyel toplum görüşü ile birlikte) ellili yılların tutucu ideologları (Daniel Bell, Lipset, vb.) tarafından ilan edilmiş,

altmışlı yıllarda dramatik bir biçimde "yanlışlığı kanıtlanmış", ancak, yetmişli ve seksenli yıllarda geri dönerek geçerliliğini korumuştur. Bu bağlamda "ideoloji", Marksizm anlamına gelir ve "ideolojinin sonu", 1984 gibi savaş sonrası dönemin büyük anti-Stalinist anti-ütopyalar tarafından güçlendirilmiş bir biçimde Ütopya'nın sonu ile birlikte gerçekleşir. Ancak, bu dönemde "Ütopya", aynı anlamda "sosyalizm" ya da o dönemin eski radikallerinin neredeyse yalnızca Stalin ve Sovyet komünizmi ile özdeş kılındıkları, köktenci biçimde farklı bir toplum yaratmaya yönelik her türlü devrimci girişim için bir "kod sözcük" olmuştur. Ellili yılların tutucu düşünceleri tarafından kutlanan bu genelleştirilmiş "İdeolojinin ve Ütopya'nın Sonu", aynı zamanda bu düşüncenin radikal bir biçimde eleştirildiği Marcuse'un *Tek Boyutlu İnsan*'ının da ana konusunu oluşturur. Bu arada, kendi dönemimizde postmodernizmin başlıca manifestolarının neredeyse tümü – Venturi'nin "ironi"sinden, artık inancın sönmesi anlamına gelen Achille Bonito-Oliva'nın "ideolojiden arındırma"sına ve ileri modernizm ile "politiğin" (yani Marksizme ilişkin) ikili Mutlaklıklara değin benzer bir gelişimi kutlar. Altmışlı yılları bu tarihsel anlatının içine yerleştirecek olursak, herşey değişir: Marcuse gerçek anlamda Ütopyacı düşünce ve imgelemin bir patlama içinde yeniden doğuşunda tek ad olur. Bu tarzın yazınsal yönden en kapsamlı biçimde yeniden keşfi Ursula K. Le Guin'in *Mülksüzler*'i (1974) olmuştur; öte yandan, Ernest Callenbach'ın *Ecotopia*'sı, birbirinden farklı tüm Ütopyacı güdülerin bir toplamını sunmuş ve Edward Bellamy'nin *Looking Backward*'ında ve Kuzey Amerika'nın politik Ütopyacılığına benzer daha önceki döneminde kendi kurduğu Nasyonalist Parti çerçevesindeki kitle hareketinde olduğu gibi, tüm bir politik hareketin kristalize edilebileceği bir kitabın yazılmasına ilişkin (oldukça Ütopyacı) tutkuyu yeniden canlandırmıştır. Bununla birlikte, altmışlı yılların Ütopyacı güdüleri bu şekilde bir koalisyon yaratmaktan çok, ortak paydası (genelde antikapitalist) çeşitli biçimlerde yeniden ortaya çıkan Doğa problematiğini oluşturan (yakın çevreye ilişkin, ırksal, etnik, cinsel ve ekonomik) bir dizi yaşamsal mikropolitik hareketi üretmiştir. Bu toplumsal ve politik gelişmelerin birinci paradigmamız içinde geleneksel sol parti politikasının yadsınması ve böylelikle de kendi içlerinde "ideolojinin sonu"nu oluşturan unsurlar şeklinde yeniden okunabilecekleri açıkça bellidir. Ne de bu çoğul Ütopyacı güdülerin geç yetmişli ve seksenli yıllara değin ne ölçüde uzatıldıkları bellidir (Örneğin,



Robert Gober, "Başlıksız Enstalasyon"

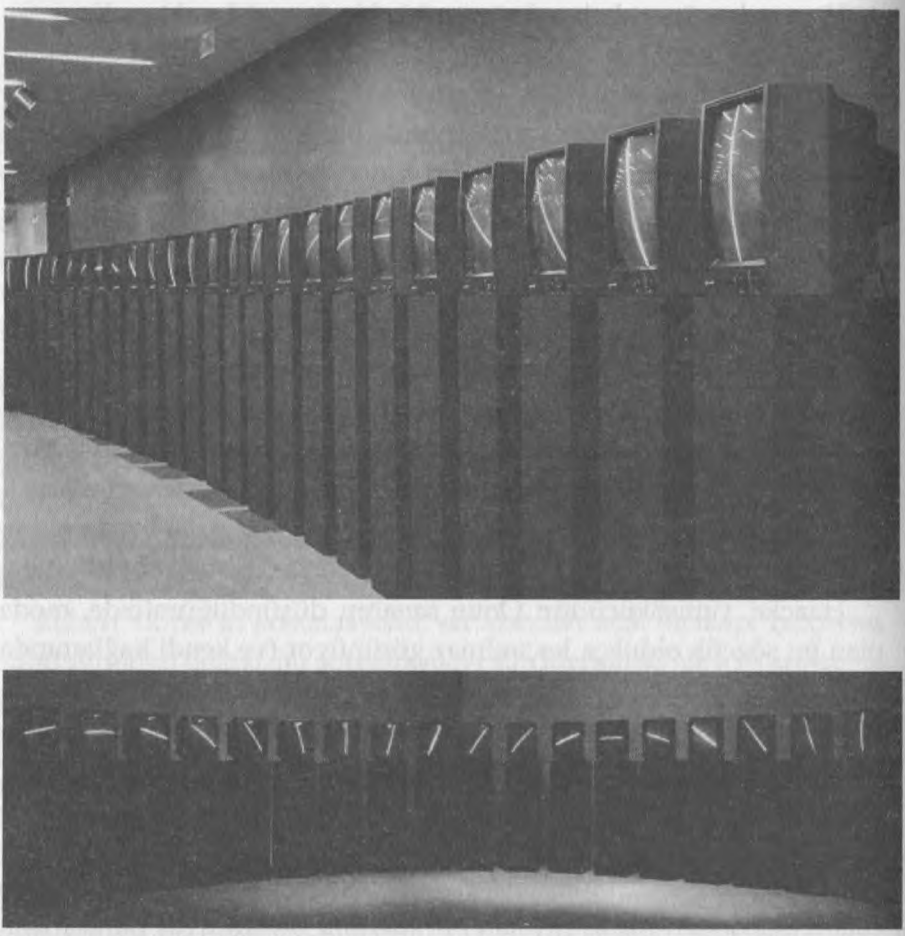
Margaret Atwood'un *Handmaid's Tale* adlı yapıtı (1985) ilk feminist antiÜtopya ve bu tür Ütopyacı tarzda yazıları son derece zengin feminist yazının da son örneği olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan, burada sözü edilen uzamsallaştırma olgusuna geri dönmek ve altmışlı yıllarda ortaya çıktıkları biçimde bu denli çeşitlilik gösteren Ütopyacı görümlerden toplumsal ilişkilerin ve politik kurumların dönüşümünün, mekan ve insan bedeni de dahil olmak üzere manzaralara yansıtıldığı tüm bir dizi gerçek anlamda kuramsal Ütopyaların gelişimini izlemek de olanaklıdır. Bu nedenle, zaman ve Tarih üzerine düşünebilme kapasitesini ne denli zayıflatırsa zayıflatsın, Uzamsallaştırma aynı zamanda, protopolitik türü de dahil olmak üzere Ütopyacı görüşe libidinal bir yatırım için tümüyle yeni bir alanın kapılarını açmaktadır. Her durumda, ardına kadar açamasak da, hiç değilse arkasında neler olup bittiğini gözetleyebilmek için aradığımız da, bu aralık kapıdır.

Robert Gober'in enstalasyonu, en azından açık bir kapı çerçevesi sunduğundan dolayı, bu soruşturmayı sürdürebilmemiz için kusursuz bir yer gibi görünür. Aynı zamanda bizi, zaten açık seçik uzamsal sanatla uğraştığımız bir durumda uzamsallaştırma kavramlarının uygunluklarının ne olabileceği sorusunu sormaya zorlar –ve yanıt bulabilme konusunda bize yardımcı olur. Ne var ki, burada postmodern uzamsallaştırma çeşitli uzamsal medyalar arasındaki ilişkilerde ve rekabetlerde –örneğin, medya olarak videonun film üzerindeki ya da fotografinin resim üzerindeki savları ve biçimsel gücü ile– kendini gösterir. Gerçekten de burada uzamsallaştırmadan, geleneksel güzel sanatların medyalaştırıldıkları bir süreç şeklinde söz edebilmek olasıdır. Diğer bir deyişle, bunlar, kendi içsel üretimlerinin aynı zamanda simgesel bir mesaj ve söz konusu mediumun "statüsü" üzerinde bir konum oluşturduğu medyatik bir sistem içinde çeşitli gereçler olarak kendi varlıklarının bilincine varmışlardır. Bu nedenle –bir zamanlar resim, yontu, yazım ve hatta mimari olarak adlandırılabilen gereçleri kapsayan– Gober'in enstalasyonu etkilerini gereçlerin üzerinde bir yerden değil, bunların kendi aralarında oluşturdukları ilişkilerin dizgesinden çıkartmaktadır: Normal olarak sentezinden ya da birleşiminden bir tür süper ürün ya da aşkın nesne –Gesamtkunstwerk– ortaya çıktığını ima eden "Karışık Gereçlerin" daha geleneksel deviniminden çok, bir tür yansıma (reflexivity) şeklinde nitelendirilmesi daha uygun bir süreç. Ancak enstalasyon, bu anlamda bir sanat nesnesi değildir.

Herşeyden önce, bakmak üzere hiç bir "temsil" yoktur. Kapı, resim, yığın, metin, bunlardan hiçbiri, kendi içlerinde bizim bölünmemiş dikkatimizin nesnesini oluşturmazlar; ancak, aynı şeyler, bir Haacke enstalasyonu için ya da onunda ötesinde en yanlış yönlendirilmiş müze ziyaretçisinin, örneğin video görüntülerinin içeriğinde herhangi bir "sanat" arayacağı Nam June Paik'in özünde postmodern düzenlemeleri için de söylenebilir. Ancak Haacke (ve hatta Paik'in politik olmayan "kavramsal sanat'ı) ile aynı zamanda bir "kavram"da uyandıran bu uzam arasında görünürde derin bir metodolojik farklılık, bu işlemlerde açıkça bir ters ilişki söz konusudur. Haacke'nin yapıtı, belirtildiği gibi durumlara özgüdür; olduğu gibi müzeyi – kuramsallığı içinde– ön plana çıkartmaktadır. Gober'in tümüyle yoksun olduğu bu özelliğin, projenin içeriğinde var olan idealizmi konusundaki kişilerin en büyük korkularını olumlasa bile, Gober'in olumsuz ya da politik olmayan Ütopyacılığını ortaya çıkarttığı söylenebilir.

Haacke, yapısökücüdür: Onun sanatını düşündüğümüzde, moda olan bu sözcük oldukça kaçınılmaz görünüyor (ve kendi bağlamında sahip olduğu özgün, güçlü, politik, yıkıcı anlamı kısmen geri getiriyor). Haacke'nin sanatında Avrupa'ya özgü kültürel-politik bir çürümüşlük vardır: Gober'in sanatı ise Shakers ya da Charles Ives kadar Amerikalıdır: olmayan toplumu, "görünmeyen alımlayıcısı", Adorno'nun değil Emerson'un okurlarından oluşur. Bu noktada, bu tür kuramsal sanatın –öyle olduğundan dolayı– Haacke ve diğerlerinin parçalara ayırdıkları türde varolan bir kavramı oluşturuyor olmasından değil, henüz varolmayan bir kavramla ilgili bir düşünceyi oluşturmasından dolayı karşıtından ayrıldığını belirtmek istiyorum.

Ancak, mimari üzerine tartışmalarımızda görmüş olduğumuz gibi, tek başına kültürel bir modifikasyonun Ütopik değeri, göstergeler ve belirtilerin sistematik çoğaltımın olduğu kadar muhtemel değişimlerin göstergeleri biçiminde de yorumlanabilen muğlak bir yargıdır. Bu nedenle modernist uzam, kendisini bir "novum"a, yeni yaşam biçimlerine doğru bir ilerleme, köktenci bir ortaya çıkış, Schönberg ve ondan sonra da Marcuse'un belirttikleri başka gezegenlerden bir esinti (Stefan George), doğmakta olan yeni bir çağın ilk ışıklarının habercisiliğini yapan bir gösterge şeklinde sunar. Şimdi, modern mimarinin uğradığı başarısızlıkların geç de olsa anlaşılmasından sonra modernist uzam, daha yüksek bir yoğunlaşma düzleminde sistemin kendisinin mantığını yeniden üretebildiğini kanıtlamış, ileri doğru bir atılım



Nam June Paik, "T.V. Clock"

içinde sağaltımcı pozitivizm ve standartlaşma ile ilgili ussallaştırma ve işlevselleştirme ruhunu, o ana değin düşlenemeyen bir inşa edilmiş mekana dönüştürebilmeyi başarmıştır. Ortaya çıkan alternatiflerin üzerine herhangi bir karara varmak, ancak modernizmin gerçekten misyonunu ve projesini tamamladığını mı, yoksa bir müdahaleye uğrayarak temelde eksik ve yerine getirilmemiş bir durumda mı kaldığı konusundaki ilgili tarihsel sorunun aracılığı ile mümkün olabilecektir.

Yine de, postmodern, şimdi ek bir olasılık, Ütopyacı beklentiler ile ilgili kavramın kuramsal, figüratif olmayan bir biçimde ön plana çıkartıldığı üçüncü bir okuma türü sunabilmektedir. Gober'in projesi en iyi, Le Courbusier'nin tüm ekonomik ve toplumsal engellere karşı, inşa edilmiş mekanın bir anda dönüştürülebilmesine yönelik protopolitik misyonunu yadsıyan bu olasılığın perspektifi içinde kavranabilmektedir. Althusser'den ödünç aldığımız bir ifade ile bu proje, bir tür Ütopyacı uzamın üretimi olmaktan çok, böyle bir uzam ile ilgili kavramın üretimi şeklinde algılanmalıdır. Ve bunun da, çağdaş mimarların giderek artan bir sıklıkla tasarımladıkları inşa edilmesi olanaksız "projeler" (kesinlikle mimari anlamda planlar, çizimler ve modeller) tasarımladıkları ve günün hiç bir ışığında düşlenemeyen, Piranesi'nin Roma ya da Le Courbusier'nin defterleri üzerindeki görüşlerinden çok fantazyaları üzerine oluşturduğu görsel belgeleri anımsatan binalar ve kentsel kompleksler ile ilgili grotesk ve parodik projeler ile aynı anlamda kavranmaması gerekir. Gober, sözcüğün en geniş anlamında bile bir mimar değildir; bununla birlikte onun "yontulan" binaların iç mekanından ve mobilyalar ile –bazen salt boru tesisatı gibi görünse de– mutfak ve banyo donanımının görsel malzemesini oluşturan konutsal kabuk arasındaki eklemlendirmelerden son derece özgül bazı nitelikler almaktadır.

Enstalasyon, yukarıda belirtilen "projeler"de olduğu gibi yeni bir tür oturma mekanı temsilini zihnin Ütopyacı perdesine yansıtmayı amaçlamaz; ve bu işlemin nitelendirici unsurunun –bir uzam kavramının üretimi– sistematik yönden işlevini sürdürmesi, işlemin kavramsal sanatla ilgili varolan nosyonlar üzerinde bir müdahale şeklinde bu tür temsillerle arasındaki ayrımı terminolojik yönden belirlemesi ile gerçekleşir: Burada, yapısökücü işlemin üzerinde yeni bir zihinsel varlığın üretiminin vurgulanması, ancak aynı zamanda da, bu varlığın herhangi bir olumlu temsil ve özellikle de "olumlayıcı" herhangi bir mimariye ilişkin bir taslak içinde özümsenme olanağının ortadan kal-

dırılması amaçlanmaktadır. Bu nedenle de işlem oldukça kendine özgü bir yapıya sahiptir ve daha ayrıntılı bir tanım gerektirmektedir.

Bize sunulan, çerçevesi içinde bir kapı (Gober), bir yığın (Meg Webster), geleneksel bir Amerikan peyzaj tablosu (Albert Bierstadt) ve "postmodernist" olarak tanımlanabilen bir metindir. Müze uzamında bir sergileme olarak bu nesnelerin kombinasyonu, elbette temsile yönelik beklentileri ve güdüleri harekete geçirici ve özellikle de, içinde bu birbirinden farklı nesnelerin ve parçaların –bir bütünün parçaları şeklinde olmasa bile, hiç değilse aynı tamamlanmış varlığın unsurları olarak kavranabilecekleri estetik bir bütünlemeyi yaratmak üzere bunların algısal yönden birleştirilmesine yönelik bir zorunluluğu ifade etmektedir. Bu zorunluluk, belirttiğimiz gibi "yapıt"ın kendisi tarafından (tabii bu sözcüğü hala kullanabilirsek) sistematik bir biçimde engellenmektedir; ancak, yine daha önce belirttiğimiz gibi bu engelleme, sözde "kavramsal sanat"ta olduğu gibi, öncelikle "bütün"ün ya da "tamamlanmamış şeyin" ya da bizzat "temsil" formuna duyduğumuz kendi (Kantçı) özlemimizi ön plana çıkartmak ya da eleştirmek üzere uygulanmaz.

Şunu belirtmek gerekir ki, Gober'in nesnelerinin ya da unsurlarının heterojenliği –genelde postmodernist "metinlerde" olduğu gibi– salt bir araya getirilemeyen ham maddeler ya da içerik türlerinin soyut biçimde farklılaşmalarından oluşmaz; ancak, aynı zamanda, kolektif yapıtın kendisine ait daha gerçek anlamda somut ve hatta toplumsal bir heterojenlik tarafından iki kat arttırılır ve güçlendirilir. Bu nesneleri birbirinden uzaklaştıran formların çoğul tarihleri –estetik öncülleri ile "yığın", kendine ait oldukça farklı metinlerle birlikte ironik "metin", bu arada kendi özgül eski tarihi ile Hudson River okulu– kendi uyumsuz biçimsel ve maddesel sesleri içinde birbirinden kesinlikle farklı bu sanatsal malzeme, burada da özne ve aracılık (agency) konularını, hatta kolektif özne ve bireysel amaçlılığa ilişkin yapay sorunları ve bununla birlikte "imza"ların çözülemezliğini bir kez daha ortaya atan sahici insan işbirlikçilerinin oluşturduğu hayaletimsi, ancak toplumsal buradalığını bir araya getirir. Yapıtın bu ikinci düzlemi daha sonra, estetik alımlama ve birleştirme ile ilgili ilk düzlemin katışıksız biçimsel sorununun heterojenliğini yoğunlaştırır, ona bir çok seslilik ve biçimsel ikilemi herhangi bir şekilde ortadan kaldırmadan toplumsal bir boyut kazandırır –tüm bu şeyleri bir arada nasıl görmeli ve aralarında algısal bir ilişki oluşturmalı– ve böylece bunun yanı sıra, dayanılması



Nam June Paik, "T.V. Garden"

hiç de daha kolay olmayan ikinci bir skandal olarak kalır. Bu arada, menteşelerinden sökülmüş kapı bizleri, bu ayrık parçaları bir araya getirme konusunda zorlamasını sürdürür ve bu arada, bizlerin tam bir kavramı üretmenin, bir kavrama yalnızca sahip olmaktan ya da salt onu düşünmekten rahatsız edici ölçüde farklı olduğunu giderek anlamaya başladığımız sırada bütünlükten ayrılmış bir şekilde kendi varlığını kabul ettirir.

Bununla birlikte, toplumsal yönden yapıtın bu kolektif varlığı da aynı zamanda belirli bir tarihsel kesinlik kazanmaya ve kendi kendini aynı rahatsızlık içinde, daha eski önceden beri varolan ancak, belki de işlevselliğini yitirmiş *Mitsein* kategorilerinden ayırmaya başlamaktadır. Bir kez –bir tür temel kolektif yaşamla ilgili bir ön-nosyon olarak– aile, artık aileye ilişkin değerleri yıkmak ya da yapılarını çözmek gereksinimini bile hissetmeyen bir oda ideasında tümüyle varlığını yitirmiştir. Gober'in Ütopyacı oda kavramını gerçek anlamda herhangi bir mimari projeden (Hatta "Ütopya"cı türden) ayıran en nihai ve en kesin özellik de budur. Zira bu tür projelerin özellikle komünal mutfak ve yemek odası mekanlarında olduğu gibi kolektifleştirmeye çalıştıkları durumlarda bile (More'dan –görkemli bir şekilde mutfakların yer almadığı– Bellamy'nin *Looking Backward*'ındaki görünürdeki orta sınıf apartman dairesi konutlarına ve oradan günümüze değin Ütopyacı söylemde hep varolan bir saplantı), zorunlu olarak aile ve aile yapısının varlığını koruması sorunları ile uğraşmaları gerekmektedir. Burada aile sorunsalının yokluğu, cinsiyet ayrımına dayalı bir bildiri şeklinde okunabilir, ancak aynı ölçüde de kolektif biçim konusunu yerel düzlemden, burada sanatsal işbirliği şeklinde tanımlanan kendisi içinde (perse) kolektif yapıt düzlemine aktarır.

Ancak, bu noktada ikinci bir tarihsel özellik araya girer; zira, bu işbirliği ne olursa olsun, ortadan kalkmaları ya da olanaksızlaştırılmaları sık sık tüm postmodernizmlerin oluşturucu özellikleri biçiminde yorumlanan daha eski modernist avangardın öncü bir projesi değildir. Başka bir deyişle bu enstalasyon, daha genelleştirilebilen bir türde biçemsel bir politika ya da sürrealizm ya da mimari avangardlardan herhangi birine bir zamanlar başat bir şekilde –protopolitik bir virüsün yeni bir dönem biçeminin gücü aracılığı ile yaygınlaştırma yolu ile, ya da, şu ya da bu yapıt ya da metin, bina ya da tablo aracılığı ile köktenci bir kültürel-politik değişim için evrensel bir politika oluşturarak– gerçekleştirdikleri gibi daha özgül bir politika ile ilgili herhan-

gi bir proje üretmez. Bu nedenle burada da diğer postmodernizmlerde olduğu gibi, avangardların ötesindeyizdir: Ancak, bu farklılaşma ile kolektif yapıt burada, dönemsel benzerlikler ya da mimarlar veya mimarlar arasında anektodik entelektüel buluşmaların dışında başka bir şey olarak olumlanmaktadır. Bir hareket ya da okula özgü örgütlenme biçimlerinden uzak duran, biçemin misyonunu gözardı eden ve manifesto ya da programların süslü retoriğini dikkate almayan bu işbirliğinin olumlanışının en son anlamı, Gober'in enstalasyonunun karşımıza çıkarttığı en son enigma değildir, ancak "yeni toplumsal hareketlerin" ya da çağdaş "mikropolitikalar"ın gündeme getirdikleri tüm yeni ve daha gerçek anlamda politik sorularla hiç değilse birlikte olduğu bir enigma oluşturduğu da bir gerçektir. Şimdi nesnenin kendisinin daha biçimsel "okunuşu" konusuna geri dönersek, bu konunun kültürel ve kuramsal anımızın gelecekteki tarihçilerinin zorunlu olarak önemli ve semptomatik olarak görecekleri başka bir konuyu, yani, alegorik yorumsamanın karmaşık kuramsal sorunları da dahil olmak üzere, yeni ve beklenmedik bir form içinde olmasa bile, alegorinin geri dönüşü ve yeniden canlanışı konusunu kapsadığı gözlemlenebilmektedir. Zira postmodernizmin, modernizmin yerini alması, aynı zamanda Romantizm'den Yeni Eleştiri'ye ve 1950'li yılların sonunda üniversite sisteminde "modernist" yapıtların kuramsallaştırılmasına kadar geçen uzun dönemde biçimsel ve dilbilimsel değerlerinin kendi başatlıklarını güvence altına aldıkları simgenin daha eski estetik mutlaklığının yaşadığı kriz tarafından ölçülebilmekte ve saptanabilmektedir. Eğer simgesel (aceleci bir şekilde) sanat yapıtının ve kültürün kendisi ile ilgili çeşitli organik kavramların içinde özümsenirse, bu durumda, ona zıt konumda bastırılmış çeşitli unsurların geri dönüşleri ve alegorik ile ilgili açık ya da örtük kuramların oluşturduğu tüm bir dizge, günümüzde, kopuşlara ve süreksizliklere, heterojenliğe (yalnızca sanat yapıtları bağlamında değil), Özdeşlikten çok Farklılığa, temelden yoksun anlam ağları ve muzaffer anlatısal ilerlemelerden çok kopukluklara ve boşluklara, Toplum ve anıtsal yapıt ve "somut evrensel" ile ilgili daha eski doktrinlerin içine gömüldükleri ve kendilerini yansıttıkları toplumsal "bütünsellik" yerine toplumsal farklılaşmaya yönelik gerçek bir duyarlık şeklinde tanımlanabilir. Bu durumda –ister DeMan ya da Benjamin'e ait, ister Ortaçağ ya da Avrupa dışı metinlerin yeniden değerlendirilmesi, ister Althusserci ya da Lévi-Strausscu Yapısalcılık, Kleinci ruhbilim ya da

Lacancı psikanaliz bağlamında olsun– alegoriler, düşünme nesnesi içinde birbirlerine uyumsuz uzaklıkların farkındalığı tarafından düşünce yetisine yöneltilen sorular ya da tek bir düşünce ya da kuramın bunları kapsayamayacağı konusunda hiç değilse asgari müştereklerde anlaştığımız görüngüleri kapsamak üzere tasarlanan çeşitli yeni yorumsayıcı yanıtlar şeklinde minimal düzlemde formüle edilebilmektedir. Bu durumda alegorik yorumsama, daha eski anlamda yorumsamanın olanaksızlığını kabul ederek ve bu olanaksızlığı kendi geçici, hatta rastlantısal hareketlerinin kapsamına dahil ederek kendi kendini gerçekleştiren başlıca yorumsayıcı işlemdir.

Bir kere, yeni alegori dikey değil, yataydır: Eğer *The Pilgrim's Progress*'de olduğu gibi kuramsal nitelendiricilerin birebir temelde nesnelerinin üzerine yerleştirmesi gerekiyorsa, bunu (nitelendiriciler de dahil olmak üzere) bu nesnelerin derin bir anlamda ilişkileri kapsadıkları, hatta bizzat kendilerinin de birbirleri ile sürdürdükleri ilişkiler sonucu oluşturuldukları konusundaki inancı ile gerçekleştirebilmektedir. Buna, bu tür ilişkilerin önlenemez devingenliğini de eklediğimizde, alegorik yorumsama sürecini, metin içinde bir uçtan bir uca hareket ettikçe, terimlerini statik anlamda ortaçağa ya da İncil'e ait kodların çözülmesine yönelik kod çözümleyici stereotiplerimizden oldukça farklı ve neredeyse "diyalektik" olarak nitelendirebileceğimiz (böylesine demode bir sözcük olmasaydı!) bir türün sürekli modifikasyonu içinde kendi terimlerini yeniden düzenleyen bir tür "tarayış" (scanning) olarak görmek yerinde olacaktır.

Belki de bu noktada, burada sözü edilen oligarşik yöntemin, bu tür modernizm/ postmodernizm kopuşunun dönemselleştirici şeması tarafından gerek duyulan ve harekete geçirilen süreç olduğunu gözlemlemek yerinde olacaktır. Burada, sık sık olduğu gibi postmodernizm kuramının kendisi, açımladığını öne sürdüğü sürecin bir örneğini oluşturmaktadır: Ortaya çıkan daha yeni alegorik yapılar postmoderndirler ve postmodernizmin kendisinin alegorisi olmaksızın tam bir açıklığa kavuşturulamazlar.

Her durumda, Gober'in enstalasyonunun okunuşunun kendini ortaya çıkartış tarzı böyledir; diğer üç terimle karşı karşıya gelindiğinde her terimin, kendi değerini ve anlamını ustalıkla ya da tam da ustalıkla sayılmayacak bir şekilde değiştirilmiş bulduğu, bir nesneden bir diğer nesneye doğru sürekli bir devinim. Herhangi bir yönün ya da herhangi bir başlama noktasının mümkün olabileceği ve burada sunulanların,



Robert Gober. "Başlıksız Enstalasyon"

mantıksal yönden olası (ve belki daha da belirgin) çeşitli yörüngelerden ve kombinasyonlardan yalnızca biri olduğu anlaşılabilirse, bu devinimin kabaca bir tanımı da yapılabilir, inşa edilmiş bir mekan ve yaşama biçimi, toplumun ve kültürün bir ürünü olarak, kendisine eşlik eden Onyedinci yüzyıl ya da Shakespeareci duyumlar ile birlikte Doğa'nın yerini belirleyen yığına en dolaysız biçimde bir karşıtlık oluşturan çerçevenin kendisi –ev, konut– ile başlamak, bize "mantıksal" ya da "doğal" görünecektir. İlk okuyuşta gerek toplumsal unsur (kapı çerçevesi), gerekse doğal unsur (yığın), gerçeklikler, dünyanın varlıkbilimsel boyutları olarak ele alınmaktadır.

Anlamların bu şekilde çiftlere ayrılması bu noktadan sonra – toplumsal ya da kültürel ve doğanın kombinasyonu olarak– "dünya"nın kendisinin, kendi kendinin temsilini oluşturan o daha farklı konuya, gerek doğanın, gerekse kültürelin (doğal ve toplumsal) temsil nesnelerini oluşturdukları estetik uzama karşı çıkabileceğini öne sürmektedir. Gerçekten, belli bir tür peyzajın –ya da daha iyisi, belli bir tür peyzajın ideolojisinin– birlikte ve aynı anda resimden ayrı düşünüldüklerinde, yine de onun yapısının örtük nesnelerini oluşturdukları "toplum" ve toplumsal ve tarihsel gerçeklikler üzerine bir dizi kesin ideolojik mesajlar ilettikleri "süreç"e, bunların ikisine de, diyalektik bir ilişki içinde Hudson River resim okulunda rastlanmaktadır. Bu nedenle geleneksel peyzaj resmi, böyle bir hareket içinde retroaktif olarak, görünürde (ontolojik) toplumsal ve doğal ilk iki gerçekliği ideolojiye ve temsile dönüştürür.

Ancak, günümüzde temsil sorununu gündeme getiren bir kişi, bir anda eski resmin kendisinin. Kuzey Amerika kültürünün evrimi ve tarihi içinde tarihsel bir belge ve ölü bir an oluşturduğu açıkça belli yeni bir güç alanını açar. İlgi alanımızın bu şekilde peyzaj resmi üzerinde odaklaşarak geçirdiği değişiklikle, bu birleşimde yer alan en son parça ile daha da skandal yaratıcı ve tarihselci bir bağın oluşturulması sürecine girmiş oluruz. Bu son parça, enigmatik ve "kavramsal" yapısı bir anda postmodernin varlığını haber veren, kendinden önceki üç terimi "nostalji"ye ve "Amerikana"ya dönüştüren ve beklenmedik bir biçimde bunları, sürekli içinde yaşadığı şimdiki zaman kipi ve çoğul tarihsel amnezileri ile tam anlamıyla postmodernizmin geç kapitalizm içinde bir stereotip ya da kültürel fantazya olmanın dışında herhangi bir gerçek varlığının bulunup bulunmadığı sorusunu çekinmeden sorabileceğimiz artık uzak sayılan bir geçmişe yansıtan, şimdiki zamana ait zehir gibi acı bir nesneye, Richard Prince'in metnine aittir.

Bununla birlikte, bu noktada gösterici yörünge durma noktasına ulaşacağı yerde gerçek anlamda bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Zira, tam bu noktada postmodernist metinden, aynı ölçüde postmodernist "yığın"a yöneliriz ve kendi kendimize –Doğa'nın yerini göstermek bir yana– Öteki (insani olmayan ya da eski adıyla Doğal) üzerindeki tarafgir egemenliğin insanlık tarihindeki diğer anlardan daha kusursuz biçimde gerçekleştiği bir toplumun nesneler dünyasından ve toplumsal ilişkiler bağlamından Doğa'nın sistematik bir biçimde silindiğine göre, bu Yığın'ın Doğa'nın mezarı gibi bir şeyi oluşturup oluşturmadığını sorgularız. Bu perspektiften bakıldığında, artık olduğu gibi anımsanışının bile olanak dışı olduğu yitik bir nesneye duyulan kederli özlem olarak, diğer nesnelere doğru gerileyen yol, bunların da köktenci bir biçimde değişikliğe ve dönüşüme uğramış nesneler olarak görünmelerini sağlar. Kapı çerçevesi –oturma mekanı ve toplumsalın simgesi– şimdi yalnızca kültürel bir temsil olarak kalmaz, aynı zamanda daha doğal bir oturma formuna duyulan nostaljik bir temsil halini alır. Şimdi, günümüzde "postmodern"in diğer yüzünü oluşturan ve böylece ardından peyzaj resmini, kültür tarihine ilişkin bir belge oluşturması açısından, bir antika, bir meta, Yuppie mobilyasının bir parçası ve bu bağlamda da, postmodern karşıtından çağdaşlık yönünden hiç de geri kalmayan yeni bir toplumsal gerçekliğe doğru çeken gayrimenkul spekülasyonu ve daha eski çekirdek aile tipi konut inşasının ortadan kalkmasına yönelik kaygılara "açık kapı" bırakır. Bununla birlikte, yeni yörüngemiz üzerinde bu "postmodern karşıt" (daha eski anlamda sanatsal üretim olarak göstermek yerine) giderek daha ısrarlı bir biçimde kendini dil ve bildirişim olarak ortaya çıkartır ve bu yeni yapılanmaya, çoğu kişi için çağdaş toplumun temel özelliklerinden birini oluşturduğundan dolayı medyanın heryerdeliğini getirir.

Ancak, bu noktada postmodernizmin –kendisine eşlik eden görünürde nostaljik bu parçalar üzerindeki– utkusu hiçbir anlamda emniyetli bir olgu değildir. Zira, eğer çerçevelenen metin yoğunlaştırılan "çeşni" ise; kulağa çarpan tını, tüm diğer unsurları şaşkın bir devinim içinde bırakan en etkin unsur olması anlamında, Barthes'ın *punctum* ile belirttiği nitelik ise, aynı zamanda da ilişkili nesneler arasında en kolayca kurtulabilenidir ve bunun nedeni de yalnızca, kendi doğasında geçmişe duyulan bir tür özlemi ve kendi içinde daha eski bir tür etnik özelliği barındırıyor olması değildir. Bununla birlikte şimdi,

herhangi bir "başat"lığın –örneğin, dilin en alt düzlem, temel gerçeklik, "en son belirleyici an" olarak kavrandığı günümüzde geçerli, geniş anlamda "yapısalcı" episteme– tipik özelliği olan tersine dönüşler arasında bu yazılı metin, yalnızca komşu unsurların sağlam görsel varlığını yeniden olumlama ve güçlendirme eğilimini taşıyan bir önemsizlik içinde karşımıza çıkar.

Burada olan şudur: Salt nostaljik reflekslerle, bu parçalar yavaş yavaş bilinçli direnişin olumlu ve etkin değerine, şimdi başat poster ve dekoratif kültürünü yadsıyan seçimler ve simgesel edimler olarak sahip çıkarlar ve kendilerini eski bir olgunun artakalan özellikleri olarak değil, yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan bir oluşum biçiminde tanımlarlar. Bir zamanlar geçmişe ait bir fantazyadan alınan haz gibi görünen bu özellik, şimdi giderek Ütopyacı bir geleceğin inşasına benzemeye başlamaktadır.

Bununla birlikte spekülatif olarak burada özetlenen, yalnızca bir geçici yorumsamadan, ona rakip bir diğer yorumsamaya doğru sona ermeyen bir yörünge olarak kalmaz. Durum, çok sayıda başka biçimlere girebilmektedir ve yorumumuzu bu noktada kesmek, "Ütopyacı Geleceğin", hatta imge ya da sunun olarak bile kesinleştiğini ima etmek anlamına gelmeyecektir. "Parçalar", tutarsız birtakım kümelenmeler içinde çiftlere ayrılmayı sürdürürler ve "düşünce"nin niteliği, yine sona ermeyen bir çeşitlilik içinde artar ve azalır, parlaklaşır ve karanlıklaşır.

Enstalasyon, aynı zamanda daha önceden de ima edildiği gibi bu tür güzel sanatlar sistemini ya da daha çağdaş bir deyişle, çeşitli gereçlerin karşılıklı ilişkilerini ilgilendiren farklı bir tür mesajı daha iletmektedir. Yazınsal gerçekleri sinestezide (Baudeleire) olduğu gibi, *Gesamkuntswerk* ideali, çeşitli güzel sanatların "sistem"ine ilgi duymuş ve bunların, sanatlardan birinin "kardeşçe liderliği" altına bir araya gelerek –Wagner'in durumunda bu lider müziktir– geniş kapsamlı bir birleşim oluşturacakları bir "sentez" düşüncesini yüceltmiştir.

Bununla birlikte, burada resim üzerine –bu sanatın başatlığını yitirdiğini açıkladığını söylemenin biraz abartma olacağı bir diğer mesajın da metinde yer aldığı açıkça bellidir ve bu mesaj kaçınılmaz olarak postmodern durumun kendisine ve geçmişte mimari üzerine örneklerin sahip olduğu, postmodern uygulamalar içinde merkezi bir konum kazanan tanıma uygun bazı "postmodern" resimlerin durumu üzerine tartışmalar biçiminde okunacaktır. Zira resmin "peyzaj"

ve "metin"e doğru farklılaşması, özgül olarak güzel sanatların bu alanını, yontusal ya da mimari komponentlerden daha yoğun ve belirgin bir biçimde sorunsallaştırır. Bu arada, burada Ütopyacı güdülerin söz konusu olduğuna olmasına yönelik sorun, yalnızca resmin genelde daha eski bir modernizm içinde sahip olduğu konumdan değil, daha önce de belirttiğimiz gibi, özellikle John Berger'in kübizm üzerine değerlendirmesinde kendini açıkça belli etmektedir:

> Bu yüzyılın ilk on yılı süresince, dönüşüme uğramış bir dünya kuramsal yönden olasılık kazandı ve değişimin zorunlu güçleri artık varolan güçler olarak kabul edilebildi. Bu dönüşüme uğramış dünyanın olanaklılığını ve uyandırdığı güven duygusu yansıtan sanat, kübizmdi. Bu nedenle, bir anlamda (Kübizm) o tarihe değin varolan en modern – ve aynı zamanda da felsefi yönden en karmaşık sanattı.[2]

Berger yalnızca, kübizmde vücut bulan resmin Ütopik misyonunu, onu izleyen savaş ve küresel devrimin uğradığı başarısızlıktan dolayı kapanmış olmasından değil, aynı zamanda bu geçmişe ait başarısızlığa uğramış kübizmin, henüz yeniden keşfedemediğimiz bir Ütopik güdüyü de ifade ettiği ölçüde geleceğimizi oluşturduğundan dolayı, bu metinde kullandığı zamanları açıkça belirginleştirir. Bununla birlikte, diğer avangardların da kendi özgül Ütopyacı anları vardır: Dada da bu, yalnızca eleştirel değil, aynı zamanda "insan yaşamını biçimlendiren nesnel formların sonu gelmez bozgunları[3] olarak tarihin dinamiğinin kendisini kapsayan patlayıcı bir olumsuzluktur. Sürrealizmin Ütopyacı misyonu, hasar görmüş ve parçalanmış bir endüstriyel toplumun nesneler dünyasına gizem ve derinlik, bu nesnelerin içinden konuşan ve titreşimlerini ilettiği izlenen bir Bilinçdışının (Weber ya da Latin Amerikalıların deyişiyle) gizemli niteliklerini kazandırmaya yönelik girişimlerinde yatar.

Bu nedenle (kendisi, belirttiğimiz gibi yeni bir tür Ütopyacı uzamda konumlandırılan Gober'in tavrının araştırmalarının okunması gereken yer, modern resmin bu çoğul Ütopyacı misyonları olmalıdır. Bununla birlikte, çağdaş durumun bu yeni ilerlemesi, postmodern resim ile ilgili herhangi bir değerlendirmenin diğer gereçleri ve bunların arasında özellikle (gerek kuramsal yönden, gerekse uygulamada) bu-

---

[2] John Berger, *The Look of Things* (New York, 1974) s. 161.

[3] George Lukàcs, *History and Class Consciousness* (Cambridge, Mass., 1985). s. 186.(*Tarih ve Sınıf Bilinci*, Belge, İstanbul: 2006).

gün yeniden keşfi, postmodern dönemin temel bir gerçeğini ve belirtisini oluşturan fotografi üzerine bir dizi bildirime dönüşür –burada ele alınan serginin fotografiyi ilgilendiren bölümü aynı zamanda, utkulu bir şekilde kendisine ait beklenmedik bir Ütopyacı misyonu ortaya çıkartarak enstalasyon ile ilgili bölüme uygunluk sağladığını gösterir. Genelde kişinin anladığı elbette şudur ki, resimde modern hareket ile çağdaş çeşitli fotografik hareketler, en iyi durumda kendi işlevlerini görülebilir dünyanın ortaya çıkartılması, yani, aynı zamanda çeşitli tarzlar ve üsluplar olarak görülebilir dünyanın maskesinin düşürülmesi yoluyla "fiziksel gerçekliğin arındırılması" (Kracauer'in filmsel gerçekliği betimleyişi) şeklinde görerek estetik ve savunucu bazı gerçekliklerini bu mediumdan ödünç almayı sürdürdüler. Ne var ki, göstereceğimiz gibi bugün çağdaş fotografinin misyonu, bundan farklı olabilmektedir. Bunu gösterebilmek için postmodern resmin aynı ölçüde dönüşüme uğrayan savunmalarına geri dönmek gerekecektir; ancak bu süreç içinde de Gober'in enstalasyonunun değerlendirilişinde bize yardımcı olduklarını gözlemlediğimiz yapılandırma ve yapısökme diyalektiğinin, yeni bir bağlamda beklenmedik bir şekilde yeniden ortaya çıktığını göreceğiz.

Her durumda, en baştan beri kesin olan şudur ki, en coşkulu biçimde kutlanan özelliğini oluşturan o çoğulluk içinde geliştirdikleri özel eğilim ne olursa olsun, postmodern resmin temsilcileri, çağdaş neo-figüratif resim aracılığı ile, resmin daha önceki (modernist) Ütopyacı misyonlarını yadsımaktadır; (büyük modernizmlerin estetikler arası atılımları da dahil olmak üzere) artık kendisinin ötesinde bir edimde bulunmayacaktır. Bu tür ideolojik misyonların yitirilmesi ve bir tür telos olarak kendi formlarının tarihlerinden özgürleştirilmesi ile resim sanatı şimdi "dili anlamdan yoksunlaştırmayı, resim dilini saplantı ve düşkünlüklerden kurtararak onu süreksizlikte bir değer kazanan bir uygulamaya ulaştırmayı" arzulayan bir kavram olarak "geçmişin tüm dillerinin tersine çevrilebilirliğini savunan göçebe bir tavrı izlemekte özgür bırakılmıştır... (*İT*: 6).[4] Değişik biçemlerin sınırdaşlığı (contiguity), her biri, önceden planlı olmaktan çok akışkan olan değişim ve ilerlemenin oluşturduğu bir temel üzerinde işleyen bir dizi imge üretir..." (*İT*: 18-20). "Bu şekilde anlam kesinliğini yitirir,

[4] Metinde sayfalarla ilgili olarak yapılan tüm göndermeler, için Achille Bonito-Oliva, *The International Transavangarde* (Milan, 1982), bundan böyle "İT" olarak kısaltılacaktır.

inceltilmiş, göreceleştirilmiş ve bu sayılamayacak denli çok sayıdaki işaret sistemlerinin ötesinde yüzen diğer semantik tözlerle ilişkilendirilmiştir. Sonuçta, artık herhangi bir kesinlik içinde konuşmayan, yönelimini ideolojik sabitlikler üzerinde temellendirmeyen, ancak çok yönlü bir dağılım içinde eriyen bir tür yumuşak yapıt ortaya çıkar " (*İT*: 24). Bu son derece ilginç ve konu ile yakından ilişkili tanımlamalar, eşitsiz bir biçimde yeni resim üzerine birbiriyle ilgili iki konuyu gündeme getirirler. Bunlardan birincisi, bazen tarihselci boyut olarak da anılan bölümü: Yani, biçemlerinin ve formlarının içeriğinin gerçek tarihi ya da diyalektiğinden bir ayrılma, "resim formlarının ... her tür metaforik çağrışımdan olduğu gibi, semantik göndermelerden ayrılmış bir tür "object trouve" olarak yeniden ele geçirilmesi olmaktadır. Bunlar, kendi öncelliklerinin saflaştırıldığı bir ergime kabı durumuna gelen yapıtın icrasında tüketilir. Bu nedenle, başka durumda birbirleriyle uzlaşmayan göndermeleri yenilemek ve farklı kültürel iklimleri kendi aralarında dokuyarak "tarihsel konumlar yönünden daha önce adı duyulmamış yeni melez yapılar ve dillerle ilgili değişik yer değiştirmelerini aşılayabilmek olanaklıdır (*İT*: 56-58). "Neo-Manyerist" bir duyarlık, sanat tarihi içinde, retorik ve patetik özdeşleşmeden özgür, bunun yerine, yeniden ele geçirilen dillerin tarihsel derinliğinin büyüsüne kapılmış ve sınırlandırılamayan yüzeyselliğe aktarılabilen esnek bir yanlılık (laterality) sunan bir duyarlık başat duruma gelir (*İT*: 66-68). Araştırılan, ancak üzerine bu tür açıklamalar geliştirilmeyen postmodern durumun diğer özelliği ise elbette, eski dostumuz "öznenin ölümü", bireyselliğin sonu, puriten sona erme ya da bastırma değil, ancak, sık olmasa da, genelde belirleyici özellikleri olarak kabul edilen şizofrenik akış ve göçebeliğin ortaya çıkması şeklinde beliren yeni bir anonimlik duygusu içinde öznelliğin yitirilmesidir.

Bilinçdışından yoksun sürrealizm; en kontrol edilemeyen türde figürasyonun sanrısal bile olmayan, kişisel olmayan kolektif bir öznenin özgül çağrışımları gibi, kişisel ya da grupsal bir Bilinçdışının herhangi bir anlam yüklemesi ya da yatırımı olmayan bir derinlik yoksunluğu içinde ortaya çıktıkları yeni resmi tanımlamanın yolu şudur: Judaism ya da köylülerden yoksun Chagall'ın folk ikonografisi; kendine özgü projesinden yoksun Klee'nin çöp çizimleri; şizofreniden yoksun şizofrenik sanat; manifestosundan ya da avangardından yoksun Sürrealizm. Bu, bizim bugüne değin Bilinçdışı adını verdiğimiz, belli tür kentsel nesneler ve belli tür kentsel insanlar da dahil olmak üzere top-

lumsal alanın durumlara özgü belli bir gruplaşması içinde belli birtakım kuramlar tarafından oluşturulan bir tarihsel yanılgıdan başka bir şey olmadığı anlamına mı gelmektedir? Bununla birlikte burada önemli olan, köktenci tarihsel farklılıkların arayışına girmek ve tarafgir davranmamak ya da tarihsel değer şahadetnameleri dağıtmamaktır.

Bu durumda, bu ruh içinde neo-figüratif resim bugün, kültürle ilgili tüm imgelerin ve ikonların, su yüzeyindeki kütükler gibi dağıldığı ve yüzdüğü, görsel yönden şeyleştirilmek, parçalara bölünmek ve diğerleriyle birlikte sürüklenmek üzere "gelenek" adı altında geçmişten şimdiki zamana ulaşan herşeyi kendisine çektiği o olağanüstü uzamın ta kendisidir. Bu tür resimlerin *yapısökücü* terimi ile ilişkilendirilmesi de bu anlamda olmuştur. Zira bu süreç, herşeyin büyük ölçekte bir teşrihini ve görsel absenin yarılmasını içermektedir.

Bu işlemin –Susan Sontag'ın *bir zamanlar bir tür "imgeler ekolojisi"*, imge toplumu için tüketici karşıtı bir tür "oruç" ya da su kürü önerdiği anlamda[5]– terapik bir değerinin bulunup bulunmadığı, açıklığa kavuşturulmuş değildir. Her durumda, bireysel ya da kolektif bir öznenin var olmadığı bir yerde "kür" gibi bir kavramın işlevinin ne olabileceğini kavramak oldukça zordur. Bununla birlikte güçlü bir etkileşim –eklektik kısa devre, speküler ya da hatta "scopophilic" yanılet çatırtısı –David Salle'ın resminde olduğu gibi– en iyi durumda kendisini bu tür resimden ayırır. Salle'ın arketipsel kategorisi (zira bu tam olarak bir form değildir) dyptich ya da çiftli panonun (zaman zaman üst üste bindirme (super-position), üstüne çizme (overdrawing) ve "overdoodling" olarak adlandırılan) boş bir örgütleniş gibi görünür; bununla birlikte, bu tür bir jeste (şimdi bu resme ve buna bakınız) geleneksel olarak eşlik eden içerik –sağınlaştırma (authentification) ve sağınlaştırmadan arındırma (deauthentification), maskeden arındırma, bir gösterge sisteminin, bir diğer gösterge sistemi ya da "gerçekliğin" kendisi adına geçersizliğinin kanıtlanması– yokluğunu sürdürür: Öte yandan, aynı zamanda ideolojinin sonu, özellikle Freud'un ve psikanalizin sonu, herhangi bir yorumsayıcı ya da yorumlayıcı bir sistemin bu yanyana konumlandırılmalarının evcilleştirme ve onlara kullanılabilir anlamlar kazandırabilme konusundaki güçsüzlüğünü kanıtlar. Bu nedenle işlendiklerinde, bunların "işler durumda" olduklarını onaylayan şok ile, size ideolojik amaçlara

[5] Susan Sontag, *On Photography* (New York, 1977), s. 180. (*Fotoğraf Üzerine*, Agora: 2009).

yönelerek taciz edecek sanat nesnesinin yokluğundan, ama aynı zamanda da (sanat nesnesinin) "çok boyutlu dağılımından" kaynaklanan, Bonito-Olivaa'nın sözünü ettiği "yumuşaklık" arasında bir ayırım yapabilmek zorlaşmaktadır.

Böylece, bir yandan David Salle'ın temel ve üstyapı özelliklen olarak nitelendireceğim çalışmasında ve burada sözü edilen fotoğrafçılarda çeşitli şekillerde uygulandığı biçimde –en uygun terimle "tuval (screen) segmentasyonu" olarak nitelendirebileceğimiz "dyptich" çerçeveleme, belli bir sıra düzenini izleyen kolaj, makasla kesilen imgelerden oluşan– bu fragmantasyon uygulamasını yan yana yerleştirmek oldukça yararlıdır: Wasov'un yeniden fotograflanan ve yeniden bir araya getirilen imgeleri, Simpson'un "iris" çiçekleri ve betimleyici başlıkları, Larry Johnson'un özdeyişleri, Cypis'in çok panolu anatomik teşrih nesneleri, Welling'in yazınsal analizleri, hatta Wall'ın saydam levhaları, gerçek fotoğrafın maruz kaldığı ışıklı, hatta stereoskopik performanstan (bu performans, Salle'da olduğu gibi resmin üzerine baskı ya da bitiştirme yöntemiyle değil, yüzeyin altında ek bir boyut gibi yansıtılmaktadır) ayrı tutuldukları durumda bu şekilde algılanabilmektedir. Bu "yapıtların" ya da "metinlerin", parçaları ya da segmanlarının birbirlerini demistifiye etmediklerini söyleyebileceğimi hissediyorum (ancak, Simpson'un sanatı böyle bir noktaya yaklaşır ve Cypis'in "feminist" unsurları –yani kadın bedeninin parçaları– köktenci bir okumaya yönelik belli bir zorlayıcı girişimi sağlar). Ancak, bu konuya en iyi algılama yolu ile yaklaşılabilmektedir.

Örneğin, bize söylendiğine göre, fotoğrafta algılama, büyük ölçüde daha sonra bu özgül görüntü ya da "poz"(exposure) hakkında beklenmeyenin ne olduğunu keşfedebileceğimiz belirlemeye, objeyi hiç değilse jenerik olarak tanımlayabilme konusunda önceden gerçekleştirilen bir girişime bağlıdır. Belli bir ön bilgi, bir nomenklatür ya da genel bir terminoloji. Ancak bu özellikler, şimdi görünürde çağdaş fotografiye aktarılmışlardır; burada, biçemsel parçaları tanıyarak belirlememiz gerekmektedir; tek tek belirlenmeleri, bunların daha sonra kesinlikle diğer unsurlardan ayrılmalarını sağlar; "semiotik tözlerin" birlikte varolmaları ve aralarındaki çatışmalar da bundan kaynaklanır.

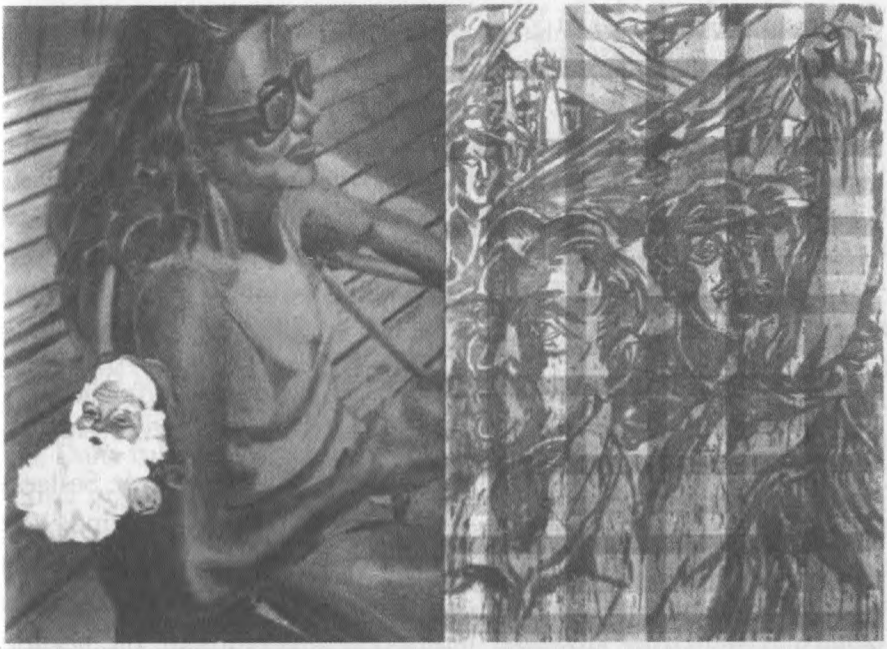
Kanım odur ki, çağdaş fotografinin segmanlara ayrılması, zorunlu olarak ressamların yapısökücü tarzı ile aynı biçimde işleyebilir, ancak henüz doğru tarihsel ve formel kategorilerine sahip olamadığımız daha yeni yapılara özgü birtakım göstergeleri yansıtabilirler.

Altmışlı yıllarla seksenli yıllar arasındaki iklim farkı, J. G. Ballard'ın, örneğin *Vahşet Sergisi*'nde Oliver Wasow'un fotoğraflarının (Bkz. Bölüm I'de reprodüksiyonu sunulan # 146) omurga görüntüleri olarak nitelendirebileceği özellik üzerinde biraz durduğumuzda kendini belli edecektir. Gerçekten de, Wasow'un fotoğraflarında eksik olan, Vietnam ve Kongo'nun, çürüyen gökdelenler ve çöken süper otoyolların aşığı altındaki görüntüleri üzerinde çok araçlı araba kazaları biçiminde Hiroşima'yı geri getirdiği altmışlı yılların şiddet ve acılarının oluşturduğu arkaplan düzlemidir. Bununla birlikte görünümün tabakalandırılması, "Belleğin Kalıcılığı" başlığını taşıyan aşağıdaki paragrafta Ballard'ın canlandırdığı görünüm ile garip birtakım benzerlikler içermektedir:

> "Kumların eridiği boş bir kumsal. Burada saatle ölçülen zaman artık geçerli değil. Gizil büyüme ve olanaklılığın simgesi embriyo bile kurumuş ve gevşemiş. Bu görüntüler, zamanın anımsanan bir anından artakalanlar. Talbot için, en rahatsız edici unsurlar kumsalın ve denizin düz bir çizgiyi oluşturan bölümleri. Bu iki imgenin zaman içinde birbirlerinin yerini almaları ve onun kendi bölünmemiş sürekliliği içinde birleşmeleri, onların (Talbot'un) öz-bilincinin katı ve ödün vermez yapıları olarak şekillendirdi. Daha sonra, uçuş noktası boyunca yürüdüğü sırada, kendi bilinçli gerçekliğini oluşturan çizginin, dingin ve uyumlu bir geleceğin biçimlendirilmiş unsurları olduğunu fark etti."[6]

Başlık tümcesinin burada, süreklilik yanılsamasının/statik sonraki imgelerin retina üzerinde üst üste bindirme yolu ile oluşturulduğu film kuramında böylesine büyük ve belirleyici bir rol oynadığı "görümün kalıcılığı" ile ilgili sözde bilimsel doktrine karşı sav biçiminde okunmalıdır. Ballard şimdi, üst üste bindirmeyi dünya deneyimimize ve süreksizliği, bireysel ve kolektif kriz ve bozuluş a nında yeniden ortaya çıkan –kumsal ve denizin tabakalaşmış düzlemlerine ayrılan çoğul gerçekliklere yansıtmaktadır. Huzursuzluk ve travmanın gereçleri, toplumsal ve tarihsel yıkımı olası kılan malzemeye (kendini izleyen kuşaklarda, Ballard'ın etkisinin artık fark edilemeyeceği ölçüde derin bir biçimde içselleştirmedikçe) Wasov'un X ışınlarında rastlanmaz. Bununla birlikte Ballard burada –aynı zamanda kanımca kendi yapıtında benzersiz bir biçimde– önceden düşlenemeyen mesajlarının ve sinyallerinin bir şekilde kendileri tahrip olmuş post-atomik ekosis-

[6] J. G. Ballard, "The University of Death" *Love and Napalm: Export U.S.A. içinde.* s.27.



David Salle, "Wild Locusts Ride"

temlerimize nüfuz ederek kendi varolmayan varlıklarını, koşut yoğunlukların boş formları, düzlemler, ana renkler, pre-Sokratiklerin ilk maddeleri ya da doğa durumunun en son yalınlıklarına ilişkin geçmişe yönelik bir düş kadar belirgin var olmayan tözlerin tabakalaştırılmaları ile hissettirdikleri "dingin ve uyumlu geleceği", bu Ütopyacı durağan dönemi (William Morris) araştırmaktadır. *The Voices of Time*'ın doruk noktasında, aynı zamanda evrenin uzamsal unsurları roman kahramanı ile konuşurlar, ancak bu konuşmalarını, çeşitli entropi oranlarının birbirinden farklı dilleri ve bildirişim yollan ile iletebilirler:

> Powers birdenbire karanlık gökyüzünde parlak bir kireç tepesi gibi yükselen dik kayaların yoğun ağırlığını hissetti... Bu dik kayaları yalnızca görmekle kalmıyor, aynı zamanda, bunların ne kadar yaşlı olduklarının da farkına varıyordu. Aşınmış zirveler ... bunların her biri kendilerine özgü görüntülerini ona iletiyor, bin ayrı ses, hep birlikte bu sarp kayaların yaşamlan boyunca geçen toplam zamanı anlatıyorlardı. Gözlerini tepelerin yüzeyinden ayırdığında, ikici bir zaman dalgasının birincinin üzerinden geçtiğini hissetti. Şimdi görüntü daha da genişlemişti, ancak perspektif daralıyor ve tuz gölünün oluşturduğu geniş diskin üzerinden yansıyordu... Powers, gözlerini kapatarak geriye yaslandı ve iki zaman cephesi arasındaki uzamda, zihninde görüntülerin derinleştiğini ve güçlendiğini hissederek arabayı sürmeye devam etti.[7]

Bunlara daha sonra galaktik uzaydan gelen sesler eklenir. Seslerin tümü, sonunda nihai hedefleri, kendi *mandala*sının merkezinde yer alan Powers'ın bedeni üzerinde birleşirler. Ancak, dünyanın sonunu haber veren altmışlı yıllarda artık olanaklılığını yitiren erken dönem Ballard'ın inandırıcı tükenme fantazyaları, paradoksal bir şekilde entropi ve jeolojik geçmişle ilgili formülasyonlarını ulaşılamaz bir gelecek ve Ütopya'nm kırılgan bir olumlanması ve daha da önemlisi, nüfuz etmesi gereken toksik atmosfer ile değiştirir. Şimdi Wasow ile birlikte seksenli yıllara ulaşırız ve Ütopyacı omurga segmanlarının, optik etkilerinin atmosferdeki kimyasal kirliliğin aşırı yoğunlaşmasından kaynaklandığı söylenen Santa Monica üzerindeki günbatımlarının dingin ve dünya-ötesi yalımlarından bir şeyler taşıdığını farkederiz.

Kanımca, yeni fotografinin Ütopyacı misyonu tam olarak bu tür içsel farklılaşmalarla imge içinde karşılıklı yankılanan "segman"lar aracılığı ile elde edilmektedir. Fotografinin geleneksel hazları, nesnenin

[7] Ballard, *Best Short Stories*, s. 114.

katı parlaklığının yanı sıra, resim sanatının geleneksel olarak ortadan kaldırmayı amaçladığı bir gönderge olarak makinenin görüntüyle bütünleşmesini de kapsamaktadır. Kendisini nesnesinden ayıran ve şimdi onun karşısında duran adın diyalektiğinde olduğu gibi,[8] bir yeniden üretim olarak fotoğraf, kendisinden "ayırdedilemeyen" nesneden bağımsızlığını her zaman dramatize etmiştir. Bununla birlikte, çağdaş resimde şunu gözlemleriz ki, bir modern toplum, başka bir kültürden etkilendiği ve toplumsal gerçekliğin daha özgül bir kültürel formun özelliklerine –stereotipler, kolektif imgeler ve benzerleri– büründüğü ölçüde, postmodern resim bir tür göndermeyi yeniden canlandırır ve bu tür kolektif kültürel fantazyalar biçiminde bir "gönderge"yi yeniden icad eder.

Bu nedenle çağdaş, hatta postmodern versiyonu içinde fotografinin, ters yöne doğru geliştiği, dışsal herhangi bir karşılığı bulunmayan özerk bir görünüm oluşturabilmek amacıyla bu tür göndergeyi yadsıdığı gözlenir. Şimdi içsel farklılaşma, imgenin gönderge ile eski ilişkisinin yerini içsel ya da içselleştirilmiş bir ilişkinin aldığı (ki, bunun sonucu olarak Wasow'un imgelerinde "segmanların" hiç birinin bir diğeri üzerinde gönderge olarak herhangi bir önceliği bulunmaz) kesin bir yer değiştirmenin belirtisi ve anı olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha ruhbilimsel terimler kullanmak gerekirse, izleyicinin dikkati şimdi imge içinde daha farklılaşmış bir karşıtlık olarak üzerinde yoğunlaşmıştır ve böylece, imgeyi dışarda varolan varsayımsal bir nesne ile karşılaştıran o daha eski "benzerlik kurma" ya da "eşlendirme"ye yönelik bir amaçlılığa yönelik bir amaçlılığa ayırabilecek fazla bir enerji kalmamıştır. Bununla birlikte, paradoksal olarak –Salle'ın yapıtları gibi postmodern resimlerin ayırıcı özelliğini belirleyen– bu "dışla", ama kolektif fantazyaların dış gerçeklikleri ve Kültür Endüstrisinin malzemeleri biçiminde bilincin kendisine nüfuz eden bir dışla yönlendiren dikkattir.

Bu yeni Ütopyacı fotografinin, daha eski deneyselci tür fotografinin (–estetiğine duyduğu hoşnutsuzlukta Barthes'ın yalnız olmadığı– soyutlamalar, artık ne olduğu anlaşılamayan süt damlalarının büyütülmüş yakın çekimleri, illüzyonistik her tür mekanizmalar) geleceğinin ne olduğunu bilip bilmediğini zaman gösterecektir. Bu tür özümse-

[8] Bkz. T. W. Adorno ve M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (New Yok, 1972), s. 15 ff. (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı, İstanbul: 2010).

melere karşı çıkan argümanlardan birisi de, sanat ve kültürün ne olduğu üzerindeki kavrayışlarımızda ortaya çıkan değişikliktir: Zira, daha eski tür sanat tarafından iletilen ve bugün artık tahammül edilmeyen mesajlardan biri de, fotografinin (fotografik gazetecilik değil) bir "sanat" olduğu savı idi; yeni resimlerin böyle bir savı savundukları ya da beyan ettikleri söylenemez. Böyle bir Ütopyacılığın –estetik bir ideoloji de dahil olmak üzere bir ideoloji olduğu açıkça bellidir: Ancak, herşeyin bir ideoloji olduğu ya da daha iyisi, ideolojinin dışında hiç bir şeyin bulunmayacağı konusunda minimal bir uzlaşmaya vardığımız bir dönemde, bu da tehlikeli bir giriş sayılmaz. Yine de günümüzde şu gerçeğin farkedilmesi gerekiyor ki artık her yerde –ve bu arada, sanatçılar ve yazarlar arasında– açıkça ilan edilmeyen bir tür "Ütopik örgüt": Edimlerinin tam olarak belirlenmesi zor, programı belirtilmemiş, hatta belki de henüz formüle edilmemiş, varlığı genelde vatandaşlar ve yetkililerce bilinmeyen; ancak, üyelerinin birbirlerini gizli birtakım Masonik işaretler aracılığı ile tanıyabildikleri bir yeraltı örgütü ile karşı karşıya gelindiği gözlemlenmektedir. Hatta, bu yazıda sözü edilen sergiye dahil sanatçıların da böyle bir örgütün katılımcıları arasında yer almaları bile olanaklı görünüyor.

7

KURAM

POSTMODERN KURAMSAL SÖYLEMİNDE İÇKİNLİK VE NOMİNALİZM

Bölüm 1: İçkinlik ve Yeni Tarihselcilik

Son yıllarda yayınlanan Amerikan eleştirisi ürünlerinden çok azında Walter Benn Michaels'in *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*[1] adlı kitabında görülen yorumlama gücüne, parlaklığına ve enerjisine rastlanır.

Kitabın, biçimsel eğilimleri her zaman edebiyat tarihine özel sorular getiren bir dönemi –özellikle naturalizm– ele almasının ve değerlendirilmesi olağanüstü zor yazarlarla yüzleşmesinin yanısıra, kendi özelliklerinin yönünden günümüz polemikçilerinin epeyce büyüsüne kapıldığı o "New Historicism" *(Yeni Tarihselcilik)* denilen şeye de bir örnek oluşturduğu söylenebilir. Yapıt aynı zamanda Michaels'in (Stephen Knapp ile birlikte) kaleme aldığı *Against Theory*[2] başlıklı kışkırtıcı ve tartışmalı kuramsal metni kendine temel alarak, kuramdan vazgeçildiği varsayıldığında neleri yapmaya devam edebileceğimizi sergiler.

Bütün bunların yanısıra fotografi sorunsalına duyulan yakın ilgi, günümüzün en heyecan verici sanat medyasına (postmodernizm içinde) birtakım canlandırıcı müdahalelerde bulunulmasına neden olmaktadır. Öte yandan, romans ve realizme gösterilen ilgi (modernizmin kendisi de başta olmak üzere) yukarıda anlatılan naturalizmin ana sorunuyla birleşince, gündemdeki tür (genre) ve

---

[1] Berkeley, Calif., 1987. Metinde daha sonra yer alan tüm göndermeler GS olarak kısaltılmıştır.

[2] Alıntı W.J.T. Mitchell, ed. *Against Theory* (Chicago, 1985) s. 11-28. s. 11-28 (Derrida ve Gadamer üzerine) yazılan bu makalenin ikinci bölümü Critical Inquiry'de yayınlanmıştır. Metinde yer alan göndermeler ilk metne ilişkindir ve AT olarak kısaltılmıştır.

dönemleştirme konularını olumlu ve üretken bir biçimde baştan tanımlarlar. Son olarak kitap yüzeysel bağlamda açık olmayan yazınsal-eleştirel yaklaşımlarla ilişkileri, güçlü (ve bazılarına göre saldırgan) politik tavırları ortaya koyar. Bu konuların hepsi de tek tek üzerinde daha fazla durulmasını gerektirecek türdendir; birlikte ele alındıklarında ise, Michaels'ın yazıları (ancak ben "onun" yazılarının bundan daha da önemli olduğunu anlatmaya çalışacağım) çağdaş (ya da çağ ötesi) eleştiri ve kuramı içinde bulunduğu ısıyı yansıtmada örnek bir fırsat oluştururlar.

Michaels-Knapp'ın program-yazısında "Kuram"ın, terimin son yirmi yıl boyunca çoğumuz için, Avrupa'da yazılan ve artık ciltler dolusu bir oyluma sahip malzemeyi beklenmedik bir biçimde gözardı eden, ödün vermez ölçüde kısıtlı bir kategori oluşturduğu gözlemlenmektedir. Denemenin gönderme çerçevesi (frame of reference) Gayrı-Amerikan ve Avrupa kültürüne yönelik "kuramcılara" özellikle Anglo-Amerikan görünecektir ve bizlerin, yerine koymaya çalıştığımız "kuram"ın (yapısalcı, postyapısal ya da Alman felsefesi veya diyalektik anlamında) yeni birtakım sorunları ya da ilgi alanlarını vaat ettiği genelde kaçmaya çalıştığımız İngiliz Dili Bölümünün ilgi alanı çerçevesinde ele alınan konulara bir geri dönüş gibi gelecektir. (Kendi içinde bir "ölçüt" oluşturan bu şiiri ya da metni okumanın geçerliliği nedir?) Bu bağlamda elbette Gadamer devreye girer: Ancak Hirsch'in rakibi olarak; Derrida, yalnızca Amerikan kültürü ile bağlantılarından dolayı değil, aynı zamanda, herşeyden fazla, Searle ile sürdürdüğü güçlü polemikten dolayı da, bu bağlamda yer almaktadır: Burada sanki, natüralizme yöneliş şimdi, yalnızca Anglo-Amerikan kültürün azılı düşmanlarının varlığına bağlıymış gibi bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Ancak, daha sonra da belirteceğim gibi, kıta Avrupa'sına ait belli başlı izlekler ve konular aynı zamanda *The Gold Standard*'da da yeniden yüzeye çıkmaktadır ve Michaels'ın savının mantığı, onu bu konu ve izleklerin yeniden keşfine yönlendirmektedir. Kanımca, kitabın en olağanüstü ve hayranlık uyandıran özelliği de, felsefi bir buluş sürecini gözlerimizin önünde sergilemesi ve Michaels'ın tüm dikkatini yazının içeriği ve daha büyük sorunların, oldukları durumda, kendi anları içinde gündemde yer alan şu ya da bu kuramsal "trend" ya da sloganın gücü aracılığıyla içeriğe dışarıdan eklemlenmeleri, kendi çalışma nesnelerinin içsel dinamikleri üzerinde yoğunlaştırmasıdır. Belki de şu gerçek "Against Theory"nin genelde kışkırtıcı programı-

nın derinliklerinde yatan gerçeklik anı olarak kabul edilebilir: Çeviklik ve alımlayabilme yetisinin uygun bileşimi ile sorunların, bizlerin günümüzün kuramsal söyleminden kaynaklanan şeyleştirmelerine doğru bir sapma yapabilmemize fırsat verebilecek biçimde kendilerini ortaya çıkartmaları beklenebilir. Bununla birlikte bu, burada ele aldığımız metinde "kuram" sözcüğü ile "belirtilmek istenen" anlam değildir; buradaki bağlamda kuram, yazarlarının tüm özetlemeleri ile kısaca belirtilebilen bir şey, yani "gerçekte birbirinden ayrılamayan terimleri bölerek kuramsal sorunlar üretme eğilimi" (*AT*: 12) olmaktadır. Böylece bu eğilim, ayrıcalıklı iki tür hata şeklinde tanımlanır ve yerelleştirilir: "Yazarın amacının ve metinlerin anlamının" ayrımı ve "bilginin" inançlardan ayrılması sonucu bir şekilde "inançlarımızın dışında" varolabileceğimiz nosyonunun (*AT*: 27) üretildiği ve böylece "kuram"m artık "insanların pratiği dışarıdan yönelebilmeleri için pratiğin dışında bulunabilme girişimleri içinde benimsedikleri tüm yöntemler" anlamına geleceği (*AT*: 30) daha geniş ya da daha yoğun söylemde "epistemolojik" patoloji. Her iki konuya da sırası gelince geri döneceğiz, ancak şunu belirtmek gerekiyor ki, bir kodlandırma ya da terminoloji, bunları bir şekilde bir araya getirmeden önce bu iki özelliği, bir yanda özne, diğer yanda ideoloji ile ilgili konular şeklinde birbirinden ayıracaktır. Michaels-Knapp argümanının kendi hedefleri üzerine en ilginç soruyu: Neden onların terimleriyle, gerçekte birbirinden ayrılmayan terimleri bölmenin ısrarla bir hata ya da yanılgı olmayı sürdürdüğü ve neden kişilerin bu hatayı sürekli yineledikleri ya da herşeyden önce, işlemiş olduklarını gözardı ettikleri sorularını kapsayan yüzeysel bir itiraz, bu tartışmayı gereğinden önce sona erdirecektir. Hataların ve yanılgıların kişisel sorunlar, budalalığın ya da kesinlikten yoksun düşüncenin bir ürünü olduğu öne sürülür: Bu görüş ise, bugün tarihsel bir gizem boyutlarına ulaşmıştır ve buna karşı ilk yerinde tepki de, bu tür düşüncelerin "tuhaf" ya da "acayip" oldukları yolundaki Michaels'm kendisinin *Gold Standard* boyunca benimsemiş olduğu tipik tepki olacaktır. Ve son olarak ad, bazı okurların neden kuram üretmenin sona erdirilmesinin hiç bir (pratik) sonucu olmayacağı konusunda (Stanley Fish'den alınan) oldukça endişe verici güvenceyi neden ciddiye almış olabileceklerini de göstermektedir: Bu, okurların söz konusu sonuçlar üzerine herhangi bir koşut görüş geliştirebilecekleri anlamına değil, bizlere birşeyleri yapmayı sona erdirmemiz konusunda bir uyarı yapıldığı, tam olarak

gerekçelerini bilmediğimiz yeni birtakım tabuların, tutkulu bir enerji ve inanç içinde geliştirildiği konusunda güçlü bir duyguya kapıldığımız anlamına gelmektedir. Bu nedenle, bizzat "kuram" üzerine bu yeni "tabu"da bir "gariplik" vardır.

Bu önerinin gizemli ve umarsız sessizliklerinden biri, zorunlu olarak "kuram"ın sona ermesinden sonra felsefenin sahip olacağı konum; "son"un kendisinin "içkinlik" ve "aşkınlık" arasındaki eski gerginliğin bir tür provası olarak felsefi terimlerin içinde yararlı bir şekilde yeniden biçimlendirileceği ile ilişkilidir. Yazın eleştirisi alanında, Yeni Eleştiri'nin temsilcileri de bu sorun üzerine yoğun bir şekilde eğilmişler ve bu amaçla, bugün geriye baktığımızda kısaca "formalizm" adını verdiğimiz terimi kullanarak yadsıdığımız metinsel içkinliğin iyi bilinen başatlığına başvurmuşlardır. Yeni Eleştiri temsilcilerinin içkinlik ve aşkınlık için kullandıkları terimler "içsel" ve "dışsal" idi; ortadan kaldırmayı amaçladıkları kuramsal aşkınlık formları, dışsal tarihsel ve yaşamöyküsel bilgiler, ama aynı zamanda da politik fikirler, toplumbilimsel genellemeler ve Freudcu ilgi alanları idi: "Eski" tarihselciliğe karşı Marks ve Freud. Konuyu bu şekilde ortaya koymak, Yeni Eleştiri'nin, –Marksist otuzlu yıllardan akademik sanatın yüceltildiği ellili yıllara doğru– muzaffer yükselişinin, bu yükseliş sürecinde çok az sayıda "Kuram" ile karşılaştığının farkına varılması anlamına geliyor. Bu dönem, daha sonraki yıllarda bir öç duygusu içinde geliştirilen çok sayıda kuramsal çalışma ile henüz kirlenmemişti: Felsefe bölümleri bile, varoluşçuluğun neden olduğu fırtına şiddetinde rüzgarların henüz ilk hışırtılarını duyuyorlardı. Bir kırsal manzarayı andıran görünüm üzerinde yalnızca eski moda bir komünizm ile eski moda bir psikanaliz, devasa çirkin yapılar olarak yükseliyorlardı; tarihin kendisi (ki, o yıllarda o da aynı ölçüde eski moda idi), etkin biçimde akademisyenliğin çöp sepetine gönderilmişti. O günlerde içkinlik, şiir yazma ve şiir okuma anlamına geliyordu ve bu edim, o dönemlerde herhangi bir kuramdan çok daha coşku doluydu.

Durumu bu şekilde özetlemek, eleştiri ve kuramın bugün A.B.D.'de çok daha farklı bir konumda yer aldığının kavranması anlamına gelecektir. Benim deyişimle "adlandırılan" kuramlar, gerek tempoları, gerekse sayılan açısından kültürel ve entelektüel atmosferi başka dönemlerle karşılaştırılamayacak derecede doldurduklarında ve Yeni Eleştiri'nin "içsellik" ayrımını anlamsız kılacak derecede çoğaldıklarında, ne şekilde kavranmış olurlarsa olsunlar, böyle bir ay-

rım "adlandırılan" kuramlardan bir diğerini oluşturacaktır. Yukarıda sözü edilen daha erken iki kurama gelince, bugün marksizmlerin çoğulluğunun, psikanaliz okullarının çoğulluğunda olduğu gibi, bunları daha az tehdit edici ya da hiç değilse, daha az belirgin biçimde "dışsal" kıldığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle, Paul de Man'ın "kurama direniş" adını verdiği kavramın (tabii kendi kuramına), ancak daha eski direnişlerle açıkça karşılaştırılabilen karmaşık, ikinci derecede formlara bürünmesi beklenebilir. "Tarihe Dönüş" sloganı bile (tarihselcilik gerçekten bu şekilde tanımlanacaksa), "tarih"in kendisinin bugün "kuram"ın karşıtı olmadığı, ancak kendisinin de tam olarak çeşitli tarihsel ve tarihbilimci "kuramların" çoğulluğunu oluşturduğu ölçüde (Annales Okulu, meta-tarih, psiko-tarih, Thompsoncu tarih, vb.) yanıltıcıdır. Ancak, "çoğulluğun" kendisi, bugünkü entelektüel durumun daha çok "dışsal" bir tanımı olmaktadır.

Yeni Tarihselciliğin altını çizerken ve ortaya çıkışının öyküsünü anlatırken karşılaştığımız ilk sorun, varoluşunu bir "ekol" ya da "hareket" (veya kuram ya da yöntem) olarak önvarsayan adın kendisi ile ilgilidir; buna karşılık, birazdan göstereceğim gibi, çeşitli katılımcılarını belirleyen herhangi bir ideolojik içerik ya da inançtan çok, paylaşılan bir yazma pratiğidir. Belki de, bunların arasından çıkmış olmasına karşın, şimdi dışarıdan, bir suçlama gibi aralarına katılan bir etikete yönelik karışık duygulan bu açıklayabilir. Gerek solda, gerek sağda (yapısökmenin dışında) son yıllarda ortaya çıkan çok az hareket (bu terimi gevşek anlamıyla hala kullanabilirsek) bu denli coşku ve muhalefete yol açabilmiştir. Gerçekten de, oluşturucu anlamda postmodern anın, geleneksel avangardların ve kolektif hareketlerin olanak dışı oldukları an şeklinde betimlenişinin herhangi bir yararı varsa, daha eski tür bir kolektif hareket gibi görünen bir şeyin ele verilmesinde çeşitli "kızgınlık" (ressentiment) formlarının faaliyette oldukları (ya da bu tür bir hareket veya onun benzeşiminin suçlamalarına hedef olduğu) söylenebilir. Bu tuhaf durum en azından yapısal yönden olanaksızlığının olumlandığı bir anda gerçek bir avangard hareketin ne olduğu konusunu yeniden ortaya çıkartmaktadır. Söz konusu durum aynı zamanda, tam da haksız sayılmaması gereken bir tavırla, kitaplarına belirsiz genel bir "izm" yaftası yapıştırılarak eleştiriye uğradıklarını hisseden "Yeni Tarihselci" terimi ile nitelendirilen yazarların duydukları rahatsızlığı da kısmen açıklamaktadır. Gerçekten de, aşağıdaki metinde, böyle bir suçu işleyeceğiz ve iyi ya da kötü, *Gold Standard*'a

Yeni Tarihselci yöntemin tipik bir örneği olarak sık sık başvuracağız. Ancak bu, önlenemez bir ikilemdir: Sartre'ın da uzun yıllar önce gösterdiği gibi; benzersiz bir birey olarak içinde bulunduğum özgül durumun belirleyici bir unsuru da, her zaman benim diğerleri tarafından mahkum edildiğim ve bu nedenle de seçim bana kalacak şekilde –utanç, gurur, önleyici davranışlar– uzlaşma sağlamak zorunda bırakıldığım (Sartre "sahiplenmek" diyor), ancak, salt özel bir kişi olmamdan dolayı bunun ortadan kalkmasını bekleyemeyeceğim genel kategoridir. "Ayrımcı" diğer hedeflerde olduğu gibi Yeni Tarihselcilerde de; Sartre'ın belirleyebileceği gibi Yeni Tarihselci, diğer kişilerin "Yeni Tarihselci" olarak nitelendirdikleri kişidir. Diğer terminolojimiz içinde bu, sonuçta bireysel içkinliğin, görünürde dışsal kolektif etiketler ve nitelikler biçiminde belli bir aşkınlık ile gerginlik içinde bulunduğu anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, "reddetme"nin kuramsal formu, ampirik olarak verilmediğinden ve gerçek anlamda varlıkbilimsel ya da kavramsal bir konuma sahip bulunmadığından dolayı, aşkın boyutun en baştan varolmadığı argümanından oluşmaktadır: Bu tür kolektifleri hiç kimse görmemiştir ve dolaysız olarak deneyimlememiştir; öte yandan da, bunlara tekabül eden "izm"ler, en acemice geliştirilen stereotipleri ya da en belirsiz türde genelleyici düşünceyi kapsamaktadır. Bunu, toplumsal sınıfların varolmadığı ya da yazın tarihi içinde "modernizm" gibi kavramların (bir şekilde "modernist" olarak tanımlanabilmelerinin bile artık gereksizleştiği) belirli bir metni okuma ile ilgili o son derece farklı ve nitel yönden ayrıcalıklı deneyimin kabaca ikameleri olduğunun öne sürülmesi gibi "aşkın"ın reddine yönelik en temel örneklerin ele alınması izler. Bu anlamda çağdaş düşünce ve kültür (Adorno'nun modern sanatın eğilimleri üzerine belirlediği bir teşhisi genişletecek olursak) yoğun biçimde nominalist, postmodernizm ise, kendinden daha önceki dönemlerin tümünden daha da somut biçimde nominalisttir. Ancak, *zeitgeist* onu nasıl ele almaya çalışırsa çalışsın, içkinlik ve aşkınlık arasındaki çelişki eskiden olduğu gibi kalır ve aşkınlaştırma işlemi, sermayenin daha eksik ve daha süreksiz olduğu önceki dönemlerde yaptığı gibi, aşkınlığın kendisi ile ilgili entelektüel sorunların somut ve dramatik bir şekilde ortaya atılmaması için gözle görünmeyen bir şekilde, ancak her yerde varolan geç kapitalizmin olağanüstü ölçüde düzgüselleştirici ve birleştirici güçleri tarafından daha da yoğunlaştırılır.

Bu nedenle *The Gold Standard*'ı, Yeni Tarihselciliğin karakteristik bir örneği şeklinde okumak, uygun olmasa bile önlenemez bir uğraş olacaktır ve bu işlem, şimdi bu "hareket" ile ilgili yararlı birtakım stereotipler geliştirmemizi ya da çıkarsamamızı öngörecektir. Kanımca bu, ancak öyküleme yoluyla gerçekleşebilir (elimizde bu vardı, şimdi ise bu var); ben de bu öyküyü, bir "metin" kavramının getirilmesi ile örülen değişimler aracılığı ile anlatacağım. Bu değişimler, ilk elden yazın alanında gerçekleşmezler ve yazın alanına, "dışarıdan", diğer nesnelerin disiplinlerini yeniden örgütleyen ve bunlarda sorun yaratıcı "nesnellik" nosyonunu geçici bir süre için durdurabilen yeni yöntemlerle başa çıkabilmeyi mümkün kılan metinsellik nosyonuyla daha sonra geri dönerler. Böylece, politik güç, okuyabileceğimiz bir "metin" biçimini alır; gündelik yaşam, yürüyüşe ya da alışverişe çıkılarak harekete geçirilen ve deşifre edilen bir "metin" olur; tüketim meraları, diğer "düşünülebilir" sistemlerle (yıldız sistemi, Hollywood filmlerinin "tarz" sistemi, vb.) ile birlikte metinsel sistem olarak gerçek yüzünü gösterir; savaş, kent ve kentsel ile birlikte okunabilen bir metin olur ve son olarak da, bedenin kendisi, daha derinde yatan güdüleri ve duyumsal malzemesi ile acı veren darbelerin ve belirtilerin herhangi bir diğer metin gibi eksiksiz bir biçimde okunabildiği bir *palimpsest* olur. İncelenen çalışma nesnelerinin bu şekilde yeniden inşasının onaylanabilirliğinden ve bizleri sıkıcı, yapay sorunlardan kurtardığından kimse şüphe edemez; ancak, kendisiyle birlikte kendi içinde yeni yapay birtakım sorulan getirdiği ise herkes tarafından önceden tahmin edilebilir. Bu noktada bizi ilgilendiren ise, bu metinsellik kavramının açıklayıcı yazı (ya da salt "temsil"i kapsayan, ancak ondan daha temel bir anlam içeren "Darstellung") için getirdiği biçimsel ikilemler olmaktadır.

Bu ikilemler, özgül herhangi bir homojen disiplin içinde, örneğin, gücün farklı türde malzemelerin müdahalesi olmaksızın yorumlanabildiği bir düzlemde yer alamazlar. Buna karşın, çeşitli tür malzemelerin ya da nesnelerin yanyana getirildiklerinde, yalnızca (zaman zaman bir "yöntem"i andıran) bir "kuram" tarafından çözümlenebilen bir temsil sorunu ortaya çıkar. Böylece, Lévi-Strauss'un ilgi alanını oluşturan geniş bağlam içinde belli sayıda heterojen çalışma nesneleri birbirleriyle uyumsuz savlarını ön plana çıkartırlar: Herşeyden önce "akrabalık sistemi" –ama aynı zamanda da, ikili ya da üçlü örgütlerin oluşturduğu daha dar anlam içinde "toplumsal yapı" ve son olarak

da, verili bir kabile toplumunun "görsel" biçemi ya da sözel öyküleri içinde kültürün kendisi. Aile, sınıf, gündelik yaşam, görsellik ve anlatı: Bu metinlerin tümü de özgül sorunlar sunmaktadır; bununla birlikte, bunları bitiştirilmiş biçimde tek, göreceli olarak birleşmiş bir söylem içinde okumaya çalıştığımızda, nicel yönden daha üst düzeyde birtakım sorularla bütünleştiklerini gözlemleriz. Postmodern toplumsal düşünceyi önceden kestirebilen Lévi-Strauss, belirtilmiş bulunan türde yerel ve heterojen varlıkların organik ve hiyerarşik bir biçimde kendi bünyesinde düzenlendiği toplumun kendisi gibi kurgusal, bütünleştirici bir tür varlığın oluşumunu gözardı eder. Ancak bunu yalnızca, akrabalık, köy örgütlenmesi ve görsel formun çeşitli bağımsız "metinlerinin" bir şekilde "aynı" metinlermiş gibi okundukları farklı türde "kurgusal" (ya da aşkın) bir varlık geliştirerek gerçekleştirebilmektedir: Bu yönteme "homoloji" adı verilir. Birbirlerinden farklı oldukları ölçüde, çeşitli yerel ve somut "metin"ler, kendi özgül, içsel dinamikleri gereği tümünde de işler durumda varolan soyut bir "yapı"dan arındırdığınız sürece birbirleri ile "homolog" bir durumda okunabilirler. İlkece bir yöntem olarak homolojinin uygulanmasını onaylayan "kuram" daha sonra kişiye varlıkbilimsel öncelikleri oluşturmayı önleyebilme fırsatı tanır. Böylece akrabalık yapısı hiç değilse ilke olarak köyün uzamsal örgütlenmesinden daha temel ya da nedensel yönden öncelikli bir konumda değildir. Bununla birlikte, çeşitli alt-sistemler arasındaki farklılaşmanın ortadan kaldırılmasını ya da herhangi bir hiyerarşinin bulunmamasını sağlayabilmek için dışsal bir kategori, "yapı"nın kendisi gerekmektedir. İnancıma göre, "yapısalcılığın" (ve onun açtığı yeni analizlerin olağanüstü zenginliğinin) etkisi, felsefi ön tahmini ve çalıştırıcı kurgusu (ya da ideolojisi) olan harekete geçirici nedeninden –yani, yapı kavramından– çok, homolojiler oluşturabilme olanağına bağlanmalıdır. Aynı zamanda, şunu da belirtmek gerekiyor: Homoloji nosyonu kısa bir süre içinde gözden düşmüştür ve "zemin ve altyapı"nın olduğu gibi kaba ve vulgar bir düşünce, en muğlak anlamda genel formülasyonlar için bir bahane ve birbirinden kesinlikle ayrı boyutlarda ve niteliklerde varlıkların en yetersiz biçimde belirtilmesi anlamına gelmiştir. Gerçekten de, bazı değişikliklerle (bunların ne anlama geldiğini daha sonra açıklayacağım) Michaels'ın "Kuram" üzerine geliştirdiği kendi eleştirisinin özellikle şu belirlemenin vurgulanması için sözünün edilmesi gerekiyor: Somut bir varlık ya da "metin"den (akrabalık olgusu, örneğin bir köyün

yerleşimi) bir tür "amaç" –altta yatan yapı– soyutlanmış ya da ayrılmıştır; böylece, sözü edilen somut metin, bu bağımsızca formüle edilen amacın ifadesi ya da gerçekleşmesi gibi bir anlam kazanmaktadır. Bununla birlikte çözüm, açıkça daha eski, metinselcilik-öncesi disipline geri dönüşte, diğer bir deyişle, tüm bu hetorojen malzemelere ya da metinlere dönüşte yer almaz. "Yapısalcı an" ya da homoloji uygulamasına yetki veren yapının "kuram"ı tarafından belirlenen söylemsel (discursive) ilerleme, değişik tür malzemeler arasında tümüyle yeni bir dizi oluşturabilme amacının ve olasılığının daha da gelişimidir. Kişinin "kuramsal" bölümdeki konumu ne olursa olsun, bu uygulamanın şu anda terkedilmemesi gerekir. Diğer bir deyişle, Michaels-Knapp manifestosunun ikircikliği, metnin kuram-öncesi prosedürlere bir geri dönüş çağrısı şeklinde okunabilmesi olasılığından kaynaklanmaktadır; oysa metin aynı zamanda, Yeni Tarihselciliğin uygulanışında, heterojen malzemenin "söylemsel" bir yönden ele geçirilmesini sağlayan, öte yandan da, bu genişlemeyi bir zamanlar onaylayan kuramsal bölümü sessizce terkeden, evvelce homolojilerin amacını ve hedefini oluşturuyor gibi görünen aşkın yorumsamaları yok sayan tümüyle yeni bir dizi "post-kuramsal işlem"i ortaya çıkartmaktadır.

Bu nedenle, Yeni Tarihselciliği, içkinliği ve homoloji kuramını ortadan kaldıran ve "yapı" kavramını bir yana bırakan *"homoloji"* prosedürlerinin sürdürülmesine bir geri dönüş şeklinde tanımlayacağız. Bu aynı zamanda, kuramsal tartışmalar ve malzemeye karşı yorumsamacı bir uzaklığın benimsenmesi üzerine bir tür yasak ya da tabu yerleştiren yönetici bir formel kuralın ortaya çıktığı bir estetik (ya da yazma geleneği ya da Darstellung tarzı), geçici bir bilançonun düzenlenişi, belirtilen "husus"ların özetlenişidir. Zerafet, burada kuramsal ya da yorumsayıcı soruların sorulmasını önleyecek ölçüde yaratıcı analizler, geçişler ya da modülasyonlar arasında köprü işlevini gören pasajların oluşturulmasını kapsar. İçkinlik, uzaklığın önlenmesi ve bu son derece önemli geçiş anlarında, zihnin ayrıntılara ve dolaysızlığa daha yakın bir konumda yer alabilmesini sağlayacak şekilde muhafaza edilmelidir. Böylece, bu tür eserlerin (artefacts) en başarılı olanlarında, performansın nefes kesici huzursuzluğuna duyulan hayranlığı, metnin sonuna ulaşıldığında bir şaşkınlık izler, zira bu noktada kişi, ellerinin boş kaldığını kendisiyle birlikte evine götürmek üzere ne bir fikir, ne de bir yorumun bulunduğunu farkeder.

Bu perspektiften, Yeni Tarihselciliğin başlangıcını haber veren Stephen Greenblatt'ın *Renaissance Self Fashioning* başlığını taşıyan kitabı, geçmişe bakıldığında yanlış bir sorunu (Kepler'in ya da Galileo'nun Platonculuğu) çözme süreci içinde utkulu bir rastlantı sonucu elde edilen klasik ve paradigmatik buluşlardan biri gibi görünmektedir. Başlığın vurguladığı gibi, başlangıç noktası ya da çerçeve – son derece özgül biçimde ileri– modernist ideolojilere ve değerlere sahip, ancak artık demodeleşmiş "benlik" ve "kimlik" kavramından oluşmaktadır ve bu kavramın ele alınışı, sonuçların hiç bir zaman kuramsallaştırılmamasına ve belirtmek istediklerimin hiç bir zaman kuramsal bir yaklaşımla bir araya getirilememesine rağmen, kavramın bütünüyle parçalanması ve inanılabilirliğini yitirmesi ile sonuçlanmaktadır. Yapıtta, yorumsayıcı bir ustalık ve yoğun bir entelektüel güç ve kuramsal enerjinin yanısıra, Yeni Tarihselciliğin en başarılı yapıtlarının ayırıcı özelliğini oluşturacak olan öz-bilinç ya da klasik anlamda yansılamanın (reflexivity) tümüyle dışlandığı gözlemlenmektedir. Elbette, ideolojik çerçevenin yapısının çözülüşünü belirleyen, Greenblatt'ın kendi malzemesinin iç mantığı olmuştur: Son aşamada "benlik" (self) düşüncesinin kendisini tartışma konusu duruma getirecek ölçüde kendi biçimlerini değiştirebilme yetisine sahip benlikler. Ancak, çalışmanın açıkça belirtilen izlekselliğinin, en az etkileyici özelliğinde; açıkça peşinden gidilen izleğin teoloji ve emperyalizm arasında bir eksen üzerinde, günah çıkartma kurumundan ya da Tyndale'in İngilizce İncil'inden İrlanda ya da Bahama adalarındaki dehşet verici katliamlarla ilgili açıklamalara kadar çeşitli belgesel malzemeler yer aldığı gözlemlenir. Daha önce "kişilik" olarak tanımlanan ve psikanalizin tüm analitik sofistikasyonları içinde kavranabilen izleksel ilişki gözardı edilmemiş, ancak yeniden şekillendirilmiş ve "karşılıklı kodlandırılmıştır": "Tüm metinlerde ve bilgilerde, görebildiğim kadarıyla saf, bağlarından kurtulmuş öznelliğe ait hiç bir an bulunmuyordu; gerçekten de bizzat insan öznesi farkedilir biçimde özgürlüğünden yoksun, belirli bir toplumda güç ilişkilerinin ideolojik ürünü biçiminde görünmeye başladı.[3] Ancak, şimdi homoloji ya da yapıyı Gücün kendisi olarak adlandırıyor görünen bu tematik leitmotifin yeni, retroaktif versiyonu bana, "düzeneğin devindiricisi", çoğul gereçten oluşan bir kolaj ya da montaj uygulamasının ussallaştı-

[3] Stephen Greenblatt, *Rennaissance Self Fashioning* (Chicago, 1980) s.256.

rılması gerçeğinden sonra geliştirilen bir varlık gibi görünmektedir. Burada "güç" yorumsayıcı bir kavram, metnin işlevini sürdürdüğü ve üretmeyi amaçladığı "aşkın" bir kuramsal nesne değil, kendi içkinliğini sağlamlaştıran rahatsızlık duygusuna kapılmadan ayrıntılar üzerinde durabilmesini sağlayan bir güvencedir.

Renaissance Self Fashioning hiç değilse Yeni Tarihselciliğin prosedürlerinin paradigması şeklinde; yani, bu yöntemin (ya da söylemin) başka bir yerde (Viktorya döneminde ya da şimdiki anda, Amerikan natüralizmi anında) yeniden konumlandırılabilen bu "yöntem"in bir gösterimi biçiminde okunduğunda böyle bir durumla karşılaşılır. Zira, şunu eklemek gerekir ki kitap yapısal yönden bir belirsizliği içermektedir. Rönesans dönemi üzerine gerçekleştirilen akademik çalışmalara bir katkı olarak okunduğunda, yukarıdaki açıklamalardan oldukça farklı bir şey, Tyndale ve More'un anında, öznelliğin ya da içselliğin görünümünün (ancak bu, iki kurumun güvencesi arasında salınan salt bir görünümdür) Wyatt'da laikleştiği, daha sonra Elizabeth döneminde, Marlowe ve Shakespeare ile yeni bir tür özne olmayanın kurmacalığına ve dramatik gösterişine doğru sürüklendiği bir tarihsel anlatının tarihsel bir önermesi ve bir ön taslağı ortaya çıkmaktadır. Burada da, özne kategorisine yalnızca "yapısal yönden çözülmek" üzere bir gönderme yapılır, ancak, aşkın bir tarihsel yorumsamanın temel nitelikleri, çok farklı bir şekilde kullanılmak ve tartışma konusunu oluşturmak üzere kalırlar. *Yeni Tarihselcilik* içinde bunların son aşamada terkedilmeleri burada tarihsel segmanın göreceli olarak budanması ile önceden ima edilmektedir, ancak bu durum, daha geniş bir eğilimi mi, yoksa yerel bağlamda birebir dönüşümü mü tanımlandığı sorusunu zorlaştırmaktadır.

Yeni Tarihselciliğin içkinliği ile ilgili düşünce şeklinin de burada teslim edilmesi ve tartışma dışı bırakılması gerekiyor ki, bu da, Yeni Tarihselciliğin içkinliğinin en yalın anlamda (bu durumda genelde tarih ve toplumbilim arasındaki temel gerginlik söz konusu olduğundan dolayı sosyolojik ya da "proto-sosyolojik" türde) kuramsal genellemelerde bulunan tarihçinin içinde bulunduğu hastalıklı durumu yansıtması demektir. Annales tarihçilerinin ya da Ginzburg'un prosedürleri ya da hatta Thompson'un Althusser'e yönelik saldırısının altında yatan güdülerden biri, *Yeni Tarihselcilik* ile bir tür ailevi benzerlik içinde bulunan "kuramsallaştırma" ile ilgili oldukça üst düzeyde kuramsal bir isteksizliği yansıtmaktadır. İlgili diğer disiplinsel eğilimi

oluşturan "anlatısal" antropolojiye gelince, bu eğilimin önde gelen temsilcilerine (Geertz, Turner, vb.) Greenblatt açıkça göndermelerde bulunmaktadır; ancak, Greenblatt o dönemde, *Yeni Tarihselcilikle* çok yakın ilişki içinde bulunan ve bu akımın ortaya çıkışına karşı bir tür yapıcı tepkiye benzeyen George Marcus ve James Clifford'un bu eğiliminin temel yasalarını belirlemiş olduklarını bilmez. Bununla birlikte, tarihçiler sözkonusu olduğu ölçüde bu benzerliğin "gereğinden fazla kararlılık" terimleriyle tartışılması daha yerinde olacaktır: Daha açıkça belirtmek gerekirse, Yeni Tarihselciliğin bunlarla arasında varolan ideolojik akrabalık, onun alımlanmasına ve değerlendirilmesine, yeni bir hareket olarak sahip olduğu prestije ek bir tını getirmektedir; bununla birlikte, kendi yazınsal-eleştirel ve kuramsal bağlamı içinde bu yeni tarihsel olgunun anlamının ve işlevinin açıklanmasına doğru bir adım atmaz.

Bu nedenle, aşırı kuramsal enerjinin ele geçirilerek konumuna yerleştirildiği, ancak "şeyin kendisinin" geri dönüşü ya da kurama karşı direnç diye görülebilen içkinlik ve nominalizm değerlendirilmesi ile bastırıldığı *Yeni Tarihselcilik* söylemini, Eisenstein'ın ünlü deyişi "tarihsel çekimlerin bir montajı" şeklinde formüle edeceğiz. Bu tür özenli montajların kısa formlar içinde daha canlı bir şekilde işlendiği gözlenir; Greenblatt'ın kendi yazdığı *Invisible Bullets* ve Catherine Gallagher'in *Our Mutual Friend'in Bio-Ekonomisi* başlıklarını taşıyan birbirinden oldukça farklı iki makalede bunların şaşırtıcı biçimlerde kullanıldıklarını görüyoruz: Greenblatt'ın makalesinde polis gözetimi, Virginia kolonisi ve Shakespeare'in yerel ağızlara öykünmeleri yan yana yerleştirilir. Gallaghter'in çalışmasında, Malthus incelemeleri, ölüm izlekleri, ondokuzuncu yüzyılda kamu sağlığı hareketleri, yaşam ya da yaşamsallık üzerine henüz ortaya çıkmakta olan kavramlar, Dickens'ın romanında aktarılan çöp ve kanalizasyonun boşaltılması temsili ile Değer göstergesi altında gruplaşırlar. Bununla birlikte buraya kadar belirtilenlerden, sözkonusu çalışmaların görkemli konularını –Öteki ve değer– kendi içlerinde "kavramlar" olmaktan çok, sözü edilen montajlar için birer bahane şeklinde algıladığımın anlaşılması gerekir.

Bununla birlikte, Eisenstein'ın diline gelindiğinde, figüratif bir kullanımın bile bizlere Yeni Tarihselci formların anolojilerinin tarih ve antropoloji gibi ilgili disiplinlerin sınırlarının ötesinde de pekala varolabileceğini; öte yandan, bu tür söylemsel *(discursive)* parçaların

kendi estetikleri ya da formları ya da "parstellung" terimleri içinde sahnelemenin, benim yalnızca ikisini belirleyeceğim daha genel tarihsel koşutluklar önerdiğini anımsatmaktadır. Filmde yeni montaj formlarının, izleyicinin görsel imgeler üzerine bir tür içkin tefekküre dalmasını önleyecek biçimde uyarılması ya da kışkırtılması yalnızca Eisenstein'ın ya da Brecht'in karşılaştığı klasik bir sorun değildir; aynı ölçüde, daha dolayımsız ve çağdaş uzamda Godard'ın filmleri de bu kalıt ile daha umutsuz ve çok daha sorunsal bir biçimde uğraşmaktadır; Godard'ın Brecht ya da Eisenstein'dan daha az kuramsal olmayan "düşünceleri"nin izleyicilere bir şekilde iletilmesinin filmin misyonunu oluşturan tüketim toplumu ve Maoist politikalar üzerine birtakım düşüncelerin varolduğu yadsınamaz. Ancak Godard'da bu "düşüncelerin" konumunun Yeni Tarihselciliğin düşünceleri (Güç, Öteki, değer) ölçüsünde kesinlikten yoksun olduğu gözlemlenmektedir ki bu bize hiç değilse burada, söz konusu yazarlar açısından salt seçimler ya da eğilimlerle değil, söylemsel aşkınlık adını verdiğimiz bir tür kuramsal içkinlik ya da Adorno'nun nominalizm adını verdiği daha genel hareket tarafından meşruluklarının ortadan kaldırıldığı ve inanılabilirliklerinin yitirildiği daha genel tarihsel durumla karşı karşıya geldiğimizi belirtmektedir. Örneğin, bir Godard filminde yoğun biçimde anlam yüklü ve izleyiciyi uyaran bitiştirmelerin –bir reklam imgesi, başarılı bir slogan, haber filmleri, bir felsefeci ile söyleşi, şu ya da bu kurmaca karakterin bir jesti– izleyici tarafından, doğru mesajın alımlanması bir yana, herhangi bir mesaj şeklinde bir araya getirilip getirilemeyeceği bile artık kesin değildir. Adorno'ya gelince, Olumsuz Diyalektiğin birçok yönden Adorno'nun içkinlik ve aşkınlık ile ilgili aynı tarihsel ikilemi daha üretken bir şekilde ele alabilmemize yönelik bir girişim gibi okunabilmesine karşın (Adorno sorunun bu şekilde çözümlenemeyeceğine inanıyordu), Adorno bu ikilemle daha dolaysız bir biçimde Benjamin'in *Pasajlar* projesindeki (ona göre) kabul edilemez uygulama aracılığı ile karşı karşıya gelmişti: Adorno ve Benjamin'in bu konu ile ilgili mektuplaşmalarında, Adorno'nun, Benjamin'in okuruna kendi tarihsel "gruplaşmalarının" ya da montajlarının niteliği, bunların ne anlama geldiği ve nasıl yorumlanmaları gerektiği üzerine bilgi verme konusundaki isteksizliği ile karşılaştığında, ötesine geçmeyi arzulamadığı çizgiyi ortaya çıkartır. Anglo-Amerikan geleneğinde, içkinliğe duyulan bu kaygının ilk ortaya çıkışına Pound'un ideogram nosyonunda ve *"Cantos"*un pedagojik iki-

lemlerinde rastlanır. *Yeni Tarihselcilik* olgusuna kendi yerel çözümlerinin (ya da kaçışlarının) daha örneksel bir tarihsel tını bulabildiği daha geniş tarihsel ve biçimsel bağlamı içinde saygınlığını geri kazandırmasını her yönden isteriz. Elbette *"The Gold Standard and the Logic of Naturalism"*, kitabı oluşturan tek tek bölümlerin ikili düzlemlerinde ve bir bütün olarak başından sonuna kadar kitabın kendisinde işleyen bu tür montajlardan oluşmaktadır. *Yeni Tarihselcilik* formu (ya da yönteminin) bu genişletilmiş gösterimi, Greenblatt'ın öncü çalışmasının bizler için taşıdığı bir diğer ilginç nokta da yapıtın "benlik" gibi geleneksel ya da konvansiyonel "izlek"lerin iskele desteğine gerek duymaksızın sahnelenebilme özelliğine sahip olabilmesidir (ancak, giriş bölümünde olduğu gibi, "yazma" tematiğine yönelik olarak zaman zaman yapılan jest, yanıltıcı bir biçimde okurlara, daha yakinen tanıdıkları bir alanda bulunduktan konusunda bir güvence vermek üzere tasarlanmış gibi görünmektedir).

Kitap boyunca birbirinden farklı üç ritm eşitsiz bir şekilde işlemektedir; bunlardan herhangi biri üzerinde dikkatin yoğunlaşması, diğerlerinin arka planlarını aydınlatır ve oldukça farklı bir okuma biçimi yaratır. Bu ritmler (1) bu tür homolojilerin ya da diğer bir deyişle, Yeni Tarihselci söylemin en ayırıcı biçimsel disiplinini gördüğümüz "tarihsel vahşetlerin montajı"; (2) gösterişli bir biçimde liberal ya da radikal yorumsamalara karşı sürdürülüyor gibi görünen, ama gerçekte aynı zamanda "Against Theory"de özetlenen "konum"u yeniden vurgulayan polemikler ve (3) ortadan kayboluşu ve başka bir şeye doğru içkin dönüşümü de dahil olmak üzere özellikle bu dönemin özgüllüğüne ilişkin bir şeyin olumlandığı proto-tarihsel bir anlatı; bu anlatı en açık seçik biçimde ekonomik terimlerle kavranabilir (altın standartının ideolojisi, sözleşmelerle ilgili tartışmalar, tröstlerin ortaya çıkması), ancak aynı zamanda yazınsal hareketler ya da tarzlar (realizm, romans, natüralizm); hatta, *ecriture* üzerine tartışmaların da olasılıkla bir bölümünü oluşturduğu) *trompe l'oeil* resim ve fotografi üzerine sayfalarda yer aldığı bu tür temsiller aracılığı ile de yeniden yapılandırılabilir. *The Gold Standard*'ın en ilginç özelliklerinden biri de önceden planlanmamış, bu nedenle de diğer özellikler ya da düzlemlerin (özellikle ikinci, polemik düzlem) varlığı ile varsayımsal *Yeni Tarihselcilik* normundan ayrı tutulması gereken önceden planlanmamış çokseslilikte yatar.

Bununla birlikte homolojiler, tıp, kumar, toprak zilyetliği, mazoşizm, esir ticareti, fotografi, mukaveleler, histeri ve son olarak da paranın kendisi de dahil olmak üzere malzemelerinin şaşırtıcı ölçüde heterojenliğinden dolayı, herhangi bir ilk okumada ilk dikkatleri kendi üzerlerinde toplarlar. Saygın bir yazın eleştirisi tartışması olarak paranın ve para ile ilgili yansıtmaların (tröst yasası, vadeli sözleşmeler piyasası, altın retoriği) yasallaştırılması bir tür Michaels alameti farikası gibi görülebilir (tıpkı yolculuk anlatısı ve emperyalizmin bir Greenblatt alameti farikası olması gibi). Burada ilginç olan, ekonomik motifin sesinin bugün tüm (bir zamanlar kaçınılmaz olan) Marksist yananlamlarını açmış olmasıdır. Çok da uzun olmayan bir süre önce, yazınsal ya da eleştirel bir metinde alışılagelen "entelektüel bağlamın (bilim, din, 'dünya görüşleri')" yanı sıra, kısa da olsa ekonomik arka planın yerleştirilmesinin, tarihsel yorumsamanın içeriği ne olursa olsun politik bir anlamı ve sonucu bulunuyordu. "Para"nın "ekonomik" ile artık anlamdaş olmadığı açıktır, bu anlamda Jean Joseph Goux'un *Numismatiques*'i hala Marksist düşünceye bir katkı sayılabilir: Mark Shall'in para ve madeni para basımı üzerine yazdığı son derece etkili kitapları bu bağlamda daha tarafsız sayılabilmektedir, buna karşın, Michaels'da "para", bir tür sınır ve onun kararlılığından yoksun insanbilimcilerin girmeyi arzu etmedikleri kurak bir alanı oluşturmasına karşın, yalnızca diğer bir "metin" olmaktan öteye gitmez. Paradoksal olarak, burada politik çerçeve, Kuzey Amerikan kapitalizminin (tekellerin) gelişimi üzerinde değil, daha çok, ileride de göreceğimiz gibi, piyasa ve tüketimle ilgili çok daha çağdaş konular tarafından belirlenmektedir. (Greenblatt'da emperyalizm henüz çok daha yoğun bir politik konu olarak yer almaktadır; oysa bugünkü durumda, özgün biçimde anti-emperyalist Foucaultcu ve Üçüncü Dünya'ya yönelik alternatif bir tür radikalizm, Marksizmin yanısıra kendine bir yer açabilmiştir).

The Gold Standard'da para, bizzat ana konunun kendisini oluşturmaktan çok destek sağlayıcı bilgi olarak ortaya çıkar. Burada, bizlerin bir noktadan bir diğerine geçebilmemizi sağlayan mekanizmalarla ilgili erken bir bildirim yer alır (başlangıç noktası, Charlotte Perkins Gilman'ın *The Yellow Wallpaper*'ının kadın kahramanının "çiziktirmeleri ve göstergeler "üretmeleri" oluyor):

> Bu perspektiften, isterik kadın yalnızca çalışmanın *ekonomik* önceliğini ve kişisel kimliğini değil, aynı zamanda çalışmanın ekonomik önceliği

ile kişisel kimlik arasındaki *felsefi problemi* de temsil etmektedir. Ekonomik soru "Kendimi nasıl üreteceğim?" –ve terapik soru "Nasıl kendim olarak kalabilirim?" kendi koşutlarını *epistemolojik* soru "Kendim nasıl bilirim?", ya da, daha özgül olarak, James'in sözleriyle "Bugün nasıl dün olduğum ben ile aynı ben olduğumu bilebilirim?" sorularında bulabilmektedir. "Bilinç" şimdiki benliğini, zihninde bulunan geçmiş benliklerin biri ile aynı olduğunu belirttiğinde ne demek ister? (*GS*: 7, italikler benim)

Bu eklemlendirme yanıltıcı derecede açık ve nihaidir: Gerçekte kendisi yalnızca, kısa sürede çeşitli diğer alanlara yayılacak olan homolojik ya da analojik süreçleri harekete geçirmektedir. Ne de, burada –benlik (self) olarak tanımlanan ve adlandırılan "yapı"nın Greenblatt'ın ortaya çıkarttığı kavram ile herhangi bir ortak noktasının bulunup bulunmadığı açıktır: Bu Humecu benlik en baştan felsefi yönden geçersiz kılınmış ve silinmiştir; tartışmanın zeminini önceden görebilmek olanaklıdır: Oluşturacağı ne türde bir yalancı tutarlılık olursa olsun, bunun dışarıdan, son aşamada, bu metinde sözü edilmeyen bir "düzey", "mülkiyet" biçimleri olarak tanımlanan diğer anlardan ya da kaynaklardan alınması gerekecektir. Bunu belirtmenin bir diğer yolu da, Michaels'ın burada soyut bir benlik sorunsalı tarafından yönlendirilip yönlendirilmediğinin kesinlikle açık olmadığıdır. Aynı ölçüde mantıklı bir biçimde burada benliğin dilinin, ham madde oluşturan önemli bir diğer metinsel kanıt, yazmış olduğu *Principles of Psychology*'nin, Dreiser, Norris, Hawthorne, Wharton ve diğer yazarlarla aynı ölçüde *Gold Standard* için temel bir önem taşıyan

William James'in kitaplarını vurguladığı da öne sürülebilir. Bu durumda, "benliğe ilişkin" nosyonlar, çözümler ya da açıklayıcı bağlamlar konumundan, metinsel sorunlar, kavramsal dilleri artık hiçbir ayrıcalık taşımayan çok sayıda diğer nosyon arasında yalnızca biri konumuna düşer.

Gerçekten de, James'in kendisi bizlere psikolojik (ya da hatta psikanalitik) alandan mülkiyet hakları kategorilerine doğru bir değişim yapmamıza izin verir. James'in geçmişle ilgili çeşitli anılarımız arasında kişisel kimliğin kalıcılığını kendi ayırıcı "damga"mız ile bir sürüdeki hayvanların markalanışı ile karşılaştırdığı son derece ilginç bir metin aracılığı ile, üretim dilinin yerini hukuksal hakların aldığı daha doyurucu bir formülasyona ulaşırız:

> James'in düşüncesine göre bizim hatamız, (şimdiki zaman) üzerine düşünmenin, geçmiş düşünceler üzerinde bir mülkiyet hakkının oluşturduğunu düşlemekten kaynaklanıyordu; oysa bunun, geçmiş düşüncelere hali hazırda sahip olduğunu düşünmemiz gerekirdi. Malik, kendi "ünvanını" kalıt olarak devralmıştır. Onun kendi "doğum"u, her zaman "bir diğer malikin ölümü" ile örtüşür: Gerçekten de, bir malikin kendi varoluşunun bir diğer malikin ölümü ile örtüşmesi gerekir. "Bu nedenle her düşünce bir malik olarak doğar ve bir diğer malikin mülkiyeti altında ölür ve kendi Benliği olarak gerçekleştirmiş olduğu herşeyi daha sonra onun sahibi olana devreder. (*GS*: 9)

Mülkiyet hakları anolojisini üretimle ikame eden bu yeniden formülasyon ile, daha sonraki bölümlerin çağrışımsal konularına ulaşan görkemli yol açılmış oluyor: Şimdi, bir anda Hawthorne'da romans ve fotografi sorununa geçebileceğiz. Böylece "Romans", "tartışma götürmez unvan ve devredilemez hakların" sağlamlığını (*GS:* 95) ve gayrı menkul değerleri üzerinde piyasadaki dalgalanmalara karşı güvenceyi sunacak, öte yandan, tüm beklentilere karşın, (*The House of Seven Gables*'da Holgrave'in uğraş alanı olan) fotografi, öykünmenin düşmanı sanatsal bir uğraş olarak ortaya çıkacaktır (*GS:* 96). Eğer mimesis, realizm (ve bu nedenle piyasanın tehdit edici dinamiği) ile ilişkiliyse, ilk fotoğrafların ya da Daguerrotiplerin tuhaflığı ve "hiper-gerçekliği" başka bir şey, "hiç bir ressamın ele almaya cesaret edemeyeceği bir gerçeğe sahip gizli bir doğayı gerçekten ortaya çıkartan" yorumsayıcı bir etkinlik şeklinde gösterilecektir. (Hawthorne, s.91, alıntı *GS:* 99).

Bu özgül homoloji, sapkın ya da marjinal "sanat" biçimleri ile birlikte (realizmin yerine romans, o dönemde ortaya çıkmaya başlayan modern sanatın büyük geleneğinin yerine fotografi), Nonis, Peto ve Harnett'in *trompe l'oeil* ile birlikte diğer sapkın görüngü, naturalizm ile karşılaştığımızda yeniden ele alınacaktır: Bu tür önemsiz araçlar (media) burada sanatsal ya da yazınsal tarihin "telos"unun görkemli çizgisel anlatısını ortadan kaldırmazlar; bunun yerine, Deleuze'un film tipolojisinde Stroheim ve Bunuel'in içgüdüsel naturalizm ve fetişizmini ele alış biçimine çok benzeyen bir biçimde, anlatının marjlarında yer alırlar. *The House of Seven Gables*'ın olanaksız çözümü – piyasanın ötesinde yer alan sürekli unvan, başkasına tahsis edilmeye karşı muafiyet– şimdi dolaysız bir biçimde mülk ve benlik arasında farklı türde kavramsal ilişkileri düşleme olanaklarına yol açar

(Hawthorne'un bu bağlamda okunmasının ortaya attığı politik sorun –yani, bu romans-görümün böyle bir durumda piyasanın bir eleştirisi ya da Ütopyacı aşkınlığı olarak görülüp görülmeyeceği sorusu– daha sonra ele alınacaktır). Ancak, esir ticaretinin kuramsallaştırılmasında ve Sader-Masoch'un kendi mazoşistik uygulamaları için gerçekleştirdiği "tuhaf" sözleşme düzenlemelerinde aşırı kavramsal olasılıklar sunulmaktadır. Michaels'ın bu konular üzerindeki kusursuz tartışmalarını burada ele almayacağız –ancak birinin dışında: Esaret konusu, kitaba Amerikan tarihinin merkezinde demir atar, öte yandan, Doğu Avrupa'ya ilişkin malzemelere duyulan sapkınca düşkünlük, gerçekte bir bütün olarak *The Gold Standard*'ın temel denek noktasını oluşturur; (William) Nonis'de ve hepsinden çok McTeague'de, cimrilik ve mazoşizmin oluşturduğu ikili görüngü (Trina'nın kişiliğinde). Altın şimdi naturalist metnin "gerçeğinde" (bir yanda esaretle ilgili hukuksal "kuramların" fantazmaları ve düşsel çözümlerine, ya da, diğer yanda mazoşizmin "resmi yasası"na karşı) muzaffer bir şekilde ortaya çıkmaktadır). Bununla birlikte, toprak ve mülkiyet arasındaki uzun gezinti, değer ve benliğin bu yeni karışımına, birazdan göreceğimiz gibi, onu bu bağlardan kurtararak özerklik kazandıracak olan hukuksal ve sözleşme kuramının ek "düzlem"ini kazandırmaktadır.

Michaels'ın McTeague üzerindeki zekice yorumunun, tüm okurlarını (Charlotte Perkins Gillman'ın okunuşundan daha fazla) inandıramayabileceği bir "çözüm" yolu ile bu romanın "sorununu" üretme ayrıcalığı vardır: "Bu durumda, çelişki şurada yatmaktadır: Trina McTeague'e aittir, ancak parası değil... birbirine koşut biçimde gelişen sahip olma ve sahiplenme arzuları, Norris'in McTeague'de ayrıntılarıyla irdelediği duygusal paradoksu oluşturur (*GS*: 123)". Konuyu bu şekilde ele almaktan hoşlanmıyorsanız, kendinizi, bundan sonraki okumalarınızda çözümlenmek üzere para ve içgüdüsel şiddet "izleklerinin" birbirinden ayrılması durumu ile karşı karşıya bulursunuz. Bu özgül çözüm Michaels'ın, bu metindeki cimrilik kavramı ile bir diğer metindeki (*Vandover and the Brute*) tutumlu kişinin tutkusu arasında bağlar kurmasını sağlar; Simmel aracılığı ile, her iki durumda da bulunduğu biçimdeki piyasa sisteminden kurtulmaya ve parayı ortadan kaldırmaya yönelik "trajik" girişimler söz konusudur:

> Burada sanki müsrif kişinin bakış açısından, cimrinin para harcamayı reddetmesi, para ekonomisinden geri çekilmeye yönelik başarısızlığa uğramış bir girişimi temsil eder; girişim başarısızlıkla sonuçlanmıştır,

> zira bir para ekonomisinde, paranın satın alma gücü asla yadsınamaz. Her zaman hiç değilse kendini satın alabilecektir. Cimrinin bunu daha iyi yapabilmesine karşın, müsrif, parayla satın alma yolu ile kendini para ekonomisinin dışına çıkartmak ister. Cimri eğer parasını paranın kendisi için mübadele ediyorsa, tutumlu parasını bir hiç karşılığı mübadele etmeye çalışır ve böylelikle de, paranın satın alma gücünü sahneledikçe, paranın kendisinin yok oluşunu sahnelemeye çalışır. (*GS*:144)

Burada "pazar" nosyonunun yeniden ortaya çıkışı, bizi bir polemiğe yani pasajm, zamanı geldiğinde geri döneceğimiz bir politik işlevine getirir. Analiz, aynı zamanda Michaels'ın (natüralistlerin kendi yazdıkları da dahil olmak üzere) naturalizmle ilgili olarak, içgüdü, soya çekim, arkaik libido ve saplantılar (Zola ve Norris'in karakterlerini bir anda ele geçiren ve onları doğa güçleri gibi boğazından tutup sarsan o korkunç, insanlık dışı öfke nöbetleri) terimleriyle yapılan tüm geleneksel okumaları bir kenara ayırmasını sağlamaktadır; bilinçdışı ya da içgüdü gibi görünen, (yine William James aracılığı ile) burada (gereksiz ve çelişik de olsa) kasıtlı davranış olarak deşifre olur.

Bu nedenle okuma, son analizde Michaels'a kitabının başlığının; yani, bizzat "altın standartı"nı ya da piyasadan kaçabilme özleminin fantazyalaştırıldığı nihai form olarak altının doğal değerine duyulan tutkulu, hatta saplantılı inanan vaat ettiği merkezi gösterimi yerleştirebilme olanağını sağlar. Bize sunduğu dönem belgelerinin kargaşasından geri çekildiğimizde, Michaels'ın yerel teşhisleri ile doğa ve "sağınlık" (otantiklik) ile ilgili ideolojilere yönelik artık karakteristikleşen bir dizi postyapısal itham arasmda bir tür ailevi benzerliğin farkına varmak güç olmayacaktır. Daha erken Barthes'ın *Söylenler*'inde "doğalsallık" ve doğallaştırıcı "söylen"lerin stratejilerinin maskesini düşürmesinin, bu tür haçlı seferinin kökeni olarak görmekte acele edilmemesi gerekiyor (gerek Derrida, gerekse DeMann'ın Rousseau üzerine yazdıkları konu ile daha dolaysız biçimde ilişkilidir); hareket, Dean Mac Cannell'in The Tourist'inde daha etraflı bir şekilde irdelenir ve tam boy ideolojik programına Baudrillard'da –özellikle "gereksinim" ve "kullanım değeri" kavramlarının eleştirmeni Baudrillard'da kavuşur. Bu arada, doğa, altın ve sağınlık üzerindeki tartışmaların estetik sonuçları da merkezi konumlarını muhafaza ederler ve kendi ifadelerini, burada, Michaels'ın kullandığı ve böylece Greenberg'in modern kavramını bir anda silen "trompe l'oeil" üzerine yazılan bir

kaç başarılı sayfada yeniden su yüzüne çıkan "tanım"la ilgili (aynı ölçüde post-çağdaş ve kutsanan) eleştirilerde bulurlar. "Hiç bir şeyi temsil etmeyen, ancak yine de bir tablo olarak kalabilen bir tablo 'paranın kendisidir' ve temsilden özgür olmanın modernist ya da belki de yazınsal) estetiği 'altınböcek" estetiğidir (*GS*: 165). Bu, belki de müttefiklere karşı nankörlük etmektir, ama içinde yaşadığımız zaman içinde modernizm sorunun problematik konumunun altını çizer. Sağlanan modern ideolojisi kendi tahakkümünü, radikal bir biçimde kırdığı natüralist hareketi yadsıyarak ve bastırarak elde etmiştir; başarılı modernist anlatıya (ne de realist optik anlatıya) sığmadığı gözlemlenen bu özgül hareketin yazınsal yönden bile olsa yeniden galebe çalması (bu konumlar şiir yerine resimden çıkmış olsa da) ileri modernizmin klasik konumlan üzerinde ciddi karışık duyguların ortaya çıkmasını gerektirecektir. Sonuç olarak, naturalizmin kendisinin bugün postmodernizm içinde yeniden canlanması, modern üzerindeki postmodern yorumlarla (örneğin, Michael Fried'in yorumu) ilişkilerinin, en iyi durumda belirsiz kalması gereken bir tür bastırılmışın dönüşü şeklinde görülmelidir. Bu denli eski moda ve aynı zamanda da bu denli benzeşimleştirilmiş ve hiper-gerçek olan Trompe l'oeil (Baudrillard'ın bizzat bu tür "artefakt"lar üzerine yazdıklarına bakınız), şimdi modernin dışında, temsillerin (modernist) eleştirmeninin modernist-olmayan bir durumda sergilenebileceği bir Arşimet noktası sunar.

Bununla birlikte son analizde, Michaels'ın konumları ve sağınlık kavramını daha önceden eleştirenler arasında vurgulamalarda bir değişim boy göstermektedir; bu değişimi, yetmişli yıllarla seksenli yıllar arasındaki farklılıkların terimleriyle nitelendirmek konusunda isteksizim. Bununla birlikte, Michaels'ın kendinden öncekilerle paylaşmayı sürdürdüğü diğer konumların etik ve politik önceliklerine burada rastlanmaz; polemik, farkedilir biçimde yeniden yapılandırılmış, tınısı şimdi Baudrillard'dan çok Lyotard'da belli bir yankı ve analoji bulan kutlayıcı lehçelerle birleşmiştir.

Bununla birlikte, Michaels'ın kitabının bu daha polemik tabakasını incelemeden önce, başlamış olduğumuz benliğin tematiğinden bu yana aldığımız yolu ölçmek üzere biraz durmakta yarar var: Bu uzaklık, beklenmedik bir med-cezir'den sonra beklenmedik bir biçimde yeniden ortaya çıkacaktır, ancak şu anda "benlik" görünürde yalnızca, ruhbilimi geride bırakmamıza fırsat verme olanağını sağlayabilen esir

ticareti, sözleşmeler, temsiller ve para gibi bölgelerin açılmasında kullanılıyor görünmektedir. Bununla birlikte, homoloji süreçlerinin kendileri ile aynı anda ortaya çıkan bir soru daha vardır ve o da, bu düzlemlerin herhangi birinin son aşamada herhangi bir önceliğinin ya da ayrıcalıklı değerinin bulunup bulunmadığı ile ilgilidir. Ya da başka bir biçimde sormak gerekirse, kişi "yapı" ideolojisinin içine gömülmeden ve isteğinin dışında birtakım öncelikler ve hiyerarşiler oluşturmadan homolojiler geliştirebileceği bir yöntem bulabilir mi? Michaels, bu sorunun bilincindedir ve tam anlamıyla doyurucu herhangi bir sonuç oluşturmadan ya da formüle etmeden, çeşitli aralıklarla sorunu ortaya çıkartır: "Bu nedenle, bu metinlerin toplumsal içeriği, bunların para üzerindeki çatışkıların dolaysız temsillerinde değil, para üzerindeki çatışkıların ifade edildikleri koşulların dolaylı temsilleri üzerinde temellendirilmektedir" (*GS*: 175).

Elbette bu sorunun kesin yanıtı, yazının başlığının diğer yarısını oluşturan "natüralizmin mantığı" kavramında yatar. Şimdilik, tüm bunların herşeyden önce "benlik" üzerinde odaklaşacağı konusunda ısrarlı bir vurgulama ve herşeyden önce, üretimcilik, romans, esaret, mazoşizm, altın standartı ve istifçilik ya da harcama konundaki umutsuz ya da tutkulu fantazyaların tümünün, benliğin antinomisini bir özel mülkiyet olarak belirlenmesine yönelik gerçekleşmesi olanak dışı girişimler söz konusudur. Kitabın hiç bir yerinde bu konu, bu şekilde olumlanmaz, bununla birlikte, homolojilerin oluşturduğu sonu gelmeyen zincir okurun zihnini bir şekilde (psikanalitik olmasa bile) varoluşsal bir çözüme doğru yönlendirir: Benlik terimleriyle yapılan ontolojik açıklamaların tüm diğer düzlemlerin üzerindeki önceliği. Bu, genelde (Hegelci anlamda) "içerik"ten yoksun felsefelerin ve özelde, bu tür içeriği dışlamayı amaçlayan felsefelerin ortak yazgısıdır: İçeriğin (*Tel Quel*'de ve yer yer Derrida'da olduğu gibi) bir tür telafi edici ve genelde psikanalitik bir zemin olarak metne dışarıdan dahil edildiği, "benliğin" malzemelerinin, formalist bir sistemin tamamlanışında tarihsel ya da toplumsal malzemelerden daha işlevsel bir konum kazandıkları bir tür Lacancı ipotek.

Burada betimlenen, kendisini tamamlamak istemine ve misyonuna karşın, temellenebileceği bir zemin sağlamayı amaçlayan bir sistem ya da yöntemin biçimsel eğilimidir. "Temellerin", en temel karşıtı görünüşler içinden, en aşırı biçimi içinde bir bastırılmışın geri dönüşü olarak geri dönüşünün böyle bir gözlemi, burada ele alınan özgül an-

lamda temele ilişkin bu düzlemde yer alan yargılardan ayrı tutulmalıdır; bu durumda bu temel, bu tür bir okumanın doğru bir okuma olmayacağı ve yazarın gerçek amacına hiç bir şekilde karşılık vermeyeceğini bildiğimiz bir kitap üzerinde alternatif bir okuma yöntemi öneren –Michaels'ın metni içinde yer yer yükselen ve alçalan yorumsamaya yönelik bir dürtü– benlik ve özel mülkiyetin tanımlanışıdır. Benliğin bir özel mülkiyet, hatta özel mülkiyet için bir model gibi oluşturulduğu bu alternatif okuma, modern düşüncenin çok farklı bölgelerinde, herşeyden çok ta, ego ya da kişisel benliğin tutarsız bir yapı olarak en güçlü biçimde deneyimlendiği alanlarda tınılarını duyurur. Örneğin Adorno'da "bir zihin olarak öznenin tarihsel yönden başatlık kazanması ile birleşmesi sonucu, benliğin devredilemezliği ortaya çıkıyordu[4]; öte yandan Micheals'ın hukuksal imaları ile (göreceğimiz gibi) ölüm kaygısı arasında da formel bağlar yer alır. Bu arada, Lacan'da, özellikle bir savunma mekanizması olarak ego ya da kişilik nosyonunda toprağa dayalı mülk figürü gerçekten de, Reich'ın "Kişilik Analiz"inden ödünç aldığı bir tür kale olarak, neredeyse feodal ve bölgesel boyutlara ulaşır. Buna rağmen eğer bu entelektüel ilişkiyi yeterince güçlü bir biçimde duyamıyorsak, bunun hiç değilse, Michaels'ın eserinde kaçınılmaz son aşamanın, bu hukuksal koruma ve formların kendisine gelince, öznenin bir zamanlar sahip olması gereken, ya da, bulunmadığı durumda ileride icat edebileceği mülkiyetle ilgili bu güçlü ancak tarihsel kategori olmaksızın nasıl yaşayabileceği üzerine spekülasyonun yer almamış olması ile bir ilişkisinin bulunması gerekir. Bununla birlikte, bundan da ötede, Michaels'ın formülasyonu ile William James'inki de dahil olmak üzere diğer felsefeler arasındaki tinsel farklılık, Michaels'ın formülasyonunun gerçek anlamda bir "idea" olup olmadığı konusunda duyduğumuz belirsizlikten, genel bir felsefi güçten yoksunlaştırıldığından dolayı işlevsel yönden sınırlandırılan ve salt somut tarihsel tanımlar arasında köprü kuracak pasajların oluşturulmasına yerel bağlamda hizmet sağlamaya zorlanan bu düşünce ya da kuram karşısında duyduğumuz şaşkınlıktan kaynaklanır.

Bu nedenle burada, kuramların kendileri bile terapik yönden kısıtlanmış, önceden hazırlanmış ve "Against Theory"nin ruhuna çok uygun bir şekilde daha tarihsel "metinsel" malzemelere dönüştürülmüş-

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

tür ("özel mülk" olarak benliğin artık bir idea değil, William James'in oluşturduğu yazılı bir formülasyon durumunu alması). Şimdi sıra *The Gold Standard*'da bu ruhun büründüğü polemik formları incelemeye, ya da, bir başka deyişle, metnin temel yapısı içinde yer alan homolojilerin oluşturulması ile ilgili daha tarafsız çalışmalardan (genelde dipnotlar şeklinde) daha etkin ve protopolitik sonuçların çıkarsandığı ikinci güdünün incelenmesine geldi. Bunlar artık, şu ya da bu lirik açmazın okunmasına yönelik amaçlılık konularını ilgilendirmekten çok (ancak, bu ilişkiyi biraz sonra kuracağız), özellikle *Sister Carrie*'nin okunuşunda olduğu gibi, tüm yaşamı boyunca sol inançlar ve hareketlerle ilişkisi olan ve geleneksel bağlamda bir gerçekçi ve toplum eleştirmeni olduğuna inanılan bir yazar tarafından metalaştırma ve tüketimin değerlendirilmesi ile ilişkilidir. Tartışmalar, Ames'in kişiliği ve *Carrie*'de uyandırdığı sanatsal tutkuların, onun daha önceki daha "materyalist" güdülerinden bir kopuş şeklinde okunup okunmaması gerektiği sorulan üzerinde yoğunlaşacak şekilde daraldığında Michaels, bu öneriye karşı çıkar ve kanımca haklıdır, ancak tartışma öretici bir biçimde formüle edilmiştir: "Ames'in *Carrie* için temsil ettiği ideal, bu nedenle, düşkırıklığının, sürekli arzunun bir idealidir (*GS*: 42). Dreiser'da metalara duyulan tutkunun ötesine geçemeyiz; "alternatif bir görüm" yoktur, hiç bir karşı-güdü sezilemez; hiç bir deneyim meta tutkusu tarafından kirletilmeden yer alamaz; hiç bir şey, Michaels'ın aynı ölçüde haklı bir yaklaşımla "piyasa" olarak tanımladığı bu sürecin hep varolan unsurunu olumsuzlayamaz. Ya da toplumsal bağlamda hiç bir şey; zira, en çarpıcı sayfalarında Michaels, Dreiser için piyasanın ve meta tüketiminin gerçek Ötekini, yani, ölümün kendisini belirler: *Sister Carrie*'de doyum hiç bir zaman arzu edilen bir şey değildir; bunun yerine, henüz başlamakta olan bir başarısızlık, çürüme ve sonunda ölümün göstergesidir" (*GS*: 42). (Buna benzer başka bir durum da Hawthorne'un okunuşunda karşımıza çıkar: burada çözüm –ünvanın devredilemezliği, romans, piyasaya bağışıklık– aynı ölçüde *"aphanisis"*dir: "Alice Pyncheon ...hiç bir arzu duymadığından dolayı, kendini iyelikten özgür hissetmektedir (*GS*: 108). Eğer "realizm" herhangi bir anlam içeriyorsa, bu anlam şu olacaktır: *Sister Carrie*'deki Hurstwood'a ait bölümler, piyasanın ve arzunun ölümcül Öteki, "yalnızca tükenmiş arzu ve ekonomik başarısızlığa ait bir Yazın" (*GS*: 46). –Yaşlı ve yoksul Howell'lerde olduğu gibi– piyasadan diğer bir (düşsel) iç dünyaya doğru pastoral bir geri çekilişi

uyandıran "realizm"lerin tümü de, *The House of Seven Gables*'ın kendini açıkça gerçekçi olmayan bir yapıt olarak belirlemesine ve bu yeni formu içinde doğrudan doğruya çelişkilerle yüzleşebilmesine karşın, zayıf ve duygusal fantazyalar olarak kalırlar.

Bu noktada polemik, tamamlayıcı, diğer bir dönüş kazanır: Zira, Michaels'a göre, Dreiser'in yapıtı piyasaya kesin bir içkinliği öngördüğüne göre, Dreiser eleştirileri ancak bu metinleri dürüst olmayan bir yaklaşımla piyasa eleştirisi olarak sergileyecektir. Bu nedenle, birdenbire tüm radikal ya da Marksist yazın ya da kültür eleştirisinde yer alan merkezi sorunların beklenmedik bir biçimde yeniden ortaya çıkışı ile karşı karşıya geliriz: Uygulamada olumsuz nasıl kavranmalıdır ve özellikle de, ideolojik ve temsili yönden "sistem" ile gizli bir suç ortaklığı içindeki yapıtların eleştirel değerinin nasıl isnat edilmesi gerekir? Bu nedenle, Michaels'da ilk bakışta politik yönden şaşırtıcı olan özellik, (yazarın bilinçli ideolojik konumlarına karşın) bizzat Dreiser ile ilgili değerlendirilmesi değildir. Bu şaşırtıcı özellik, yapıtlarında meta tutkusunun, Tory'lerin toprağa dayalı soyluluğa (squireship) ilişkin fantazyalar ve (Dreiser'den çok farklı bir dokuda) açık monarşist konumlar ile birlikte yer aldığı, Dreiser ile aynı ölçüde belirsizliğe sahip bir başka yazar olan Balzac üzerine sürdürülen tartışmanın klasik bir yorumunda ortaya çıkar. Kanımca, Marks ve Engels'e, (bu durumda –Balzac'ın birbiriyle çelişen toplumsal güçleri salt "liberal" yazarlardan daha kesin olarak betimleyebildiği üzerine görüşlerinin– daha karmaşık ve ilginç olmasma karşın) Balzac'ın, onların sandıklarından daha da baştan çıkmış ve iflah olmaz olduğu konusundaki savına karşı çıkmak mümkündür. *The Gold Standard*'da yer alan bu tür tartışmalarla ilgili daha da şaşırtıcı olan, formalist ve estetik eleştiriyi hiç bir zaman ilgilendirmeyen ve bize ait olduğuna inandığımız problematiğin kendisi: "Diğer tarafın" savaş hatlarını bizim bölgelerimiz dahilinde açması gerektiği –ve yazınsal ve kültürel "yıkıcılık" ya da, olumsuz, eleştirel değere karşı kavga verme– konusundaki önerisidir. Daha önceden ve buraya kadar bahsi geçen tüm bu ekonomik malzemelerin ve dağılımının Sol ile ilişkili olduğu savı karşısında daha da telaşlandırıcıdır. Kültürün bu olumsuz işlevi ile ilgili eleştirel ve büyük ölçüde diyalektik modellerin geçerliliği üzerine duyulan şüpheler elbette postyapısalcı dönemde daha da yaygınlaştı; ancak, bu tür kuşkular ifadelerini en çok politik yönden *homme de gauche* olarak kalmayı seçen ve yapısökme gibi "yöntemleri", gelenek-

sel yöntemlerden daha yıkıcı ve daha "devrimci" olmayı vaat eden yazarlardı. Ancak Michaels'ın, kendi eseri ile ilgili olarak artık Yeni Tarihselciliğin ötesinde "devrimcilik" ya da "yıkıcılık"la ilgili herhangi bir değer taşıdığı savını öne sürdüğünü sanmıyorum.

Gerçekten de "yıkıcılık" kavramı, Michaels'ın çeşitli formlar halinde reddetmeyi amaçladığı bir pozisyon ya da ilke için özet bir ifade oluşturabilir: (altından, petrol ve tahılı da kapsayacak biçimde "doğal refah" üzerine benimsenen politik ve ekonomik konumlara kadar) doğa, doğal ve sağınlık üzerine çeşitli ideolojilerin sistematik olarak nasıl hedeflendiklerini görmüştük. Bu noktada, gerçek kabahat, bu ideolojilerin, piyasa dinamiklerinin dışında bir Ütopik uzamı elde etmeye çalışmış olmalarıdır ki bu uzam, (Michaels için) zorunlu ve oluşturucu anlamda "katışıklı", hiç bir zaman uzlaşma (ya da doyum) tanımayan ve tüm diğer uzam türlerini kendi içine çeken sonu gelmez bir "bütünleyicilik" şeklinde tanımlanabilir. Piyasa-dışı uzamla ilgili alternatif bir düş imgelemi de elbette, üretimin kendisidir. Bu görüş kendisini kitabın giriş bölümünde, Charlotte Perkins Gilmann'ın özerkliği kendi metni tarafından yapısökümüne uğrayan bir fantazya olarak kendi-kendinin üretimi (self production) ile ele geçirmeye yönelik girişiminde kışkırtıcı bir şekilde yer almaktadır (böylece metinlerin de kendi kendilerini zayıflattıkları ve yıkıcı etkilerde bulundukları görülüyor, ancak bu, Derridacı yapısökümüne çok benzeyen bir içkinlik ile gerçekleşebiliyor). Bununla birlikte Michaels, kendi kavramsal düşmanlarının –Marksistlerin ve feministlerin– ötesinde varolduğundan emindir: "Arzu" üzerine kıta Avrupa'sında geliştirilen ideolojiler de Leo Bersani'nin *"mutatis mutandis"* (gerekli değişimler yapıldıktan sonra) aynı zamanda Kristeva ve Deleuze'ü kapsayan eleştirisinde (Lyotard'ın *Economie Libidinale*'i daha kaygandır) ilgi konusunda kendi payına düşeni alır. Geç kapitalizmin katılıklarını zayıflattığı savlanan arzunun gücünün gerçekte tam da herşeyden önce tüketim sisteminin sürekliliğini sağlayan unsur olduğunu göstermek zor değildir: Bersani'nin çekici bulduğu arzudaki "bozucu" unsur, Dreiser için "kapitalist ekonomi üzerinde yıkıcı etkide bulunmaz, tam tersine onun gücünü oluşturur" (*GS*: 48). Anlatımdaki bu dönüşü, kapitalizmin, doyuramayacağı arzu ve gereksinimleri uyandıracak bir şekilde kendi yıkımını hazırlayacağını öne süren 1960'lı yılların belli başlı politik konumlarından birinin mezar taşı yazıtı şeklinde okuya-

bilmek olasıdır; ve bu açıdan Michaels'ın, 1960'lı yıllara karşı genel düzgüsel tepkinin bir parçası olarak okunması gerekmektedir.

Bununla birlikte, şimdi vurgulanması gereken, bu polemiklerin, anımsanacağı gibi sözde-kurama karşı "ontolojik" ve "epistemolojik" iki düzlemde saldırıya geçen *"Against Theory"*nin görünürde daha sınırlı konumlan ile uyumluluğu olacaktır. Ontolojik düzlemde, bu tür düşüncenin olumsuzluğu, yazarın "amaç"ını bir şekilde metnin kendisinden ayırmaya çalışan eleştirel uygulamada yatar. Bu noktada yanılgı daha sonra hatanın kısaca "inançlarımız dışında yorumlama nesneleriyle tarafsız bir buluşma" şeklinde tanımlandığı (*GS*: 27) "epistemolojik" düzlem üzerindeki daha felsefi tartışma tarafından açıklığa kavuşturulur. "Yıkıcılığa ilişkin kavram (ya da sözde-kavram) şimdi bir bütün olarak "sistem" yönünden aynı tipte bir yanılgı öne sürmektedir: Piyasa sisteminde ve dinamiğinde içkin durumda varolan ve onunla derinden gizli bir işbirliği içinde bulunan Dreiser'in yapıtının, aynı zamanda bir şekilde onun "dışında durabileceği", piyasa açısından belli bir "aşkınlığı" elde edebileceği (ki bu normalde eleştirel uzaklık kavramıyla bile tanımlanabilmektedir) ve tam da doğrudan politik bir reddi olmasa bile, piyasa mekanizması üzerinde eleştirel bir işlev taşıyabileceği yanılgısı. Ancak elbette bu, fazla ileri gitmek olacaktır: Foucault gibi "toplam sistem" kuramcılarında, sistem, kendisinin de belirttiği gibi taraflı bir biçimde bütünselleştirici bir niteliğe sahip olsaydı, bu durumda, "devrimci" güdüler bir yana, tüm yerel başkaldırılar, sistemin içinde kalırdı ve gerçekte kendi içkin dinamiğinin bir işlevini oluştururdu. Kaldı ki, Foucault'nun kendisinin, herşeye rağmen bir eyleme geçerek sisteme karşı bir tür gerilla savaşını olumlayabildiği görülmektedir. Ancak, Foucault için şunu söyleyebiliriz ki, kendisi "arzu"ya inanmadığından dolayı, bu tür bir piyasanın "baştan çıkartmalarını" ölçebilmek için yeterli donanıma sahip olmamıştır. Bu ikilemin en dramatik ve "paranoyak-eleştirel" ifadesi, başkaldırı, devrim, hatta olumsuz eleştirinin bilinçli ideolojilerinin –sistem tarafından "satın alınması" bir yana– sistemin kendi içsel stratejilerinin ayrılmaz ve işlevsel bir bölümünü oluşturduğunu gösteren yöntemleri ile Jean Baudrillard tarafından gerçekleştirilmiştir.

Bindokuzyüz seksenli yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde tüm bunlardan artakalan açıkça, tüketim sürecinin ve tüketim toplumunun eleştirisi olmaktadır: Bunlar, Michaels'ın başlıca rakipleridir (ki

bu, Dreiser'in neden başlıca örnek ve savaş alanını oluşturduğunu da açıklayabiliyor) ve bu konu ile ilgili önemli dipnotunu biraz ayrıntılı biçimde burada ele almak yerinde olacaktır:

> Burada (Richard Wightman) Fox ve (T.Jackson) Lears'ı ve aşağıda Trachtenberg ve Ann Douglas'ı alıntılamamın ana nedeni, bunların Amerikan kültür tarihinin "genteel" ya da İlerici geleneğinin en kötü örneklerini oluşturmaları değil –tam tersine Amerikan kültürü ile ilgili düşledikleri alternatif görüşlerle bu geleneğin örneklemesini sunmuş olmalarıdır. Konuyu daha da çarpıcı kılan, bunların, önemli sanat eserleri üzerinde sahip oldukları "genteel"/İlerici görüşlerinden bir anlamda piyasayı aşan ya da karşı çıkan bir yaklaşım içinde son analizde sapmamış olmalarıdır. Belirteceğim bir diğer nokta da Amerikan yazın eleştirisinin (hatta Amerikan kültür tarihinden de daha fazla bir biçimde) kendi kendisini ve hayranlık duyduğu nesneleri geleneksel biçimde tüketici kültürüne karşı olarak kavramış olması ve bugün bile, birkaç istisnanın dışında bu geleneği sürdürmesidir. Hiç şüphesiz, "muhalif" eleştirinin henüz politize olan bu taraftarları, kendi yapıtlarının "genteel" gelenek içinde özümsenmesine karşı çıkacaklardır. Ancak, ellili ve altmışlı yılların ahlaki el yazısının yetmişli yılların el yazısına ve şimdi de seksenli yılların politik el yazısına dönüştürülmesi pek de büyük bir ilerleme sayılmaz. (*GS*:14, n. 16).

Şimdilik Michaels'ın kendisini tartışmanın dışında bırakacak olursak bu metin, henüz içimizde yoğun biçimde varolan son derece Amerika'ya özgü bir sorunu, "liberalizm" ve "radikalizm" arasındaki ilişkiyi rahatsız edici bir biçimde gündeme getirdiğinden dolayı yararlı ve sağaltıcı görünüyor. Sonuç olarak Michaels, pek de kibar sayılmayacak bir tavırla, bugün kendilerini radikal olarak tanımlayan eleştirmenlerin gerçekte sözün en zayıf ve "kol bükücü " anlamında birer liberalden öte bir şey olamayacaklarını öne sürüyor. Böylece Michaels bizlere, Solun kendi kendisiyle ilgili tanımlarının, amaçsız olmasa bile, en iyi durumda bir zihin karışıklığını yansıttığı bir anda, önemli, hatta acil bir eleştiri/özeleştiri yapabilme olasılığını sunuyor. Michaels'ın keskin formülasyonları bu süreç içinde oldukça işimize yarayacaktır; işte bunlardan bir diğeri:

> Dreiser'in tüketici kültürünü onayladığını (ya da onaylamadığını) düşünmek tam olarak ne anlama geliyordu? Bir değerlendirmeden geçirmek üzere kendi kökenlerinizi aşmanın, hiç değilse Jeremiah'dan bu yana bir başlangıç hamlesi oluşturmasına karşın, bu hamleyi nominal değer üzerinden başlatmak, kesinlikle bir hatadır: Bunun nedeni, ken-

di kültürünüzü gerçekten aşabilmenizin olanaksızlığından değil, böyle bir aslanlığı başarabilseniz bile –belki teolojik değerlerin dışında– değerlendirmeye tabi tutabileceğiniz herhangi bir terimin bulunamayacağından kaynaklanır. Bu nedenle, içinde yaşadığınız kültürü kendi duygulanımlarınızın nesnesi olarak düşünmek yanlıştır: Bunları ne sevebilirsiniz, ne de sevemezsiniz, bunların içinde yalnızca varolabilirsiniz ve sevdiğiniz ve sevmediğiniz şeylerde bunların içinde Var olmaktadır. Bartelby gibi dünyayı reddeden kişiler bile kopmaz bir biçimde bu dünya ile bağlantılıdır –akit özgürlüğüne ilişkin, Bartelby'nin herhangi bir akite taraf olmayı reddetmede elde ettiği başarıdan daha güçlü bir kanıt ne olabilir? (*GS*:18-19).

Bu da bizleri (Michaels'ın burada yeniden icat ettiği) toplam sistemin dışına çıkmanın yarattığı ikircikli duruma geri getirir: Bununla birlikte –ister piyasa ve kapitalizm, ister Amerikan kişiliği ve olağandışı deneyim (Amerikan kültürü)– nasıl algılanırsa algılansın, sistemin kuramsallaşmasını sağlayan güç, bu güç üzerine yargıda bulunma ya da içeriden direniş gösterme ile ilgili yerel bağlamdaki edime üstün gelir ve bunun, hile ya da bir ensest tabu biçiminde sistemin bir diğer özelliği olarak, daha önceden programlanmış olduğunu ortaya çıkartır. İkilemin sahip olduğu formun "Against Theory"nin daha soyut modellerinin bir kopyasını oluşturmasına karşın, Michaels'ın buradaki özgül konusunu "kültür eleştirisi" oluşturur: Bu etkinlik, Adorno'nun, Michaels'ın yazdıklarını çok daha geniş bir bağlamda kapsayan ve Michels'ın yazılarının büyük bir bölümünde ele almadığı – aydınların konumu, kültürün kendisinin ve kültür kavramının doğası, hatta, diyalektiğin kendisinin içinden çıktığı ve kendi varoluş nedeni olarak gördüğü çatışkı (antinomi) –yani, gerçekleşmesi olanak dışı, ancak o ölçüde de zorunlu, hatta kaçınılmaz bir şeyin nasıl gerçekleşebileceği gibi– diğer konuları da gündeme getiren Prisms'in giriş bölümündeki üstün program yazısında güçlü birtakım savları öne sürdüğü geleneksel Almanca sözcük (*Kulturkritik*) tarafından daha da özgül bir tanım kazanır: Michaels'ın kendi tartışma götürmez çözümü –bunu yapmaya son vermek– bile, kişilerin sanki hiç bir şey olmamış gibi kuramı ya da kültür eleştirisini ele almayı sürdürecek olmalarına rağmen, konuyu bu boyutlarda irdelememektedir.

Bu konu üzerine son bir prova:

Metinler toplumsal gerçekliğe göndermede bulunur mu? Yalnızca toplumsal gerçekliği yansıtmakla mı kalırlar, yoksa, ona alternatif birta-

kım ütopyalar düşleyebilirler mi? Dreiser'in kapitalizmi sevip sevmediği ile ilgili soruda olduğu gibi, bu sorular bana (Michaels burada hatalı olarak bu soruları realist temsil soruları ile kısıtlamaktadır) o uzam (burada yazınsal uzam olarak tanımlanıyor) ile kültür arasındaki ilişkileri sorgulayabilmek üzere kültürün dışında ayrı bir uzamı konumlandırıyor gibi geliyor. Ancak, ortaya çıkartmaya çalıştığım uzamların tümü de kültür alanının son derece içinde yer alır ve bu nedenle de böyle bir sorgulamanın yansıtılması hiçbir anlam taşımaz (*GS*:27).

Sonuçta, Michaels burada, İkinci Enternasyonal sosyalizmin ahlaki (ve belirsiz bir biçimde Kantçı) doğası üzerine büyük tartışmayı, diğerleri ile birlikte, ancak daha kesin terimlerle yeniden gündeme getirmektedir. Lukàcs bu tartışmayı, bizleri varolmayan ve bu nedenle tanım itibarıyla, gerçekten hiç bir zaman gerçekleşemeyecek bir şeyi yaratmak üzere bizi teşvik eden ahlaki bir emir olarak teşhis etmişti. Mevcut düzene karşı radikal ahlaki bir seçenek olarak "sosyalizm"in yansıtılması, gerçek anlamda onun gerçekleşmesinin olanaksızlığını sağlar; ve bu, kapitalizmin ahlaki bir eleştirisi olarak olanaklılığına ve sahip olduğu gücüne karşın değil, tam olarak bu nedenlere orantılı olarak gerçekleşir. Ampirik bir düzlemde (ancak Lukàcs'ınki aynı zamanda Kant'ın düşüncesindeki ahlak kategorisinin kendisinin bir eleştirisi olmaktadır) şurası açıktır ki, mevcut düzen ne denli çarpık ve kötü ise, ondan iyi bir şeyin çıkması da o denli olanak dışıdır. Lukàcs haklı olarak Marks'ın kapitalizmden sosyalizmin çıkışı ile ilgili (kendi) diyalektik yorumunun bundan çok farklı olduğunu öne sürer. Marks'ın kendisinin yansıttığı anlamda Marksizm'in gücü, sosyalizmin arzu edilebilirliğine (ve kapitalizmin tahammül edilemezliğine) ilişkin tartışmayı, sosyalizmin kapitalizm içinde şimdiden ortaya çıkmaya başlayışı, mantığında yer alan bazı özelliklerle sosyalizmin yapılarını şimdiden yaratması ve sosyalizmin bir ideal ya da bir Ütopya olarak değil, tarafgir ve yükselen biçimde varolan bir dizi yapı olarak sahneleniş yollarının gösteriminin bir birleşimini sunar. Bu, "kaçınılmazlık" sözcüğünün bir şekilde diğer yönlerden yanlış temsil ettiği ve Marks'ın "çelişki" ile kastettiği nosyonun güçlü ya da eksiksiz formunun gözlemlenebildiği ve incelenebildiği Marks'ın görüşünün temel gerçekçiliğidir. Şunu eklemekte her zaman yarar vardır ki, özellikle Kapital'in önceden kısaltılmış apokaliptik kehanetlerinin yerine *Grundrisse*'nin uzun zamansal perspektifini ele alacak olursak, Marks'ın teşhisinde haksız olmadığı ortaya çıkmaktadır. Lukàcs'ın

analizinin yalnızca bir tek özelliğini ele alacak olursak, kolektivizasyon sürecini bugün, sözde yeni toplumsal hareketlerin "moleküler politikasında" yansıtılan bir özellik olarak gündelik yaşamın mikro-deneyimlerine kadar çeşitli düzlemlerdeki piyasa bireyciliğinin yerini aldığı gözlemlenebilir. Geleceğin şimdiki zaman içinde varoluşu ile ilgili bu model, bu durumda, hali hazırda varolan gerçeklikten bir diğer düzleme doğru "dışarıya bir adım atmaktan" açıkça farklıdır: Marks'ın, belki de en keskin formülasyonunda belirttiği gibi "çökmekte olan eski burjuvazinin gebe olduğu yeni toplumun unsurlarını özgür kılmaktan başka işçilerin gerçekleştirecekleri kendi idealleri yoktur".[5]

Belirtmek istediğim nokta şudur ki, sistemler, hatta bütüncül sistemler bile, değişir: Ancak, bu hareketin eğilimleri ve yasalarına ilişkin sorulara, aynı zamanda bu değişim süreci içinde insanın aracılığına ilişkin göreceli olarak kendine özgü soru da eşlik etmektedir (bu süreç, elbette, Hegelci tarih hilesi ile sonuçta, "amaçladığından" çok başka bir sonuca ulaşabilmektedir). Marks'ın değişim nosyonu bu anlamda tümüyle içkin bir kavram değildir: Herhangi bir "ideal"leri olmasa bir komünarların bir programı vardır ve bu programla ilgili bilinçleri, programın değiştirmeyi tasarladığı durumun kendisi tarafından kendilerine uygulanan sınırlamaları yansıtır: "Kişi her zaman yalnızca çözebileceği durumda olduğu sorunları ortaya çıkartır".

Bu durumda bu, "piyasanın" ve tüketim toplumunun ve tüketiciliğin Ütopyacı eleştirisi ile ilgili daha dolaysız soruya geri döndüğümüzde içinde bulunmamız gereken ruh oluyor. Michaels'ın burada bıkmadan vurgulamaya çalıştığı gibi, bir piyasa kültürü içinde yaşadığımız ve tüketim kültürünün iç dinamiğinin kişinin asla düşünce yolu ile (ya da ahlaksal konumlar benimseyerek) kurtulmayı başaramayacağı bir cehennem makinesi, "yalnızca kendi kendini doyurarak varlığını sürdüren ve dış dünyada hiç bir doyum yolu bulamayan 'arzu"nun sürekli biçimde çoğaltılması ve kopyalanmasından başka bir şey olmadığı gerçeğine kendi kendimizi inandırmamız bana son derece önemli görünüyor. Bu, tehlikeli gücü, özgür bırakıldığında bizlerin başka hiç bir şey düşleyemeyeceğimiz ölçüde kendimizi içine gömülmüş bulduğumuz "tüketim kültürünün" özerk dinamiğinin farkında olmadan ivedilikle gereksinim duyulan ve arzulanan tüke-

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

tim mallarının üretimi ve dağıtımı ile ilgili sorunlarını çözebilme girişimi içinde bulunan sosyalist ülkelerde bugün daha somut biçimde gözlemlenebilen bir süreçtir. Bu durumda, toplam sistemin dar boğaza girmesi, düşsel dahi olsa kaçamaması duygusunun hissedildiği ilk an, bizlere bir kez daha "radikalizm" ve "liberalizm" arasında bir sınır çizebilmemize yardıma olur. Zira liberal görüşün genelde ayırıcı özelliği, "sistemin" o anlamda gerçekten de bütüncül olmadığına, onu düzeltebileceğimize ve yaşanabilir bir duruma getirecek biçimde yeniden yönlendirebileceğimize ve böylelikle "her iki dünyanın da" en iyisini elde edebileceğimize duyulan inançtır. Susan Sontag'ın fotoğraf üzerine yazdığı o son derece güzel kitabı, bu yönden bir örnek oluşturur ("imge tutkusu" kavramı, Michaels'ın piyasa ve tüketim ile ilgili görümü (vizyonu) ile türdeş, ama aynı zamanda bunlar üzerine konuşmanın önemli bir varyantı ve alternatif şeklidir): Çağdaş imge kültürü üzerine vardığı sonuç, "imgelerle ilgili" bir tür perhizi öngören[6] klasik anlamda liberal öneri olmaktadır ki Sontag buna "korumacı çözüm" (conservationist remedy) adını verir: "Gerçek dünya için imgelerin birini kendi içine dahil edebilmenin daha iyi bir yolu eğer olabilirse, bu, yalnızca gerçek şeylerin değil, imgelerin de bir ekolojisinin bulunmasını zorunlu kılacaktır".[7] Ancak bu çözüm –aşırı hiç bir şey yok!– gerçekte alternatif "radikal" bir çözümün fantazyası tarafından belirlenecektir, yani Platon ya da imgelerin tümüyle puriten bir biçimde bastırılması (bununla ilgili Sontag'ın en somut örneği Maoist Çin olmaktadır). Derinlerde yatan bu korkunun –buna başka bir yerde "Ütopya kaygısı adını vermiştim– tüketim, imgeler ve arzuyu, tam sosyalist ülkelerin tüm bu şeylere giderek daha yaklaştıkları anda tümüyle ortadan kaldırma fantazyalarını kuran piyasanın savunmalarında da aynı ölçüde çalışır vaziyette olduğundan şüphe ediyorum.

Bu nedenle, Michaels'ın tam karşısında bir sonuca varacağım. Tüketim ve metalaştırmanın eleştirmenleri ancak yansılamayı özgül olarak, yalnızca bizzat piyasa sorunu üzerinde değil, ama herşeyden fazla, alternatif bir sistem olarak sosyalizmin doğası üzerinde de gerçekleştirebildiğinde gerçek anlamda radikal olabilirler. Bu tür bir alternatif sistemin olasılığı yoğun biçimde ele alınarak açıkça kuramsallaştırılmadıkça, metalaştırmaya yönelik eleştirilerin ölümcül bi-

[6] Baudrillard'ın bu amaçla kullandığı sözcük.

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

çimde, salt etik tartışmalar, kötü anlamda salt Kültür Eleştirisine (*Kulturkritik*) doğru gerileyeceği bir "kol bükme" konusuna indirgeneceği düşüncesine katılıyorum. Reaganizm'den çok Thatcherizm ile ilişkilendirilmesi daha doğru olan 1980'li yıllarda söylemselin (discursive) başatlığı, bir dizi ekonomik dogmanın doğallaştırılması (bütçeler dengelendirilmeli, üretim randımanı yükseltilmeli) ile, bugün evrensel olarak kabul edilmiş görülen "sosyalizm işlemez durumda" inancını (Stuart Hall'ın bıkmadan usanmadan bize göstermeye çalıştığı gibi, sosyalizmin nasıl olması gerektiği üzerine açık tüm kavramların çözülmesi ile güç bulan söylemsel savaşımlar tarafından güçlenen bir inanç), özellikle bizzat sosyalist ülkelerde birleştirmiştir. Bununla birlikte, tüm konuyu utangaç bir sessizlik içinde geçiştirmektense bu konunun açıkça şimdi tartışılması gerektiğine inanıyorum. Tüm bunları söylememin nedeni, piyasanın sorununun kendisinin, sosyalizmin kuramsallaşması ya da kavramsallaşması sorununun merkezinde yer almasıdır: Son yıllarda, piyasa çevresinde sol üzerine güçlü birtakım tartışmaların başlatıldığı gözlemlenmektedir ki bu tartışmalar, tümüyle olmasa bile, büyük ölçüde Batı'da yaşayan Marksist ekonomistler tarafından yazılmaktadır. Gerçekten, Michaels'ın kendi kitabının elde ettiği en önemli başarı, bu konuyu kaçınılmaz olarak gündeme ve bizzat kültürel eleştirinin gündemine yeniden kazandırmasıdır ve şimdi bu konunun kendi içkinliğinden sıyrılıp, ekonomik ve piyasaya ilişkin tartışmaların heterojen malzemesini, metinsel analizlerinin arasına dahil etmesi gerekmektedir.[8] Bu politik konuların –piyasa ve sosyalizm– bize gerektiğinden de iyi gösterdiği gibi, bu tür yazınsal ya da kültürel analizin nihai sonuçları, onun en son şansıdır; bu alanı ona bırakmamız bizler için oldukça ironik olacaktır.

Tüm bu anlatılanlar, herşeye rağmen sistemimizin ya da kültürümüzün dışına çıkabilmemizin olanaklılığını ima ediyor görünmektedir. Ancak Michaels'ın defalarca bizlere formüle etmeye çalıştığı bu güçlü karşı çıkış bana, Ütopyacı düşüncenin, hatta Ütopyan eleştirinin kullanımı ve işleviyle ilgili bir yanlış anlama ile ilişkili görünüyor. (Kod sözcüğün, bazılarımız için sosyalizmin bir başka ifadesi biçimini aldığı kullanım biçimi ile ilgili tartışmayı şimdilik bir yana bırakıyorum). Bu tür bir söylemi ve onun ilgi alanını önermek, onun olanaklılığını ya da Michaels'ın diliyle, tam olarak gerçekleşmiş anlamıyla

[8] Bkz.:Aşağıda bölüm sekiz,

kendi sistemimizin dışına çıkabilme kapasitesini olumlamak değildir. Bu, hala göreceli olarak konu ile ilgili temsili bir görüş açısı oluşturur ve bizleri More ya da Skinner'i incelemeye, –bu ikisinin olumluluklarının bir dökümünü çıkartmaya ve daha sonra da onların görümsel başarılarını toparlayarak birbirleri ile karşılaştırmaya iter. Bununla birlikte More ve Skinner'in neyi başarmış oldukları, elde edilen olumluluktan farklı birşeydir: Onlar, kendi zamanları ve kendi kültürleri açısından Ütopyayı düşlemenin olanaksızlığını göstermişlerdir. Bu nedenle bu tartışmanın en ilginç özellikleri, Ütopyacı tasarıda yer alan sınırlamalar, düzgüsel kısıtlamalar ve bastırmalardır; zira yalnızca bunlar bir kültür ya da sistemin en görümcü (vizyoner) zihni belirleyen ve devinimini aşkınlığa doğru taşıyabilen yöntemin varlığını doğrulayabilirler. Bununla birlikte, ideolojik kısıtlamalar terimleriyle de tartışılabilmeleri mümkün bu tür sınırlar, somuttur ve büyük Ütopyacı görümlerde ifadelerini bulurlar: bir başka şeyi düşlemeye yönelik umutsuz girişimlerin dışında görülemezler: Böylece içkinliğe doğru rahatlamış bir boyun eğme –projenin tümüyle yadsınması ile sonuçlanacak zorunlu başarısızlığının önceden kabulü, sistemin biçimi ve sınırları, bir dışarının ulaşılamadığı ve sonuçta kendi kendimize döndüğümüz özgül toplumsal ve tarihsel bir tarz ile ilgili herhangi bir deneyselci bilgi sağlayamaz.

Bu aynı zamanda, daha kısıtlı bir biçimde, daha önceki yazın ve kültürün köktenci itkilerini geliştirebilmek için gereksinim duyduğumuz ilişki olmaktadır. Dreiser ya da Gilman'm kendilerini nihai bir düşünce ufku olarak çevreleyen sistemlerden dışarı çıkartabilecek düşünceler oluşturamadıkları gerçeği bize fazla şaşırtıcı gelmez; ancak bunlar, bir başka yöne doğru gelişen radikal bir hareketin de, önlemeye ya da aşmaya çalıştığı sistemin bir bölümü ve bir parçası haline geldiği, böylece de, dış düzlemde bir sınırda bizzat bu başkaldırının kendi jestlerinin de aynı ölçüde sistemin içine programlandıkları süreç hakkında bir görüş sahibi olmamızı sağlayan özgül ve somut başarısızlıklardır. Kaldı ki, bu süreç, salt yeni düşünceler üretebilme sorunu olmaktan çok, daha farklı, daha somut ve elle tutulur bir konuyu, temsillerin üretimi konusunu ilgilendirmektedir; gerçekten de bu açıdan, yazınsal ve kültürel analizin felsefi ve ideolojik soruşturma üzerindeki önceliği, tam olarak her temsilin kendi başarısızlığına ilişkin sağlayabildiği ayrıntıların somut doluluğunda yatmaktadır. Önemli olan, imgelemin elde ettiği başarılar değil, uğradığı başarısızlıktır; zira her du-

rumda tüm temsiller başarısızlığa uğrar ve düş kurmak olanaksızlaşır. Bu, aynı zamanda, politik konumlar ve ideolojiler yönünden, geçmişe ilişkin tüm radikal konumların, tam olarak, uğradıkları başarısızlıktan dolayı kusurlu olduklarını söylemek anlamına gelir. Popülizm, Gillman'ın feminizmi ya da hatta, Lears'ın ve diğerlerinin keşfetmeye başladıkları metalaştırma karşıtı itkiler (impulses) ve davranışlar gibi daha eski radikalizmlerin üretken biçimde kullanımı, bunların radikal bir öncü gelenek olarak başarılı bir biçimde bir araya getirilmelerinde değil, en baştan böyle bir geleneği oluşturabilme konusunda karşılaştıkları trajik başarısızlıkta yatar. Benjamin'in bıkmadan ısrarla vurguladığı gibi, tarih başarılarla değil, başarısızlıklarla ilerler; ve Lenin'i ve Brecht'i (rastgele seçilen bir kaç isim) azizler mertebesine koyucu ya da kutsayıcı bir biçimde başarılı örnekler ya da modeller olarak görmektense, başarısızlığa uğramış kişiler –yani, kendi ideolojik sınırlamaları ve içinde yaşadıkları tarihsel an tarafından engellenen aktörler ya da unsurlar– şeklinde görmek daha doğru olacaktır. Bu noktada, Dreiser'in bozulmuşluğu konuya son derece yakın görünüyor. Michaels'ın Dreiser'in temelden yanlış yorumlanması konusunda yönelttiği suçlamalarda gözardı ettiği husus, okurların en başta neden bu tür yanlış yorumlamalarda bulundukları ve hala bulunuyor oldukları sorusudur –metinde yer alan bir şey neden zorbalıkla bizleri meta tutkusu ile ilgili bu ayrıntılı anatominin, en yalın anlamda kendinden hoşnutluktan değil de bu tutkudan içsel bir uzaklıktan kaynaklandığını öne sürmeye itmektedir? Ancak, bir görüngüyü adlandırmanın ve onu tayin etme ya da ön plana çıkarmanın ikircikliği de işte buradadır: Zihinde bir kez diğer unsurlardan soyutlandıklarında, yazarın gerçek amaçlarına bakılmaksızın bir yargı nesnesi durumuna gelirler; ve Michaels'ın kendisini yanlış yorumlayanlar da bu durumda, bazen kendisinin de Dreiser'in meta tutkusunu, bu anlamda, olumlu ya da olumsuz biçimde yargılanamayacağı ve verili durumda olduğu gibi konumların alınmaması gerektiği şeklindeki savlarına karşın, olumlu biçimde yargıladığını öne sürdüklerinden dolayı hoş görülebilirler.

Nitekim, Michaels'ın anti-liberalizminin "gerçeklik anı" (bunu hiç kimsenin olumlu ya da önemli ideolojik bir anlamda tutuculuk şeklinde adlandırabileceğini sanmıyorum), belki de benim modern (ya da daha iyisi burjuva) romanının çeşitli safhalarındaki ontolojik bağlılıklar adını vereceğim süreç ile bir analoji yoluyla daha iyi kavranabilecektir. Lukàcs'ın büyük realistler adını verdiği yazarlar, yani,

ondokuzuncu yüzyılın belli başlı gerçekçi romancıları Oluş'un (*Being*) kendisine estetik yönden göstermiş oldukları ilgi (yani, toplumun tutarlı bir Oluş biçimi şeklinde kavranması) ile tanımlanabilirler ve geçirdiği sarsıntılara ve yasal dönüşümlere karşın, bu şekilde kavranarak kaydedilebilirler. Bu nedenle, bu romanlardan bazıları ne denli ilerici olurlarsa olsunlar, ani değişimler ve, oldukları biçimde, bu düzenin yasalarının ve onun "insan doğası" ile ilişkili yerel formunun diyalektik dönüşümlerinin gerçekleşmesine izin veren bir toplumsal dünya görümü içinde bunların sahip oldukları herhangi bir koz bulunamaz. Bu tür romancılarla tarihçiler arasında daha derinlerde yatan akrabalık, tarihçiliğin aynı ölçüde toplumsal oluş ve deneyimin kütlesel yoğunluğuna bir tür varlıkbilimsel bağlılığı belirlediğini öne sürer. (Yeni bir tür) tarih eleştirmeni olarak Michaels'ın ilgi alanları bana, temelde bu görüşlerle birleşiyor gibi görünüyor; zira, kendisinin ele aldığı kuramcılar, (burada bazen en gerçek anlamda "piyasa" olarak bilinen) bu çalışma nesnesinin tutarlılığını köktenci bir şekilde tehdit etmekte ve bunun yerini başka bir sürecin alabileceği şeklindeki yorumları ile, araştırma projesinin önemini azaltmaya ve temelini çürütmeye çalışmaktadır.

Tüm bunlar bana, endüstriyalizmde varolan gerçek toplumsal değişim deneyiminin şimdi oluşun tutarlılığı ve toplumsalın inşa edilmiş ya da "demiurgos"cu doğası ile ciddi kehanetler üzerine aynı ölçüde ciddi birtakım şüphelerin ortaya çıkmasına yol açtığı modernizm ile bir değişime uğramış gibi görünüyor; öte yandan, bu süreç postmodern içinde tamamlanmıştır ve bu son dönemin sanatçıları, çoğul toplumsal gerçekliklerin ağırlıksızlığı ve metinselciliği üzerine inançları içinde Oluş sorununa fazla bir ilgi duymazlar. Bununla birlikte bu daha postmodern konum, deyim yerindeyse Yeni Tarihselciliğin sol kanadını belirlemektedir, öte yandan, bu akımın ileri modernizm kanadının olasılıkla, örneğin Hayden White gibi bütünüyle farklı bir tarih yazımına ayrılması gerekmektedir.

Michaels'ın piyasa ile ilgili kendi kavramı üzerine bir inceleme şimdi bizleri, bu kitabın üçüncü düzlemine iletecek, zaman zaman sahnenin merkezine yerleşerek resmi konusunu ve ilgi odağını oluşturan tarihsel paradigma ile ilgili soruyu ortaya atmaktadır. Burada ilk elde özellikle dikkat edilmesi gereken özellik şudur ki Michaels'ın yazılarında "piyasa", bugün büyük bir küçümseme ile bütünselleştirici bir kavram olarak tanımlanan unsurdur. Bu noktada Michaels, ge-

rek Rönesans, gerekse Viktorya Dönemi varyantlarında var olmayan, ancak kapsamlı bir biçimde bilgi veren bir bütünsellik ya da sistemi ortaya çıkartmayan ya da öngörmeyen Yeni Tarihselciliğin ana çizgisinin dışına çıkmaktadır. Michaels'ın sistematik biçimde çeşitli yollarla irdelemeye çalıştığı konunun; yani, "sistemin adlandırılmasına" yönelik bu özgül yöntem, üretim ya da dağıtımdan, mübadele ya da tüketime doğru vurgulamaların –ve gerek görülen açıklamaların– belirtilmesi oldukça gereksiz bir girişim görünüyor. Michaels'ın üretimin retoriğine karşı geliştirdiği polemik açıkça (burada bir konu olarak ele alınmayan) Marksizme yönelik değildir; gerçekten de, esas olarak yoğunlaştığı örnek, Charlotte Perkins Gilman'ın "feminist'i olmaktadır. Bununla birlikte, herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için, Marks'ın sermaye üzerine analizinin (Baudrillard'ın izinden) "üretimci" (productionist) bir analiz olmadığını ve *Grundrisse* için 1857'de taslak halinde hazırlanan giriş bölümünün, üretim, dağıtım ve tüketim boyutlarının diyalektik yönden birbirlerinin içinde ergimelerinin olanaksızlığını belirtmek yararlı olacaktır. Buna rağmen, eğer Marks her zaman (haklı olarak) üretimin, diğer süreçlerin kavranabilmesinde anahtar bir unsur rolünü üstlendiğini vurguluyor görünüyorsa, bunun gerçek nedeni, Marks'dan önce ve Marks'dan bu yana (Michaels da dahil olmak üzere) ekonomik düşüncenin ana çizgisinin, tüketimin ve piyasanın mutlaklaştırılması üzerinde ısrarla durmuş olmasından kaynaklanmaktadır. "Üretimin başatlığı"nın olumlanışı (bu tam olarak ne anlama geliyorsa), bizzat piyasa ve tüketime yönelik kapitalizm modelleri ile ilgili ideolojilerin ilişkisizlendirilmeleri ve demistifiye edilmeleri için en etkin ve en güçlü yol olmaktadır. Bu durumda, kapitalizmin bir görümü olarak, piyasanın başatlığının olumlanışı da katışıksız ideoloji olacaktır.

Bununla birlikte bu görüş, Michaels'da başka bir şeyi ifade etmektedir ve bu noktada da ele alacağımız konu bu oluyor. Çeşitli ham maddelerin ya da belgelerin kıyaslanabilir bir bitiştirilmesini haklı çıkartabilen ve bunların "aynılıklarının" olumlanabilecekleri form ya da terimleri sağlayan bir tür yapıyı açık ya da örtük biçimde ortaya çıkartan homoloji oluşturmaya yönelik bir yönteme duyulan eğilimi daha önce de belirtmiştik. Ancak, Lévi-Strauss'da, çevik metodolojik ustalığına rağmen, bu ortak "yapı", ne denli ayrıcalıklı olursa olsun, yüzeysel gösterimlerinden hiç birine doğru tam olarak kıvrılamayan ve bu nedenle de, hiçbir zaman etnografik tanımın içkinliğinde tam olarak

kaybolamayan aşkın bir mekanizma olarak kalır. Bununla birlikte, gördüğümüz gibi bu Yeni Tarihselciliğin tüm atılımı ve özgünlüğü, bu tür aşkın varlıklara duyduğu rahatsızlıkta ve bir yandan elde etmiş olduğu homolojik yöntemin söylemsel (discursive) kazançlarını muhafaza ederken, diğer yandan da aşkınlıktan tümüyle kurtulmaya yönelik girişimlerinde yatar. Michaels açıkça bu işleyen konumu paylaşır; ama aynı zamanda da, kendi girişimi içinde, boğucu bir toplam sistem –piyasa– olarak bu Varolmayan ortak "yapı"yı sahneleyebilmek üzere kendini Yeni Tarihselci uygulamadan uzaklaştırır, böylelikle kendi yorumuna farklı bir etki, herşeyi kapsayan bir kapalılık, herşeyi kuşatan bir tür ölümcüllük katar. Ancak, bu süreç nasıl kuramsallaştırılabilecektir? Elbette "piyasa" artık eski moda bir tür dünya görüşü ya da "Zeitgeist" şeklinde kavranamayacaktır: Piyasanın Michaels üzerindeki etkilerinin, Foucaultcu episteme ile bir tür ailevi benzerliği vardır; ancak, kendi belirlenişinin de önerdiği gibi, bu ilişki, bilgi terimleriyle ifade edilmesini ve betimlenmesini ve önce özgül bir düzen ve düşünme modeli, daha sonra ise, belli türlerde bazı sözel olasılıkları önceden seçen ve diğerlerini dışlayan söylemsel kuralların oluşturduğu bir düzenle ilgili yorumlan üretmeyi sürdürür. Burada cereyan eden şey ise, tam olarak bu değildir. Hapishane kitaplarının yazarı Foucault –kendi geliştirdiği "bedenin teknolojileri" ile ve güç ve kontrol üzerindeki taraflı ağı ile– burada Michaels'ın gerçekleştirdiği piyasanın kötücül biçimde konumlandırılmasına daha uyumlu etkiler yaratmıştır, ancak, Greenblatt'm aksine, Michaels'ın güçle çok fazla ilgilenmediği gözlenir. Konu ile ilgili olarak kullandığı sözcük, gerçekten de en uygun sözcüktür: Buna "natüralizmin mantığı" adını verir ve daha geniş bağlamda bu, terimleriyle özgül estetik mantığın (ve aynı zamanda Gilman ya da Hawthorne gibi natüralist olmayan yazarların metinlerinin) kavranabilececeği piyasanın daha derin bir mantığını ya da dinamiğini de ima etmektedir.[9] Bu gözlem, böyle bir başlığı bulunan bir kitapta, bir eleştiri değildir; kanımca, bütünselleştirici bir kavrama sahip olmak diyagnostik olarak, kavramdan tümüyle yoksun bir tartışma geliştirmeye çalışmaktan daha üretken sonuçlar doğurur. Sık sık belirsizleşen "geç kapitalizm" (ya da, daha Weberci "yönetilen toplum") kavramı ile Frankfurt Okulu da başka şekilde ilerleyememiştir.

[9] Olasılıkla, bu kitabın oluruna, (1910'lu yıllarda) kullanıldığı anlamda piyasanın "kültürel mantığının" örneğin "natüralizmin mantığı" kavramından farklı metodolojik ve tarihsel araştırmalarının olduğunu belirtmek gereksiz olacaktır.

Bununla birlikte, benim belirtmek istediğim nokta, başka bir konuyu, bu türde örgütleyici bir kavram ya da sistemin, (her ne kadar artık bu sözcüğü kullanmamız gerekse de) yazarsal "amaç" üzerindeki bireyselci vurgulamaları ve bireysel özne ile ilgili kategorilere getirdiği daha genel kısıtlamaları ile "Against Theory"nin şeması için daha gerçek sorunları ortaya çıkarttığı savını ilgilendirmektedir. Bireysel özneler ve karar yapıcıların oluşturduğu bir Anglo-Amerikan görgüllüğünde, piyasanın bu öznellikler arası "mantığının" konumu ne olabilir? Entelektüel kişiliği "Kıta Avrupası" kuramı tarafından biçimlenenlerde, bu tür sorular her zaman daha önceki yazıda en gizemli ve şaşırtıcı eksiklikler olmuştur. Bir "kuramsal" başvuru (gönderme) noktası almak gerekirse, elbette Freudcu bilinçdışı her zaman "belirtmek istediğini söylemez" ve "söylediğini belirtmez". Yukarıda vurgulanan Foucaultcu episteme, yada Baudrillard'ın "kod"u, veya Hegelci "mantığın hilesi" bir yana, Freud'a ya da Marksçı ideoloji kavramlarına ne olduğu konusu böylece son derece öncelik taşıyan bir sorun, kuram karşıtı yazarların istisnalar listesinde (anlatısalcılık, biçemselcilik ve vezin [prozodi]) yer almayan ve gösterge aracılığı ile farkedilir biçimde tümüyle gözardı edilen bir sorun olmuştur. Ancak bu bireyler arası varlıklar bugün (iyi ya da kötü) en güçlü anlamında yorumlamanın tam olarak yer aldığı konumu oluşturmaktadır. Yazarsal amaçlı tartışmaların çok ötesinde, kıta Avrupa'sına ait bu kavramlar, yazarları tarafından amaçlanmayan anlamlara ilişkin eleştirel hipotezlerin en sık rastlanan gerekçeleridir (kaldı ki Gadamer-Hirsch değişimi bu konuların karmaşıklığını gerçek anlamda teslim edemez).

Bununla birlikte bu noktada *The Gold Standard*, bu soruyu yanıtlamaya ve örtük bir biçimde "Against Theory"nin bağlamını daha da genişletmeye çalışmaktadır. Bir kere, Freud burada en azından yazgısal bir biçimde kendini göstermektedir: Son bölümde biraz da *Ragtime*'ı anımsatan bir şekilde (ki, tarih yazımı olarak hiç de kötü sayılmaz) hiç beklenmedik bir anda fotoğrafçılar arasında ortaya çıkıverir; böylece, homolojilerin en şaşırtıcısı ve şaşırtıcı derecede de konuyla ilişkili olanı devreye girer: Psikanaliz ve fotografi, kabaca birbirlerine çağdaş oluşumlardır ve görüngüler olarak ortak bir yapıyı paylaşırlar ya da hiç değilse, benzer bir yapısal soruna yönelirler. Michaels'ın Hawthorne üzerine tartışmalarında, fotografinin "fotografik realizm" ya da temsil olmadığını; resim ya da realizmden bir şekilde daha az "temsili" olduğunu öne sürdüğünü gördük. Kendi

özgünlüğü içinde yine de göreceli biçimde abartılı sayılan bu argümanda Michaels, fotografinin bir şekilde daha yorumsayıcı bir niteliğe sahip olduğu ve ayırıcı ve gizemsel bir biçimde şeylerin yüzeylerinden içeri nüfuz ettiği anlamda Hawthorne'u alıntılar. Bu arada – benzersiz ve kuramsallaştırılması olanak dışı süreçlerinin beklenmedik bir şekilde postmodernizm içinde merkezi bir konuma yerleştikleri ve oldukları şekilde, kısa yaşamı içinde postmodernizmin oluşturduğu güzel sanatların yeni hiyerarşisi içinde en üst konuma ulaştıkları– fotografinin, natüralizm ile hiç değilse, sınıflandırılamayan kültürel bir sarsılmanın, libidonun tümüyle arkaik dünyası tarafından çevrelenen, ancak çıplak gözle doğru bir perspektif içinde belirlemeye çalıştığımızda kaybolan tanıdık yüzeylerin aykırılığını paylaştığını belirtmek yerinde olur. Şimdi, bilinçdışının konumu, görünüm içinde merkezi bir yer kazanır: Amaçlılığı, amaçlı eylemi ya da amaçlı dışavurumu aşan budur; kısaca bu, şans, rastlantı, önceden görülemeyendir. (Michaels, aynı dönemde, istatistik ve olasılık kuramlarıyla matematiğin de olgunlaşma ve rastlantıyı ortadan kaldırma süreci içine girdiğini söylemez: Mallarme ve *Un coup de des*'nin şahit olduklan gibi). Zira, fotoğrafçı kendi açısını ve görüş noktasını ne şekilde seçerse seçsin, önceden görülemeyen, planlanamayan bir dizi ayrıntı, son tabakanın üzerinde kendi adını kaydedecektir (Bazin'in, "dünyanın dünyevili"ğinin açılarak kendisini salt birey insan öznesinin küçük "amaçlarının" ötesine geçip kendi örtüsünü açtığı, oluşun kendisinin uzamı olarak Welles'in ve Renoir'ın derin çekimlerini yüceltmesi ile bu görüngünün daha sonra film kuramında da kutlandığı gözlemlenir). Ancak şans, fotografiyi, resim gibi ve resmin saygınlığına eşit saygınlıkta bir sanat olarak görmek isteyen (oysa postmodern konumda fotografinin elde ettiği nihai başarı, resmin ve bu anlamda "sanatın" bulunduğu yerden indirilmesi idi) ve kendilerini, sanatçılar olarak kendi yapıtlarının düzleminde herşeye sahip çıkamayacakları, zira sanatın başlıca alanlarının kendileriyle hiç bir ilgisinin bulunmadığı ve onların yönlendirmelerinden ya da kontrollerinden kurtuldukları gerçeğine karşı çıkar buldukları dönemin sanat fotoğrafçıları – en çok Stieglitz– için bir engel oluşturuyordu; nihai ürünün herhangi bir estetik ya da "demiurgos"cu anlamda gerçekten kendilerine ait oldukları nasıl savlanabilir? Freud'un konuya girdiği an da bu an olur; ve şöyle bir gerçek ortaya çıkar ki, "bilinçdışı" (dil sürçmeleri, düşler, sinirceme belirtileri, sözcüğün en genel anlamında şans) bilin-

cin "Öteki" yüzünü –Freud'un sözünü etmekten hoşlandığı diğer sahnesi ya da aşamasını– değil, tam olarak bilincin genişlemesi, amaçlılık kavramının kendisinin, sapkın görüngüleri de kendi ağı ile yakalıyarak onları "istemli" ve kasıtlı durumuna getirmek ve onlara aynı zamanda bilinçli eylemin anlamlılığını atfetmek üzere açılımı olmaktadır. Bilinçdışının keşfi böylece aracıyı (agency) daha da genişletmek, yalnızca rastlantıların ortaya çıktığı yerlerde eylemler bulmak üzere sorunsallaştırır (*GS*: 222). Bu kadarı da yeterlidir; vidanın bu dönüşü ile Michaels "Against Theory"e yönelik "Kıta Avrupası" itirazları çürütür ve aynı zamanda da, makine (Peirce aracılığıyla *GS*: 230) ve kumarı da (Wharton'un "House of Mirth"ü) kapsayan yeni bir dizi homolojik operasyonu başlatır. Aynı zamanda bu noktada Freud'u yerel, tarihsel metnin ve diğerlerinden daha az ya da çok ayrıcalıklı olmayan belgelerinden birinin içine yerleştirir: Şimdi psikanaliz, kesinlikle "şansın, salt şans olarak sayılmasına izin vermemeye yönelik bir dürtü " olarak yeniden yerine geçecektir (*GS*:236).

Bununla birlikte öykünün sonu tam da bu değildir; aracının, bilincin ve amaçlılığın serüvenlerinin, tam olarak burada sona ermediği, tümüyle kişiselsizleştirilmiş bir skala üzerinde bir aracı olarak durumu, Freud ile bu çatışma içinde çok ender anılan piyasanın özdeğini anımsadığımızda daha da açık seçikleşir. Gerçekten de, Michaels'ın kitabında yer alan politik bilinçdışı, farklı, daha sonuçsal bir şekilde düşünmesini sona erdirmemiştir ve düşüncenin bize söyleyeceği daha farklı bir şey vardır: Bu, tam bir "çözüm" değil, amaçlılık ve psikanaliz arasındaki hesaplaşmadan daha derin konuların teslimi olarak daha da büyük önem taşıyan sorunsalın kendisinin bir evrimi ve bir yeniden yapılandırılmasıdır. Herşeye rağmen "Piyasa", bizleri önce bireysel öznelere, kendi tüketim mantığı içinde, kendini göstererek, buradan bir başka yere ulaşabilmenin olanaksızlığını gösteren – Dreiser, Gilman, Hawthorne, Norris ve diğerleri gibi– bireysel öznelere göndermiştir. Buradan dışarı çıkmak, (Hawthorne'da olduğu gibi ölümsüz mülkiyet hakları ile ilgili romans fantazyaları dışında) yalnızca ölüm anlamına geliyordu. Ancak bu özgül arayış, beklenmedik ve daha sonuç verici bir şekilde uzatılırsa ne olacaktır? "Sistemin" kuramsallaştırılmasının olanak dışılığı içinde, bireysel olmayan, anlamlı, kolektif, ancak kişisel olmayan bir araç (Marksizm'in "üretim tarzı" adını verdiği süreç) üzerinde düşünebilmenin olanaksızlığı içinde, farklı bir aracılığı başka bir olasılığın, ancak bu durumda ölümsüz bir

nitelik kazanan, farklı bir biçimde kişisel olmayan, popülizmin düşlerinin ötesinde kolektif bir öznenin, farklı bir tür aracılığı kavramak üzere açılarak, ona tüm fantazyaların ötesinde toplumsal ve tarihsel öznelliği kazandırabilecek derecede şiddetli bir biçimde kendi içine alırsa ve kurumsallaştırırsa ne olur?

Böylece, Michaels'ın kitabının üçüncü düzlemi, insan biçimci diğer doğalardan –ilk işaretler, rüzgarda esen ilk saman parçaları, yansılanan göndermeler, salt önemli olmanın ötesinde gelişen bir zorlayıcılık ve en sonunda bizzat doğanın kendisi– bu denli farklı bu yeni tür doğanın, nihai utkusu içinde tam anlamıyla ve gerçek boyutları ile ortaya çıkışının gözlemlenmesinden oluşmaktadır. Bağlam içinde kalmak gerekirse bu biraz da, en sonunda dış düzlemdeki ofis mekanlarını aşarak, Genel Müdür koltuğunda Tanrı'nın kendisi ile karşı karşıya geldiğimiz Norris'in romanı *Octopus*'un son sayfalarına benzemektedir (modernizmde bu, örneğin Unnamuno'nun *Sis* romanında olduğu gibi, Yazarla karşılaşmaya dönecektir). Vadeli sözleşmeler piyasası bize, üzerinde gerekli denetimi oluşturduktan sonra zamanın kendisine ve bireysel belirsizliğe ne olacağı konusunda bir fikir verebilmişti. Bununla birlikte şimdi, salt görgül olguların kargaşasından (Rockefeller ailesi ve onların "kol bükücü" düşmanı Ida M. Tarbell) bu yeni oluşa ve onun kategorisine doğru bir ilerlemeyi gerçekleştirir: Tröstler, tekeller yeni "şirketler yasası" içinde yeni korporasyon ruhu. Bu yeni "tarih öznesi" şimdi, yapay sorunları ile laissez-faire'in bireyci karakterini siler; üretim ve tüketim arasındaki karşıtlığı aşar; son olarak da (fotografiyle ilgili bölümde oldukça farklı bir niteliğe bürünen) makinenin doğasının kendisine bir etkide bulunur:

> Gerçekten de, Seltzer'in izinden gidecek olursak, "güç söyleminin" yalnızca gövde ve makine arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmadığını, belki daha da şaşırtıcı biçimde gövde/makine ve ruh arasındaki; tümüyle "gövde"nin oluşturduğu bir varlık ile, hiç bir şekilde gövde olmayan bir varlık arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırdığını söyleyebilmemiz olanaklıdır. Bu nedenle Davis, korporasyonu aynı anda hem "maddi olmayan" (gövdeden yoksun), hem de bir "makine" (tümüyle gövde) olarak düşünebilmektedir; bunun nedeni Davis'in tutarsızlığı değil, bu iki koşulun birbirlerine alternatif olmalarından –bir gövde içinde bir ruh– çok birbirlerine benzemesinden kaynaklanır. (*GS*: 201)

"Aynı şey", "*The Octopus* için de söylenebilir" diyor Michaels. Gerçekten de öyle olması gerekir; zira, korporasyon herşeyden önce ve

herşeyden çok bir güç ya da düşünme ya da felsefe yapma sorunu değildir. (Royce'un "yorumcu toplum" kavramının ortaya çıkmasına fırsat vermesine rağmen. [*GS*: 188), korporasyon herşeyden önce ve herşeyden çok bir güç, ya da, düşünme ya da felsefe yapma sorunu değildir; ne de yeni yasal kategorilerin icadı ya da geleneksel kategorilerin yeni bir biçimde uygulanmasıdır; bu, herşeyden çok ve herşeyden önce bir temsil sorunudur. Bu, modernist andır; yalnızca kurmaca üretimi sürecinin yansımasının (reflexivity) ortaya çıkması değil (ki bu, modernizme yönelik tüm yorumların en zayıfıdır) bunun yerine, şimdi ortaya çıkmasının önlenmesi ya da daha iyisi, bizzat temsilin olanaksızlığının olgunun kendisini önceden tahmin edecek biçimde yeni bir başarı ya da utkuya dönüştürülmesi gereken o zorunlu başarısızlık duygusunun ilk belirtilerinin ortaya çıkmasıdır: Böylece, korporasyon, kişilikliliğin figüratif bir uzantısı olarak değil kişilikliliği olanaklı kılan figürelliğin vücut bulması olarak ortaya çıkmaktadır (*GS*: 205). Kişilik ötesi (supra personal) aracılar, bireysel zihnin düşünebileceği kavramlar değildir: Yani, hiç değilse, "sınıf" ya da "sınıf bilinci" gibi sözcükleri ve Lukács'ın o sık sık eleştirilen "tarih öznesi" gibi acınacak ölçüde insan biçimci kategorileri kullandığımız durumlarda. Ancak yine de, bunlar vardır ve biz onları adlandırırız. Yeni varlığın oluşumuna inanmak bir şey, herşeyden önce gerçek anlamda üzerinde düşünebileceğimiz ya da temsil edemeyeceğimiz bir şeyin figür olarak kavranması ise başka bir şeydir. Her durumda Michaels burada, bireysel özne ya da "kişiliğin" altından halıyı çekmektedir ve bunun sonucunda, kişilik ötesi varlığın bir kişi gibi görünebilmesi için üzerine yansıttıklarımız değil, bunun yerine, kolektiften, tarihin kendisinin öncelikleri tarafından yansıtılan bir etki ve bir figür ortaya çıkar.

Ölümsüz olduğundan dolayı korporasyon, aynı zamanda gördüğümüz gibi, bireysel tüketim tarafından uyandırılan ölüm ve ölmeye yönelik korkulan da yatıştırır. Ancak bu, şimdi *The Gold Standard*'ın gündeme getirdiği ve kolektif aracılık kavramlarını ürettiği sürecin göreceli olarak ikincil bir özelliğini oluşturur. Felsefi ya da söylemsel bir anlamda, elbette sorun çözülmemiş, ancak birleştirilmiştir, zira şimdi kendimizi bu tür iki kavram arasında –başka bir deyişle, korporasyon ve bu diğer, görünürde daha ansal değişim aracılığı ile yaşamını sürdürebilen eski dostumuz piyasa arasındaki çelişkinin içinde buluruz. *Tarihin bir düzleminde hiç bir şey değişmemiştir* ve görebil-

diğimiz kadarıyla, piyasa varlığını eskisi gibi sürdürmektedir. Bununla birlikte eğer piyasa bir sistem olarak kapitalizm anlamına geliyorsa ve tröst, bu sistemin içinde yalnızca bir an ya da bu sistemin yeniden yapılandırılması demekse, bu durumda çelişki, bir "kod"dan bir diğeri arasında mekik dokuduğumuz metin ve ayrıntı düzlemlerinin dışında artık büyük ölçüde hasar verici bir unsur olmaktan çıkmıştır. Ancak son analizde piyasa, o devasa tröstün yeni ölümsüz, kendi ruhunu kazanmış bireyler üstü doğası içinde bir an mıdır? Piyasa aynı zamanda bir şekilde bir "kişi" ya da kişilikliliğin figurelliğinin bir sonucu mudur? Böyle bir "mantık" ile karşı konulamaz bu makinenin içinde tutsak edilen aktörler –tüketiciler, yazarlar ve aynı ölçüde tröstler– arasındaki ilişki nedir? Bu neo-pragmatist kuram içinde yer alan gelişmelerin öne sürdükleri şudur: "piyasa"nın arzuları ve meta tutkuları içinde bireysel öznelerle arasındaki ilişkisi, bilince yüklenen "inanç" teriminin, piyasanın dışına çıkmaya, onu kuramsallaştırmaya, hatta değiştirmeye yönelik "kuramsal" girişimler ile olan ilişkileriyle aynıdır. *İnanç* burada eksik olan bütünselleştirme, hiç bir zaman dışına çıkamayacağınız, tüm zamanlar için sabitleştirilmiş bir nihai ve kesin ideoloji formu; (ya da, Sartre'ın "özgün oluş seçimi adını verdiği) diğer tanımdır: *İnanç* ile ilişkili tek gerçek, asla onun dışına çıkamayacağınız gerçeğidir ve yaşanamaz olmak bir yana, yaşamaya zorunlu olduğunuz bir gerçektir. Hiç bir zaman pratik ile birleştirilemeyeceğinden değil, hiç bir zaman pratikten ayrılamayacağı için (*AT*: 29) pratik hiç bir sonuç veremez.

Ancak, ona yalnızca "piyasa" adını vererek ve böyle bir figürasyon yükleyerek zaten biraz "inancın" ötesine geçmedik mi? Ve böyle bir durumda hangisi önce gelir? Piyasanın cehennemi dinamiğini oluşturan, insanların, terimin kesin anlamı içinde "inanç"a mahkum edilmeleri midir? Yoksa bu tuhaf "inanç" kavramını bugün bir şekilde piyasa mı "üretmektedir"? Burada önvarsayıldığı biçimde inancın bilginin kendisinden ayrılması, birbirinden ayrılamaz bir gerçeklikten yapay bir biçimde iki soyut düzlem yaratılması yoluyla bir kuramın üretilmesine bir örnek oluşturmuyor mu?

Bölüm 2: Nominalizm Olarak Yapısöküm

Postyapısalcılık için, tüm düşmanların soldan geldiği ve ana hedefin tarihçi düşünmenin şu ya da bu biçimi olduğu yolunda zaman zaman ayrımına varılan düşünce, biraz farklı türde bir sonuç çıkaracak olur-

sak, farkedilir bir şekilde sabırsızlık ve bıkkınlıktan farklı bir noktaya ulaşabilecektir. Zira böyle bir durumda düşünce, çift-süremliliğin izlerini ve mikroplarını daha önceki diğer kuramsal ya da felsefi teknolojiden çok daha kesin bir biçimde bulan postyapısalcılığın amansız ve yorulmaz "bul ve yok et" misyonunu izleyerek, eşsüremli düşüncenin ayrıcalıklı olduğu sonucuna ulaşan bir gelişim sürecini izlemez. Eşsüremli düşüncenin geçerliliği tam olarak, eş zamanlı düşüncenin eksiklikleri tarafından savunulmaz; gerçekten de bu, tuhaf bir şekilde çelişik ve tutarsız görünür (bu tutarsızlığın örneklemesine en sık biçimde "yapısalcılığın eleştirisi" adı verilmektedir), şu farkla ki; çiftsüremli düşüncenin aksine eşsüremli düşüncenin kavramsal çatışkıları bir anda hem açıkça farkedilebilirler, hem de önlenemezler; eşsüremli "düşünce", terimler arasında bir çelişkidir, düşünce olarak kendini bile aşamaz ve onunla birlikte klasik felsefenin son geleneksel misyonu da silinir gider.

Bu durumda ortaya çıkan sonuç, çift zamanlı sürecin, "düşünme" ile aynı anda sona ermesi ve bizzat kendisine yöneltilen ağır eleştirilerin gücüyle felsefenin ayrıcalıklı alanı olarak ortaya çıkmasıdır. Eğer, "postyapısalcılık" ya da, benim tercih ettiğim deyimle "kuramsal söylem", tüm düşüncenin zorunlu tutarsızlığı ve olanaksızlığının kanıtlanması ile birleşmiş durumda ise, bu durumda, çift-süremli sürecin eleştirisi üzerindeki ısrarı ile ve sürekli bir biçimde –ne şekilde karışık ve içsel yönden çelişik bir biçimde olursa olsun– "tarih" üzerine düşünmek olan kendi amacının merkezinde konumlandırılmış zamansal ve tarihsel kavramsallıklar bulan hedeflendirici mekanizmanın kendisi aracılığı ile en sonunda düşüncenin kendisinin misyonu ile özdeşleşir. Zaman ve değişimin bu kaba imgeleri ve diyalektiğin hantal mekanizması, Wright Brothers'ın uçağı ile karşılaştırıldıklarında ilk kuşadamların naif kanat çemberleri gibi, temsilin gözle görülür başarısızlıklarıdır. Ancak bu bağlamda, bunları karşılaştırabileceğimiz herhangi bir uçak örneği bulunmamaktadır. Nitekim, daha o dönemde daha gelişmiş bir türde *skeptik*ler olarak, kendi aralarında, birlikte bulundukları arkadaşlarının kayaları nasıl da acemice birbirine vurarak kırdıklarından ve parçaladıklarından yakınan ilk sofistike "homidid" filozofları düşleyebilmek son derece olanaklıdır. Bu ilkel nesnelerin, onların kendi zihinlerinde geliştirdikleri "araç" ya da "alet" kavramlarına tahmini de olsa hiç bir şekilde yaklaşamadığını hissediyorlardı; bu "filozoflar", hominid nüfusun toplumsal yaşamının düzeyi ve do-

kusunun bir bölümünü oluşturuyorlardı; arkeologların bugün bize belirttiklerine göre, hominid nüfus çok sık birbirleri ile çarpışırlardı, genellikle zihinleri karışıktı ve çoğunlukla da amaçsız ve belirledikleri bir hedef ya da erek olmaksızın bir merkez çevresinde dönüp dururlardı. Bizim hominid filozoflarımızın da bu tür bir eleştiri yapabilmek üzere daha gelişmiş bir kavrama (örneğin, işlevi kesin bir şekilde bundan farklılaşmış, özel bir tutamak ve bir kafaya, (parıldayan ilk Platonik çekiç ideasına) gereksinimi var mı? Yoksa, bunlar da, aynı şekilde, gerçek anlamda araçsallığın (ve farklılaşmanın) sağlanabilmesinin insanlık için olanak dışı olduğu ve –zihnin ulaşabileceği– en gelişkin insan düşüncesinde gizil olarak yer alan makinenin bile, çekiçlerde olduğu ölçüde roketlerde de, karalaştırılmış ateş sopalarında olduğu ölçüde bilgisayarlarda da, kendi kavramı ile arasında komik bir tutarsızlık ve bir temsil yetersizliği bulunduğu sonucuna mı varmışlardır? Zira, amaç her zaman derin bir şekilde komiktir: Muz kabuğuna gereksinimimiz yoktur ve amaçlanan bir eylemin insan edimi üzerindeki müdahalesi, bu açıdan bize her zaman varlıkbilimsel yönden yetersiz gelir (Homerik gülme). Bundan dolayı, amacın kendisinin edimden ayrılması ve artık içsel bir yargı standartı olmaktan çıkarak edimin çevresinde yer alması gerekir: Bu noktada, bir insanın – hatta ayağı kaymadan– yürümeye yönelik projesi, gülünç bir olgudur. Bununla birlikte, burada araştırılan şudur ki, hiç değilse teknolojik gelişime yönelik tüm göstergelerden kurtulmamız gerekmektedir ve bu yok edilemeyen beceriksizlik boyutun ev-yapımı özelliklerini, popüler mekaniğin uzmanlaşmamış merkezini ve eşgüdümden yoksun ilkel deneyselciliği insan eylemi şeklinde eski durumuna getirilmesi ile bir şeyler kazanmış oluruz. Nesneler, istediğiniz ölçüde, hatta felsefe tarihinin kendisi kadar karmaşıklaşabilir, ancak konu düşünce ve kavramsallaştırmaya yönelik büyük edimlerine gelindiğinde –Kant ya da Hegel, Galileo ya da Einstein'ın– yeniden ele geçirilmesi gereken – cehalet olmadığında– son aşamada bir kayayı bir diğerinin üzerinde parçalamaya karar verdikleri kaba ve katı basitliktir. Bu "büyük" hominid filozoflardan bir diğeri olan Rousseau, "tarih" kavramını keşfetmeye çalıştı; onun durumunda, öncüllerinin ve olasılık koşullarının karmaşık öyküsünü bir yana bırakabilmek olanaklıdır, zira bir "faux naif" olarak kendisi,konuya en baştan başlamayı, "zekice gerçekleştirilmiş ev yapımı bir mobilya" gibi bir araya getirmeyi düşünmeyi yeğlemiştir (T.S.Eliot'un Blake'in felsefesi ile ilgili o hayranlık

verici tanımında olduğu gibi, ancak şu farkla ki, Eliot "geleneği" bundan daha farklı bir şey olarak düşünmüştü; ve genelde "brikolaj" düşüncesinin başlıca sorunu, işlerin başarılmasında farklı, daha verimli bir yöntemin bulunduğuna yönelik önvarsayımından kaynaklanır). Batı felsefesinin dönüm noktalarından, beyaz fillerinden biri olarak Rousseau'yu ilgilendiren, bu işlenmemiş yeni düşüncenin tarih görünümünü, yoktan varoluşunun üzerinde konumlandırabilmekti.

Bununla birlikte, şu gerçeği bir an önce vurgulamak gerekir ki, Rousseau'nun en ileri düzeyde eleştirmeni ve çözümleyicisi konumunda bulunan Paul de Man da, aynı düzeni izlemektedir. Rousseau'nun görkemli arkitektoniğini irdeleyen *Okuma Alegorileri'*nin yarısını oluşturan bölüm, metaforlar, benlik, alegori okuma alegorileri, vaadler ve mazeretlerin temel taşlarından oluşan devasa bu yapıt - kendisinin (tıpkı Marks'ın *Kapital*'in birinci cildini bitirdiğinde hissettiği gibi) haklı gurura kapıldığı bir Darstellung, kendine inceleme konusu olarak seçmiş olduğu konuların tuhaf bir kompozisyonu olmaktan çok "zekice gerçekleştirilmiş ev yapımı bir mobilya"yı andırmaktadır. Henüz ortaya çıkan felsefi genellemelerin saf ve işlenmemiş bir özellik taşıması, şimdi bir onur konusu ve bir zafer nişanı olmuştur: Düşünce evreninde işe sıfırdan başlamak, herkese tanınan bir ayrıcalık değildir. DeMan'ın Rousseau'ya olan inancı tam olarak, metnin kendisi ile ilgili bu aborijin yapılandırmadan kaynaklanır; ve bana öyle geliyor ki, DeMan'ın kendi kitabının güçlüğü ve bu kitabın içerdiği ilk kez olarak ortaya atılan düşüncelerin yalınlığı ve anlaşılabilirliği arasındaki ilişkiler üzerinde durmak, olağanüstü derecede karmaşık, ulaşılabilmesi olanak dışı ve bu nedenle de, Harpan'ın DeMan'ı eleştirenleri tanımlarken belirttiği gibi metinsel kıskançlığa yönelik duyguları kışkırtan hiper-sofistike bir düşünce düzeninden söz etmekten daha yerinde olacaktır. Farklı, daha estetik terimlerle belirtmek gerekirse, bir düşünce sürecinin baştaki acemiliğini düzeltmek, praksis olarak düşünce edimine geri dönmek ve bu edimin bir nesne biçimine dönüştüğünde çevresinde tortulaşan şeyleştirmeleri sıyırmak anlamına gelmektedir. Gertrude Stein, şunu belirtmekten zevk alırdı: "Her başyapıt dünyaya belli bir ölçüde çirkinlikle gelir... Eleştirmenler olarak ödevimiz, bu yapıtın önünde durmak ve bu çirkinliği düzeltmektir".[10]

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

DeMan'ın bir yazar ve bir eleştirmen olarak "konumu" Rousseau ile öylesine dolaşmış durumdadır ki, Rousseau'nun tarihsel özgüllüğü üzerindeki belirsizlikler (bu belirsizliklerle ilgili saptamalarda bulunmaya yönelik çoğul, ancak sonsuz olmayan olanaklar bulunduğundan dolayı, karar verememezlik sözcüğünü kullanmamaya çalışacağım) DeMan'ın kendi projesi üzerine de bazı belirsizlikleri yansıtır.

Bir kere, çağdaş düşünürlerden çok azı, tarihteki krizi, tarih yazımcılığındaki krizi, çiftsüremliliğin anlatıcı dilindeki krizi DeMan'ın yaşadığı yoğunlukta deneyimleyebilmişlerdir; bu aşırı deneyime yeniden hiç bir şey olmamış gibi geri dönüş –bununla birlikte DeMan bu geri dönüşü kuramsal bağlamda ele almaya karar vermişti– onun bu deneyim üzerinde bizler için tefekküre dalmasının öneminin ve değerinin kaynaklarından biridir. "Rousseau'yu ciddi şekilde okumaya başladığımda" der bize "Romantizm üzerine tarihsel bir çalışma (tefekkür) için hazırlanıyordum ve kendimi yorumlamanın yerel güçlüklerinin ötesine geçemez buldum. Bununla başa çıkabilmek için tarihsel tanımdan, okumanın sorunsallarına geçmem gerekiyordu. Kendi kuşağımın tipik bir özelliği olan bu geçişin sonuçları, nedenlerinden daha ilginçtir".[11] Son tümce, oldukça zeki bir biçimde kendi "çözümlerini", çalışma nesnelerine uyarlamakta zorluk çektiği tarihsel perspektiften ayırmayı amaçlar; bu nedenle, kendisine saygı duyulduğunda, bu uyarıcı not kendinden bekleneni yerine getirir ve onu izleyen konumları geçerli kılar. Elbette kişi, burada alıntılanan pasajda belirtilen iki özellikle neleri kastettiğini kavrayabilmektedir: Metinlerin kendileri ile, örneklemeler dışında, doğrudan doğruya yüzleşmekte başarısız kalan yazın tarihi ile ilgili el kitaplarındaki anlatıların yararsızlığı; ve formülasyonlarına zaman zaman psikanaliz (ki biz bundan yaşammız boyunca nefret etmişizdir) ya da (daha ender olarak) vulgar sosyoloji yolu ile ulaşan düşünceler tarihinin kaba nedenselciliği. Bununla birlikte, DeMan'ın bu sorunu deneyimleyişindeki özgünlüğü salt çiftsüremlilikten eşsüremliliğe doğru bir değişim şeklinde (bu değişim, örneğin günümüzde düşünce tarihi üzerine gelecekte yazılan bir el kitabı biçiminde gerçekleşebilir) sınırlamak yanlış olacaktır.

---

[11] P.DeMan, *Allegories of Reading* (New Haven, 1979), s. ix. Bu yapıta ilişkin tüm göndermeler bundan böyle AR şeklinde kısaltılacaktır. (*Okuma Alegorileri*, Paradigma, 2008).

Ancak, el kitaplarının dönemselleştirici kategorilerinin reddi, oldukça karmaşık ve diyalektik bir çaba gerektirecektir, zira bu kategoriler, Aydınlanma ve romantizm arasındaki radikal farklılaşmaların, romantizm ve modernizm arasındaki daha düşündürücü farklılaşmalarla birlikte geçerliliğini koruduğu DeMan'ın çalışmasında da *korunmaktadır*. Diğer özelliklerinin yanı sıra romantizm, Schiller'in ve onsekizinci yüzyıl düşüncesinin vülgarize edildikleri (ya da, farklı bir dil kullanmak gerekirse, bir ideolojiye dönüştürüldükleri) andır. Böylece romantizm, tehlikeli bir an, (DeMan'ın merkezi etik kategorisini kullanacak olursak) bir baştan çıkartma anıdır; ancak, burada bizi baştan çıkartan, bir düşünce sistemi ya da ideolojik bir sentezdir (bu baştan çıkartma edimine, bu şekilde yorumlandığında diyalektik de dahil olur ve süreci genelleştirici düzlemde harekete geçirir), öte yandan modern, daha uygun anlamda sözel ve duyumcul bir baştan çıkartmanın utkusunu yansıtmaktadır (ki, bu konuya birazdan geri döneceğiz). Bu nedenle, *The Rhetoric of Romanticism*'in önsözünde yaptığı, aksi durumda pek de istekli görünmeyen uyandan da açıkça anlaşıldığı gibi, DeMan için, onsekizinci yüzyılın tarihsel özgüllüğünün kesin olarak belirlenmesi son derece önemlidir: "Bir kaç geçici araştırma dışında, *Okuma Alegorileri* hiç bir şekilde romantizm ya da mirası üzerine bir kitap değildir"[12]; bu, en azından bazı okurların bu kitapta (ve Rousseau'nun metinlerinde) yer alan betimlemeleri diğer dönemlere ait metinler içinde özümsemeye yönelik eğilimlere örtük bir biçimde değinen bir düzeltmedir. Kendisiyle yapılan özel bir görüşmede ise şu gözlemini belirtiyordu: "Marksizmin sorunu şudur ki, onsekizinci yüzyılı hiç bir şekilde anlayamamıştır". Yazım ile çok yakın ilişkisinin bulunmamasından dolayı, bu görüşün "geçiş" üzerinde ve aynı zamanda da "burjuva devrimi" ve devlet iktidarı ve kapitalizm ilişkileri bağlamında ne denli zekice bir gözlem olduğunun farkına varamazdı.

El kitaplarında onsekizinci yüzyıl, alışılageldiği biçimde Tarihin – tarihsiciliğin ve tarih duyumunun olduğu ölçüde de modern tarih yazımının (pratiğinin olmasa bile) olanaklarının doğuşu olarak tanımlanır. Bu nitelendirmenin, diğer adlandırma, Aydınlanma Çağı ile ne şekilde ilişkilendirilebileceği sorusu, usun harekete geçirilmesi ile, yeni tarihsel gerçekliklerin ortaya çıkması (Amerika kıtasında ve Tahiti'de daha eski, radikal biçimde farklı üretim tarzlarının keşfi,

[12] P. DeMan, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984) s. vii.

devrim öncesi dönemde üretim tarzları arasındaki çatışma) gibi daha önceden ele almak zorunda kalmadığı yeni tarihsel gerçekliklerin ortaya çıkışı arasında varolan kendine özgü eşgüdümden kaynaklanmaktadır. Şimdi, uzun bir an için (Rousseau'nun en fırtınalar koparan jestlerinden birini yeniden üretecek olursak) Us "tüm gerçekleri bir yana çekecek"[13] ve tarihi salt soyut çıkarsama ya da indirgeme ile açıklamaya çalışacaktır. Diğer bir deyişle düşüncelerini, çağdaş yaşamın maddeleri arasında temel bir nitelik taşımayan tüm unsurları ortadan kaldırarak şu ya da bu olgunun ("tarih" üzerine bu felsefi tartışmanın tam anlamıyla en merkezi noktası) kökenlerine inecek şekilde yönlendirecektir. Kant'ın, kendi felsefi uslamlamasında izlediği biçimde bu prosedür için kullandığı terim, daha erken bir çevirmen tarafından özgür bir yorumla "düşüncede yok etme" (to annihilate in thought) biçiminde aktarılmıştır.[14] Ondokuzuncu yüzyılda gelişen daha zengin ampirik tarih yazımının gerçekleşmesinden sonra prosedür artık, merkezi herhangi bir biçimde felsefi Usun gerçekleşmesini tanımlamayacak ve "düşünce deneyimi", ya da, fenomenolojide Merleau Ponty'nin "hayalet üye" (Dil ya da Oluş'un kendisi veya beden gibi onsuz asla olamayacağımız bir şeyi kavrayabilmenin olanaksızlığının dramatize edilmesi olarak önceden kesilmiş bir organın hissedilmesi) durumuna düşecektir. Bu durumda, onsekizinci yüzyılın epistemolojik ayrıcalığı, benzersiz kavramsal bir laboratuvar olarak bizler için taşıdığı değer, bu dönemin (özellikle Rousseau ile birlikte) salt "kökenler" kavramını üretmekle kalmayıp, neredeyse aynı zamanda, en amansız eleştirisini de geliştirdiği paradoksal durumundan kaynaklanmaktadır. Rousseau'nun DeMan için ideal bir çalışma nesnesi durumuna getiren özelliğin de kısmen bu olduğu anlaşılıyor.

Rousseau aynı zamanda, daha sonra diyalektiğin kendisi tarafından kesin boyutlarına kavuşturulan o kuramsal uzamın başlangıcı olarak da okunabilir; ancak, DeMan'ın *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni ve Temelleri Üzerine Konuşma* başlığını taşıyan (bundan böyle *İkinci Konuşma* olarak anılacaktır) bu temel diyalektik metin üzerine yazdığı bölüm, bu denemenin daha geniş anlatısal formu üzerine ye-

---

[13] Jean-Jacques Rousseau, *The First and Second Discourses*, ed. Roger D. Masters (New York, 1964)s. 103. Bu yapıta ilişkin tüm göndermeler bundan böyle RSD şeklinde kısaltılacaktır.

[14] J. M. D. Meiklejohn, ör. bkz. *The Critique of Pure Reason* (Chicago, 1952), s. 180A Meiklejohn'un İngilizce ifadesi, Kant'ın özgün olarak Almanca'da kullanmış olduğu "aufheben" sözcüğünün çevirisidir. Bu Almanca sözcük, bu dönemi izleyen yıllar boyunca görkemli bir yükseliş geçirmiştir.

terli bir yorum getirmez (ne de böyle bir girişimde bulunur); bu kısmen, merkezde yer alan örneğinin (bir metafor olarak Dev), "Dilin Kökenleri Üzerine bir Deneme" başlığını taşıyan ikinci elden bir fragmandan (bu metnin taslağı ya da devamı, bunu kimse bilmiyor) çıkarsanmış olmasından kaynaklanıyor.

Rousseau'nun *İkinci Konuşma*'da dil üzerine düşünceleri elbette, içerik yönünden olduğu kadar, işlevsel ve anlatısal konum yönünden de oldukça ilginçtir. Yukarıda sözü edilen "düşüncede indirgeme" sürecinin ve Rousseau'nun, "doğal durum" ile ilgili hiç değilse olumsuz bir kavrama ulaşabilmek için zorunlu olarak "tüm gerçekleri bir yana bırakma" şeklini; bu gereksizlikler ortadan kaldırıldığında geride neyin kaldığını görebilmek üzere birbirini izleyen tüm yapay, gereksiz, toplumsal, lükse yönelik ve bu nedenle de ahlak dışı tabakaları insan gerçekliğinden nasıl sıyırdığının gösterilmesine yardımcı olurlar. Bu noktada Rousseau şimdi, bu düşük nitelikli tamamlayıcı parçaların meydana geldiği ve bugün bildiğimiz anlamda insan toplumunun ortaya çıktığı tarihi yeniden inşa edebilmek üzere süreci tersine çevirecektir. Bu nedenle Rousseau, Sartre'ın Henri Lefebvre'a atfettiği, ancak onun da Marks'ın kendisine (*Grundrisse*'in 1857 önsözü) malettiği "ilerici-gerici yöntemin" ilk örneğini oluşturmaktadır.[15]

Bununla birlikte Rousseuau'da bu değişim, kendisi de Us'un düşünce ile indirgenmesi ile temel insan yaşamından çıkartabileceği hissedilebilen bu "gereksiz" Toplumsal eklemelerden ve ek unsurlardan birini oluşturan dil üzerine belirttiği düşüncelerinden de anlaşılacağı gibi, sorunsallıktan tümüyle arındırılmış değildir. Sorun şudur: Rousseau, dilin en baştan hiç yaratılmamış olabileceğini öylesine güçlü bir biçimde vurgulamıştır ki, daha sonra ortaya çıkmış olmasından dolayı savının geçersizliği karşısında sessiz kalmayı tercih etmesi gerekirdi. "Deneme" daha sonra, hiç biri kesin bir sonuç vermeyen çeşitli kaygılan dile getiren bu açmaza geri döner.

Ancak, Rousseau'nun anlatısının, kendisini ters çevirebilmesi ve bu tür tarihin başlangıçlarını açıklayabilmek üzere, Lévi-Strauss'un "sıcak toplumlar"ının dinamizmi ya da Marksçı anlamda devlet iktidarının kökenleri anlamında yeni bir tür nedensel kavrama –bir fünyeye– gereksinimi vardır. Bu Düşüş görümü ile ilgili herhangi bir tek sesli (ya da sözde dinsel) görümü Rousseau'ya atfetmek yanlış olacak-

[15] Bkz. Jean Paul Sartre, *Search for Method* (New York, 1968), Üçüncü Bölüm.

tır. *İkinci Konuşma,* çeşitli anlarda bunların arasında (aşk ve kıskançlık nedeniyle erkekler arasında dövüşmeyi kışkırtan ve bu nedenle de yalnızca eşitsizliği değil, aynı zamanda dile (*RSD*: 134, 147) ve, daha da önemlisi, özel mülkiyete duyulan gereksinimi de oluşturan ("bir toprak parçasını çitlerle kapatan ilk kişi, "bu benimdir" demeyi kafasına koymuştur" ...*RSD*: 141) bir dizi yerel başlangıç noktalan konumlandırır ya da varsayar. Bununla birlikte, Rousseau'da[16] diyalektik ya da hiç değilse proto-diyalektik olan insanların ayırıcı sayılabilen tüm niteliklerini tanımlayan ve aynı zamanda da bunların yozlaşma, bozulma ve uygarlığa doğru düşüşlerinin neredeyse kaçınılmaz ölümcüllüğünü belirleyen "kusursuzlaşma"nın kendisinin çifte değerliliğidir. (*RSD*: 114-15).

DeMan'ın "dilbilimsel" yorumunu haklı gösteren odur ki, Rousseau'da bu süreç, her yerde "farklılaşma" terimleri ile tanımlanmaktadır; onsekizinci yüzyılda sınıf deneyimi, herşeyden çok kast farklılıklarının hoşgörüsüzlüğü, rütbenin, büyük olanın kibirli gururunun, "mevki" ve yüz ile ilgili saplantıların ağır bastığı bir dönemdir ve bu özelliklerin tümü de, ekonomik anlamdan çok feodal ve toplumsal anlamda, yapıta başlığını veren "eşitsizlik" sözcüğü üzerinde yoğunlaşmıştır. Bununla birlikte, bu tür bir farklılaşma aynı zamanda Roussseau'da, birazdan göreceğimiz gibi, dilin kendisinin kökenlerinde yatan daha derin anlam olarak, "proto-linguistik" terimlerle açıkça tanımlanır.

Burada son bir anlatısal değişime değinmek gerekiyor; zira, bu değişim, *İkinci Konuşma*'nın doruk noktasını oluşturmaktadır ve ilk

---

[16] Bir dil deneyimi olarak diyalektik söz konusu olduğu sürece, *Emile*'de (Paris, 1859) s. 101 yer alan aşağıdaki yorumun, dilin varoluş nedeni açısından önemli birtakım imaları içerdiğine inanmışımdır:

"Yazma uğraşım süresince, uzun bir yapıtta, aynı sözcüklere aynı anlamları atfetmenin güçlüğü üzerinde sık sık düşünmüşümdür. Hiç bir dil, düşüncelerimizin uğradığı değişimlere uygun sayıda terimlere, tümce değişikliklerine ya da cümle türlerine sahip olacak ölçüde zengin değildir, tüm terimlerin tanımlanması ve ardı arkası kesilmeksizin bu şekilde tanımlanan terimlerin tanımlarının yerini alan yöntem, hoş bir yöntem olmasına karşın, uygulanabilirlikten yoksundur; böyle bir yöntem döngüselliği nasıl engelleyebilir? Tanımlar, ancak onları elde edebilmek üzere sözcüklere gereksinim duymasaydık yeterli olabilirlerdi. Tüm bunlara rağmen, dilbilimsel yoksulluğumuz içinde bile, aynı sözcüklere her zaman aynı anlamları atfetmeden, buna karşın, sözcüğü her kullandığımızda sözcüğün geçici kabulünün, onunla ilişkili fikirler tarafından yeterince belirlenmesini ve ilgili sözcüğün ortaya çıktığı her dönem içinde, bulunduğu biçimde bu dönemin tanımı olarak yer almasını sağlayacak biçimde ilerlediğimizde, yeterince açık olabileceğimizden eminim. Bu nedenle, zaman zaman çocukların uslamlama yeteneğinden yoksun olduklarını belirtmeme karşın, kimi zaman da onların belli bir kesinlik içinde uslamlamada bulunabildiklerini öne sürmüşümdür. Kanımca, böylelikle fikirlerim yönünden kendi kendimle çelişkiye düştüğüme inanmıyorum; ancak, sık sık ifadelerim açısından kendimle çeliştiğim önerisine karşı çıkabilecek durumda değilim.

"eşitsizliklerin", yani, Rousseau'nun, o sözde "sözleşme"nin devasa bir dolandırıcılık ve şaka olduğunu belirttiği (ve böylece de aşağıda inceleyeceğimiz gibi, gerçek anlamda bir toplum sözleşmesinin kendi versiyonunu oluşturmak üzere en baştan kendisini güdülendiren) devletin kendisinin ve devlet iktidarının gizil gücünün canlandırılması ya da diyalektik yönden yoğunlaştırılması gibi sonuca ulaşmaktadır.

DeMan'ın Rousseau ile arasında oluşturduğu daha kişisel bağlar üzerine neredeyse hiç bir şey öğrenemeyiz; bu konuda ancak spekülasyonda bulunabiliriz (örneğin, "bir Belçikalının, bir Parisli'nin gerçeği açısından İsviçre'nin marjinalliğine duyduğu ilgi" gibi bir sav, yeterince açık görünüyor). Ancak, burada bir kaç boşluk var: Kanımca, *Söylenler*'inde Barthes bunların gizemselliği yokedici işlevinden söz ettiğinde, metnin içinde çeşitli yerlerde rahatlamayla ilgili biraz daha varlıkbilimsel ve Bachelardcı tanımlar getirdiğini kabul ediyordu. DeMan da, *La Nouvelle Heloise* ile ilgili aşağıdaki gözlemlerinde, bu kez çok farklı bir eleştirinin baştan çıkartıcılığma kapılıyor:

> Böylece tutkular patolojik gereksinimler olarak algılanırlar ve bunların haz ve acı terimleriyle değerlendirilmelerinin nedeni de budur. Alegori, kaçınılmaz olarak "eudaemonic" (mutluluğu en büyük erdem olarak alan öğreti ç.n.) bir bütünlüğe bürünür. Bu daha evcil yorumlarda, bütünlük, Rousseau'nun kurmaca yapıtlarının çoğunda var olan erotik hoşluğun aldatmaca ile, "acres baisers" nin "doux modele" ile bir bileşimini üretir. Rousseau'nun kendisi, söylemin tümünü kapsayacak şekilde *Julie*'yi "soave licor" (Tasso) ile karşılaştım ve bu biraz da mide bulandırıcı kanşım, Rousseau'nun zorunlu "kötü" beğenisinin özünde var olan aromayı eline geçirir. Kişi kendini bu bezdirici durumdan, hijyenik olarak daha kısa oylumlu *Toplum Sözleşmesi* aracılığı ile kurtarabilmektedir. (*AR*: 209)

Bununla birlikte, Rousseau'nun metinlerinin bu kendine özgü bedensel ya da fenomenolojik boyutunun, metni her tür eleştirel baştan çıkartmaya karşı koruyacak derecede itici olduğu öne sürülebilir. Bu bağlamda, epistemolojik boyut daha da aydınlatıcı olur: "Rosseau'nun zihni gibi, kendi sesi de dahil olmak üzere tüm seslere karşı bu denli az inancı olan bir zihin için, bu tür bir yer değiştirmeler zinciri üzerinde daha da karmaşıklıklara yol açmadan bir kavrayış geliştirebilmek olanaksız görünüyor" (*AR*: 225). Burada, bir başka eleştirmeni şu ya da bu çeşitlilik üzerinde varoluşçu psikanalize yönlendirebilecek olan paranoya ve kendinden hoşnutsuzluk, Rousseau'nun

düşüncesinin ve yazılarının epistemolojik ayrıcalığını tanımlayan "mutlu düşüş" ya da "talihli rastlantı" olmaktadır. Bu durum şimdi, benzersiz bir biçimde bize "ex nihilo" tarihsel kavramcılığın düzmeceliğini ve onun güvensizlik ve şüphe içinde parçalanışını –aynı metin içinde bir yapısökülmesi aracılığı ile aynı anda izlenen bir yapıyı– izleyebilmemize olanak sağlamaktadır. "Yapısöküm" ile ilgili (ideoloji gibi) daha genel bir retoriğin, giderek tüm "büyük" metinlerin bu şekilde kendi yapılarını çözdüklerini ya da yazınsal dilin bunu her zaman gerçekleştirebildiğini öne sürmesine karşın, bu tür savlar, Rousseu'nun metinleri temelinde genelleştirilemezler; öte yandan, bu yönden Rousseau'nun ayrıcalıklı epistemolojik olasılıklarıyla ilgili daha ayrıntılı "açıklamalar" –Rousseau'nun "paranoya"sı ya da toplumsal ve tarihsel konumu– DeMan'da stratejik yönden bloke edilmiş durumdadır (ancak burada ilgi, nedenlerden çok sonuçlar üzerinde yoğunlaşmaktadır).

DeMan'ın analizi için en önemli nokta bu durumda, Rousseau'nun zihninin doğa durumu denen olguyu: Yalnızca genel olarak geçmişi, ya da, herhangi bir tarihsel geçmişi değil, *İlk Konuşma*'da "uygarlığın" yapaylığı ve yozlaşmış aşırılığını kazıdığımızda bunların altında olması gereken zorunlu geçmişi nasıl oluşturduğudur. DeMan'ın *İkinci Konuşma* üzerindeki perspektifi (İnsanlar Arasındaki Eşitsizlik Üzerine) ile Derrida'nın perspektifi (*Of Grammatology*) arasındaki ayrımın son derece önemli olduğu an, bu andır. Gerçekten de, hiç değilse şimdilik ve isimlerinin bu denli sık olarak anıldıkları ve "yapısöküm" başlığı altında toparlandıkları bir durumda en baştan, bu iki "imzalı" kuram yapısının, birbirleriyle ortak hiç bir yanının bulunmadığını öne sürmek, benim için işlevsel bir hipotez gibi görünüyor. Bu terapik ve işler durumdaki hipotez gerçekten de, DeMan'ın metafiziği üzerine burada geliştirmek istediğim ve genelde Derrida ile ilişkilendirilen konumlardan çok farklı yorum ile daha derin bir biçimde haklı gösterilebilecektir.

Bununla birlikte, bu özgül durumda –"doğa durumu konusu" – vurgulamada yer alan birtakım ilk farklılıkların ayrımına açıkça varılabilir. DeMan, "doğa durumu"nu bir kurmaca şeklinde gördüğü gibi (*AR*: 136), Rousseau'nun politik felsefesini (filozof tarafından geliştirilen anayasalar da dahil) bir dizi "vaat", kendi geçmişi ile ilgili anlatılan ise bir dizi "savunma" olarak nitelendirecektir. Bu terimler hali hazırda garip bir şekilde, şimdiki zaman tabakasının altında yatan ol-

guları, bir dizi öznel yansıtma; ya da daha doğrusu, DeMan'ın "öznel"e duyduğu düşmanlığa değinebilme fırsatını elde ettiğimizden dolayı (ki, bu noktaya daha sonra yine geri döneceğiz), göreceli olarak kolay aşınabilen toplumsal bir dizi gelenek olarak geçersiz kılmaktadır. Örneğin, tanım, ne denli uzak gelirse gelsin, Amerika Birleşik Devletleri Anayasasını bir "vaat" olarak görmek, bir şekilde, bu görüş üzerinde, kurumların gücünün (ve Althusser'in İdeolojik Devlet Araçlarının) garip bir biçimde görünmez oldukları bir perspektifi benimsemeye benzer. Rus biçimcileri bağlamında, varoluşsal suçluluk da bir tür "düzeneğin devindiricisi", cümle yapısının bir yan etkisi gibi görünecektir (*AR*: 299). "Kurmaca" yapıta gelince: Şu anda içinde bulunduğumuz benzeşim ve imge toplumu için; "fantazya" ve düşselin de gerçeklik ya da usun kendisinden daha güçlü bir etkililiğe sahip göründüğü psikanalizdeki çağdaş akımların uzantısı için; ve aynı zamanda, tarihle ilgili çeşitli ampirik geçmişlerin zaman zaman ideolojik yönden Rousseau'nun kendine özgü "roman"larından daha zorlayıcı göründüğü tarihselci kuram için, tuhaf bir şekilde demode ve "estetize" bir kategori gibi görünmektedir. Eğer bugün anlatı kuramı kayda değer herhangi bir başarı elde edebildiyse, bu kavramın, eski anlamdaki "kurmaca" kuramının yerini almış olması (ve onunla birlikte, DeMan için aynı ölçüde önem taşıyan "düz anlam "ın tüm uygun dönüşümlerinin ötesine geçmiş olması) gerekir. Bununla birlikte, şimdilik, Derridacı metnin özellikle saygı duymadığı ya da teslim etmediği "kurmaca" ya da "ironi" gibi daha eski kategorilerin DeMan'ın metinlerindeki işletimsel varlığını belirlemek yerinde olacaktır. Derrida'nın ilgisi (biraz aceleci bir tavırla özetleyecek olursak) Rousseau'nun önceden varsayıyor göründüğü geçmişle ilgili "deneyim"in kurgusallığı üzerinde değil, formülasyonunun içsel çelişkileri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Zihnimizi, bir zamanlar olmuş olması gereken bir durumu kavrayabilmek üzere çalıştırdığımızda (dilin, bir zamanlar hominidler için ortaya çıkmış olması gerekir; artık ürünlerin varolmadığı bir çağın, toplumsal ve kabilesel kurumların yavaş yavaş doğdukları bir dönemin varolmuş olması gerekir), dilde ya da yazıda, bu iki "özelliğin" var olmadığı, tüm tutarsızlıkların ve çelişkilerin, hiç değilse şu özellik tarafından dramatize edilebileceği bir koşulu varsaymak gerekecektir: Konuşabilme/yazabilme becerisine sahip bir kişinin, bu becerilerin hiç var olmadıkları bir durumda nelerin geri gelebileceği üzerine bir varsayımda bulunabilmesinin güçlüğü. Özellikle

bu nokta üzerinde yoğunlaşmak, daha sonra radikal değişim ya da fark üzerindeki tüm düşlere yönelerek, şimdiki zaman boyutunda varolan sistem tarafından bilgilendirilen bir kişinin, kökten farklı diğer bir sistem üzerinde herhangi bir değerlendirmede bulunmasının nasıl mümkün olabileceği sorusunu ortaya atmaktadır. Ancak, Derrida'nın tartışmasının gücü, bu kavramsallığın tutarsızlığına karşın, geçmişin farklılığına olan "inancı" sürdürmemiz konusundaki politik ve entelektüel önkoşulu gerektirmektedir; DeMan'ın kurgusallığının artık bu acı verici ikili bağlanmayı sergilemediği gözlemlenir. Doğa durumu isteğe bağlı bir konuma indirgenir; ya da daha doğrusu, tarihsel içeriğinin yerini, "epistemolojik" olarak nitelendirilmesi yanıltıcı sayılabilen ve kökenlere ilişkin sorunların kapsamı içinde bir şekilde bir dönüşüm geçiren, oldukça farklı bir tür felsefi ilgi alır: Soyutlamanın doğuşu ve elbette bu tür felsefi kavramsallığa ilişkin sorunlar buradan kaynaklanmaktadır ve bunların üzerinde bir vurgulama, Rousseau'nun metninin ve elbette, diğer yapıtlarının çok farklı bir biçimde okunuşu ile sonuçlanacaktır.

Analiz, yazınsal ve estetik yazımda sahip olduğu geleneksel kutlayıcı işlevinin (dehanın ayırıcı işareti ya da şiirsel dilin özü olarak metafor) burada acımasızca dışlandığından dolayı, DeMan'ın yazılarında özenle yaklaşılması gereken bir sözcük –metafor işareti– altında sahnelenmektedir. Gerçekten de, paradoksal olarak metafor "özünde şiirsellik dışıdır" (*AR*:47); hatta, daha da paradoksal olarak, (figüral) ve dilin sözlük anlamından ve göndergesellikten (referential) kendini özgürleştirdiği düzlemin gerçek anlamda merkezi olmak bir yana (ki genelde, romantik ve modernist estetiklerin görüş açısı, en azından bunlar estetiğin ideolojileri durumuna geldiklerinde ve genel düşünceler olarak özgürce yaygınlaştıklarında böyledir), metafor, DeMan için yazınsal ve göstergesel yanılgıların kendilerinin kaynağı ve kökeni gibi bir kavramdır: "Metafor, anlamlandırmaya yöneldiği varlığın doğasındaki kurgusal, metinsel unsuru gözardı eder. Metinlerarası ve metinler-ötesi olguların, dilin literal ve mecazi formlarının birbirlerinden ayrılabilecekleri bir dünya, düz anlamsal ve mecazi özelliklerin tek tek ele alınabilecekleri ve sonuçta birbirleri ile değiştirilebilecekleri, birbirlerinin yerini alabilecekleri bir dünya varsayar. DeMan söylemini şöyle sürdürür: "Her ne kadar bu hata olmaksızın dilin ortaya çıkmasının olanaksız olduğunu öne sürsek de, bu bir hatadır". DeMan'ın mecazlarının konumları ne olursa olsun, metaforun bura-

da, bir başka mecazın (örneğin metanomi ya da "catachresis" gibi) merkezi konuma getirilmek üzere yerinden indirildiği anlamı çıkartılmamalıdır. Retorik sorununa ve özellikle de, onun her ikisini de aynı anda geçersiz kılmaya çalıştığı düz anlam ve mecaz arasındaki ayrıma dayalı olarak sunduğu özgül soruna daha sonra geri döneceğiz. Şimdilik bu metnin, DeMan'ın argümanlarında yer alan en zorlayıcı ve şaşırtıcı ve belki de en "diyalektik" özelliği, yani, yapıdan olguya, dikkatlerin metinsel an içinde yapısal ilişkinin konumlandırılışından, ilk yapının bütünlüğünü bozan daha sonraki etkiler üzerinde yoğunlaştırışına doğru değişimin nasıl gerçekleştiğini gösterdiğini incelemekle yetinelim. İşte bu anlamda, metafor hem bir hatadır, hem de değildir: Yanılgıların ortaya çıkmasına yol açar; ancak, önlenemez ve dilin kendi dokusunun bir bölümünü oluşturduğu sürece "hata" bunun için tam da uygun bir sözcük sayılmamalıdır; zira, dilin sınırlarının dışına çıkarak bu tür yargılarda bulunabilmemiz için herhangi bir uzama sahip değiliz. (Bununla birlikte, Rousseau'nun uyguladığı prosedür ve epistemolojik yanılgı da buydu; ve birazdan göreceğimiz gibi, DeMan'ın olağanüstü çabası, Rousseau'nun sistemini kuramsal yönden daha sofistike bir düzlemde yeniden üretmektedir ve bu nedenle de, onsekizinci yüzyıl rasyonalizminin bir geç formunu oluşturduğu öne sürülebilir.)

Böylece *İkinci Konuşma* –Rousseau'nun kendi kategorilerini kullanacak olursak –adlar ve izlekler arasında bir gerilim ya da eğer isterseniz, adlardan izleklere doğru örneksel bir kayma şeklinde sahnelenecektir. Burada "ad" Rousseau'nun ardından, göreceli olarak kesinlikle benzersiz ve bireysel anlamda "kendine özgü" olanı tecrit eden, çağdaş terminolojiyi kullanmak gerekirse "heterojen", genel ya da evrensel başlığı altında sınıflandırılamayan, insan dili ile şeylerin kendi aralarında ve bizlerle olan farklılıkları arasında bir kesişme noktası oluşturan bir dil olarak, görece daha az problematik bir biçimde ele alınmaktadır. Tanımı bu şekilde belirlemek, bir anlamda bir tuhaflık ve elbette, adlandırma sürecinin kendisinde var olan sapkınlığı ve olanaksızlığı uyandırmak olacaktır: "Ağaç" sözcüğü bu bağlamda artık, özgül olarak pencereden dışarı baktığımda gördüğüm "büyük köklü çiçeğe duran" o varlık için bir "adlandırma" olmayacaktır; öte yandan, eğer bazı kişiler kendilerini, en sevdikleri arabayı adlandırabilecek durumda bulsalar bile, normal olarak bizler, en sevdiğimiz koltuğumuzu ya da en sevdiğimiz tarağımızı, ya da diş fırçamızı ad-

landıramayız. Diğer adlara, yani "özel isimlere" gelince, özellikle Lévi-Strauss bizlere, oldukça verimli bir şekilde, adların, hangi durumlarda sınıflandırma dizgelerinin bölümlerini oluşturduklarını göstermiştir: Bu yöntem, belirli bir adın, benzersiz olduğu konusundaki savlarını geçersiz kılar (bilinen diğer dilbilimsel yöntemlerde bu süreç, sözcüklerin neredeyse hiç yer almadığı *deictic* işleminde –"bu" ya da "şu"; burada ve şimdide yer alan benzersiz nesnenin başka durumda sözü edilmeyen özgüllüğünü işaret etme süreci ile gerçekleşmektedir). Ancak DeMan'ın argümanlarının geçerlilikleri, ikinci, metaforik işlemi zaman içinde bir önceki aşamaya doğru geri alan ve silinemez derecede genelleştirici ve kavramsallaştırıcı, evrenselleştici "özelliklerin", benzersiz ve genelleştirilemez şeylerin evrenine doğru kaydıran dilin bencilliğini onaylamaktan öteye gitmeyen bu düşünceler tarafından herhangi bir yitime uğramamaktadır. Süreci bu şekilde düşünebilmek, böylece kaçınılmaz olarak (daha sonra geri döneceğimiz gibi) dünya ve dil ile ilgili varlıkbilimsel (ya da metafizik) bir görüşü sahnelemektedir.

Ancak dil ortaya çıkmaktadır; hatalı ya da değil, şeyleri adlandırmayız ve onlar üzerinde konuşmayız; onsekizinci yüzyılın ussallaştıcı yöntemleri, Rousseau'yu, bu durumu, henüz o dönemde var olmayan bir aşama içinde genetik ya da tarihsel yönden çıkarsama yoluyla "kavrama"ya (ya da "açıklamaya") itmiştir: "İnsan ve çeşitli varlıklar ve çeşitli varlıkların kendi aralarında sürekli yinelenen ilişkileri, insan zihninde zorunlu olarak ilişkilerin algılanmasını yaratacaktır" (Rousseau, alıntı *AR*: 155). Bu tür ilişkiler –önce, karşılaştırmalar (büyük, küçük, güçlü, zayıf) ve daha sonra sayıların kendisi– gerçek kavramsallaştırmanın ve soyutlamanın doğuşunu; ya da, isterseniz, (hala özgülü, başka bir şeyle karşılaştırmak değil, ona saygı duymayı gösteren adlandırmanın tersine) kendisini bu şekilde kavrayan bir soyutlamayı ortaya çıkartırlar. Katıksız kavramsal karşılaştırma daha sonra, özgül olan üzerine geri döner ve onu bir dizi tekabüliyet ya da özdeşlik durumuna çevirir: Diğer bir deyişle, önceden aralarındaki tekabüliyetleri, (ya da benzerlikleri ortaya çıkartmadan) iki varlık arasındaki nicel farklılıkları uyandıramazsınız (bu ağaç şundan daha büyük), hiç değilse bu açıdan. Bu nedenle, adın başatlığı bu noktada sona erer ve sözün, kavramın, soyutlamanın, evrenselin egemenliği başlar. DeMan elbette şimdi, bu dönüşümü kritik bir noktada, metaforun işleyişi şeklinde tanımlayacaktır. Kavram, özgül bir grup varlığın

kendi aralarındaki benzerliklerini ima edecektir (ve bu nedenle bundan böyle onlara adamlar, ağaçlar, koltuklar ve saire diyeceğiz). Ancak, önsel kararın bu düzleminde, varlıkların birbirleriyle hiç bir ortak özelliklerinin bulunmadıkları ortaya çıkacaktır: Bunların her biri, bir diğerinden kesinlikle ayrı varoluşlardır ve bu nedenle de, bu neredeyse "linguistik-öncesi an", birbirinden ayrı iki "çiçeğe duran"ı birbiri ile "karşılaştırmak", "sevdiğimi" "kızıl, kıpkızıl bir gül"e benzetmek denli çileden çıkartıcıdır. Soyutlamanın metaforik bir operasyon olarak ortaya çıkışının tanımlanması, şüphesiz, Rousseau'nun bu özgül metninin parlak retoriğinin çok ötesinde bir süreçtir: Bu, aynı zamanda, göreceğimiz gibi, DeMan'ın benzersiz "retorik" dizgesinin biçim bulabilmesini sağlayan stratejik bir edimdir. Bu noktada, "kuramsal yapılandırma" üzerinde bir duraklama, bizlere, diğer durumda görünürde benzersiz ve sınıflandırılamaz görünen DeMan'ın yapıtının, çağdaş düşünün diğer bazı yapılarıyla ortak olarak neleri paylaştıklarını biraz daha açık bir şekilde görebilmemizi sağlayabilecektir.

Adorno, kavramın başatlığı ile ilgili görümü –heterojen üzerinde Aklm soyut özdeşlikleri tarafından uygulanan şiddetin (Rousseau'nun benzerlikleri, DeMan'ın metaforları)– bilişsel belirtisel bir işlev kazanan en iyi bilinen kuramcıdır (ancak, bu "olumsuz diyalektiği" bir tür Derridacı "yapısöküm" ile açıklamaya yönelik olarak son zamanlarda sık sık rastlanan eğilimlerde de bu özelliğin izlerine rastlanmaktadır). Bu görüngüleri kavram düzeyinde tanımlayan bir felsefe ile, bunları kendi içlerinde linguistik olgulardan oluşan modeller halinde bulup ortaya çıkartan bir kuram arasındaki farkı ayraç içine almak, dilin bilinç üzerindeki varlıkbilimsel önceliği ile ilgili (belki de metafizik) sorunun ertelenmesini gerektirecektir; ancak böyle bir durum geçiş içinde bizlerin, "aydınlanmanın diyalektiğinin dışsal anlatısallığma karşı, DeMan'ın büyük içsel anlatısallığını incelememizi öngörecektir. Göreceğimiz gibi DeMan'da, metaforlaştırmanın yapısal gerçekliğinin, metin ve içeriği yönünden, olgulara benzeyen, eninde sonunda değişik çeşitli alegoriler biçiminde sıralanarak tiplere ayrılan birtakım sonuçlar bulunmaktadır. Adorno'da, kavramın başatlığı, soyut, "özdeşlik", çeşitli biçimlerle önlenebilir ki, böyle bir durumda "olumsuz diyalektik" önerisi, bir tür kodlama ve tüm bir stratejik programı oluşturur. Bununla birlikte, aynı zamanda Adorno'da, DeMan ile ilgili metaforda olduğu gibi, kavram bağlayıcıdır ve düşüncenin silinemez bir unsurunu oluşturur (öyle ki, burada "hata" aynı zamanda hem uy-

gun, hem de yetersiz bir nitelendirmedir). Ancak Adorno –bu yönden Rousseau'da olduğu gibi ve DeMan'ın tam aksine– soyutlamanın ortaya çıkması biçiminde yorumlanabilen bir dışsal tarihsel anlatıyı yeniden inşa edebilecek durumda görünmektedir (us ya da aydınlanma ile Rousseau, doğa üzerindeki başatlık ile Adorno ve Horkheimer'e benzerlik). Bir anlatı merkezi olarak her iki versiyonda da, korku ve ancak düşünmenin kalıcı bir korunma ve kontrol aracı sağlayabileceği yoğun biçimde tehdit edici doğaya karşı hominidlerin savunmasızlığı üzerinde odaklaşır. Korku ve savunmasızlık konulan üzerinde çoğu Kuzey Amerikalı'dan daha deneyimli olduğunu düşünebileceğimiz DeMan, bu tür açıklamaları dışlar ve hiç şüphe yok ki, bunların fazla ilginç olmadıklarını düşünür.

DeMan'ın sorunsalı ile daha derin bağlar burada bizzat Marks'da ve özellikle de Marks'ın değerin dört aşaması üzerine yorumunda bulunur (zorunlu olmasa da, ortaya çıkan bir anlatı biçiminde de algılanabilen bir yorum). DeMan, yaşamının son yıllarında bize vaat ettiği gibi Marksizmle karşılaşma konusunu irdeleyecek ve dile getirecek zamanı bulamamıştır. Bununla birlikte, *Okuma Alegorileri*'nde, Marksizm ile karşılaşmalarda, antropolojik olanın (gereksinimler, insan doğası, vb.) yerini, kendisinin "dilbilimsel kavrasallaştırma" adını verdiği farklı bir düzlemin aldığı güçlü bir araştırma yer almaktadır.

> Ancak, Rousseau'nun politik kuramının ekonomik temeli, doğru ya da yanlış üzerine ahlaki ilkelerin oluşumuna yol açabilecek gereksinimler, hazlar ve ilkeler kuramında kökenlerini bulmaz; bu, dilbilimsel kavramsallaştırmanın karşılığını oluşturmaktadır ve bu nedenle de, dil temsili ve aynı zamanda da aşkın yetkesinden yoksunlaştığından dolayı, ne maddeci, ne idealist, ne de salt diyalektikdir. Rousseau'nun ve Marks'ın ekonomik determinizmleri arasındaki karmaşık ilişkiye, yalnız ve ancak bu görüş açısı içinde yaklaşılması gerekmektedir.(*AR*: 158)

Derrida gibi, DeMan'ın Marksizmle olan kuramsal karşılaşmaları da büyük ölçüde, Rousseau üzerine çalışmasında, hayranlık duyduğu Althusser aracılığı ile olmuştur (öyle görünüyor ki DeMan için bu yorum (*AR*: 224) oldukça ilginç bir yanlış okumadır ve psikanalitik, yaşamöyküsel, izleksel ve disipliner yaklaşımların banalliğinden çok daha yararlıdır). Rousseau'nun (herşeyde olduğu gibi) genelde Marksizm için bir çekince konusu olduğunu teslim etmek gerekiyor; onsekizinci yüzyıl mekanik materyalizminin Marksçı gelenek içinde

soğurulması, Rousseau'nun "idealizm"i, "sentimentalizm"i, vb. açısmdan herhangi bir yarar getirmemiştir. Ancak, *Toplum Sözleşmesi*'ni yeniden okumak, Konvansiyonun tüm hareketliliği ile gözlerimizin önünde canlandığını görebilmektir; (Rousseau tarafından burada kahince dile getirilen) Jakoben görüş üzerindeki tartışmalar, solun ya da Marksçı politik formasyonların daha sonraki tarihi içinde *Toplum Sözleşmesi*'nin, parti ve devlet, "proleteryanın diktatörlüğü" ve burjuva parlamenter temsilci hükümeti formlarının ötesinde daha gelişmiş bir sosyalist demokrasi görümünü yansıtabilmeye duyulan gereksinimle sürmekte olan ilişkisi üzerinde yeterince durmamıştır. Bununla birlikte, DeMan'ın zeki ve değerli savı, politik felsefenin bu karşılaştırmalı genellemelerini erteleyerek, önce bu fikir ya da "değerlerin" dilbilimsel dokuları arasında bir sınıflandırma uygulamaya yönelik daha güç bir girişimi gerçekleştirmek konusunda bizleri uyarır. Gerçekten de, birazdan *Toplum Sözleşmesi*'nin yalnızca bu tür okumayı arzulamakla kalmayıp, aynı zamanda onsuz neredeyse kavranamaz olduğunu da göreceğiz.

Bununla birlikte, Marksizm ve DeMancı yapısökmenin birbirleri ile örtüştükleri daha dolaysız diğer sorunsalı, Marksist perspektiften, "değer kuramı" şeklinde tanımlayabilmek mümkündür. Bu bitiştirme, Marks'ın "değer formunun tüm gizeminin" değişim değerinin ve bir nesneyi bir diğeri ile değiştirebilme olasılığının kendisinin bir şekilde üzerinde temellendiği daha da gizemsel eşdeğerlik görüngüsünde yattığı konusundaki uyarısı ile daha da az şaşırtıcı görünmektedir.[17] Terminolojik karışıklığı önlemek amacıyla okurun "kullanım değeri"nin, *Kapital*'in ilk sayfalarında bir anda görünümden kaybolduğunu anımsaması gerekecektir; (kullanım değeri) benzersiz şeylerle aramızdaki varoluşsal ilişkileri belirler; bu konuya daha sonra geri döneceğim, ancak, bu anlamda bu görüngü, değer ya da eşdeğerlik yasasma tabi değildir. Böylece, çağdaş terminolojide, "kullanım değeri"nin, bu tür fark ve ayırma düzlemini oluşturduğunu, buna karşın, "değişim değeri"nin, birazdan göreceğimiz gibi, özdeşlikler düzlemini oluşturduğunu belirtebiliriz. Ancak bu terminolojik kullanımın Marks için taşıdığı anlam, bundan böyle, bu anlamda değer ile "kullanım değeri"nin eşanlama geldikleri olmaktadır.

---

[17] Karl Marx, *Capital*, cilt 1. (Londra, Penguin NLB, 1976) s. 139. Bundan böyle tüm göndermeler MC şeklinde kısaltılacaktır.

Kapital'de değerin dört aşaması üzerine tartışmanın[18] Adam Smith'in ardından, üretilen metanın değerini, içerdiği emek ile belirleyen "değerin emek kuramı" kavramının "inşası"ndan da ayrı tutulması gerekmektedir. Bu kuramın (Althusser ya da DeMan'ın yadsıyacakları anlamda) bir antropolojiyi kapsayıp kapsamadığı ya da ona ulaşıp ulaşmadığı oldukça ilginç bir sorudur; ne var ki, üretim konusu, bizi burada ilgilendiren "değer formu" görüngüsünün diğer yüzünü ya da diğer boyutunu oluşturur; piyasayı temellendirir ve para adı verilen o tuhaf şeyin ortaya çıkması ile sona erer.

Dilbilimsel ya da "retorik" perspektiften bakıldığında Marks'ın analizi "metaforik özdeşleştirmenin" keşfini, Rousseau'dan (ya da, metaforun kendi okumasının burada yalnızca başlangıç noktasını ve yaratıcı edimini oluşturduğu DeMan'dan) çok daha karmaşık ve dikenli bir yola sürer. Marks, birbirinden farklı türlerde nesneleri karşılıklı olarak tarttığımız ve hatta sık sık da, sanki aynı şeylermiş gibi birbirlerinin yerlerini alacak biçimde değiştirdiğimiz görünürde doğal düzenleme ile aramızdaki aşinalığı yok etmeyi ya da isterseniz bunları "yabancılaştırmayı" amaçlamaktadır. Bu durumda gizem, bir libre tuzun üç çekiç ile ortak neyi paylaştığı ve bunların bir şekilde "aynı" şeyler olduklarını onaylamamızın hangi durumlarda bir anlam taşıyabilecekleri sorusunu çözmeye yönelik bir araştırma biçimini alır. Marks, ilke olarak birbirleri ile daha ilişkili iki nesneyi belirterek sorunu daha da keskinleştirir: Yirmi yarda kumaş ve "bir palto"; olasılıkla palto, bu kumaştan dikilmiştir. Seçim elbette, daha sonra *Kapital*'in merkezi konusunu oluşturacak olan yeni değerin üretimi ile ilgili oldukça farklı bir sorunu ortaya çıkartmak üzere tasarlanmıştır.

Bir kez daha burada metafor düzlemine geri dönüyoruz; birbirinden farklı iki nesne arasında herhangi bir özdeşleştirmenin olanak dışı olduğu bir durumda, bu tür bir özdeşleştirme için başvuracağımız ad bu olacaktır. Kanımca, Marks için de, eşdeğerin konumlandırılması, Rousseau ya da Adorno'nun salt korku ve zayıflık terimleriyle gerçekleştirdikleri söylensel "açıklamalardan" tarihsel ve yapısal yönlerden farklı olarak açıklanabilse de (değerin emek teorisi) bu anlamda düşünülemez bir kavram olmaktadır. Bu nedenle Marksa eşdeğer kuramının, DeMan'ın retorik yorumu ile gerçekten uyumlu olduğu bir anlam mevcuttur: Herhangi iki metanın, mecazın kendisinin dilbilim-

[18] Dört aşamanın tümü de *Capital*, cilt 1, kitap 1, bölüm 1, kısım 3'de özetlenmiştir.

sel işlevi terimleriyle "aynı" olmaları buyruğunun ortaya çıktığı bu önsel metaforik şiddeti olarak görmek, elbette Marks'ın şemasının kazandırdığı bir zenginliktir. Ancak, buna karşılık Marks, "açıklamasının" dilbilimsel yorumuna, değerin ortaya çıkma süreci ile ilgili anlatısına elbette bir şeyler eklemektedir (ve "o başka şey"in DeMan'ın şemasında nasıl bir konuma sahip olabileceği, ancak Marks'ın "anlatı"sını DeMan'ın alegorinin, burada henüz özetleyemediğimiz ilk metafordan doğuşu ile ilgili "öyküsü" ile karşılaştırılarak belirlenebilmektedir).

Bununla birlikte, Marks'da "gizem"in sahnelenişinde kendine özgü bir yöntem bulunmaktadır ve burada ilgili nesnelerin doğası, nesnelerin "özdeşliği" ve diğer insanı bir şekilde kendimle "aynı" görmemin (acıma, sempati duyma) kavrayışı şeklinde göreceli yönden basit iki duruma yönelen Rousseau'nun başlangıç noktasını büyük ölçüde genişletir ve değiştirir. Gerçekten de, DeMan'ın, metaforik edimin alanlarından bu ikincisi (Öteki, dev, "adam") üzerindeki bu son derece ilginç tartışmalarının bir dezavantajı, birincisini gözardı etmesi ya da nesnelerle ilişkilerimizi, bir şekilde diğer insanlarla ilişkilerimizle yan yana getirmesidir. Ancak, Marks'da bu artık, "ad" ve ağaç "kavramının" bir şekilde ortaya çıkabilmesi amacıyla bir ağacın, ondan çok farklı bir diğer ağacın yanına yerleştirilmesi sorunu olmaktan çıkmıştır; burada sorun, birbirinden tümüyle farklı nesnelerin (tuz, çekiçler, kumaş, palto) ne şekilde birbirine eşdeğerde görünebilecekleri sorunudur. En heyecan verici Marksçı epistemolojik yapıt, daha sonra Marks'ın anti-Kartezyen ve diyalektik metodolojik dersini verir: Karmaşık düşünceleri basit düşüncelerden yola çıkarak oluşturmayız; tam aksine, basit bir düşünceyi kavrayabilmemizi sağlayan, karmaşık düşünce formunun yarattığı sezgisel düşüncedir. Değer yasasından ya da kökünde birbirinden farklı şeylerin eşdeğerinin gizeminden yola çıkarak, yeni bir yoldan evrenseller ve özellerin daha basit düzlemine varabiliriz; ya da isterseniz, soyutlamanın kendisinin ve kavramsal düşüncenin, (DeMan'ın "dilbilimsel kavramsallaştırması") daha uzmanlık gerektiren felsefi ve dilbilimsel etkileri kavranmadan, değer yasasının daha geniş alanı içinde konumlandırılması gerekmektedir. Ya da son olarak, daha da "vulgar" (yani varlıkbilimsel) bir betimleme yapmak gerekirse, felsefi ve dilbilimsel soyutlamanın kendisi bir etki ve değişimin bir yan ürünüdür.

Marks'ın tanımında, eşdeğerlikle ilgili iki terimden birinin diğerinin ifadesi olarak işlevlendirilmesi ile ("kumaş, paltodaki değerini ifade eder; palto, o değerin ifade edildiği madde işlevini taşır (*MC*: 139); hem ürün, hem de araç olarak metafor doktrininin verimli bir biçimde diyalektik yönden önceden tahmin edilişini görürüz. Bu arada, bu iki nesnenin değer yönünden "aynı" olduklarının olumlandığı denklemin geriye dönüştürülemezliği bu yapıya, DeMan'ın metafordan anlatının doğuşu ve bu yapısal eğilimin sonucu olarak daha sonra ortaya çıkan alegorik formlarla ilgili yorumuna uyumlu "zamansal" bir süreci dahil eder. Ancak zamansal sözcüğü burada, "gerçek" yaşanmış ya da varoluşsal zamanın ya da tarihsel zamanın katılımına yönelik herhangi bir araştırmada bulunmamaktadır. Daha önce de belirttiğim gibi, Marks'ın dört değer formu üzerine yorumunu, "soybilimsel", "sürekli" ya da tarihsel yöntemlerle okuyabilmek olasıdır: İlk eşdeğerler iki özerk sistemin ya da kendi kendine yeterli toplumsal formasyonun kesişme noktasında oluşurlar: Farklı objeleri ve onların eşdeğerliklerini yerleştirmeye dayalı karşılaştırma modu otarşik bir sosyal formasyon içine çekilir ki bu otarşik sosyal formasyon yeni bir tür harekettir, bu sayede şu anki geçici eşitliklerin çoğu geniş bir obje çeşitliliği üzerinde pozisyon alır, sırayla: metaforik anlar uyumsuz bir işlevsel dönüşüm içinde çoğalır ve sonra sosyal şebeke üzerindeki uzak noktalarda yeniden ortaya çıkmak için tekrar kaybolurlar.

Bu durumda bu, "toplam ya da genişletilmiş bir değer formu", bir toplumsal formasyonun nesneler dünyasından geçen ve içinde nesnelerin (geri dönüşsüz olduğunu daha önceden belirttiğimiz) değer denkleminin iki kutbu arasında sürekli yer değiştirdiği bir tür sonsuz ve sonsuza değin geçici bir eşdeğerler zinciridir. Süreç içinde herhangi bir tutarlılık sağlanmadan insanlar sürekli bir biçimde değişimde bulunurlar: Metanın değeri ile ilgili göreceli ifade yetersizdir; zira, temsillerinin oluşturduğu dizinin sonu hiç gelmez. Değer ile ilgili her sorunun bir halkasını oluşturduğu zincir her an, yeni bir değer ifadesinin oluşabilmesi için malzeme sağlayacak olan yeni yaratılmış bir meta tarafından uzatılabilecektir (*MC*: 156). Bu an, elbette vurgulamanın, anların geçiciliği ve bunları izleyen değerin sürekli biçimde çözülmesi üzerinde yoğunlaştığı farklı bir perspektiften tanımlanabilir. Her noktada, bir araç içinde henüz kurumsallaşmamış ve katılaşmamış değer "yasa"sının kendisi, bu durumda, tümüyle tüketilir ve

her yeni işlem ile bulut olur gider. Bu tür bir tanım, Baudrillard'ın (adı Mauss'dan bu yana önemli ölçüde değişime uğrayan) simgesel değişim olarak tanımladığı sürece tekabül etmektedir Baudrillard'ın kendi tarih görüşünün Ütopyacı anı; Malinowski'nin *kula* sistemi, bu anın metalaştırılması ve başka bir şeye dönüşümü şeklinde ele alınabilmesinin olanaklılığına karşın, anın biçimselleştirilmiş bir yansıması şeklinde ele alınmıştır; öte yandan, Baudrillard'ın yorumunun, Bataille'ın aşırılık, yok etme ve "çanak kırma" törenlerini antropolojik yönden kutlayışı arasındaki ilişkinin de açıkça farkedilmesi gerekiyor.

Bu sonsuza değin, kesintisiz olarak ve dayanabilme sınırlarını aşacak biçimde süregelen değişimler zinciri, kendi kavramını (genel bir idea ya da evrensel özellik olarak "değer") üreterek sürecin tekdüzeliğine kendi mührünü koymak üzere ortaya çıkar ve böylece, tüm diğerleri için bir "standart" işlevini yerine getirmek üzere bu süreci tek bir nesne içinde toparlar. Ancak, bu son derece kendine özgü ve çelişik bir işlemdir: Elde etmiş olduğumuz bu "yeni form", dünyadan ayrılmış tek bir meta aracılığıyla metalar evreninin değerlerini ifade etmektedir (*MC*: 158). Bu şekilde seçilen nesnenin yerine getirilmesi olanak dışı bir rolü bulunmaktadır; zira, hem tüm diğer nesneler gibi potansiyel bir değere sahip, dünya üzerinde var olan bir şeydir; aynı zamanda hem de, yer aldığı nesneler dünyasından, bu dünyanın yeni değer sistemi içinde aracı bir konuma gelmek üzere dışarı çıkartılmıştır. Bu amaçla seçilen ineklere rastlamak şaşırtıcı gelmemeli (Evans-Prichard'ın Nuer ile ilgili klasik tanımlamasında olduğu gibi); hiç değilse bunlar, kendi ayakları üzerinde ve kendi momentleriyle sizlere eşlik ederler: Ancak, sürecin dehşet verici hantallığı da aynı ölçüde açıktır. Gayatri Spivak, yazmsal ölçütü (canon), bu değer aşamalarının diyalektiğinin terimleriyle yeniden değerlendirmemiz gerektiğini savunur –oldukça düşündürücü bir öneri.[19] Ancak ben şahsen süreci, iç dünyaya ait bir nesnenin, simge ve simgesel düşünme anı ile doğmakta olan evrensel bir eşdeğer şeklinde ortaya çıkarak ikili bir görev üstlendiği bu özgül üçüncü düzlemle: Kültürel olarak, bir dünya görüşünün şu ya da bu duyumsal temsiline bir tür evrensel güç atfetmeye yönelik çeşitli modernist çabalarla (Bay Eliot'un Joyce'da ortaya çıktığına inandığı yeni evrensel "söylenler"); ancak felsefi olarak, *pensee sauvage*'ın, Sokrat-öncesi filozoflarda olduğu gibi tek bir iç dünya un-

[19] Gayatri Spivak, *In Other Worlds* (New York, 1987). s. 154.

surunun ("herşey ateştir; herşey sudur") tüm oluşun temeli olarak görüldüğü soyut kavramsallaştırmaya doğru evrenselleştirici dönüşünün yer aldığı aşama ile ilişkilendiriyorum.

Bu nedenle, buradan sonra sözü edilen yalnızca soyutlama değil, aynı zamanda alegori ve "kavram"a ulaşabilmeye yönelik umutsuz bir çaba olacaktır ki böyle bir çaba başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkumdur ve, kendisine rağmen başarıya ulaşabilmek için, bu noktada kendisini bir başarısızlık olarak ortaya koymaktadır. Bu, elbette Marks'da para kavramında biçim bulur ve bunu izleyen Marks'ın meta fetişizmi üzerine yazdığı iyi bilinen metinler, bunun sonucu olarak ortaya çıkan özgül sonuçların başarısı ve başarısızlığı üzerine Marks'ın dramatik çeşitlemeleri olmaktadır. Burada kendi amaçlarınız için "meta fetişizmini", toplumsal düzen içinde kaynayan dev bir soyutlama süreci ile karşılıklı kodlandırmak (transcode) yararlı olacaktır. Guy Debord'un, *Gösteri Toplumu*'nda, imgeyi "meta şeyleştirmesinin nihai formu" şeklindeki ilginç formülasyonunu anımsayacak olursak, kuramın, medyaya, postmodernizmin kendisine olan ilişkisi de pekişecektir. Bu arada, eğer DeMan'ın ilk metaforik anın sonuçları üzerine elde ettiği bulguların Marks'ın değerin ortaya çıkışını göstermesi arasında derinlerde birtakım bağların bulunduğu konusundaki önerimin akla uygun herhangi bir yanı varsa, bu durumda bu bağlar aynı zamanda, DeMan'ın metinsellik ile ilgili nosyonları ile, ilk bakışta ondan oldukça uzakta görülen medya anlamlarının (signification) kendine özgü dinamiklerine yönelik daha postmodern ilgiler arasında da olası birtakım ilişkilerin ortaya çıkmasına da yol açacaktır.

Her durumda, değer nosyonunun "aşamaları" nın bu şekilde yeniden yorumlanışı, aynı zamanda, Marks'ın *Darstellung*'unun da, tam olarak bir anlatı olmadığının olumlanmasını da olanaklı kılmalıdır; zira ilk aşamalar, bulundukları durumda, anlatının dışına düşerler ve ancak bir doğuş bağlamında yeniden inşa edilebilirler. Burada "değer", Lévi-Strauss'un dile atfettiği dinamiği andıran bir dinamik kazanmaktadır: Dil, Lévi-Strauss'a göre bir sistemdir ve bu nedenle de parçalar halinde ele alınamaz. Ya bir bütün olarak bir anda varolur ya da hiç varolmaz; diğer bir deyişle, yalnızca bir dilbilim sistemi için anlam içeren terimleri, sonradan incelendiğinde dilin oluşumunu hazırladığı ortaya çıkan rastgele parçalar ve ayrıntılara, homurdanmalara ve jestlere aktarmak, dilin bozulmasıdır (ancak bu kaçınılmazdır).

Ne yazık ki DeMan, *İkinci Konuşma*'daki evrensel ve özelle ilgili bu çarpıcı açıklamanın *Toplum Sözleşme*'sinin daha geniş politik "arena"sında yinelenmesi ile ilgili daha güçlü bir vurgulamada bulunmamıştır (öyle görünüyor ki DeMan, ilgili bağlamlarda bu denli ayrıntılı bir biçimde kullanmış olduğu "metafor" sözcüğünün, bu metin üzerindeki standart yanlış yorumlamaları güçlendirmeyi amaçlayan ikincil derecede "organik" bir tür stereotipe doğru yozlaşmasından korkmuştur). Ancak, bir bütün olarak "sayılar sisteminin metaforik yapısı" üzerindeki ilginç tanımlamasının da önerdiği gibi (devletin "Bir"liği, halkın "Çok"luğu) bu durumu karşılaştırabilmek olanaklıdır. Bunun yanında onun kendi *Darstellung*'unun sonraki aşamasında DeMan bizim yasal dilin muğlaklığı olarak adlandırdığımız sürecin üzerinde ilerler, yani tümüyle önceden görülemeyen yeni bağlamlarda anlamlı bir biçimde işlev görebilme kapasitesine sahip olduğu bir düzleme yerleşmiştir; bu konum, bir yandan "bir vaat" ve öte yandan da, dilin iki işlevi, betimsel ve edimsel arasındaki gerginlik (dilbilgisel mantık ancak göstergesel sonuçları gözardı edildikten sonra işlev görebilir [*AR*: 269).

Ancak, elbette metaforik soyutlamanın ve kavramsal evrenselin yapay ortaya çıkışı ile ilgili olarak, ortaya çıkıştan –ya da daha doğrusu Rousseau için herşeyden önce "toplum" un kendisinin –genel istencin kendisinin– varoluşunu sağlayan ilksel edim olduğundan dolayı Rousseau için gizlenmişliğin kaldırılışmdan daha dramatik bir an olamaz. DeMan haklı olarak, toplumsal düzlemdeki bu aslileşme ya da birleşmenin yapısal sonuçlarının, metinsel yönden *İkinci Konuşma*'da karşılaştığımız sonuçlardan oldukça farklı olduğunu savunmaktadır. Ancak ikilem burada, her durumdan daha açık biçimde bellidir; zira, Rousseau'da, yasanın genel istenç düzlemindeki evrenselliğinden, yasaların bir şekilde özgül durumlara göre teyellendiği bir duruma ya da onun "göndergesel durumlar" (referential circumstances) adını verebileceği şartlara bağlı kararlara doğru inişe geçmek oldukça zorlaşır. Bununla birlikte, Marksizm ile bu kesişmeden verimli bir konum çıkarsamak da yerinde olacaktır: Marksizmin politik boyutunun gelişmemiş doğası üzerine şikayetlerin, elbette son aşamada "ekonomik" soyutlama (değer) ile devlet ya da genel istenç, yani evrensel örnek arasındaki ilişki üzerinde yeni bir duyarlılığın ortaya çıkmasına yol açması gerekecektir.

Okuma Alegorileri ile Marksist problematiğin buluştukları bu oldukça kapsamlı noktada, belirli türde sanat yapıtlarını kabul eden ya da dışlayan terminolojik araçlar olarak bu kodlar üzerine son aşamada bazı açıklamaların yapılması gerekiyor. DeMan'ın "retorik" ya da Adorno'nun "özdeşlik" ya da "kavram" koduna karşı Marksçı "değer" kodunun sağladığı avantaj şudur ki, bu sunuş boyunca bizleri güç durumda bırakan "hata" ile ilgili felsefi sorunun yerini değiştirir ya da onu dönüştürür. Hata ile ilgili kavramların, DeMan ve Adorno'nun konumları üzerine bizlere bilgi veriyor olmalarından dolayı, mantıksal olarak "gerçek" üzerine bir ön varsayımda bulunduklarını –dil ya da kavramın kendilerine tekabül eden nesneleri betimleyebilmekte yeterli olmalarını– öne sürmek, kolaya kaçmak olsa da yanlış değildir –ki bu, karşılık görmeyen sevgi gibi, bundan böyle kötüye kullanılmayan ve şüpheye açık sonuçları içinde sürer. Değer sözcüğünün başatlığı altında terminolojik düzlemde bu tür bir şey ortaya çıkamaz. Hatanın terminolojisi, kendisine karşın bize sürekli olarak, zihnin son bir çabası ile kendisinden kurtulmamızı önerir. Gerçekten de, DeMancı ve Adornocu düzyazının işkence derecesindeki güçlüğü, bu istenmeyen örtük anlamın bir kısa devre ile giderilmesi ve dil ya da düşünmenin bir parçası ve bölümünü oluşturan ve bu anlamda, hiç değilse şu anda ve burada herhangi bir değişikliğe uğratılması olanak dışı bu tür hata ya da yanılgıların "nesnellikleri" üzerinde bıkmadan, usanmadan ısrarla durulması gereksiniminin sonucudur. Bu bağlamda DeMan, yalnız Adorno'dan değil, toplumsal sistem ve tarihin kendisinin köktenci dönüşümü üzerine araştırmaların, DeMan'ın dil üzerine görüşlerinde kesinlikle yer almayan yeni birtakım düşünce türleri ve kavramlar üzerinde düşünebilme olanaklarına yol açan Derrida'nın kendisinden de en uzak noktada yer almaktadır. Bununla birlikte, değer nosyonu yararlı bir biçimde, hata ya da gerçek ile ilgili tüm bu konuları artık araştırmamakta ve kapsamamaktadır: Ortaya çıktığı durumlar farklı birtakım ölçütlere göre değerlendirilebilir (bu nedenle, gerek Lukàcs gerekse Gramsci, devrimin merkezi amacını değer yasasının kendisinin ortadan kalkması olarak görmüşlerdir), ancak, soyutlamaları nesnel, tarihsel ve kurumsaldır ve bu nedenle de, soyutlamaya ilişkin eleştirilerimizi birtakım yeni açılımlara doğru yeniden yönlendirirler.

Tüm bunları söylemenin diğer bir yolu da, DeMan'ın –zaman zaman "retorik" olarak anılan– kendi kavramsal malzemesinin aynı

zamanda aracı bir işlevi üstlendiği yöntemleri kavramak yoluyla olacaktır. *Metafor* teriminin genelde kavramsallaştırmanın gösterilmesinde kullanılması ile ilgili tartışmamız, burada işleyen sürecin, metinsel malzemelerin tropoloji terimleriyle yeniden yazılmasını kapsayan, Hayden White ya da Lotman ya da *mu* grubu gibi DeMan'ın kendisini stratejik yönden özellikle uzaklaştırmak istediği yalın (ya da uygun biçimde belagate dayalı) yaklaşımdan biraz daha karmaşık bir niteliğe sahip olduğunu öne sürüyor. Daha çok, metafor nosyonunun daha geniş bağlamda aracı olarak kullanılması, bu durumda tropolojinin, terminolojik yönden mecazlarının ve kendi hareketlerinin böylece özerkleştiği bir dizi farklı nesne ve malzemeye (politik, filozofik, yazınsal, psikolojik, otobiyografik) bağlanmasını sağlıyor. Metafor böylece DeMan'da karşılıklı kodlama (transcoding) adını verdiğimiz oluşun en can alıcı noktasını oluşturuyor: En başta, dar anlamda tropolojik bir kavram olarak Varolmanın yerine, "mecaz"ların (trope) dinamiğinin, farklı kodlar ve ya da kuramsal söylemler tarafından tümüyle bağlantısız ve bağlantırılandırılamaz yollarla (dilin soyutlanışını burada ele aldık) tanımlandığı bir dizi görüngü ile "aynı" olduklarının ilan edildikleri yer olmaktadır. Bu nedenle, DeMan'da metaforun kendisi, metaforik bir edim ve birbirinden farklı ve heterojen nesnelerin şiddetli bir biçimde birlikte boyunduruğa vuruluşudur.

Bu arada, buna benzer bir yorum da, *Okuma Alegorileri* aracılığı ile zaman zaman kullanıma sunulan diğer dilbilimsel ya da retorik araçlar için yapılabilir. Özellikle, çok işlevli *retorik* teriminin (ya da alternatif terim olarak *okuma*nın kendisinin), mecazların terminolojisi ile çeşitli pratik ve betimsel konuşma edimleri arasına bir ayrım getiren J.L. Austin'in çok farklı terminolojisi arasındaki uyumsuzluğu tam olarak kapsamamaktadır. Ancak, daha sonraki kuramda Austin'in ulaştığı olağanüstü başarılar, hiç değilse kısmen, kendisini dilin dışında yer alan herşeyden (eylem, "gerçeklik" ve diğerleri) ayrı tutması gereken dilbiliminin yapısal sınırlarından kaynaklanmaktadır. Austin birdenbire, dışlanan bu dilbilimsel olmayan gerçeklikten "dilbilimsel" terimlerle, dilbilimsel terminolojide bir eylem yeri sağlamaya çalışıyor görünürken, terminolojinin "herşeyi" kapsayacak biçimde genişlemesini geçerli kılan dilbilim felsefesi içinde yeni bir "öteki" olarak sözedebilme yolunu keşfeder. DeMan'ın, Austinci karşıtlığı "gramer" ve "retorik" terimleri ile açıklamaya çalıştığını gördük: gerilimi vurgulayan ancak bunu herhangi bir "çözüme" ulaştırmadan (bununla

birlikte, bu durumun "çözülebilir" olduğunu öneriyor şeklinde anlaşılmak istemiyorum) dilin kapsamına katan bir yaklaşımdır bu. Burada da, bir tür stratejik karşılıklı kodlamaya ulaşmak istiyoruz, ancak bu kez bu karşılıklı kodlandırma farklı olacaktır: Yapısal bir ötekinin ya da dışlananın, sistemin kendisinde yer alan terminolojik alandan çıkarsanan bir adın atfedilmesi ile verili bir sisteme dahil edilmesi.

Son olarak, bir kodun bir diğeri üzerindeki başatlığına (hangisi önce gelir, dil mi yoksa üretim mi?) destek sağlamak üzere bu denli sık başvurulan varlıkbilimsel tartışmaya ne demeli? Özünde bizler gibi dilbilimsel varlıkların bu sınırlı görüşü nasıl elde etmiş olabileceğini kavramak zor olsa da, dilin benzersiz ve *sui generis* olduğu kabul edilebilir: Dilin mekaniğini tam da işlediği anda kavrayabilmeye yönelik bıkmadan usanmadan gerçekleştirdiği çalışmaları ile DeMan'ın bu alanda çoğu kişiden ileri gidebildiği de açıkça bellidir. Ancak, dilbilimsel bir kod ya da yorumsama (hermeneutics) sağlanamamıştır; bunun nedeni de, en başta, hiç bir kodun başatlığının sağlanamayacağını savlayan Nietzscheci görüşten kaynaklanmaktadır. "Eğer tüm dil, dil üzerine ise" (*AR*: 153), yani, diğer bir deyişle, eğer "tüm dil adlandırma (denomination), yani, kavramsal, biçimsel, metaforik bir öte dil (*AR*: 152-153) üzerine bir dil ise, bu, dil izleği ya da konusu çevresinde örgütlenen kuramsal bir kodun, zorunlu olarak nihai, varlıkbilimsel bir önceliğe sahip olacağı anlamına gelmez. Bu anlamda, tüm dil, "dil üzerine" olabilir; ancak, dil üzerine konuşmak, son analizde herhangi bir başka şey üzerine konuşmaktan farklı olmayacaktır. Ya da, Stanley Fish'in belirtebileceği gibi, sözcüklerin her tür kullanımı ile ilgili daha derinlerde yatan işlevsizlik üzerine geliştirilen bu "buluşlar"dan hiç bir pratik sonuç türetilemez.Ancak, DeMan'ın yapıtında yer alan tüm çelişkiler (en ilginçleri bile), tek tek metinler ve tek tek tümceler üzerindeki olağanüstü yorumlarından, analizi yönteme dönüştürme ve (metafizik de olsa) işleyebilen bir ideoloji şeklinde genelleştirmeye yönelik girişimlerinden kaynaklanmamaktadır.

Örneğin, dilin başatlığı üzerine özünde felsefi bu soruların, birbirinden farklı çeşitli metinlerin dile belirli bir yaklaşımının savunulduğu metodolojik sorunlardan kesinlikle ayrılması gerekmektedir. Derrida'da zaman zaman ortaya çıkan (özellikle psikanalitik motiflerle flört edildiği) belirli bazı anlardan da farklı olan Yeni Tarihselcilik için gösterilenlerden oldukça farklı olarak, homolojiler DeMan'da hiç bir rol oynamazlar; zira nesneler, söylem içinde içerik ya da ham-

maddeler arasında anolojileri araştırdıklarından dolayı, homolojilerin DeMan'da hiç yeri yoktur; öte yandan DeMan'da, bulunduğu şekilde, söylemin kendisinin ortaya çıktığına şahit oluruz ki böylelikle bu tür bir içeriğin, bizlerin incelemesi için bile mevcut değildir (Rus Biçimcilerin ortaya çıkardığı "aracın motivasyonu" modası sonrasında söylem oluştuğunda ya da göründüğü zaman, bizim barışçıl bakış açımız onu sorudaki söylemin ön metni ve yansıması olarak görmektense onu kırpmayı gerektirecektir: "Suç"un kendisi günah çıkarma söylemi tarafından üretilmiş bir seraptır). Ne de, DeMan'ın çeşitli alegorilerini, yapı üzerine çok sayıda çeşitleme şeklinde okumaya yönelik arzunun çok güçlü olmasına karşın, söylemlerin ortaya çıktıkları çeşitli yöntemlerin birbirleri ile "homolog" olduklarını söyleyebilmek tam olarak doğru olacaktır. Bunun yerine, Marksist gelenekteki "multilineer" evrimle birlikte dilin, kuramlaştırılamaz ve bir yasa altında düzene sokulamaz (gerçi DeMan zaman zaman bunu da yapar) geçici düğümler ve halatlar, birbirinden kesinlikle ayrı ve özgül yerel metin oluşumları olarak çözümlenemez isimlendirme sorunu ile uğraştığı kendine özgü ve çoğul yolları gördüğümüzde biraz cesaret kazanırız.

Kuramın işlevi –ve ona bir tür sözel nesneden bir diğerine taşınabilen bir yöntem görünümünü kazandırabilen olgu– görünürde akademik disiplinlerin özerkliğine duyulan güveni sarsmaya yönelik girişimlerde yatmaktadır ve buradan, metin sınıflandırmasını, her biri farklı bir gelenek tarafından sahip çıkılan politik felsefelere, tarihsel ve toplumsal spekülasyona, romanlara ve oyunlara, felsefeye ve otobiyografik yazıma ayırır. Son olarak bu noktada Rousseau'nun neden ayrıcalıklı bir çalışma nesnesi oluşturduğu sorusunun altında yatan daha derin ikinci neden ortaya çıkar: Çok az sayıdaki diğer yazarlar gibi, yalnızca çeşitli türleri ve söylemsel formları uygulamakla kalmamış (ancak bu durumda da, bu tarz ve formlar "belles letters" kategorisi altında bir arada tutuldukları ve her aydın tarafından herhangi bir ayrım yapılmaksızın üretildikleri sürece "onsekizinci yüzyıl"ın kendisi de ayrıcalıklıdır); ancak, bir tür otodidakt olarak bunların hepsini bizzat kendisi yeniden keşfetmiş görünüyor. Öyle ki, kendi geliştirmiş olduğu bu ev-yapımı üretimlerden, türün kendisinin kökenlerine ulaşmamıza olanak sağlıyor. Politik ve felsefi metinlerin burada yazınsal çalışmalara (ya da DeMan'ın zihninden geçirdiği çok özel tür retorik okumalara) yeniden bağlandıkları emperyalizm –ve aynı zamanda, diğer disiplinlerin biraz aceleci bir biçimde sözel yapı-

ları belirsiz, genel fikirlere dönüştürdükleri (*AR*: 226) sıradanlığa duyduğu derin hoşnutsuzluğu göstermedeki nezaketi– kendisinin aynı duyguyu "yazın" çözümlemelerine de duyduğunu anımsadığımızda, biraz daha farklı görünecektir. Bunlar, yaralılıkları söz konusu disiplinin durumuna göre değişkenlik gösterebilen terapik derslerdir: Bunların arasında zamana en uygun ve en çarpıcı olanı, bir alandan çok bir eğilime yönelik olan ruhbilimsel ve ruhçözümsel olanıdır. *Pygmalion* bölümü, "benlik" ile ilgili nosyonları kesinlikle parçalar (*AR*: 236), öte yandan, *Julie* başlıklı bölüm, "yazar" kavramı ile aynı sonuca ulaşır. Burada, yok ediş o denli eksiksizleşir ki, *İtiraflar*'a ulaştığımızda paradoksal olarak, o özel programdan geride çok az şeyin kaldığını görürüz, bu nedenle DeMan (Rousseau'nun daha derinde yatan kendini teşhir arzusu ile ilgili –olası, ancak isteğe bağlı– okunuşunda (*AR*: 285) kendi ruhçözümsel yorumunu uygular. Burada daha temel biçimde ortaya atılan, varoluşsalın –duygu, duyarlık, güdüler, itkiler– metnin bir "etkisi" durumuna dönüşümüdür: Bu, aynı eğilimin Lacan (ve farklı bir yönde Althusser) tarafından da paylaşılmasından dolayı, özgül tınılar ve karışımlara, makinenin beklenmedik biçimde ortaya çıkışının (*AR*: 294) neredeyse Deleuzecü bir görsel yanılgı oluşturuncaya değin bu son metinde rastlayabilmek olasıdır (ne ki burada makine, Deleuze'ün makinesi değil, birazdan göreceğimiz gibi onsekizinci yüzyılın mekanik maddeciliğinin yarattığı bir makinedir). *İkinci Konuşma*'nın başlangıç tartışmasından bu son tartışmaya olan uzaklık gerçekten çok fazladır ve birbirine zıt konumda iki yorumu sunmaktadır: Bir yanda bu bölümlerin oluşturduğu kompozisyonlar içinde bir zaman aralığının yerleştirilmesi ve yeni bir dizi ilginin yavaş yavaş ortaya çıkması ve öte yandan da, bu sürecin içinde, içeriğin form ve yöntemde köktenci değişimleri gerçekleştirdiği diyalektik bir ilerleme. Ancak, tutarlı bir kişiliğin (ve tutarlı bir ötekinin) varlığı, okurun (ya da izleyicinin) başlıca sorunun, gerçekten bir şeyin olup olmadığı (yani, değişimin gerçekten var olup olmadığı) sorusunun oluşturduğu bir öykü ile karşılaştırılarak sorgulandığı *Pygmalion* bölümünde de gözlemlediğimiz gibi DeMan'ın anlatının kullanımı yöntemini ele almak daha yerinde olacaktır. DeMan, böyle bir değişimin var olmadığı ve ilerleme gibi görünenin yalnızca bir yineleme ya da tekrardan başka bir şey olmadığı sonucuna varır: DeMan'ın Rousseau üzerine kendi ardıllığında da durumun böyle olduğunu varsayacağız.

Ne var ki bu, aynı şeyin her bölümde gerçekleştiğini öne sürmek anlamına gelmeyecektir, zira bunların her birinin, farklı bir biçimde ve farklı bir sonuç doğuracak şekilde anlattıkları, ilk metaforsal ikilemden alegorinin doğuşudur. Tutarlı tek bir alegori kuramının kitabın kendisinden ayrılabileceğini öne sürmek (alegorinin tutarlı tek bir metafor kuramı ile çakışmasına karşın) bir hata olacaktır: DeMan, aşkın bir kuramın arzu edilmeyen ve arzu edilemeyen bir şey olduğuna duyduğu inançta en azından post-çağdaştır; bu, kendi içinde bir eğilim olmaktan çok, okurun daha önceden dönüştürmüş olduğu dili kavrayabilmesini sağlayan kavramsal bir uzaklıktır (bu nedenle kuram burada, metnin "dışında", hatta Knapp ve Michaels'ın eleştirdikleri biçimde dilin dışında durmaya yönelik çabalardır; ancak bu, yalnızca bir an sürer).

Bu önermeyi, metaforun sonuçlarına vardığımızda, sonuçların alegoriler olarak betimlenmediği, bunun yerine, bir anlatı şeklinde adlandırıldıkları gerçeği ile kanıtlamak olanaklıdır: Benlik, ilke olarak ayrıcalıklı bir kategori, değilse, herhangi bir metafor kuramının devamı, göndergesel anlam sorunu üzerinde odaklaşan bir anlatı kuramı olacaktır (*AR*: 188). Metaforik edimin oluşturucu bir özelliği, kendi kendisinin yadsınması ya da bastırılmasıdır; metafor tarafından üretilen kavramlar bir anda kendi kökenlerini gizlerler ve kendilerini gerçek ya da göndergesel (referential) olarak gösterirler; bir yazın dili oluşturdukları savını ortaya atarlar. Bu nedenle, hiç değilse aynı sürecin ikili kaçınılmaz anları oldukları sürece metaforik ve yazınsal tek ve aynı şey olmaktadırlar. Daha sonra ise bu süreç, "eudaimonic" (haz ve acı) kavramın (buna daha sonra geri döneceğiz) ve aynı zamanda da pratik ya da yararlı nosyonunun sözünün edilmesi gerektiği çeşitli yanılsamalar üretir ("sevgiden ekonomik bağımlılığa doğru gerileme, karşı konulmayan metaforik sistemlerin yetkesine dayalı tüm ahlaksal ya da toplumsal sistemlerin değişmez bir doğasıdır" [*AR*: 239).

Ancak, sürecin daha sonraki aşaması olan anlatının kendisine gelince, "yapısökme" ile medyatik açıdan az da olsa tanışıklığı olan bir kişi, yapısökmenin bu ilk düşsel anın çözülmesi olduğunu bilecektir. Bu gerçeğin somut çeşitlemelerine yaklaştığımızda ve DeMan'ın (kendisinin de direndiği) yeni bir tipoloji üreterek *Okuma Alegorileri'nin* daha önceki bölümlerinde şiddetle karşı çıktığı türden bir tür "semiotik" kuram oluşturmaya yönelik açıkça belirgin eğilimi ile uzlaşmaya çalışırız.

Eğer böyle bir "kuram" varsa (diğer bir deyişle, bu, salt yararlı ve taşınabilir bir karşı çıkış değilse) bu durumda, yapısökücü anlatının birbirinden kesinlikle ayrı iki anının konumlandırılmasını kapsar ki, burada ikinci an birinciyi izler ve daha yüksek bir diyalektik karmaşıklık düzleminde kendi kapsamına alır. Önce, ilk metafor çözülür – bu özgül dilbilimsel edime yönelik daha derin bir şüphe tarafından konumlandırılır konumlandırılmaz değerini yitirir. Ancak, ikinci bir anda, bu derin şüphenin kendisi ilk ana doğru geri döner ve genelleşir: Başlangıçta yalnızca bu özgül benzerliğin ve bu özgül kavramın olanaklılığı üzerinde gibi görünen bir şüphe –konuşma ve düşünmeye yönelik bir şüphe–, şimdi genelde dil, dilbilimsel süreç ya da DeMan'ın, Dil üzerine genel fikirleri yararlı bir biçimde dışlayan bir terim olarak *okuma* adını verdiği sürece duyulan derin bir şüphe biçiminde ortaya çıkar:

> Tüm metinler için paradigma, bir figür (ya da figür sistemi) ve onun yapısınınsökümünden oluşmaktadır. Ancak bu model, bir son okuma ile kapanamayacağından dolayı, bunun yerine, daha önceki anlatının okunamazlığını anlatan figüral bir üstüste bindirmeyi (superposition) yaratır. Alegorik anlatılar, okuma konusundaki başarısızlıkların öyküsünü anlatmaktadır, buna karşın, *İkinci Konuşma*"gibi "tropolojik" (mecazi) anlatılar ise, adlandırmanın başarısızlığının öyküsünü anlatırlar. Aradaki fark yalnızca derecelendirmeye dayalı bir farkdır ve alegori figürü silmez. Alegoriler her zaman metafor alegorileridir ve bulundukları biçimde her zaman, okuma ediminin olanaksızlığı ile ilgili alegorilerdir –"den" (of) kipinin bir metafor olarak "okunabileceği" bir tümce. (*AR*: 205)

Terminoloji zaman zaman belirsizleşir: Burada göndermede bulunan alegoriler, daha sonra *İtiraflar* bağlamında "alegori figürü olarak adlandırılabilenler" (*AR*: 300) ile aynı mıdır? Alegorik süreç içerildiğinde ya da bastırıldığında ne olur? Bu tür sorular bizleri, ilk sorunun çözülememesinden dolayı (metaforik ikileme bir "çözüm" yoktur) tek bir sonuç da veremediği, ancak başarısızlık tarzının gerçeğin ardından mantıksal olmasına karşın, önceden doğrulanamadığı ya da kuramsallaştırılamadığı bir dizi girişimde bulunulmuş çözümler sunduğu sonucuna varmaya bizleri zorladığından dolayı değerlidirler. Burada bir kez daha alegori kuramı, tamamlanamadığından dolayı bizleri, sona ermeyen "okunuşları" yalnızca ilk tanımı yeniden onaylayan, öte yandan da dikkatleri her özgül metnin benzersiz yapı-

sal başarısızlığı üzerinde toplayan tek tek metinlere geri yollar. Örneğin, *Toplum Sözleşmesi*'nin yapısı ile ilgili üretken karmaşıklık da bundan kaynaklanmaktadır:

> Rousseau'nun kendisi Toplum Sözleşmesi'nin "yasa yapıcısı" ve eseri modern Devlet'in Deuteronomy'si midir? Eğer öyle ise, Toplum Sözleşmesi, monolojik göndergesel bir önermedir. Bu durumda yapıt alegori olarak adlandırılamaz... bunun yerine, Dağdaki Söylev'in usta bir politikacının Makyavelvari bir buluşu olduğu konusundaki şüpheleri övecek olursak, (Rousseau'nun) açıkça kendi kanun koyucu söyleminin yetkesini zayıflatmaktadır. Bu durumda, Toplum Sözleşmesi'nin de İkinci Konuşma gibi yapısökücü bir anlatı olduğu sonucuna varabilir miyiz? Ancak, bunun böyle olmadığı da açıktır, zira Toplum Sözleşmesi, yapısökücü olduğu ölçüde, İkinci Konuşma'nın olmadığı bir biçimde üretken ve doğurgandır. Şuraya kadar ki, sürekli bir şekilde politik yasa koyuculuğun gerekliliğini savunur ve bu tür bir yasa koyuculuğun üzerinde temellendirilebileceği ilkeleri vurgular ve zayıflatmaya çalıştığı yetke ilkelerine başvurur. Bu yapının bizlerin "okunamazlığın alegorileri" adını verdiğimiz oluşun belirleyici özelliği olduğunu biliyoruz. Bu tür bir alegori "meta-figüral"dır: yapısını çözdüğü figüre geri dönen bir figürün (örneğin metafor) alegorisidir. Toplum Sözleşmesi, gerçek anlamda bir sapma (aporia) gibi yapılandırıldığı ölçüde bu başlığa dahil edilebilir: yapılabilmesinin olanak dışı olduğunu gösterdiği bir şeyi uygulamayı sürdürür. Bu yönden, bunu bir alegori şeklinde adlandırabiliriz. Ancak bu bir figür alegorisi midir? Böyle bir soru, Toplum Sözleşmesinin uyguladığının ne olduğu, yapılamayacağı sonucuna varmasına karşın, yine de yapmayı sürdürdüğü şeyin ne olduğu sorularının ortaya çıkartılması ile yanıtlanabilecektir. (*AR*: 275)

Bölümün başlığının da ("Vaatler") belirttiği gibi, *Toplum Sözleşmesi*'nin yapmayı sürdürdüğü olanak dışı yeni edim, *vaat*dir: böylece, DeMan'ın kitabının son bölümlerinin görünürdeki heterojenliği, metinsel ikileme yönelik çok sayıda ve çeşitlilik içeren olanak dışı "çözümlerle" yeniden haklı gösterilebilmektedir. Konuşma edimlerinin terminolojisi (ör. vaatler, mazeretler) ile alegori ve figürler arasındaki oransızlık şimdi, son aşamada kişisel yaşam ve bizzat Tarihin kendisini kapsayacak daha geniş bir aracı kodun açılabilmesi yolunda son bir gayretli girişim olarak görünebilecektir ("retorik karmaşıklığın bu düzleminde metinsel alegoriler tarihi üretirler" (*AR*: 277), yukarıda tanımlandığı biçimde DeMan'ın kendi tarihselcilik arayışına geçici bir son verdiği gözlemlenen bir kapanış tümcesi).

Bu nedenle, DeMan'ın alegori ile ilgili çoğul yorumları, benim başka bir bağlamda "diyalektik anlatı" adını verdiğim;diğer bir deyişle, yansıtıcı mekanizmalar aracılığı ile kendilerini durmaksızın daha yüksek karmaşıklık düzlemlerine ulaştırdıkları, (kendisinin de belirttiği gibi) geçersiz kıldıkları, ancak yine de kapsamlarına dahil etmeyi sürdürdükleri süreç içindeki tüm terimleri ve başlangıç noktalarını dönüştürdükleri anlatıların genel başlığı altında yer alırlar. Özellikle bilinçlilik ve benlik ile ilgili fenomenolojik nosyonların keskin bir biçimde sorunsallaştırıldıkları çağdaş entelektüel durum içinde bu tür anlatıların karşılaştıkları en can alıcı sorun, açıkça "yansıtma" anının kendisinde ve bu anın (benim yukarıda tarafsız davranarak süreci bir mekanizma sekinde dile getirmeye çalıştığım gibi) ortaya konuşunda yatmaktadır: Bu durum bugün ancak, geri dönüp şu ya da bu "öz-bilinç" formu içine yerleştirmeye yönelik kaçınılamaz gibi görünen eğilimin ortadan kaldırılması ile gerçekleşebilecektir. Bir yanda ruhçözüm ve dilbilimin etkilerinin, öte yandan bireyselciliğin sona erişinin doyurucu açıklamalar getirip getirmediği bir yana, "öz-bilinç" kavramının bugün bir krizde olduğu ve geçmişte yapabildiğine inanılan işleri artık yapamadığı açıktır; bugün artık kişilere, daha önce temel oluşturduğu ya da tamamladığı olgular için doyurucu zemini sağlayamamaktadır. Diyalektiğin kendisinin, (Hegel'in, bundan çok farklı bazı şeylerin yer alıyor göründüğü pasajları gözardı eden gevşek yadsımalarının sık sık ima ettikleri gibi) öz-bilincin bu şimdi gelenekleşen değerlendirmesi ile çözülemez bir şekilde dolaşıp dolaşmadığı sorusu açık bir soru olarak kalmalıdır; ne de, öz-bilinç kavramının (ya da bilinç kavramının kendisinin) yitimi zorunlu olarak aracılık kavramının kendisinin ölümü anlamına gelir. Bununla birlikte DeMan'ın yapıtı ile ilgili durumda, bana öyle geliyor ki, dilinin ihtiyatla geçiştirmeye çalıştığı bir öz-bilinç nosyonu tarafından her noktada ölümcül bir biçimde tehdit edilmektedir. Elbette, yapısökücü anlatı her zaman, ilk figürün bir yanılgıyı oluşturduktan sonra, bir şekilde kendi etkinliği üzerinde daha yüksek bir bilinçliliği elde ettiği daha basit bir öyküye geri dönme riskini içermektedir; öte yandan, okuma ya da okunamazlığın alegorisi DeMan'ın yapıtında kendi süreci üzerinde daha yüksek bir bilinçlenmenin yüklenmesi, sona ermeyen bir ilerleme içinde kendi kendi üzerinde daha yoğun biçimde "ikinci (ya da üçüncü) derecede" bir bilinç edimi olarak önümüze çıkar. Tüm bu süreç, sonuçsuzluk ya da Gayatri Spivak'ın "tam bir

bozmanın (undoing) olanaksızlığı"[20] adını verdiği olgu üzerindeki vurgulamanın, bu olguyu zorunlu olarak engellenen bir amaç ve güdü olarak teslim ederek baştan öz-bilinç sorunu ile karşı karşıya gelen Derrida'da oldukça farklı bir biçimde ortaya çıkar. Bununla birlikte DeMan'da bu, hayaletimsi bir "bastırılmışın geri dönüşü"ne benzer bir özellik, kendi yadsınışının bile kendisini yeniden uyandırabilecek denli güçlü bir yanlış yorumudur; ve bu, DeMan'ın yoğun biçimde post-çağdaş sisteminin "eşit olmayan gelişimi" içinde daha eski bir kavramsallığın kendine özgü biçimde kalımının ilk örneği değildir.

DeMan'ın metafiziği olarak adlandıracağım oluş, belli bir perspektiften yalnızca –en dramatik ama belki de en önemli– bu türde bir kalımdır. Buna karşın, farklı bir anlamda, *metafizik* sözcüğünün yerine *ideoloji* sözcüğünü yerleştirdiğimizde, sık sık kendi konumlarını "materyalist" olarak tanımlandıran çağdaş din dışı bir filozofun da aynı zamanda bir ideolojiye "sahip olduğunu" belirtmek, daha da az şaşırtıcı gelecektir. Ancak, elbette, kişinin tam anlamıyla bir ideolojisi yoktur; bunun yerine, (ne denli bilimsel olursa olsun) her düşünce "sistemi" bir ideolojik "dünya görüşü" şeklinde kavranabilecek şekilde (DeMan, en dirayetli terminolojik hamlelerinden birinde buna "izlekselleştirme" adını verebilirdi) "temsil"e karşı duyarlıdır: Örneğin, şurası iyice bilinmektedir ki, –yaşamın ve dünyanın anlamsızlığını ve "anlam" üzerine sorulan soruların anlamsızlığını olumlayan– en katı varoluşçuluklar ya da nihilizmler bile sonuçta dünya üzerine kendi anlamlı görümlerini anlamdan yoksun bir şey olarak yansıtırlar.

Bununla birlikte, DeMan'da ideolojik temsile yönelik bu duyarlılık, dilin bu tür işlevselliği ya da sistematik işlevsizliği ile ilgili kendi kesin görüşü ile ilişkilidir: Kendi kendine ve kendi istencine karşın, dilbilimsel malzeme üzerindeki dikkat ve odaklaşma, dilin dışında kalan ve dilin özümseyemediği, soğuramadığı ya da işleyemediği süreçler ile ilgili olanaksız bir görünüm ortaya çıkartır. Tanım tarafından ulaşılamayan (yani, dilin ulaşamadığı, düşünebilme sınırlarımızın ötesinde bir unsur olarak kalan) bu düzlem, DeMan'ın metinlerinde herhangi bir yerde varolmamaktadır; buna karşın Rousseau'da, özellikle de en "dinsel" ve "felsefi" yazılarını oluşturan *Profession de foi du vicaire savoyard*'da yer alır ve bu nedenle de, DeMan'ın okunuşu için neredeyse en önemli test örneğini oluşturur. Ancak bu, orada varolanın

[20] *a.g.e.*, s. 154.

diyalektik tekabüliyeti ve (başka bir dil kullanmak gerekirse) onun *söylenmeyeni* (non-dit), onun *düşünülmeyeni*dir (impense). Bu varolmayan metafiziğin olumlanışı bu nedenle, dilin nasıl işlediği konusunda bir tutamak elde etmeye yönelik uygulayımsal savın, dilin henüz varolmadığı bir safhaya geri dönerek o noktadan başlamak konusundaki daha rasyonel onsekizinci yüzyıla özgü yöntemin farklı bir şekilde yinelenmesi ile, daha önce belirttiğimiz açıklamada örtük bir biçimde vurgulanmıştır. En şüpheci ve tedbirli kuramcının bile ideoloji ve metafiziğe doğru bu şekilde bir kaymanın önlenebilmesi için yeterli önlem alabilmesi için herhangi bir yöntem mevcut değildir. Göndergesel yanılmanın ve budalalığın ("budalalık gönderme ile derin biçimde ilişkilidir" [AR 209]) kaçınılmazlığı üzerine sık sık yapmış olduğu uyanlardan da anlaşılacağı gibi DeMan'ın bu gerçeği iyice bilmesi gerekiyor; öte yandan, daha sonra da göreceğimiz gibi, "metin" üzerindeki stratejik tanımı, DeMan'ın bu tür bir ideolojik yazım yaratmak konusunda bir girişimini belirtmektedir ki, kanımca bu girişim tam da başarısızlıkla sonuçlanmamıştır.

Bu açıdan bakıldığında DeMan, onsekizinci yüzyıl mekanik materyalistiydi ve post-çağdaş okurlara DeMan'ın yapıtlarının kendine özgü ve nev-i şahsına münhasır görünen özelliği de, onun metinlerinin, belli başlı Aydınlanma filozoflarının kültürel politikaları: Dine duydukları dehşet, batıl inançlar ve hatalara (ya da "metafiziğe") karşı açtıkları savaş ile yan yana incelenmeleri ile daha da belirginleşecektir. Bu anlamda, Marksçı ideolojik analize yakınlığı, İslamın Hıristiyanlığa yakınlığından daha fazla ya da daha az olmayan yapısökmenin kendisi, özünde onsekizinci yüzyıl felsefi stratejisi olarak algılanabilir. Bir mekanik-materyalist dünya "görümü" olarak bu yaklaşımı izleyen, d'Alembert'in şu ünlü düşünde olduğu gibi, ancak bir vahiy yolu ile dilbilimsel bir figürasyona ulaşabilecek ölçüde hezeyan dolu –terimlerdeki çelişki– bir temsil olmaktadır: *"Le monde commence et finit sans cesse; il est à chacque instant à son commencement et à safin; il n'en a jamais eu d'autre et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense ocèan de matière, pas une molècule qui resemble à une molècule, pas une molècule qui se resemble à ellmême un instant."*[21] Ancak, DeMan'ın belirttiği gibi, Diderot bile, özdeğin bütünselliğini bir tür uçsuz bucaksız organik bir varlık olarak konumlandırdığından dolayı hile

[21] Denis Diderot, *Le Reve de d'Alembert, Oevres completes* (Paris, 1987) cilt 17, s.128.

yapmıştı. Rousseau daha kesin bir sonuca ulaşabilmiştir: "Bununla birlikte görünür olan evren perişan ve ölü bir metadan oluşmaktadır ki bütüncül olarak bu meta birlikten, organizasyondan ve yaşayan bir bedenin parçası olma duygusundan yoksundur, sonuç olarak bizler de böyle bir parça olarak bütünün içinde kendilik bilincinden yoksunuzdur." (Profession, alıntı *AR*: 230). Bu nokta açıkça, *Profession* ve diğer yazılar ile geleneksel olarak ilişkilendirilen dini bütün, deist Rousseau ile bir tutarsızlık içindedir: Bununla birlikte, bu tutarsızlığın ortadan kaldırılması, bu metin üzerine yazdığı bölümde DeMan'ın maharetini gösterir. DeMan bunu, deistik inanç ve özellikle Tanrı düşüncesi olarak kabul edilen kavramı, varlıkbilimsel (ontolojik) önerilerden, yargı yetisine taşıyarak gerçekleştirmiştir (*AR*: 228). "Tanrı" ve ona eşlik eden kavramsallık, bu nedenle, yukarıda anılan özdeğin dayanılmaz görümünün bir çözümü olarak ve yarattığı skandalın yerine (entelektüel tarihin el kitaplarının "deizm" olarak adlandırdıkları) daha inandırıcı birtakım dünya görüşleri yerleştiren daha geç döneme ait bir buluş şeklinde okunmaması gerekir; bunun yerine, "Tanrı" adı verilen fikir ve "içsel olumlama" ile ilişkili diğer konular, bir tür paranteze alma yöntemi ile zihnin ya da daha iyisi, dilin bir işlevi ve epistemolojik yönden "yargı edimi" oluşturabilme kapasitesine dönüştürülürler. Sorunun bu şekilde yerinin değiştirilebilmesi ve yeniden tahsisi (DeMan, kendisinden beklendiği biçimde bu edimin, yapısökücü okur değil, bizzat Rousseau'nun kendisi tarafından gerçekleştirildiğini belirtiyor), eski dostumuz metaforik edimin, benzerlik ve özdeşliğin dilbilimsel yönden olumlanışıdır. Böylelikle, bu "dinsel inançlar" artık tam anlamıyla Rousseau'ya ait olmaktan çıkarlar: Dilin kendisinin jenerik ve evrensel "kavramları "nın gövdesinden ayrılmış nesnelliği içinde Rousseau'nun zihninin içinde yüzen dilbilimsel ve kavramsal formlar olurlar: *Profession*, artık bunların üzerinde tartışmalarda bulunmaz, ancak, olasılıklarının işlerlik koşullan gibi bir özelliği incelemeye çalışır (bu yapıtı neo-Kartezyen bir metin olmaktan çok pre-Kantçı bir metne dönüştüren özellik [*AR*: 229).

Ancak bu durumda "dinsel" kavramsallık, metaforik kavramın kapsadığı öngörülen bireye özgü parçalar ya da üzerinde ya da genel istencin, bireysel özneler olarak onun düzleminde yer alan benzersiz tutkular ve şiddetli özgüllüklerin üzerinde yüzmesi gibi, anlamsız özdeğin dilbilim-öncesi düzleminde havada kalmıştır. Rousseau'nun "deizm"i üzerinde herhangi bir karara varılamaz (*AR*: 245); aynı şe-

kilde, özgüllük düzleminden evrenseller ve dil düzlemine bir köprü oluşturmak bir yana, Rousseau'nun tüm operasyonu, tam olarak bu ilişkiyi sorunsallaştırarak, böyle bir olasılığı, evrenseller, kavramlar, dil ve hatta "deizmin" "kullanım"ının sürdürüldüğü bir soru olarak şekillendirmektedir.

Bazıları tarafından "nihilizm" olarak da adlandırılan bu maddeci ya da "karamsar" görümün, diğer büyük alter-ego, Kant aracılığı ile (DeMan'ın Rousseau kanalıyla paylaştıkları ortak bağların dışında Kant ile arasındaki ilişkileri, kanımca aynı ikili görümü paylaşmalarından kaynaklanmaktadır) DeMan'ın kendisine dönüştürülebileceğine inanıyorum. Aşağıda alıntılanan tür, bir pasaj, Kant'ın "dünya görüşü"nün dehşetini yalnızca yüzeysel bir biçimde aktarabilmektedir:

> Çevremizde her yerde neden-sonuç, araç-amaç, doğum-ölüm zincirini gözlemleriz; ve onu bulduğumuz koşula kendiliğinden hiç bir şey girmediğinden dolayı da, bize sürekli olarak, nedeniyle ilgili aynı araştırmayı öneren başka bir şeye göndermede bulunulmaktadır ve bu nedenle de, bu sonsuza değin süren olasılıklar zincirinin ötesinde ilk ve kendi kendini idame ettirebilen başka bir şeyin –bu görüngüsel dünyanın varlık nedenini oluşturan bir şeyin dünyanın sürmesini ve varoluşunu sağladığını teslim etmedikçe, evrenin hiçlik uçurumuna gömülmesi gerekecektir.[22]

Bununla birlikte bu pasaj da, fenomenler dünyasını, kendi deneyimlerimizin görgül evrenini tanımlamaktadır. Oysa, Kant'a göre gizemselin gerçek ait olduğu yer, numenler ve kendi içinde şeyler dünyasıdır ve bu dünya, temel bazı yeni dönüşümleri de içeren daha eski felsefede var olan atomcu ya da maddesel görümlere daha yakın bir biçimde tekabül etmektedir. Örneğin, kendi-içinde-şey, Diderot'nun düşünce sisteminde temsil edilemez, zira tanım gereği bunlar hiç bir zaman temsil edilmemiştir: Kendi-içinde-şey, hiç bir deneyim formuna tekabül etmeyen boş bir kavramdır. Bununla birlikte, bazen bana öyle geliyor ki, bugün gelenek üzerinde sağlamış olduğumuz avantajın gerçek nedeni (Lacan ve Althusser'in Freud ve Marks'ın yeniden yazımlarında sandıkları gibi) yeni terminolojiler ve yeni kavramsallıklar geliştirmiş olmamız değil, sahip olduğumuz yeni teknolojilerdir. Özellikle film, bizlere bu yuvarlak düşünce biçimine yeni köşeler yer-

[22] Kant, *Critique of Pure Reason*, cilt 1, bölüm 3, kısım 6, s. 187.

leştirmeyi ve temelde temsil edilemez olarak kabul edilen şeyleri biraz daha iyi temsil edebilme olanağını sağlayabilmektedir. Eğer gerçekten filmin felsefi anlamı Stanley Cavell'in o önemli incelemesinde olduğu gibi,[23] dünyanın bizim yokluğumuzda nasıl görünebileceğini – Sartre'ın belirtebileceği gibi la *nature şans les hommes* –insanlardan yoksun doğa– yı gösterebilmek ise, böyle bir durumda numen, önümüze, uygun biçimde filmsel bir *Unheimlichkeit* (karabasan) eşliğinde, tekinsiz biçimde aydınlatılmış uğursuz görünümlerden yansıyan enfraruj ışınlarına benzer içsel manzaralar: Korku filmlerinin ve "trick" fotoğraflarında görülen unsurlar, gizli bir külte ait bir Ötekinin iç görüm alanının olmasa bile, Kubrick'in *2001*'inin boyutlar arası geçişleri olacaktır. Bu da, tüm dağınıklığı ve kötü ünü ile, onsekizinci yüzyıl maddecilerinin kendilerini, özdeğin zerrelerini görebiliyor olarak düşledikleri ve bunun da, anlamsız bir biçimde insanların olağan evreninin görünüm alanı ile örtüştüğü sürecin belirsizliği ile karşılaştırmanın çağdaş yolu olabilir. Zira, Kant'ın numen evreninin, Hegelci özün daha derin düzleminin, Marks'ın bizleri piyasayı geride bırakarak katılmaya çağırdığı, fenomenal görümün ötesinde yer alan, o daha gerçek düzlem ile hiç bir ilişkisi yoktur: ("Bu nedenle gelin, para sahibinin ve iş gücü sahibinin eşliğinde, herşeyin yüzeyde ve tam anlamıyla herkesin gözünün önünde cereyan ettiği bu gürültülü düzlemi terk edelim ve eşiğinde "işi olmayan giremez" tabelasının asılı olduğu üretimin gizli yuvasına doğru onların peşinden gidelim" [*MC*: 279-80). Kant'ın kendi-içinde-şeylerini, Rousseau'nun Vicar'ını ve olasılıkla DeMan'ın kendisine bu şekilde yaklaşabilmek olanaksızdır; zira bunlar, insan biçimciliğinin, insan kategorilerinin ve insan duyumlarının ötesinde yer alan, görülmeyen ve dokunulmayan, insan bedeninin fenomenolojik odaklandırmasından özgür ve insan zihni üzerine tüm kategorilerin (ya da, DeMan'a göre dilin ve mecazların işleyişinin) ötesinde bir düzleme tekabül etmektedirler. Bir numen olarak "özgürlüğe" gelince, benlik, insan bilinci ve benliği üzerine ele alınan, dışarıdan bakıldığında gerçek doğasını düşlemeyeceğiniz canavarca bir varlık –nedenler, seçimler, güdüler, inanç sıçramaları karşı konulamaz itici duygular ve benzeri daha banal insan biçimli kavramlar aracılığı ile evcilleştirdiğimiz adsız bir yabancı yaratık olarak benlik ve insan bilinci ile ilgili bakışlarda yer alan aynı "perspektif yoksunluğunu"

[23] Stanley Cavell, *The World Viewed* (Cambridge, Mass., 1987).

yansıtmaktadır. Kant'ı içinde insan görünümünün birlikte yer aldığı ve (kendi "benlikler"imiz de dahil olmak üzere) düşünülemez ve inansal olmayan bir kendi-içinde-şeyler dünyasının gerçekleşmesi olanaksız bir biçimde üzerine yerleştiği aşılamaz bir düalistik dünyayı konumlandırıyor olarak düşünmek, Kant'ın, dilbilimsel kategorileri Kant'ın bilişsel kategorilerinin yerini alan ve etkin biçimde Kantçı ahlaki uzlaşmacılığı geçersiz kılan ve aynı zamanda da, önerdiği çözüm herhangi bir "dinsel" anlamın ötesine geçmeyen bir "deizm"i aşamayan Rousseau'nun çözümü üzerine buz gibi bir skeptisizm ile kapıyı kapatan DeMan'a neden yararlı bir dizi koordinat sağladığının biraz daha iyi anlaşılabilmesine yardımcı olacaktır.

Bu nedenle, Rousseau'nun tersine DeMan (böyle bir köprünün varolduğunu, yani, dili kullanmayı sürdürdüğünü olumlamasına karşın), evrensel ve özgül arasında herhangi bir köprü oluşturmaya çalışmamıştır. Bu durumda DeMan'ın uygulaması, bazılarının (özellikle son birkaç yıldır) gevşek bir biçimde yaptıkları gibi, bir "nihilizm" olarak tanımlanabilir mi? DeMan, sürekli olarak kendisini bir "materyalist" olarak tanımlar; oysa bu ikisi, elbette ki aynı şey değildir. Nihilizm, bir tür global ideoloji ya da "karamsar" bir dünya görüşü canlandırır ki, DeMan genelde böyle bir yaklaşıma alerji duymaktadır. Onun "felsefi" konumunun daha kesin çizgilerle belirlenmesi, farklı bir düzlemde gerçekleşir ve onsekizinci yüzyıl materyalizminin o görünürde antikalaşmış dünya görüşünün ötesinde daha da arkaik ve mevsim-dışı bir sorunsalın kapılarını açmaktadır. Açıkçası, DeMan bir nihilist değil, bir materyalisttir ve en sonunda okurları tarafından açıkça anlaşıldığında, dil üzerine görüşlerinin skandalize edilmiş alımlanışı, herşeyden çok, Thomist nominalist rahiplerin beklenmedik bir biçimde ortaya çıkan Nominalist akımın devasalığı karşısında içine düştükleri kargaşalı duruma benzemektedir. Bu felsefi ilişkileri üzerinde bir irdeleme –burada ele alınması olanaksız bir girişim olacaktır–[24] bu bizlerin, ideolojisi artık hiç değilse onsekizinci yüzyıl materyalizminin ötesinde bir başka DeMan ile karşı karşıya gelmemizi sağlar. Buradaki bağlamda bizler için daha da ilginç olan, başka durumda kopuk, benzersiz ve sınıflandırılamayan bir figür olarak yer aldığı çağdaş düşünce ve kültürün kendi mantığı üzerinde yeniden

[24] Nominalizm üzerine daha fazla bilgi için bkz. benim yazdığım *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (Londra, 1990).

yazılış biçimi olacaktır. Bir kez Adorno, modern sanatın bir durum ve bir ikilem olarak nominalizmin mantığı ile merkezi bir biçimde yüzleşebilme yollarını keşfetmiş bulunuyordu; Adorno, terimi Croce'den almıştı; Croce ise bu terimi geniş ölçüde kendi döneminin sanat eleştirmenliğinde geçerli olan tür (genre) düşüncesini, tek başına sanat yapıtının deneyimi ile tutarsız olarak gördüğü genelleştirmeleri ve jenerik sınıflandırmaları eleştirmek üzere kullandı. Adorno'da nominalizm, modern yapının üretiminin içine bir yazgı olarak girer: Adorno'nun biçimsel teşhisi de (kendisinin fazla nostaljik olmadığı) geleneksel felsefenin evrenselleştirici olasılıklarından ölümcül biçimde geriye çekilen modern felsefi kavramlar üzerine çalışmasından da örtük biçimde kendini belli eder.

Şimdi arzu edilen, çağdaş zamanlarda nominalist emir kipinin daha geniş bağlamda toplumsal ve kültürel tanışıdır: İçkinliğe yönelik eğilim, bölümün başında betimlemeye çalıştığımız aslanlıktan kaçış bu ışığın altında, olumlu yanı yalnızca kendi içinde toplumsal ve varoluşsaJ olarak "nominalizm" hipotezi tarafından açığa vurulan özel ya da olumsuz bir görüngü biçimini alır (postmodern politika ve daha eski "demokrasi" kavramının postmodern bükülüşü de, bu perspektiften toplumsal özel durumlar ve bireylerin gerçekliğinin bir şekilde "bireycilik" ideolojisi de dahil olmak üzere toplum ve toplumsal üzerine gerçekleştirilen daha önceki düşünceler ile arasında bir tutarsızlığın varolduğuna duyulan giderek artan bir inanç şeklinde yorumlanabilir. Böyle bir bağlamda DeMan'ın yapıtı, bir şekilde farklı ve dilbilimsel yaratının uzmanlaşmış alanı içinde, sonsuza değin yaşandığı ve ödün vermez bir saflık içinde kuramsallaştırıldığı, daha az olağan dışı bir tınıyı kapsar.

Ancak, Rousseau'nun "deizm"i üzerindeki tartışmamızı henüz tamamlamadık; henüz –maddesel evreni "ele geçirmek" konusunda açıkça başarısız kalan Rousseau'nun "deist" kavramsallığının herşeye rağmen, libidonun "nesnelere kanalize etme" (cathexation) yolu ile nasıl kendi içinde bir özerklik kazandığını henüz açıklamadık. (DeMan'ın çok farklı dili bu anı, "eudaemonic" (mutluluğun en yüksek erdem sayıldığı öğreti Ç.N.) değerlendirmeye doğru bir dönüş (*AR*: 243), yargı odağının bir tür "seyir"e dönüştürmesi (*AR*: 242) ve böylelikle haz ve acı diline ve bunun da ötesinde onsekizinci yüzyılla ilişkilendirdiğimiz genel erotik ve duygusal tavırlardan kolayca etki-

lenebilme şeklinde betimler.[25] Ancak, bu hazin özdeğinin yeniden ortaya çıkması ile ne yapılacağı sorusu –Rousseau'nun yapıtlarından çok DeMan'ın yapıtlarında– bu tür estetikle ilgili konuların ve sorunların ortaya çıkmasına yol açar.

Şurası açıktır ki, DeMancı yapısökme formu –hiç bir iz bırakmadan kaybolmak üzere olduğu bir anda yazınsal çalışmaların savunulması ve değerlendirilmesi ve özgül olarak yazınsal dile bir ayrıcalık kazandırma biçiminde de olsa– estetikle ilgili olarak son anda ortaya çıkan bir kurtarma operasyonu ve karanlıktan kurtarma edimidir. DeMan bunu önce –biraz gevşek terimler kullanmak gerekirse– ancak kendi kendilerinin yapılarını çözüştürebilen yazılarla kendini sınırlayan bir metin kavramının stratejik bir biçimde yeniden tanımlayarak gerçekleştirir. Tüm metinlerin paradigması bir figür (ya da figür sistemi) ve onun yapısının çözülüşünden oluşur (*AR*: 205); dilin ilk metaforik anını kavramaya yönelik girişimimizde daha önce karşılaştığımız bu formülasyonun, şimdi estetik değerlendirme ile ilgili çok farklı bir işlev taşıdığı görülebilmektedir. Bu değerlendirmenin dışında kalanlar –örneğin Herder ve Schiller gibi– Rousseau'nun yalnızca kişinin "fikirlerini" ödünç alabileceği, kendine uyarlayabileceği, geliştirerek üzerine eklemeler yapabileceği bir filozof olarak gösteren vülgarlaştırıcıları ve ideologları olmaktadır: Bu düşünürlere, kutsayıcı bir biçimde, daha geniş bağlamda belirlenen "metnin" kapsamı içinde yer alan iki temel yazım türünü –"figür" alegorileri ve okuma alegorilerini– bildiren daha derin bir "şüphe" duyumu bahşedilmiştir. Bu, elbette ("kanonize etme" olmasa bile) değerinin teslim edilişidir: Ne var ki kişi, bunun tam olarak da estetik değerin teslim edilişi olmadığını ileri sürebilir. Metinler, dilbilimsel yönden yansıtıcı (reflexive) olduklarından, kendi yapılarını kendileri çözebildiklerinden ve bir şekilde, kendi işleyişlerinin bilincinde olduklarından dolayı, oldukları biçimde kategorilere ayrılabilirler ve sınıflandırılabilirler.

Belki de DeMan'ın sık sık yapmaya çalıştığı gibi, bu tür yargılar, estetik bağlamda değil, retorik bağlamda daha iyi taşınabileceklerdir?

---

[25] Mutluluk ilkesinin (haz-acı) Kant'da aynı türde bir birleştiriciayırıcı işlev üstlendiği anımsanacaktır. "Ahlaki ilkelerin saf aklın ilkeleri olduğu, sağduyunun yargılarına doğru bir yönelim ile oldukça sağlam bir şekilde ve belli bir kesinlik içinde doğrulanabilir, bu nedenle de, kendi maksimimize istencin belirleyici bir ilkesi olarak girebilen herhangi bir deneysel unsur, zorunlu olarak ona arzulan harekete geçiren unsur olarak kendini ekleyen haz ya da acı duygularıyla bir anda farkedilebilir; öte yandan, saf pratik akıl, bu duyguyu kendi ilkesi içine bir koşul olarak dahil etmeyi kesinlikle reddeder." (I. Kant, *Critique of Pratctical Reason*, (Chicago, 1952). 1. Kısım, 1. Kitap 3. Bölüm s. 330.

Ancak burada da, vidanın son bir kez daha döndüğünü görürüz. Zira, DeMan için metin, bu noktada birşeyin şüpheli bir biçimde estetik değerlendirmeleri ve yazınsal çalışmaları andırarak başarılı bir biçimde kendini yeniden oluşturduğu "yazınsal dil"in tanımının kendisi olmaktadır.

Ancak bundan, DeMan'ın hamlesinin inandırıcı bir biçimde gelenekçi olduğu sonucuna varmak yanlış olacaktır: Zira burada, bu "yapboz" tablosunun bir diğer parçası, yani, Geoffrey Galt Harpham'ın "asketik emir" adını verdiği[26] beklenmedik bir müdahale yer alır. Gerçekten de sık sık, DeMan'ın "kışkırtma" ve "baştan çıkartma" sözlüğünü kullandığını görürüz; bu kullanım, özgül olarak (ancak benzersiz olarak değil) yorumsamacı seçeneklerle bağlantılı olarak kullanılır: Şimdi, bunların salt biçem alışkanlıkları olmadıkları, ancak, DeMan'm dil üzerindeki daha temel felsefi ve estetik görüşlerine tekabül ettiklerini belirtmenin zamanı gelmiştir. Bu, aynı zamanda DeMan'ın yapıtının kritik bir noktada modernizm ve postmodernizm üzerinde süregelen tartışmalarda özellikle onaylamayacağı terimlerle çakıştığı noktadır. Romantizm ile postmodernizm arasında derin bir sürekliliğin varolduğunu savunanlar ile, bunların arasında köktenci bir kopuşun var olduğunu savunanlar arasındaki savaş hatlarını belirleyecek olursak, DeMan, tek başına metnin (ya da tek başma "auteur"ün, zira DeMan bu anlamda yazarlık olgusu sorunsallaştırıldığında bile "auteur" kavramına bağlıdır) köktenci *farklılığın daha geniş kavramların geçerliliklerini* yok etmek üzere müdahalede bulunmalarına rağmen, yine de ilk kampta yer alacaktır. Bununla birlikte sanki, romantik şiir bir şekilde Rousseau'nun dil üzerine şüphelerine daha yakın gibi durmaktadır (DeMan'ın kuramcılar arasındaki ilişkilendirmeli seçimleri, iyi bilindiği gibi, Nietzsche'nin izinden, Schlegel'e doğrudur): Bu nedenle modernlerin dillerinin kapasitesi, yalanlar ve aldatmacalarla, baştan çıkartmalarla daha zenginleşmiş ve böylelikle, DeMan'ın bu tür şiirsel dil üzerine gerçekleştirdiği gerçek anlamda yapısökücü çalışmasında, konu olarak Rilke'yi ele almıştır. Bu durumda, şiirsel dilin baştan çıkarıcılığı "modernizm"in yapısökücülüğü ile aynı anlama gelmektedir. Genelde değere ilişkin baştan çıkartmaların, "yazınsal" olarak adlandırılan metinlerde, "felsefi yazılar" genel başlığını aşmayacak bir biçimde hoşgörü (hatta

[26] DeMan üzerine ilginç yorumları için bkz. Geoffrey Galt Harpam, "The Ascetic Imperative", *Culture and Criticism* (Chicago, 1952) s. 266-68.

hayranlık) ile karşılaştırıldığına inanıldığından dolayı, bu değerlerin, kendi değerleri, felsefi metinlerin, yazınsal metinlerden ayrılabilme olasılığı ile bağlantılıdır (*AR*: 119). Rilke'nin "baştan çıkartmaları" (*AR*: 20) dört aşamalı bir yorumla eklemlendirilmiştir ve bu aşamaların her biri, DeMan'ın yazılan içinde başka noktalarda bir tınıya ulaşır. Bunlardan ilki, okuyucunun zihninde karmaşanın uyanmasının, sık sık genelde modernin paradigması olduğuna inanılır ("hypocrite lecteur, mon semblance, mon frere!"); İkinci aşamada, yüzeyleri ile birlikte nesnelerle ilgili bir doluluk ve büyülenme duygusu tanımlanır ve bu duygu Rilke'de özgül bir izleksel biçim kazanır, ama aynı şekilde, şu ya da bu biçimde genelde modernde duyumsalın önemli ölçüde yoğunlaşmasının diğer bir paradigmasıdır. Üçüncü aşama şimdi bu kazançları "ideolojik uygulama" adını verebileceğimiz bir başka olguya dönüştürür: Şimdi bunlar, (diğer) bir kaç yapıtın da yaptığı gibi bir tür "varoluşsal kurtuluş"u olumlarlar ve vaat ederler: *"Hiersein ist herrlich!"* (Burada olmak ne güzel!).

Bu operasyonun DeMan'ın dikkatini bir anda uyardığını görmek şaşırtıcı olmayacaktır: Gerçekten de, monografik çalışmasının sonuna geldiğinde (bu bölüm, Rilke'nin seçilmiş şiirlerinin Fransızca çevirilerine bir giriş bölümü oluşturmak üzere, belki de Rilke'nin göreceli olarak ulaşılabilir kılınışının nedenlerini ve genel bir araştırma ve bütünselleştirici bir analiz olarak sistematik yapısını açıklayıcı bir biçimde yazılmıştır), Rilke'nin büyük felsefi şiirleri "Duino Ağıtları" ve "Orfeus'a Soneler" yer değiştirmiş, Rilke "kanon"u içinde daha marjinal ve alçak gönüllü bir konuma indirgenmiş ve bu konumda, Celan'ı önceden haber veriyormuşcasına, devasalığı yadsıyışları ile, bir tür "yapısökücü" estetiği kapsıyor görünen daha seyrek, daha parçalanmış, neredeyse minimalist fragmanlar tarafından yerlerinden edilmişlerdir (ne de, burada sözü edilen minimalizm yapısal bir rastlantıdır: "Gösterenin bu özgürleştirici kuramı", aynı zamanda izleksel olasılıkların tümüyle kuruduğunu ima etmektedir. [*AR*: 48)

Bununla birlikte, Rilke'nin baştan çıkartıcı stratejisinin diğer özellikleri son aşamada en azından bunun kadar şüphelere açıktır; özellikle de final ya da kendinden önceki üç aşamanın bu tür bir şiirsel dil içinde kristalleştirildikleri son ya da dördüncü an; bu, tek bir duyum kanalının: "Dilin bir keman gibi ezgiler terennüm ettiği" (*AR*: 38) "ses uyumu" (euphony), en baştan, Rilke'nin tüm şiirsel başarısının sonuçları üzerine bahse tutuştuğu, neredeyse "phonocentric" (sesmerkezci)

bir İşitsel Tanrı'nın (*AR*: 55) ortaya çıkışıdır. Temsil ve ifade olanakları, araca daha önce atfedilen özelliklerin dışında hiç bir gönderge (referent) sunmayan bir "askesis" içinde ortadan kaldırılırlar. Ses, dilde içkin olarak varolan tek özellik olduğundan ve bunun da, dilin dışında konumlanan hiç bir şeyle herhangi bir ilişkisinin bulunmayacağından dolayı, elde bulunan tek kaynak olarak kalacaktır (*AR*: 32). Rilke'ye tutkun her okurun kulağına tanıdık gelen bu olağanüstü müzikselliğin "askesis" olarak tanımlandığını görmek, şaşırtıcı geliyor. Sözcük, bu formel tuhaflık ile Rilke'nin sofu tematiği arasında belli bir aracılık işlevini üstlenmek üzere tasarlanmıştır ki, son analizde bunların her ikisi de, Rilke'nin azizliğin belirtisi olarak düşünmekten zaman zaman hoşnut olduğu, tüm diğer duyumların yadsınışı ile onaylanmakta ve canlandırılmaktadır. Bu arada, bu tanımlandırma aynı şekilde, modern zamanlarda metalaştırma ve duyumların ayrımı ve daha sonra bu ayrımların özerkleştirilmesi ile ilgili tarihsel görüngüyü bir baştan bir başa derinlemesine keser ve burada da, modern resimde olduğu gibi, olağanüstü yeni bir yoğunluk kazanır. Bu yeni bedensel duyum merkezi (sensorium) en çok, özgünlüğü üzerine belli bir tarih duyumunu kazanan okurlar (ve yazarlar) tarafından kutlanmıştır; fenomenoloji ve arzu ile ilgili daha çağdaş ideolojiler, modern zamanlarda bedenin geçirdiği parçalanmada kendi ayrılma noktalarını gerçekleştirirler. Bu nedenle, DeMan'ın kendine özgü perspektifi, ancak haklı görünebilecek bir biçimde aşinalığı ortadan kaldırır: Yeni duyumun (euphony) çekici sessizliğine duygusuzca ara vererek, bunun bedeli ve dilin seslerinin özerk kalabilmesi için yadsınması gereken herşeyin üzerinde ısrarla durur.

Ancak, bunun da elbette DeMan adına bir "askesis" olarak tanımlanması gerekmektedir; ve hiç bir yerde *Okuma Alegorileri*, Nietzsche'nin, müziğin başat gücü üzerine yazmış olduğu yazının alaycı eleştirisinden daha saldırgan olamaz:

> Böyle bir pasajdan sonra kim kendinin "otantik müzisyenler" arasında mutlu azınlıktan biri olarak kabul edebilme cüretini gösterebilir? Böyle bir pasaj ancak, Nietzsche'nin kendini özdeş kıldığı durumun, onu üçgensel bir ilişkide Kral Mark durumuna getirseydi, inana tam biri tarafından yazılmış olurdu: Bozuk bir inançla yazılan bir metnin düştüğü tüm tuzaklara düşmüştür: Koşut retorik sorular, bol bol başvurulan klişeler, okuyucuya açıkça yaltaklanmalar. Müziğin "ölümcül" gücü, yazınsal tanımın küçültücülüğüne dayanamaz; oysa Nietzche,

kendi metninin retorik tarzı tarafından, onu kendi düzmeceliğinin gülünçlüğü içinde sunmak zorunda bırakılmaktadır (*AR*: 97-98).[27]

Şu ya da bu yerel özdeşleştirmenin ve özgül bir dilbilimsel baştan çıkartmanın ötesinde (ki, bunların ikisi de ilk metaforik edim tarafından oluşturulan –arzu da dahil– göndergesel yanılsamalara yeniden işlerlik kazandırırlar), DeMan'ın yapıtının, haz, arzu ve duyumların esrimesini asketik biçimde reddetmesi ile diğer modern eleştirmenler ve kuramcılar arasında ne derece benzersiz bir konum kazandığını vurgulamak isterim.

Ancak, moda olma derecesinde çağdaş gerçeklerin ötesinde, en başta Platon'dan Alman İdealizmine değin felsefi estetikçilerin saplantılı bir şekilde üzerinde durdukları daha önemli bir gerçek, yani (post-çağdaş tartışmalarda bir şekilde daha kısıtlı tutulan "temsil" konusu ile sınırlandırılmış biçimiyle) Schein ya da estetik görünümün durumu ile ilgili sorun yer almaktadır. Kişinin, sanatın suçu ve kültürel entelektüelin (ve de kültürel estetikçinin) statüsü ile ilgili olarak hangi konumda yer aldığı, Adorno'nun da hiç bıkmadan bize belirtmeye çalıştığı gibi, kişinin estetik dış görünümüne yönelik tavrı ile belirlenmektedir; şu kadarla ki, politik nedenlerden ötürü bu tavır, toplumsal bir lüks ya da ayrıcalık olarak yadsınabilir ya da buna alternatif olarak, değişebilen çeşitli sayılarda ideolojik biçimlerle kutlanabilir ya da ussallaştırılabilir (kaldı ki, bu ideolojik biçimlerin kendileri, medya kitle kültürünün ortaya çıkışından bu yana birtakım değişimler geçirmişlerdir). DeMan, benzersiz bir biçimde bu her iki konumu da "nev-i şahsına münhasır" bir sentez içinde bir araya getirmiş ve Schein ve duyumsal dış görünüşe, estetik ideolojinin olumsuz konumunu ve bozuk inançları atfederken, öte yandan da, sanatın (ya da hiç

[27] Bu satırları yazarken, Paul de Man'ın kendisinin müzik konusunda gerçekte neler hissettiği konusunda hiç bir fikrimin olmadığını farkediyorum. Bununla birlikte, alaya bir küçümseme, Musil'in, Nietzscheci müzik tutkunları üzerine çizdiği portresinde yer alan betimlemeye pek de aykırı sayılmaz: "Ne zaman gelse, onları hep piyano çalıyor buluyordu. Müziği, çaldıkları parça sona erinceye değin, onun gelişinin farkına varmamaları için bir gerekçe gibi kullanıyorlardı. Bu kez çaldıkları parça Beethoven'in "Mutluluğa Övgüsü" idi; milyonlarca kişi, Nietszche'nin betimlediği gibi huşu içinde yere eğiliyorlar, düşman sınırlar ortadan kalkıyor, evrensel uyumun tanrısal ezgisi ayrılanlarI uzlaştırıyor ve onları birleştiriyordu. İkisi de yürümeyi, konuşmayı unutmuş, gökyüzüne süzülerek bir raksa başlamak üzere idiler. Yüzleri heyecandan kızarmış, gövdeleri kamburlaşmış, başlan bir aşağı bir yukarı eğiliyor ve bükülüyor, bu arada geniş pençeler sert darbelerle şahlanan müziğin yoğunluğunu seslendiriyordu. Tüm ölçülerin ötesinde bir şey oluyordu. İçi sıcak duygularla doldurulan dış hatları belirsiz bir balon, patlama noktasına kadar şişirilmekte ve heyecan dolu parmaklardan, alınlarda oluşan sinirli kırışıklardan ve bedenlerdeki çırpınmalardan, bu özel sınırlar içindeki devasa kargaşanın içine giderek artan yoğunluktaki duygular dalga dalga yayılmaktaydı. İnsan ister istemez böyle bir şeyin daha önce ne kadar sık yaşanmış olabileceğini merak ediyordu. *The Man Without Qualities*, (Londra, 1979) cilt 1, s. 10.

değilse edebiyatın) kendisini, dilin kendi kendinin yapısını çözdüğü ve bu nedenle de henüz varolması muhtemel "gerçeklik" kavramının bir tür en son versiyonunu sunduğu ayrıcalıklı alan olarak belirlemiştir. Bu nedenle, estetik deneyim bir kez daha bir değerlendirmeden geçer; ancak bu kez, sanki, üzeri şeker kaplı tabakaya rağmen yutulması gereken bir hap; ya da, daha geleneksel bir benzetme ile, gerekli bir büyülü hayal ve fantazmagoryanın oluşturduğu göreceli olarak Wagnerci bir vadi gibi, tam olarak da ona özgü sayılabilen o çekici estetik hazlar yoktur.

Roland Barthes gibi biriyle yan yana konumlandırılan DeMan'ın püritenliği (sanatın kendisi üzerine toplumsal planların dışında) neredeyse Platonik boyutlara ulaşır ve böylece Barthes sorumsuz haz düşkünlüğüne ve yanılgılara teslim olmamanın ta kendisi olarak görünür. Korkarım, DeMan'ın metnine eşlik eden ahlaksal önerileri ciddiye alamayacağım (şüphesiz, bu benim sorunum değildir); ancak, *Okuma Alegorileri*, önerdiği varsayımsal "yeni ahlaksallıktan" çok, 1960'lı yılların başlıca "kazançları" ve savaş alanlarından birini oluşturan özgürleşme, beden, arzu ve duyumların ayrıntılı biçimde kutlanışı üzerine getirdiği "iflas" kararı ile, 1980'li yılları önceden kestiriyor görünmektedir.

Ne var ki, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, modernin ve onun duyumsal retoriğinin bu kayda değer ve etkileyici teşhisinin (bunu izleyen, Rilke'nin figürleri üzerinde ayrıntılı biçimde uygulanan yapısökümü işlemini burada tekrar edemeyiz), neredeyse hemen ardından, yazınsal ve şiirsel dilin önceliğinin eski haline dönüştürülmesi izler. Bu da, yeterince olası bir durumdur; zira, eğer istediğimiz, dilin duyumsal hayallerinin çözülüşü ise, bu durumda bunların, kendileri aleyhine açılan ve kesinlikle güçlü savlara dayalı bir davaya karşı kendilerini gerçek anlamda uyanık tutulmaları gerekmektedir.

Bununla birlikte DeMan'ın estetiğini, eksik bir biçimde tasfiye edilmiş modernizmin bir görüntüsünü sunan daha geniş bir bağlam arka planında okumamız gerekmektedir: Ortaya çıkan sonuçlar olmasa bile, konumlar ve tartışmalar "postmodern"dir. Bu durumda, son analizde neden bu tür sonuçların çıkarsanamadığı sorusu bizim de son sorumuzu oluşturmaktadır; ancak, böyle bir soru da tam anlamıyla yanıtlanmaz. Bununla birlikte çok genel bir yönden, daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, tam anlamıyla özerk ve kendi kendini geçerli kılan bir postmodernizm, bir ideoloji olarak olanak dışı

görünmektedir. Eğer kişi temel karşıtı (anti-foundationalist) bir dil kullanıyorsa (ancak bu, dramanın oynandığı kodlar ya da izleklerden yalnızca biridir); böyle bir argüman, "temel karşıtı" konumun her zaman, kendi içinde yeni bir tür "temel" bir role doğru kaymaya her zaman açık olacaktır savına ulaşır. Bununla birlikte, DeMan'da gerçek anlamda modernist değerlerin –herşeyden çok estetik ve şiirsel dilin üstün ayrıcalığı ve değerinin– canlı kalabilmesi, özellikle modernist estetiğin neredeyse tüm biçimsel açıklamalarının yalnızca bu şekilde açıklanacağı yolundaki olağanüstü ayrıntılı suçlama ile birlikte, çok kesin ve açıktır.

Sanırım burada gözlemlenen, kişinin zaman zaman belli bir uzaklıktan ve bir perspektif değişimi ile DeMan'ın gerçekten de, değerleri (genelde Kuzey Amerikalılar tarafından hesaba katılmadığı varsayılan bir özellik olarak) II. Dünya Savaşı öncesi dönemin entelijensiyasına daha yakın bir sima olduğu duygusudur. Öyle ise açıklanması gereken, DeMan'da modernin kalıtının kusurlu tasfiyesi değil, en baştan modernizmin tasfiyesi ile ilgili olarak geliştirilen proje olacaktır.

Buraya kadar, DeMan'ın Belçika'nın Almanlar tarafından işgalinin ilk yıllarında bir kültür gazetecisi olarak yazdığı yazıların ortaya çıkması üzerine DeMan hakkındaki "ifşaat" ın neden olduğu kötü ünü ile ilgili herhangi bir fikir belirtmek istemedim. Korkarım, bu malzemeler üzerinde geliştirilen tartışmaların büyük bir bölümü bana, Walter Benn Michaels'ın deyimiyle "kol bükme" gibi görünüyor. Herşeyden önce, Kuzey Amerikalı entelektüellerin genel olarak, askeri işgal altındaki kişilerin eylemleri ve seçimleri üzerinde herhangi bir yargıda bulunabilecek yetkinliğe sahip olacak ölçüde tarih deneyimi kazandıklarına inanmıyorum (elbette Vietnam savaşı ile ilgili durumun kabaca bir tür anoloji önerebildiğini varsaymazsak). İkinci olarak, yalnızca "Yahudi düşmanlığı" üzerindeki vurgulamalar, Nazi dönemindeki diğer belirleyici özelliği, yani "anti-komünizmi" nötralize ediyor. Yahudi katliamının Nasyonal Sosyalizmin antikomünist ve köktenci sağ-kanat misyonu ile kesinlikle aynı ve ayrılamaz özellikleri oluşturuyor olması olasılığı, Arno J. Mayer'in güçlü yeni tarih çalışması *Why Did the Heavens Not Darken?* in başlıca konusunu oluşturur. Ancak, konu bu şekilde belirtildiğinde, DeMan'ın ne antikomünist, ne de sağcı olduğu ortaya çıkıyor. Zira, (Avrupa'da öğrenci hareketlerinin ezici biçimde gerici ya da tutucu bir nitelik kazandığı) öğrencilik yıllarında eğer DeMan bu tür bir konumu benimsemiş olsaydı, kendi-

si Avrupa sosyalizminin başta gelen simalarından birinin yeğeni olduğundan dolayı, bu gerçek herkes tarafından bilinirdi. (Bu arada, kesinlikle her tür kişisel özgünlükten ya da ayırıcı özelliklerden yoksun bir biçimde bu metinlerde arka planda yer alan belli bir politik ideoloji, Nazizmden ve İtalyan faşizminden New Deal ve Henrik DeMan'ın post-Marksist sosyal demokrasisine ve oradan da Stalinizme kadar bu dönemde genel olarak paylaşılan korporatizme bir göndermede bulunmaktadır.)[28]

Bununla birlikte bu açıklamaların da gösterdiği gibi, Paul DeMan'ın, o dönemde artık gelenekselleşen ileri modernist estetikçilerin neredeyse önemsiz, üstelik apolitik bir örneğini yansıttığı açıkça belli olmaktadır. Bu, elbette Heidegger'in durumundan oldukça farklıdır (her ne kadar birbiri arkasından patlak veren Heidegger ve DeMan "skandallarının" Derridacı yapısökümünün yasallığının geçersiz kılınması için özenle seslendirildiği su götürmez bir gerçek olsa da). Öne sürüldüğü gibi Heidegger, politik açıdan saf biri olabilir, ancak kesinlikle politik davranmıştır ve bir süre için, Hitler'in iktidarı ele geçirmesinin, ulusun ahlaksal ve toplumsal yönden yeniden inşası ile sonuçlanabilecek bir ulusal devrim olduğuna inanmıştır.[29] Freiburg Üniversitesi'nin rektörü olarak ve gerçek anlamda gerici ve Mc Carthyci bir ruh içinde, bölgeyi şüpheli unsurlardan temizlemek için var gücüyle çalıştı (elbette bu noktada, 1920'li yılların Alman Üniversitesi sistemi içinde gerçek anlamda köktenci ve solcu "unsurların", 1940'lı yılların Hollywood'u ya da 1970'li yılların Federal Almanya'sına oranla çok az olduğunun hatırda tutulması gerekecektir). Heidegger son aşamada, Hitler'e duyduğu düş kırıklığını, bir süre için Hitler'in bir arabulucu ya da bir ılımlı merkeziyetçi olarak pragmatik konumunu ya da büyük iş çevreleri ile arasında sürdürdüğü son derece önemli ilişkileri kavrayamayan Nasyonal Sosyalizm içindeki devrimci (anti-kapitalist) sol kanada dahil bir kaç kişi ile paylaşmıştır. Heidegger'in politik bağlanmaya yönelik girişimlerine gizli bir hayranlık duyduğumu ve (idealleri gerçekleşmediği ölçüde) böyle bir girişimin gerek ahlaksal, gerekse estetik yönden apolitik liberalizm-

---

[28] Henrik de Man üzerine son yıllarda gerçekleştirilen bir değerlendirme için bkz. Lutz Niethammer, *Posthistoire: ist die Geschivte zu Ende?* (Hamburg, 1989) s. 104-5.

[29] Özellikle bkz. Victor Farias, *Heidegger et le fascisme* (Paris: Verdier, 1987); ve Hogo Ott, *Heidegger unterweg sur Biographie* (Frankfurt: 1988).

den daha tercih edilir bir seçenek oluşturduğunu belirtecek olsam, yanlış değerlendirileceğimi biliyorum.

Yukarıda Heidegger için yazılanlardan hiç birinin, dramatik bir yaklaşım içinde "işbirlikçilik" olarak adlandırılan uğraşın, bundan böyle ve önceden görülebilir gelecekte birleşmiş ve Alman egemenliği altında bir Avrupa'da, kendisi için yalnızca bir "iş" olarak gören[30] ve kendisini tanıdığım kadarıyla en yalın anlamda iyi bir liberal olan (ve anti-komünizme ödün vermeyen) Paul DeMan ile bir ilgisi bulunmamaktadır. Bu durumda kişi, *Ideologiekritik*'de varolan klasik senaryolardan birini izleyerek, daha sonra oluşan karmaşık bir düşünce yapısının evriminin tümüyle, kendisinin ortadan kaldırmayı amaçladığı bir ilk travma durumu tarafından bir şekilde belirlendiğini öne sürebilir mi? Bu terapik dilin yerini elbette, Bourdieu'nun Heidegger'in ünlü *Kehre* kavramının (varoluşçuluğunun oluş sorunlarına doğru yönlenmesi) kendisinin daha önceki dönemde Nazi "devriminin"[31] politik olumlanışından önceden hesaplanmış retorik bir kopmayı oluşturduğunu açımladığı güçlü tartışmasında olduğu gibi, daha taktik bir dil alabilir; ancak (bu bağlamda, Blanchot'nun aksine) DeMan'ın en baştan bu tür sempatileri bulunmuyordu. Bununla birlikte beklenebileceği üzere, şiddet ve radikal korku deneyiminde olduğu gibi, bu tür inanç değişikliklerinin çözülüşünü travma terimleri ile tartışabilmek olanaklıdır; böylece (kendisinin daha sonra Sol'dan dönmesinin tuhaf bir biçimde ön haberciliğini yapan) *Conversation in the Cathedral* adlı yapıtında, tarih tarafından "yakılma" deneyiminin kendisinin (bu durumda bu deneyim, bir öğrenci gösterisinin ardından dövülmek oluyor, ancak daha ciddi durumlarda bu, işkence de olabilmektedir), oto-sansür ve gelecekteki politik bağlılıkların neredeyse neo-Pavlovcu bir biçimde önlenişinin bozucu yapısını oluşturduğunu göstermektedir (ki bunu Fanon'un özgürleştirici şiddet eylemi kavramının tuhaf bir tür tersine çevrilişi şeklinde görmek olasıdır).

DeMancı yapısökümünün karmaşık prosedürlerinin bir şekilde, en baştan hiç bir zaman varolmayan bir "Nazi geçmişi"nin kefaretinin ödenmesi ya da telafi edilmesi amacıyla ortaya çıkmış olduğunu öne

---

[30] Bkz. Edouard Colinet, "Paul de Man and the Circle du Libre Examen", *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, Werner Hamacher, Neil Hertz ve ThomasKeenan ed. (Lincoln, Nebraska, 1988) s. 426-37, özellikle s. 431.

[31] Bkz. Pierre Bourdieu, *Ontologie politique de Martin Heidegger* (Paris, 1988); ve ayrıca J. Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity* (Cambridge, Mass.1987).

sürmek, gülünç bir girişim olacaktır. Elbette bu prosedürler etkin bir biçimde DeMan'ın eleştiriden yoksun modernist estetik değerlerini geçersiz kılmıştır (ve gördüğümüz gibi, son kertede farklı bir biçimde "metni kurtarmışlardır"). DeMan'ın meşum "Yahudi düşmanlığı" ile ilgili denemesine gelince;[32] kanımca bu metin, ısrarlı bir biçimde yanlış yorumlanmıştır: Metin bana daha çok, kendi iyiliği için gereğinden fazla akıllı bir genç adamın kaleme aldığı zekice bir direniş girişimi gibi görünür. Zira, bu "müdahalenin" şöyle bir mesajı vardır: "Bahçenizi Yahudi düşmanı kişilerle ve aydınlarla zenginleştirin (bu bağlama Üçüncü Reich'ın görkemli Yahudi düşmanlığını katmıyoruz) ve kendi davanıza haksızlık etmiş olursunuz. Şu gerçeği kavrayamadınız ki, eğer "Yahudi yazını" sizin öne sürdüğünüz ölçüde tehlikeli ve zehirli olsaydı, Aryan yazını olarak kabul edebileceğimiz fazla bir şey kalmazdı ve özellikle "kanonikleşen" Yahudi düşmanı yorumlara göre değersiz sayılması gereken bir Yahudi kültürüne karşı koyabilecek dayanıklılıktan tümüyle yoksun olurdu. Bu nedenle, bu durumda size önerim, Yahudiler üzerine konuşmayı bir yana bırakıp kendi bahçenizi ekmeniz".

İroninin doğasında böyle bir özelliğin yer almasına karşın, bu ironin böylesine yanlış kavranması ve yanlış yorumlanması, bir ironi oluşturmaktadır (DeMan, bu metnin anti-Semitizmin çürütülmesinden çok bir ifadesi olarak kolayca okunabileceğinin farkındaydı). Belki de –daha sonraki yıllarda böylesine tutku içinde izlenen ve öğretilen– yapısökücü yorumun bu enerjik kesinliğinin, en azından bu ilkel yorumsamacı hataya karşı direnebilecek okurların oluşturulması anlamında bu felaketin "telafi" edilebileceği düşünülmektedir. Ancak, DeMan'ın izleyicilerinin büyük bir bölümü, bu "metin" ile karşılaştıklarında bu edimi en baştan gerçekleştirebilmiş görünüyorlar; ve her durumda, diğer yönlerden bu denli önemli görünen DeMan'ın pedagojisinin, öğrencilerini, başlangıçta parantez altına aldığı bu tür politik ve tarihsel bir konu ile karşı karşıya gelmede hazırlıksız bırakmış olması, yeni bir ironi durumu yaratır.

---

[32] "Les Juifs dans la litterature actuelle", *Le Soir*, 4 Mart 1941, Paul de Man, Wartime Journalism, 1939-1943 (Lincoln, Nebraska, 1988) s.45. Yazının sonuç bölümünde tüm Yahudilerin bir uzaklarda bir adaya sürülmelerine ilişkin taşkınlık, bugün geriye baktığımızda elbette hayli uğursuz görünecektir; oysa bu öneri, İngiltere ile savaşın deniz trafiğini tümüyle kapayıncaya kadar üzerimde tartışılan Madagaskar "çözümü"ne göndermede bulunmaktadır.

Bununla birlikte ironi son aşamada, İroninin kendisinin hayatta kalabilmesinde –DeMan'ın bu olgun evredeki modernizm repertuarının diğer durumda tümüyle çöküşünde varolan– geleneksel modernizmin üstün kuramsal kavramında ve öz-bilinç ve yansıtman nosyonda yer almaktadır.[33] Gerçekten de bu özellik, *Okuma Alegorileri*'nin en son sayfalarında kendinden emin bir şekilde yükselir.

[33] Bununla, Venturi'de özellikle *Complexity and Contradiction*'da (New York, 1966), ama aynı zamanda da *Learning from Las Vegas*'da (Cambridge, Mass., 1972) ironinin rolünü karşılaştırınız. Bu kitabın ana motiflerinden biri de, modernist değerlerin bu tür tortularının postmodernizm içinde varlıklarını sürdürdüklerini gösterebilmek olmuştur.

8

EKONOMİ

POSTMODERNİZM VE PİYASA

Dilbiliminin, ne yazık ki ideolojik analizde varolmayan yararlı bir şeması vardır: Bölme işaretleri ya da ayraçlar üzerinde yapılan değişiklikler ile verili olan bir sözcüğü salt bir "sözcük" ya da bir "düşünce" olarak belirleyebilir. Bu nedenle *piyasa* (market) kavramı, çeşitli lehçelerdeki telaffuz biçimleri ve Latincede ticaret ve mal kavramlarına inen etimolojik kökenlerinden dolayı /piyasa/ şeklinde yazılır; öte yandan, çağlar boyunca Aristo'dan Milton Friedman'a değin filozoflar ve ideologlar tarafından kuramsallaştırıldığı biçimde kavram <piyasa> şeklinde yazılacaktır. Marks'ın para tarafından nesnelleştirilen ve ifade edilebilen mübadele sisteminin özünde yer alan çelişkiyi ve paranın, kendisinin yerini alabilecek iş-zamanı kuponları gibi daha basit ikameler aracılığı ile kendisini ifade etmeyi sürdüreceği gerçeğini görmeden, paraya ilişkin tüm sorulardan, paranın ortadan kaldırılması ile kurtulabilmenin olanaklı olacağına inanan Prudhoncuların umutlarını ve yalınlaştırma çabalarını geçersiz kıldığı *Grundrisse*'in açılış bölümündeki ayraçlama ve tırnak işaretlerini kullanarak gerçekleştirdiği hamleleri görmeden, kişi, böyle bir uygulama ile, aynı anda hem bir ideoloji, hem de bir dizi kurumsal sorunu içeren bu tür bir konunun ele alınışında ortaya çıkan sorunların büyük bir bölümünün bir çözüme ulaştırılabileceğini düşünebilir. Marks'ın açıkça belirttiği gibi, paranın ikamesi sayılabilen kuponlar bile, varolan kapitalizm içinde yeniden paraya dönüşebilecektir ve daha önce varolan çelişkilerin oldukları gibi geri dönmesi ile sonuçlanacaktır.

Bu nedenle, ideolojinin gerçeklikten ayrılmasına yönelik girişimlerle birlikte; piyasa ideolojisi ne yazık ki, ekonomik sorundan ayrılarak

burada bulunan uzmanlarca teşrih edilmek üzere, bir tür kültürel ya da üstyapısal morga gönderilebilen tamamlayıcı bir tasarım ya da temsilsel bir lüks ya da süsleme değildir. Piyasa ideolojisi, kendi içinde şey (nesnenin görünüşünü vurgulayan gerçeklik) tarafından, bu gerçekliğin nesnel yönden gerekli bir sonraki imgesi olarak üretilir; bir şekilde, her iki boyutun da gerek özdeşlikleri, gerekse farklılıkları içinde birlikte ifade edilmeleri gerekmektedir. Çağdaş, ancak modası geçmiş bir terminoloji kullanmak gerekirse, bunlar, yarı-özerk bir niteliğe sahiptir ki, bu eğer herhangi bir anlam taşıyorsa, o da şudur: Gerçek anlamda özerk ya da birbirlerinden bağımsız değildirler; öte yandan, tam anlamıyla birleşmiş de değillerdir. Marksçı *ideoloji* kavramı her zaman, örneğin, şeyin kendisi açısından piyasa ideolojileri – ya da, bu durumda günümüz sosyalist toplumlarında olduğu kadar, geç kapitalizmde piyasa ve planlama ile ilgili sorunlarda olduğu gibi, ideolojik kavramın salt yarı-özerkliğinin paradoksuna saygı göstermeyi ve bu paradoksu uygulamaya geçirerek esnekleştirmeyi amaçlamıştır. Ancak, (sanki herhangi bir şeyin gerçekliğine karşı bir ideolojisi varmış gibi *ideoloji* sözcüğünün kendisi de dahil olmak üzere) klasik Marksist kavram genellikle tam da bu noktada başarısızlığa uğrar, tümüyle özerkleşir ve daha sonra da, salt bir ikincil olgu (epiphenomenon) olarak üstyapılar düzlemine sürüklenir; bu arada gerçeklik, profesyonel ekonomistlerin gerçek-yaşam sorumluluğu oluşturacak biçimde aşağıda kalır.

Elbette bizzat Marks'ın düşüncesinde ideoloji ile ilgili çok sayıda profesyonel model yer almaktadır. Üzerinde çok sayıda vurgulama ya da çalışmanın yapılmamış olmasına rağmen, *Grundrisse*'den alınan ve Prudhoncuların yanılgılarını vurgulayan aşağıdaki alıntı, oldukça zengin ve düşündürücüdür. Marks burada, bu bölümde ele aldığımız konunun merkezi özelliklerinden birini: Özgürlük ve eşitlik fikirleri ve değerleri ile mübadele sistemi arasındaki ilişkileri ele alır; ve tıpkı Milton Friedman gibi, bu kavramların ve değerlerin gerçek ve nesnel olduklarını, piyasa sisteminin kendisi tarafından organik biçimde üretildiğini ve diyalektik yönden çözülemez biçimde piyasaya bağlı olduğunu öne sürer. Marks, yazısının daha sonraki bölümünde –bu noktada, Milton Friedman'dan uzaklaştığını vurgulayacaktım, ancak düşünmek için yazıya bir kez ara verdiğimde, bu hoş olmayan sonuçların neoliberaller tarafından da kabul edildiğini, hatta bazı durumlarda bunların alkışlandığını –ve bu özgürlüğün ve eşitliğin, uygula-

mada esaret ve eşitsizliğe dönüştüğünü anımsadım. Bununla birlikte bu arada bizlerin Hegelci "nesnel görünüş" ifadesi ile açıklamaya çalıştığımız, Proudhoncuların bu dönüşüme yönelik tavırları ve mübadele sisteminin ideolojik boyutunun yanlış kavranması ile ilgili sorun ve bunun –gerek doğru ve yanlış, gerek nesnel ve yanılgısal olarak nasıl işlediğidir:

> Değişim değeri ya da daha kesin bir deyişle para sistemi, gerçekten de *özgürlük ve eşitlik* sistemidir ve sistemin daha sonraki gelişiminde (Prudhoncuları) rahatsız eden, sistemde içkin olarak var olan rahatsızlıklar, yani, aslında esaret ve eşitsizlik olduğu ortaya çıkan *eşitlik ve özgürlüğün* bizzat gerçekleşmesi olmaktadır. Değişim değerinin sermayeye ya da değişim değeri üreten emeğin, ücretli emeğe doğru gelişmemesini ummak, budalaca da olsa, dini bütün bir beklentidir. Bu bayları (yani Proudhoncuları, ya da, bugünün diliyle sosyal demokratları) burjuvazinin savunucularından ayıran özellik, bunların bir yandan sistemde var olan çelişkilerin bilincinde olmaları, öte yandan ise, burjuva toplumunun gerçek ve ideal biçimi arasındaki kaçınılmaz farklılaşmayı kavrayamamaları ve bunun sonucu olarak da, aslında gerçekliğin yalnızca bir fotografik imgesi olmasına karşın, ideal ifadeyi gerçekliğe dönüştürmeye yönelik gereksiz görevi üstlenmiş olmalarıdır.[1]

Bu nedenle, temsil sorununun kendisine geri dönüşü, (sözcüğün çağdaş anlamında) oldukça kültürel bir sorundur: Prudhoncuların, tekabüliyet modelinin varyantının gerçekçileri olduklarını söyleyebiliriz. (Belki de günümüzün Habermascıları ile birlikte) Burjuva sisteminin devrimci fikirlerinin –özgürlük ve eşitlik– gerçek toplumların özellikleri olduğuna inanırlar; oysa biz, –burjuva piyasa toplumunun Ütopyacı ideal imgesinde ya da portresinde varolmalarına karşın, bu ideal portre için bir model oluşturan gerçekliğe döndüğümüzde bu özelliklerin, hüzünlendirici bir biçimde kaybolmuş olduklarını hissedebiliriz. Bu nedenle, modeli değiştirmek ve geliştirmek ve özgürlük ve eşitliği son analizde piyasa sistemi içinde kanlı canlı bir şekilde ortaya çıkartmak yeterli olacaktır.

Ancak Marks, doğrusunu söylemek gerekirse, bir modernisttir; ve ideolojinin böylesine özgül bir biçimde kuramsallaştırılması (oysa Marks ve Engels, çeşitli camera obscuraları ile resimsel geleneği tercih etmişlerdi), ideolojik boyutun, kendi yapısının gerekli bir özelliği ola-

[1] Marx and Engels, *Collected Works*, volume 28 (New York, 1987), s. 180.

rak bunu salgılayan gerçekliğin içinde örtük bir biçimde gömülmüş durumdadır. Bu nedenle de bu boyut, gerçek ve olumlu anlamda kendi derinliklerinde düşseldir; yani, daha açık bir ifade ile, bir imge olduğu, bu şekilde kalmaya yazgılandığı ve belirlendiği sürece varolacaktır ve gerçek olacaktır ve gerçek dışılığı ve gerçekleştirilemezliği, onun gerçek olan yönünü oluşturacaktır. Bu sürecin metinsel alegorileri olarak çok işimize yarayabilecek Sartre'ın oyunlarında yer alan bazı epizodları düşünüyorum: Örneğin, Elektra'nın annesini öldürmek için duyduğu ve aslında gerçekleştirilmek için amaçlanmadığı ortaya çıkan tutkulu arzu. Elektra, öldürme eylemi gerçekleştikten sonra, gerçekte annesinin ölü (<ölü>, yani, gerçek yaşamda ölü) olmasını istememiş olduğunu; istediği şeyin, onun /ölmüş/ olmasma duyduğu öfkeli arzunun sürmesi olduğunu anlar. Ve aynı durum, birazdan göreceğimiz gibi, piyasa sisteminin birbiriyle oldukça çelişik iki özelliği, özgürlük ve eşitlikle ilgili durum için de geçerlidir: Herkes bunlara sahip olmak ister; oysa, bunları gerçekleştirebilmek olanaklı değildir. Üreten sistem için bunları bekleyen tek bir yazgı vardır, yok olmak; ve bu yokoluş ile birlikte kaybolan gerçeklik, "idealler"i de kendisiyle birlikte götürecektir.

Ancak, kendi toplumsal gerçekliği içinde kökenlere yönelik bu karmaşık uğraşı "ideoloji" kavramına atfetmek, diyalektiğin yeniden keşfedilmesi anlamına gelecektir ki, böyle bir uğraşa giren her kuşak, kendine özgü bir biçimde başarısızlığa uğramıştır. Buna karşın, bizim kuşak, böyle bir girişime bile girmemiştir ve son girişim olan Althusserci hareketin, geçmiş yılların fırtınaları ile birlikte ufuk çizgisinin ötesine geçişinden bu yana oldukça zaman geçmiştir. Bu arada, izlenimim şudur ki, ideoloji kavramının, klasik Marksizmin kalan bölümü ile birlikte tarihin uçurumuna gömülmesinden bu yana yalnızca anıldığı adıyla söylem kavramı bu boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Bu noktada kişinin, Stuart Hall'un, anladığım kadarıyla, politik mücadelenin sürdürüldüğü temel düzlemin, kavramlar ve ideolojilerin meşrulaştırılması üzerinde sürdürülen mücadele olduğu; politik meşrulaştırmanın bu mücadeleden kaynaklandığı; ve örneğin, Thatcherizm ve yarattığı kültürel karşı devrimin, refah devleti ya da sosyal demokrat (bizim deyimimizle liberal) ideolojinin meşruluktan yoksunlaştırılmasında olduğu kadar, refah devletinin kendisinde varolan yapısal sorunlar üzerinde temellendirildiği görüşlerinden kaynaklanan programının onaylamaya hazır olması gerektiğine inanıyorum.

Bu durum bana, piyasa retoriğinin, bu ideolojik mücadelenin, sol söylemin meşrulaştırılması ya da meşruluktan yoksunlaştırılmasına yönelik bu savaşımın temel ve merkezi bir unsurunu oluşturduğu savını öne süren tezimi en güçlü biçimiyle ifade edebilmem için bir fırsat tanımaktadır. Piyasa ideolojisinin çeşitli biçimlerine –başka hiçbir örnek vermeksizin, *sol* kanadın– teslim olması, henüz algılanamamasına karşın, endişe verici derecede evrensel bir boyutta gerçekleşmiştir. Bugün herkes, kamuoyuna ve güncel bilgeliğe (ya da bilişimsel önvarsayımların paylaşılmasına) dönüş, sanki önemsiz bir ödünmüş gibi, hiçbir toplumun piyasa olmadan etkin bir biçimde işleyemeyeceğini ve bu tür bir planlamanın olanaksızlığını belirtmeye oldukça istekli görünmektedir. Bu, o daha eski söylem parçasının, "ulusallaştırmanın", aşağı yukarı yirmi yıl sonra yeniden ortaya çıkan ikinci ayağıdır; tıpkı, gerçek anlamda postmodernizmin, (özellikle politik alanda), bindokuzyüz ellili yılların "ideolojinin sonu" epizodunun ikinci bölümü, ardılı ve gerçekleştirilmesi anlamına gelmesi gibi. Her durumda, o dönemde sosyalizmin ulusallaştırma ile ortak hiçbir özelliğinin bulunmadığı yolundaki giderek artan önermeye katıldığımızı belirtmek konusunda istekliydik; ortaya çıkan sonuç şu oluyor ki, bugün artık sosyalizmin, sosyalizmin kendisi ile ortak hiçbir özelliğinin bulunmadığını savunan öneriye katılmaya hazır duruma geldik. "Piyasa, insan doğasında vardır" önerisi, herhangi bir karşı çıkma olmaksızın geçerliliğini sürdürmesine izin verilmemesi gereken bir önermedir; kanımca bu, günümüzde ideolojik mücadelenin en hassas bölgesidir. Önemsiz bir teslim etme olarak bu savın geçerliliğini onaylarsanız, ya da, daha kötüsü "içinizde, ta derinliklerde" bunun bir gerçek olduğuna inanıyorsanız, hem sosyalizm, hem Marksizm, hiç değilse bir süre için meşruluğunu yitirecektir. Sweezy bize kapitalizmin, sonunda İngiltere'ye ulaşmadan önce çeşitli yerlerde başarısızlığa uğradığını hatırlatmaktadır; ve eğer gerçekten varolan sosyalizmler kaybolup giderse, daha sonra, bunlardan daha iyileri ortaya çıkacaktır. Buna ben de inanıyorum, ancak bu kehanetin mutlaka gerçekleşmesi için elimizden gelen gayreti göstermek zorunda olduğumuzu sanmıyorum. Aynı ruh içinde, Stuart Hall'un "söylem analizi"ndeki taktiklere ve formülasyonlara, aynı türde tarihsel bir nitelendirici eklemek istiyorum: Politik mücadelenin sürdürüldüğü temel düzlem –hiç değilse *şimdilik* ve içinde bulunduğumuz durumda *planlama ya da piyasa* gibi kavramların meşrulaştırılması üzerinde sür-

dürülmektedir. Gelecek zamanlarda, politika, tıpkı geçmişte de yaptığı gibi, bu düzlemden daha aktivist birtakım formlar geliştirecektir.

Bu metodolojik noktaya son olarak şunun eklenmesi gerekmektedir ki, sözlem analizinin kavramsal çerçevesi –bize postmodern bir çağda uygun bir biçimde, ideolojik analizi, ona bu adı vermeden uygulayabilme fırsatını sağlamasına karşın– Prudhoncuların düşlemlerinden daha doyurucu olmamıştır: /Kavramın/ boyutunun özerkleştirilerek ona "söylem" adının verilmesi, bu boyutun potansiyel olarak gerçeklikle hiçbir ilgisinin bulunmadığını önermektedir ve, kendi alt disiplinlerini kurmak kendi uzmanlarını geliştirmek üzere kendi başının çaresine bakması için bırakılabilir. Ben yine de /piyasa/yı, olduğu biçimde, bir "ideologeme" olarak adlandıracağım ve diyeceğim ki, onun için belirtilecek öncül, tüm ideolojilerle ilgili öncüllerle aynıdır; ne yazık ki kavramlar üzerinde olduğu kadar gerçeklikler üzerinde de konuşmamız gerekmektedir. Piyasa söylemi yalnızca bir retorik midir? (Özdeşliğin ve özdeş olmayanın özdeşliğini çıkarsayan büyük formel mantığın bir provasını yapacak olursak), hem öyledir, hem de değildir; ve bunu doğru bir biçimde kavrayabilmek için, metafizik, ruhbilim, reklamcılık, kültür, temsiller ve libidinal malzemelerden olduğu kadar, gerçek piyasalardan da söz etmemiz gerekecektir.

Ancak bu, kendisi de bir tür ideolojik "piyasa"yı oluşturan ve dev bir bileşimsel sistemde olduğu gibi, politik "değerlerin", seçeneklerin ve "çözümlerin" olası tüm varyantlarının ve birleşimlerinin, bunların arasında herhangi bir seçim yapabilmeniz koşuluyla mevcut bulunduğu politik felsefenin uçsuz bucaksız kıtasını bir şekilde gözardı etmek anlamına gelecektir. Bu büyük ticaret merkezinde, örneğin özgürlüğün eşitliğe olan oranını, örneğin devlet müdahalesine, bireysel ya da kişisel özgürlüğün şu ya da bu fantazyası üzerindeki bozucu etkisinden dolayı karşı çıkılmasında olduğu gibi; ya da, eşitliğin, içerdiği değerlerin piyasa mekanizmalarının düzeltilmesini ve diğer türde "değer"lerin ve önceliklerin müdahalesini gerekli kılmasından dolayı küçümsenmesinde olduğu gibi, içinde bulunduğumuz ruh durumuna bağlı olarak belirleyebiliriz. İdeoloji kuramı, politik kuramların bu şekilde isteğe bağlı olarak belirlenişine, yalnızca bu tür "değerlerin" bilinçli zihin düzleminin ötesinde daha derin sınıfsal ve bilinçdışına ilişkin kökenlerinin bulunmasından dolayı değil, aynı zamanda, kuramın kendi içinde toplumsal içerik tarafından belirlenen bir form oluşturmasından ve toplumsal gerçekliği (herhangi bir) çözümün bir

sorunu yansıtmasından daha karmaşık yollarla aktarmasından dolayı karşı çıkmaktadır. Burada işler durumda bulunduğu gözlemlenen, bir formun kendi içeriği tarafından belirlenmesine ilişkin diyalektik yasadır –ki bu, bir "görünüş" düzlemi ile bir "öz" düzlemi arasında herhangi bir farklılaşmanın bulunmadığı ve etik ya da salt politik fikirler gibi fenomenlerin bilinçli seçim ya da ussal yönden razı etme yöntemleri ile değiştirilebildikleri kuramlar ve disiplinlerde etkin biçimde var olmayan bir özelliktir. Gerçektende, Mallarme'nin olağanüstü yorumu –*"il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'estètique d'une part et aussi l'èconomie politique"*[2]– genelde ekonomi politika ile ilgili Marksçı kavram ile (örneğin Adorno'nun ya da Benjamin'in yapıtlarında olduğu gibi) estetik arasında var olan daha derin etkileşimlerin tam olarak bu noktada, (dilbilimci Hjemslev'den alınan alternatif bir dili kullanacak olursak) bir form düzlemi ile bir töz düzleminin bu uçsuz bucaksız ikili hareketindeki iki disiplin tarafından paylaşılan algılamada yer aldığını öne sürmektedir.

Bu, Marksizm'in bu tür özerk herhangi bir politik yansıtmadan yoksun olduğu yolundaki geleneksel yakınmaları doğrular görünmektedir, ne var ki, bu özellik kişiye, bir zayıflıktan çok bir güçlülük gibi görünür. Marksizm gerçekten de, ne bir *weltanschauung* çeşitliliği üzerine bir politik felsefe, ne de tutuculuk, liberalizm, radikalizm, popülizm ya da her ne ise, "dört" özelliği bünyesinde bulunduran bir görüştür. Elbette bir Marksist politika praksisi vardır, ancak Marksizm'de politik düşünce, bu anlamda pratik olmadığında, salt toplumun ekonomik yönden örgütlenişi ve insanların üretimin örgütlenebilmesi için nasıl bir işbirliğine girmeleri gerektiği soruları ile uğraşmaktadır. Bu da, "sosyalizm"in tam olarak politik bir idea olmadığı anlamına gelir; ya da eğer isterseniz, belirli bir politik düşüncenin sona erişini önvarsayar. Bu aynı zamanda, burjuva düşünürleri arasında homologlarımızın var olduğu, ama bunların zorunlu olarak faşist olmadıkları anlamına da gelmektedir (faşistlerin bu anlamda düşünce alanında çok az şey üretmişlerdir ve her durumda da tarihsel yönden tükenmişlerdir); bunlar daha çok neo-liberaller ve piyasa

[2] "Zihinsel araştırmaya açık yalnızca iki yol vardır: Estetik ve aynı zamanda politik ekonomi" Stephen Mallarme, "Magie", *Variations sur un sujet. Ouevres completes* (Paris, 1945) s. 399. "*Marksizm ve Biçim*"de benim bir savsöz olarak kullandığım tümce, ileri modernizmin ilk ışıklarının belirdiği 1895'de şiir, politika, ekonomi ve sınıf konusu üzerine yazılanlarla ilgili karmaşık bir aracılık girişiminden kaynaklanıyordu.

adamlarıdır; onlar için de politik felsefe (hiç değilse Marksist, kolektivist düşmanın argümanlarından kurtulduktan sonra) hiçbir değer taşımaz ve "politika" şimdi yalnızca ekonomik malzemenin (bu durumda ekonomik malzeme [apparatus], kolektif olarak mülkiyet altına alınan ve örgütlenen üretim tarzından çok, piyasadır) idamesi ve zenginleştirilmesi anlamına gelecektir. Gerçekten de, neoliberallerle ortak çok yönümüzün bulunduğu savını öne süreceğim: onlarla neredeyse herşeyimiz ortaktır –temellerin dışında.

Ancak önce, en bari biçimde görünen gerçeğin belirtilmesi gerekmektedir: Piyasa sloganı, yalnızca birbirinden farklı göndermeler (referents) ya da ilgileri kapsamakla kalmaz, aynı zamanda kendisi de, neredeyse her zaman yanlış adlandırılan bir oluşumdur. Bir kere, bugün oligopollerin ve çokuluslulaların evreninde özgür piyasa diye bir şey var olamaz: Gerçekten de, Galbraith yıllar önce oligopollerin, sosyalist tip planlama ve "planification"un kusurlu bir ikamesi olduğunu belirtmişti.

Bu arada, genel kullanımı içinde bir kavram olarak piyasanın seçim ya da özgüllükle hiçbir ilgisi yoktur, zira ister yeni model arabalardan, ister oyuncaklardan, ister televizyon programlarından söz edelim, bunların tümü de önceden bizler için belirlenmişlerdir: Hiç şüphesiz, bunların arasında bir şeçim yaparız, ancak bunların arasında gerçekten bir seçimde bulunmak konusunda söyleyebileceğimiz çok az şey vardır. Bu nedenle, özgürlükle homoloji, en iyi durumda kendi temsilci parlamenter demokrasi sistemimiz ile bir homoloji olmaktadır.

Bu durumda, sosyalist ülkelerde var olan piyasanın da üretim ve tüketimle daha yakın ilişkileri bulunmaktadır, zira burada da sorun, herşeyden çok, en acil çözüm gerektiren sorunlar olarak ön plana getirilen (ve böylece Batı-tipi piyasanın bir çözüm olarak düşlenmesine neden olan) diğer üretim birimlerinin yedek parça, komponentler ve ham madde arzını gerçekleştirebilmektir. Ancak, piyasa sloganının ve ona eşlik eden tüm retoriğin, üretim kavramsallığından dağıtım ve tüketim kavramsallığına doğru kesin bir değişimin ve dönüşümün gerçekleşebilmesini sağlamak üzere geliştirildiği savlanmaktadır; oysa böyle bir değişim ve dönüşüm çok ender olarak gerçekleşebilir.

Ayrıca bu, rastlantısal bir biçimde tutucuların entelektüel yönden ciddi güçlüklerle karşılaştıkları iyi bilinen, mülkiyetle ilgili can alıcı konuyu da gizlemektedir: Burada, "özgün mülkiyet sıfatlarının haklı

gösterilmesinin" dışlanması,[3] tarih ve sistemik tarihsel değişimin boyutunu dışlayan eşsüremli bir çerçevelendirme şeklinde algılanacaktır.

Son olarak, şunun da belirtilmesi gerekiyor ki, çoğu neo-liberal tarafından paylaşılan görüşe göre, yalnızca bir serbest piyasaya sahip olmamakla kalmıyoruz, aynı zamanda onun yerine (ve de aynı zamanda Sovyetler Birliği'ne karşı bazen "serbest piyasa" olarak savunulan sistemin yerine)[4] sahip olduğumuz sistem ile –yani, baskı grupları, özel ilgiler ve benzeri özellikler arasındaki karşılıklı uzlaşma ve karşılıklı satın almalar– Yeni Sağ'a göre, gerçek serbest piyasa ve böyle bir piyasanın kuruluşu arasında da kesin bir karşıtlık bulunuyor. Böyle bir analiz (ki buna zaman zaman kamu seçimi kuramı adı veriliyor) medya ve tüketicilik (diğer bir deyişle, kamu alanında ve kamu düzleminde insanları daha iyi bir sistemi benimsemekten *alıkoyan* ve böyle bir sistemin kavranışını ve alımlanışını engelleyen zorunlu *direnme* kuramı) üzerindeki sol analizin sağ kanattaki karşılığıdır.

Bu nedenle, piyasa ideolojisinin başarısının nedenlerinin (bu bağlamdaki çoğul görüngülerin hangilerinin sözcüğün kendisi tarafından belirlendiğini tam olarak saptamış olsanız bile) piyasanın kendisinde aranmaması gerekmektedir. Yine de, piyasayı insan doğası ile ilişkilendiren en güçlü ve en kapsamlı metafizik yorumla başlamak yerinde olacaktır. Bu görüş, çok sayıda, ancak genellikle algılanmayan formlar halinde ortaya çıkar, ancak, hayranlık verici bir bütünselliği içeren yaklaşımı ile Gary Becker tarafından eksiksiz bir yöntem olarak biçim bulabilmiştir: "Ekonomik yaklaşımın *tüm* insan davranışları için değerli, bütünlüklü bir çerçeve oluşturabildiğini söylüyorum"[5] Bu nedenle, örneğin evlilik, her tür piyasa analizine açıktır: "Benim analizim, evliliği hazırlayan özellik ister finansal (ücret oranları ve mülkten sağlanan gelir gibi), ister genetik (boy uzunluğu ve zeka düzeyi gibi), ister ruhbilimsel (agresiflik ya da edilgenlik gibi) olsun, olgu, toplam ev içi meta randımanını maksimize ettiğinde çiftlerin birbirini sevip sevmediklerinin önemini yitirdiğini ima etmektedir)[6]. Ancak, burada açıklayıcı dipnot büyük önem taşımaktadır ve Becker'in ilginç öneri-

---

[3] Norman P. Barry, *On Classical Liberalism and Libertarianism* (New York, 1987) s. 13.

[4] *a.g.e.*, s. 194.

[5] Gary Becker, An Economic Approach to Human Behaviour (Chicago, 1962) s. 14.

[6] *a.g.e.*, s. 217.

sinde gerçekte neyin öne sürüldüğünün kavranması yolunda bir başlangıç noktasını belirler: "Şunu bir kez daha vurgulamak isterim ki meta randımanı, genelde ölçüldüğü şekilde milli hasıla ile aynı şey değildir ve çocuklar, karşılıklı dostluk, sağlık ve diğer çeşitli metaları da içerir".

Bu nedenle, ilk bakışta göze çarpan, –Marksçı kuramsal turistin başlıca belirtisel öneminin yarattığı paradoks– tüm piyasa modelleri arasında en skandal yaratıcı örneğin, gerçek bir üretim modelini oluşturmasıdır. Böyle bir model içinde tüketim açıkça bir meta ya da spesifik bir yararın üretimi; diğer bir deyişle, cinsel doyumdan, dış dünyanın elverişsiz olduğu durumda çocuklarınızı götürebileceğiniz uygun bir yere kadar herhangi bir şey olabilen bir kullanım değeridir. Becker'in düşüncesinin nüvesini oluşturan tanımını aşağıda sunuyorum:

> Ev içi üretim işlevinin çerçevesi, örgütsel birimler olarak firmalar ve evler tarafından koşut biçimde üretilen hizmetleri vurgular. Standart üretim kuramında analizi yapılan tipik firmalara benzer biçimde, ev içi üretim de, sermaye kıymetleri (tasarruflar), sermaye donanımı (dayanıklı mallar) ve "iş gücünde" (aile üyelerinin insan sermayesi) somutlaşan sermayeye yatırımında bulunur. Örgütsel bir varlık olarak ev, firma gibi, emek ve sermayesini kullanarak üretimde bulunur. Her ev biriminin, kaynaklar ve teknolojik kısıtlamalara bağlı olarak kendi nesnel işlevini en yüksek düzeye ulaştırmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Üretim modeli, yalnızca ev içi üretimin, tüketim kuramındaki en uygun temel analiz birimi olduğunu vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda, ev içinde alınan kararların: Tek bir zaman dönemi analizi içindeki aile emek arzı ve zaman ve mallarla ilgili harcamalar konusundaki kararlar ve evlilik, ailenin büyüklüğü, eklenen iş gücü ve bir yaşam döngüsü analizi içinde mallarla ilgili harcamalar ve insan sermayesine yönelik yatırımlar üzerine kararların karşılıklı bağımlılıklarını da ortaya çıkartır. Ev içi üretimde kıt bulunan bir kaynak olarak zamanın taşıdığı önemin farkına varılması, ev içi üretim işlevi yaklaşımı ile ilgili görgül uygulamaların gelişiminde son derece önemli bir rol oynamıştır.[7]

Yukarıda yer alan tanımın kanımca onaylanabilir bir tanım olduğunu ve yalnızca içinde bulunduğumuz insanlar evreni değil, en erken hominidlere değin tüm insanlık evreni üzerine tam anlamıyla

[7] *a.g.e.*, s. 141.

gerçekçi ve akla yakın bir görüş sunduğunu kabul etmem gerekiyor. Burada, Becker'in modelinin birkaç can alıcı özelliğinin altını çizmeme izin verin: Bunların ilki, bir kaynak olarak zamanın kendisi üzerindeki vurgulama olacaktır (Becker'in bir diğer önemli yazısı "Zamanın Tahsis Edilmesi Üzerine Bir Kuram" başlığını taşımaktadır). Bu elbette, Marks'ın zamansallık üzerindeki görüşünün ta kendisi olmakla birlikte, kendisini, tüm değerlerin bir zaman özdeğini oluşturdukarı *Grundrisse*'den üstün bir biçimde ayırabilmektedir. Aynı zamanda, özellikle bu öneri ve bizlerin ussal ya da anlamlı davranış olarak gördüğümüz oluş içinde zengin bir genişlemeyi kapsayan çağdaş kuram ya da felsefenin büyük bir bölümü arasındaki tutarlılığı ve türdeşliği de vurgulamak istiyorum. Öyle düşünüyorum ki, özellikle psikanalizin yaygınlaşmasından sonra, ancak aynı zamanda da küçülmekte olan bir küre üzerinde ve medyaya daldırılmış bir toplum içinde "öteki"liğin giderek buharlaşması ile birlikte, eski anlamda "kavranamazlık" bağlamında "us-dışı" sayılabilecek çok az şey kalmıştır: Kararalma ve insan davranışları ile ilgili en meşum formlar – sadistlerin yaptıkları işkenceler ve hükümet liderleri tarafından açık ya da örtük biçimde gerçekleştirilen yabana müdahaleler– şimdi hepimiz için (diyelim, Diltheyci *Verstehen* [anlayış] terimleriyle) onlar hakkında ne düşünürsek düşünelim, kavranabilir kılınmıştır. Bu derecede büyük boyutlara genişletilmiş bir Us kavramının kendi kendinin tam tersi bir durumda (Habermas'ın hala düşündüğü gibi) ayrıca düzgüsel bir değerinin bulunup bulunmadığı, us dışının neredeyse tümüyle hiçliğe gömülüp gömülmediği konusu, diğer bir ilginç soruyu oluşturmaktadır. Ancak, Becker'in saptamaları (ki sözcük onda hiç de homo economicus kavramını araştırmamakta, bunun yerine son derece belirsiz bir biçimde, her tür gündelik, "bilinç-öncesi" davranışı göstermektedir) bu ana görüşte yer almaktadır; gerçekten de, yapmış olduğumuz herşeyden sorumlu olduğumuzu ima ettiği ölçüde sistem bana herşeyden çok Sartre'ı düşündürüyor –Sartrecı seçim (elbette bu, aynı şekilde öz-bilinçten yoksun gündelik davranışsal düzlemde de gerçekleşmektedir), Becker'in "metalarının" her anındaki bireysel ya da kolektif üretim anlamına gelmektedir (ki bunun herhangi bir dar anlamda hedonistik olması gerekmez; örneğin altruizm yalnızca bu türden bir meta ya da hazdır). Bu tür bir görüşün temsili sonuçları bizi şimdi, biraz gecikmeli olarak, *postmodernizm* sözcüğünü ilk kez telaffuz etmeye ulaştırır. Gerçekten de, yalnızca Sartre'ın romanları (ki

bu örnekler: devasa, bitirilmemiş fragmanlardır) bizlere, her insan eylemi ve jestinin, arzusunun ve kararının, Becker'in maksimizasyon modelinin terimleriyle yorumsayan ve anlatan bir temsilinin nasıl olabileceği konusunda bir fikir verebilmektedir. Bu tür bir temsil, tuhaf bir şekilde aşkınlıktan yoksun ve perspektiften yoksun bir dünyaya ulaştırır (örneğin burada ölüm, yalnızca kullanımın maksimizasyonu ile ilgili bir konudur) ve tüm seçimler birbirine eşit uzaklıkta ve aynı düzlemde yer aldığından dolayı, geleneksel anlamda herhangi bir kurgudan (plot) yoksundur. Bununla birlikte Sartre analojisi, bu tür okumanın –ki hiç şüphesiz böyle bir okuma, herhangi bir uzaklık ya da süslemeden yoksun, gündelik yaşamla demistifiye edici bir biçimde göz-göze gelmek anlamına gelecektir– daha estetiğin daha düşlemsel anlamlarında tümüyle postmodern sayılamayacağını belirtmektedir. Becker'in, başka durumda bizzat tüketim düşüncesinin tüketimi ile ilgili gerçek bir hezeyanı sahneleyen postmodernde var olan daha vahşi tüketim formlarını gözardı ettiği gözlemlenmektedir: Gerçekten de postmodernde, sanki metalaştırma sürecinin bir ikramiyesi ya da artık ürünüymüş gibi büyük bir doyum içinde tüketilen, piyasa düşüncesinin kendisidir. Becker'in gerçekçi saptamaları, postmodernizmin politik tutuculuk ile tutarsızlık ya da uyumsuzluk içinde bulunmasından dolayı değil, daha çok, onun modelinin daha önce de belirtildiği gibi, son analizde öncelikle bir tüketim modeli değil, bir üretim modeli oluşturmasından dolayı bu noktaya ulaşamamaktadır. Üretimin tüketime ve dağıtıma dönüştüğü ve daha sonra, ardı arkası kesilmez biçimde (Marks'ın tematik ya da analitik sistemin yerine ikame etmeye çalıştığı genişletilmiş sistemik üretim kategorisi içinde temel üretim biçimine ulaştığı) *Grundrisse*'nin o büyük giriş yazısından izler! Gerçekten de, piyasayı şu anda kutlayan kanadın – kuramsal tutucuların– kayda değer bir mutluluk ya da *jouissance* belirtmediklerinden dolayı kişiler haklı olarak yakınabilirler (aşağıda da göreceğimiz gibi, piyasanın başlıca işlevi, Stalin'i kapılardan uzak tutabilmek amacıyla polislik yapmaktır, ama ayrıca, Stalin'in de yalnızca Roosevelt için bir kod adı olduğu ortaya çıkmaktadır).

Bu nedenle, tanım olarak, Becker'in modeli bana kusursuz ve bildiğimiz biçimde yaşamın gerçeklerine son derece bağlı görünüyor; kural koyucu olduğunda, elbette, en sinsice gericilik formları ile karşı karşıya gelebiliyoruz (bu özellikle ilgili olarak benim vardığım sonuçlar, birincisi, baskı altındaki azınlıklar, başkaldırmakla durumlarını

ancak daha da kötüleştireceklerdir; ve ikincisi, Becker'in kastettiği özel anlamda "ev içi üretim" [yukarıya bakınız], kadın bir işte çalışmaya başladığında üretkenlik yönünden ciddi bir düşüş gösterecektir). Ancak, bunun nasıl olacağını görmek zor olmayacaktır. Becker modeli, kendi yapısı içinde, karşılıklı kodlandırma olarak postmoderndir; iki ayrı açıklayıcı sistem burada, temel bir özdeşliğin (bunun *metaforik* olmadığı her zaman protesto edilmektedir ki, bu metaforikleştirmenin en belirgin göstergesidir) öne sürülmesi yolu ile birleştirilmektedir: Bir yanda, insan davranıştan (öncelikle aile ya da *oikos*); diğer yanda ise firma ya da işletme. Böylece, boş zaman ve kişilik özellikleri gibi görüngülerin potansiyel ham maddeler terimleriyle yeniden yazılmaları ile önemli ölçüde güç ve açıklık elde edilebilmektedir. Bununla birlikte, bundan, figüral ayracın, bir heykelin üzerinden başarılı biçimde örtüsünün çekilip alınması gibi kaldırılarak, dahili konular üzerinde para ya da bu anlamda ekonomik terimlerle mantık yürütebilmenin olanaklı kılınabileceği sonucunun çıkartılmaması gerekmektedir. Oysa Becker, tıpkı bu şekilde kendi pratik-politik sonuçlarını "çıkarsamaktadır". Ancak Becker'in, burada da, karşılıklı kodlama sürecinin, evvelce "yazınsal" kabul edilen herşeyin havada kalması ile sonuçlandığı göz önüne alındığında, gerçek anlamda postmodernist olmayı da başaramadığı gözlemlenir. Becker, metafor ve figüral özdeşleştirmenin donanımına, son bir anda yazınsal düzleme geri dönebilmek amacıyla bir düzen getirmeyi amaçlar (ve bu arada da, geç kapitalizm, ayaklarının altından buharlaşıp gitmektedir).

Neden burada anlatılanları özellikle skandal yaratıcı bulmuyorum ve bu durumun "uygun kullanımı" ne olabilir? Sartre'da olduğu gibi, Becker'de de seçim, önceden verili bir çevrede gerçekleşir; ancak Sartre ("durum" adını vererek) bu gerçeği kuramsallaştırırken, Becker, tümüyle gözardı edilmektedir. Her iki düşünürde de, şimdi dış dünyada varolan malzemelere doğru ve herhangi başka bir insanın (kişinin "hemfikir" olabileceği başka bir insan üzerine Diltheyci ya da Rousseaucu anlamda) kavrayabileceği yeni, genişletilmiş bağlamda "ussal" olan bilgilerin üzerinde kararlar vermek üzere yönlendirilen bilinç anının ötesinde çok az şey olabilen eski moda öznenin indirgenişinin olumlu karşılandığını izleriz. Bu, öznellik üzerine daha uygun anlamda "usdışı" her tür söylenden özgürleştirildiğimiz ve şimdi dikkatlerimizi durumun kendisi, yani, dış dünyanın kendisini

oluşturan ve şimdi gerçekten de Tarih olarak adlandırılması gereken mevcut kaynaklar envanteri üzerinde yoğunlaştırabileceğimiz anlamına gelmektedir. Sartreci "durum" kavramı, tarihi bu şekilde düşünebilmenin yeni yöntemini sunmaktadır; oysa Becker, her tür karşılaştırma edimini gözardı eder ve bunda da haklıdır. Daha önce de ima ettiğim gibi, sosyalizm altında bile (daha erken üretim biçimlerinde olduğu gibi) insanların Becker'in modeline uygun hareket ettikleri pekala düşünülebilir. Öyle ise, burada farklılık yaratan özellik "durum"un kendisi olmaktadır: Yani, "ev içi"nin yapısı ve elbette, burada üretilecek olan metaların formu ve biçimi. Bu nedenle Becker'in piyasası hiçbir şekilde salt piyasa sistemi üzerine bir diğer kutlayışla sonuçlanmaz; bunun yerine, isteğimizin dışında dikkatlerimizi, tarihin kendisi ve önerdiği çeşitli alternatif durumları üzerine yeniden yönlendirir.

Bu nedenle, piyasa ile ilgili temel savunmaların, gerçekte bir bütün olarak diğer izlekleri ve konuları da kapsadığından da şüphe duymamız gerekiyor: Tüketimin hazları, kendilerinin bir parçası olmadıkları piyasa ideolojisi kuramını satın alan ideolojik tüketiciler için mevcut bulundurulan ideolojik düşlem sonuçlarından ötede fazla bir şey değildir. Gerçekten de, yeni tutucu kültürel devrimin belli başlı krizlerinden –ve aynı nedenle de en büyük içsel çelişkilerinden– birinin, biriktirmiş olduğu tasarruflarını (ve gelecekteki iradını) tam gün bazında profesyonel alış-verişçi olarak edindiği yeni kişiliğini, yaşama dönüştürebilmek üzere rüzgara bırakması sonucu, tüketici Amerika'nın Protestan ahlakından kurtulabilme konusunda elde ettiği başarının yarattığı sinirliliğin ortaya çıkması olduğu birtakım ideologlar tarafından gösteriliyordu. Ancak elbette, her ikisini birden elde edebilmek olanaklı değildir: Müşteri profilini Kalvinist ve doların kıymetini iyi bilen, çalışkan gelenekçilerin oluşturduğu, yükselen, serpilip gelişen işler durumda bir piyasa gibi bir şey yoktur.

Albert O'Hirschman'ın büyük kitabı *Tutkular ve Çıkarlar*'ın da bize öğrettiği gibi, piyasaya duyulan tutku her zaman politik olmuştur. Son analizde "piyasa ideolojisi" için pazar, tüketimden çok devlet müdahalesi ya da özgürlük ve insan doğasının kötülüğü ile ilgilidir. Ünlü piyasa "mekanizması" ile ilgili temsili bir tanım, Barry tarafından sunulur:

> Doğal bir süreç ile Smith, politik bir tür olarak şiddetten kaynaklanan özgül bir insan müdahalesinin yokluğunda insanlararası etkileşim so-

nucunda neler olabileceğini ya da hangi olay gruplarının ortaya çıkabileceğini kastetmiştir. Bir piyasanın davranışı, bu tür doğal görüngülerin belirgin bir örneğini oluşturmaz. Piyasa sisteminin kendi oluşunu düzenleyen özellikleri, tasarımlayıcı bir zihnin ürünü değil, fiyat mekanizmalarının kendiliğinden ortaya çıkan sonuçlarıdır. Bu nedenle Smith, çıraklık yasalarının, uluslararası ticarete uygulanan kısıtlamaların, korporasyonlara sağlanan ayrıcalıkların ve diğer özelliklerin, doğal ekonomik eğilimlere nasıl müdahalede bulunduğunu, ancak, tam anlamıyla bunu aşabilmede nasıl başarısız kaldığını göstermektedir. Piyasanın kendiliğinden gelişen düzeni, kendisini oluşturan parçaların *karşılıklı bağımlılıkları* ile ortaya çıkar ve bu düzene yapılan her türlü müdahale, kendi kendini başarısızlığa uğratır: "Ticaret hakkında hazırlanan hiçbir düzenleyici yönetmelik, toplumun herhangi bir bölümünde, endüstrinin niteliğini, sermayenin elde edebileceğinin ötesinde arttıramaz. Ancak, endüstrinin bir bölümünü, başka bir durumda yönelemeyeceği bir yöne doğru çevirebilir". "Doğal özgürlük" terimiyle Smith, doğanın (olumsuz) yasalarını ihlal etmediği sürece her insanın, kendi çıkarlarını özgürce yerine getirebileceği ve kendi emeği ve sermayesi ile başka insanlarla serbestçe rekabete girebileceği bir sistemi kastediyordu.[8]

Öyle ise, piyasa kavramının gücü, bugünkü deyimle "bütünselleştirici" yapısından; yani, toplumsal bir bütünsellik modelini sunabilme kapasitesinden kaynaklanmaktadır ve Marksçı modelin farklı bir biçimde nasıl konumlandırılabileceğini göstermektedir: Bu, ekonomiden politikaya, üretimden iktidar ve tahakküme doğru artık herkesçe bilinen Weberci ve post-Weberci geçişten kesinlikle farklıdır. Ancak, üretimden dağıtıma olan dönüşüm yine de derin ve ideolojik bir nitelik taşır ve "*1984*'den *Oriental Despotism*'e ve oradan Foucault'ya değin "tahakküm" modeline eşlik eden artık arkaikleşmiş fantezi temsillerin –yeni postmodern çağ için oldukça komik görünen anlatıların– yerine tümüyle farklı bir düzene ait temsilleri yerleştirebilme avantajına sahiptir (birazdan, bu temsillerin de öncelikle tüketime ilişkin olmadıklarını göstereceğim).

Bununla birlikte, ilk elde kavramamız gereken, toplumsal bütünsellikle ilgili bu alternatif kavramın olasılık koşulları olacaktır. Marks (yine *Grundrisse*'de) mübadele (dolaşım) ya da piyasa modelinin, tarihsel ve epistemolojik yönden diğer haritalandırma formlarından ön-

[8] Barry, On Classical Liberalism, s. 30.

ce geldiğini ve toplumsal bütünlüğün kavranabildiği ilk temsil yöntemini sunduğunu belirtmektedir:

Dolaşım, genel yabancılaşmanın genel dağıtım, genel dağıtımın ise genel yabancılaşma şeklinde ortaya çıktığı harekettir. Bir bütün olarak bu hareketin toplumsal bir süreç gibi görünmesine ve bu hareketin tek tek unsurlarının bilinçli istençten ve bireylerin özgül amaçlarından kaynaklanmasına karşın, sürecin bütünselliği, kendiliğinden ortaya çıkan nesnel bir ilişki gibi görünmektedir; bilinçli bireyler arasında sürdürülen etkileşim sonucu ortaya çıkan, bununla birlikte, ne bu bireylerin bilinçlerinin bir bölümünü oluşturan, ne de bir bütün olarak bireylerin etkileşimi tarafından kapsanan bir ilişki. Bunların kendi aralarındaki çatışmaları, üzerlerinde yükselen *yabancı* bir toplumsal gücün ortaya çıkmasına neden olur. Etkileşimleri ise, bunlardan özgür bir süreç ve güç olarak görünür. Dolaşımın toplumsal sürecin bütünlüğünü oluşturmasından dolayı, aynı zamanda da, toplumsal ilişkinin yalnızca, örneğin bir metal para ya da mübadele değerinde olduğu gibi, bireylerden özgür bir özellik olarak değil, ama aynı zamanda da tüm toplumsal hareketin kendisi olarak ortaya çıktığı ilk formdur.[9]

Bu yansımaların kayda değer olan yönü şudur ki, genelde kavramlar olarak birbirlerinden çok farklı görünen iki şeyi özdeş kılıyor görünmektedirler: Hobbes'un *"bellum omnium corttra omnes"* ve (burada Hegelci "usun hilesi" kılığı altında ortaya çıkan) Adam Smith'in "görünmez el"i. Marks'ın "sivil toplum" kavramının, bu iki kavramın (madde ve madde olmayan gibi) beklenmedik bir biçimde birleştiklerinde ortaya çıkan duruma benzer bir durumu yansıttığına inanıyorum. Bununla birlikte, burada önemli olan şudur ki, Hobbes'un korktuğu, bir şekilde, Smith'e güven veren özelliklerle aynıdır (Hobbes'çu dehşetin daha derinlerde yatan doğası, her durumda, Milton Friedman'ın şu tanımının uzlaşmacılığında tuhaf bir biçimde yansıtılmaktadır: "Bir liberal, temelde yoğunlaşmış güçten korkar."[10] İngiliz Devriminde açıkça ortaya çıkan ve böylelikle de Hobbes tarafından ("korkulu" bir şekilde) kuramsallaştırılan insan doğasında varolan dizginlenmemiş şiddet, Hirschman'ın "douceur de commerce"i[11] tarafından herhangi bir değişime uğratılmaz ve ıslah edilmez: (Marks'da)

[9] Marx and Engels, *Collected Works*, vol. 28, s. 131-32.

[10] Milton Friedman, *Capitalism and Democracy* (Chicago, 1962) s. 39.

[11] Bkz. Albert O. Hirschman, *The Passions and Interests* (Princeton, 1977), bölüm 1. (*Tutkular ve Çıkarlar*, Metis, İstanbul: 2008).

bu unsur, piyasa rekabeti ile büyük ölçüde özdeştir. Aradaki fark, politik-ideolojik değil, tarihseldir: Hobbes, insan doğası ve rekabetin vahşetini evcilleştirmek ve kontrol altında tutabilmek için devlet kontroluna gereksinim duyar; Adam Smith'de (ve farklı, daha metafizik bir düzlemde Hegel'de) tüm rekabetçi sistem, piyasa, bu evcilleştirme ve kontrol altında bulundurma sürecini kendi başma gerçekleştirir ve artık devlet kontroluna gereksinim duymaz. Ancak, tutucu gelenek içinde açıkça belli olan, bu sürece iç savaş ya da kentlerdeki suç oranının sınıfsal mücadelenin salt örneklerini oluşturduğu korku ve kaygıların itici güç kazandırmış olmasıdır. Bu nedenle piyasa, kuzu kılığına girmiş Leviathan'dır; işlevleri (politik nitelikli özgürlük bir yana) özgürlüğün teşvik edilmesi ya da sürdürülmesi değil, tam tersine bastırılmasıdır; ve böyle bir vizyondan kişinin elbette, varoluşçuluk yıllarının başlıca sloganlarını –özgürlük korkusu, özgülükten kaçış– yeniden canlandırabilmesi olanaklıdır. Piyasa ideolojisi bizlere, insanların kendi yazgılarını denetim altına almaya çalıştıklarında herşeyi yüzlerine gözlerine bulaştırdıklarını ("sosyalizm imkansızdır") ve insan gururunun ve planlarının ikamesini gerçekleştirebilecek ve tüm insan kararlarının yerine geçebilecek kişiler arası bir mekanizmaya – piyasaya– sahip olabildiğimizden dolayı şanslı olduğumuzu öne sürer. Yalnızca onu temiz ve işler durumda tutmamız gerekiyor ki – yüzyıllar önce monarşilerde olduğu gibi– hepimizle ilgilenebilsin ve bizleri hizaya getirebilsin.

Bununla birlikte, tanrıbilimin yerini alan bu güvence verici görüşün neden günümüzde böylesine evrensel bir çekiciliğe sahip olduğu, farklı bir tarihsel sorudur. Piyasa özgürlüğünün yeni keşfedilen kucaklanışını, Stalinizm'e ve Stalin'e duyulan korkuya atfetmek, hali hazırda geçerli olan Gulag Endüstrisinin (Gulag retoriği ile ilişkileri ideolojik ve kültürel yönden daha yakın bir incelemeyi gerektiren Soykırım Endüstrisi ile birlikte) bu ideolojik temsillerin "meşrulaştırılmasında" önemli bir unsuru oluşturmasına rağmen, dokunaklı, ancak, zaman içinde biraz yanlış konumlandırılmış bir yaklaşım olacaktır.

Bir tarihte yayınlamış olduğum altmışlı yıllarla ilgili kapsamlı analiz[12] ile ilgili en zekice eleştiri, global modelimde, İkinci Dünya Savaşı ve özellikle de Sovyetler Birliği'nin yer almayışı karşısında duyduğu

[12] "Periodizing the Sixties" içinde *Ideologies of Theory* (Minneapolis, 1988) vol. 2, s. 178-208.

Sokratik şaşkınlığı ifade eden Wlad Godzich'den gelmişti. Perestroyka ile ilgili deneyimimiz, Godzich'in görüşünü güçlü biçimde destekleyen Sovyet tarihinin boyutlarını ortaya çıkarttı ve benim analizimde var olan bu eksikliği daha da eleştirilebilir bir duruma getirdi: Bu nedenle, aksi yöne doğru abartılı bir biçimde ilerleyerek, sözkonusu incelemem üzerinde birtakım değişiklikler yapacağım.

Kanım şudur ki gerçekten de, Khrushchev deneyimi, yalnızca Sovyetler Birliği için son derece olumsuz sonuçlar yaratmakla kalmamış, aynı zamanda global tarihin diğer bölümleri, bu arada bizzat sosyalizm için son derece önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Gerçekten de, Sovyetler Birliği'nde, sosyalizm bir yana, Marksizm'in yeniden canlanabileceğine inanan son kuşağın Kruschev kuşağı olduğunu anlıyoruz; ya da daha doğrusu, farklı bir biçimde söylemek gerekirse, daha genç birkaç kuşağın Marksizm'e ve sosyalizme olan kesin duyarsızlığını bugün belirleyen gerçek, bu kuşağın uğradığı başarısızlık olmuştur. Ancak, şu da bir gerçek ki, bu başarısızlık aynı zamanda diğer ülkelerde de ortaya çıkan temel birtakım değişimleri de belirlemiştir ve bir yandan kişi global tarihin tüm sorumluluğunu Rusya'lı yoldaşların omuzlarına yüklemek istemese de, kanımca, Rus Devrimi'nin dünyanın diğer ülkeleri için taşıdığı olumlu anlam ile, bu devrimi eski haline getirebilme ve süreç içinde partiyi dönüştürebilmeye yönelik bu son, başarısız girişimin olumsuzluğu arasında bir benzerlik vardır. Gerek altmışlı yıllarda Batı'da yaşanan anarşizm, gerekse Çin'de Kültürel Devrim, bu başarısızlığa atfedilebilmektedir ki, her ikisinin de sona ermesinden sonra da varlığını sürdüren bu başarısızlık, bugünün postmodernizminin her yerde var olan tüketici ideolojinin Sloterdijk'in tanımıyla "kinik usunun" kazandığı evrensel utkuyu da açıklamaktadır. Bu nedenle, politik praksise duyulan bu derin düş kırıklığının piyasanın yadsınması retoriğinin bu denli popülerlik kazanması ve insan özgürlüğünün artık büyük boyutlara ulaşan görünmez bir ele teslim olması şaşırtıcı görünmemeli.

Bununla birlikte, yine de düşünme ve usa vurmayı gerektiren bu gerçeklerden hiçbiri, bu söylemsel gelişmenin en şaşırtıcı özelliğini, yani, ticaret ve özel mülkiyetin kasvetliliğinin, toz bağlamış girişimciliğin ve mülkiyet hakkı ve mülkiyet tahsisinin neredeyse Dickensvari lezzetin, kupon kesmenin, "merger" türü birleşmelerin, yatırım bankacılığı ve benzeri diğer işlemlerin (kahramanlık ya da hırsız-baron aşamalarından sonra) günümüzde neden bu denli *cazip* göründüğünü

açıklamamaktadır. Kanımca, serbest piyasanın bir zamanlar sıkıcı olduğuna inanılan ellili yıllara özgü temsilinin bugün yarattığı heyecan, çok farklı bir diğer temsil ile; yani, en geniş ve çağdaş global anlamında (son geliştirilen medya mekanizmaları ve ileri teknolojinin oluşturduğu alt yapı da dahil olmak üzere) medyanın kendisi ile arasında oluşturduğu gizli, yasadışı metaforik ilişkiden kaynaklanmaktadır. Yukarıda araştırılan operasyon, farklı iki kodlar dizgesinin, birinin libidinal enerjilerin diğerinin yayılmasına olanak sağlayacak biçimde özdeş kılındığı, ancak (kültürel ve entelektüel tarihin daha önceki anlarında olduğu gibi) herhangi bir sentez, yeni bir kombinasyon, birleştirilmiş yeni bir dil ya da herhangi başka bir şey yaratmadığı, postmodern bir operasyondur.

Horkheimer ve Adorno, uzun bir süre önce, radyo çağında, ürünlerin serbestçe dağıtıldığı ticari bir "kültür endüstrisinin" kendine özgü yapısını incelemişlerdir.[13] Medya ile piyasa arasındaki analoji, gerçekte bu mekanizma tarafından sağlamlaştırılmıştır: Bu iki özelliğin birbirleri ile mukayese edilebilmelerinin nedeni, medyanın da bir piyasaya benzemesi değil; bu iki sürecin birbirleriyle karşılaştırılabilmelerinin nedeninin daha çok, piyasanın (Platonik bağlamda) kendi kavramına benzememesinden kaynaklanmaktadır. Medya tüketiciye, içeriği ve sınıflandırılması üzerine hiçbir seçim hakkına sahip olamadığı, ancak seçiminin daha sonra "özgür seçim" biçiminde vaftiz edildiği serbest programlar sunar.

Elbette, fiziksel piyasanın giderek kaybolması ve metanın kendi imajı (ya da markası ya da logosu) ile tarafgir biçimde özdeş kılınması ile, piyasa ile medya arasında, sınırların (postmodernin derin özelliklerini oluşturduğuna inanılan yöntemlerle) silindiği ve nesne ile kavram (ya da daha doğrusu ekonomi ve kültür, temel ve üstyapı) arasındaki daha eski ayrımların tabakalar halinde belirsizleştiği, farklı, daha yakın bir simbiyoz uygulanır. Bir kere, piyasada satılan ürünler, medya imajının bizzat içeriğini oluştururlar; öyle ki, oldukları durumda, aynı gönderge, her iki alanda da geçerliliğini korumaktadır. Bu, bir dizi resmi olmayan sinyallerin, ilgisiz bir ticari ürünün oluşmasına aracılık eden daha ilkel medya (haber raporları, dergi ekleri, makaleler) ile ilgili durumdan çok farklıdır. Bugün ürünler, oldukları biçimde, eğlence (ya da hatta haber) segmanlarının zaman ve uzamı-

[13] T. W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, (New York, 1972) s. 161-67

nın içinde dağılmış durumdadır. Öyle ki, iyice duyurulabilen bazı durumlarda (özellikle *Dynasty* dizilerinde)[14] anlatıcı segmanının ne zaman sona erdiği ve reklam kuşağının ne zaman başladığı konusunda bile açıkça bir bilgimiz olmayabilmektedir (aynı oyuncuların reklamlarda da yer aldıklarını göz önüne alacak olursak).

İçerik yolu ile yorumlama, daha sonra ürünlerin kendilerinin doğası aracılığı ile, farklı bir biçimde başlatılır; Amerikan tüketimciliği karşısında öfkeye düşen yabancılarla karşılaşıldığında, kişinin edindiği ilk duygu, ürünlerin, en yüksek noktası tam olarak üretim teknolojisinde yer almaktadır ve şimdi bu aşama, klasik televizyon cihazının oldukça ötesine geçerek, kapitalizmin üçüncü aşamasının yeni bilişim ya da bilgisayar teknolojisinin bir özetini sunmaktadır. Bu nedenle, bir diğer tüketim türünü daha eklememiz gerekiyor: İçeriğinin ve yarattığı dolaysız ticari ürünlerin ötesinde ve üzerinde, tüketim sürecinin kendisinin tüketilmesi. Bu yeni makinenin sunduğu, ve olduğu durumda, resmi medya tüketiminin gerçekleştiği her durumda, simgesel olarak yeniden harekete geçirildiği ve bir ritüel içinde hırsla yutulduğu tür teknolojik haz priminden söz etmek gerekiyor. Gerçekten de, burada söz konusu olan piyasa retoriğine genellikle eşlik eden tutucu retoriğin (ancak bu da kanımca, bir şekilde farklı bir gayr-ı meşrulaştırma stratejisinin temsili idi) toplumsal sınıfların sonu ile ilgili olması, bir rastlantı değildir –işçi kesiminin evlerinde TV cihazının varlığı ile her zaman gösterilebilen ve "kanıtlanan" bir sonuç. Postmodernizmin yarattığı coşkunun önemli bir bölümü, bu ileri-teknolojiye dayalı bilişim sürecinin kendisinden (bu daha genel "dünya görüşünün" ideolojik yan ürünleri olarak genel bilişim, dil ya da göstergeler üzerine geliştirilmiş bulunan kuramların, başatlığından) kaynaklanmaktadır. Bu durumda bu, Marks'ın da belirtebileceği gibi, ("çok sayıda sermaye"ye karşı "genel olarak sermaye"nin), birleşmiş bir süreç olarak genelde medyanın (bireysel medya yansıtmalarına karşı olarak) ön plana çıkartıldığı ve deneyimlendiği ikinci bir anı oluşturmaktadır; ve, "genelde piyasa" ya da "bütünleşmiş bir süreç olarak piyasa" ile ilgili fantazya imgeleri arasında bir köprü oluşturulmasını sağlayabilen özelliğin, bu "bütünselleştirme" olduğu gözlemlenmektedir.

---

[14] Bkz. Jane Feuer, "Reading Dynasty: Television and Reception Theory", *South Atlantic Quarterly* 88, no. 2 (Eylül 1989): 443-60.

Bu durumda, formun medya ve piyasa arasında, piyasanın günümüzde geçerli olan retoriğinin gücünün altında yatan karmaşık analojiler dizgesinin üçüncü özelliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Guy Debord'un vardığı kayda değer sonucu da (meta fetişizminin nihai formu olarak imge) anımsayarak imge kuramına geri dönmemiz gereken yer, burasıdır.[15] Bu noktada süreç tersine döner ve reklamcılıkta imgelere dönüşenler şimdi, piyasadaki ticari ürünlerden çok, ticari televizyonun sunduğu eğlendirme ve anlatı süreçlerinin bizzat kendileri olurlar ki, bunlar da, bu oluşum içinde şeyleşirler ve neredeyse formülleşmiş katı zamansal tabakalaştırılmaları içinde televizyon dizilerinin anlatılarından, kameranın uzam, öykü, kişiler ve moda yaratmak üzere görüntülediği ve daha eski ve daha iyi bilinen tarihsel deneyimlerden kesinlikle farklı ve daha eski anlamdaki kamusal düzlemin (her gece izlediğiniz haber programlarında yer alan gerçek kişiler ve olaylar, adların bir tür haber logolarına, vb. dönüşümü) şimdiye kadar "seküler"olarak bilinen görüngüleri ile birleştiği yeni yıldızların ve "olay kişilerin" üretilmesi sürecini de kapsayacak biçimde çok çeşitli metalara dönüşürler. Yapılan çoğu analiz, haber programlarının nasıl tıpkı anlatısal diziler gibi kurgulandığını açıklamaktadır: bu arada, resmi ya da "yüksek" kültürün bir diğer bölümünde yer alan bazılarımız, (yazınsal ya da "olgusal" olana karşı) "kurmaca" gibi kategorilerin silinişini ve ortadan kayboluşunu göstermeye çalışmışlardır. Ancak burada, kamusal düzlemin derin bir biçimde değişime uğramasının kuramsallaştırılması gerekiyor: (dizilerde rol alan kişilerin, herkesçe bilinen dışsal geçmişlere sahip gerçek "ünlü" starlar olmalarına rağmen) aynı anda hem kurmaca (anlatısal), hem de gerçek olabilen; ve şimdi –daha önceki klasik "kültür düzlemi"nde olduğu gibi, bir özerklik kazanarak, klasik dönemde bu duygusal ve romantik "kültürel düzlem"den özgür olarak varolabilen, oysa bugün bu ayrı olarak var olabilme özelliğini yitirmiş bulunan temel tarihsel farklılığı ile gerçeklik düzeyinin üzerinde yüzebilen yeni bir imgeler düzleminin ortaya çıkması.

Bugün kültürün gerçeklik üzerindeki etkisi, gerçekliğin bağımsız, ya da, olduğu biçimde kültür dışı ya da kültür ötesi her formunun (gözünüzle, nesnenin kendisi arasına müdahalede bulunan kitle kültürü ile ilgili bir tür Heisenberg ilkesi şeklinde) sorunsallaştırılması

[15] Guy Debord, *The Society of Spectacle* (Detroit, 1977), Bölüm I. (*Gösteri Toplumu*, Ayrıntı, İstanbul: 1996).

şeklinde gerçekleşmektedir ki, bu nedenle son analizde kuramcılar "gönderge"nin artık varolmadığı üzerine ortaya çıkan yeni ortak bir "doxa"yı dile getirmektedirler.

Her durumda bu üçüncü anda, medyanın kendisinin içeriği metalara dönüşür, daha geniş bir yorumu içinde piyasaya dahil edilir ve bu iki unsur, birbirinden ayrılamaz biçimde bütünleşirler. Bu noktada medya, piyasanın kendisinin fantazyalaştırıldığı biçimde, şimdi piyasaya geri döner ve onun bir parçası olarak, daha önce metaforik ya da analojik özdeşliğin üzerine "yazınsal" gerçeklik damgasını vurur ve onu resmen onaylar.

Piyasa ile ilgili bu soyut tartışmalar ile ilgili olarak eklenmesi gereken en son özellik, bir pragmatik belirleyici, zaman zaman piyasa üzerine geliştirilen gösterişli söyleme –özellikle orta düzlemde etkili– bir ışık tutan gizli bir işlevsellik olacaktır. Yararlı kitabının sonuç bölümünde Barry'nin umutsuzluk ya da bıkkınlık içinde ifşa ettiği şey de budur: Çeşitli neoliberal kuramların felsefi yönden sınanabilmeleri, ancak bizlerin (ironiden tümüyle yoksun olmayan bir biçimde) "sosyalizmden kapitalizme geçiş" adını verdiğimiz tek bir temel durumda gerçekleşebilecektir.[16] Diğer bir deyişle, piyasa kuramları, bu temel düzgüsel "deregülasyon" sürecine uygulanamadıkları sürece Ütopik olarak kalacaklardır. Barry'nin kendisi, ussal seçim yapabilen kişiler üzerine tartışmalarının yer aldığı kitabın daha erken bir bölümünde, ideal piyasa durumunun bu kişiler için, bugün içinde yaşanan koşullar altında, Sol için, sosyalist devrim ya da dönüşümün bugün ileri kapitalist ülkelerde gerçekleşebilmesinin olanaksızlığı ölçüsünde Ütopyacı ve gerçekleşebilmesi olanak dışı olduğunu vurguladığında, bu yargının ne denli önemli olduğunu belirtiyordu. Bu noktada, göndergenin ikili bir nitelik yansıttığını belirtmek gerekiyor: Yalnızca çeşitli doğu bloku ülkelerinde, piyasa mekanizmasının şu ya da bu şekilde oluşturulmasına yönelik girişimler şeklinde anlaşılan süreçler değil, aynı zamanda, Batı'da, özellikle Reagan ve Thatcher döneminde, refah devletinin "düzenlemelerinin" feshedilmesi ve piyasa koşullarının daha saf bir biçimine geri dönülmesine yönelik girişimler. Bu girişimlerin her ikisinin de yapısal nedenlerden dolayı başarısızlıkla sonuçlanabileceği olasılığını da göz önünde bulundurmamız gerekiyor; ancak, şu ilginç gelişmeyi de bıkmadan yinelemek gereki-

[16] Bkz. Barry, *On Classical Liberalism*, s. 193-96.

yor ki, son analizde "piyasa" nın da, tıpkı yakın bir geçmişte sosyalizmin durumunda olduğu gibi, Ütopik bir süreç olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda, atıl bir kurumsal yapının (bürokratik planlama) yerinin, diğer bir atıl kurumsal yapı (yani, piyasanın kendisi) tarafından ikame edilmesinden olumlu hiçbir sonuç elde edilemez. Gerek duyulan, nüfusun etkin bir çoğunluğunun, bir parçasıymış gibi katılımda bulunduğu ve bu çoğunluğun enerjisi ile inşa edilen büyük çapta ortaklaşa bir projenin gerçekleşebilmesidir. Toplumsal önceliklerin –sosyalist yazında buna planlama da denmektedir– bu tür bir kolektif projenin bir bölümünü oluşturacaktır. Bununla birlikte, şu gerçeğin de açıkça bilinmesi gerekmektedir ki, tanım gereği piyasa hiç bir zaman bir proje olamaz.

9

FİLM

ŞİMDİKİ ZAMAN ÖZLEMİ

Philip K. Dick'in, ellili yılların anımsanışı içinde 1959'da kaleme aldığı bir romanı vardır: Başkan Eisenhower'ın felç geçirmesi; Main Street U.S.A.; Marilyn Monroe; komşuların ve Okul-Aile Birliği toplantılarının dünyası; perakende mal satan küçük dükkan zincirleri (çeşitli ürünlerin dışarıda satıldığı süper market kamyonları); kapı komşusu evli bayanla küçük flörtler; TV oyun şovları ve yarışma programları; tepemizde, gökyüzünün boşluğunda dolaşan, uçak sinyallerinden ve uçan dairelerden ayırt edilmesi zor sinyaller gönderen sputnikler. 1950'li yıllara ait bir zaman kapsülü ya da "yalnızca dündü" başlıklı bir özet program ya da belgesel-nostaljik bir video-filmi yapacak olsanız, bu yukarıda aktardıklarım bir giriş bölümü oluşturabilecektir: tabii bu görüntülere kısa kesilmiş saçlar, erken dönem rock and roll, uzun etekler ve benzeri ayrıntılar da eklenebilir. Bu liste (yararlanılan malzemelerin gerçek malzemeler ve bir anlamda da "otantik" olmalarına karşın, gerçekleri ve tarihsel olguları kapsayan bir liste olmaktan çok, stereotiplerin, olgular üzerine düşüncelerin ve tarihsel gerçeklerin yer aldığı bir liste olacaktır). Böyle bir sıralama, bir kaç temel soruyu da ortaya atar:

Herşeyden önce, bu dönem kendini gerçekten böyle mi görüyordu? Dönemle ilgili yazım, ilgi noktasının merkezini bu tür küçük kent-Amerikan yaşam tarzı üzerinde mi odaklaştırmıştı? Eğer öyle değilse, neden değil? Diğer ne tür ilgi odakları önemli görünüyordu? Emin olmak gerekirse, geçmişe baktığımızda kültürel yönden bin dokuz yüz ellili yıllar, bizzat ellili yılların kendisine: Eisenhower dönemine ve, uyandırdığı anılar artık keskinliğini ve anındalığını yitirmiş savaş döneminin kıtlık ve yoksunluklarından sonra deneyimlediği ilk yük-

selme döneminde tüketici olmayı öğrenen refah içindeki Amerika Birleşik Devletlerinin aile merkezci "etnosantrisizmi" ve (beyaz, orta sınıf) Amerikan küçük kent yaşamının mühürlenmiş kendinden hoşnutluğunun oluşturduğu arka planda, bu dönemin uzlaşmacılığına karşı çok çeşitli başkaldırı biçimleri şeklinde özetlenebilmektedir. İlk Beat kuşağı ozanları; "varoluşçu" mesajları ile zaman zaman okurun karşısına çıkan "anti-kahramanlar"; tek tük cesur Hollywood girişimleri; rock and roll'un doğuşu; bu boşluğu doldurmak üzere Avrupa'dan ithal edilen kitaplar, akımlar ve sanat filmleri; C. Wright Mills gibi yalnız ve tam olarak olgunlaşamamış politik başkaldıranlar ya da kuramcılar; işte geriye baktığımızda, ellili yılların kültürel bilançosu bu oluyor; geride kalanlar ise, Peyton Place, best-sellerlar ve TV dizileri. Ve gerçekten de, ilk elden bize, ellili yıllar üzerindeki olumlu imgemizin içeriğini sağlayanlar, –bir yanda salon komedileri, *Alacakaranlık Kuşağı* tehdidi altındaki tek ailelik evler; diğer yanda, gangsterler ve dış dünyadan gelen hapishane kaçkınlarını anlatan dizilerdir. Diğer bir deyişle, ellili yıllarda eğer herhangi bir "gerçeklik" varsa, bu gerçeklik olasılıkla burada, küçük kentlerde yaşayan mutlu aile mekanı, her tür sapkınlıktan yoksun gündelik yaşamın normalliği içinde o boğucu Eisenhower gerçeklikleri ile başa çıkabilme konusunda istekli (ve de bunu başarabilen) tek sanat türü olarak, bu kitle kültürünün temsilinde aranmalıdır. Yüksek sanat görünürde, Lewis'in hicvi, Hopper ya da Sherwood Anderson'un patolojileri ve yalnızlığında olduğu gibi, muhalefet oluşturmanın dışında bu konuyu ele almaz. Natüralizme gelince, akımın ortaya çıkışından çok sonra, Almanlar, bu akımın "lahana koktuğunu", yani, konusunu oluşturan yoksulluğun kendisinin acılarını ve bunaltıcılığını buram buram yansıttığını belirtmişlerdir. İçerik, bir şekilde biçime de bulaşmıştır, ancak burada sefalet, Marcuse'ün "yapay mutluluğunun"; yeni bir araba edinmenin, TV karşısında yenen yemeğin ve en sevdiğiniz televizyon programını koltuğunuzda izlemenin verdiği keyfin mutluluğunun ya da hiç değilse doyumunun (ki bu aslında kendinden hoşnutluktur) sefaleti olmaktadır –ancak bu, kendi adını bilmeyen ve olasılıkla hiç bir zaman tanımamış olduğundan dolayı kendini gerçek doyum ve mutluluktan ayırdedemeyen bir mutsuzluktur.

Bununla birlikte, seksenli yılların ortalarında muhalefet kavramı sorgulandığında, ellili yılların ve özellikle de "düşük kitle kültürünün" olası bir yeniden değerlendirme için geri döneceğini biliriz. An-

cak, ellili yıllarda henüz, gerçeklik üzerinde bir yargıda bulunabilme ayrıcalığı, neyin gerçek yaşam, buna karşın, neyin salt görüntü olduğunu söyleyebilme yetkisi, yüksek kültüre tanınmıştı; ve yüksek sanatın bu konuyla ilgili yargılarını farkedilir bir biçimde dile getirme biçimi de, yadsıma, gözardı etme, sessizlik içinde geçiştirme ve bu televizyon dizilerinin kasvetli stereotiplerine duyulan tiksintinin ifadesi ile oluyordu. Faulkner ve Hemingway, Güneyliler ve New York'lular, bu küçük kent Amerika'sının sunduğu ham maddenin hayli uzağından geçmeği yeğlemişlerdir; gerçekten de, dönemin belli başlı tüm yazarları içinde, bu malzemenin: huysuz çiftlerin ve evlilik dramalarının, küçük burjuva dükkancıların, mahallelerin, televizyon önünde geçirilen öğle sonralarının, kısacası, bu yaşam şeklinin baş ozanının, yalnızca Philip K. Dick olduğu ortaya çıkıyor. Ne var ki ozanın kendisi de, bu yaşama bir şeyler ekler; üstelik, olayların geçtiği yer California'dır.

Savaş sonrası dönemde bu küçük kent içeriği, (Dreiser bir yana, Lewis ya da John O'Hara'da olduğu gibi) artık tam anlamıyla "taşra" sayılmaz; kenti terketmek, büyük şehire yerleşmek arzusunu hala duyabilirsiniz; ancak, merkezden, metropolisten uzakta olmanın uyandırdığı saplantıyı ve rahatsızlık duygusunu ortadan kaldıran –belki televizyon ya da diğer kitle iletişim araçları kadar basit– başka bir şey ortaya çıkmıştır. Diğer yandan bugün, hala var olsalar bile, küçük kentlerde (ki bu küçük kentlerin merkezleri de çürümektedir; ancak, büyük kentlerde de durum böyledir) bunların hiçbiri artık mevcut değildir. Olan şudur ki (ellili yıllarda belli bir rahatlık, hatta belli bir güvencenin zeminini oluşturan klastrofobi ve kaygının kaynağı taşra dönemindeki) küçük kentin özerkliği, bugün kaybolmuştur. Bir zamanlar harita üzerinde ayrı bir yer gibi görünen bir nokta, ABD'de bir kıyıdan bir diğerine özdeş ürünler ve standartlaştırılmış uzamların birbirini izlediği bir süreç içinde gözle görülmez bir yoğunlaşmayı deneyimlemiştir. Bununla birlikte, kişinin edindiği izlenim, küçük kentin özerkliğinin, uzlaşmacı bağımsızlığının, aynı zamanda, bir bütün olarak dış dünyadan –kendinden hoşnut, diğer nüfuslardan ve kültürlerden radikal biçimde farklı olmak anlamında emniyette, bu kültürlerin maruz kaldıkları değişim süreçlerinden ve onların vahşi ve yabanıl tarihlerinde kendini bu denli somut biçimde gösterebilen insan doğasındaki kusurlardan– yalıtılmış Eisenhower Amerikası'nın içinde bulunduğu durumun bir alegorisini de yansıtıyor olmasıdır.

Bununla birlikte bu açıkça, 1950'li yılların gerçeklerinden, daha farklı bir şeye, "ellili yılların" temsiline doğru bir dönüş olacaktır ki böyle bir dönüş bizleri, bu döneme atfetmiş olduğumuz tüm özelliklerin kültürel kaynaklarının da üzerinde durmamızı gerektirecektir. Bu özelliklerin çoğu, dönemin televizyon programlarından; yani, dönemin kendi kendisinin temsilinden çıkarsanmıştır. Bununla birlikte, kişinin bir insanı, onun kendisi hakkında düşündükleri ile karıştırmamasına rağmen, dönemin kendi görünümünü yansıttığı bu veriler, gerçekten de konuyla oldukça yakın bir ilişki içindedir ve daha nesnel bir tanımlama ya da betimlemenin önemli bir bölümünü oluşturur. Ancak, şu da olası görünüyor ki, dönemin daha derin gerçekleri –söz gelimi çiftsüremli ve din dışı ekonomik ritmlerin ya da eşsüremli ve düzgüsel global ilişkilerin çok farklı skalası, bizler tarafından bu şekilde etiketlenen ve kuşaklar arası on yıllık dönemlere özgü terimlerle tanımladığımız kültürel stereotiplerden oldukça farklıdır. Örneğin, "klasisizm" kavramı Alman kültür ve yazın tarihi içinde kesin ve işlevsel bir anlam içerir ve bu anlam, anahtar bir nitelik taşıyan bu bir kaç yılın, Aydınlanma ve Romantizm ile arasında uçsuz bucaksız bir karşıtlık yaratacak biçimde geride hiç bir iz bırakmadan kaybolduğu bir Avrupa perspektifine girdiğimizde, silinip gider. Ancak bu, dış bir limit olasılığını, kişilerin kendi kendileri ve tarih içinde yaşadıkları kendi anları ile ilgili duyumlarının, son aşamada bu gerçeklik ile hiç bir ortak noktasının bulunmadığını; varoluşsalın, son analizde bir "yapay bilinç" olarak, kolektif bir görüngünün yapısal ve toplumsal öneminden kesinlikle ayrı olduğunu önvarsayan bir spekülasyondur ki bu olasılık, verili bir ulus devletinin –kendisi dışında dünya üzerindeki herkes için– taşıdığı anlamın, kendi içsel deneyimleri ve kendi kişisel gündelik yaşamlarından tümüyle farklı olabileceği anlamında global emperyalizm gerçeği ile daha da akla yakın görünür. Eisenhower'in yüzünde bizlerin iyi bildiği bir gülümseme olurdu ama bu gülümseme aynı zamanda, o yıllarda yurt dışındaki tüm ABD elçiliklerinde yer alan Eisenhower portrelerindeki ifadeden de anlaşılacağı gibi, sınırlarımızın ötesindeki yabancılar için, aynı ölçüde iyi bilinen tehditkar bir ifadeye de dönüşebiliyordu.

Bununla birlikte, daha radikal bir olasılık da sözkonusu olabilir: Dönemle ilgili bu kavramlar, son aşamada hiç bir gerçekliğe tekabül etmezler ve ister kuşaklara özgü us tarafından, ister o dönemin hükümdarları tarafından, ister başka bir kategori ya da tipoloji ya da sı-

nıflandırma sistemine göre formüle edilsinler, bu tür terimler tarafından sınırlandırılan çoğul yaşamları düşünebilmek (ya da daha güncel bir ifade ile bütünselleştirebilmek) olanaksızdır ve bu yaşamlar hiç bir zaman betimlenemezler, etiketlenemezler, yada kavramsallaştırılamazlar. Sanırım bu, "dönem" diye şeyin hiç bir zaman varolmadığı Nietzscheci konum adını verebileceğimiz durumu yansıtmaktadır. Elbette, böyle bir durumda "tarih" diye bir şey var olamaz –ki, bu tür argümanların en başta vurgulamaya çalıştığı nokta da budur.

Bununla birlikte, Dick'in romanına geri dönerek yapıta bir bilim kurgu özelliğini kazandıran dönüm noktasını kaydedeceğimiz an da, bu andır; zira bu an, çok küçük, ancak itici ayrıntıların giderek artan bir biçimde yoğunlaşması sonucu ortaya çıkar: Romanın cereyan ettiği, kişilerin içinde edimlerde bulundukları ve hareket ettikleri çevre, gerçekte hiç de *ellili yıllar* değildir (Dick'in özellikle bu sözcüğü kullanıp kullanmadığını bilmiyorum). Yıldızlar arası bir atomik iç savaşın ortasında (burada bizi ilgilendirmeyen nedenlerden ötürü) 1997 yılında inşa edilmiş –kitle bilincinde uyandırılmış ve zihinlerde canlandırılmış anılan ve kişilik yapıları da dahil olmak üzere– 1950'li yılların yeniden üretildiği tarihsel bir tür Potemkin köyüdür. Burada yalnızca, aynı anda olumlu ve olumsuz bir yorumsama içinde okunması gereken ana kişinin açılım süreci boyunca ikili bir belirlenimciliğin var olduğunu belirtmek istiyorum. Kent, bu baş kişiyi, arzusunun dışında hükümet adına önemli bir savaş görevinin üstlenmesini sağlamak amacıyla tuzağa düşürmek üzere inşa edilmiştir. Bu anlamda baş kişi, bu manipülasyon işleminin kurbanıdır ve bu nedenle, zihin kontrolü ve bilinçdışının sömürülmesi, anti-Kartezyen yazgı ve özgür istem çatışkısı üzerine tüm fantazyalarımızı canlandırır. Bu şekilde okunduğunda, Dick'in romanı bir karabasan ve toplumsal yaşamımız ve onun eğilimleri ile ilgili, derinlerde yatan bilinçdışı, kolektif korkularımızın bir dışa vurumu olmaktadır.

Bununla birlikte, Dick aynı zamanda 1950'li yılların kasaba yaşamının aynı zamanda son derece kendine özgü bir biçimde, bir anlamda kendi düşlemlerini kendisi seçmiş ve iç savaşın yol açtığı kaygılardan, kendi çocukluğunun evcil ve güvenlik verici rahatlıklarına geri dönerek kaçabilen baş kişinin, bebekliğine geri dönüşünün bir sonucudur. Bu perspektiften bakıldığında roman, kolektif arzuların gerçekleşmesine ve bilinçdışının derinliklerinde yer alan, daha yalın ve daha insanca bir toplumsal düzene duyulan özlemin ve Kuzey Ame-

rika "frontier" geleneğinin tam kalbinde yer alan küçük kente özgü Ütopik yaşamın ifadesidir.

Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, romanın yapısının ta kendisi, Eisenhower Amerika'sının dünya üzerindeki konumunu dile getirir ve bu nedenle de, bilişsel haritalandırmanın bir tür çarpıtılmış formu, daha önce betimlendiği biçimde, içinde bulunduğumuz durumun daha "gerçekçi" bir yorumunun: Dünya komünizminin, (ve bu dönemde daha az ölçüde de olsa Üçüncü Dünya yoksulluğunun) amansız tehdidi tarafından çepeçevre kuşatılan masum Amerikan gerçekliğinin, figüratif bir yansıtılması şeklinde okunması gerekmektedir. Bu elbette, dış tehditler ve yabancı güçlerin yaklaşan kuşatmaları altındaki (ki bu senaryo genelde küçük kent mekanlarında geçer) klasik bilim kurgu dönemidir. Dick'in romanını şu şekilde okuyabilmek olanaklıdır: İyicil ve aldatıcı dış görünüşün ardında ortaya çıkan daha acımasız "gerçeklik"– ya da, temsillerin kendisi hakkında öz-bilince yönelik belirli bir yaklaşım.

Bununla birlikte, bu perspektiften bakıldığında daha da önem kazanan özellik, Dick'in romanının tarih ve genelde tarihselcilikle ilgili soruların içerdiği paradigmatik değer olmaktadır. Romanın ait olduğu alt tür –bilim kurgu olarak adlandırılan kapsamı ve Lucian'dan bu yana tüm satirik (hicivsel) ve Ütopik yazın tarafından genişletilen ya da yüceltilen ya da kalitesiz macera romanı geleneği tarafından sınırlandırılan ve sığlaştırılan bu "kategori" üzerine düşünebilmenin bir yolu da türü, ondokuzuncu yüzyılın başlarında tarihsel romanın ortaya çıkışıyla benzerlikler sunan tarihsel yönden yeni ve özgün bir roman formu şeklinde görmek oluyor. Lukàcs, tarihsel romanı, muzaffer orta sınıfların (ya da burjuvazinin), feodal soyluluk gibi daha eski "tarih konularından" tümüyle ayrı bir zamansal anlatı içinde toplumsal ve ortaklaşa yansımalarını dile getirebilme, kendi geçmişini ve kendi geleceğini yansıtabilme girişimleri içinde yeni yeni ortaya çıkan tarih duyumu için bir figürasyon sağlayabilen (ilk kez Sir Walter Scott'un gerçekleştirdiği) biçimsel bir yenilik şeklinde betimliyordu. Bu form içinde, tarihsel roman –ve kostümlü filmler gibi türetilen diğer tarzlar– yalnızca postmodern çağda bizlerin geçmişimizi artık kendi kendimize bu şekilde anlatmamamızdan dolayı değil, aynı zamanda, bunu bu şekilde deneyimlememizden ve hatta, böyle bir deneyimi hiç yaşamamış olmamızdan dolayı itibarını yitirmiş ve sayıca azalmıştır.

Kısacası kişi, bu tür bir formun –ve ortaya çıkışı ile kayboluşunun– olasılığı ile ilgili koşulları, şu ya da bu tarihsel anda insanların tarihinin varoluşsal deneyiminden çok, içinde yaşadıkları sosyo-ekonomik sistemin yapısında, göreceli matlığında ya da saydamlığında ve mekanizmalarının, şeyin kendisiyle daha geniş bağlamda bilişsel ve varoluşsal bir temasa ulaşabilmeyi sağlayışında bulmayı arzulamaktadır.Bir tarz olarak bilim kurgunun tarihsel romanla yapısal ve diyalektik bir ilişki içinde bulunduğu hipotezinin keşfinin ilginç göründüğü bağlam burasıdır. Tarihsel roman ile bilim kurgu arasındaki ilişkide (Robert C. Elliott'un analizinde olduğu gibi, komedi ve trajedinin ya da lirik ve epiğin veya hiciv ve Ütopyanın arasmda olduğu varsayıldığı biçimde) aynı anda hem türdeşlik, hem tersine çevrilme; yani, zıtlık ve homoloji bir arada yer almaktadır. Ancak, bu jenerik karşı çıkmada zamanın kendisi de önemli bir rol oynar. Zira, eğer tarihsel roman tarihselciliği, post-onsekizinci yüzyılın güçlü modern tarih duyumuna "tekabül" ediyorsa, bilim kurgu da aynı biçimde, bu tarihselciliğin silinişine ya da bloke edilmesine ve özellikle günümüzde (postmodern dönemde) tarihselciliğin geçirdiği krize ve felç durumuna, gücünü yitirmesine ve bastırılışına tekabül etmektedir. Ancak şiddetli ve biçimsel bir yer değiştirme aracılığı ile ortaya çıkabilecek anlatısal bir malzeme, zamanı tarihsel yönden örgütleyebilme ve yaşayabilme yetimiz olan ve zaman zaman işlevini yerine getirebilen bu organı yaşama çevirebilir ve duygusal yönden canlandırabilir. Kaldı ki, tarihsel romanın geçmişi, bilim kurgunun ise geleceği sahnelediğinden dolayı bu iki formun aralarında bir simetri oluşturdukları konusunda bir yargıya varmak, gereğinden fazla aceleci davranmak olacaktır.

Tarihselcilik (historicity) gerçekte, (çeşitli formlarının bu tür temsillerden yararlanmalarına karşın) ne geçmişin, ne de geleceğin bir temsilidir: İlk elde ve temel olarak tarihselcilik, şimdiki zamanın tarih olarak algılanışı; yani, şimdiki zaman ile oluşturulan ve bir şekilde şimdiki zaman duyumu ile ilgili aşinalığın yitimi ve bizlere, belli bir uzaklıktan bir tarihsel perspektif olarak tanımlanabilen anındalık duyumu ile aramıza belli bir uzaklık koyabilmemizi sağlayan bir ilişki şeklinde tanımlanabilir. Diğer bir deyişle, özgül olarak bu toplumda ve bu üretim tarzı içinde tarihselciliği kavrayış biçimimizi oluşturan işlemin kendisinin tarihselliği (historicality) üzerinde ısrarla durmak yerinde olacaktır; ayrıca, buradaki kozu özünde, bizlerin içine gö-

müldüğümüz (henüz bir "şimdiki zaman" olarak tanımlanmamış bulunan) burada ve şimdiden kendimizi geri çekerek bu boyutu bir tür "şey" –salt bir şimdiki zaman değil, ancak "ellili" yıllar ya da "seksenli" yıllar olarak adlandırılıp tarihlendirilebilen bir "şimdiki zaman" olarak algılamamızı sağlayan bir şeyleştirme süreci olduğunu gözlemlemek de uygun olacaktır. Önvar sayımımız şudur ki, bugün bunu elde edebilmek, geçmiş üzerine bir tefekkürün, şimdiki zamanı, bu genetik dizinin özellikle sona erişi olarak olmasa bile, geçmişin bir devamı şeklinde okuyabilmemizin olanaklı olduğu Walter Scott'un döneminden daha güç olmaktadır.

Bununla birlikte *Time Out of Joint*, tarihselciliğin üretilmesinde Sir Walter Scott'un malzemesinden çok daha farklı bir makine önerir: Kişinin güçlü bir sentez duygusu ile "evvelki geleceğin bir mecazı)" adını verebileceği bir duygu –özgül bir geleceğin geçmişi olarak şimdiki zamanı algılama yoluyla okuduğumuz şimdiki zamanın, yani 1950'lerin, bir tarih olarak yabancılaştırılması ve yeniden canlandırılması. Geleceğin kendisi –Dick'in 1997'si– bununla birlikte, bir temsil ya da bir beklenti olarak merkezi bir önem taşımaz: Gelecek, bu bağlamda çok farklı bir sonuca, şimdiki zamanın– Eisenhower Amerika'sının ve 1950'li yılların küçük kentlerinin, anılara ve yeniden inşasını amaçlayan gerçekçi bir temsiline doğru vahşi bir dönüşüme yönelik anlatısal bir araçtır. Burada şeyleştirleşme gerçekten de romanın içinde yapılandırılmıştır ve olduğu haliyle, bir tür praksis formu olarak ellili yıllar, bir "şey"dir: Ancak, tıpkı bilim kurgu yazarının, geleceğin kendi küçük ölçekli modelini inşa ettiği gibi inşa edilebilen bir şey. Böylece bu noktada şeyleştirme, uğursuz ve yabancılaştırıcı bir süreç, üretim tarzımızın temel dinamiği olmasa bile, keyif kaçırıcı bir yan etkisi olmaktan çıkar ve insan enerjileri ve insan olasılıkları tarafına aktarılır. (Elbette, yeniden tahsis etme, Dick'in kendi izlekleri ve ideolojisinin özgüllüğü –özellikle, geçmişe ve küçük el sanatları ve küçük ölçekli iş ve toplamaya dayalı ekonominin, "küçük burjuvalara özgü bir biçimde" değerlendirilmesine yönelik özlemleri– ile birçok ortak noktaya sahiptir).

Bu roman, bizler için zorunlu olarak tarihsel bir romandır: Şimdiki zamanı –1950'li yıllar– metnin önerdiğinden daha farklı bir biçimde bizim geçmişimizdir. Oysa, metnin kendisi hala "işlemektedir"; hala, okuyucuların şimdiki zaman duyumunun tarihsel bir döneme doğru dönüşümünü ve şeyleşmesini hissedebilir ve onaylayabiliriz; hatta,

analoji yoluyla zaman içinde kendi anımıza benzer bir şeyi bile çıkarsayabiliriz. Bununla birlikte, bugün böyle bir şey somut olarak kültürel bir yapıt (artefact) içinde gerçekleşebilir mi sorusu, oldukça farklı bir sorudur. *Future Shock* gibi kitapların birikimi, "fütüroloji" gibi alışkanlıkların gündelik yaşamımıza katılması, şeyler ile ilgili algılarımızın, "eğilimler" ve karmaşık olasılıklar üzerinde tahmini bir tarama yapabilmemizi gerçekleştirecek biçimde değişime uğraması –kendi şimdiki zamanımızla aramızdaki bu ilişkiler, bir taraftan daha önce "gelecek" deneyiminde yer alan unsurları kapsar, diğer taraftan ise, radikal biçimde dönüşüme uğramış ve farklı bir sistem olarak gelecek ile ilgili herhangi bir global görümü bloke eder ya da önüne geçer. Örneğin –diyelim nüfus artışı, açlık ve anarşik şiddetle ilgili katastrofik "yakın-gelecek" görümleri, bir kaç yıl önce göründüğü kadar etkili görünmüyorsa, bu etkilerin ve onları üretmek üzere tasarlanan anlatısal formların zayıflaması, zorunlu olarak, salt gereğinden fazla aşinalık ve gereğinden fazla açığa çıkartılması sonucu oluşmamıştır; daha doğrusu, bu sonuncu durum, bizleri artık ötekiliğin ve radikal farklılığın dehşeti olarak fazla etkilemeyen o düşsel yakın geleceklerle olan ilişkilerimizde bir değişim şeklinde de görünebilmektedir. Burada kaygıyı, hatta korkuyu yaygınlaştırmak üzere belli bir Nietzschecilik harekete geçer: Yavaş yavaş öğrenilen ve edinilen "yalnızca şimdiki zamanın varolduğu" ve şimdiki zamanın daima bizim olacağı inancının, iki ucu keskin bir tür bilgelik olduğu inancı. Zira, şurası her zaman açıktır ki, bu tür yakın geleceklere duyulan dehşet –daha eski naturalizmin benzer türdeki dehşetinde olduğu gibi– sınıfsal kökenlidir ve kökleri derinlerde, sınıf rahatlığında ve ayrıcalığında yatmaktadır. Daha eski döneme özgü natüralizm, çeşitli alt sınıfların yaşamlarını ve yaşam dünyalarını kısaca deneyimleyebilmemize bir fırsat tanır; şu kadarla ki, sonuçta bir rahatlama duygusu ile döneceğimiz yer, yine evlerimizin oturma odaları ve rahat koltuklarıdır; bu durumda, naturalizmin de destekleyebileceği en iyi çözümler her zaman bir tür hayırseverlik temelinden kaynaklanır. Aynı şekilde, yakın geleceğin aşırı kalabalıklaşan kentlerin birleşmesi ile ilgili dünün korkuları, bizlerin böyle yaşamak zorunda olmadığımız, içinde bulunduğumuz tarihsel şimdiki zamanımızla ilgili bir tür kendinden hoşnutluğun duyumsanabilmesi için bir tür bahane şeklinde okunabilir. Her iki durumda da korku, proleterleşmeye, merdivenden aşağı doğru kaymaya, giderek artan biçimde uzamsal terimlerle düşünme-

ye alıştığımız, bize sağlanmış olan rahatlıkların ve ayrıcalıkların: özel yaşam, boş odalar, sessizlik, diğer kişilerle aramıza yerleştirdiğimiz duvarlar, kalabalıklardan ve diğer bedenlerden kurtulabilme ayrıcalığı gibi ayrıcalıkların yitirilmesine duyulan korkudur. Bu durumda Nietzscheci felsefe bizlere, bu tür korkulardan kurtulmamız gerektiğini hatırlatır ve, gelecekteki yoksunluğumuzun, alacağı toplumsal ve uzamsal form nasıl olursa olsun, asla bize yabancı olmayacağı; zira, tanım gereği bu formun bize ait olması gerektiğini anımsatır: *Dasein ist je mein eigenes* –aşinalığın yitirilişi, öteki olmanın şoku, bunlar, estetik etkiler ve birer yalandırlar yalnızca.

Bununla birlikte, belki de, burada anlatılmak istenen son aşamada yalnızca, içinde artık geleceği, –Ütopik ya da katastrofik– başka hiç bir biçim altında düşleyeceğimiz tarihselci bir dökümdür. Bu durumda, biçimsel yönden fütürolojik bir bilim kurgunun –ki buna günümüzde "cyberpunk" diyorlar– salt "realizme" ve şimdiki zamanın dolaysız temsiline dönüştükçe, Dick'in bize sunduğu olasılık –şimdiki zamanımızın geçmiş ve tarih olarak algılanışı– yavaşça ortadan kalkmaktadır. Bununla birlikte, kültürümüz içindeki herşey, tarihe olan ilgimizi yitirmediğimizi savunmaktadır: Gerçekten, tam tarihselciliğin tutulduğundan şikayet etmeye başladığımız an, evrensel olarak çağdaş kültürün geriye döndürülemeyecek derecede tarihselci olduğu teşhisine varırız; ne var ki bu, ölü biçemlere ve ölü modalara, (gerçekten de, tüm ölü biçemlere ve modalara) duyulan, bir açlık olarak, her zaman var olan ve farkedilmesi, güç olumsuz anlamda bir tarihselciliktir. Bu arada, son derece süratli bir biçimde kendi momentini gerçekleştiren artık "kuşaksal" adını bile veremeyeceğimiz tarihselci düşünmenin bir tür karikatürü de aynı şekilde evrenselleşmiştir ve en azından, –doksanlı yılların söylediği gibi– üzerinde düşünebilmek üzere şimdiki zaman içinde bulunduğumuz duruma geri dönüşe ve pazarlama ve tahmin konusunda uygun sonuçlara ulaşabilmeye duyulan istenç ve amaçlılığı kapsamaktadır. Bu, neden bir hınç duygusu ile birlikte tarihselciliği getirmez? Şimdiki zamana doğru artık genelleştirilen bu yaklaşım ile, Dick'in kendi ellili yıllarının "kavramına" yönelik bu ziyadesiyle sıkıcı ve ilkel laboratuar malzemesi arasındaki fark nedir?

Kanımca, eğitici biçimde farklı olan, iki işlemin yapısıdır; bunların birincisi, bugünün tarihsel şimdiki zamanını oluşturan boyuta geri dönüşünü belirlemek üzere gelecekle ilgili görümü harekete geçiren

bir süreç, ikincisi ise, geçmişle ilgili ya da geçmiş içinde belirli bir anın görümünü, ancak bu kez yeni bir alegorik bir yolla harekete geçiren diğer bir süreçtir. Son yıllarda yapılmış bazı filmler (burada *Something Wild* ile *Blue Velvet*'dan söz edeceğim) bu yeni süreci alegorik bir karşılaşma terimleri ile algılayabilmemiz konusunda bizleri yönlendirir; ancak, bu biçimsel olasılık bile, önkoşullarını genelde nostalji filminin gelişimi içine yerleştirmedikçe tam anlamıyla kavranamaz. Zira, geçmişin uygun bir biçimde alegorik yönden bir tür işlemden geçmesi nostalji filmi adı verilen tarz aracılığı ile gerçekleşebilmektedir: Bu durum, nostalji filminin biçimsel malzemesinin bizleri, geçmişi, yeni ve daha karmaşık "post-nostalji" bildirilerini ve formlarını mümkün kılan cilalı birtakım imgeler biçiminde tükenme konusunda eğitmiş olmasından kaynaklanır. Başka bir yerde,bu özgül şeyleştirme işleminin ve imgeye dönüşümün ayrıcalıklı ham maddesini, yirmili ve otuzlu yıllar arasındaki son derece önemli antitez ve bu antitezin art deco içindeki stilistik dışavurumun tarihselci yeniden canlanışı ile özdeş kılmaya çalışmıştım. Bulunduğu biçimde, Aristokrasi ve İşçi arasındaki bu gerginliğin simgesel olarak giderilmesi, yeni bir Burjuvazinin, yeni bir tür kimliğin simgesel olarak yeniden keşfi ya da üretimine benzer bir şeyi kapsamaktadır. Bununla birlikte foto gerçekçilik, ürünlerin kendileri, kendi görsel zarafetleri içinde kişiliksizdirler, öte yandan, bu tür filmlerin kurgusal-anlatısal yapıları, projenin içinde önceden varolmuş gibi görünen bir şematikleştirme (ya da tipleştirmeden) muzdariptir. Bu arada, bunlardan başka şeyler de bekleyebiliriz ve bu nedenle, bu tür filmlere duyulan estetik beğeninin, mevcut ekonomik-tinsel oluşumumuz içindeki daha dayanıklı özelliklere (imge saplantıları ile tarihsel özlemler) tekabül etmesine rağmen, birtakım daha yeni ve daha karmaşık ve ilginç formel "devam"ların süratle gelişmesi de, beklenebilecektir.

Daha da beklenmedik –ancak gerçek anlamda "diyalektik", neredeyse bir "metin" olarak ortaya çıkan bir diğer gelişme de, bu yeni formun, bugüne değin karşı sav olduklarını düşündüğümüz iki filmsel tarz, yani, bir yanda nostalji filmlerinin yüksek zarafeti, diğer yanda ise ikonoklast punk filmlerin ikinci kalite benzeşimleri arasındaki, sentez olmasa bile, bir çeşit çakışmasından ortaya çıkıyor olmasıdır. Bunların her ikisinin de önemli ölçüde müziğin ipoteği altında olduklarını farkedememizin nedeni, müziksel gösterenlerin bu iki durumda birbirinden oldukça farklı biçimlerde var olmalarından dola-

yıdır: –bir yanda yüksek sınıflara özgü dans müziği, diğer yanda ise, sayıları giderek artan çağdaş rock müziği grupları. Bu arada bu türün, daha önceden belirtilen "diyalektik" metni, zarafetin "ideologeme" sinin, bir ölçüde bir tür karşıtlığa, günümüzde sınıfsal içeriğinden soyutlanmış (ancak "vurguları" burjuva saygınlığına ve ileri modernist estetizmine karşı ikili bir karşı çıkmayı kapsadığında, bu içeriğin zayıf da olsa hala varolduğu anlaşılmaktadır) ve giderek *punk* adını taşıyan o yeni karmaşık anlamlara göç eden bir karşıtlık ve olumsuzlamaya bağlı olabileceği olasılığı üzerinde dikkatimizi çekmektedir.

Bu nedenle, yeni filmler herşeyden önce bu gerçeğin, nostalji-deco ve punkun bir karışımı olarak biçim bulduklarının alegorileri olacaktır: Şu ya da bu şekilde, bu "evliliğe" duyulan gereksinim ve arayış üzerine kendi öykülerini anlatacaklardır (ne yazık ki politikanın tam aksine, bu estetiğin en olağanüstü yanı, "arayışın" otomatik olarak şeyin kendisine dönüşebilmesidir; bunun düzenlenebilmesi, tanım olarak, bu amacın gerçekleşmesidir). Ancak, bu estetik çelişkinin bu şekilde çözüme ulaşması bedelsiz bir biçimde gerçekleşmez; zira, biçimsel çelişkinin kendisinin toplumsal ve tarihsel yönden simgesel bir önemi bulunmaktadır.

Ancak, burada bu iki filmin öykülerinin kısaca özetlenmesi gerekiyor. *Something Wild*'da, genç bir "organizasyon adamı", çılgın bir kız tarafından kaçırılır ve kız bu kaçırma esnasında genç adama, alışverişlerde para ödemeden sıvışmak, kredi kartları ile binbir tür düzenbazlık yapmak gibi uygulamaların nasıl yapıldığını gösterir. Çift birlikteliklerini, eski bir mahkum olan kızın kocası ortaya çıkıp kıskançlık içinde peşlerine düşünceye kadar sürdürürler. Öte yandan, *Blue Velvet*'de, liseden yeni mezun bir genç, kesik bir kulak bulur ve çeşitli olaylardan sonra, bir uyuşturucu satıcısının kurbanı genç, melankolik bir şarkıcı kadının peşine düşer ve kadını uyuşturucu satıcısının elinden kurtarmayı başarır.

Elbette, bu tür filmler bizleri bir şekilde geçmişe geri dönmeye çağırmaktadır: *Something Wild*'da merkez mekan –ya da hiç değilse, olay kurgusunun ana eksenini oluşturan yer, eski sınıf arkadaşlarının yeniden biraraya geldikleri toplantıdır ki, böyle bir mekan, katılımcılardan özgül olarak tarihsel yargılarda bulunmalarını; tarihsel yörüngelerle ilgili anlatılarını aktarmalarını ve özlem duygusuyla anımsanan, ancak zorunlulukla yadsınan ya da onaylanan geçmişteki anlar ile ilgili değerlendirmelerde bulunmalarını istemektedir. Bu nokta, bir kıs-

kaç, ya da, o ana değin anlamsız, ancak canlı bir biçimde süren filmsel anlatının birdenbire daha derin bir geçmişe dönüştüğü (ya da, geçmişin şimdiki ana dönüştüğü) bir açılımdır; zira, on yıllık bir aradan sonra yeniden birleşme, bizleri yirmi yıl öncesine, "kötü adamın", kendisini tanımayan izleyiciye "tanıdık" bir sima olarak beklenmedik bir şekilde görünüverdiği bir ana geri döneriz ("kötü adam", kadın kahramanın kocası Ray'dir ve sandığımızdan daha da kötüdür). "Ray" elbette, bir açıdan o sıkıcı ve bıkkınlık verici paradigmanın, gotik türün yeniden üretilmesidir ve bireysel düzlemde, bir tür sığınma altında bulunan kadın, "kötü ruhlu" bir erkeğin kurbanıdır ve onun tarafından tehdit edilmektedir. Kanımca bu tür literatürü, ataerkilliğin proto-feminist bir suçlanışı, ya da, tecavüze karşı protopolitik bir protesto şeklinde yorumlamak büyük bir hata olur. Elbette gotik tarz, tecavüz ile ilgili kaygıları uyandırır; ancak yapısı bize, benim "sığınma" sözcüğü ile altını çizmeye çalıştığım, yapıtın içeriğinin daha merkezi bir özelliği ile ilgili bir ipucu sunar.

Gotik yapıtlar son aşamada elbette, ayrıcalık ve sığınma diyalektiğinin harekete geçirildiği bir sınıf fantazyası (ya da karabasan) niteliğini taşırlar: Size tanınan ayrıcalıklar, kendinizi diğer insanlardan kapatabilmenize olanak sağlar; öte yandan, yine bu kapanma, ötesini göremeyeceğiniz koruyucu bir duvar oluşturur ve bu duvarın gerisinde, sizi kıskanan, bu nedenle birleşerek, aleyhinize komplolar tasarlayan, size karşı saldırıya geçmeye hazırlanan çeşitli güçlerin bulunduğunu düşleyebilirsiniz; eğer isterseniz buna, (Hitchcock'un *Psycho*'suna araştırmada bulunarak) "duş perdesi sendromu" adını verebiliriz. Klasik formun, orta sınıf kadınının ayrıcalıklı konumuna dönüşümü –yalıtılmışlık, ama aynı zamanda, yeni tür orta sınıf evliliklerinin bunların üzerine yıktığı eve bağlı devinimsizlik– kadınlara, özgül bir politik önem atfetmez (tabii eğer bu önem, en baştan ayrıcalıklı olmanın içerdiği dezavantajların ayrımına vararak öz-bilincin oluşması anlamına gelmiyorsa). Ancak bazı durumlarda form, benzer bir koruyucu uzaklığın sağlandığı genç adamların çevresinde de yeniden örgütlenebilir: Örneğin, "aydınlar" ya da *Something Wild*'da olduğu gibi, "himaye altındaki" genç, evrak çantalı bürokratlar. (Bu tür ikamesinin, tamamlayıcı her tür cinsel araştırmayı canlandıracağı riski, burada, arka planda ve kadının bakış perspektifinden görülen ve ilk bakışta, iki erkeğin kucaklaşmasına benzeyen bıçaklama sahnesinin cereyan ettiği olağanüstü canlı tabloda, bilinçli bir biçimde can-

landırılmaktadır). Bununla birlikte daha biçimsel bir sıçrayış, –erkek ya da dişi– bireysel kurbanın, kolektifliğin, bu aşamada ekonomik ayrıcalığının ve himaye altındaki "istisnalığının" kaygılarını, gotik tarzın sözde politik versiyonunda –stereotip manyakların (bir nedenle bunlar genellikle Arap ya da İranlı olurlar) tehtidi altında deneyimlemekte olan ABD halkının ikamesine dönüştüğünde gerçekleşir. Bu kolektif fanteziler, Amerikalı kişiliğinin giderek feminize olmasından çok, yukarıda belirtildiği gibi rahatlığın uyandırdığı; suçluluk duygusu ve dinamizm ile ilişkilendirilmelidir. Ve geleneksel gotik romanslarda olduğu gibi etkileri açısından, bir dizi zihinsel kategori olarak etiğin yeniden canlandırılmasına ve onsekizinci yüzyılın bize aktarmadan önce teolojik kalıntılarından temizleyerek tümüyle cinsel bir töz kazandırdıkları erdem ve günah arasındaki o artık aşınmış ve arkaikleşmiş karşıtlığın yeniden şişirilmesi ve yapay olarak yeniden canlandırılmasına bağlıdırlar.

Diğer bir deyişle –ister tecavüz kurbanı, ister politik-paranoid formlarda olsun– modern gotik, kesinlikle işleyişinin merkezini *kötülük* üzerinde konumlandırır (kötülüğün formlarının inşası, iyi bilindiği gibi daha zordur ve genellikle ışığını, sanki güneş parlaklığını aydan alıyormuş gibi karanlık kavramından almaktadır). Bununla birlikte Kötülük burada, (istendiği durumda her tür toplumsal içeriğin yerleştirilebileceği) salt Ötekiliğin en boş formudur. Sık sık, etik (ya da estetik ya da politik) üzerine argümanlarımda, Ötekiliğin çok tehlikeli bir kategori olduğunu ve onsuz çok daha iyi olacağımız savını gözardı etmiş olmakla eleştirildim; ancak neyse ki, yazın ve kültürde, bu konu aynı zamanda son derece sıkıcı bir izlek durumuna geldi. Ridley Scott'un *Alien*'ı yine de bu durumu aşmayı başarabildi (ancak ne var ki, bilim kurgu içinde, Lem'in tüm yapıtları –özellikle yeni yapıtı *Fiyasko*– burada bile bu tür bir kategorinin kullanımına karşı geliştirilen bir argüman şeklinde okunabilir); ancak, şurası da bir gerçek ki *Something Wild*'ın Ray'i ve *Blue Velvet*'in Frank Booth'u, bugün artık kimseyi korkutmamaktadır; ne de, çağdaş dünyamızda kolektif olarak "kötü" olan kişiler ve güçler üzerine bilinçli ve politik bir karara ulaşmadan önce tüylerimizin diken diken olması gerekiyor.

Öte yandan şunu belirtmek de uygun olacaktır: Ray, şeytani bir kişilikle, kötülüğün bir temsili olmaktan çok, *kötü olmayı oynayan* bir kişilik şeklinde sergileniyor ki, bu başka bir şey. Gerçekten de Ray'e ait hiçbir özellik, özgül biçimde inanılır değildir; kötülüğü de gülüşü gibi

yapaydır ; ancak giysileri ve saç biçimi, bize farklı bir ipucu sunar ve etik yönden farklı bir yön gösterir; zira Ray yalnızca kötülüğün bir benzeşimini sunmakla kalmaz, aynı zamanda ellili yılların da bir benzeşimini de sunar ki, bu özellik bana daha önemli görünüyor. Açıkça belirtmek gerekirse, ben, muhalif ellili yıllardan: Ike Eisenhower'in ellili yıllarından değil, Elvis'in ellili yıllarından söz ediyorum, ancak, kendi tarihsel boşluğumuzda gezindikçe ve geçmişe nostaljik gözlükler gerişinden baktıkça, aradaki farkı görebileceğimizden pek emin değilim.

Bununla birlikte, bu noktada *Something Wild*'ın gotik tuzakları ortadan kalkar ve burada, 1980'li yılların 1950'li yıllarla buluştuğu, özünde alegorik bir anlatı ile karşı karşıya olduğumuz açıkça belli olur. Hakikatin, bu özgül tarihselci hayalet ile ne tür bir hesaplaşma içine girmesi gerektiği (ve gerçekten bu hesaplaşmayı gerçekleştirip gerçekleştiremediği) bu anda, böyle bir karşılaşmanın: Yani, aradaki 1960'lı yılların "iyi" iş yerleri ile –daha doğrusu pek de dikkatli olmayan iyi iş yerleri– ile karşılaşmanın, en baştan nasıl düzenlenmiş olduğundan daha az önem taşımaktadır; zira, kadın kahraman Audrey/Lulu, böyle bir bağlantıyı oluşturmak, veya, kendi geçmişinin ya da Ray'in geçmişinin anımsatılması konusunda (Ray henüz hapisten çıkmıştır) istekli değildir.

Bu nedenle herşey, altmışlı yıllarla ellili yıllar arasındaki ayrımın çevresinde dönmektedir ya da en azından öyle görünüyor: Birincisi, (çekici bir kadın gibi) arzu edilen, ikincisi (motosiklet çetesinin lideri gibi) korku duyulan, meşum ve güvenilmez. Filmin başlığının da önerdiği gibi, burada sözkonusu olan, "vahşi bir şey"in irdelenmesidir ve bu irdelemeye yönelik ilk araştırma, Audrey'in Charley'nin "konformist-olmayan" kişiliğinin ilk kez farkına varması üzerinde odaklanır (Charley, yediği öğle yemeğinin hesabını ödemeden restorandan kaçmıştır). Gerçekten de, hesap pusulasının ödenmemiş olması, Charley'nin "kural dışılığı" ya da "küçük burjuva konformizmi"nin başlıca göstergesi olma işlevini yerine getiriyor gibi görünür – bundan da, bu kategorilerin hiçbirinin (ne de yukarıda kullanılan konformizm/konformizm karşıtlığının), tam olarak, daha eski, tarihlendirilmiş ve kesinlikle ait oldukları döneme bağlı (çağdaş olmayan, postmodern olmayan) kategorilerin yerini almak üzere yeni kategoriler oluşturmaya yönelik girişimler şeklinde tanımlayabileceğimiz bu filmin mantığına tekabül etmediği anlaşılıyor. Bu özgül "test"in, bizzat

Ray tarafından icra edildiği biçimde, silahlı soygun ve vahşetin yer aldığı "gerçek" ya da alt sınıflara özgü suça karşı, beyaz yakalı memur suçlarını kapsadığını söyleyebiliriz. Ancak bu, (Charley'nin şirket kredi kartlarını usulsüz şekilde kullanmasının, çalıştığı korporasyonun tanım gereği işlediği ima edilen gerçek suçlarla karşılaştırılabilmesinin olanaksızlığına karşın) bir beyaz yakalı küçük burjuva suçudur. Ne de bu tür sınıfsal göstergeler, filmin kendisinde yer almaktadır ki, bu özellik farklı bir anlamda, sınıf ve sınıfsal farklılaşmaların dilinin ve kategorilerinin bastırılması ve bunların yerine, henüz icad edilmeyen diğer türde *semic* (göstergesel) karşıtlıkları yerleştirmeye yönelik bir girişim olarak görülebilir.

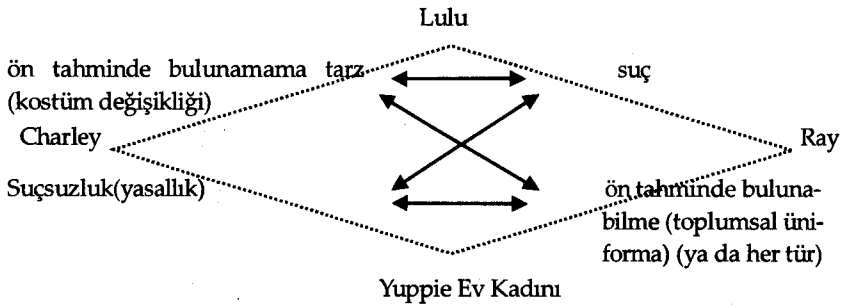
Bu özellikler zorunlu olarak (bu özgül göstergesel dönüşümün bir tür "kara kutu"sunu oluşturan) altmışlı yıllar alegorisi içinde, Lulu kişiliğinin çerçevesi içinde ortaya çıkar. Ellili yıllar, gerçek şiddet unsurları ve bunların gerçek sonuçları ile, gerçek başkaldırıyı, ama aynı zamanda da, Marlon Brando ve James Dean'in filmlerinde olduğu gibi, bu tür başkaldırıların romantik temsillerini simgelemektedir. Bu nedenle Ray bu özgül anlatı içinde bir tür gotik kötü adam işlevini üstlenirken, öte yandan da, alegorik düzlemde, salt romantik kahraman –artık yapılamayacak farklı bir tür filmin trajik bir başkişisidir. Öte yandan Lulu, *Desparately Seeking Susan*'ın kadın kahramanının aksine, alternatif bir olasılık sunmaz. Lulu'nun masumlaştığı, evcilleştiği filmin hüzünlü finalinin ve kostümlerin taşıdığı önemin de gösterdiği gibi –bu noktaya birazdan geleceğiz– filmde ana çerçeve özünde yalnızca erkekler üzerine kurulmuştur. Bu nedenle herşey, Lulu'nun kendi göstergesel kompozisyonu ile (zira Lulu, salt bir kadın vücudundan ya da bir fetişten öte bir kişiliktir) bir şekilde Charley'nin olmasını sağladığı ya da gerçekleştirdiği yeni bir tür kahramana bağlıdır.

Bu kompozisyonun ilginç yönü herşeyden önce bize, ellili (ya da belki seksenli?) yıllardan göründüğü biçimde altmışlı yılları yansıtmasıdır: uyuşturucu yerine alkol. Altmışlı yılların şizofrenik, uyuşturucu kültürü ile ilişkili yanı, dönemin içerdiği politik özellikleri ile birlikte sistematik bir biçimde dışlanmıştır. Diğer bir deyişle, filmde tehlike içeren özellikler, en çılgın haliyle Lulu'da değil, Ray'de; altmışlı yıllarda, bu dönemin karşı kültürleri ve yaşam biçimlerinde değil, ellili yıllar ve ellili yıllara özgü başkaldırıda toplanmaktadır. Ancak, ellili ve altmışlı yıllar arasındaki süreklilik, başkaldırılan unsurlarda, "ye-

ni" yaşam biçimlerinin alternatif oluşturdukları yaşam biçimlerinde yatmaktadır. Bununla birlikte, salt "kapris" çevresinde; diğer bir deyişle herhangi bir ön tahminde bulunamama ve şeyleştirme ve kategorize edilme süreçlerine bağışıklık kazanmış olmanın taşıdığı yüksek değerin çevresinde örgütlenmiş gibi görünen Lulu'nun uyarılmış davranışlarında, herhangi bir içeriğe rastlamak zordur. *Lafcadio'nun Serüvenleri*'nde Andre Gide'in uyandırdığı gölgeler, ya da, bir başkasının Bakışının nihai nesneleştirici etkisinden umutsuzca kaçmaya çalışan tüm o Sartrevari kişilikler (bu etkiden kurtulabilmek olanak dışıdır ve en yalın anlamda bu tür girişimlerde bulunanlara "kaprisli" yaftası yapıştırılır). Kostümlerdeki değişiklikler bu diğer durumda salt biçimsel önceden belirlenemeyen özelliklere belli bir görsel içerik kazandırırlar ve bu özellikleri imge kültürü diline aktararak Lulu'nun (gerçek anlamda tinsel olmayan) dönüşümüne salt seyirsel bir haz kazandırırlar.

Bununla birlikte yine de, izleyicilerin ve baş kişinin kendilerini, bir yerlere ulaşmak üzere yolda olduklarını hissetmeleri gerekmektedir (ya da hiç değilse Ray'in dış görünüşü filme farklı bir yön kazandırmaktadır); bu nedenle, heyecanlı ve doğaçlayıcı görünümünün ötesinde, Lulu'nun Charley'i New York'dan kaçırması, en azından, öğretici boş bir forma sahiptir: Zira, bu kaçırma, Amerika'nın orta bölgelerine, ABD'nin gerçek yüzüne, yani, linçlerin ve orta sınıf Amerikan bağnazlığının ya da gerçek, toplu Amerikan aile anlayışı ve Amerikan ideallerinin (hangisi olduğunu tam olarak bilemeyiz) merkezine doğru arketipsel bir alçalmadır. Nitekim, ondokuzuncu yüzyılın popülist Rus aydınlarının "halkı" tanımak üzere Rusya'yı bir baştan bir başa katetmeleri gibi, böyle bir yolculuk, geçmişte ve bugün, bu misyonu sahiplenen her tür Amerikan alegorisi için "edimin geçtiği yer " (scene a faire) idi: Bununla birlikte, özellikle bu yolculuk, artık yolun sonunda keşfedilecek hiç bir şeyin varolmadığını ortaya çıkartır. Zira, Lulu/Audrey'in ailesi –bu durumda yalnızca anne ile sınırlandırılmıştır– artık günahkar bir belleğe sahip burjuvazi değildir: Ne ellili yılların cinsel baskıları ve saygınlığı, ne de Johnson döneminin yetkeciliği. Bu anne, harpçalar, kızını "anlayışla" karşılar ve gerçek anlamda herkes kadar acayiptir. Bu küçük Amerikan kentinde Odipal başkaldırılar artık olanaksızlaşmıştır ve bunlarla birlikte tüm gerilim, dönemin toplumsal ve kültürel dinamiğinden silinip gitmiştir. Ancak, ülkenin kalbinde artık "orta sınıflar" yer almasa bile, hiç değilse anla-

tısal yapının dinamiğinde bunun ikamesi yerine geçebilecek bir başka unsur ortaya çıkar: Zira, Lulu'nun sınıf arkadaşları toplantısında (Ray ve Lulu'nun kendi geçmişinin yanısıra) Charley'nin bir iş arkadaşına, yuppie bir bürokrat ile onun hamile karısına rastlarız. Hiç şüphesiz çift, bizim aradığımız meşum ebeveynleri temsil etmektedirler; ne var ki, daha eski, geleneksel Amerikan geçmişine değil, uzak, ancak düşlenmesi tam da olanak dışı sayılmayan bir geleceğe ait kişilerdir: "Konformistlerin" göstergesel ölçütüne tam olarak uyarlar, ne var ki, artık herhangi bir toplumsal tabanları ya da içerikleri kalmamıştır (örneğin bunları, Protestan ahlakının ya da püritenliğin, beyaz ırkçılığın ya da ataerkilliğin temsilcileri şeklinde yorumlamak oldukça zordur). Ama hiç değilse, bu filmin altında yatan ve Charley'i diğer yuppielerden ayırıp, ona Ray'den daha farklı jenerik bir tip olarak bir kahraman ya da bir baş kişi olma özelliğinin kazandırılması ile ilgili daha derin ideolojik amaçları tanımlamamıza yardımcı olabilmektedirler. Ön tahminde bulunamama, daha önceden gösterdiğimiz gibi tarzlarla (moda) ilgilidir (giysiler, saç modelleri ve genel olarak bedenin dili): bu nedenle, Charley'nin kendisinin de bu nedenle, bu özgül matristen geçmesi gerekir ve bu dönüşüm, Charley üzerindeki takım elbiseyi çıkartıp, turist tarzı bir kılığa bürünmesi ile (T-shirt, şort, koyu renk gözlükler, vb.) somut bir biçimde gerçekleşir. Elbette filmin sonunda, büyük şirketteki işini de bırakır, ancak, bu işin yerine ne yaptığını ya da ne olabileceğini merak etmek –tabii kendisinin usta ve büyük ortak rolünü üstlendiği "ilişki"nin dışında– gereğinden fazla soru sormak olacaktır. Tüm bunları içeren göstergesel örgütlenme, aşağıda gösterilen şemada olduğu gibi yansıtılabilir (ve, durumu onaylamayan hamile yuppie ev kadının, tarafsızlık koşulunun somut göstergesi şeklinde algılanması ile, simetri sağlanabilir):



Kombinasyonları ve atmosferi, bu yapıttan çok farklı benzer bir anlatısal alegoriye geçebilmemize yardımcı olabilecek bir diğer ayrıntıdan, kelepçeden buraya kadar söz etmedik. *Blue Velvet* gerçekten de sado-mazoşizmi (kelepçeli aşk sahnesi seksi olduğu kadar "hafif" olan) Demme'ın filminde (*Something Wild*) var olmayan bir ciddiyet içinde kitle kültürü haritası içinde konumlandırmaya çalışır. Böylece S&M (Sado-Mazoşizm), 1950'li yıllarda, Nabokov'un küçük kızlarından bu yana, bir zamanlar karşı-kültür ya da altmışlı yıllar adım verdiğimiz birbirini izleyen, hatta giderek genişleyen ihlaller içinde ard arda kitle sanatının yüzeyinde beliren ve uzun bir diziyi oluşturan tabulaştırılmış içerik formlarının sonuncunu ve en yeni örneğini oluşturur. Bununla birlikte *Blue Velvet*'de bu form, açıkça uyuşturucularla ve bu nedenle de, suç ile –ancak, örgütlenmiş suçtan çok, toplum dışı ve acayip insanların oluşturduğu bir caniler grubu ile– ilişkilidir: Bu olaylar karmaşasının kanun dışılığa ilişkin özelliği, (Dennis Hopper'ın canlandırdığı kişilik tarafından) tedirginlik verici ölçüde yinelenen müstehcenlikler tarafından pekiştirilir.

Bununla birlikte, *Something Wild*'da tarihin gizlice anımsatılmasına ve araştırılmasına karşın, *Blue Velvet*'de olaylar üzerinde düşünebilmemiz için gerekli genel çerçeveyi ve insanlık dışı, insanlık ötesi perspektif bize, Doğa tarafından sunulmaktadır. Anlaşılamayan bir felaket –bu sakin küçük Amerikan kentinde tuhaf, skandal uyandırıcı bir şiddet eylemi, bir Tanrı edimi olarak filmin açılış sahnesinde kahramanın babasının geçirdiği felç, (*Eraserhead* ve *Dune* filmlerinin yönetmeni) David Lynch tarafından, tüm doğada varolan Darwinci şiddetin daha bilim kurgusal uzamı içinde konumlandırılır. Kamera, felç içinde yerde yatan babanın görüntüsünden, evi çevreleyen otlara yönelir ve mikroskobik odaklaşmasını genişleterek, korkutucu bir dönüşle, ilk bakışta korku filmlerinde görmeye şartlandığımız format içinde, gizlenmiş bir manyağın varlığı sandığımız bir görüntü üzerinde durur; doymak bilmeyen bir böceğin çeneleridir bu. Kameranın daha sonra, ısrarla gagalarında umutsuzca kıvranan kurtçukların bulunduğu ardıç kuşları üzerinde durması, tüm doğada varolan bu başdöndürücü ve tiksinti verici şiddetin kozmik duyumunu arttırmaktadır –sanki bu sınırsız vahşet, gözün görebileceği ve zihnin idrak edebileceği tüm evrende var olan bu sonu gelmez kıyımların içinde tek bir vaha, insanlığın ilerlemesi ve bu ilerlemeye eşlik eden Tanrı iradesi tarafından fethedilmiştir: Hayvanlar aleminin yanısıra, insan-

lık tarihinin dehşetleri arasında tek ve benzersiz, Kuzey Amerikan küçük kenti. Tehditlerle dolu bir dış dünyadan zorla alınan bu uygar düzenin bu değerli ve kırılgan fethi içinde, bu noktada, şiddet kesik bir kulak biçiminde; yeraltı uyuşturucu kültürü ve, haz mı, yoksa görev mi, bir cinsel doyum yolu mu, yoksa yalnızca bir diğer kendini dışavurum mu olduğu, tam olarak belli olmayan bir sado-mazoşizm biçiminde gelir.

Bu nedenle tarih, *Blue Velvet*'e söylence biçiminde olmasa bile, ideoloji biçiminde girer: Cennet ve Düşüş, Amerikalı olmanın istisnalığı, bir benzeşim ya da cam altında Disneyland gibi ayrıntıları içinde sevecenlikle, *Something Wild*'ın kişilerinin kendi yolculuklarında görebildikleri herşeyden daha iyi muhafaza edilmiş, ellili yıllara özgü en otantik filmlerde rastlanan türden liseli grupları ile küçük bir kent. Ellili yılların tarzını benimseyen pop psikanalistler bile, bu peri masalı karşısında ilgisiz kalamazlar; zira, doğadaki vahşetin söylensel ve sosyo-biyolojik perspektifinin yanısıra filmde cereyan eden olaylar, aynı zamanda, babanın işlevinde ortaya çıkan kriz tarafından çerçevelenmiştir –başlangıçta ataerkil gücü ve yetkeyi geçici bir süre durduran felç, pastoral bir ortamda gerçekleşen finalde, babanın iyileşmesi ve hastaneden çıkması. Diğer babanın polis dedektifi olması, bu tür bir yoruma bir olabilirlik unsuru katar ve yorum, yalnızca kesik kulağını gördüğümüz üçüncü, görünmeyen babanın kaçırılması ve işkence görmesi ile daha da güç kazanır. Nitekim, iletilen mesaj, özellikle genç kahramanın baba fonksiyonunu oldukça becerikli bir şekilde üstlenebilmesinden dolayı özellikle ataerkil-yetkeci değildir; bunun yerine, ellili yıllara dönüşe yönelik bu özel çağrı, tüm babaların engellenemez biçimde cömert oldukları –ve buna karşın, diğer kutupta yer alan kötü adamın katıksız haşinliği üzerinde durarak sunduğu ilacı daha kolay yutulur bir duruma getirmektedir.

Burada da gotik tarz kendi üzerinde, *Something Wild*'da rastlandığı ölçüde yıkıcıdır, ancak bu etki, farklı bir biçimde gerçekleşir. *Something Wild*'da Ray'in gerçek bir tehdit oluşturduğu anlarda bile bize özellikle gösterilmek istenen, onun kötülüğünün benzeşimleştirilen doğası oluyordu; başkaldırı, resmen yasa dışı olmak, fiziksel şiddet ve eski mahkumlar –bunların tümü de sahici ve ciddi konulardır. Buna karşılık, *Blue Velvet*'in bize altmışlı yıllar üzerine bir kavrayışta bulunabilmek için sunduğu gerçek şudur ki, parçalanmış bedenlerin grotesk ve dehşet verici tablolarına karşın, bu tür kötülük, korkunç

olmaktan çok tatsız, tehdit edici olmaktan çok iğrendiricidir: Burada kötülük, en son aşamada bir imge olmuştur ve ellili yılların benzeşimsel yeniden canlandırılması, kendi içinde bir benzeşim olarak kendini genelleştirmiştir. Şimdi, peri masalından korkusu olmayan çocuk, bu uğursuzluk dolu büyülenmiş dünyayı ortadan kaldırmak üzere harekete geçebilir, prensesini kurtarır (bu arada da bir başkasıyla evlenir) ve büyücüyü öldürür. Tüm bunlardan ortaya çıkan ders –ne var ki bu, filmin kendisinin ilettiği dersten farklıdır– şudur: uyuşturucu maddelerle, bunların tümüyle kötü ve budalaca olduklarını öne sürerek mücadele etmek, uyuşturucularla ilgili olarak öne sürülen tüm etik yargıların ve eleştirel yazıların taşıdığı tüm tonal skalayı uyandırarak ve böylelikle onlara, gerçek kötülüğün başka durumda büyüleyici prestijini atfederek mücadele etmekten daha iyidir. Gerçekten de, "altı bağın sonu" ile ilgili bu özgül mesel, aynı zamanda, daha farklı, metaeleştirel düzlemde de, tüm bir dönemi ve bu dönemin aydınlarını böylesine büyüleyen tabuların ihlali konusunda geliştirilen kuramların da bir meselidir. Bu nedenle, S&M malzemeler –tümüyle yeni postmodern punk akımı içinde artık çağdaşlık kazanmış olsalar da– son aşamada kendi kendilerini çözmeye ve en başta konumlandırılan çekiciliklerinin/ iticiliklerinin altında yatan mantığın kendisini yok etmeye zorlanırlar.

Bu nedenle bu filmler, ikili semptomlar şeklinde yorumlanabilirler: Kendi şimdiki zamanını tanımlamaya çalışan ve aynı zamanda da, bu girişimin uğradığı başarısızlığı yansıtan ve bu nedenle kendini, geçmişin çeşitli stereotiplerinin yeniden bir araya getirilmesi ile sınırlandırmış kolektif bilinçaltını gösterdiklerinden dolayı, bu filmleri, ikili belirtiler şeklinde yorumlamak da olasıdır. Gerçekten de, "altmışlı yılların insanlarının" hissettikleri gibi, güçlü biçimde kuşaksal öz-bilinci izleyen duygu, genellikle tuhaf bir amaçsızlıktır. Bir sonraki on yılın en önemli ayına özelliğinin, örneğin bu türde güçlü bir bilinçten yoksunluk, yani diğer bir deyişle, en baştan temelde bir kişilik yoksunluğu olduğunu kabul edersek nasıl bir durum ortaya çıkar? Özgüllüğünün, özellikle bir önceki on yılın deneyimlediği benzersiz kişilik duygusundan sonra, hiç bir özgüllüğün bulunmamasından oluşan yetmişli yıllar hakkında çoğumuzun hissettiği bu oluyor. Seksenli yıllarda olaylar biraz daha toparlanır, rüzgarda uçuşan samanlar gibi tek tük politik söylemlere rastlanır, şeylerde bir hareket sezilir, beklenmedik bir şekilde havada ve yerde "altmışlı yılların bir tür geri dönü-

şü" izlenir. Ancak seksenli yıllar, politik ve daha başka yönlerden tam da altmışlı yıllara gerçek anlamda benzemedi, özellikle, seksenli yılları bir geri ya da ters dönüş olarak betimlemeye çalışacak olursak. Marks'ın sözünü ettiği kostümlü balo kandırmacası –geçmişin büyük anlarına özgü kostümlerin giyilmesi– bile, tarih dışı bir tarih döneminin kozları arasında yer almaz. Bu nedenle öyle görünüyor ki, kuşaksal *combinatoire*, ciddi bir tarihselcilik ile karşılaştığı an kırılmaya uğradı ve oldukça farklı bir "postmodernizm" öz-kavramı ortaya çıktı.

Dick, kendi şimdiki zamanını (geçmiş) tarih olarak görebilmek için kullandı; klasik nostalji filmi, kendi şimdiki zamanını tümüyle yadsırken, özgül kuşaksal geçmişle ilgili görkemli imgeler karşısında taş kesilip büyülenerek, tarihsel yönden kendi eksikliğini gösterdi. 1986 yapımı iki film, bir yandan tümüyle yeni bir film biçiminin (ya da tarihselcilik tarzının) öncülüğünü yaparken, diğer yönden de, alegorik karmaşaları içinde, bunun sona erişini ve başka bir şey için şimdi açılmış olan uzamı gösteriyorlar.

10

SONUÇ

İKİNCİL BAKIŞLAR

Bölüm 1: Modern ve Postmodern Arasındaki Gelecekteki Karşılaşmalar için Prolegemena

Modernizm ve postmodernizm: İnsanlar genelde bu kombinasyonu tuhaf" ya da paradoksal bulurlar, ve yoğun ölçüde tutarsız bir usavurma ile, bir şekilde şöyle bir sonuca varırlar: "İçinde bulunduğum durumda, bir postmodernist 'olduğuma' göre, herhangi bir anlamlı (ya da başka bir deyişle, stereotipik) bağlamda, artık bir Marksist değilim". Zira, bu iki terim (gerçek postmodernizm içinde) onlar için kendileriyle birlikte bir yığın nostaljik pop imgelerini de taşır. "Marksizm" olasılıkla kendi kendini, Lenin'in ve Rus Devrimi'nin sararan fotoğrafları içinde saflaştırır; "postmodernizm", kısa zamanda, en şık, en gösterişli yeni otellerin bir görüntüsünü canlandırır. Gereğinden fazla aceleci davranan bilinçdışı daha sonra küçük, son derece ayrıntılı bir biçimde yeniden üretilmiş –duvarlarında eski fotoğrafları, tembel tembel kötü Rus yemekleri servisi yapan Sovyet garsonlarıyla– yeni inşa edilmiş parlak pembe-mavi mimari aşırılığın içine gömülmüş bir nostalji restoranı ile ilgili imgeleri bir araya getirir.

Burada kişisel bir anımı aktarmama izin verin: Tuhaf ve komik bir yaklaşımla, bir inceleme nesnesi olarak tanımlanmak benim de başıma gelmiştir; yıllar önce yapısalcılık üzerine yayınladığım bir kitap, çok sayıda mektup almama yol açmıştı. Bunların bazıları beni, yapısalcılığın "en önde gelen" sözcüsü şeklinde nitelendirirken, bir diğer grup da, bu hareketin "en iyi bilinen" eleştirmeni ve muhalifi olarak tanımlıyordu. Aslında ben bunların hiçbiri değildim; ancak şu sonuca varmam gerekiyor ki, benim bu yakıştırmalardan "hiçbirine" ait olmamamın, kişilerin kavrayabilmekte çok güçlük çektikleri nedenler-

den kaynaklanmış olması gerekiyor. Postmodernizm söz konusu olduğu sürece ve konu üzerinde yazmış olduğum kaynak metinde, entelektüel ya da politik yönden postmodernizmi en yalın anlamda kutlamanın ya da "yadsımanın" (bu sözcük ne anlama geliyorsa) olanaklı olabileceği konusunu savlamak konusunda girişiğim tüm çabalara karşın, avangard eleştirmenler beni aceleyle vulgar bir Marksist polemikçi olarak tanımladılar; öte yandan da daha temiz kalpli bazı yoldaşlar, bu konu üzerine daha önce eğilen yazarların sunduğu örneklerden yola çıkarak benim, derinliklerin içinde kaybolan bir "post-Marksist" olduğum sonucuna vardılar (ki bu "post-Marksist" tanımı, bir dilde "davadan kaçan" ya da dönek anlamına gelirken, diğer bir dilde, "markayı değiştirmektense, kavga etmeyi yeğleyen kişi" anlamına gelebilmektedir).

Bu tepkilerin çoğunun, beğeni (ya da görüş), analiz ve değerlendirme kavramlarını birbirinden ayıramadıkları görünüyor; oysa ben, bu üç unsurun ayrı tutulması konusuna özel bir ilgi duyduğumuzu sanıyordum. Kişisel tercihlerle ilgili en gevşek medya anlamında "beğeni", soylu ve felsefi bir tavırla "estetik yargı" olarak belirlenen kavrama tekabül ediyor görünmektedir (kodlardaki değişim ve sözlükbilimsel ağırbaşlılıkta ortaya çıkan değişiklikler, en azından, geleneksel estetiğin yerinin alındığının ve modern çağda kültürel düzlemin dönüşümünün bir göstergesidir). "Analiz" kavramı burada, yazınsal ve kültürel incelemenin özgül görevini oluşturan formel ve tarihsel analizin o enerjik ve kendine özgü eklemlendirilişini ifade etmek üzere kullanılmıştır; özgül formların olasılıklarının tarihsel koşulları üzerine araştırmalar olarak bunları biraz daha tanımlamak belki de (geçmişte genellikle uzlaşamaz ve birbirine uydurulamaz gibi görünen) bu ikili perspektiflerin, bunların nesnesini oluşturduğu ve böylelikle birbirinden ayrılamaz bir özellik kazandıkları böyle bir sürecin nasıl oluştuğu konusunda bizlere bir fikir verebilecektir. Bu anlamda analiz, beğeni ve görüş üzerinde yoğunlaşan bir kültür gazeteciliğinden çok daha farklı bir dizi işlem şeklinde görülebilir. Bu noktada gerçekleştirilmesi gereken en önemli unsur, bütünlüğünün ayrılmaz bir parçasını oluşturan gözden geçirme işlevleri ile birlikte bu tür kültür gazeteciliği ile, benim "değerlendirme" adını vereceğim ve (daha eski estetik yargılarda olduğu gibi) bir yapıtın "iyi" olup olmadığı üzerinde bir hüküm verememekten çok, metin ya da tek bir sanat yapıtı yoluyla bizzat toplumsal yaşamın kalitesini sorgulayan sosyopolitik türde değerlendir-

meleri canlı tutan (ya da yeniden icad eden), ya da, kültürel akımlar ya da hareketlerin politik etkilerine daha az yararcı bir yaklaşımla yaklaşabilen ve gündelik yaşamın dinamiklerine daha eski geleneklerin kalıplaşmış formlarından ve göstergelerinden daha fazla anlayış gösteren tarz arasındaki farkın açıkça belirlenmesidir.

"Beğeni" söz konusu oldukça (ve daha önceki bölümleri okuyan okurların da farkedebilecekleri gibi), kültürel açıdan postmodernizmin ya da en azından bir bölümünün göreceli yönden istekli bir tüketicisiymiş gibi yazıyorum: Postmodern mimariden ve yeni görsel yapıtların büyük bir bölümünden hoşlanıyorum. Müzik fena değil, şiir de okunabilir gibi; daha yeni kültürel alanlar içinde en zayıf durumda olan roman, anlatısal karşılıklarını oluşturan film ve video tarafından aşılmış durumda (bununla birlikte en azından, yüksek "edebi" roman, alt-jenerik anlatılar, gerçekten çok iyi ve elbette Üçüncü Dünya'da bu çok farklı bir konuma ulaşıyor). Genelde yaşam dünyasının kaydettiği ilerleme ile birlikte yiyecekler ve moda da çok gelişti. İnancım odur ki bu kültür, özünde, işitsel boyut kazandırılmış görsel bir kültürdür –bununla birlikte dilbilimsel yönden gevşek ve güdük kalmıştır (bu bağlamda, dilbilimsel unsuru betimlemek üzere "standartlaşma" dan daha güçlü bir terimin icat edilmesi gerekir ve bunun yanısıra, bu boyutun "yaşam tarzı" ya da "cinsel seçim" gibi en kötü cinsten, türetilmiş, değersiz bir lehçe ile daha da yavanlaştırılıyor) ve zekice, cüretli ve dikkatli bir güdülendirme bulunmadığından dolayı ilginçleştirilemiyor.

Bunlar, görüşlerin ortaya çıkışını hazırlayan beğenilerdir ve bu tür bir kültürün işlevi ve nasıl bu duruma geldiğinin analizi ile herhangi bir ilgileri bulunmaz. Her durumda, bu form içinde görüşler de olasılıkla doyurucu olmayacaktır; zira, iyi bilinen bağlamsal nedenden dolayı kişilerin bilmek isteyecekleri ikinci yanıt, bu oluşun daha eski, modernist ölçüt ile ne şekilde karşılaştırılabileceğidir. Genelde mimari, büyük bir ilerlemenin göstergesidir; buna karşın, romanın durumu bundan çok daha kötüdür. Fotoğrafı ve videoyu karşılaştırabilmek olanaksızdır (videonun karşılaştırılamazlığı tümüyle farklı bir nedenden kaynaklanır); ayrıca, bugün bakılabilecek yeni resimlerin ve okunabilecek yeni şiirlerin bulunmasından dolayı kendimizi şanslı görmemiz gerekiyor).

Bununla birlikte müziğin (Schopenhauer, Nietzsche ve Thomas Mann'ın ardından) bizi, salt görüşlerden daha ilginç ve karmaşık bir

yere ulaştırması gerekir. Herşeyden önce müzik, temel bir sınıf belirleyicisi, Pierre Bourdieu'nün "ayrım" adını verdiği kültürel kapitalin göstergesi olma özelliğini korumuştur: Yüksek sınıfın ve alt sınıfın ya da seçkin zümrenin ve kitlelerin tutkuları, müziksel beğeniler (ve Adorno bir yanda, Simon Frith diğer yanda, bu beğenilere tekabül eden kuramlar) bugün de müzik tarafından canlandırılmaktadır.

Bununla birlikte, müziğin postmodernle arasındaki en önemli ilişki (analizimde, "yeni kültür" ya da kültürel başatlığın ayırıcı, hatta oluşturucu özelliklerinden biri olarak belirttiğim) uzamın kendisinden kaynaklanır. Herşeyden çok MTV, müziğin uzamsallaştırılması ya da eğer isterseniz, müziğin en baştan derin bir biçimde uzamsallaştırıldığını gösteren bir dışavurum olarak kabul edilebilir. Emin olmak gerekirse, üretim, yeniden üretim, alımlama ya da tüketim olarak müzikselin teknolojileri, bireysel ya da kolektif dinleyiciyi çevreleyen tınısal bir düzlem oluşturacak biçimde üretilmiştir: müzikte de –kendi *fauteuil*ünüzü oluşturarak önünüzde açılan görselliği seyretmek anlamında– "temsiller" (representationality) kendi krizini ve özgül tarihsel çözülüşünü deneyimlemiştir. Artık derin düşünebilme ve tadını alabilmek üzere müziksel bir nesne sunamazsınız; bağlamı kablolarla aktarırsınız ve tüketicinin çevresindeki uzamı müziklendirirsiniz. Böyle bir durumda *anlatı*, zaman içindeki sesler ve uzam içindeki beden arasında çoğul ve çok biçimli (proteiform) eşduyumları, anlatılaştırılan görsel bir fragman –duymuş olduğunuz herhangi bir öyküden kaynaklanması zorunlu olmayan, anlatı olarak damgalanmış bir imge parçasını oluşturan eşgüdümleri, fon müzikte yer alan bir olay ile birlikte sunar. Özellikle postmodernde, anlatılaştırma ile bu tür özgül bir anlatısal segman arasındaki ayrımın belirlenmesi son derece önemlidir: Böyle bir ayrımın gerçekleştirilememesi, "eski moda realist" öyküler ve romanların, modern ya da postmodern olduğu varsayılan karşı-anlatısal öykü ve romanlarla karıştırılmasına yol açabilecektir. Bununla birlikte öykü, anlatı ya da anlatılaştırmanın büründüğü formlardan yalnızca biridir; ve şunu da düşünebilmek olasıdır ki, Lem'in hiç yazılmamış kitaplar üzerine inceleme yazılarında olduğu gibi, yalnızca bir öykü yaratmaya yönelik amaç bile yeterli olabilmektedir (neden MTV'ye geçtiği yolunda bir soruya yanıt olarak Ken Russell bir kehanette bulunarak, yirmibirinci yüzyılda hiç bir kurmaca filmin onbeş dakikadan uzun sürmeyeceğini öne sürüyor). Bu nedenle, MTV'nin müziğe yaptığı, program müziği adı verilen ve bugün

artık nesli tükenmiş ondokuzuncu yüzyıla özgü formun tersine çevrilmesi değil, bunun yerine seslerin (hiç şüphe yok ki Lacancı halı raptiyeleri ile) gözle görülür uzam ve uzamsal segmanların üzerine çivilenmesi oluyor: Burada da, daha genel bir bağlamda video formunda olduğu gibi –bunun öncülü olarak soybilimsel bir geriye bakış içinde aydınlanan– daha eski paradigma, *animasyon* olmaktadır. Çizgi film (özellikle daha coşkulu ve gerçek ötesi çeşitliliği içinde) "metnin" ses ve görüntü arasında bir aracı olarak kendi misyonunu denediği ilk laboratuardı (Walt Disney'in yüksek müzik ile ilgili kendi alçak gönüllü saplantısını düşünün) ve zamanın uzamsallaştırılması ile sonuçlandı.

Bu nedenle, geriye doğru bir adım atıp "güzel sanatlar dizgesi"ne; yani, form ve medya arasındaki oran (gerçekten de hem formun, hem de türün yerine geçen "medya" nın büründüğü biçimin) ve jenerik sistemin kendisinin (minimal bir değişim yoluyla da olsa) bir yeniden yapılanışına ve yeni bir konfigürasyon olarak postmoderni ve onunla birlikte, bizlere olanları açıklayışına yönelerek, beğenilerimizi "postmodernizm kuramı"na çevirdiğimizde, bir ilerleme kaydetmiş oluyoruz.

Ancak böyle tanımlar, yalnızca bu anlamda modern ile yapılan zorunlu karşılaştırmaları kapsamakla kalmazlar, aynı zamanda, "ölçüt"ün (cannon) ortaya çıkartılması yoluyla, soruların da yeniden ortaya atılmasına neden olurlar. Gerçekten de, ancak son derece demode olmuş bir yazın eleştirmeni ya da kültür gazetecisi aşikar olanı kanıtlamak, örneğin Yeats'in Paul Muldoon'dan ya da Auden'ın Bob Perelman'dan "daha büyük" olduğunu göstermek gibi bir girişimde bulunabilir –tabii, *büyük* sözcüğü yalnızca bir hayranlığın belirtisi değilse –ki böyle bir durumda, bu uygulamanın tam tersini yapmak isteyebilirsiniz. Bu durumda yanıt, oldukça farklı olacaktır; şöyle ki, tek bir paradigma ya da dönem içindeki "büyük yazarlar"ın "büyüklükleri" üzerinde gerçekçi bir "karşılaştırma"nın yapılabilmesi bile olanak dışıdır. Adorno'nun tek tek yapıtlar arasındaki kinci savaş, birbirini iten estetik monadlar ile ilgili nosyonu, kesinlikle çoğu kişinin estetik deneyimine tekabül eder ve örneğin, Keats'in Wordsworth'den daha büyük bir ozan olduğu ya da Pompidou Sanat merkezinin Guggenheim ölçeğinde değer taşıdığı, ya da, Mallerme ve Ashbery bir yana, Dos Passos'un Doctorow'dan daha büyük önem taşıdığı gibi bir konuda karar vermemiz yolunda yapılacak bir talebin neden hoşgörülemeyeceğini açıklar.

Bununla birlikte, yine de bu tür karşılaştırmalar yaparız ve ne denli anlamsız olursa olsun, böyle bir süreçten bir haz da alırız: Bu nedenle, ancak, bu tür dürtüsel karşılaşmalar ve sıralamaların başka bir anlam içerdiği sonucuna varılabilir. Gerçekten de, başka bir yerde[1] bir çağın politik bilinçdışında –ister tek tek yapıtlar, ister daha genel olarak kültürel biçemler arasmda olsun– bu tür karşılaştırmaların gerçekte, okuyucu ve metin arasında bireysel temas yoluyla birbiri ile yüzleşen ve yargıda bulunabilen üretim tarzlarının kendileri arasındaki daha derin bir karşılaştırmanın figürasyonu ve ham maddesini oluşturduğunu belirtmiştim. Bununla birlikte, modernizm/ postmodernizm örneği, bu gerçeğin tek bir üretim tarzı içinde yüzleşmeleri bağlamında da (ki bu durumda bu, kapitalizmin modernist (ya da emperyalist ya da tekelci) dönemi ile postmodern (ya da çokuluslu) dönemi arasındaki yüzleşme olacaktır) geçerliliğini korumaktadır.

Salt kültürel özelliklerin sıralandırılması her durumda bu "kaydırmaca" (catachresis) ya da dört terimli metaforda son bulmaktadır: On sekizinci yüzyıl Alman prensliklerin müziksel üretiminin nitel yönden üstünlükleri üzerine birtakım öneriler uydurmamızın nedeni, kendi dönemimizde müziğin uğradığı ticari-teknolojik tehditlerin kutlanmasıdır. Bu açıkça belli karşılaştırma, bir sonraki aşamada kendine özgü, özgül, özgün ve tarihsel olan üzerinde bir duyum geliştirebilmek üzere eski yönetim içinde bir gündelik yaşam duyumu oluşturmaya çalıştığımız örtük durumdaki bir diğer karşılaştırma için bir bahane ve bir araçtır. Bu nedenle "uzmanlaşmış tarih" kisvesi altında, yukarıda özetlediğimiz birbirini izleyen Brechtci yabancılaştırma operasyonlarının da açıkça gösterdiği gibi yine de, genel ya da evrenselci tarihle uğraşırız. Bu nedenle bunlar, sırasıyla Mahler'in Philip Glass ya da Eisenstein'm MTV üzerindeki "büyüklüğü" konusunda öne süreceğimiz argümanların terimlerini ve koşullarını belirler; ancak bunlar, bu bağlamda estetik ya da kültürel düzlemin çok ötesine geçerler ve ancak maddesel yaşamın üretiminin ve kültürel praksis de dahil olmak üzere (diyalektik yönden) insan praksisi üzerine uygulanan sınırlar ve gizil güçlerin bulunduğu düzleme ulaştıklarında anlamlı ya da kavranabilir bir özellik kazanırlar.Bu noktada ön plana çıkan, sistemsel yabancılaşmanın kendisi ve herhangi bir sistem ya da sistemsel an içinde temelin limitleri ile üstyapının olasılıkları arasındaki diya-

[1] Bkz. "Marxism and Historicism" *The Ideologies of Theory*, cilt II (Minneapolis, 1988), s. 148-77.

lektik ilişkidir: İçrek olarak varolan sefaletinin katsayısını ve bedensel ve tinsel transfigürasyonunun belirleyici gizil gücünü de, kapsamına alabilir ya da bunları aşabilir.

Bu, modernizm için, burada hakkında ancak bir kaç notun yer aldığı ayrı, müstakil bir araştırma konusu oluşturmaktadır. Postmodern içinde "modernin sonu" üzerine geliştirilen duyguya gelince, bu tümüyle ayrı ve oluşturucu bir konudur (ve tarihsel modernizm ya da tarihsel modernlik ile çok fazla ortak noktasının bulunması da şart değildir). Bu nedenle, yazının ikinci bölümü, konu ile ilgili bir gruplaştırma üzerinde yoğunlaşmaktadır; böyle bir yaklaşım zaman zaman modernizm ile postmodernizm arasında etik ve estetik bir "karşılaştırma" ile karıştırılır; oysa bu bölüm, ne bu tür bir karşılaştırmayı, ne de, bu bölümü izleyen bölümde önerilen sosyo-ekonomik karşılaştırmayı içermektedir.

Bölüm 2: Bir Modern Kuramına Doğru Notlar

Modern dönemin "klasikleri" elbette postmodernleştirilebilirler, ya da, "metinselciliğin" öncüllerine olmasa bile, "metinlere" dönüştürülebilirler: Metinselciliğin öncüllerinin –Raymond Roussel, Gertru de Stein, Marcel Duchamp– en baştan bir modernist ölçüte kolayca yerleştirilememesinden dolayı bu iki işlem, göreceli olarak birbirinden farklıdır. Bu öncüller, içlerinde en ufak değişikliğin, var olan konumların yerlerinden oynatılmasına yönelik sapkınlığın en yalın solumasının, en klasik ileri modernist estetik değerlerin rahatsız ve uzak (ancak bizlere yakın) bir duruma dönüştürebilmesinden dolayı, bazı durumlarda modernizm ile postmodernizm arasındaki özdeşliğin örnekleyicileri ve görgü tanıklarıdırlar. Sanki bu örnekler, muhalefet içinde bir muhalefet, olumsuzlamanın estetik bir olumsuzlanışını oluşturmaktadırlar; modernin daha önceden oluşan hegemonya-karşıtı azınlık sanatına karşı, kendilerinin daha da azınlıkçı ve özel başkaldırı biçimlerini getirirler ki, bu formlar, modern sanatın donup, bir dizi müze yapıtları durumuna geldiklerinde elbette, kanonikleşeceklerdir.

Bununla birlikte, ana akım içindeki modernistlere gelince; bu tür bir müzede sergilenmek üzere sabırla sırada bekleyen bu yapıtların herhangi bir bölümü, postmodern bir metin şeklinde yeniden yazılabilecek niteliklere sahip görünüyorlar (bu noktada kişi bir an durup, bu süreci, bir romanın beyaz perdeye uyarlanışı ile aynı şekilde düşü-

nüyor; öncelikle, postmodern sinemanın özelliklerinden birinin d tam olarak bu tür uyarlamaların sayılarının giderek azaldığını gö önünde bulunduracak olursak). Ancak, bugün ileri modernizmi yen biçimlerde yeniden yazıyor olmamız, bana şüphesiz, hiç değils önemli bazı yazarlar için geçerli görünüyor: Örneğin Flaubert, bir rea list olmanın yanı sıra, Joyce'un kendisini ezberlediğinde bir modernis olur, daha sonra da, beklenmeyen bir biçimde, Nathalie Sarraute'un ellerinde, bir tür postmoderniste dönüşür –bu bilinen bir öykü Joyce'un kendisine gelince; Colin MacCabe bugün bizler için yeni bir Joyce yansıtmıştır: feminist ve "creole" ya da "çoğul-etnik" bir Joyce – böyle bir yansıtma, içinde yaşanan zamanlarla son derece uyumlu görünür ve bir postmodern olarak kutlamaya istekli olacağımız en azından bir Joyce sunar. Bu arada kendi adıma ben, modernist estetikten çok çağdaşlıkla tutarlılık içinde, bir Üçüncü Dünya vatandaşı ve anti-emperyalist bir Joyce canlandırmaya çalıştım.[2] Ancak, geçmiş yılların tüm yazarlarını bu şekilde yeniden yazabilmek olanaklı mıdır? Gilles Deleuze'ün Proust'u, postmodern bir Proust mudur? Ne var ki, Deleuze'ün Kafka'sı, tam anlamıyla postmodern bir Kafka, etniklik ve mikrogrupların Kafka'sı, postmodern politikalara ve "yeni toplumsal hareketlere" son derece uyumlu bir Üçüncü Dünya ve azınlık diyalektlerinin Kafka'sıdır. Ancak, T.S. Eliot'a canlılığını yeniden kazandırabilmek olanaklı mıdır? Thomas Mann ve Andre Gide'e ne oldu? Frank Lentricchia, bu son derece önemli iklimsel dönüşüm süreci boyunca Wallace Stevens'ı canlı tutabilmeyi başarmıştır; öte yandan, uluslararası modernist hareketin merkezinde yer alan Paul Valery, tek bir iz bırakmadan kaybolur. Bu konunun, ve ortaya attığı soruların şüphe götürür yanı, klasiğin kendisinin doğası üzerine tanıdık tartışmalara son derece aşina olması, tıpkı büyük bir malikanenin bir kuşaktan bir diğerine el değiştirmesi ve mirasçının seçimine bağlı olarak, en son Paris modası mobilyalar ya da Japon teknolojisi ile donanması gibi, birbirini izleyen kuşaklar tarafından yeniden icat edilen ve yeni amaçlar için kullanılan bir "tüketilemez metin"in varlığıdır. Bu arada, hayatta kalmayanlar, "gelecek kuşakların" gerçekten var olduklarının

[2] Natalie Sarraute, "Flaubert the Precursor" alındığı eser, *The Age of Suspicion*, (New York, 1963); Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, 1979); ve benim Rimbaud, Stevens ve emperyalizm yazını üzerine yazdığım üç deneme: "Rimbaud and the Spatial Text", *Rewriting Literary History*, Ed. TakWai Wong ve M.A. Abbas (Hong Kong, 1984), s. 66-88; "Wallace Stevens", *New Orleans Review* 11, no., (1984); s. 10-19; "Modernism and Imperialism", *Nationalism, Colonialism and Literature*, no. 141 (Field Day Pamphlet, Derry, Ireland, 1988), s. 5-25.

bir kanıtıdır; kaybedenler, geçmişin tüm "büyük kitaplarının bizi bugün ilgilendirmeyebileceğini göstererek geçmişin zorunlu geçmişliğini belgelendirir ve bu nedenle de, argümanın son derece önemli bir bölümünü oluşturur. Bu yaklaşım uygun bir biçimde sorunun, bunu daha önceki tarihselci ikilem ile yeniden özdeş kılan ve böylece de bizleri, artık okuyamadığımız ileri modernist "klasiklerin" esinlediği can sıkıntısı aracılığı ile kendi postmodernliğimiz üzerine bir şeyler öğrenebilmekten alıkoyan bölümlerini uygun bir biçimde maskeler. Oysa can sıkıntısı, geçmişi keşfetmek ve geçmişle şimdiki zaman arasında bir karşılaşmanın sahnelenebilmesinde çok önemli bir araçtır.

Hayatta kalabilmeyi başaran diğerlerine gelince –bu hayatta kalabilme ediminin bedeli, belli bir yenilenme ya da "lekesizleşme"[3], bir tür *"Umfunktionierung"* olmaktadır (örneğin, anlatı çizgisini çözebilmek ve tümceleri postmodern "metin" anlarına dönüştürebilmek üzere çok daha yavaş okunmalıdır) –bunların, paylaşacağımız bir "modernliğin" durumu üzerine elbette bizlere söyleyecekleri bir şeyleri bulunacaktır. Gerçekten de, yalnızca sorunun içerdiği boyutları kavrayabilmek için değil, aynı zamanda da, çeşitli akademik disiplinlerin ve çeşitli ulusal geleneklerin bunları nasıl birbirinden farklı biçimlerde çerçevelediklerini değerlendirebilmek üzere, birbirinden farklı üç ayrı adıla (substantive) –bilinen anlamda "modernizm"in ötesinde, "modernliğin" oradan da "modernleşme"nin daha az bilinen adıllarına göre kök sıfatın ayrı ayrı çekimlerinin yapılması gerekiyor.

Modernizm Fransa'ya ancak son yıllarda gelmiştir; "modernleşme"nin bize gelişi de son yıllarda gerçekleşmiştir; "modernleşme" toplumbilimcilerin alanına girer. İspanyol dilinde sanatsal hareketler için iki ayrı terim bulunmaktadır ("modernizmo" ve "vangardizmo"), vb. Konuyla ilgili olarak hazırlanabilecek olan karşılaştırmalı bir leksikon, dört ya da beş boyuttan oluşacaktır ve bir yandan farklı dil gruplarında bu terimlerin kronolojik olarak ortaya çıkışlarını belirtirken, diğer yandan, bunlar arasında gözlemlenebilen eşit olmayan gelişmeyi de kayıtlara geçirir.[4] Ancak modernizm ve onun kültürlerini

---

[3] Terimi doğru kullanabilmem konusunda bana verdiği talimatlardan dolayı Johnatan Dollimore'a teşekkür borçluyum. Postmodernin zaman bilincine gelince, John Barrell, "modernleştirmenin antikalaştırma ile aynı anlama geldiği" postmodern dekoratörlerden söz ettiğinde, bu konuda söylenebilecek herşeyi söylüyordu: "Gone to Earth", *London Review of Books*, 30 Mart 1989, s. 13.

[4] Ancak, terimle ilgili olarak, bkz. Mattei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham, NC,

kapsayan karşılaştırmalı bir toplumbilim –Weber'inki gibi kapitalizmin, o döneme değin geleneksel kalan toplumlar üzerindeki olağanüstü etkilerini, artık geri dönemeyecek insan yaşam ve algılama formları üzerindeki toplumsal ve tinsel hasarları ölçmeyi amaçlayan bir toplumbilim– bugün "modernizm" üzerinde yeniden düşünebilmek üzere gerekli çerçeveyi oluşturabilecektir; ancak bunun için de, böyle bir yaklaşımın, yolun iki tarafında da işleyebilmesi ve iki yönde de tünelini kazabilmesi gerekmektedir; diğer bir deyişle kişi, yalnızca modernizmi modernleşmeden çıkarsamakla kalmamalı, aynı zamanda da, estetik yapıt içinde modernleşmeden arta kalan izleri de tarayabilmelidir.

Ayrıca, şu noktanın da açıkça belli olması gerekmektedir ki, burada önemli olan, içerik değil, ilişkinin kendisidir. Çeşitli modernizmler de, yenilik, değişiklik, daha eski formların dönüştürülmesi, terapik ikona kırıcılık ve mucizeler yaratan yeni (estetik)teknolojiler üzerindeki kendi biçimsel ısrarları ile modernleşmenin değerlerinin ve eğilimlerinin suretlerini çıkarttıkları ölçüde, modernleşmeye karşı şiddetli tepkiler göstermişlerdir. Örneğin eğer modernleşme, endüstriyel ilerleme, ussallaştırma, üretim ve yönetimin daha randımanlı düzlemlerde yeniden örgütlenmesi, elektrik, üretim hattı, parlamenter demokrasi ve ucuz gazeteler ile ilişkilendirilebiliyorsa, bu durumda, sanatsal modernizmin en azından bir kolunun anti-modernist olduğunu ve bugün en genel anlamda teknolojik ilerleme olarak adlandırılan modernleşmeye karşı şiddetli ve susturulmuş bir protesto şeklinde oluştuğu sonucuna varabiliriz. Bu modern-karşıtı modernizmler zaman zaman pastoral görümleri ya da Makine-düşmanı jestleri kapsayabilirler; ancak, çoğunlukla simgeseldirler ve, özellikle yüzyılın başlarında, muzaffer aydınlanmacı ilerleme ya da akla karşı antipozitivist, tinselci, akıl-karşıtı tepkilerin oluşturduğu yeni bir dalga olarak anılan bir hareketi kapsarlar.

Bununla birlikte Perry Anderson bana, bu yönden tüm modernizmlerin ortak olarak paylaştıkları en derin ve en temel özelliğin, bazı modernistlerin (örneğin fütüristlerin) aslında kutladıklarının, teknoloji düşmanlığı değil, piyasaya duyulan düşmanlık olduğu gerçeğini anımsatmaktadır. Bu özelliğin merkeziliği daha sonra, çeşitli postmodernizmler içinde tersine çevrilişleri ile de onaylanmaktadır;

1987); ayrıca, Peter Burger, *Prosa der Moderne* (Frankfurt, 1988) ve Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernite* (Paris, 1990).

şöyle ki, kendi aralarındaki farklılaşmaları, çeşitli modernizmlere olan farklılıklarından daha da geniş olan tüm bu postmodernizmler, doğrudan doğruya piyasanın yüceltilmesi şeklinde algılanmadıklarında, en azından tınılı bir olumlamayı paylaşmaktadırlar.

Her durumda makinenin deneyiminin önemli bir belirleyici olduğu sonucu kanımca, estetik modernizmin birbirini izleyen dalgalarından çıkarsanabilir. Organik formların çevresinde örgütlenmiş ve ayrıcalıklı bir biçimde *sembolizm*de örneklenen geç ondokuzuncu yüzyıldaki uzun Birinci Dalga; momentini yüzyıl dönüşümü ve onu izleyen yıllardan alan ve makine teknolojisine duyulan coşku; ve daha paramiliter avangardlara doğru örgütlenmeyi kapsayan ikili bir belirleyicilikte tanımını bulan İkinci Dalga (Fütürizm, bu momentin güçlü bir formu olarak gösterilebilir). Bunlara (dikkatleri, sırasıyla yaşamdünyasının organik dönüşümü ve avangard ile onun toplumsal misyonu üzerinde yoğunlaşan) iki dönemsel hareketin aksine, büyük Yapıt, Dünyanın Kitabı –dindışı el yazmaları, kutsal metinler, düşlenemeyen bir toplumsal düzen için nihai ayin çevresinde odaklanan (Mallarme'nin Livre'i gibi) tek başına bırakılan "deha"nın modernizmini de eklemek gerekiyor. Ayrıca, –Stalinizm ya da Halk Cephesi, Hitler ya da New Deal altında yeni bir toplumsal gerçekçilik kavramının, kolektif kaygı ve dünya savaşı yoluyla geçici bir kültürel yönden başat bir konuma ulaştığı, Büyük Bunalım Döneminin deneyimlediği politik ve ekonomik kopmadan sonra gerçek anlamda modernist sanat ve dünya görüşlerinin son kalıntılarını kapsayan– Charles Jencks'in "ileri modernizm" adını verdiği dönem için de (o denli geç olmasa da) bir yer açmamız gerekiyor. Jencks'in ileri modern adını verdiği özellikler, postmodernizm içinde varlıklarını sürdüren özelliklerdir ve bu fikir, mimari açıdan da anlamlıdır; bununla birlikte, yazınsal bir bağlam (frame of reference), hem iki dönemi de yaşama talihsizliğini, hem de, içinde çağ dışı formları oluşturabildikleri, yalnızlık ya da sürgünlüğün oluşturduğu bir zaman kapsülünü elde edebilme ayrıcalığına sahip Borges ve Nabokov gibi yazarları, Olson ya da Zukovsky gibi ozanları ve Milton Babbitt gibi bestecileri de ortaya atmaktadır.

Bu dört an ya da eğilim –büyük "demiurgoslar" ve peygamberler arasında en "kanonik" olarak nitelendirebileceğimiz isimlere –basık tepeli şapkası ile Frank Lloyd Wright, ses geçirmez duvarları ile çalışma odasındaki Proust, "doğal gücü" ile Picasso ve "trajik", benzer-

siz biçimde kara yazgılı Kafka (klasik dedektif öykülerindeki en iyi Büyük Dedektifler gibi kendine özgü ve tuhaf simalar)– postmodern moda ve ticariliğinin gerisinden baktığımızda, modernizmin, bugün artık bizler için varolmayan devlerin ve destansı güçlerin henüz var oldukları bir dönem olduğu konusundaki görüşleri olumsuzlayabilen bazı noktaların belirtilmesi gerekliliği ortaya çıkıyor. Ancak, "öznenin ölümü" ne ilişkin postyapısalcı motif herhangi bir toplumsal anlam içeriyorsa, o da, en baştan, "karizma"sı ve ona eşlik eden "deha" gibi kural dışı romantik değerlerin oluşturduğu kategorik teçhizatı ile birlikte, girişimci ve içe-dönük bireyciliğin sona erişinin belirtisi olmaktadır. Bu şekilde görüldüğünde, "büyük modernler"in silinişi, zorunlu olarak bir "pathos"un ortaya çıkışını belirlemez. Toplumsal düzenimiz bilgi yönünden daha zengindir, eğitim düzeyimiz daha yüksektir ve toplumsal yönden, hiç değilse ücretli emeğin evrenselleştirilmesi açısından daha "demokratik"dir (bu dengeleme sürecinin belirlenişinde Brecht'in "plebleştirme" teriminin, politik yönden daha uygun ve toplumbilimsel olarak daha kesin olduğunu her zaman düşünmüşümdür ki, sol kanattaki kişiler böyle bir görüşü ancak olumlayabileceklerdir); bu yeni düzenin, ne kültürel üreticileri, ne de politikacıları arasmda ileri modernist anlamda peygamberlere ya da kahinlere gereksinimi yoktur. Korporasyonlaşmış, kolektivize olmuş post-bireyci bir çağda var olan özneler üzerinde bu tür figürlerin herhangi bir çekiciliği ya da büyüsü bulunmaz: Öyle ise, hepsine güle güle, geride hiç bir üzünç olmaksızın; ya da, Brecht'in dediği gibi: Eyvahlar olsun dahilere, yalvaçlara, Büyük Yazarlara, ya da demiurgoslara gereksinim duyanlara.

Kişinin tarihsel olarak unutmaması gereken gerçek şudur ki, bu görüngü bir zamanlar gerçekten vardı: "Büyük" modernist yaratıcılar üzerindeki postmodern görüşün, bu artık şüphe ile karşılanan "merkezi öznelerin" tarihsel ve toplumsal özgüllüklerini tartışma yolu ile çürütmeye çalışmak yerine, bunların olasılık koşullan üzerinde yeni kavrayış biçimleri geliştirmesi gerekir.

Bu süreç üzerinde bir başlangıç, artık bizler için olduklarından daha büyük görünmeyen kişileri ya da şu ya da bu türden büyük manevi kahramanlar olan bir zamanlar ün sahibi isimlerini daha çok, – insanbiçimcilik dışı ve karşıtı bir biçimde– kariyerler, yani, yüzyıl dönüşümünde genç hırslı bir sanatçının, kendini "çağının en büyük ressamı" (ya da ozanı ya da bestecisi olarak) görebilmesi ile ilgili nesnel

olasılığı algılayabileceği nesnel olasılıklar şeklinde kavrayarak gerçekleştirilebilir. Bu nesnel olasılık bugün bize sağlanmıştır; ancak, bu, bir ruhsal zenginlik ya da içsel bir esin değil, tekniklerin ve sahanın üstünlüğü, karşı güçlerin değerlendirilmesi, kişinin kendi özgül ve "nev-i şahsına münhasır" kaynaklarının zekice bir optimizasyonu ile, neredeyse askeri strateji terimleriyle açıklanabilmektedir. Bununla birlikte, bugün Pierre Bourdieu'nün adı ile ilişkilendirdiğimiz[5] dehaya böyle bir yaklaşımın, Tolstoy'un Shakespeare, ya da, "mutatis mutandis" genelde tarihteki büyük adamlar için hissettikleri gibi gizli özelliklerini ifşa eden ve demistifiye edici "öfke" den kesinlikle ayrılması gerekir. Tolstoy'a rağmen, kanımca bugün büyük generallere (ve onların karşılıkları olan büyük sanatçılara) hala hayranlık duyarız,[6] ancak bu hayranlık, bunların kendi tarihsel nitelikleri içindeki öznelliklerinden, "mevcut durumu" değerlendirebilme ve "o noktada" bu durumun olası değişimlerini hesaplayabilme yeteneklerinden ayrılmıştır. Bu bana, tipik olarak yatayın yerine dikeyi, zamanın yerine uzamı, derinliğin yerine sistemi yerleştiren yaşamöyküsel tarih yazımının (biographical historiography) açıkça postmodern bir gözden geçirilmesi gibi geliyor.

Ancak, postmodernizmde "Büyük Yazar"ın ortadan kalkmasının altında daha derin bir neden daha yatmaktadır ve bu, zaman zaman "eşitsiz gelişim" olarak da anılan süreçtir: Tekellerin (ve sendikaların), giderek artan biçimde kurumsallaşan kolektifleşmenin var olduğu bir çağda, her zaman bir geri nokta olacaktır. Ekonominin kimi bölümleri hala arkaik, eski zanaatlerden artakalan nitelikleri taşır: Kimi özellikler de, geleceğin kendisinden daha modern ve fütüristtir. Bu açıdan modern sanat, gücünü ve olasılıklarını, modernleşme sürecinde ekonomi içinde bir durgunluk alanı, arkaik dönemlerin bir uzantısı olma özelliğinden sağlamaktadır: Yeni üretim tarzının başka alanlarda yerini aldığı ve ortadan kaldırdığı daha eski bireysel üretim yöntemlerini yüceltti, kutladı ve dramatize etti. Estetik üretim daha sonra, genelde daha insani bir üretim biçiminin yer aldığı bir ütopik görüm sundu; kapitalizmin tekelci aşamasında bu görüm, insan yaşamının

---

[5] Bkz. Pierre Bourdieu, L'Ontologie politique de Martin Heidegger (Paris, 1988) ve Anna-Maria Boschetti, The Intellectual Enterprise: Sartre and "Les Temps modernes" (Evanston, 111., 1988).

[6] Buna çok benzer bir şekilde, Gertrude Stein Henry James'den "büyük general" diye söz eder. Bkz.: *Four in America* (NeW Haven, 1947).

ütopyacı dönüşümüne yönelik olarak sunduğu imge ile bir çekicilik kazandı. Joyce, Paris'deki odalarında tek başına böyle koskoca bir dünya yaratır; bu yaratımında Joyce yalnızdır ve hiç kimseden yardım görmemiştir; oysa sokaklarda, bu odanın dışındaki insanlarda, insan üretkenliği üzerinde böyle bir kıyaslanabilir herhangi bir güç ya da kontrol yeteneği; Joyce gibi, kendi kararlarınızı oluşturduğunuzda en azından kendinize ait bir payın da bulunmasını sağlayabilen özgürlük ve özerklik duygusu yoktur. Bu nedenle, bir üretim biçimi olarak modernizm (Büyük sanatçılar ve yapıcılar da dahil olmak üzere) tek tek yapıtların içerikleri ile çok az ilgisi bulunan bir mesaj iletir: Bu, salt özerklik, şekil değiştiren el sanatlarının doyumu olarak estetiğin ifadesidir.

Bu nedenle modernizmin, benzersiz biçimde tarihsel gelişimin eşit olmayan bir anına ya da Ernst Bloch'un "eşsüremli olmayan unsurların eşsüremliliği" (*Gleichzeitigkeit des Unglechzeitigen*)[7] adını verdiği olguya; tarihin köktenci bir biçimde birbirinden farklı anlarındaki gerçekliklerin birlikte varolmalarına tekabül ettiği kabul edilmelidir: Büyük kartellerin yanısıra zanaatkarlık, köylülerin tarlalarının yanısıra, uzakta, Krupp'un fabrikalarının ya da Ford'un üretim tesislerinin oluşturduğu ufuk çizgisi. Ancak, bu eşitsizliğin daha az programatik bir gösterimine, Kafka'nın eserlerinde rastlanır. Adorno, bir zamanlar Kafka'nın yapıtlarını, sanatı salt haz terimleriyle açıklamaya çalışan görüşe karşı en kesin olumsuzlama olarak tanımlamıştı. Kanımca Adorno, bu görüşünde yanılıyordu, en azından postmodern bir perspektifte: Bu olumsuzlama, Kafka'nın "gizemli bir mizah yazarı" (Thomas Mann) ve keyifli ve Chaplinesk bir yazar olduğu yolundaki bu görünürde daha aykırı tanımlardan çok daha geniş bir açılım içinde sahnelenebilir; ne var ki, Kafka'yı okuduğunuz sırada Chaplin'i anımsayacak olursanız, Chaplin bir daha asla eskisi gibi görünmeyecektir.

Bu nedenle, Kafka'nın karabasanlarının haz verici, hatta keyifli doğası üzerine daha çok şeyin söylenmesi gerekiyor: Benjamin, Kafka üzerine mevcut en az iki yorumsamadan tümüyle kurtulmamız gerektiğini savunuyordu: Bunların birincisi, psikanalitik (Kafka'nın Oedipus karmaşası –şüphesiz, Kafka'da vardı ancak onun yapıtları bu

[7] Bkz. Ernst Bloch, "Nonsynchronism and Dialectics", *New German Critique* no.II (İlkbahar 1977) s. 22-38.

bağlamda hiç de psikolojik yapıtlar sayılmaz); diğeri ise teolojik yorumsama idi (Kurtuluş ideası elbette Kafka'da vardır, ancak bu düşünce içinde öte dünyayı ya da genelde İnsan'ın Kurtuluşunu ilgilendiren hiçbir şey bulunmaz). Belki bugün bunlara bir de varoluşçu yorumsamayı dahil edebiliriz: İnsanlık durumu, kaygılar ve benzeri unsurlar bizlere ancak çok yakından tanıdığımız izlekleri ve düşünceleri sunar, ancak, belki de farketmiş olduğunuz gibi, bunların hiçbiri tam anlamıyla postmodern sayılmaz. Ayrıca bir de, "Marksist bir yorumsama"olduğu varsayılan şu görüşe bakmakta yarar var: Yıkılmanın eşiğindeki Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun yıkık dökük bürokrasisinin bir temsili olarak *Dava*. Bu yorumda da elbette bir gerçeklik payı vardır, ancak, Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun bir "karabasan" olduğu düşüncesine gelinceye kadar. Tam tersine, eski, arkaik imparatorlukların sonuncusu olmak bir yana, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, çokuluslu ve çok-halklı (multiethnic) devlet türünün ilk örneğini oluşturmaktadır: Rusya ile karşılaştırıldığında, rahatlık içinde verimsiz; çarlarla yan yana getirildiğinde insancıl ve hoşgörülü bir devlet; son aşamada hiç de kötü bir düzenleme sayılmaz ve bugün bile milliyetçilik akımları ile yarılan kendi "post-nasyonalist" dönemimiz için oldukça düşündürücü bir model oluşturur. K –ve– K. yapısı Kafka'da belli bir rol oynar, ne var ki bu rol, tam da (İmparatorluğu Auschwitz için bir önsöz olarak görenlerin) öne sürecekleri gibi "bir karabasan –olarak– bürokrasi" yorumu ile aynı değildir.

Eşsüremli olmayan unsurların eşsüremliliği, tarihte birbirinden kesinlikle ayrı anların birlikte var olmalarına geri dönüyoruz: "Dava"yı okuduğunuzda karşılaştığınız, modern, neredeyse korporasyonlara özgü çalışma haftası ve rutin iş faaliyetlerinin varlığıdır: Joseph K. genç bir bankacıdır (bir asistan yönetici ya da "özel katip"), tüm yaşamı işinin çevresindedir, bekardır ve bomboş gecelerini bir meyhanede geçirir; pazar günleri dayanılmazdır onun için, tabii pazarları daha da dayanılmaz kılan iş arkadaşlarının davetleri olmadığında. Örgütlü modernliğin bu sıkıcılığının içinde birdenbire hiç beklenmedik bir şey çıkagelir –ki bu da tam olarak, İmparatorluğun politik yapısı ile ilişkilendirilen arkaik, eskimiş bürokrasinin kendisidir. Böylece burada, çok çarpıcı bir birlikteliğe rastlarız: *Dava*'nın Orson Welles yapımı o olağanüstü film yorumunda uzamın kendisi aracılığıyla canlı bir biçimde yansıtıldığı gibi, modern ya da hiç değilse modernleşme

içinde bir ekonomi ve eski moda bir politik yapı. Joseph K. kişiliksiz, modern konutların en kötülerinden birinde yaşamaktadır; ne var ki, eskimiş, barok görkemi içinde bir mahkeme salonuna girer (köhnemiş pansiyon odalarında olmadığında), iç mekanlarda, molozların dışında fazla bir şey yoktur ve yakın gelecekteki kentsel gelişimin göstergeleri olan boş yaşam birimlerinden oluşmaktadır (sonunda o da, bu bombalanmış boş mekanlardan birinde yaşamını yitirecektir). Kafka'nın verdiği haz, Kafka'nın karabasanlarının verdiği haz, burada, arkaik olanın rutin ve can sıkıntısını hareketlendirdiği bu noktada ortaya çıkar ve eski moda hukuki ve bürokratik bir paranoya, korporasyon çağının boş çalışma haftasının içine girer ve en sonunda bir şeyler olur! Burada öykünün verdiği ders şudur ki, en kötünün gerçekleşmesi bile hiç bir şeyin olmamasından yeğdir ve bir karabasan bile, sıkıcı bir çalışma haftası içinde bir rahatlamadır. Kafka'da, ortaya çıkması neredeyse bir mucize kadar ender olan bu tür salt olaylara bir açlık; kullandığı dilde, herhangi bir şeyin "cereyan etmesi" ile ilgili en ufak bir varlığa ihanet edebilen bir yaşam dünyasındaki en belirsiz sarsıntıları bile, neredeyse müziksel bir notalandırma ile kaydetmeye yönelik canlı bir istek sezinlenir. Olumsuzun bu şekilde olumlu amaçlara tahsis edilişi –kesinlikle Ütopik bir özellik–, gücün kurt kılığına bürünmesi, ruhbilimsel yönden bizlere hiç de yabancı sayılmamalı; örneğin, daha post çağdaş bir hastalığa değinmek gerekirse, paranoya ve onunla ilgili öldürülme korkusu ve gizlice gözetlenme ile ilgili yanılsamaların yarattığı daha derin doyumun, herkesin size daima bakıyor oldukları konusunda duyduğunuz kesin inançtan kaynaklanması tam olarak bu tür bir belirtiyi yansıtır.

Öyle ise, başka yerlerde olduğu gibi Kafka'da da, ileri modernizmin ve onun kaynaklandığı eşitsiz durum ile artık hiçbir ilişkisi bulunmayan estetik formların ve mesajların olasılık koşullarını, geçmişle geleceğin bu şekilde örtüşebilmesi, yani bu durumda, arkaik feodal yapıların –farklı bir anlamda henüz "modern" olarak tanımlanamayan bir özelliğin tarafgir bir biçimde örgütlenen ve varlığını sürdüren tortuların– karşı konulamaz modernleştirici eğilimlere direnmesi oluşturmaktadır.

Bunu paradoksal bir sonuç olarak izleyen gerçek de şudur ki, bu durumda postmodernin, geride kalanların, tortuların, kalıntıların, arkaik tüm özelliklerin, geride hiçbir iz bırakmadan silinip gittikleri bir durum şeklinde tanımlanması gerekecektir. Öyle ise postmodernde,

geçmişin kendisi (iyi bilinen "geçmiş duyumu" ya da tarihselcilik ve kolektif bellek ile birlikte) ortadan kaybolmuştur. Bu dönemlere ait binaların bugün de varlıklarını sürdürdükleri durumlarda ise, bunlar üzerindeki yenileme ve restorasyon uygulamaları ile bu yapılar tümüyle, *simulakra* adı verilen ve onlardan çok farklı ve postmodern yapılara benzer bir biçimde, şimdiki zamana dönüştürülmüşlerdir. Şimdi herşey örgütlü ve planlıdır; doğa, muzaffer bir biçimde, köylüler, küçük burjuva ticareti, el sanatları, feodal aristokrasiler ve imparatorluk bürokrasileri ile birlikte, yok edilmiştir. Çağımız, daha homojenleştirilmiş bir modernleşme sürecini deneyimlemektedir; artık anındalığın ve eşsüremliliğin yoksunluğunun getirdiği olumsuzluklar bizler için birer engel oluşturmaz. Herşey (en azından "Batı" perspektifinden) ilerlemenin ya da akılcılaştırmanın büyük saati üzerinde aynı zaman diliminde gerçekleşebilmektedir. Modernizmin tamamlanmamış bir *modernleşme* durumu şeklinde tanımlanabileceği ya da postmodernizmin modernizmin kendisinden daha modern olduğu savını olumlayabileceğimiz bağlam da burasıdır.

Belki de bu noktada, postmodernizmde yitirilen özelliğin bu anlamda *modernlik* olduğunu ekleyebiliriz; bu bağlamda bu terim, gerek modernizm, gerekse modernleşmeden farklı bir anlamı içermektedir. Gerçekten de, dostlarımız temel ve üstyapı bu bağlamda kendilerini yeniden ölümcül bir yoğunlukta hissettirirler: Eğer modernleşme aşağı yukarı temele tekabül eden bir olgu ise ve biçim olarak modernizm bu muğlak gelişmeye bir tepki olarak üstyapıyı oluşturuyorsa, bu durumda modernlik belki de, bu iki olgunun aralarındaki ilişkiden tutarlı bir sonuç oluşturmaya yönelik bir girişimi belirtiyor olabilir. Modernlik bu durumda, "modern" insanların kendileri hakkında ne düşündüklerini tanımlamaktadır; sözcüğün kendisi görünürde (kültürel ya da endüstriyel) ürünlerle değil, üreticiler ve tüketicilerle ve bunların bu ürünleri ürettiklerinde ya da bu ürünlerin arasında yaşadıklarında neler hissettikleri ile ilişkilidir. Bu modern duygu şimdi, bizlerin, kendimizin bir şekilde yeni varlıklar olduğumuza, yeni bir çağın başlamakta olduğuna, bu yeni çağda herşeyin olanaklı olduğuna ve hiç bir şeyin artık eskisi gibi olamayacağına duyduğumuz inançta yer alır; ne de artık hiç bir şeyin eskisi gibi olmasını isteriz, herşeyi "yeni baştan oluşturmak", tüm o eski nesnelerden, değerlerden, düşünce biçimlerinden ve şeyleri yapma yöntemlerinden kurtulmak ve bir şekilde biçim değiştirmek isteriz. *"Il faut etre absolument*

moderne"[8] diye haykırıyordu Rimbaud; bir şekilde kesinlikle, radikal anlamda modern olmamız gerekir; ki bu (olasılıkla) kendimizi de modern kılmamız gerektiği anlamına gelmektedir; bu, yalnızca bizim başımıza gelen bir şey değil, bizzat kendimizin gerçekleştirdiği bir olgudur. Her boyutunda deneyimlediğimiz postmodernizm sürecinde hissettiklerimiz tam olarak böyle midir? Kendimizi tozlu, geleneksel, boğucu, antikalaşmış nesneler ve düşünceler arasında yaşıyor olarak bulmadığımız bir gerçek. Apollinaire'in 1910 Avrupa'sının eskimiş binalarına ve bizzat Avrupa'nın içinde yaşadığı uzama karşı duyduğu heybetli, ozanca başkaldırısı: *"A la fin tu es las de ce monde ancien!"*[9], olasılıkla süpermarket ve kredi kartına duyulan çağdaş (ya da post çağdaş) duygulan dile getirmiyor. "Yeni" sözcüğü bugün bizler için aynı tınıyı taşımamakta; sözcüğün kendisi bugün artık yeni ya da özgün değil. Bu durum, zaman ya da değişim ya da tarih ile ilgili postmodern deneyim hakkında ne öneriyor?

Herşeyden önce "zaman" ya da tarihsel yönden "yaşanan deneyim" ya da tarihselciliği, sosyo-ekonomik yapı ve onun bizler tarafından kültürel ve ideolojik değerlendirmemiz arasında bir aracı ve aynı zamanda da, sermayenin modern ve postmodern anları arasındaki kendi sistemik karşılaştırmamızı sahneleyebileceğimiz geçici olarak ayrıcalık tanınmış bir izlek şeklinde kullandığımızı ima eder. İlerde, konuyu iki ayrı yönde ele alacağız; birincisi, (modern anlamda) Yeni ile ilgili bir deneyimin teşvik ettiği ve sürekli kıldığı diğer toplumlardan tarihsel yönden benzersiz biçimde farklı olmanın verdiği duyum ile ilgili olarak; ikincisi ise, bu tür bir Yeni'yi izlekselleştirmek ve değerlendirmek konusuna artık ilgisini yitirdiği açıkça belli olan bir postmodernlik içinde yeni teknolojilerin (ve bunların tüketimlerinin) rolü üzerinde uygulanan bir analiz çerçevesinde.

Şimdilik, modern dönemde Yeni ile ilgili yoğun duyumun yalnızca, eskinin henüz ortaya çıkan ile birlikte var olduğu bu dönemin karışık, eşitsiz, geçici doğasından dolayı olanaklı olabildiği sonucuna varıyoruz. Apollinaire'in Paris'i, gerek kirli, köhne ortaçağ anıtlarını ve Rönesans döneminin boğuntulu yerleşim mekanlarını, gerekse motorlu arabaları, uçakları, telefonları, elektriği ve de giyim-kuşam ve kültür alanındaki en son modaları kapsıyordu. Bu ikinci grupta sayı-

[8] Kesinlikle modern olmak gerekir. (e.n.)

[9] Birden bire bu eskimiş dünyadan bıkıverirsin. (e.n.)

lanların yalnızca, eski ve geleneksel olanın da aynı zamanda var olduklarından dolayı yeni ve modern olduklarını bilirsiniz ve onları deneyimlersiniz. Bu durumda, modernden postmoderne geçişin öyküsünü anlatabilmenin bir yolu, modernleşmenin son aşamada nasıl zafer kazandığını ve eskiyi tümüyle nasıl ortadan kaldırdığını gösterebilmektir; doğa, geleneksel kırsal alan ve geleneksel tarım ile birlikte yok edilmiştir; ayakta kalabilen tarihsel anıtlar bile şimdi tümüyle temizlenmiş, geçmişin kalımları değil, cilalı "benzeşim"leri olarak varolmaktadırlar. Şimdi herşey yenidir, ancak aynı nedenle, böylece, bir bütün olarak "yeni" kategorisi anlamını yitirir ve kendisi bir tür modernist kalım niteliğine bürünür.

Bununla birlikte, kim "yeni" sözcüğünü kullanır ya da postmodern çağda yeni kavramının yitiminden dolayı yakınırsa, o kişi aynı zamanda ölümcül bir şekilde Devrimin kendisinin de tayfını canlandırmaktadır; şu anlamda ki, bir zamanlar Novum denen sürecin son kertedeki görümünü kendi kapsamına alan bu kavram, bugün mutlaklaşmıştır ve kendini, dönüşüme uğramış bir yaşam dünyasının küçük çatlaklarına ve ayrıntılarına ulaşabilecek ölçüde geliştirmiştir. Politik devrimin terminolojisine köklü bir geri dönüş ve estetik avangardın kendi politik zıt kutuplarının görkemli süslemelerine genelde narsisist yaklaşım içinde öykünmeleri bizlere, ısrarla modernlerin politik olmadıklarını, hatta toplumsal yönden fazla duyarlı olmadıklarını öğreten akademik ideolojilerinin bu konudaki güvenceleri üzerine bir şüphe uyandıran modernizmlerin kendi formunda bir politikleşmeyi ima etmektedir. Gerçekten de, bunların yapıtlarının yeni "içe dönük" bir dönüşü ve yansıtıcı derin bir öznelliğin açılışını Lukàcs'ın bir zamanlar kullandığı deyimle: "İçselleştirilmiş bir fetişizm karnavalını" temsil ettiği söylenirdi. Ve elbette kendi bağlamları ve çeşitlilikleri içinde modernist metinler, her çeşit yeni öznel itkileri ve göstergeleri toplayan ve bunları yeni biçimlerde ve yeni "yazım düzenlerine" göre kaydeden çok sayıda Geiger sayaçlarının ortaya çıkışını sunuyor görünmektedir.

Ayrıca, bu izlenime karşı sav olarak yazarların kişisel sempatileri ile ilgili görgül ve dirimbilimsel kanıtlar öne sürebilebilir: Herşeyden önce, Joyce ve Kafka sosyalisttiler; hatta Proust bile (aynı zamanda bir snob olmasına karşın) Dreyfusscu idi; Mayakovsky ve sürrealistler komünist idiler; Thomas Mann, bazı noktalarda en azından bir ilerici ve bir anti-faşist idi; yalnızca Anglo-Amerikalılar (Yeats ile birlikte), en kara damgayı taşıyacak ölçüde gerici idiler.

Ancak, yapıtların ruhlarından yola çıkarak daha temel bir savı öne sürebilmek olasıdır ve özellikle anti-politik eleştirmenlerin modernistlerin öznelliği nosyonuna destek sağlamak şeklinde yorumladıkları (ki, bu anlamda Stalincilerle el birliği etmişlerdir) ileri modernistlerin kişinin özbenliğini kutlayışları üzerindeki dikkatlerin yinelenmesi açısından böyle bir tartışma yerinde olacaktır.Bununla birlikte ben, alternatif bir öneride bulunarak, modernizmin bilincin daha derinliklerinde yatan itkileri üzerindeki içe dönük araştırmaların her zaman söz konusu "benliğin" yaklaşan dönüşümü ya da şekil değiştirmesine yönelik Ütopyacı bir duyum ile birlikte ortaya çıktığını önereceğim. Rilke'nin arkaik Yunan gövdesi ona paradigmatik olarak: "Yaşamını değiştirmelisin" der; D.H. Lawrence, içinden elbette yeni insanların yükseleceği bu gelip geçici değişikliğin esinleri ile doludur. Şimdi kavramamız gereken, kişilik ile ilgili olarak açıklanan bu duyguların ancak, toplum ve nesneler dünyasının kendisi ile ilgili benzer bir duygu ile ilişkili bir biçimde ortaya çıkabileceği. Bunun nedeni de, endüstrileşme ve modernleşmenin şiddetli sancılarının içinde nesneler dünyasının, "benliğin" bir değişim noktasında yine aynı ölçüde gelip geçici ve hatta ütopik bir dönüşümün eşiğinde sarsıntılı bir dönemi yaşıyor olmasından kaynaklanır. Zira bu yalnızca bir Taylorlaştırma sürecinin başladığı ve yeni fabrikaların ortaya çıktığı bir an değildir; aynı zamanda, yeni ve geniş bir tabana sahip çalışan sınıf partilerinin ilk kez kendi üzerlerine düşen rolü oynadıkları ve kendilerini, özellikle Almanya'da bir hegemonyayı ellerine geçirdiklerini hissettikleri Avrupa'nın büyük bir bölümünün ortaya çıkışını belirleyen an da tam olarak bu andır. Perry Anderson inandırıcı bir tartışmasında, sanatta modernizmin (gerçi farklı nedenlerden dolayı bu tür modernizmi reddetmesine rağmen) güçlü, yeni ve köktenci toplumsal hareketlerden yana esen değişim rüzgarları ile çok yakından ilişkili olduğunu öne sürmüştür.[10] İleri modernizm bu değerleri bu şekilde açıklamaz; bunun yerine, bunların oluşturduğu yeni bir uzamın içinde ortaya çıkar ve Yeni ve değişim üzerine biçimsel yargıları, benliğin ve dünyanın biçim değiştirmesi ile ilgili Ütopyacı duyumu ile birlikte, İkinci Enternasyonalin egemenliği altındaki o büyük dönemin umutları ve iyimserliğinin yankıları ve tınılarına son derece benzeyen çeşitli

[10] Bkz. Perry Anderson, "Modernism and Revolution", *New Left Review* no. 144 (Mart-Nisan 1984) s. 95-113.

yollarla keşfedilmeyi beklemektedir. Yapıtların kendisine gelince, John Berger'in kübizm üzerine yazdığı örnek niteliğindeki denemeleri[11], bu görünürde son derece formalist yeni resim tarzının nasıl, daha sonra I. Dünya Savaşı'nın savaş alanlarında endüstrileşmenin ürpertici amaçlar için kullanışı ile parça parça olacak olan Ütopyacı bir ruhun içinde eridiği üzerine daha ayrıntılı bir analiz sunmaktadır. Bu yeni Ütopyacılık fütürizmde olduğu gibi yalnızca kısmen yeni makineleşmenin bir yüceltilmesidir; son aşamada toplumun yaklaşmakta olan dönüşümüne dokunan bir dizi itkiler ve coşkular ile kendini ifade eder.

Bölüm 3: Postmodernizmin Kültürel Şeyleştirmesi ve "Rahatlatıcı Etkisi"

Eşsüremli bir boyutta incelendiklerinde bunların tümü de çok farklı görünmektedir; diğer bir deyişle, postmodern kişilerin modernler üzerine duydukları duygular şimdi, postmodernizmin kendisi hakkında, yerini aldığı ve devirdiği sistemden daha çok şey söyleyecektir. Modernizm kendisini, kültürel üretim içinde verimli bir devrim olarak algılıyorsa, buna karşılık postmodernizm de kendisini, uzun süreli bir kemikleşme ve ölü anıtlar arasında bekleme sürecinden sonra gerçekleşen, bu tür üreticiliğin yeniden canlanması şeklinde algılamaktadır. "Üretim" sözcüğünün kendisinin –1960'lı yılların şiddetli rüzgarları içinde sık sık ortaya çıkan, ancak, her zaman da (Sollers'in erken "metin"lerinde olduğu gibi) en boş, en soyut, asketik-formalist girişimleri gösteren bir saman parçası– şimdi geriye bakıldığında, gerçek bir anlam içerdiği ve göstermesi gereken olguda gerçek bir yenilenmeyi göstermiş olduğu ortaya çıkar.

Sanırım bu noktada genelde postmodernizmin, düşünce tıkanıklığının fırtınalı bir biçimde açılışına ve modern dönemin diğer ucunda, bir şekilde gerilmiş, donmuş, kramp geçiren adeleler gibi sertleşip kasılan yeni üretkenliğin en sonunda serbest kalışına benzeyen "rahatlatıcılığından" söz etmekte yarar var. Bu serbest kalış, salt kuşaksal (gerçek modern dönemin kanonik egemenliği boyunca geçen kuşakların sayısı ölçüsünde) bir değişimden daha anlık bir oluştur, ancak, herşeyden önce "kuşakların" ne olduklarını açıklamaya çalışan kolek-

[11] John Berger, *Ways of Seeing*, bölüm bir: Kübizm (New York, 1977).(*Görme Biçimleri*, Metis, İstanbul: 2009).

tif duyum üzerinde bir etkide bulunabilmiştir. Ayrıca kişi genellikle, simgesel bağlamda, modern "klasiklerin" okul sistemine ve üniversitelerin okuma listelerine girdikleri anın (A.B.D.'de çoğu üniversitede geç 1950'li ya da erken 1960'lı yıllar) üzerinde durmaz (oysa bu tarihten önce, Pound'u kendi başımıza okurduk ve İngiliz Edebiyatı bölümü en gayretli yaklaşımı içinde ancak Tennyson'a ulaşabilirdi). Bu, beklenmeyen sonuçları ile kendi içinde bir devrimdi ve en sonunda kabineye seçilen eski radikaller gibi, modern metinlerin bir taraftan kabul edilmelerini sağlıyor, diğer taraftan da bunları etkisiz hale getiriyordu.

Bununla birlikte diğer sanatlar için, kanonik bir konum kazanma, başarının "bozucu" etkisi, açıkça farkedileceği gibi, çok farklı formlara bürünebilecektir. Örneğin mimaride şurası kesindir ki, akademide kabul görmenin önceden belirlenen karşılığı, ileri modernist formlar ve yöntemlerin devletin hizmetine tahsisi, (zaman zaman "refah devleti" ya da sosyal demokrasi olarak da anılan) genişletilmiş bir devlet bürokrasisi tarafından artık toplu konut ve ofis konstrüksiyonu formlarına indirgenmiş ütopyacı formların yeniden uyarlanması olmaktadır. Daha sonra modernist biçemler üzerine öyle bir bürokratik yananlamın damgası vurulur ki, böyle bir şablondan kurtulabilmek, onun yerini alan özelliğin ne Ütopya, ne de demokrasi, yalnızca postrefah devleti postmoderninin özel korporasyon konstrüksiyonlarından ötede bir şey olmamasına rağmen, köktenci bir "rahatlama" duygusu uyandırır. Gereğinden fazla belirlenimcilik burada, modernizmin yazınsal yönden kanonize edilişinin aynı zamanda 1960'lı yıllarda üniversite sisteminin yoğun bir biçimde bürokratik yönden genişlemesini de ifade ettiği dereceye ulaşacak ölçüde yer almaktadır. Kaldı ki burada, bu tür gelişmelerin altında ve daha gerçek anlamda demokratik ya da "pleb" türden popüler taleplerin (ve nüfusun) etkin baskılarını da gözardı etmemek gerekiyor. Burada gereksinim duyulan buluş, yapıtlara birlikte ve aynı zamanda hem "pleb", hem de "bürokratik" ilişkiler atfedildiği bir "belirsizlik içinde gereğinden fazla belirlenimcilik" nosyonu oluyor; ortaya çıkması beklenmedik sayılmayan politik kargaşa bu belirsizliğin içinde yer alır.

Bu yalnızca bir şekildir, ancak daha genel bir biçimde ve daha soyut bir düzlemde –yani, şeyleştirme boyutunda tartışılması gerekmektedir. Sözcük olasılıkla bugün bizler için dikkatleri yanlış yöne doğru yönlendirmektedir; zira, en ısrarlı biçimde belirtmeye çalıştığı

"toplumsal ilişkilerin şeylere dönüşümü" olgusu bir tür ikinci doğa niteliğini almıştır. Bu arada, sözkonusu "şeyler" de, tanınmayacak ölçüde, insanların, içinde yaşadığımız amorf günlerde ve dönem içinde kendisinden arzu edilir bir özellikmiş gibi söz edebildikleri derecede değişime uğramışlardır.[12] Her durumda (postmodern şeyler), Marks'ın belirttiği türden şeyler değildir; mevcut banka uygulamalarında yer alan "nakit istikrazları" bile, Carlyle'ın "libidinal sorgulamalarından" elde ettiklerinden daha caziptir.

Şeyleştirme ile ilgili olarak son yıllarda önem kazanan bir diğer tanım da, nesnenin kendisinden, bu şekilde üretilen meralardan "üretimin izlerinin silinmesi"dir. Bu tanım, konuya tüketici yönünden yaklaşmaktadır: Oyuncaklarında ve evlerinde kullandıkları mefruşatlarda uygulanan işçiliği anımsamamayı başardıklarında kişilerin kendilerini özgürleştirdikleri konusunda duydukları suçluluk duygusunu ima eder. Gerçekten de, kendi nesne dünyanıza ve duvarlarınıza ve sizi çevreleyen koruyucu uzaklığınıza ve göreceli sessizliğe sahip olmanızın amacı, bu sayılamayacak derecede çok diğer kişileri bir an için olsun unutabilmektir; kelime işleyicinizin başına her oturduğunuzda Üçüncü Dünya kadınlarını düşünmek zorunda kalmayı istemezsiniz; ne de, sahip olduğunuz diğer lüks ürünleri kullanmaya ya da tüketmeye karar verdiğinizde aşağı sınıf yaşamları içinde diğer aşağı sınıftan insanları düşünmek istersiniz: Bu tür düşünceler, beyninizin içinde sesler gibidir ve gerçekten de, özel yaşamınızın ve bedeninizin tümüyle size ait olan uzamını "ihlal ederler". Bu nedenle, sınıf kavramını tümüyle unutmak isteyen bir toplum için, bu tüketici-paketleyici anlamı içinde şeyleştirme, gerçekten de son derece işlevseldir; bir kültür olarak tüketicilik bundan çok daha geniş bir kapsama sahiptir, ancak, bu türde bir "silme" elbette, tüm diğer savların üzerinde oluşturulabileceği zorunlu bir önkoşuldur.

Kültürün şeyleştirilmesinin kendisi açıkça farklı bir konuyu ilgilendirmektedir, zira bu ürünler "imzalanmıştır"; kaldı ki, tüketim kültüründe bizler insan üreticisi T.S. Eliot ya da Margaret Mitchell ya da Toscanini ya da Jack Benny ya da hatta Sam Goldwyn ya da Cecil B. de Mille'i unutmaya, gereksinim duymak bir yana, isteyebiliriz. Kültürel ürünlerin bu düzleminde özellikle vurgulamak şeyleştirme-

[12] Hulme ve imgecilikten itibaren, tümüyle neo-klasik bir politika olmasına karşın, 1910'larda yaptığı tam olarak bu idi.

nin özelliği, tüketiciler ve üreticiler arasındaki köktenci ayrımı belirleyen özelliktir. Uzmanlaşma bunun için çok zayıf ve diyalektik-dışı bir terim olmaktadır, ancak yine de, tüketicide sözkonusu ürünün imalatının –ki bu jenerik anlamda hiç şüphesiz diğer insanlara atfedilebilecek bir özellik– düşleyebileceğiniz herşeyin ötesinde olduğuna yönelik derin bir inancın geliştirilmesi ve sürekli kılınmasında belirli bir rol üstlenmektedir: Bu, bir kullanıcı ya da tüketicinin herhangi bir şekilde toplumsal bir sempati beklediği bir şey değildir. Bir anlamda bu, entelektüel olmayan ve daha alt sınıflardan gelen kişilerin entelektüellere ve onların yaptıklarına duyduklarına benzemektedir: Onların bu işleri yaptıklarını görürsünüz ve bunlar fazla da zor şeylermiş gibi görünmezler; ancak, dünyanın en iyi istencine de sahip olsanız, böyle bir şeyi gerçekleştiremezsiniz ve onların gerçekte neyi yapmış oldukları üzerine bir fikir sahibi olabildiğinize bir özgüven duymanız bir yana, en baştan insanların neden böyle bir şeyi yapmayı isteyebileceklerini anlayamazsınız. Bu nokta oldukça Gramscici bir maduniyet (subalternity) oluşturuyor; kültürel ötekinin önünde duyulan derin bir aşağılık duygusu, tam o anda ortaya çıkan öfke ya da anti-entelektüalizm ya da çalışan sınıfların hoşnutsuzluğu ve maçoluğun yalnızca bir ikincil tepki, entelektüele transfer edilmeden önce, ilk ve en başta kendi aşağılık duyguma bir tepki olarak bunların içinde var olan üstünlüğün örtük bir biçimde teslim edilişi. Şunu belirtmek istiyorum ki, bugün daha genel anlamda kültüre duyduğumuz duygu, ardışıklığa benzer türde bir duygu oluyor –yıllar önce Gunther Anders oldukça farklı bir bağlamda buna Prometheci utanç, makinenin önünde duyulan Prometheci bir aşağılık duygusu adını vermişti.[13]

Ancak bu kültürel konumlandırma anti-entelektüalizmden daha az dramatiktir, zira insanlardan çok şeylere ilişkindir ve bu nedenle de figürel düzlemi biraz indirmek zorunda kalırız. Marksçı bir toplum ruhbilimi herşeyden önce üretimin kendisinin ruhbilimsel sonuçları (concomitants) üzerinde durmalıdır. Üretimin (ve geniş bir deyişle "ekonominin") felsefi yönden iktidarın (ve geniş bir deyişle "politikanın") önünde olmasının nedeni de burada, herşeyden önce üretim ile iktidar duyumu arasındaki ilişkide yatmaktadır; ancak bunu farklı bir biçimde belirtmek, yani, üretim ile aralarındaki ilişkilerin bloke edildiğinde, üretici etkinlik üzerinde herhangi bir güce sahip olmadıkla-

[13] *Antiquiertheir des Menschen* başlıklı çalışmasında (Munich, 1956).

rında insanlara ne olduğu konusunun üzerinde durmak (bir çok şeyden önce bizlere bu şekilde hümanist retoriği gözardı edebilmemize olanak sağladığından dolayı) tercih edilir bir şeydir ve daha inandırıcıdır. İktidarsızlık herşeyden önce ve herşeyden çok budur; tin üzerindeki yavanlaşma duygusu, kişinin benliğine ve dış dünyaya ilgisini giderek yitirmesi, Freud'un yas durumu üzerine analizine biçimsel yönden çok yakın bir durum; şu farkla ki, kişi içinde bulunduğu yas durumundan kurtulabilir (Freud bunun nasıl gerçekleştiğini gösteriyor), buna karşılık, üretimden kopukluk durumunu, değişim geçirmeyen nesnel bir durumun göstergesi olduğundan dolayı, farklı bir biçimde, içerdiği sürekliliği ve kaçınılmazlığı kabul ederken, aynı anda da sürekli ve özde var olan güçsüzlüğü gizleyen, bastıran ve yücelten bir yaklaşım içinde ele almak gerekmektedir. Bu diğer seçenek elbette, aynı zamanda kesin anlamda politik güçten yoksunluğun bir telafisi olarak tüketimciliğin kendisidir: Seçmen uyuşukluğu adı verilen duyum genellikle tüketim yoluyla ilgilerini farklı bir noktaya yönlendirebilme gücünden yoksun toplumsal tabakalar içinde gözlemlenebilmektedir. Bu noktada şunu belirtmek isterim ki, bu analizin (eğer isterseniz öznel bir biçimde) antropoloji ya da sosyal psikolojinin alanlarına giriş şeklini ele aldığımızda, burada betimlediğimiz görüngüyü de hesaba katmamız gerekiyor: Bu antropolojik ya da psikolojik görünüm (aşağıda da değineceğimiz gibi) yalnızca geç kapitalizm hakkında temelde yer alan temsilsel bir ikilem değildir; bu, aynı zamanda toplumlarımızın herhangi türde bir saydamlığı gerçekleştirememelerinin de bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır ve gerçekten de, bu başarısızlıkla neredeyse aynı anlama gelir. Toplumsal üretim süreci içindeki çeşitli konumlarımızın bizler ve tüm diğerleri tarafından açıkça bilindiği –ve böylece, Malinovski'nin vahşileri gibi, elimize bir sopa parçası alıp plajda kumun üzerinde sosyo-ekonomik kozmolojinin bir şemasını çizebilmemizin olanaklı olduğu– saydam bir toplumda, yaptıkları iş üzerinde söyleyecek hiç bir şeyleri bulunmayan insanlara bir göndermede bulunmanın, ne psikolojik ne de antropolojik bir niteliği varmış gibi görünebilir: Hiç bir Ütopyacı ya da "Nowhereon" sizin böyle bir göndermede bulunarak Bilinçdışı ya da libido üzerine bir varsayımı harekete geçirdiğinizi ya da temelde insanın özü ya da insan doğası üzerine bir önvarsayımda bulunduğunuzu öne sürebilir; belki de böyle bir gönderme, sanki kırık bir bacak ya da örneğin bedenin tüm sağ yanının felce uğraması gibi daha çok

tıp alanını ilgilendiren bir edim gibi görünecektir. Her durumda ben, bir olgu olarak şeyleştirmeden; bu bağlamda, bir ürünün bizi, imgelem yoluyla onun nasıl üretildiği konusunda herhangi bir katılımda bulunmayı bile önleyecek şekilde kendisini bize nasıl kapadığından söz etmek istiyorum. Ürün bize sunulur, ancak, kendimiz için böyle bir ürünü yapabileceğimizi düşleyebilmemiz söz konusu olmadığından dolayı, ürünün yapımı hakkında hiçbir soru sorulmaz.

Ancak bu, sözkonusu ürünü tüketemeyeceğimiz, ondan "haz alamayacağımız", ona tutku derecesinde bağlanamayacağımız, vb. anlamına gelmez. Gerçekten de toplumsal anlamda tüketim, tam olarak bu şeyleştirilmiş ürünleri gerçekte ne yaptığımızı betimleyen, zihnimizi meşgul eden ve kendi yazgılarımızı denetim altına alamayışımız karşısında varlığımızın derinliklerindeki o nihilist boşluğun üzerinde yüzen sözcük olmaktadır.

Öte yandan ben burada, açıklamanın kapsamını bir kez daha sınırlamak istiyorum; böylece kavramı, modernizm ile ilişkisi bağlamında ve postmodernizmin kendisini modernizmden özgürleştirdiğinde "özgün olarak" ne demek istediğini de daha özgül bir biçimde anlayabilmek olanaklı olacaktır. Burada, "büyük modernist yapıtların" sonuçta bu anlamda şeyleştiklerini (metalaştıklarını) ve bu sürecin söz konusu yapıtları yalnızca okul klasikleri durumuna getirmekten öte bir anlamının bulunduğunu belirtmek istiyorum. Anıtsal yapıtlar ve "deha" ürünleri olarak okuyucu ile aralarına yerleştirilen uzaklık, aynı zamanda biçimin üretimini de felce uğratmış ve yüksek kültür sanatları ile ilgili uygulamalara yabancılaştırılmış bir uzman ya da "bilirkişi" niteliklerini atfederek, yoğun ölçüde modernist ve kendikendini olumlayıcı bir yaklaşım içinde yaratıcı zihnin işleyişini, uyandırdığı beceriksiz bir öz-bilinç ve özgün üretime duyulan korku duygusu ile tıkamıştır. Ancak Picasso'dan sonradır ki, Picasso'nun olağanüstü ölçüde öz-bilinçden özgürleştirilmiş doğaçlamaları, modernist biçemin benzersiz etkinlikleri ve sıradan insanlar için ulaşılamaz bir dehanın ürünleri olarak damgalanmıştır. Oysa modernist "klasiklerin" çoğunun amacı, her türlü engellemeden özgürleştirilmiş insan enerjisinin bir dışavurumunu sunabilmektir; modernizmin çelişkisi, insan üretiminin evrensel değerinin yalnızca modernist deha ya da peygamberin benzersiz ve sınırlı imzası yolu ile bir figürasyona ulaşarak, kendi kendini yavaş yavaş bir kez daha disiplinlerin dışında her tür dışavurum için geçersiz kılışında yer alır.

İşte postmodernizmin rahatlatıcı etkisi bu noktada, çeşitli modernist ritüellerin bir kenara çekilerek, biçim üretiminin, bir kez daha katılmak isteyen herkese açık duruma getirilmesinde yatar, ancak, böyle bir etkinliğin de bir bedeli vardır: (Artık seçkinci sayılan) modernist biçimsel değerler ile birlikte, yapıt ya da konu (özne?) gibi bu değerlerle ilgili son derece önemli bir dizi kategorinin en baştan yok edilişi. "Yapıt"tan sonra "metin", bir rahatlamadır, ancak, metnin aşın bir gayretkeşlik içinde ve metinsellik örtüsü altında bir yapıt üretmek üzere kullanmaması gerekir. Biçim üzerindeki oyunlar, rastgele yeni formların üretilmesi ya da eski formların neşeli bir biçimde yeni formlar üretmek üzere parçalanması, sizi, mutlu bir rastlantı sonucu "büyük" ya da "önemli" bir formun bir şekilde ortaya çıkartmayı başarabileceğiniz kendinden emin ve alımlamaya açık bir konuma getirmez. (Kaldı ki her durumda, olasılıkla bu yeni metinsel özgürlüğün bedeli, görsel ve işitselin demokrasisi karşısında kendini geri çeken dil ve dilbilimsel sanatlar tarafından ödenir). Yeni üretkenliklerin oluşturulabilmesi için sanatın (ve aynı ölçüde kültürün) konumunun dönüşümsüz bir biçimde değiştirilmesi gerekir; ki böyle bir değişim süreci gerçekleştikten sonra istendiği an geriye dönüş olamaz.

Bölüm 4: Gruplar ve Temsil

Bunların tümü de postmodernizmin popülist mantığının üretiminde hammadde olarak öğütülürler; bu da, bizlerin estetik analiz ve ideoloji arasındaki sınıra dokunduğumuz anlamına gelmektedir. Popülizmlerin çoğunda olduğu gibi, burası da, tam olarak muğlaklıklarının gerçek ve tarafsız olmasından dolayı madde üzerine ortaya çıkan en zararlı karışıklıkların yer aldığı alandır (ya da, Mort Sahl'ın Nixon-Kennedy seçimlerinde gözlemlediği gibi "göz önünde bulundurduğum kanıya göre hiçbiri kazanamaz"). Zira, bir önceki bölümde yazılan herşey, postmodernizmin kültürel boyutunun (popülist olmasa bile) popüler olduğunu ve modernizmde örtük görünen kültürel tüketime ulaşan yoldaki tüm engelleri parçaladığını öne sürmektedir. Bu izlenimde yanıltıcı olan, elbette ki, simetrinin yanılsamasıdır; zira, kendi yaşam çemberi içinde modernizm hiçbir zaman, kültürel bir başatlık ya da hegemonik bir üstünlük sağlayamamıştır: Sınıf temeli sorunsallık üzerine kurulu ve "devrim"i başarısızlığa uğramış, muhalefetçi, alternatif bir Ütopyacı toplum önermiştir; ya da, eğer isterseniz, modernizm (çağdaş sosyalizmler gibi) en sonunda iktidara gelebildi-

ğinde, halihazırda kendi yaşam sürecini doldurmuş durumdaydı ve bu ölümden sonra gelen zaferin ürününe de postmodernizm adı verildi.

Ancak, popülerliğin olumlanması ve "insanlara" doğru yaklaşımlar, son derece tutarsız sonuçlara yol açabilir, zira insanlar her zaman orada, kişiliklileştirmeyi reddedici ve maddede her tür imayı yadsıyıcı bir noktada bulunacaktırlar. Bu nedenle, mikro gruplar ve "azınlıklar", kadınlar ve aynı ölçüde de iç Üçüncü Dünyanın ve dış dünyanın segmanları, çok sık olarak, özünde çok daha dar kapsamlı, ileri ülkelerin erkek egemenliği altındaki seçkinlerine hizmet eden sınıf kültürüne dayalı bir işleyişin evrenselleştirici kapak öyküsü olarak postmodernizm kavramının kendisini reddederler. Bu da aynı şekilde açık bir biçimde doğrudur. Postmodernizmin sınıfsal temelini ve içeriğini daha sonra inceleyeceğiz. Ancak, tüm bu küçük gruplardan oluşan sınıf-dışı politik uygulamaların ortaya çıkışına tekabül eden "mikropolitika" derin bir anlamda postmodern bir görüngüdür –ya da aksi durumda, bu sözcüğün hiçbir anlamı yoktur. Bu bağlamda, Chantal Mouffe ve Ernesto Laclau'nun temel yapıtları *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*'de bulunduğu biçimde yeni politikanın "çalışan ideolojisi", açıkça postmoderndir ve bu terim için önerdiğimiz daha geniş bağlamın içinde ele alınması gerekmektedir. Laclau ve Mouffe'nin küçük grup politikalarındaki ayrımcılık ve ayırmacılık (seperatism), sonsuza değin parçalanma eğilimlerini fazla dikkate almadıkları doğrudur (bu oluşa artık "sektercilik" adını vermek uygun olmaz, ancak elbette bireysel deneyim düzleminde çeşitli varoluşçuluklarla elbette bir grup paralelliğine rastlayabilmek olanaklıdır), zira Laclau ve Mouffe, bu küçük grupların bir anda ortaya çıkıvermelerini sağlayan bu "eşitlik" tutkusunu, aynı zamanda bu grupları "tekabüliyetler zinciri" oluşturma yoluyla, özdeşliklerin denkleminin genleşici gücüne – ittifaklar ve Gramscici hegemonik bloklar– olarak yeniden biçimlendiren mekanizma şeklinde görüyorlardı. Bu nedenle bu yazarların Marks'tan elde edebilmeyi başardıkları kavram, toplumsal eşitlik doktrininin geri çevrilemez bir toplumsal olgu haline gelebildiği an olarak Marks'ın içinde yaşadığı zamanının tarihsel özgünlüğü üzerindeki teşhisi olmaktadır; bununla birlikte, Marks'ın (bu toplumsal ve ideolojik gelişmenin ücretli emeğin evrenselleştirilmesinin bir so-

nucu olduğunu ortaya çıkartan)[14] nedensel tanımlamasının gözardı edilmesiyle, bu tarih görüşü süratle kendini modernliğin radikal "kopuşu" ve Batı ve kapitalist öncesi, sıcak ve soğuk toplumlar arasındaki radikal farklılığı kapsayan daha söylensel bir görüme dönüştürür.

"Yeni toplumsal hareketlerin" ortaya çıkması olağanüstü bir tarihsel görüngüdür ve çoğu postmodernist ideologun önermeye istekli oldukları açıklama ile, yani, yeni küçük grupların, toplumsal sınıfların ortadan kalkışının yarattığı boşluktan ve bu grupların çevresinde örgütlenen politik hareketlerin çalkantıları arasında doğdukları görüşü tarafından daha da gizemselleştirilirler. Sosyalizmin benzersiz, çok özel bir durumu içeren senaryosunun dışında sınıfların nasıl ortadan kaybolacağının beklenebileceği benim için hiçbir zaman açık olmamıştır, ancak, üretimin global düzlemde yeniden yapılandırılması ve –modası geçmiş fabrikalarda çalışan işçileri işsiz bırakan, dünyanın en beklenmedik köşelerinde yeni endüstri alanları yaratan, cinsiyetten yetenek ve milliyete kadar geleneksel özelliklerden çok farklı iş gücünü istihdam eden– radikal anlamda yeni teknolojilerin ortaya çıkartılması insanların hiç değilse bir süre için böyle bir şeyin olanaklılığını düşünmeyi istemelerine neden olmuştur. Bu nedenle, gerek yeni toplumsal hareketler, gerekse yeni ortaya çıkan proleterya, üçüncü (ya da "çokuluslu") safhasında bulunan kapitalizmin yoğun biçimde gelişmesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır; bu anlamda her ikisi de, en azından, burada önerilen postmodernizm tanımı bağlamında "postmodern"dirler. Bu arada, küçük grupların gerçekte ortadan kaybolmakta olan işçi sınıfının ikamesi olduğunu savunan alternatif görüşün neden yeni mikro politikaların çağdaş kapitalist çoğulculuk ve demokrasinin daha da müstehcen biçimde kutlanabilmesi için mevcut bulundurduğu sorusu biraz daha açıklık kazanır: Sistem, yapısal yönden işlevsizleştirilen daha çok sayıda özneyi ürettiğinden dolayı kendi kendini kutlamaktadır. Burada gerçekte açıklanması gereken husus, ideolojik sömürü değil, bunun yerine, postmodern bir kitlenin temelde birbiri ile uyumsuz ve çelişik temsili: ("uyuşturucu" ayracı ile farklı bir konuma yerleştirilen) Amerikan toplumunda tabakalaşmanın oluşumu ve çoğulculuğun (genelde sosyalist toplumlar

[14] Marks'a göre eşitlik –ya da ona duyulan talep, ücretli işgücünün oluşturduğu tekabüliyetlerin sonucudur ve onun şu görüşünün derin anlamı da bu görüşten kaynaklanmaktadır: "İşte bu nedenle kapitalist dönem, iş gücünün, bizzat işçinin gözünde, kendi mülkü altındaki bir meta biçimine bürünmesi gerçeği ile tanımlanmaktadır; sonuçta kendi emeği ücretli işçilik biçimine bürünür. Öte yandan, emek ürünlerinin meta biçimine bürünmelerini evrenselleştiren de budur.

konusuna değinildiğinde canlılık kazanan) kendini kutlayıcı retoriğini aynı anda kavrayabilme gücüdür. Postmodern üzerine yeterli bir kuramın bu tarihsel ilerlemeyi şizofrenik kitle bilinci bağlamı içinde kaydetmesi gerekir ve bu konuyla ilgili bir açıklamayı daha ileride vereceğim.

Bu nedenle çoğulculuk, grupların ideolojisi, üç temel sözde-kavramı: demokrasi, medya ve piyasayı bir üçgen içine alan fantazmagorik temsiller dizisidir. Bununla birlikte bu ideolojinin, olasılık koşullarının (içinde "grupların" şimdi daha önemli bir rol oynadıkları) gerçek toplumsal değişimler olduğunun ayrımına varmadıkça ve bir şekilde grubun kendisinin ideolojik kavramının (daha önceki devrimci "kalabalık" bir yana, örneğin Freud'un ya da Le Bon'un döneminden oldukça farklı bir şekilde) tarihselci belirlenimciliğini tanımlayıp açıklamadıkça, yeterli ölçüde bir modele oturtulması ve bir analizinin yapılabilmesi olanaklı değildir. Marks'ın da belirttiği gibi sorun şudur ki, "özne ... gerek gerçekte, gerekse zihinde verilidir ve bu nedenle de kategoriler, bu özgül toplumun, bu öznenin oluş formlarını, varoluş belirlenimlerini –ve zaman zaman da salt bireysel yönlerini– ifade ederler ve bu nedenle bilimsel açıdan bakıldığında bile özne hiçbir zaman bu şekilde ele alındığında başlamaz.[15]

Bu durumda grupların "gerçekliği"nin, çağdaş yaşamın kurumsal kolektivizasyonu ile ilişkilendirilmesi gerekir; bireysel mülkiyet ilişkilerinin (özel mülkiyet altındaki bir fabrika ya da işletmenin) dış zarının altında, bu eskimiş kabuk, dış yüzey ya da biçimden tümüyle farklı kolektif üretim ilişkilerinin oluşturduğu yeni bir ağın ortaya çıkması, elbette Marks'm temel kehanetlerinden birini oluşturuyordu. Peri masalında ya da şeytanın vaatlerindeki üç dilek gibi bu tahmin, onu tanınamaz duruma getiren çok ufak birtakım değişikliklerle birlikte, tümüyle gerçekleşmiştir. Daha önceki bölümlerden birinde, postmodernizmde mülkiyet ilişkileri konusuna kısaca değinmiştik; şimdilik, kendi içinde özel mülkiyetin, gerçekliği bir zamanlar daha eski ulus devletlerine yapılan yolculuklarda, Mr. Bloom'un "gri dehşeti" içinde, İngiliz ticaretinin ya da Fransız aile şirketlerinin (Dickens, kanserli bir Antarktika gibi düşlenemeyecek ölçüde kristalize olmuş bu işletmelerin yasal yönden parçalanarak eriyişlerinin yok edilemez en değerli geç-imgelerini sunar) insan tenini kurutan en köhnemiş ar-

[15] Karl Marx, *Grundrisse*, Collected Works, cilt 28 (Moskova, 1986). s. 43.

kaik biçimlerinin görüntülerini yansıtan tozlanmış ve kasvet verici biçimde eski moda bir şey olduğunu söylemekle yetinelim. "Ölümsüzlük" ve anonim şirketler bunu değiştirmek üzere hiçbir şey yapmazlar; ancak, bu yükseltilmiş yoğunluğu salt bir telafi, kendinizi içine katarak gereklilikten gerçek bir haz ve oyun duygusunun ortaya çıkması, geri çekilmeyi bir coşkuya çeviren ve geçmişin ve geçmişe ait sıkıcı yazıların meşum kalıcılığını uyarılmış bir bilinç ve bir tutku haline dönüştürmenin bir yolu olarak görmedikçe, *"cyberpunk"* gibi yeni yazımda bir dil ve temsil orjisi, aşın dozda bir temsilsel tüketimi belirleyen postmodernizmde çokuluslıların imgeleminin ruhunu ve itici gücünü tam olarak kavramış sayılmazsınız. Bu konu, bugün kavramlardan temsillere dönüşmüştür ve elbette, çokuluslu iş yaşamının heyecanının ve *yuppie* yaşam dünyasının varsıllığının (zihnin libidinal gözü için) bu tür piyasa üzerindeki Hayek-Friedmann tartışmalarının ondokuzuncu yüzyıla özgü büyüsünün çok ötesinde bir çekicilik uyandırdığı, ideolojik mücadelenin en hassas bölgelerinden biridir.

Bu taraflı gerçekliğin diğer toplumsal yüzü –uzun süreli bireycilik, toplumsal atomlaşma ve varoluşsal anomi dönemlerinden sonra bireylerin örgütlenişi ve kolektifleştirilmeleri– belki gündelik yaşam yoluyla; yani, "organizasyon adamları"nın ve yeni beyaz yakalı konformizm karşıtlığının, kamuoyu tartışmaları ve "kültür eleştirisi" için konu oluşturma işlevini yerine getirdikleri 1950'li yıllarda Whyte ve C.Wright Mills tarafından daha o dönemde ele alındıkları iş yeri ya da korporasyondan çok, muhalif grupların ve "yeni toplumsal hareketlerin" yeni yapıları ile daha iyi kavranabilecektir. Bununla birlikte, herhangi bir ayrım yapmaksızın ve politik spektrumun her iki tarafında da zengini ve yoksulu aynı şekilde etkilediği gözlemlendiğinde süreç, daha kolay farkedilir ve nesnel bir tarihsel eğilim olarak daha kolay bir şekilde kavranabilir. Ve bu durum da, daha eski tür yalnızlık biçimlerinin postmodern toplumda ortadan kalktığını kaydederek daha kolaylıkla gösterilebilir: Yalnızca, şimdi daha doğal ve daha kapsamlı bir nitelik kazanan yeni bir toplumsal düzenin kuytu köşelerinde ve çatlaklarında artık var olmayan (natüralizmden Sherwood Anderson'a değin yoğun biçimde toplanan ve kaydedilen) anominin patetik uyumsuz tipleri ve kurbanları değil, aynı zamanda, "liberal imgelem"i "sistem"e bir darbe indirmek üzere kullanan tek başına baş kaldıran bireyler ve varoluşçu anti-kahramanlar da, varoluşçuluğun kendisi ile birlikte ortadan kaybolmuştur ve bu, bunların daha önceki

örnekleri, çeşitli *groupusculeslerin* "liderleri" olmuşlardır. Bu örneği mevcut medya konularından hiçbiri (medya tabiriyle "evsiz" olarak da adlandırılan) "bag people" (evsiz barksızlar) terimi kadar iyi açıklayamaz. Artık toplum dışılar ve egzantrikler yalnız değildir, bundan böyle kabul gören ve belirlenen bir toplumbilimsel kategori, uygun nitelikli uzmanlarca ele alınan bir ilgi ve inceleme konusu durumuna gelmişlerdir ve eğer aslmda tam anlamıyla postmodernist bir tarzda daha önceden örgütlenmemişlerse, açıkça ve potansiyel bir biçimde örgütlenmeye hazır duruma gelmişlerdir. Büyük Kardeş her yerde ve sizi gözetliyor olmasa bile, burada söz konusu durum böyledir. Dil; bıkıp usanmadan sınıflandırmaya ve kategorize etmeye, bireyi bir grup şablonuna dönüştürmeye çalışan; Wittgenstein ya da Heidegger'de, varoluşçulukta ya da geleneksel bireycilikte, benzersiz ve adlandırılamayan, söylenemeyenin gizemsel özel mülkiyeti ve karşılaştırılamayanın konuşulamaz dehşetinin en son uzamlarını sıkıştırıp dışlayan medya dili ve uzmanlaşmış ya da teknikleşmiş dildir. Bugün herkes, hali hazırda örgütleşmemiş bile olsa, en azından örgütlenebilir durumdadır; ve bu tür örgütlenmenin sonuçlarını kapsamak üzere yavaş yavaş yerine ulaşan ideolojik kategori, "grup" kavramıdır (bu kavram, politik bilinçdışmda bir yanda sınıf kavramından, diğer yandan da "statü" kavramından güçlü bir şekilde farklılaşmıştır). Bir zamanlar biri Washington D.C. için, burada bireylere ancak görünürde rastladığınızı ve bu bireylerin sonuçta lobilere dönüştüğünü söylemişti; bu öneri, gelişmiş kapitalizmin toplumsal yaşamı için de geçerlidir; şu farkla ki burada kişiler, bir anda birden fazla grubu "temsil ederler". Soldaki psikanalitik akımların "özne-konumları" terimleriyle betimlemeye çalıştıkları durum budur, oysa gerçekte bu, ancak gruba bağlılık yolu ile sağlanabilen özdeşlik formları olarak kavranabilir. Bu arada, Marks'ın diğer görüşü, yani, kolektif (evrensel ya da soyut) formların ortaya çıkışının somut tarihsel ve toplumsal düşüncenin gelişimini, (toplumsalı gizleme işlevini üstlenen) birey ya da bireysel formlardan daha güçlü bir şekilde güdülendirdiği düşüncesi de doğrulanmaktadır; böylece, "evsiz barksızlar" (bag people) tanımımıza şu gerçeği de ekliyoruz: Bu insanlar, post-çağdaş kentin tarihi içinde tam olarak "yeni toplumsal hareketlerin" 1960'lı yıllarda devlet sektörünün gelişimi sonucu gerçekleşebildikleri ve bu nedensel kökeni kendi bilinçleri içinde bir kimlik nişanı ve politik strateji ve mücade-

lenin haritası olarak taşıdıkları bir anda, arsa spekülasyonu ve tarihi orta-sınıflaşma sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmışlardır.

Bununla birlikte, bilinçlilik ve gruba bağlılık arasındaki karşılıklı ilişkinin şimdi daha geniş bir bağlamda paylaşılan farkındalığı ile daha temel bir özelliğin de sağlandığı vurgulanmalıdır: bu, gerçekten de Marks tarafından bulunmuş ya da ortaya çıkarılmış ve bilinç ile sınıf bağlılığı arasında oluşumsal bir ilişkiyi konumlandıran ideoloji kuramının postmodernist bir yorumu gibi bir şeydir. Gerçekten de yeni ya da postmodern gelişme, düşüncenin özerkliğine ilişkin her tür son yanılsamaları giderdiği ölçüde (bu yanılsamaların ortadan kalkışı olumsuzun "sinik akıl" olarak tanımlanan sürekli açıklığının gerisinde bütünüyle buharlaştığı tümüyle pozitivist bir görünümü yansıtmasına karşın ilerici özelliğini sürdürür. Benim görüşüme göre, kültürel ve kavramsalın sağlıklı bir biçimde toplumsallaşmasının gerçekleştiği yöntem, Lukàcs'ın sınıfsal-ideolojik analizin gelişimi için benimsediği politik strateji –yani, düşünce ile belli bir sınıfın bakış açısı arasındaki yapıcı ilişkiler üzerindeki analizin genelleştirilmesi ve bu görüş açısı ile ilgili olarak, doğurucu üretkenlik ya da kavramsallık ile kolektif deneyim arasındaki aktarım noktasının ön plana çıkartıldığı gerçek boyutları içinde bir felsefenin yansıtılması– ile, geç kapitalizmin daha çirkin tüketimci çoğullukları içinde çözülmesi önlenebilir.

Bugün zaman zaman "profesyonellik" olarak da anılan durum, grup özdeşliği ve tarih arasındaki ilişki üzerindeki bu "yeni tarihsel" anlayışın daha da yoğunlaştırılmış bir türüdür ve aynı zamanda tuhaf bir biçimde kendi anlamını da karşılayabilmektedir. Örneğin, disiplinler üzerinde uygulanacak tarihsel bir inceleme, bu disiplinlerin, süratle gündemde yer alan şu ya da bu konunun üzerine atılarak oportünist bir tavırla bunlara adilikle çözüm bulunması gereken sorunlar ya da krizler (postmodernizm konusu da bu türden bir kriz durumunu yansıtır) olarak sahip çıkma yöntemlerini ifşa ederek bunların gerçeğe ya da gerçekliğin yapısına tekabül ettikleri yolundaki savlarını geçersiz kılar. Aynı nedenden dolayı Lester Thurow yapıtı *"Dangerous Currents"*ın sonuç bölümünde, ekonomistleri; ekonomi alanının bir çözülme sürecine girmiş gibi telaş içinde gündemde yer alan bir sorunundan bir diğerine koşan profesyoneller şeklinde betimlemektedir; bu arada Stanley Aronowitz ve meslektaşları (akademik kurumsal düzenlemelerdeki gevşekliğe ve bir bütün olarak ele alındıklarında bilimsel departmanların bir şekilde fiziksel dünyanın bir modelini

oluşturdukları yolundaki ontolojik yanılgının sürmesine karşın), bugün somut bilimlerde sürdürülen tüm araştırmalar, fiziğin, örneğin bugün bize artık simya kadar çağdışı görünen moleküler biyoloji dışındaki dirim bilimlerinin şu ya da bu formunu kapsar.[16]

Elbette kökenleri geçerliliklerden ayırmak hiçbir şeye yaramaz ve ısrarla tarihsel yönden bir şeyin ortaya çıkıyor göründüğü gerçeğini vurgulamak, bu olgunun tarihsel içeriğine karşı (bilimsel yönden borsa değerinin kaydettiği düşüşün, temeldeki yanlışlığının kanıtı oluşundan ötede) herhangi bir tartışma getirmez. Yalnızca tarihin (ve değişimin) doğanın ve oluşun tam zıttı olduğuna duyulan inancın bugün de güçlü bir biçimde sürmesinin yanısıra, insansal ve toplumsal nedenler içerdiği gözlenen her tür olgunun da, dünyanın ya da gerçekliğin yapısına karşı olduğuna da inanılmaktadır. Sonuç olarak, tüm bu olanları kendi kendini güçlendiren bir tür panik şeklinde yorumlayan yeni bir tarihsel düşünme yöntemi gelişir ve böyle bir düşünce, o güne değin sözü edilemeyen gerçeği –yani, tüm bilimlerin tarihsel bir evrim içinde olduğunu– dile getirir; zira, ontolojik bir zemin ya da temelin yokluğunu belirtiyormuş gibi geliştirilen bu tarihsel modifikasyonun yoğunluğu, disiplinleri geleneksel olarak bulundukları konumlara bağlayan tüm halatları gevşetir. Şimdi, İngiliz Dili departmanlarında birdenbire, varoluşu üzerinde sürdürülen tartışmaların tam ortasında yazınsal ölçüt (kanon) süratle erimeye başlar ve geride kitle kültürü ve kanonik olmayan, ticari yazın türlerinden oluşan büyük bir kalıntı yığını bırakır –tüketim toplumunun ısıtıcı etkisi altında yarı-faşist ve kırtasiyeye dayalı rejimlerin bir gecede altmışlı yılların eğlenceli ortamına benzeyen toplumsal uzamlara dönüştükleri Quebec ve İspanya örneklerinden daha da endişe verici bir "sessiz devrim" ortaya çıkar (buna benzer bir durum bugün de Sovyet Birliği'nde yaşanmaktadır ve bizleri, geleneksel üzerine, toplumsal atılık üzerine ve Edmund Burke'un toplumsal kurumların yavaş büyümesi kuramı üzerine tüm nosyonlarımızı sorgulamaya zorlamaktadır). Herşeyden önce, ya hızlandırdığımız ya da daha önce zihnimizde belirlemiş olduğumuz düzeyden her zaman daha süratli olduğu ortaya çıkan tüm bu oluşların zamansal dinamiğini sorgulamaya başlarız.

[16] Lester C. Thurow, Dangerous Currents: The State of Economics (New York, 1983) ayrıca bkz.: Stanley Aronowitz, Science and Technology and the Future of Work.

Sanat dünyasında gerçekleşen de tam olarak budur ve bu da, Bonito-Oliva'nın her biçimsel konumun diyalektik olarak kendinden bir öncekinin üzerinde konumlandığı ve boş uzamlarda ya da çelişkilerin içinden tümüyle yeni bir üretimi yarattığı modernist gelişmeci ya da tarihsel paradigmanın sonu olarak modernizmin sonu ile ilgili teşhisini haklı çıkartır.[17] Ancak bu teşhis, modernist perspektifte belli üzüntü duygusu ile birlikte kaydedilmektedir: herşey yapılmıştır; hiç bir biçimsel ya da biçemsel yeniliğin ortaya çıkabilmesi olanaklı değildir; sanatın kendisi sona ermiştir ve yerini eleştiriye bırakmıştır. Bu uçurumun postmodernist yakasından bakıldığında görüntü hiç de böyle değildir ve burada "tarihin sonu" yalnızca bundan sonra "herşeyin herşeyle gittiği" anlamına gelir.

Böylece geride kalanlar, gruplar ile bu gruplara tekabül ettikleri gözlenen özdeşliklerdir. Salt ekonomi, yoksulluk, sanat ve bilimsel araştırmalar yeni bir anlamda "tarihsel" (ya da yeni tarihsel) olduklarından dolayı, yersiz yurtsuzlar, ekonomistler, sanatçılar ve bilim adamlan ortadan kalkmamıştır; bunun yerine, bunların grup özdeşlikleri bir değişime uğramış ve bir moda seçimi gibi, sorgulanmaya daha açık duruma gelmişlerdir. Gerçekten de, Herakleitoscu akışın giderek daha ivme kazanan akıntılarını kanalize edecek başka bir yer bulamayan yeni tarihselcilik, bir zamanlar doğanın olduğu ölçüde gizemsel (ve nihai) derin bir ontolojik ekonomik gerçeklik olarak kavranan moda ve piyasaya doğru, nerdeyse kesin bir dönüş yapmıştır. Yeni tarihselci açıklama böylece yeni grupları konumlarına yerleştirir, ontolojik gerçeklik formlarından kurtulur ve bulgularını, kapitalizmin geçirdiği değişimlerden çok, piyasa üzerinde odaklaştırarak daha laik, son kertede belirleyici bir "an"a sözde bağlılığını gösterir.

Bugün her yerde farkedilen tarihe geri dönüş, bu "tarihsel" perspektifin ışığında daha ayrıntılı bir incelemeyi gerektirmektedir –ancak bu tam anlamıyla tarihe bir "geri dönüş"ten çok (son günlerde belirtildiği gibi, günümüzde yeni-dışavurumcu Alman sanatçıların Hitler deneyimini yaşamış olmalarından dolayı şanslı sayılmalarında olduğu gibi) tarihin "ham maddesinin" özümsenerek işlevinin kapsam dışı bırakılması, bir tür "yassılaştırma" ve (yeni tarihselciliğin) hizmetine tahsis edilmesi gibi görünmektedir. Ancak bu eğilimin –gerek iş alanlarını, gerekse onun alt sınıflarını kapsayan– en düzgüsel ve soyut

[17] Achille Bonito-Oliva, *The Italian Transavangarde* (Milan, 1980).

analizi, bu tür grupların (bir zamanlar nedensellik adı verilen sürece bağlı olarak) geç kapitalizmin dinamikleri içinde son kertede sistemik olasılık koşullarını belirlemektedir.

Bu, popülistlerin genellikle itici buldukları ve daha dar bir görüş içinde paradoks ya da paralojizm biçiminde prova edilen bir nesnel diyalektiktir: Yeni ürünler için çeşitli yeni pazarlar, reklam imgesinin kendisine yöneltilen çok sayıda "gensoru" (interpellation) olarak yeni ortaya çıkan gruplar. Fast food endüstrisi, ev işi karşılığı ödenen ücretin –felsefede olduğu gibi– aynı anda hem yerine getirilmesi, hem de ortadan kaldırılması değil midir? Azınlık kotalarının herşeyden önce ve herşeyden çok televizyon zamanının segmanlarının çeşitli azınlıklara tahsis edilmesi şeklinde kavranması gerekmiyor mu ve uygun anlamda yeni gruplara özgü ürünlerin üretilmesi bir iş toplumunun en gerçek anlamda diğer toplumları tanıması anlamına gelmiyor mu? Son olarak da, kapitalizmin mantığının kendisi son analizde, bir zamanlar ücret sisteminde ya da herkes için geçerli olan tekdüze yasal kategoriler dizgesinde olduğu gibi eşit tüketim hakkına dayalı değil midir? Ya da öte yandan, eğer bireycilik gerçekten öldüyse, geç kapitalizm, Luhmanncı farklılaşmaya ve yeni gruplar ve her tür etnik bölünmelerin (ethnicities) tek ve gerçek anlamda "demokratik" ve kesinlikle "çoğulcu" üretim tarzının sonsuza değin üretimine büyük bir gereksinim duymuyor mu?

Bu noktada, her ikisi de yanlış bu iki konumun birbirinden ayrılması gerekiyor. Bir yanda, bilinen anlamda postmodern "sinik akıl" için ve daha önce sözü geçen retorik soruların ışığında yeni toplumsal hareketler, en son ve en özgürleştirici aşamasında kapitalizmin kendisinin sonucudur; onunla birlikte ortaya çıkmışlardır ve onun ürünleridir. Diğer yandan ise, radikal-liberal bir popülizm için bu tür hareketler her zaman savaşım içindeki küçük insan gruplarının yerel utkuları ve acı dolu başarıları şeklinde görüleceklerdir (bu insan grupları, kapitalizmin kendisi de dahil olmak üzere tarihin tüm kurumlarını da belirlediği ölçüde genelde sınıf savaşımının figürleridir). Kısacası –ve bundan daha yerinde bir nokta da belirtilemezdi– "Yeni toplumsal gruplar" geç kapitalizmin sonuçları ve sonraki etkileri midirler? Bu yeni birimler, sonu gelmeyen içsel kendi kendini farklılaştırma ve kendi kendini yeniden üretme süreci içinde sistemin kendisi tarafından mı üretilmişlerdir? Yoksa, bu yeni gruplar, sisteme direnmek üzere, sisteme karşı güç gösteren, sistemin kendi içsel mantığının

içinde ona karşı, yeni reformlar ve içsel değişimler yaratmak üzere ortaya çıkan "tarih ajanları" mıdırlar? Ne var ki bu, tam anlamıyla yanlış bir karşı çıkmadır ve bu bağlamda da, her iki konumun da haklı olduğunu belirtmek yeterince doyurucu bir yanıt olur: Burada en can alıcı konu, her iki konumda da "aracılık" (agency) ve sistem alternatifleri arasında görünürde açıklayıcı bir seçimin sureti biçiminde ortaya çıkmış kuramsal bir ikilemdir. Bununla birlikte, gerçekte böyle bir seçim yoktur ve –birbiriyle kesinlikle tutarsız– her iki açıklama ya da model de, aynı zamanda birbirleri ile uyumsuzluk içindedirler ve birlikte konumlarına yerleştirildikleri anda birbirlerinden ayrılmaları gerekmektedir.

Ancak, belki de "aracılık" ya da sistem alternatifi, yeni bir kuramsal malzemeye bürünen Marksizm'in o eski ikileminden (özgürseçim /belirlenimcilik) başka bir şey değildir. Böyle olduğunu sanıyorum, ancak ikilem yalnızca Marksistlerle sınırlandırılmamıştır; ne de bu, Marksist gelenek için özellikle küçük düşürücü ya da utanç verici bir ortaya çıkıştır, zira ihanet ettiği kavramsal sınıflar daha çok Kant'ın insan zihni üzerinde belirlemiş olduğu sınırlardır). Ancak, temel-üstyapı ikilemi ile, daha eski zihin/beden sorununun özdeş kılınışı, birincisinin değersizliğinin ortaya çıkışı ya da öneminin azalması ile sonuçlanmaktan çok, zihin/beden sorununun son aşamada toplumsal ve tarihsel bir çatışkı olarak yeniden sahnelenmesi gibi burada da, volüntarizm/belirlenimcilik ikilemi arasındaki çatışkının, önbilici felsefi formlarının özdeş kılınışı, bu formları soybilimsel yönden bu çatışkıların daha erken yorumları olarak yeni baştan yazar. Kant'ın kendisinde, bu tür "daha erken yorumlar" açıkça, kesinlikle aynı uzamı kapsıyor gibi görünen, ancak (dalgalar ya da zerrecikler gibi) zihnin gözü tarafından "numen" ve "fenomen"in birbirine koşut iki dünyasında, üst üste konumlandırmalar ve birlikte varoluş ile sunulabilirler.

Bu durumda özgürlük ve nedensellik Kant'ta bir bütün olarak "aracılık" (agency) ve sistem; ya da pratik politik ya da ideolojik formu –volüntarizm/belirlenimcilik ikilemine benzer bir diyalektiği aktarır. Zira Kant'ta fenomenal dünya, en azından burada nedensellik yasalarının en üst konumda yer aldığı ve hiçbir istisnaya izin vermediği ölçüde deterministtir. Ne de"özgürlük" tam anlamıyla bir istisnadır, zira o da, bütünüyle farklı bir kavranabilirliği savlar ve bir tersine çevirme ya da olumsuzlama anlamında bile, nedensel sistemin hesapları içinde yer almaz. Bireylerin kendi içinde şeyler olarak kavrandıkla-

rında insan dünyasını ve toplum dünyasını eşit anlamda tanımlayan Özgürlük bu anlamda ancak, aynı zamanda (farklı bir dünyada) nedensel olan bazı gerçeklikler için alternatif kodlar şeklinde kavranabilir (oysa insanlar kavramsal yönden bu şekilde algılanmazlar, ancak "numen"in gerçekte belirtmek istediği sav, onun bir "bir şey'e benzemediği" olsa da, Sartre'ın varoluşçu döneminin Kantçı rezonansları buna benzer bir izlenim uyandırmaktadır). Kant, bu kodları birlikte kullanamayacağımızı ya da bunları anlamlı herhangi bir biçimde koordine edemeyeceğimizi gösterir; herşeyden önce, bunları bir sentez oluşturacak biçimde örselemek, sonuçsuz (ve metafizik) bir girişim olacaktır. Kant'ın bunlar arasında bir seçim yapmaya mahkum olduğumuzu öne sürdüğünü sanmıyorum; ancak, varılacak tek nokta da bu oluyor.

Tarihsel değişim ve kolektif praksis gibi görünen bu oluşun bu daha erken Kantçı öncülü bile, dikkatlerimizi bu ikilemin oldukça farklı bir diğer özelliğine doğru yönlendirir; zira –yalnızca uygun bir davranış biçiminin var oluş ve olasılık koşulları üzerinde önvarsayımda bulunan Kant'ın yorumundan daha etkin anlamda etik olan bu yorum, biraz da sıkıntı içinde, "nedensellik" ya da "belirlenimcilik" ile bizzat eylemin olanaklılığı arasında bir uzlaşma sağlamaya çalışmaktadır. Yazgı üzerindeki tartışma[18] elbette, Kant ve Marks'da ele aldığımız daha laik burjuva ve proleter formlardan daha da dramatik ölçüde çelişiktir; önermiş olduğu "çözümler" modern zihin için daha da sıkıntı vericidir. Yine de, tanrısal beklentilerin ya da tüm tarihsel edimlerin istisnasız yazgısallıkları üzerine tanrısal "pansynchronism", elbette (Batı'da) kişilerin tarihin mantığını kendi içindeki diyalektik etkileşimlerini ve *telos*unu formüle edebildikleri mistifiye edilmiş ilk form oluyordu.

Öyle ise, gelecekteki eylemlerimin zorunluluğunun nasıl kendi adıma bunların gerçekleşebilmesi için gireceğim savaşımla ilgili etkin zorunluluk ile karşı karşıya geleceğini merak etmek, daha sonra, tarihsel gereklilik ve kaçınılmazlığın oluşturduğu doktrinin kendi militanca kararlılıklarını sekteye uğrattığında politik aktivistlerin karşılaşacakları kaygılar ile aynı kaygıları uyandırmaktadır. James Hogg'un

[18] Bu tartışmanın çağımızla olan ilişkisi, Weber ile birlikte, bunu kapitalizmin (ve "Batı"nın) ortaya çıkışına ilişkin o aynı ölçüde benzersiz tarihsel olgu ile bir şekilde eşgüdüm içinde benzersiz bir kuramsal olgu şeklinde kavrayacak olursak, tarihsel yönden daha da netleşecektir. Bkz.: Bu bölüm kısım viii.

iyi bilinen "reductio ad absürdüm"[19] mantığına (burada, seçilenlerden biri, zihninden geçen her tür cürüm ya da kötülüğü işleyebileceği sonucuna varmaktadır)[20] eşdeğerde bir değer mantık "mutatis mutandis" –Kathedersozialist ya da belki, ikinci Enternasyonalin "kaçak"ları ve revizyonistleri olacaktır.

Bununla birlikte, yazgı üzerine tartışmaların ideologları üzerinde biraz düşünüldüğünde hiç de kişinin başta sandığı gibi gülünç olmadığı, hatta gerçek anlamda diyalektik ya da en azından, felsefi imgelem içinde hayranlık verici derecede yaratıcı bir sıçrayış olduğu ortaya çıkan bir "çözüm" önermiş olmaları da olanaklı görünüyor. "İçe yönelik seçimin dışsal ve gözle görülür belirtileri"; bu formülün aynı anda hem üstün geldiği, hem de kendisini çevrelediği bir özgürlüğü kendi içine almak ve onu teslim etmek gibi bir özelliği vardır. Kavramsal katılığı içinde sorunlarını, aynı anda hem geçersiz kılar, hem de daha üst bir düzleme aktararak çözer: Doğru hareketi özgürce seçiminiz bu durumda size bir seçim hakkı tanımaz ya da size kurtulma hakkınızı sağlamaz, ancak, kurtuluşun bir göstergesi ve dışsal bir işaretidir. Özgürlüğünüz ve praksis böylece, en başta özgür seçimle bu acı verici karşılaşma için sahip olduğunuz kapasitenizi önceden görülebilen daha geniş "belirle nimci" bir şema tarafından kuşatılmıştır. Birey ile kolektif arasındaki daha sonraki ayrım, böylece bu açıklık kazandırmanın eskimiş mekanizmasına bir açıklık kazandırır; zira, bireysel bağlılık ve eylemin kendi olasılık durumunun içinde verili olduğunu göstermektedir. Bu anlamda volüntarizm ile belirlenimcilik arasında hiçbir zaman bir alternatif olmamıştır (ki, dinbilimcilerin de tartışmalarında öne sürmek istedikleri nokta hep budur) böylece praksise bağlılığınız nesnel koşullar doktrininin tam tersinin ("olgun" olmak ya da olmamak) kanıtlanışı değildir; tam aksine, bu öneriye içerden şahitlik eder ve tıpkı "infantile" ya da intiharı seçen volüntarizmin argümanı ters yönden doğrulaması gibi onu doğrular, bu da kolektif praksis olarak aynı ölçüde toplumsal koşulların bir ürünüdür. Bireyci ya da varoluşçu bakış açısından bakıldığında bu ayrım hiçbir şeyi çözümlüyor görünmez; zira Hegel'in "aklın hilesi" ya da Adam Smith'in "gö-

---

[19] "saçmaya indirgeme" manasında bir mantık kavramı. (http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=reductio%20ad%20absurdum). (e.n.)

[20] James Hogg, The Memoirs and Confessions of a Tustified Sinner. (1824; yeniden basım: London, 1924). (Bağışlanmış Bir Günahkarın Özel Anıları ve İtirafları, Altıkırkbeş, İstanbul: 1997).

rünmez el"inde olduğu gibi (Mandeville'in "Arıların Meseli"ne hiç değinmiyoruz) tüm konu, en başta kişinin kendi doğasını ve kendi tutkusunu izlemekten başlar. Determinizmin ya da tarihin kolektif mantığının bu seçimler ya da tutkuların çevresinde dolaştığı ve bunları daha yüksek bir düzlemde kendi içine kattığı noktayı, yalnızca bu tutkuların ve değerlerin toplumsal olduklarını düşündüğümüzde değil, aynı zamanda koşullara dayalı bir mantık tarafından demoralize olma durumu ve cesaret yitiminin ve böyle bir durumun edilgenliğe ve uzlaşmacılığa geri dönüş için bir mazeret ya da bir bahane olarak tahsis etmeğe yönelik eğilimlerin de toplumsal olduğunu ve bu nedenle daha geniş bir perspektife aktarılırken, aynı zamanda bireysel bağlamda özgür bir seçim olarak kaldıklarını düşündüğümüzde görebiliriz. Diğer bir deyişle, kişinin gerekliliğe tepkisi, bizzat özgürlüğün bir dışa vurumudur.

Bu arada, incelemiş olduğumuz her iki yorum da (teolojik ve diyalektik) perspektifi zamanın en ucuna yönelecek şekilde değiştirerek şimdiki zamanı ve onun acı verici seçimlerini aldatıyormuş gibi görünür: Teoloji ta en baştan, herşeyin söylenmiş olduğu bir başlangıç noktasından tüm gerçekleri ileri doğru yansıtır; diyalektik ise "alacakaranlıkta kanatlanıp uçar" ve zaten olmuş olanın tarihsel zorunluluğunu (eğer gerçekten oldu ise, bu böyle olması gerektiği içindi) bildirir. Ancak, olmuş olması gereken bireysel aracılığın tüm formlarını ve özellikle de, kendi özgürlükleri ve kendi yeterliliği üzerine inançlarını da kapsamaktadır. Bu, kişinin belki de ters yönde, Küba Devrimi için de aktarabileceği bir meseldir: Küba Devrimi'nde, devrim öncesi Komünist Parti, "nesnel tarihsel olasılık" üzerine yaptığı değerlendirmelerden dolayı en son güne kadar devrime katılmamıştır. Buradan, tarihsel kaçınılmazlığa duyulan inancın acizleştirici etkisi ve bazı "volüntarizm"lerin güçlendirici kapasiteleri üzerine kısa ve kolay bir ders çıkartılabilir. Bununla birlikte daha geniş bir bağlamda, olayın patlak verdiği anda partinin değerlendirmesi ve pratik karan ne olursa olsun, Kübalı işçiler arasında daha önceki on yıllarda partinin sürdürmüş olduğu faaliyetlerin, partinin kendisinin dolaysız bir biçimde sorumlu olduğu devrimin nihai utkusunda hesaba katılmayan bir rol oynadığı öne sürülmüştür.[21] Devrimci bir kültürün ve bilincin yaratılması –Marks'ın "tarihin dalgakıranı" imgesi üzerine yazdığı satırla-

[21] Bu derin görüşü John Beverley'e borçluyum.

rıyla birlikte– nihai savaşımdan daha aşağı bir aracılık formu değildir; ancak, aynı ölçüde de, daha dolaysız bir praksis açısından en baştan eylem ve aracılık ile uyumsuz görünen nesnel koşulların ve tarihsel gereksinimlerin de bir parçasıdır.

Daha önce belirttiğimiz gibi birbirine uyumsuz kodların ve modellerin farklılaşması ile ilerleyen (ve *Politik Bilinçdışı*'nda aşamalar doktrini ile yeniden formüle etmeye çalıştığım) bu tür "felsefi çözümler" elbette henüz fenomenal dünyada yer alırlar ve bu nedenle de ideolojik mazeretler durumuna dönüşmeğe her zaman açıktırlar: Bireysel öznelliğin perspektiflerinin ötesinde ayakta durabilmesinin zorunlulukla boş bir girişim olduğunu savunduğumuz ölçüde, bireysel öznenin konumunun bir bütün olarak bileşimi, bir anda ve aynı zamanda, zorunlulukla ideolojidir.

Öte taraftan bu öneri açık bir şekilde ve doğrudan doğruya yeni sosyal hareketler konusuna ve onların kapitalizmle bugüne kadar olan ilişkilerine uyumludur. Çünkü kapitalizm eşzamanlı bir aktif politik adanmışlık olanağını fark ettirici bir sistematik realizm ile derin bir düşünce birlikteliğiyle sağlar ve bu ikisi arasında steril bir seçim yapma olanağı da sunmaz.

Bu arada, bu öneriye itiraz ederek burada dile getirilen felsefi ikilem ya da antinominin yalnızca mutlak değişim (ya da devrim) için geçerli olduğunu ve görüntülerin düzenli aralıklarla gerçekleşen reformlar ve metafizik bir yaklaşımla bir tür yerel politika adı vereceğimiz (sistemik perspektiflerin yer almadıkları) gündelik mücadelelere indirgendiklerinde bu sorunların ortadan kalktıklarını öne sürdüğümüzde, hiç şüphesiz, postmodernin politikasında yer alan en can alıcı konuyu, ve "bütünleştirme" tartışmasındaki en son kozu belirlemiş oluruz. Daha eski bir politika –tabiri caizse– yerel ve global savaşımla arasında bir koordinasyon oluşturmaya ve savaşımın dolaysız yerel nedenine, alegorik bir değer, yani, toplam savaşımın kendisinin bir temsili ve böylece, yüceltilen bir "burada-ve-şimdi"nin somutlaştırılması olma özelliğini atfetme girişimi içindeydi. Politika, ancak bu iki düzlem (yerel ve global) arasında bir koordinasyon gerçekleştiğinde işlerlik kazanır; aksi durumda, bir taraftan devlet için ve devletin çevresinde süregelen, bütünlüğünü yitirmiş ve kolayca bürokratikleşebilen soyut bir savaşıma; diğer taraftan "olumsuz sonsuzluğu" Nietzsche'nin toplumsal Darwincilik ve bir tür metafizik sürekli devrimin istekli coşkusuna benzer bir tanımla postmodernizmde ge-

ride kalan tek politik form olarak açıklanabilen ardı arkası kesilmeyen yerel konular konumuna indirgenirler. Benim kanımca coşku, gerçek (ya da bütünselleştirici) politikaların bir süre için olanaklarını yitirdikleri bir durumda ortaya çıkan bir "dengeleyici unsur" dur; şunu da eklemek gerekiyor ki, yokluğunda global boyut tam olarak ekonominin kendisinin ya da özel girişimciliğin ve yerel bir düzlemde karşı çıkılamayan kar güdüsünün boyutudur. Kanımca coşku, bekleyiş süreci politik yönden verimli olacaktır ve kendi içinde, bu global boyutun görülebilirliğinin ortadan kalkışı gibi belirtilere ve ekonomik sistem ve toplumsal bütünsel gibi görünürdeki soyutlamaları kesip çıkartan ve böylece "somut" ile ilgili beklentilerin yerini "salt durumlara özgü" koşulların yer aldığı (üretim tarzı biçimindeki) "genel"in silinişi ile sonuçlanan postmodern çeviklik içinde eşlik eden, gerçek anlamda politikanın alçak gönüllü bir formu olarak kalacaktır.

Bununla birlikte, "Yeni toplumsal hareketler"in, geç kapitalizmin etkileri ve sonuçları oldukları sürece postmodern oldukları düşüncesi, değerlendirici herhangi bir işlevden yoksun salt bir totolojidir. Zaman zaman, daha eski tür bir sınıf politikasına duyulan bir özlem olarak tanımlanan olgu, genellikle daha çok *tout court* politikaya duyulan özlemi yansıtmaktadır: Yoğun politizasyon ve onu izleyen depolitizasyon ve geri çekilme dönemlerinin, ticari yaşamın yükselme ve düşüş ritmleri üzerinde modelleştirildiklerini varsayacak olursak, bu duyguyu bir "nostalji" olarak tanımlamak, insan vücudunun akşam yemeğinden önce duyduğu açlığı "yemeğe duyulan nostalji" şeklinde tanımlamak kadar doğru olacaktır.

Bölüm 5: Ütopya Kaygısı

Postmodern politikaların bazı ideologlarının programlı formülasyonlarından farklı düşünebilme, olasılıkla öne sürülen savların biçiminden çok içeriği üzerinde konumlanmak anlamına gelir. Laclau ve Mouffe'nin ittifaklaşma politikalarının –çevresinde partilerin yer aldıkları bir "eşdeğerlikler" ekseninin oluşturulmasında işlevlerini nasıl sürdürdükleri konusunda sundukları örnekleyici tanımın, kendilerinin de belirttikleri gibi, çevresinde eşdeğerliklerin oluştuğu konuların içeriği ile hiçbir ilgisi yoktur. Örneğin, özgül ve benzersiz bir konjoktür içinde toplumun "her düzleminde" gerçekleşen bir oluşun ... (olasılıkla) bütünüyle ekonomi düzleminde ortaya çıkan bir oluş ta-

rafından belirlenebileceği ile ilgili kuramsal bir olasılığa yer verirler.[22] Elbette eşdeğerlik kürtaj ya da nükleer enerji gibi sınıfsal olmayan konularla da birlikte örselenecektir. Sınıf politikasına özlem duyanların böyle durumlarda öne sürdükleri, bu ittifakların (hangi anlama gelirse gelsin) yanlış oldukları değil, genelde bunların bir sınıf çevresinde örgütlenen ittifaklar derecesinde kalıcı olmadıklarıdır.

Talihsiz postmodern standart üreticilerinin sık sık beni sınıfsal olmayan hareketleri reddetmekle suçlamaları ve bunun yerine bir "Gökkuşağı Koalisyonu" önermeleri gibi[23] burada da, işçi sınıfı deyiminin, koalisyonun eşdeğerinin kendi etkin bütünleşmesini bulacağı bir ara bulucu şeklinde "inşa edilmediği" çok az konuşmasının bulunduğu gerçeğini göz önüne alacak olursak, Jackson deneyiminin bu açıdan bizler için bir örnek oluşturduğunu belirtmekte yarar vardır. Ancak, sınıf politikasının retoriği ve Jackson'un politik alanda içinde yaşadığımız dönem için neredeyse yeniden keşfettiği "bütünleştirme dili"nin de anlatmak istediği tam olarak budur.

"Bütünleştirme" (totalization) konusuna gelince –ki elbette postmodernistler için yeni dönemin politik sağlığı ve uyumsuzluğu için ortadan kaldırılması gereken en kirli ve günahkar kalıntılar bunlardır– bireyler, Humpty Dumpty gibi, bunun gerçekten kendi istedikleri anlama geldiğini söyleyemezler, buna karşın, gruplar bunu gerçekleştirebilirler ve şu anda geçerli olan kanının ışığından bakacak olursak, "bütünleştirmek", birleştirmek ile aynı anlama gelmez. Bunun yerine, erk ve denetim mekanizması bir gözün altında birleşmek anlamına gelir; ve böylece terim, estetik ya da bilimsel, birbirinden farklı malzemeleri birleştiren hümanist ve pozitivist sistemlerimizin ötesindeki gizli iktidar ilişkilerine işaret eder.[24] Kişi ancak –dünyanın unutulmuş azınlıklarının ve alt sınıflarının tarihlerini bir şekilde kurtararak– bu sözcüğün (bütünselleştirmek) gerçek tarihini sabırla gözden geçirir ve bu konuyu bu noktada bırakır.

Terimin –*Diyalektik Aklın Eleştirisi*'ne eklenen Sartrecı bir damga– en baştan, ileride geri döneceğim diğer sözcükten (bütünlük-totality)

---

[22] Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* (London, 1985), s.77. (*Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, İletişim, İstanbul: 2008).

[23] Bkz. *Postmodernism/Jameson/Critique*, Douglas Kellner, ed. (Washington D.C., 1989). s. 324. Bu sonuç, bölümler halinde ilk kez, bu ciltte yer alan ve *New Left Review* no. 176'da ayrıca basılan (Temmuz/ Ağustos 1989) s. 31-45 çeşitli eleştirmenlere yanıt olarak yayınlanmıştı.

[24] Lynda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (New York, 1988) s. Xi.

kesinlikle ayrı tutulması gerekiyor. Gerçekten de eğer bütünlük sözcüğü, aynı zamanda Gerçeklik olan mevcut bütünün (whole) ayrıcalıklı bir "kuş bakışı" görünümünü öneriyor görünüyorsa, bu durumda bütünleştirme projesi, bunun tam tersini araştırır ve bireylerin ve dirimsel insan öznelerinin böyle bir konumu –benimsemek ya da elde etmek bir yana– kavrayabilmelerinin olanaksızlığını kendi öncülü olarak belirler. "Zaman zaman, kısmi bir özetleme yaparsınız" der Sartre bir yerde. Bir perspektiften ya da bakış açısından yapılan özetleme – kısmi de olsa–, nominalizme yanıt olarak bütünselleştirme projesine değinmektedir (bu konuyu aşağıda, özellikle Sartre'a özel bir göndermede bulunarak daha ayrıntılı bir şekilde tartışacağım). Bu durumda modernizmin "bütünleştirme"lerinde ve postmodernin "bütünlüğe karşı savaş"ında, sözü edilmesi gereken ilk konu da, olası yanıtlara varmadan önce, tam olarak somut ve tarihsel durumun kendisidir.

Eğer bu sözcüğün anlamı, onun kullanımı ise, Sartre'da "bütünleştirme"yi en iyi biçimde onun –algılama ve eylemden oluşan ikili insan etkinlikleri için en az ortak paydayı bulma ve çevreleme işlevi aracılığıyla kavrayabiliriz. Daha erken döneminde Sartre bu iki etkinliği olumsuzlama ve hiçleme (neantisation) kavramı altında bunları, başat özelliklerinin biri aracılığı ile birleştirebilmiştir. Zira onun için gerek algılama, gerekse eylem, gerçekte varolan dünyanın olumsuzlandığı ve başka bir şeye dönüştürüldüğü formlardır (bunun algılama –ya da bilişsellik– ile ilgili olarak olumlanışında yer alan karmaşıklıklar, Sartre'ın örneğin duyumsal algının, rengin ve dokunun herşeyden önce "ben olmayan", "bilinç" olmayan olduğuna duyulan güçlü farkındalık ile tanımlandığı erken dönem yapıtı *L'Imaginaire*'in zorluğunun bir bölümünü oluşturur. Bu nedenle, *L'Etre et Neant*'ın yazarı Sartre için hiçleştirme (nihilation) bütünleştirici bir kavramdır, zira derin düşünce ve eylemin birbirinden ayrı ikiz dünyasını, birincisini ikincisinin içinde eritecek biçimde birleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu, daha sonra (her iki alanda da bu küçük düşürücü kapsama işleminden kurtulmak üzere sürdürülen özellikle uzmanlaşmış burjuva girişimlerinin dışında) algı ve düşüncenin de kapsandığı "praksis" için önerilen eşdeğer ile güçlendirilmiştir. Gestalt ruhbiliminin solgun bir arka imgesi (after image) şimdi, yeni geliştirilen "bütünselleştirme" sözcüğünün praksisin kendisi olarak bir eşdeğer kabul etmenin avantajlarının belirlenişinde bize yardımcı olacaktır; ve daha önceden

olumsuzlama olarak adlandırılan bir olgu şimdi, yeni bir durumun ortaya çıkması şeklinde görülebilmektedir: Bir yapının birleşmesi, yani, fikirlerin eski fikirlerle ilişkilendirilmesi, görsel ya da işitsel yeni bir duyumun etkin bir şekilde algılanmasının sağlanması, bunun zorla yeni bir forma dönüştürülmesi. Sartre'da bütünselleştirme, kesin olmak gerekirse, proje tarafından harekete geçirildiğinde bir aracın (agent) özgül bir nesne ya da unsuru olumsuzladığı ve oluşum sürecindeki daha geniş kapsamlı bir proje olarak yeniden biçimlendirilen bir süreçtir. Felsefi yönden ve türler üzerinde gerçek bir mutasyonu önleyerek, kapitalizmin üçüncü ya da postmodern aşamasında insan etkinliğinin, postmodernin bazı ideal imgelerinin –herşeyden çok şizofreni– açıkça onu küçük düşürmek ve onun tarafından özümsenmeyi ve kapsanmayı reddeden özellikler olarak kalabilmek üzere hesaplanmış olmalarına rağmen– bu genel formülden nasıl kaçınabildiğim ve onu nasıl önlediğini görebilmek hayli zor oluyor. "Güç"e gelince, praksis ya da bütünselleştirmenin her zaman, başka bir durumda tümüyle özgür ve hiç kimsenin arzularına ya da kaprislerine bağlı olmayan bir dünya içinde kolay incinebilir bir kontrolü sağlamayı, ya da, daha da kolay incinebilir bir öznenin yaşayabilmesini amaçladığı da açıkça belli oluyor. Kanımca, güçten yoksunlaştırılanın gücü arzulamadığı, Sol'un gerçekte kaybetmeyi arzuladığı görüşü, tartışmalara açık bir savdır. Baudrillard'ın belirttiği gibi, böylesine bozulmuş bir evrende başarısızlık ve zayıflık, en başta "projeler"den ve "kısmi örgütlemeler"den daha gerçeğe yakın. Bununla birlikte, çok sayıda insanın bu şekilde düşündüğünden şüpheliyim; tümüyle hayranlık verici olması için böyle bir tavrın Budizm noktasına kadar mutlaklaştırılması gerekir; her durumda, Jackson kampanyasının bize öğrettiği ders bu değildi. Öte yandan, 1984'ün korkutucu derslerine gelince, bunlar, Gorbachev döneminde her zaman olduklarından daha da gülünç duruma gelmişlerdir; ve bu da, en azını belirtmek gerekirse, sosyalizmin ölümünü ilan etmek üzere gerçekleştirilen güç ve çelişik bir operasyonun ve totaliterci kana susamışlık ile ilgili tüyler ürpertici mesajını bir nefeste söyler.

Bu nedenle, "bütünleştirme" kavramına duyulan düşmanlık, en uygun biçimde bu tür praksislerle ya da kolektif proje ile ilgili nosyonların ve ideallerin sistematik bir yadsınışı şeklinde deşifre edilebi-

lir.[25] Görünürdeki ideolojik türdeşine gelince, daha sonra da göreceğimiz gibi "bütünlük" kavramının postmodern için dışlanması ya da önlenmesi, aynı ölçüde stratejik bir önem taşıyan "üretim tarzı" nosyonunun felsefi bir formu olarak kavranması gerekmektedir. Ancak, birbirinden ayrılamaz bir biçimde karmaşıklaşan "bütünlük" ve "bütünleştirme" kavramlarının metafizik bir kalım olarak artık zihinsel bir Stalinizm bile olmayan, gerçeklikle ilgili yanılsamaları, ilk ilkelerin oluşturduğu bir bagaj, kavramsal anlamda "sisteme" duyulan bir açlık, kapanışa ve kesinliğe duyulan bir özlem, merkeziliğe duyulan bir inanç, temsile duyulan bir bağlılık ve çok sayıda antikalaşmış düşünce sistemleri ile, gerçek bir metafizik kalımın göstergeleri olarak ele alındıkları bu tartışmaların daha felsefi görünümleri üzerinde son bir kaç sözün söylenmesi gerekiyor: Bu görünümler, verili bir entelektüel operasyonda içeriğin kalımını, daha eski anlamda inancın açığa vurulan işareti; inancın gerisinde, temel aydınlanma programının izinden henüz silinmemiş metafizik aksiyonların ve söylenmemesi gereken önvarsayımların devam eden varoluşlar tarafından bırakılan bir leke olarak teşhis ederler. Şurası açıkça bir gerçektir ki (özellikle John Dewey ve belirli bir pragmatizme olan yakınlığından dolayı) bizzat Marksizmin de gizlenmiş önvarsayımlarının canlandırdığı karşı çıkmalara açıkça bir sempati beslemektedir; bununla birlikte, Marksizm bunları "ideoloji" olarak tanımlar ve aynı zamanda da verili bir tür içeriğe tanınan ayrıcalığı "şeyleştirme" olarak nitelendirerek maskesini indirir. Her durumda, diyalektik bu anlamda gerçek bir felsefe olmaktan çok farklı bir alan, "kuram ve pratiğin bir bileşimi" olmuştur. Diyalektiğin (felsefenin aynı anda hem gerçekleşmesinin, hem yasaklanmasının yaygın olarak bilinen) ideali –Gödel'in yerçekimi ile ilgili iyi bilinen yasalarına karşı– öncüllerden tümüyle yoksun olarak varlığını sürdürmeyi amaçlayan daha iyi bir felsefenin bulunması değil, bunun yerine –doğal ve toplumsal dünyanın, bir felsefe sistemi biçimindeki "bütünselliğin" artık arzu edilen bir gerçeklik olmadığı– anlamlı bir bütünlüğe dönüştürülmesidir.

Ancak şu an sıklıkla önerilen ve gizlenen geleneksel bir anti ütopyacı tavır, ki bu tavır Frankfurt Okulu felsefesinde konumlandırıldığı şekilde "özdeşlik"ten, yukarıda daha önce değinilen "bütünleştirme"

[25] Buna da yalnızca şu paradoksu eklemek kalıyor: Sartre'ın *Critique*'i salt bir "gruplar" kuramı olmakla kalmayıp, aynı zamanda tamamlanmamış da olsa, bu bağlamda daha geniş kapsamlı toplumsal sınıf kategorisi karşısında göreceli bir rahatsızlık duygusunu yansıtıyor.

(Sartre) ve "bütünlük" (Lukàcs) kavramlarının birçok kötülenmiş terim çeşitliliği tarafından başlatılmıştır; içerisinde varlıksal bir tartışma var olagelmektedir ve ayrıca ütopyanın kendi dilinde olduğu gibi genellikle modern dünya sisteminin sistemli dönüşümünde şifre bir kelime olarak fark edilmiştir. Bu gizli tartışma, tüm bu izleklerin sonunu ya da ana terimini özünde hala Hegelci "uzlaşma" *(versöhnung)* nosyonunun şu ya da bu çeşitlemesi; yani, birbirinden kökten kopartılmış ya da yabancılaştırılmış bir özne ile bir nesnenin son kertede bir tür yeniden birleşimi ya da hatta (terim, felsefe ders kitaplarında Hegel ile ilgili şematik ve kalıplaşmış Hegel yorumlarına ihanet ediyor görünse de) aralarında oluşturdukları yeni bir sentez olarak konumlandırır. Böylece "uzlaşma" bu anlamda, şu ya da bu yanılgı veya "burada"lığın metafiziği ya da çağdaş ötesi diğer kodlarda yer alan eşdeğerlikler içinde özümsenir.

Bu nedenle burada anti-ütopyacı görüş, her zaman kendi varlığını açığa vurmayan önemli bir aracılığı kapsar. Ütopyanın ya da kökten farklı bir toplumun sosyal ya da kolektif yanılgısının herşeyden önce, kendisini en baştan kusurlu bir bireysel ya da varoluşsal yanılgının içinde yer aldığından dolayı hatalı olduğunu öne sürer. Bu daha derin tartışmaya göre, özdeşliğin metafiziği özel yaşamın her noktasında işler durumda bulunduğundan dolayı politik ve toplumsal düzleme yansıtılabilmektedir. İster açık, ister örtük olsun bu tür bir mantık elbette, kolektif ve politiğin gerçek dışı, üzerinde öznel ve kişisel saplantıların uygunsuz bir durumda yansıtıldıkları bir uzam olduğunu öne sürerek, o eski moda orta sınıf nosyonuna ihanet eder. Oysa bu nosyonun kendisi, modern toplumlarda kamusal ve özel varoluşun ayrışımının bir sonucudur ve öğrenci hareketlerinin Oediposcu başkaldırı terimleriyle tanımlanması gibi, tanıdık, düşük düzeyli formlara dönüşebilmektedir.Bununla birlikte, çağdaş anti-ütopyacı düşünce bu görünürde bezgin ve hiçbir şey vaat etmeyen temelden çok daha karmaşık ve ilginç tartışmalar geliştirmiştir.

Bu arada, varoluşsal yanılgı şiddetinde bir politik vizyonu suçlayan bu ilk hareketin politik boyutta devamı sayılan hareketler için burada sözü edilmeyecek farklı yanıtlar gerekmektedir. Bu sonuçların birincisi şu görüşü öne sürer: Tam olarak etkisiz sayılmasa da, zararsız gibi görünen Ütopyacı düşünce gerçekte tehlikelidir ve diğer sonuçlarının yanısıra Stalin'in kamplarına, Pol Pota ve (iki yüzüncü yılında yeniden gündeme getirilen) Fransız Devrimi'nin "katliam"

larına ulaştırır (ki, buna karşılık bu kutlamalar da bizleri doğrudan doğruya, var olan toplumsal düzenin organik dokusuna müdahale ederek dönüştürmeye yönelik insan girişimlerinin zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkacak olan şiddet konusunda bizleri uyaran Edmund Burke'ün her zaman canlı kalabilen düşüncesine ulaştıracaktır).

Ancak, bu sonuçla birlikte oldukça farklı bir "sonuç" daha ortaya çıkar ki o da, bu ütopyacı toplumun, nesne ile özne arasındaki ütopyacı "uzlaşmasının bir şekilde bir feragat noktası, yaşamın yalınlaştırıldığı, heyecan verici kentsel farklılığın silindiği ve duyumsal uyarının etkisini yitirdiği nokta (cinsel baskılar ve tabulara duyulan korku burada açıkça konumlandırılmıştır); son olarak da, "Batı Uygarlığı"na ait ilginç denebilecek derecede karmaşık tüm özelliklerin yok edildiği, "kırsal budalalığın" yalın, organik köy formlarına geri dönülen bir yer olacağına duyulan libidinal korku ya da fantazyadır. "Ütopya" üzerine bu korku ya da kaygı, somut anlamda ideolojik ve psikolojik bir görüngüdür ve kendi içinde sosyolojik bir araştırmayı gerektirir. Bununla birlikte, entelektüel dışavuruma gelince, son yıllarda kaybettiğimiz (1988) Raymond Williams, sosyalizmin kapitalizmden daha yalın değil, tam aksine çok daha karmaşık olacağını; ve insanlık tarihinde ilk kez insanların kendi yazgıları üzerinde tam bir kontrol oluşturabilecekleri bir toplumun örgütlenmesinin, zihinde içinde yaşadıkları "yönetilen dünya"nın bireyleri için cesaret kırıcı ölçüde zor ve anlaşılabilir nedenlerden dolayı da ürkütücü sayılan taleplerde bulunacağını belirterek, bu tartışmayı sonuçlandırmaktadır. Ancak, konuyu bu şekilde açıklamak aynı zamanda da, son aşamada metafiziğe bir son vermeyi ve Tanrı'nın, doğanın, piyasanın, liderliğin "gizli el"inin kesinlikle ortadan kalktığı, amacına ulaşmış bir "insanlık çağı" ile ilgili bir vizyonun ilk unsurlarını yansıtmayı amaçlayan görüşünün de sosyalist ideal olduğunu anımsamak anlamına geliyor. Çağdaş "anti-Ütopik" konumların en önde gelen çelişkilerinden biri de bu durumda, uzlaşma ve buradalık ile ilgili varoluşsal yanılgılarda (doğru bir biçimde) metafizik olarak tanımlanan özelliğin daha sonra, insanlık toplumunda ilk kez metafizik yetkeden kurtulabilmeyi amaçlayan laik bir politik ideale "yansıtılması"ndan kaynaklanır.

Bununla birlikte anti-Ütopyacı düşüncenin felsefi içeriğinin "ara aşama" adını verdiğimiz "özdeşliğin" şu ya da bu diyalektik uzlaşma ile yan yana var olduğu aşamada konumlandırılması gerekir. İronik olarak tartışmanın bu noktasında ele alınan konumun kendisi göreceli

biçimde diyalektiktir, zira genelde vurgulanan –çeşitli türde birkaç kural dışı mistik düşünürün gerçekten varolduklarını savladıkları– uzlaşma ya da buradalığın dolaysız deneyimi değil, daha çok, bu deneyimin gelecekteki olası varoluşunun yanılgısını ya da aynı sonuca yol açan, ancak mantıksal önvarsayımını araştırması bizim kavramlarımız içinde yer alan yanılgının yol açtığı olası zararlardır.Bu nedenle, bu ikinci tehlikeyi önce ele alacak olursak, "özne" ve "nesne" gibi kavramlar, araştırıyor göründükleri yöntemler tarafından anlamlarını yitirecekler ve böylece, mantıksal olarak kendilerini yanılgı üzerine oluşturan özne ve nesnenin "uzlaşması" üzerinde temellendirebileceklerdir. Bu nedenle de, bu tür "diyalektik" kavramları işleyenler – uzlaşma ile ilgili somut olasılıklar üzerine belirtecekleri konular ne olursa olsun (ki, hiç bir Adorno okuru bu belirtilenlerde güvenilir, kayda değer herhangi bir gerçek bulamayacaktır) –her durumda mantıksal araştırma yoluyla, artık o aşamada neredeyse anlatısal, hatta tarihsel bir model içinde işler gibi görünen bir sürecin temelinde yatan "gizli sentez"i –özne ve nesnenin birbirinden ayrılmalarından önce var olan "ilk birlik" anını ve özne ve nesnenin bir kez daha uzlaştıklarında "yeniden keşfedilen bir birlik anı"nı– sürekli kılarlar. Böylece, usta bir deyişle "Marksist" tarih vizyonu olarak tanımlanan nostaljik-ütopik bir üçleme ortaya çıkar: Düşüşten, yani kapitalist çözülmeden önceki altın çağ –bu çağ, isteğinize bağlı olarak primitif komünizm ya da kabilesel toplum, Grek ya da Rönesans "polis"i, devlet gücünün ortaya çıkmasından önce her hangi bir ulusal ya da kültürel geleneğin tarıma dayalı "komün" içinde konumlandırılabilir; "Modern çağ" ya da diğer bir deyişle kapitalizm; ve daha sonra da, bunun yerini almak üzere başvurulabilecek herhangi bir ütopik görüm. Ancak, uygarlığa, modernliğe "düşüş" nosyonu, "duyarlığın çözülüşü", eğer yanılmıyorsam, Marks'dan önce de varolan ve T.S. Eliot'un tarih üzerindeki görüşünün tüm hümanistler için en iyi bilinen yorumunu sunduğu kapitalizmin sağ kanadı tarafından yapılan eleştirinin bir özelliğidir; öte yandan, "üretim tarzlarının çoğulluğu" ile ilgili Marksçı kavrayış, bu nostaljik ve üçlü anlatıyı göreceli olarak olanak dışı kılar.

Örneğin, Adorno ve Horkheimer'de "aydınlanma diyalektiği" kavramının benzersiz özgüllüğü şurada yatar: Kavram, herhangi bir başlangıç ya da "ilk terim"i dışarıda tutar ve özgül olarak "aydınlanma"yı, yapısı tam olarak kendisinden önce var olan düşünce şeklinin (ki, bu da bir tür aydınlanmadır), söylencenin "özgün an"ı, gerçek

aydınlanmanın ortadan kaldırmayı kendisi için bir misyon olarak belirlediği doğa ile bir arkaik birleşme olduğu yanılsamasının yaratılmasında yatan "her zaman hazır" bir süreç olarak tanımlar. Bu nedenle eğer burada konu, tarihsel bir öykünün anlatılması ise, Adorno ve Horkheimer'ı "düşüş" ya da "çözülüş""ün orada her zaman hazır bulunduğu başlangıcı olmayan bir öykünün anlatıcıları şeklinde okumanız gerekir. Bununla birlikte, eğer Adorno ve Horkheimer'ın kitaplarını tarihsel görümün ya da anlatının kendisinin özelliklerinin ya da yapısal sınırlarının ve patolojilerinin teşhisi olarak yeniden okumaya karar verirsek, böyle bir durumda oldukça farklı bir yaklaşımla "ilk birliğin" yok oluşundan sonra beliren o tuhaf suretin, tarihsel gözün kendi kaçınılmaz geçmişi olarak belirlediği, ancak daha sonra önsel bir görüm tarafından yeri alındığında, geride hiçbir iz bırakmadan kaybolan verili herhangi bir şimdiki zamanın görüngüsünün (fact) üzerine yansıtıldığı sonucuna varabiliriz.

Derrida'nın tüm bu süreç ile ilgili Rousseau'nun temel yorumuna geri dönen yorumu, yukarıda özetlenen analizden daha soyut ve daha karmaşıktır. Zira Derrida bu görünüme, tanım gereği dilden yoksun bir toplumu ortaya koymak üzere ütopyacıların kullandığı dili ekler. Burada, kavramsal kargaşa ya da felsefi hatanın ("bilinç" ve düşünmeye ilişkin konular) yerini, ütopyacı "düşünür"ün bunlara yaptırmaları gereken şeyi yerine getiremediği, yani, kendi şimdiki zaman kipindeki konuşma ve yazma ediminden radikal anlamda farklı bir şeyin oluşabilmesini sağlayamayan cümle yapılarının ölümcül zorluğu almıştır.

Bu arada, (cümlelerin zaman içinde yorumsamacı döngünün yasalarına göre hareket etme zorunda olmalarından dolayı) konuşma ve yazma ediminin şimdiki zamanının kendisi bir yanılsamadır; "zaman" içinde başka bir yerde bir "burada olan" ya da "şimdiki zaman" üzerine yeterli bir resim sahneleyemez. Derrida'nın "eklemlendiricilik" (supplementarity) kavramı, polemik silahların ve tartışmaların anti-Ütopik cephaneliğine dahil edilmiştir; şimdi, bunun farklı bir yoldan, cümlenin kendisinden çıkarsanabilen sonuçların oluşturduğu bir topluluk olarak okunup okunamayacağını görmek isteyebiliriz.

Dilbilimsel düzlemden varoluşsal düzleme yansıtıldığında –ancak böyle bir yansıtma bir tür Derridacı "ideoloji" şeklinde olacaktır– "uzlaşma" ile ilgili bu konum diğer yorumlarla birlikte, en iyi Sartre'ın daha erken döneminde kullandığı dil tarafından dramatize edilebilen

bir tür "etik" olarak yan yana duracaktır (ancak, bu tür düşünce ile ilgili Sartre geleneği, ortaya çıkmakta olan yapısalcılık ile Sartrecı fenomenoloji arasındaki kopuş tarafından –kültleştirilmiş değil– karanlıklaştırılmıştır). Örneğin *Varlık ve Hiçlik*'te buradalık ya da özne ile nesne arasındaki uzlaşma ("kendi içinde oluş" ya da bilincin) şeylerin kendi içinde oluşlarının kalıcı bolluklarını kendi içine dahil etmeye duyulan kaçınılmaz, ancak olanak dışı özlemi şeklinde sahnelenir; bilinci oluşturan, herşeyden önce, doğrudan doğruya bir "şey" olmadan, yani ölmeden "oluş"un bu şekilde soğurulmasına duyulan bir özlemdir. Tüm insan zamansallığı, bu önünüzde, ancak ulaşamayacağınız bir konumdaki nesne-özne uzlaşmasının yarattığı bolluğun serabı ile işler; ve Sartre'ın fenomenolojik terminolojisinin sağladığı avantaj, bu dramayı salt epistemolojik ya da estetik düzlemin ötesine doğru genişleterek, onun en yüce metafizik tavırlarda ve çatışmalarda olduğu gibi, gündelik yaşamın çatlaklarında ve "mikrolojileri"nde de aynı ölçüde işlediğini gösterebilmesidir. Böylece, bir bardak suyun içilmesi eylemi, susuzluk içinde giderilen susuzluğun bolluğunun hayaletimsi bir içkinliğini konumlandırır ve akabinde, herhangi bir gerçekleşmeyi sağlamadan geçmişe dönüşür.

Aynı zamanda hırslarımızı, beğenilerimizi, cinselliğimizi ve diğer kişilerle olan ilişkilerimizi, boş zamanlarımızı olduğu kadar iş zamanlarımızı yöneten "oluş" serabı, daha sonra "metinsel" ya da yapısökücü terimlere aktarılabilen bir tanı ve bir etiği esinlendirir: Sartre'ın daha önce "metafizik" olarak tanımladığı bu yanılsamalardan radikal anlamda kaçınabilen bir yaşam tarzını düzenleyebilme çabası; zaman içinde (dinlerin "Tanrı" adını verdiği kendi-içinde-kendisi-için olmaya duyulan özlem var olmadan da kendi kendisini gerçekleştiren yaşam) ve buradan da, en dolaysız jestlerimize ve duygularımızın mikro yapılarına iner. (Sartre'ın "sağınlık" adını verdiği ve daha sonra kaleme aldığı fragmanter felsefi çalışmalarının salt bireysel varoluş terimleriyle eksiksiz bir biçimde gerçekleştiremediği) aşkınlık karşıtı insan varoluşu ile ilgili bu etik ideal, din, metafizik ve aşkınlığı yalnızca görünürde "aydınlanan" modern dünyanın en din dışı uzamlarına ve olaylarına kadar izleyen Nietzsche-sonrası Aydınlanma görümleri arasında elbette en kusursuz olanıdır. Derrida'nın metafizik üzerindeki incelemeleri bu ideale, Adorno'nun Aydınlanma kavramından çok daha yakındır. Adorno açıkça Sartre'a olan hayranlığını belirtir, ancak politik ve felsefi en büyük rakibi olan Heideg-ger'in ya-

pıtlarının ayrılmaz bir bölümünü oluşturduğuna inandığı varoluşsal düşünce ve analiz üzerindeki odaklaşmayı şiddetle eleştirir.

Bununla birlikte, postmodernizmde otantik ya da metinselleştirilmiş varoluşun bu görünürde ütopyacı ve gerçekleştirilemez görümü üzerinde sorulması gereken soru da, bu vizyonun bir anlamda toplumsal yönden gerçekleşip gerçekleşmediği ve bunun tam olarak postmodern terim tarafından tanımlanan gündelik yaşamın ve tinsel nesnenin dönüşümlerinden biri olup olmadığıdır. Bu durumda, modernlik içinde varlığını sürdüren metafizik gölgelerin ve izlerin eleştirisi paradoksal olarak, modernin metafizik kalıntılarının üzerindeki postmodern utkunun bir kopyasına dönüşür; burada, tinsel benlik ya da merkezi özne üzerine herhangi bir yanılsamanın yansıtılmasına, iyi huylu, moleküler "şizofrenik" yaşama ilişkin ahlaki bir ideale ve buradalığın serabının duygusuzca terk edilmesine yönelik bir "çağrı"nın, bugünkü yaşam biçimimizin bir eleştirisi ya da bunun ortadan kaldırılmasına yönelik bir girişim değil, tam tersine, bu yaşam biçiminin bir tanımı olduğu ortaya çıkabilir.

Adorno'nun yaşamı, belirli aralıklarla ve kahince bir yaklaşım içinde görümleyebildiği bir "yeni dünya"nın eşiğinde son buldu; ancak, aşkınlığın ve metafiziğin olanaksızlığı üzerine belirlediği konumu, bugün de öğreticiliğini sürdürmekte, hatta (aşkınlığın ve metafiziğin) geçiciliğine duyulan kederin zorunlulukla tutuculuk ya da nostalji olmadığını açıkça göstermektedir; zira, felsefenin metafizik ve spekülatif nosyonunu yitirişinde, bu ikincisinin bir "sanki" kipinde yeniden oluşturulması için bir program değil, çağdaş toplumun teknotratlaştırılmasının başat bir tarihsel belirtisini görmektedir.

Bununla birlikte, çağdaş distopik düşüncenin varoluşsal önvarsayımları üzerindeki bu uzun yürüyüşten çıkartılabilecek bir sonuç daha vardır; zira, buradalığın varoluşsal ve bireysel metafiziği, bolluk ya da "uzlaşma"nın toplumsal sistemi dönüştürmeye yönelik politik istenç ile yan yana konumlandırılmasının yerine, bu ikisinin arasındaki bağlantının kopartılması gerektiğini öne sürmektedir. Bu yeni tutuculuğun gözden kaçan öncülü şudur ki, radikal anlamda farklı bir toplumun politik görümü bir şekilde özdeşliğin kişisel metafiziğinin bir yansımasıdır ve bu nedenle, onunla birlikte yadsınmalıdır. Ancak, politik ve ideolojik yönden durum gerçekte tersine dönmüştür; ve toplumsal değişim üzerine politik görümleri (ya da diğer bir deyişle "ütopya"ları) sökme projesinde hizmete sunulan güç, va-

roluşçu metafiziklerin filozofik eleştirilerinin gücüdür. Oysa, bu iki düzlemin herhangi bir ortak noktasının bulunduğunu düşünmek için herhangi bir neden yoktur; anti-Ütopya en başta bunların özdeşliğini herhangi bir tartışmaya girmeden olumlar ve bu toplumdan daha insani ve yoğun biçimde daha karmaşık bir toplum üzerindeki Ütopyacı ideale varoluşçu eleştiri tarafından maskesi düşürülen özlemleri ve yanılgıları katmak için hiçbir gerekçe yoktur. Böyle bir toplumda yer alan nihai kaygılar, materyalist ve biyolojiktir ve ölen kuşakların başdöndürücü bir biçimde birbirini izlemesi ve zihin için genelleştirilmiş demografik bir skandal olarak insanlık tarihinin örtüsünün kaldırılışını yansıtır ki bunlar Adorno'nun, insanlık tarihinden çok doğaya teslim ettiği özelliklerdir. Ancak, bu düzlemin temelini oluşturan metinler, ne Thomas More'a, ne de Dostoyevski'ye aittir ve olasılıkla Kafka'nın "Josephina Fare-Şarkıcı" ya da belki de Budizmin klasiklerine daha yakındır.

Bölüm 6: Farklılığın İdeolojisi

Yukarıda açıklanan nedenlerden dolayı, grupların ve farklılığın ideolojisi despotizme felsefi ya da politik anlamda gerçek bir darbe indiremez. Ancak, Lynda Hutcheon'un da öne sürdüğü gibi ideolojinin gerçek hedefi başka bir yerde, (Toqueville'in yine de despotizm ile özdeş gördüğü) o farklı oluşta, yani "konsensus"ta yatıyor olabilir.

> İnsanlığa karşı tüm bu içselleştirilmiş meydan okumaların önemli özelliği, Konsens nosyonunun sorgulanmasıdır. Konu düzleminde anlaşmaların her türlü sorundan özgür ve evrensel olarak tanımlayabileceğinizi öne süren anlatılar ya da sistemler şimdi –kuramda ve sanatsal uygulamalarda– farklılıkların teslim edilmesi tarafından sorgulanmaktadır. En aşırı formülasyonu içinde ister azınlığın özelliklerini (eğitimli, duyarlı, seçkinci), ister kitle kültürünü (ticari, popüler, alışılagelmiş) betimleyen terimlerle tanımlansınlar, sonuçta bizim konsens adını verdiğimiz durum, gerçek konsensin yalnızca bir yanılsamasıdır; zira, gerek azınlık kültürü, gerekse kitle kültürü toplumsal gerçekliğin (çoğul anlamda) söylemler tarafından yapılandırıldığı bir toplumun, geç kapitalist, burjuva, bilişsel, post-endüstriyel bir toplumun somutlaşmış örnekleridir –ya da postmodernizm bu şekilde öğretmeyi amaçlar.[26]

[26] Hutcheon, Politics of Postmodernism, s.7.

Ancak, eğer böyle ise, bu durumda toplumsal ve politik hedeflerin bir transferi gözle görülmez bir durumda gerçekleşmiş ve bir üretim tarzının yerini yeni bir üretim tarzı almıştır. Despotizm eski bir rejimdi; terimin modern karşılığı olan totalitarizm, sosyalizmi amaçlar; oysa konsensus, oy sandıkları, kamuoyu yoklamaları ile şimdi temsili demokrasiyi benimsemektedir ve kendini, çoğunluğun istencine ve konsensine başvurmanın doyurucu olmak bir yana, özellikle yasal olduğunu bile savunmayan yeni toplumsal hareketler tarafından politik yönden sorgulanan bir anlayış olarak bulmaktadır. Burada, farklı bir bağlamda bizi ilgilendiren, bir yanda, farklılığın genel ideolojisinin ya da retoriğinin bu somut toplumsal savaşımların eklemlendirilebilmesine uygunluğu; diğer yönden ise, grupların mantığının temellendirildiği ve sürekli kılındığı toplumsal bütünlüğün daha derinde yatan örtük temsili ya da ideolojik modelidir; daha önceki bölümlerde önerildiği gibi, enerjilerin diğer iki tipik postmodern sistemi (ya da temsilin) yani, medya ve piyasanın– metafizik mübadelesini de kapsayan bir model.

Zira, fark kavramının kendisi bir bubi tuzağıdır: kavram, en azından bir sözde diyalektiktir ve bazen ayrımsanamayan ters kutbu Özdeşlik ile görülmeyen bir biçimde birbirlerinin yerlerini almaları (çeşitli) felsefi geleneklerde kaydedilmiş bulunan en eski dil ve düşünce oyunları arasında yer alır, (Aynı ve Öteki arasındaki fark, Öteki ve Aynı arasındaki farkla aynı mıdır, yoksa bu ikisi birbirinden farklı mıdır?). Farklılığın ateşli bir savunması olarak kabul edilen tartışmanın önemli bir bölümü, elbette yalnızca liberal hoşgörü, olumsuz uzlaşmacılıkları iyi bilinen, ancak hiç değilse toplumsal bir olgu olarak farklılığa duyulan hoşgörünün en başta toplumsal homojenleşme ve standartlaşma ile gerçek anlamda toplumsal farklılığın silinişinin bir sonucu olup olmadığı sorusunu sorabilen bir konudur. Bu durumda, neo-etnikliğin diyalektiği açıkça bu noktada yer almalıdır, zira burada, kişinin belli bir grupla özdeş kılınmasına mahkum olması ile, içinde yaşadığı kültür tarafından değerlendirildiğinden dolayı belki bir grubun üyeliğinin nişanının taşınması gibi daha isteğe bağlı bir seçim arasında bir "farklılaşma" söz konusudur. Diğer bir deyişle, postmodernde etniklik –daha doğrusu neo-etniklik– bir tür yuppie olgusudur ve bu nedenle de, çok sayıda aracı konuma gerek kalmaksızın, bir moda ve piyasa söz konusudur. Öte yandan, farklılığın onaylanması böyle durumlarda, bir tür saldırganlık anlamına da gelebil-

mektedir; örneğin Yahudi olmayan birinin Yahudileri, Yahudilik ile özdeşleştirmesi, bu kişinin isteğinin dışında, anti-Semitizme ilişkin tüm bilinen göstergeleri harekete geçirmesi ile sonuçlanabilir. Neo etniklerin savladıkları serap –ki bu altmışlı yıllarda bugünkünden daha güçlü idi– hala, sağlanan kolektifliğin: Kendi kolektifliğinden daha güçlü anlamda bağlayıcı ve "arkaik" olduğu düşlenen başka bir kolektif ile kendini özdeş gören, sınıfına ihanet etmiş kişinin bir karikatürü olarak "grupçu"nun kültürel imrenmesidir. Görüngünün sınıfsal içeriği kalıcıdır; zira, ilk anda ve yeniden bir araya gelmeleri ile sonuçlanan bir panik tepkisinden önce, egemen sınıfların toplumsal yönden biraz daha çözülmüş durumda oldukları ve ekonomik gereksinimlerin bir araya getirdiği ikincil gruplarla karşılaştırıldıklarında daha yoğun biçimde bireyciliğe ve anomiye yakın olan kapitalizmin toplumsal dinamiğinin bir özelliğini oluşturmaktadır. Eğer herhangi bir Marksçı toplumsal ruhbilimin temel öncülü, bu tür sağlanmış kolektifliğin neredeyse ontolojik çekiminde ve yerçekimsel gücünde yatıyorsa[27], bu durumda, seçkinlerin imrenmeleri ve nostaljileri, bir anda, daha alt sınıflarda yer alan daha gerçek insanlar için verili bulunmuş bir şey olur (ve aynı sonuçlara benzeyen bir özellik uzamsal yönden, emperyalizm ve turizm tarafından metropolis ve Üçüncü Dünya'ya da yayılabilir). Bununla birlikte belki de, çok fazla grubun bulunmasında ve bunların (çoğunlukla medya türü) temsile olan bağlarının daha açık olmasında, söz konusu kurmacanın ontolojik doyumları ortadan kaldırdığından dolayı, etnikliğe duyulan bu tuhaf eğilim bugün ortadan kalkıyor görünmektedir.

Öte yandan, eğer "farklılık" bugün içsel yönden çok sayıda kayganlığı yansıtan şüpheli bir politik slogan ise –şöyle ki, terim zaman zaman son dakikada soğuk savaş tarzı bir sosyalizm karşıtlığına dönüşünceye kadar son derece kötü bir deyişle "yaşam tarzı konuları" üzerindeki altmışlı yıllara özgü savunmayı uzatmaktadır– postmodernin kavranabilmesi için temel toplumbilimsel araç (ve en başta "farklılık" ideolojisinin kavramsal anahtarı) olan "farklılaşma"da bundan daha çok güvenilir değildir. Postmodernizmin dönemselleştirici ve bütünleştirici soyutlama şeklinde kavranışı tarafın-

[27] Jean Paul Sartre, *Search for Method*, (New York, 1968): Bendeki değişikliğe yol açan, Marksizmin gerçekliği, işçi kitleleri ile ilgili ufkumda, Marksizmi yaşayan, onu uygulayan ve belli bir uzaklıktan küçük burjuva entelektüelleri üzerinde karşı konulamaz bir çekim uygulayan devasa karanlık bir gövdenin ağır varlığı idi.

dan sahnelenen daha derin paradoks budur ve bir alan ile birleştirmek ve onu, bu alan içinde yer alan gizli özdeşlikler içine yerleştirmek ile, postmodern kuramın açıkça farklılık ya da farklılaşma mantığı olarak tanımladığı güdülerin mantığı arasında var olan bu görünürdeki çelişkide yer alır. Postmodern hakkında tarihsel yönden benzersiz olan özellik böylece salt "heteronomi" ve bu tür rastgele ve birbiri ile ilişkisiz alt sistemlerin ortaya çıkışı olarak kabul ediliyorsa, bu durumda argümanın akışına göre, bunu en baştan birleşmiş bir sistem olarak kavrama girişiminin gerisinde sapkın bir şeylerin bulunması gerekiyor. Kavramsal birleşmeye yönelik çaba, en azını belirtmek gerekirse –postmodernizmin ruhunun kendisi ile farkedilir bir tutarsızlık içindedir; belki de bu çabanın, postmodernin farklılık oyunlarını azaltmak ve tartışma dışı bırakmak ve hatta, çoğulcu öznelerinin üzerine yeni bir kavramsal uygunluğu konumlandırmak üzere, kavramsal birleşmenin, postmodernin üzerinde "tahakküm kurmak" ya da "yönetmek" amacıyla uygulanan bir girişim olarak maskesinin düşürülmesi gerekmiyor mu? Bununla birlikte, edimin türünü dışarıda bırakmak üzere, hepimiz olası her yoldan yararlanarak, tarih üzerinde bir "tahakküm" kurmak isteriz: Tarihin karabasanından kaçış, diğer bir deyişle, sosyo-ekonomik ölümcüllüğün diğer durumda "kör" ve "doğal" yasaları üzerinde insanlığın zaferi; hangi dilde ifade edilirse edilsin, Marksist kalıtımın yeri doldurulamaz istenci budur.

Ancak, farklılaşma üzerine birleştirilmiş kuramda yanlış yönlendirilmiş ve çelişik bir şeylerin bulunduğu nosyonu aynı zamanda soyutlama düzlemleri arasında var olan bir karışıklığın üzerinde de yapılanmıştır; oluşturucu anlamda farklılıklar yaratan bir sistem, ne bir sistem olarak kalır; ne de bu tür bir sistemin "idea"sı tür olarak –bir köpeğin havlaması gerektiği ya da bir şekerin tatlı olması gerektiği düşüncesinden ötede– kavramsallaştırmaya çalıştığı nesneye benzemelidir. Öyle hissedilir ki, kendimizin de tıpkı diğerleri gibi olduğumuzu farkettiğimizde, kendi tekilliğimizle ilgili benzersiz ve kolay kırılabilir değerli ve varoluşsal bir şey, geri gelmez bir biçimde yitirilecektir. Bu durumda, bırakalım öyle olsun; en kötüsünün ne olacağını bilebiliriz: Karşı çıkma elbette varoluşçuluk (ve fenomenolojinin) ilksel bir formudur ve daha çok, ilk önce açıklanması gereken kaygıların ortaya çıkması anlamına gelmektedir. Başka terimlerle özetlemek gerekirse, bu anlamda global bir postmodernizm kavramına yönelik eleştiriler, kapitalizm kavramına yönelik eleştiriler ile ay-

nıdır ki burada, postmodernizmin en son sistematik mutasyonu içinde kapitalizm ile özdeşliğini sürekli biçimde olumlayan bizim perspektifimizden bu varsayım, bize hiç de yabancı gelmeyecektir. Zira, bu karşı çıkışlar, şu ya da bu şekilde, aşağıdaki paradoksların çevresinde döner; çeşitli pre-kapitalist üretim tarzlarının, kendi kendilerini yeniden üretme kapasitelerini çeşitli bütünleşme ya da kolektif birleşme formlarından almalarına karşın, sermayenin mantığı bunun tersine, dağıtıcı ve atomistik, "bireyci" bir mantıktır; bir toplumdan çok bir karşı toplumdur ve sistematik yapısı, sermayenin yeniden üretimi olmak bir yana, bir gizem ve terimlerde var olan bir çelişki olarak kalmaktadır. Bilmeceye (piyasa) yanıtı bir kenara bırakırsak, söylenebilen odur ki, bu paradoks kapitalizmin özgünlüğüdür ve bunu tanımlarken karşılaştığımız sözel yönden çelişik formüller, onu sözlerin ötesinde şeyin kendisine taşır (ve aynı zamanda da "diyalektik" denen o tuhaf yeni buluşun ortaya çıkmasına yol açar). Bundan sonraki bölümlerde bu tür sorunlara geri dönme fırsatımız olacaktır: Şimdilik, kabaca belirtmek üzere şunu söyleyebiliriz: (En zekice girişimini Niklas Luhmann'a borçlu olduğumuz[28]) farklılaşma kavramının kendisi sistematik bir kavramdır; ya da eğer isterseniz, farklılıkları daha soyut bir düzlemde yeni bir özdeşliğe dönüştürür.

Bunların tümü, içsel ya da dışsal farklılıklar ve diyalektik karşıtlık ya da gerilim arasında bir ayrım yapabilmeye yönelik entelektüel ve felsefi zorunlulukla daha da karmaşıklasın Birinci tür salt dışsal farklılığı üreten farklılaşma, görüngüleri rastgele (postmoderne anlam yüklenen ve değerlendirilen bir başka terimi kullanmak gerekirse) "heterojen" bir biçimde dağıtır. Ancak, bu tür bir ayrım (kara ak değildir) kendi oluşu karşıtına dayalı olan bir karşıtlaştırma ile (siyah insanlar beyaz değillerdir) aynı değildir ve bu nedenle de –analitik sistemlerde hiç bir eşdeğeri bulunmayan– çelişki merkezi nosyonunun başatlığını sürdürdüğü bir diyalektik kavramsallığın terimleriyle analiz edilmelidir.

Felsefi yönden bu paradokslar post-Marksizm'in ve onun Kant ve Kantçılığa sistematik gerileyiş safhalarının merkezi alanıdır. Burada sözkonusu olan, bu akımın en parlak düşünürlerinden Lucio Colletti 'nin yapıtının da açıkça gösterdiği gibi, çelişki ve diyalektik karşıtlığı kavramsal yönden olumsuzlama yoluyla Hegel ve Marks'ın geri çe-

[28] Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society* (New York, 1982).

kilmesidir. "Batı Marksizmi"nde neredeyse evrensel olan diyalektiğin "doğada" gerçekleşemeyeceği ve Engels'in atıl, dışsal, doğal ve fiziksel farklılıkları (su, bir buz kübü değildir) diyalektik karşıtlıklarına kural dışı bir biçimde dönüştürmesinin (diyalektik materyalizmin büyük bir bölümünün temeli) felsefi yönden değersiz ve "diyalektik karşıtlıkların toplum içinde yer bile almadığı" savına ideolojik açıdan şüpheli bir biçimde açık olduğu ve diyalektiğin kendisinin bir mistifikasyondan öte bir şey olmadığı yolundaki görüşlere bakıldığında, bu konumlardan birincisinden ikincisine doğru ilerlemenin tam olarak salt bir "aşama" olmayacağı; zira, utanç verici ve ihanet edici bir şekilde politik bir döneklik ve bir inanç yoksunlaşmasını yansıttığı görülür; ancak bu, yine de, post-Marksizm adı verilen konunun felsefi yönden merkezi aşaması olmaktadır.

Bununla birlikte her zaman olduğu gibi, düzeyleri birbirinden ayırmak ve postmodernde sık sık jenerik olarak birbirinin alanına giren bilişsel konulan aynştırmak ile ilgili son derece önemli bir özelliği, daha sonra da göreceğimiz gibi, Batı ile ötesi arasında, modern ve geleneksel arasında köktenci bir kopuşun bulunduğu üzerinde ısrarla duran modernist versiyonu ile ön plana çıkartılmaktadır. (Marksizm'in kendisinin –belki de tek başına– modernizmlerden biri olduğu söylenebilecek özellik budur).

Ancak, grup farklılığının toplumsal versiyonunu (ve aynı zamanda da çelişki ve karşıtlık üzerine sürdürülen felsefi tartışmalarda) bu konuyla ilgili başat estetik ve ruhsal (ya da ruhçözümsel) formlardan ayrı tutulması gerekmesinin başlıca nedenlerinden biri de şudur ki, herhangi sayıda politik kategori hataları, sık sık estetiğin kendisinden yasa-dışı transferler olarak tanımlanabilmektedir.

Farklılığın estetiği –ki genellikle metinsellik ya da metinselleştirme olarak anılırlar– ilk bölümde "fark anlatır" (difference relates) sloganıyla tanımladığım postmodern "artefakt"ların kavranışında ortaya çıkan olgusal bir değişimi ön plana çıkartır. Daha sonra, bu yeni algılama türü üzerine ayrı bir uzamsal analiz sunacağım.

Ruhsal özne ve kuramlarına gelince; bu, Deleuze-Guattari'nin ideal şizofrenik nosyonu tarafından kolonileştirilen alandır; yalnızca "farklılık" ve farklılaşma yoluyla algılanan o ruhsal özne –tabii eğer kavranabilirse–; elbette bunun kavranması, deyim yerindeyse, Deleuze-Guattari'nin *Anti-Oedipus*'u tarafından önerilen –politik değil de– etik bir idealin inşası anlamına gelmektedir. Kanımca kişi, gerek

içe yönelik bireyciliğinin eski, kapalı merkeziyetçi öznesi ile, fragmanlaşmış ya da şizofrenik yeni özne-olmayanın yanı sıra, tam olarak bir organik grup ya da kolektifin merkezi olmayan öznesini oluşturan üçüncü bir terimin mantıksal olasılığından sıkça söz edemez. Gerçekten de, Sartre'ın bütünleştirme kavramının nihai formu bu tür bir grubu (ve özne içindeki konumlarını) kuramsallaştırma girişimlerinin içinde ortaya çıkar. Bu arada, çoğul-özne konumlarının kuramının ve retoriğinin çekiciliğine karşın, özne konumlarının bir boşluktan ortaya çıkmadıkları, ancak, kendilerinin şu ya da bu mevcut grup tarafından sunulan gensorulanan roller oldukları üzerinde ısrarlı bir şekilde durularak tanımlandırılması gerekir. Bu nedenle, kişinin çeşitli özne-konumları üzerinde (bunların birleştirilebileceği konusunda yanlışlığı kanıtlanan olasılığı kasıtlı bir şekilde dışlayarak) ne tür bir ateşkes ya da ittifak gerçekleştirirse gerçekleştirsin, son tahlilde söz konusu olan, bu noktada kapsam içine alınması çeşitli gerçek toplumsal gruplar arasındaki daha somut ittifaklar ya da ateşkeslerdir.

Althusser'in etkili, ancak bir şekilde demode olmuş "gensorulama" (interpellation) modeline gelince, şunu belirtmek gerekiyor ki, herşeyden önce bu, gruba yönelik bir kuram olmuştur, zira bu anlamda sınıf hiç bir zaman bir "gensoru" kipi oluşturmaz ve yalnızca ırk, cinsiyet, etnik kültür ve benzeri unsurlar böyle bir işlemde sözkonusu olabilirler. (Althusser'in örneklerinin dinsel nitelikte olması rastlantı değildir. Gerçekten de, farklılığın retoriğinin daha derinlerde yatan temellerinin her zaman antropolojik anlamda bu tür kültürle ilgili fantazmaları kapsadığı gösterilebilir ki, bu fantazmaların kendileri de, her zaman ve her yerde son kertede "Öteki" düşüncesini oluşturan din nosyonu tarafından yetkelendirilmiş ve yasallaştırılmışlardır). Varsıl, genç işe yaramaz takımının şehir dışında yol çeteleri kurup "kahrolsun işçiler" diye bağırmaları ancak sinemada (tam olarak, Fellini'nin *I Vitelloni*'sinde) gerçekleşir. Oysa grup bağlılığı, aşağılık duygusunun yarattığı utanç ve küçümsemenin gündelik yaşam içindeki pazubentidir. Belki de bunu daha karmaşık terimlerle açıklamak gerekiyor; şöyle ki –toplumsal tarih boyunca düzensiz aralıklarla gerçekleştirilen ve ancak büyük çabalarla fethedilebilen– bu tür bir sınıf bilinci, söz konusu grubun, (alışılagelen reaktif tarzdan farklı) yeni bir biçimde "gensorulayan" süreci üzerinde başatlık kurduğu ve böylece sürecin geçici de olsa bir süre için kendi kendini sorgulayabildiği ve kendi "yansıtıcı" imgesini yönlendirdiği andır.

Bununla birlikte, tartışmanın bundan sonraki bölümünde konunun bu yorumu ile uğraşmayacağım. Bunun yerine, toplumsal sınıfların oluşturduğu daha eski kategori ile karşılaştırmalı olarak yeni gruplar kategorisinin olası temsil edilebilirliği ile ilgili (ve daha bu aşamada bilişsel haritalandırmayı önceden tahmin edebilen) tanımlayıcı sorun üzerinde yoğunlaşacağım. Zira, kendi toplumsal dünyamızı şimdi gruplar kategorisi yoluyla haritalandırdığımız ya da temsil ettiğimiz önerisi şimdi bu çeşitli gelişmeler üzerinde oldukça farklı bir ışığı yansıtmaktadır. Grup temsili herşeyden önce insanbiçimcidir ve toplumsal sınıf terimleri ile temsilin aksine, kolektif aktörleri ve alegorik temsilleri tarafından en son parçalarına kadar bölündüğü ve sömürgeleştirildiği biçimde toplumsal dünya üzerine bize bir kavrayış sunmakta, gerçek dünyayı Sartre'ın deyişiyle "bir yumurta kadar bütün" ve ütopya kadar insanca ya da (madde ya da olasılıktan artakalan hiç bir kalıntının dipte bir tortu gibi yayılmadığı ya da şişmiş bir başparmak gibi kabarmadığı (Racine'in oyunları, Henry James'in romanları gibi) bir "saf şiir" olarak göstermektedir. Sınıf kategorileri, belirleyicilerinin ya da tanımlayıcı unsurlarının nesnelerin üretimini ve bunun tarafından belirlenen ilişkileri ve bunlarla birlikte bunlara tekabül eden makinenin gücünü kapsadıkları anlamda, daha maddesel, daha katışık ve daha uyumsuz bir biçimde karışmıştır; bu nedenle, sınıf kategorilerinin derinliklerini, ırmağın dibine, kayalık yatağına kadar görebiliriz. Bu arada sınıflar, ütopyalar olarak düşlemsel yollardan belirleyip tanımladığımız seçenekler şeklinde betimlenemeyecek ölçüde büyüktür. Sıradan faşizmin yanısıra, toplumsal sınıf kategorisi tarafından sunulan tek ütopyacı doyum, "ütopya"nın ortadan kaldırılmasıdır. Ancak gruplar, daha anlatısal bir libidinal yatırıma izin verecek ölçüde (başkaları ile "yüz yüze gelebildiğiniz plazalar" ya da kent-devleti sınırında) küçüktürler. Bu arada, bir iskelet gibi grup kategorisi içinde taşman dışsallık, bir üretim değil, bir kurum, daha sonra da göreceğimiz gibi, daha şüpheye açık ve aynı ölçüde insanbiçimci bir kategoridir; grupların sınıflar üzerindeki üstün, harekete geçirici gücü de bundan kaynaklanır: Kişi, ait olduğu lonca ya da "fratri"yi sevebilir ve onun için ölebilir; ancak, üç alanlı rotasyonel sistem ya da evrensel tezgah tarafından belirlenen cathexis[29], olasılıkla daha farklı ve daha dolaysız biçimde politikleştirilebilen bir türdendir. Az sayıda

[29] Zihni faaliyetin belli bir fikir veya nesne üzerinde yoğunlaşması. (e.n.)

sınıf vardır; üretim tarzı içinde yavaş dönüşümlerle ortaya çıkarlar; henüz ortaya çıktıkları bir aşamada, birbirlerinden sonsuza değin uzakta bir konumda konumlaştırılmışlardır ve gerçekten bu şekilde varolduklarından emin olabilmek için çok uğraşmaları gerekir. Öte yandan ise gruplar (nasyonalizmden neo-etnisizme kadar) ruhsal özdeşliğin çok çeşitli doyum biçimlerini sunabilirler. Zira bunlar birer imgeye dönüşmüşlerdir; gruplar, kendi kanlı geçmişlerini, katliamların ve dokunulmazlığın bir tür amneziye uğramasına izin verirler ve şimdi, tüketime hazır durumdadırlar; bu, grupların politik anlamda olduğu kadar göstergebilimsel anlamda da parlamentosunu ve "temsillerinin" uzamını oluşturan medya ile ilişkilerinin de belirlediği noktadır.

Totalizasyon korkusu ile karıştırılan konsensusa duyulan korku, bu durumda, en yalın anlamda kendi özdeşlikleri içinde belli bir gurur kazanan grupların, son tahlilde yalnızca başka gruplar olduğu ortaya çıkan diğer gruplar tarafından yönetilmeye duydukları haklı görülebilir isteksizliktir, zira şimdi, toplumsal gerçekliğimiz içinde herşey, bir grup üyeliğinin göstergesi durumuna dönüşmüştür ve özgül bir insan grubunu içeren bir yan anlam kazanmıştır. Ayrıcalıklı belirli bir sınıfsal arka plana sahip daha ileri yaşta beyaz erkek toplumunun sınıfsal ayrıcalığın göstergesi mobilyalarına dönüşen yüksek yazınsal kanon, bunun yalnızca bir örneğidir. ABD politik parti sistemi (ancak, kurumlar arasına dahil edilmesi gereken diğer birçok özelliklerin arasında tek başına ve aşağıda açıklayacağım nedenlerden dolayı da benzersiz biçimde ayrıcalıklı medya ve piyasanın göstergesel istisnalarının dışında) süper devletin diğer kuramsal alışkanlıkları gibi, bunlardan yalnızca biridir. Bununla birlikte kurumların grup ideolojileri tarafından kişiliklileştirilmeleri ile kurumların toplumsal ve ideolojik işlevlerinin daha eski diyalektik eleştirisi arasındaki bağların ve farklılıkların kavranması gerekmektedir. Bunlardan birincisinin bir şekilde –1960'lı yılların kara kutusu aracılığıyla– ikincisinden ortaya çıkmış olması olasılığı oldukça yüksektir; ancak, diğer Marksçı görüşe göre, verili bir kurumun sınıfsal işlevi bir bütün olarak sistem aracılığı ile gerçekleşir ve bu nedenle de yalnızca, en kaba deyişle "karikatürize" bir anlamda kişiliklendirilebilir. (Marks'ın bıkmadan belirttiği gibi hiç kimse iş adamlarının kişisel bağlamda kötü olduğunu düşünmez). Bu nedenle de gazete, toplumsal düzenimizde ideolojik bir rol oynar, ancak bunun nedeni gazetenin, özgül bir toplumsal grubun bir tür

oyun nesnesi olması değildir; örneğin, yorumcular, paparazzi, anchormen ile –kadınlar ve Fleet Street'in efendileri sınıf perspektifinden bakıldığında, yalnızca kurumsal yapı tarafından belirlenen sınıf fraksiyonlarıdır. Ancak, postmodern grup bilincinde gazeteler ve medyanın haber dilimleri, genel olarak bir şekilde, artık kendi içinde yeni (ve güçlü) bir toplumsal birim, tarihsel görünümde kolektif bir aktör olabilen, politikacıların çekindiği, "kamu"nun hoşgörü ile baktığı insanbiçimci yapısı içinde iyi bilinen yüzleri taşıyan (anlatısal bir kişilik olarak fazla bir derinliğinin bulunmamasına rağmen) yine de kendi içinde neredeyse insansı bir nitelik kazanmış bir özelliğe aittir. Vietnam Savaşı'na karşı verilen mücadeleyi –salt ataerkilliğe duyulan kinden dolayı– bu savaşın sürmesine neden olduklarına inanılan Johnson ve generallerinin yetkeci kişilikleri üzerine yansıttığında (bunun altında yatan ussal güdüleri çıkarsayabilmek pek kolay olmaz) altmışlı yılların bu terimlerle düşünmeye başladığı gözlenir. Ancak, bir kez kişiliklerin o kolektif bütünlüğü sabitleştikten sonra, tüm kişilikler temsilsel bir yan özerklik kazanırlar ve örneğin "medya gazetecileri" kategorisini, daha işlevsel "big business" ideologları (ya da eğer tercih ederseniz, daha tanımlayıcı bir terimle "kapitalizmin çanak yalayıcıları") ile özdeş kılmak, büyük medya kampanyalarının (küçük çocukların gündüz bakım merkezlerinde şiddete maruz kalmalarına duyulan panik, dünyanın her yerinde Marksizm ve sosyalizmin ölümü konusunda verilen güvenceler, "uyuşturucu savaşları" ya da bütçe açıklarının savlanan zararlı etkileri) meteorolojik olaylar ya da "sosyalist" ülkelerdeki parti talimatlarını anımsatan bir düzenlilik içinde tüm iletişim kanallarında önceden tahmin edilebilir bir şekilde yer almasına rağmen, kolay değildir.

Temel kategorisi postmodern "grup" olan herhangi bir anlatının kapsamına giren temsilsel paradokslar, aşağıda açıklandığı biçimde eklemlendirilebilirler: Grup ideolojisinin (yalnızca bir alternatif vizyonunu oluşturduğu) iyi bilinen "öznenin ölümü" izleği ile birlikte ortaya çıktığından dolayı) –kişisel özdeşliğin deneyimlerinin ruhçözümsel yönden ortadan kaldırılması, özgünlük, deha ve modernist kişisel biçeme yönelik estetik saldırı, medya çağında "karizma"nın ve feminizm çağında "büyük adamlar"ın silinmeleri, yukarıda açıklanan özelliklerle birlikte anılan fragmanter, şizofrenik estetik (ki, bu aslında varoluşçuluk ile başlamıştır) –tüm bunların sonucu olarak, grupları oluşturan kolektif kişilikler ve temsiller artık tanım gereği, özne ola-

mazlar. Bu, elbette (Lyotard'ın açıkladığı gibi) burjuva ya da sosyalist devrimin tarih görümleri ya da "usta anlatılar"ını sorunsallaştıran unsurlardan biridir, zira bir "tarih özne"si bulunmaksızın bu tür bir usta anlatıyı düşleyebilmek zor olur.

Gerçekten, Marks'ın yayınlanan ilk eseri "Hegel'in Sağ Felsefesinin Eleştirisi. Giriş", olağanüstü derecede zeki bir felsefi sıçrama ile, bu türde yeni bir tarih öznesini –proleteryayı keşfetmiştir. Marks'ın erken formatı, daha sonra, 1960'larda "radikal zincirler" doktrinin yeniden yazımında, şimdi marjinal sayılan özneleri de –zenciler, kadınlar, Üçüncü Dünya, hatta bir anlamda küçültücü bir kullanımla öğrencileri kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

Bununla birlikte şimdi, kolektif grupların çoğulculuğu içinde ve söz konusu grubun "tabakalaşması" ya da marjinalleşmesi ne ölçüde radikal olursa olsun, bu türde bir yapısal rolün içini dolduramaz; zira, söz konusu yapı da bir modifikasyona uğramış ve rol baskı altında tutulmuştur. Tarihsel yönden bunun böyle olması şaşırtıcı gelmez; zira, yeni global ekonominin geçici doğası henüz kendi sınıflarını, gerçek anlamda bir sınıf bilinci edinilmesi bir yana, herhangi bir anlamda tutarlı bir formun geliştirilmesini bile sağlayamamıştır ve bu nedenledir ki, yaşanan dönemin canlı bir şekilde sürdürülen toplumsal savaşımları büyük ölçüde dağınık ve anarşik bir görünümü yansıtmaktadır.

Daha da şaşırtıcı ve politik açıdan belki dolaysız yönden daha da ciddi bir diğer özellik de şudur: Bu yeni temsilsel modeller daha önce –kusurlu bir şekilde de olsa– "yönetici sınıf" olarak temsil edilen yetkin her tür temsili de olanaksızlaştırır ve dışlar. Bu tür bir temsilin oluşturulması için gerekli olan bazı özellikler daha önce de belirttiğimiz gibi, burada yoktur; üretimle ilgili herhangi bir kavram ya da ekonomik bir altyapının çözülüşü ve bunun yerini, daha önceden oluşturulmuş insanbiçimci bir nosyonun alması, sınıf bir yana, yönetici sınıf ile ilgili işlevsel bir görüşün bile kavranamayacağı anlamına gelmektedir. Bunlar için, denetim oluşturabilecekleri herhangi bir mekanizmanın bulunmadığı gibi, kendileri de, üretim biçimi üzerinde fazla bir başatlık kuramazlar. Yalnızca medya ve piyasa özerk varlıklar olarak gözle görülebilir durumdadır ve bunların dışında –ve genelde "temsil malzemesi"nin dışında– yer alan herşey tekil bağlamda giderek artan ölçüde "liberalleşen" global bir gerçekliği tanımlayabilmekteki yetersizliğine rağmen– heryerdeliği daha derin ideolojik

birtakım şüpheleri uyandırması gereken "güç" denen o amorf terim tarafından kapsanacaklardır.

Toplumsal gruplar ile ilgili kavrayışımızda işlevselliğin bu eksikliği, grupların bir özne ya da aracı oluşturabilmesinde ki başarısızlığı ile birlikte, bir grubun tek başına varoluşunun (bir değer olarak çoğulculuk) onaylanışını, bir grup olarak değil, bir "ihanet" olarak kaydeden ve bu nedenle de, temsilsel malzeme içinde farklı, ayrı bir konuma oturtan bir proje ile ilgili herhangi bir atıftan ayırmaya çalıştığımız anlamına gelmektedir. Örneğin, artık neredeyse herkesin özel kazançlar ve kapsamlı yasa koyucu programlar arasındaki en dolaysız bağlantılarını kabul etmeye istekli oldukları Reagan'ın iş adamları –bu perspektiften– basında yer alan bir dizi isim, bölgesel fratriler olarak (güney California, Güneş kuşağı) genişletebileceğiniz yerel bir ahbaplar şebekesi olarak algılanabilirler; bununla birlikte, daha da paradoksal olan gerçek şudur ki, bu şekilde kavrandıklarında, iş hayatı ya da işadamları ile ilgili hiçbir güvensizliğin doğmasına yol açmazlar. Bu nedenle, grupların bu şekilde sınıflandırılması ideolojik yönden olağanüstü derecede elastiktir ve bir grubu bir toplumsal sınıftan ayıran temel kavramsal engel ya da tabudan her zaman uzakta kalabileceğinden emin bir şekilde özgün kolektifliğinin masumluğunu her zaman koruyabilecektir.

"Yeni anlatıların", sistem için bir haritanın ya da modelin oluşturulması için gerekli alegorik kapasiteye sahip olmadıkları gerçeği, tüccar sınıfının yönetici rolüne ve bu rolün gündelik yaşamdaki "emir-komuta zinciri" ilişkilerine göz attığımızda da karşımıza çıkmaktadır. Şuna inanıyorum ki, şimdi bu toplumsal gerçekliğin eşsüremli bir boyutta son yıllarda bir uzamsal sistem olarak ortaya çıkartıldığını, en güçlü anlamı içinde kavrayabildiğimize göre, gündelik yaşamda yer alan değişikliklerin ve değişimlerin de bu noktadan sonra, deneyimlemek yerine, bu gerçekten anlamlandırılması gerekmektedir.

Bertrand Russell bir zamanlar, gerçekte yalnızca bir saniye önce yaratılmış olan dünyanın kendisinin, önceden dikkatli bir şekilde "antikleştirildiği" ve, sanki içsel olarak bir geçmişe ve bir geleneğe sahipmişçesine derin aşınmalar, yaşlılık ve aşırı kullanılmışlığı yansıtan yapay izlerinin üzerine yerleştirildiği (insan öznelerinin –tıpkı *Bladerunner*'ın "androidleri gibi– düzmece bir aile ve çocukluk yaşamına ait fotoğraf albümleri gibi– sözde özel kişisel anı imgelerinin

depolandığı) son derece postmodern bir zamansallık kavramını dile getirmişti. Piyasada geleneksel ürünlerin artık yer almamasının şimdi, dilimizin ucunda bir sözcük gibi yeniden inşa edilmesi gerekiyor; çoğu durumda bir şeyin salt yokluğunun, açıklanılması gereken ve bir aracılığı araştırması beklenen bir eylem ya da bir karar biçiminde yeniden örselenmesi oldukça zor olur. Bu nedenle, bir yönetim kurulunda yapılan tartışmaların, kendileri gerçek bir oluş sürecinde değil, yalnızca durum gereği algılanabilen gündelik yaşamdaki değişimlere anlatısal yönden bağlanabilmesi,oldukça güçtür. Geleceğe gelince, o da, tüm sistemi –bölgede bulunan tek büyük fabrikanın ortadan kalkması gibi –bir destede yer alan sahici bir takım fal kartlarının yeniden karıştırılmasına bağlı olarak, postmodernin eşsüremli bir darphaneye benzeyen dünyasında yer almaz. Postmodern işsizliğin postmodern zaman bilinci üzerindeki etkisi zorunlulukla oldukça büyük, ancak, belki de beklenmedik bir biçimde dolaylıdır: Endekslemeye karşı felaketler, otomatik olarak kendini ayarlayan ipotek faiz oranlarında olduğu gibi, tüm değerlerin derhal bir sonraki "ciro"ya aktarımı –çoğu durumda "yaşam yazgı"sının henüz anlamlı bir anlatısal kategori olduğu ve cenaze evinin etnik komşu bölgede son derece merkezi bir konumu oluşturduğu daha eski zamansal (ve realist ya da modernist) evrenin çoğu yönden arkaik bir kalıntısını oluşturan sigorta şirketleri, yapay bir yüceltme ile bir izdivaca girmiş gibi görünmektedir ve çıplak göze, sanki sosyalizme doğru acayip bir başkalaşım noktasına ulaşmış gibi görünür (bununla birlikte, enfraruj ışınlar daha yeknesak bir iş yaşamını ortaya çıkartmaktadır). Lenin'in ünlü rüşvet kuramı yerine yeni ortaya çıkan bir tür korku, şimdi sistemi yerine mühürlemektedir; zira, düzenli ve kesintisiz üretim düzeni içinde sizin de şahsi bir kozunuz vardır, bir şeyler olmaya başlamıştır, ancak bu, o denli süratli gerçekleşir ki, gözle görebilmek çok zordur. Ne de, deneysel bir şekilde bastırılmış bulunan ve artık sistematikleşen korkunuz, gözle görülebilmektedir; bir bütün olarak sistemle ilgili değerlendirilmelerin önlenmesine duyulan gereksinim, şimdi sistemin çeşitli ideolojileri ile birlikte, dahili örgütlenişinin de ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır.

Aslında bu karar alma mekanizmasının –ister yönetim kurulunun eski moda realist görüntüsü, ister bunu başlangıçta temsil edebilme sorunu yoluyla gerçekleşen bir modern ya da dolaylı ve modernist bir yaklaşım yoluyla olsun– temsilinin postmodernden seremonisiz bir

şekilde neden koptuğunun bir başka nedenidir ki, bu, sistemin nasıl işlediği bilgisine önceden sahip bir geçiş kartı gibi öngörülerde bulunmak anlamına gelir. Adorno ve Horkheimer'in Hollywood ile ilgili sezgileri bu açıdan, bir bütün olarak daha sonraki sistemin bir kehanetini yapmaktaydı: Sinema (ve radyonun) yalnızca bir iş alanı olduğu gerçeği, bunların bilerek ürettikleri değersiz saçmalıkların haklı gösterilebilmesi için bir ideoloji durumuna getirilmişlerdir.[30] Bu savı öne sürdüklerinde Adorno ve Horkheimer'in zihninde, yalnızca genel olarak halkın beğeni düzeyine ilişkin terimlerle değil, aynı zamanda, bunların, bir iş alanı olarak bu tür beğenilere sahip bir kamuya ürünlerini satma işlevine ilişkin terimlerle de, Hollywood'un artık klasikleşen sıradanlığı üzerindeki savunması vardı. Böylece, "kamu" ile ilgili tüm tartışmalarda olduğu gibi burada da kamunun, her biri –verili herhangi bir sıradan ürüne tepkileri ne olursa olsun– "kendisinden başka herkes" itici gücü temelinde ürünün sıradanlığını hoşgören kaı elde etme güdüsü doktrinini öğrenmiş ve içselleştirmiş bulunan kamunun tek tek her üyesi için, düşlemsel bir öteki oluşturduğu bir dizisellik ortaya çıkar. Bu, bir yerde, solak kişilerin sağ ellerini kullanan insanlar için tasarlanan makineleri kullanmaya zorlanmalarına benzemektedir; bilgi, tüketimin içinde yapılandırılır ve en baştan onu gözardı eder. Avrupalılar olarak, Adorno ve Horkheimer elbette, sinema dünyasındaki kodamanların kendi girişimlerinin iş boyutundan söz etmeleri ve "sanatsal hırslar" içinde ister yapay bir alçak gönüllülükle, ister gösterişli bir tavırla, yapımını gerçekleştirdikleri her ürüne rezilcesine bağladıkları kar güdüsünü bir övünme nedeni durumuna getirmelerindeki açıklık ve bayağılık karşısında duydukları tiksintiyi dile getirmişlerdi.

Bugün, postmodernizm içinde kitle kültürümüz doğal olarak, otuzlu ve kırklı yılların radyo ve sinema endüstrisinden çok daha sofistikeleşmiştir; televizyon izleyicisi büyük bir olasılıkla daha iyi eğitimlidir ve ebeveynlerinin Eisenhower dönemindeki görsel deneyimlerinden çok daha gelişmiş bir imge deneyimine sahiptirler. Ancak benim burada vurgulamak istediğim gerçek şudur ki, Adorno ve Horkheimer'in bu oluşun ideolojisi üzerine sezgileri bugün, o tarihte olduğundan çok daha geçerli görünmektedir. Bu nedenden –yani bu ideolojinin kendisinin bugün bu şekilde evrenselleştirilmiş ve içselleş-

[30] T.W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (New York, 1972) s. 121.

tirilmiş olmasından– dolayı, artık bir ideoloji biçiminde görülmemektedir ve gerçekliği olumlanabilir bir tür ikinci doğaya dönüşmüştür. Yönetim Kurulunu ve yönetici sınıfı temsilselleştirmeye ve görselleştirmeye çalışmak, pek de zekice bir girişim sayılmaz, zira böyle bir girişim, yalnızca bu anlamda biçimin –o her türlü yasa ya da düzenlilik arasında en biçimselci uygulama olarak kendini gösteren (ve "randıman" gibi en canlı ideolojik sloganların bile önüne geçebilmeyi başaran) kâr güdüsünün geçerli olduğu ve biçime bağlılığın, kar güdüsünün sözü edilmeye bile gerek duyulmayan önvarsayımının dolaysız bir şekilde ve herhangi bir yeniden inceleme ya da izlekselleştirme sürecine tabi tutulmaksızın öngörüldüğü bir durumda bile, içeriğe duyulan o eski moda bağlılığı içermektedir. Bu Occam'ın bıçağı, kapitalist sistemin daha az kristalleşmiş işleyiş sürecinde daha önceki kuşaklar tarafından bir zamanlar gündeme getirilen metafizik tartışma konularının çoğunu da kesip atar ve gerçekten, postmodernin doğumuna yol açan idealizmin belli bir anlamda sona erişi şeklinde tanımlanabilir.

Böylece, kâr güdüsünün biçimciliği, başarıya olan düşkünlükleri 1950'li yılların "organizasyon adamı"ndan, 1980'li yılların "yuppie"sine değin geçen süreden göreceli olarak daha az vahşileşmiş ve şimdi özgül bir grubun "yaşam tarzı" olarak yeniden kavramsallaştırılmış bir tür dışsal nouveau riche[31] kitleye –ancak, dinsel doktrinlerinin o hantal formlarından arındırılmış bir şekilde– aktarılmıştır. Ancak, şunu da belirtmek isterim ki, sürecin ideal imgesini oluşturan unsur, artık bu kaba anlamı içinde "kar güdüsü" olmaktan çıkmıştır (para yalnızca içsel seçimin dışsal göstergesidir, ancak servet ve "devasa zenginliğin", milyarlar ve trilyonlar gibi rakamların daha sık ortaya çıktığı bir dönemde, libidinal olarak kavramsallaştırılması bir yana, temsil edilebilmesi de güçtür). Bunun yerine, burada sözkonusu olan, know-how ve sistemin kendisidir; ve hiç şüphesiz, bilimsel bilginin kar ve üretim üzerinde oluşturduğu yeni üstünlüğü vurgulayan post-endüstriyel kuramlarda "gerçeklik anı"da bu olmaktadır; ancak, burada bilgi özellikle bilimsel değildir ve "yalnızca" sistemin işleyişinin kavranışına yönelik bir giriş oluşturur. Ancak, bu bilgilendirme sürecini deneyimleyenler, aldıkları derslerden ve edindikleri yöntem

[31] servetini ticaretle edinmiş/edinen yeni zengin diye de adlandırılan burjuva sınıfı. (http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=nouveau%20riche).

bilgisinden dolayı o denli gururlanırlar ki, bunun neden böyle olması gerektiği ya da en başta, bu bilgilerin gerçekten öğrenilmesinin gerekli olup olmadığı yolundaki sorgulamalara izin vermezler. Nouveaux riche'in kültürel sermayesinin içeriden görünüşü budur ve sistemin etiket ve nezaket kurallarını da kapsar: Uyarıcı anekdotlarla birlikte – daha önce sözü edilen cyberpunk korporasyon kurmacaları gibi kültürel yan-ürünlerle gerçek bir çılgınlığa dönüşen– coşku, sistemin kendisinden çok, sistem üzerine edinilen bilgilerle ilişkilidir. Yeni yuppie "grup-içi" bilginin toplumsal yükselişi şimdi, medya aracılığı ile, alt sınıfların kendilerinin bölgelere ayrılmış sınırlarına doğru yavaş bir inişe geçer; bu, bir meşrulaştırma, kar elde etme güdüsünü sözü edilmeyen "mutlak önvarsayım" olarak kendi içine katan, ancak, nasıl ilk kez yolculuk ettiğiniz bir yelkenlinin tasarımını zihninizde canlandıramazsanız tıpkı onun gibi, aynı anda hem öğrenip, hem de sorgulanamayacağınız korporasyon yaşam tarzının gizemlerine duyulan inanç ile önceden güvence altına alman özgül toplumsal düzenin meşrulaştırılması olmaktadır. Bu nedenle, Lenin'in işçi sınıfının gelişmiş sektörlerinin rüşvetçiliği kuramının yerini, bir statü rüşvetçiliği ve postmodern kültürel armaların dağılımı kuramına bırakması gerekmektedir ki, bu da kanımca aşağı yukarı Bourdieu'nün bize belirtmeye çalıştığı sav ile aynıdır –şu farkla ki, daha önce de gördüğümüz gibi, postmodern grup için geliştirilen "statü" gibi kavramların, statü kavramının sınıf kavramına bir alternatif oluşturduğu (ve bu nedenle de, feodal eski rejimin belli bir yapısının burjuva toplumunun özgünlüğünün farkındalığına karşı tamamlayıcı bir unsur olarak görüldüğü) geleneksel toplumbilim kuramlarından kesinlikle ayrı tutulması gerekmektedir.

Ancak, eğer yuppie takımı, salt "know-how"da bir doyum bulabiliyorsa, postmodern ekibi ve bakım personelini hoşnut kılmak o denli kolay olmayabilir. Bu nedenle, bunlar için, yalnızca (sanki dünyanın en doğal şeyiymiş gibi) zamanın algılanışı içinde kilitlendiği ve aynı zamanda bastırıldığı biçimde toplumsal ve tarihsel yönden benzersiz, belirli bir eşsüremli şantaj söz konusudur. Bu, aynı zamanda demokratik bir oluştur; bir bütün olarak yönetimin üst düzeyi, tesisin kendisi kapatılmadan bir gün önce, geride hiç bir iz bırakmadan ortadan kaybolabilirdi. Bu, yıldız sistemleri önceden herhangi bir işaret vermeden birdenbire değişen ve sizi de, kendi seçeneklerinin arasına katan bir bilgisayar oyununun bir parçasını oluşturmanıza benzer; bu-

günlerde iş yerinizde uyumlu ve tavırlarınızın iyi olması bile, sahip olduğunuz konumunuzu ya da işinizi elinizde tutabilmeniz için yeterli olmayabilir.

Bu arada yabancılar için, daha dinsel nitelikli üçüncü bir güdülendirme türü de bugün mevcuttur ve Amerikan yapımı olmayan televizyon cihazlarında izlenen uyuşturucu televizyon şovlarının her türlü ilginçlikten yoksun çılgınlığı ile burada sahnelenen, piyasa ütopyasının iyiliksever bir görümü; onların bu yılın en son modası olarak benimsediklerini kabul etmemiz, tüketiciliğin tüketim sanılması ve indirimli mal satan dükkanlar ile demokrasinin birbirine karıştırılmasıdır. Bizim tarafımızdan tezgahlanan karşı-ayaklanmalar sonucu Üçüncü Dünya'dan sürülen ve bizim tarafımızdan uygulanan medya propagandalarının çekiciliğine kapılarak İkinci Dünya'dan ayrılan (tinsel ya da maddesel) göçmen adayları, burada ne denli az istendiklerini anlayamadan, coşkulu bir cisim değiştirme düşlemine kapılırlar; bu düşlemde gerçekte arzu edilen şey, tıpkı bir peyzaj görünümü gibi, ancak yalnızca insan yapımı ürünlerin oluşturduğu bir düşsel düzlemdir: Özellikle insanların bir saplantı biçiminde arzuladıkları nesneler; örneğin kendileri, ontolojik kanıtın ileri-teknolojik özel etkilerinin dramatizasyonu gibi, medya ve piyasanın kimliğinin yeniden temsil edildiği gerçek anlamda estetik tüm büyüleyici postmodern yapıların alegorik amblemleri olarak kelime-işleyici ya da bir faks makinesi gibi özellikle bir saplantı durumuna gelmiş nesneler.

Üzerinde özellikle araştırma yapılması gereken en önemli bağlantı, bu nedenle, medyanın temsilinin nasıl piyasayı da temsil edebildiği ve bunun tam aksinin nasıl gerçekleştiğidir; bu arada "demokrasi" (genelde sistemimizde temsil edilmez ve aslında temsil de edilemez)bunların ikisinden de bir yan anlam ve bunların otuz yedi farklı lezzetinden daha kolayca farkedilebilen biri olarak uzaklaşır.

Gerçekten de, piyasadan medyaya geçebilmenin ne denli kolay olduğunu daha önce gördük. Burada, gerçek politikadaki müdahalenin, bu müdahalenin medyanın ideolojisi tarafından yeniden tahsis edilmesi gözlenmeden önce kaydedilmesi gerekir.[32] Medyanın dünyada işkencenin önlenmesi, medeni hukukun yürürlüğe sokulması ve polis baskılarının sınırlandırılması konusunda başat bir öneminin bulunduğundan şüphe edilmez (ancak, dikkatli bir biçimde gizlendiğinde,

[32] Ancak, bkz.: Bölüm sekiz.

Grenada'daki müdahalemiz hariç olmak üzere –ancak, bu durumda da eğer istense idi, ses çıkartılabilinirdi); ulusal ya da hükümet düzeyinde imaj üzerine artık globalleşen büyük ilginin –en baştan ABD tarafından fethedilmek daha kârlı bir durum yaratmadıkça– genellikle Amerika tarafından finanse edilmeye ilişkin kaygıların aracılığı ile belirlenmesine rağmen son savaşa hazırlık konusundaki özgül yorumu, örneğin Vietnam Savaşı gibi bir olguyu kapsamına alarak, bir daha kendi kendini küçük düşürmemek konusundaki (övgüye şayan) kararlılığından oluşan Amerikan televizyonu haberciliğinin, konu sosyalizme gelince (Fidel Castro'nun Ferdinand Marcos'a benzetildiği Gorbachev'in 1989'da yaptığı Küba yolculuğunun televizyon şebekelerinde rezil bir biçimde yansıtılması gibi) Soğuk Savaş'ın en tarafgir tavırlarını sergileyeceği konusunda hiç şüphe yoktur. Özgül bağlamda yeni ya da postmodern medya politikasına gelince, (zaman zaman "sözde-terörizm" biçiminde) bu açıkça uzun bir süre önce, en son donanımlarla sahne dışı bırakılan ve sansür edilen güçsüz azınlıklar ya da alt gruplar için mevcut bulundurulan ender silahlardan biri olarak ortaya çıkmıştır. Dünyada, ondokuzuncu yüzyıl burjuva ulus devleti ya da (Foucault'nun o pek sevdiği halkın gözü önündeki idamları ile) "ancien regime"in feodal mutlakiyetçiliği bir yana, hiç değilse göreceli olarak Hitler'in zamanından daha az şiddet vardır. Bununla birlikte ve gerçek anlamda ileri teknoloji ürünü işkence araçları bir yana, medya politikasının, bu anlamda politikanın bir ikamesi olmadığı ortaya çıkar ve gerçeklerin üzerinde oluşan çatlaklardan dışarı kaçırılan imge, politikasının farklı bir biçimde uygulanışının, sıradan insanları harekete geçirdiği, grupları, popüler baskıyı, ittifakları ve bu özgül "öteki imgesi" içinde baskı altındaki grupların kendi çıkarlarını sağlıklı bir biçimde tanımlamalarını desteklemediği durumun dışında, artık tükenmiş malzeme ve oldukça iyi tanınan şablonların kısır düzlemine aktarılır.

Öte yandan, tüm cinsellik ve şiddet içeren anlamlarıyla "kişisel yaşam"ın sona erişi, bugün de kamusal düzlem adını verdiğimiz alanın –tabii eğer burada "kamu" terimini, içerdiği tüm anlamları ile kullanıyorsak– büyük ölçüde genişlemesi, aynı zamanda ussallık ideasını, yani, "usdışı", kavranamaz güdülendirilmemiş, çılgın ya da hastalıklı olarak nitelendirerek görünür düzlemden uzaklaştıramadığımız şeyleri artık "anlamaya" (ancak onaylamaya değil) istekli olduğumuz

bağlamda, ussallığın kendisinin de büyük ölçüde genişlemesi ile sonuçlanır.

Son olarak şunun da belirtilmesi gerekiyor ki, medya kendisini gerçekleştiremedi; ancak son kertede, Hegel'in belirtmekten hoşlandığı terimle, kendi "kavramı" ile de özdeşleşemedi; bu nedenle de, –Habermas'ın o incelikli tümcesini kullanacak olursak– modernin ve postmodernin sayısız "bitirilmemiş projeleri" arasında sayılabilir. Şimdi elimizde bulunan, "medya" adını verdiğimiz olgu bu değildir ve daha açıklayıcı epizodlardan birinin de gösterdiği gibi, henüz bu anlamda bir "bitirilmemiş proje" olmamıştır. Modern Kuzey Amerika tarihinde, elbette John F. Kennedy'nin öldürülmesinin benzersizliğinin bir nedeni de olayın, insanları, bu tür olayları yeni bir ışıkta yorumlayabilme konusunda eğiten benzersiz bir kolektif (ve medyasal, bildirişimsel) deneyim olmasından kaynaklanır.

Bununla birlikte, bu olağanüstü rezonansı; Kennedy'nin kamusal konumu temelinde açıklamaya çalışmak, konuyu fazla basitleştirmek olur. Bunun yerine, Kennedy'nin ölümünden sonra ortaya çıkan kamusal anlamını, farklı bir şekilde; alımlama ile ilgili yeni bir kolektif deneyimin yansıtılması olarak kavramak daha doğru olacaktır. Gerçekten de, Kennedy'nin öldürülmeden hemen önceki dönemde kişisel popülerliğini ve prestijini büyük ölçüde yitirmiş olduğu sık sık vurgulanmıştır; daha az vurgulanan gerçek şudur ki, bu olay, geç 1940'lı ve 1950'li yıllarda yörüngesine oturtulan medya kültürünün bir anlamda olgunlaşmasını sağlamıştı. Birdenbire ve kısa bir an için (bununla birlikte bu an, birkaç uzun gün sürmüştür) televizyon, gerçekte neleri yapabileceğini ve anlamının ne olduğunu –o güne değin varlığından şüphe duyulan herşeyin üzerinden diyalektik bir sıçrayışın gerçekleşmesi ile sonuçlanan eşsüremli ve bildirişimsel bir durumun geniş bir ölçekte sergilenebilmesini– göstermiştir. Daha sonra patlak veren bu tür olaylar böylece daha sonra salt mekanik tekniklerle yeniden taşınabildiler (Reagan'm vurulması ya da *Challenger* faciası ile ilgili görüntülerin anlık gösterimleri, ticari spor görüntülerinden ödünç alınan tekniklerle, ustalıkla bu olayları içeriğinden ayırabilmiştir). Ancak, bu aşamanın ilk örneğini oluşturan Kennedy'nin öldürülmesi (ki bu olay, Robert Kennedy'nin ya da Martin Luther King Jr.'nin ya da Malcolm X'in öldürülmelerinin yarattığı duygusal yoğunluktan bile yoksundur), nihai mantığı ve vaatleri, üretim tarzlarımız ile uyumsuz bir tür bildirişimsel festivale ütopik diyebileceğimiz bir anlık ba-

kışı gerçekleştirmiştir. Genelde dilbilimsel ve bildirişimsel alanlara doğru paradigmatik bir dönüşün anı olarak kabul edilen altmışlı yılların da bu olay ile başladığı öne sürülebilir. Bunun nedeni, Kennedy'nin yitirilmesi ya da kolektif yasın dinamiği değil, bu olayın (Mayıs 1968 ve onu izleyen dönemlerde) sistem içinde daha öte sonuçları olmayan, ancak kolektif amnezinin, kendisini bir sarsıntı üzerinde düşünüyor olarak düşlediği, oysa aslında yeni bir ütopya düşüncesini üretebilmenin yollarını aradığı radikal farklılığın kısaca göz atılan deneyimi ile zihinde bir yara açan bildirişimsel patlamanın gerçekleşmesi için bir fırsat oluşturmasıdır.

Bu nedenle, küçük ekranın beklenmedik bir şiddet olgusu aracılığı ile yeniden doğabilmesi için yeni bir fırsata özlem duymasına şaşmamak gerekiyor: Ayrıca, güdük sonraki yaşamının yeni göstergebilimsel kombinasyonlara ve her tür protez simbiozlar için de hazır durumda olmasına ve bu şekilde piyasa ile izdivacının son derece zarif ve toplumsal yönden de başarılı sonuçlar vermesine de şaşmamalı.

Bölüm 7: Postmodernin Demogafileri

Bununla birlikte medya popülizmi, aynı anda hem daha soyut, hem de daha somut ve temelde yatan maddeciliği, yapıların boru tesisatlarında olduğu gibi görülebilirliğini önlediği ya da gizlediği insan zihnini küçük düşürücü tavrı ile ölçülebilen bir özellik olan daha derin bir toplumsal belirleyiciyi de önermektedir. Öte yandan konuşmak adına medyanın global düzeyde rolü fiilen aydınlanmanın aslına uygun bir figürünü yapmaktır; yani küresel enformasyonun sunduğu yanılsama aracılığıyla kamusal olarak yapılan devlet şiddetinin azaltılmasıdır ya da bu tarz şeyleri geri plana atmaktır. Zira, dönemsel bir değişim duygusu, sömürgeleştirmeden arındırmanın dev dalgaları ve 1960'lı ve 1970'li yılların ulusal özgürleşme hareketlerinden sonra ancak, dünya insanlarının edinmiş olduğu yeni öz-bilincin terimleriyle açıklanabilir. Bu nedenle Batı, fazla bir uyarı olmaksızın ve beklenmedik bir biçimde şimdi, daha önce orada olmayan ya da görülmeyen, veya –Kant'ın o büyük kavramı ile henüz "olgunlaşmamış" ve vesayet altında bulunan bir dizi sahici birey ve kolektif öznelerle karşı karşıya geldiği izlenimine kapılmıştır. Global gerçekliğin (pul koleksiyoncularının albümlerinden İngilizce sunuları dünya edebiyatı ders programlarına kadar herşeyde yansımasını bulan) bu artık son derece etnosantrikleşmiş görüşünde yapay bir alçakgönüllülük biçiminde be-

liren herşey, şimdi açıkça izleyiciye doğru yönelmekte, bununla birlikte, yine açıkça "izlenim"in kendisinin yarattığı ilgiyi ortadan kaldırmamaktadır. Örneğin burada konunun, bu bağlamda alıntılamamız için başka bir nedenin de bulunduğunu birazdan açıkça göreceğimiz, radikal bir yazar tarafından kaleme alman vahşi bir özetini sunuyorum: "Çok uzun olmayan bir süre önce, dünya üzerinde ikibin milyon dünyalı yaşardı: Beşyüz milyon *insan* ve binbeşyüz milyon *yerli*. Bunların ilki, Söz'e sahiptiler, kalanlar ise onu yalnızca kullanırlardı".[33] Sartre'ın figürü, Avrupa ırkçılığı ile alay ederken, diğer taraftan da nesnelliğinin tarihte ideolojik bir yanılsama olarak bir temel oluşturduğunu belirtiyor. (Ancak sömürgeleştirmeden arındırma ve onu izleyen gelişmelerden sonradır ki "yerliler" artık birer" insan" olarak kabul edilmişlerdir). Sartre'ın Fanon ile paylaştığı özne ve Öteki'nin bir özne olarak tanınması felsefesi, kendi varoluşumun içsel olgusunu değil, bunun yerine, kendi varoluşumun ve bir insan öznesi olarak konumumun *tanınmasını* zorunlu kıldığım etkin ve enerjik, şiddet dolu jesti vurgular. Efendi ile köle üzerine Hegelci mesel –ki artık Aesop denli iyi tanınmaktadır– bu felsefenin içinden, bir arketip gibi ortaya çıkarak, devrimin kendisini ya da özgürleşmeyi değil, bunların sonuçlarını açıklayan özelliği; yeni öznelerin ortaya çıkışını; yani, yeni insanların, bedenleri ve yaşamları kentleri dolduran ve elbette ortaya çıkışı bir günde gerçekleşmemiş, yine de, herhangi bir nedenden dolayı daha önce burada bulunmayan insanların ortaya çıkışını açıklayan özelliğinin ne denli güvenilir olduğunu gösterir. Bu tür medya gelişmeleri şimdi, sanki oradaki insanlar bundan önce orada yaşamıyorlarmış, gözle görünemezlermiş, bir nedenle kamu değillermiş de, tanınan ya da kabul edilen özneler olarak, bu yeni edindikleri varoluşları aracılığı ile bir kamu haline gelebilmişler gibi, Habermas'ın "kamusal alan" adını verdiği alanı harekete geçirirler. Böylece, burada sözkonusu olan, "Tanrı'nın bile unuttuğu yerlerde" donanım için yedek kablolar, ışıklandırma tertibatı elde taşınan kamera donanımları ve Batılı muhabirlerin rastlantısal buradalıkları değil, bunun yerine –kendi içinde bir merkez oluşturan– kendi doğal mekanlarında yer alan ve Fanon'un eski vurgulayıcı fiziksel şiddet ediminin ötesine– dil bilincinde bir toplum için, diğerlerin dikkatleri zorla kendi üzerinde toplayabildiği ilk temel şiddet eylemine dönüşen

[33] Jean Paul Sartre'ın önsözü, Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, (New York, 1963) s.7. (*Yeryüzünün Lanetlileri*, Versus Kitap, İstanbul: 2008)

ses ve konuşma eylemi ile dikkatleri zorla kendi üzerinde toplayan "ötekilerin" yeni edindikleri gözle görülebilmesi olmaktadır. *Que de royaumes nous ignorent!* Bu, diğer yerlerde ve diğer gezegenlerdeki kaynayan, sıkıcı gündelik yaşamlara, bir şaşkınlık içinde yöneltilmiş, global bir dar görüşlülükten başka ne olabilir? Bunlar, yeni tanınan ve akredite olan azınlıkları ve neo-etniklikleri içeren genişletilmiş adres listeleri ile 1960'lar sonrası medyasının yeni keşfedilen liberal hoşgörüsünün global tekabüliyetlerinin ötesinde herhangi bir anlam içerebilirler mi? Zira, daha önceden de belirtildiği gibi, burada, ister kendi bölgemizde, ister global düzlemde olsun. Farklılığın bu görünürdeki kutlanışı gerçekte, yeni ve daha temel bir özdeşliği gizlemekte ve ön varsaymaktadır. Yeni liberal hoşgörü ne olursa olsun, Batılı burjuvazilerin Buşmanlar'a ve Hotantolar'a, adalarda yaşayan çıplak göğüslü kadınlara, aborijin zanaatkarlara ve turist olarak gelip sizi ziyaret etme olasılığı pek yüksek olmayan antropolojinin çalışma alanına giren diğer tür insanlara duydukları daha derin insanca bağlılıklarını göstermeleri istendiği amblemleşmiş "İnsanoğlu Ailesi" gösterilerinden oldukça farklı bir şeydir. Ancak, bu yeni ötekilerin bizi ziyaret etme olasılıkları, göçmenler ya da *Gastarbeiterin*[34] ülkelerimize gelme olasılığından daha azdır: şu kadarla ki, bu ikinciler, daha çok bizim "gibi"dirler ya da en azından, yeni içsel toplumsal alışkanlıkların – "azınlıklar"ın toplumsal ve politik yönden zorla kabul ettirilmesi– kendi dış politikalarımıza dahil edilmesine yardımcı olduğu çok sayıda yeni uygulama ile bizlerle "aynı"laşmıştır. Bu ideolojik deneyimi Birinci Dünya seçkinleri ile sınırlandırmak da olanaklıdır (ancak böyle olsa bile, herkes üzerinde dramatik ve önceden hesaplanamayan etkiler ortaya çıkacaktır): Tüm bunların postmodern tanımına ödünç verilmesi için de yeterince neden vardır ve bu durumda bu –belki biraz kabaca bir deyişle (ya da benim kullandığım terimle "maddesel" anlamda) salt demografi biçiminde ortaya çıkacaktır. Şimdi yeryüzünde daha çok sayıda insan yaşamaktadır ve bu "olgu", salt uzamsal rahatsızlığı ve lüks tüketim maddelerinin belli aralıklarla sıkıntısının ortaya çıkması beklentilerini aşan bazı araştırmalara sahiptir.

---

[34] 60lı yıllarda ülkemizin almanya'nın isteği üzerine yolladığı işçilerin de aldığı isim. almanya kendi vatandaşını beyinsel güç sarfeden işlerde çalıştırırken bu yabancı işçiler de bedensel kuvvetin ön plana çıktığı işlerde çalışmıştır. (http://www.eksisozluk.com /show.asp?t =gas tarbeiter). (e.n.)

Geçmişte garip bir tavırla ahlaki alan olarak adlandırılan düzlemde, aşağı yukarı kalabalıkların bireyin bedeni karşısında kapıldıkları başdönmesine tekabül eden bir özelliğin yer aldığı olasılığı: Zihnimizde de olsa, tanıdığımız öteki insanların sayısı arttıkça, kendi, o ana değin benzersiz ve "karşılaştırılamaz" bilincimiz ya da "benliğimiz"in konumunun da giderek tutarlılığını yitireceğine duyulan önsezi üzerinde biraz duralım. Bu, elbette değişmez; ne gerçekte bireysel yönden giderek daha az sempati duyduğumuz, ne de sayıları gittikçe artan diğerlerine (çok eski felsefi anlamda) duyduğumuz sempatiyi arttıran büyülü bir özellik kazanabiliriz. Bunun yerine, çok temel bir yapay bilincin ya da ideolojik bir yanılsamanın yok edilmesi ile, tüm içe dönük kavramsal savunma mekanizmalarımızın ve narsisizm ve kendini sevmenin ayrıcalıklılığı ve (olağanüstü derecede kristalleşmiş yapılar ya da binyıllar boyunca oluşan mercan formasyolarına benzeyen) neredeyse doğal oluşumlarının yaklaşmakta olan yıkımını hissederiz. Bu fobi hiç şüphesiz, korkuya duyulan bir korku, şeyin kendisinden çok, yaklaşan yıkımın hissedilişi, varlığını her yerde hissettiğimiz anonimleşmeye (hiç kimsenin tanımadığı biri olmaya) duyulan dehşettir ve ilgisizlik ve yadsıma, bilmemeyi arzulayan, istekli bir gönülsüzlüğün, yönlendirilmiş bir yönsüzlüğün içinde daha da derinlere dalmaya çalışan, kendi kendini aldatmadan başka bir şey olmayan bir bastırma formu ile kontrol altına alınmış olsa bile, politik görüşlerin ve reaksiyonların açıklanmasında başvurulabilir bir mekanizmadır. Böyle bir varoluşçu varsayım, materyalizm hatta, materyalizmin yeni bir türü ya da boyutu olarak demografinin statüsünün belgelendirilmesine değin uzatılabilir; bu, ne (burjuva mekanik maddeciliğinde ya da olguculuğunda olduğu gibi) insanın bedenidir –zira çoğullaşan bedenler, dev bir fiziksel kolektif bir üst-ruhu oluşturacak şekilde birbirlerinin içinde erimeseler de, değerli insan bedenselliğini önemsiz ölçüde dirimbilimsel ya da evrimsel bir nesneye indirgerler; ne de, (*Alman İdeoloji*'sinde "bizler" tarafından "sınırları belirlenen") Marks'ın "gerçek somut bireyleri"dirler, zira bu bireyler üzerine henüz kişisel özelliklerin ve özel adların ayırıcı kokusu sinmiştir ve kitlenin içinde yer alan işçiler bile, "hümanizma"ya ilerleyiş ya da gerileyiş tehdidini sunacak derecede demografik sayılmazlar. Bununla birlikte, Marks'ın somut bireyleri bile bir tür materyalizmi önermişlerdir, ancak bu materyalizm, tam olarak bir materyalist sistemi değil, bir materyalist dönüşüm ve demistifikasyonun söz konusu olduğu

zihinsel bir operasyondur –tek başına "materyalizm"in tanımlanabileceği bir özellik. Bununla birlikte, dolaysız bağlamının (ve aynı zamanda kavramsal biçimi ve yönlendirilişinin) göstereceği gibi, Marks'ın bu operasyonu çeşitli disiplinlerin idealizmleri ("düşünce tarihi" ya da ideoloji ya da bilimler,vb. –formların ve düşüncelerin Hegelci bağlamda sürekliliği– değil, bunun yerine kümeler halinde kaynaşan, çok daha eşsüremsel tarihleri içinde tek tek insanlar) üzerinde yoğunlaşmıştır. Demografide varolan materyalist tersine dönüş[35] aynı zamanda insanbiçimci özelliğini sürdüren bu tarih görüşünün altından halıyı çeker, ama aynı zamanda da onun yerine tam da doğal tarihin salt oluşlarını belgeleyen istatistik veri kümeleri olmayan bir özelliği yerleştirir. Bu şekilde ikame edilen tarihsel görümün ya da paradigmanın içeriği değildir (ki bu içerik her zaman bir temsildir ve bu nedenle de –materyalist tersine dönüşün etkisinin salt o an için, kavramsal yönden özümseyemeyeceğimiz insan biçimci olmayan, neredeyse insansız ve insan-dışı bir gerçeklik olarak karşımıza çıkması gibi– çeşitli ideolojilerin çerçevelendirilmesine ve evcilleştirilmesine açıktır). Materyalizmin (maddeciliğin) bir boyutu olarak kavranan demografinin, elbette (özellikle maddenin kendisi etrafında izlekleştirilebilen) en son temsilsel ve idealize edilebilen özelliklerinden kendini ayırmak üzere oldukça uzun bir yol katetmesi gerekecektir.

Bu insan dolu evrenin radikal kültürel etkilerle genişletilmesi ya da örneğin, modern hareketin kendisinin biçemleştirme ve "ayırıcı çizgilerin korkunç bir şekilde erozyona uğraması"nı bir tür evrenselciliğe doğru bir hareket olarak gören çok az sayıda düşünür vardır; bu evrencilik:

> ... gündelik yaşamın her biri bir zerre büyüklüğündeki durumları ve içinde her bireyin kendi rolünü oynadığı uçsuz bucaksız zaman ve yer uzantıları arasındaki uçurumların yarattığı şaşkınlık durumu ile ilgili tedirgin edici bir saplantıdır. Burada kastettiğim, geride, yaşamış ve ölmüş, yaşamakta ve ölmekte olan ve yaşayacak ve ölecek olan milyarlarca insanın bulunduğunu düşündüğümüzde tek bir kişinin "Seviyorum! ... acı çekiyorum" gibi sözlerinin önemli olduğuna duyduğu

[35] Bugüne değin bizzat Marks'ın Maithus'a yönelttiği saldırıların örnekleri tarafından sindirilmiş bulunan demografi sorununun Marksist problematiğe yeniden kavuşturulmasını, Wally Seccombe'nin artık klasikleşen çalışması "Mancism and Demography'e borçluyuz. *New Left Review* no. 137 (Ocak-Şubat 1983): 22-47. Ayrıca, Adorno'nun doğal tarih düşüncesi üzerine yazdığım yazı için bkz. *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (London, 1990).

> inancın saçmalığı oluyor. Bu duygu, özellikle 1920'de Yale'den mezun olduktan sonra Roma'da American Academy'de arkeoloji öğrenimi görmek üzere yurt dışına gönderildiğim dönemde, bir rastlantı sonucu içimde gelişti. O aralar, alan gezileri bile düzenliyor ve az da olsa arkeolojik kazılara katılıyorduk. Bir zamanlar yaşayan ve dört bin yıl toprak altında kalmış bir sokağın herhangi bir kıvrımını ortaya çıkartmak üzere birinin elindeki kazmayı kaldırdığında, bir daha asla eskisi gibi olmazsınız. Times Square'e baktığınızda, günün birinde bir bilim adamının oraya bakarak "Görünüşe göre burada bir tür kent merkezi bulunuyormuş" deyişini düşlersiniz. [36]

Bununla birlikte, yukarıdaki alıntıda yer alan ifade yine de özünde modernisttir ve demografik deneyimin dolaylı ve dolaysız sonuçlarını soyutlama ve evrenselleştirme yönüne doğru çeker; böylece, gösterge ile gönderge arasındaki modernist ayrım, geç ondokuzuncu yüzyıl ile erken yirminci yüzyıldaki emperyalist devletlerin çoğul fragmanlaşmış kitlelerinin özgürce yeniden kodlandırılabileceği ve yeniden bağlamlaştırılabileceği bir "açık yapıt"ın inşasına yönelik görüş ile birleşir. Bu formülasyon, realist ve natüralist aşamanın tek ve benzersiz gereçlerinin, tarihlendirme ve iklim, ampirik, ulusal zamana ait gazeteler tarafından demir atılan burada ve şimdi tarafından fethedilmelerine karşı polemik bir bilenmeyi gerçekleştirir. Ancak, –kendileri bu tür *bric-a-brac* malzeme ve önemsiz bireyciliğin kısa ömürlü süslemelerine doğru ani bir çekilme ile belirlenen modernist soyutlama ve stilizasyona yönelik daha sonra ortaya çıkan postmodern tepki, bir "somuta geri dönüş"ü belirler, ancak şu farkla; şizofrenik nominalizmi, kişisel özdeşlik ya da zamansal ve tarihsel ilerleme, burjuva realizmine gerilimini ve tözünü kazandıran içinde bulunduğu durum ile mantığı arasındaki tutarlılık bulunmaksızın– tüm bu özelliklerin (yer, kişisel adlar, vb.) döküntülerini ve kalıntılarını taşımaktadır. Gerçekten de burada karşılaştığımız belki de, o büyük felsefi ve mantıksal üçlemenin –özgüllük, evrensellik, bireysellik (ya da kendine özgülük)– tersine çevrilişi ve şimdi, tarihte, önce somut bireyin ortaya çıktığı ve bunu, baskılayıcı sistemin ve daha sonra da rastgele ampirik özelliklere bölünmenin izlediği yeni bir durumdur.

Her ne olursa olsun, demografinin dağıtıcı etkisi, en başta insanlığın geçmişiyle olan ilişkilerimizde hissettiğimiz çok farklı ve belki de daha ayırıcı anlamda postmodern bir özelliktir. Bazı raporlara göre,

---

[36] Thornton Wilder ile Söyleşi, *Paris Review* no. 15 (1957): 51.

bugün dünya üzerinde yaşayan insanların sayısı (yaklaşık beş milyar) insan türünün ilk ortaya çıkışından bu yana gezegen üzerinde yaşamış ve ölmüş toplam hominid sayısına süratle yaklaşmaktadır.[37] Bu nedenle şimdiki zaman, sayıları ve varsıllığı kendisini daha eski geleneksel ulus devletlerinin beklenmedik bir rakibi durumuna getiren, gelişim ve ilerleme sürecindeki yeni bir ulus devlete benzemektedir. ABD'de yaşayan ve iki dil kullanan kişilerle birlikte, en azından bu ulus devletinin geçmişi ele geçireceği anı saptayabilmek olanaklıdır: Bu demografik an, çok da uzak olmayan bir gelecek içinde ve daha sonra da artık şimdiki zamanın ve hesaplaşacağı gerçeklerin bir parçasını oluşturacak, süratle yaklaşmakta olan bir nokta olarak şu anda bizler için mevcuttur. Ancak, eğer böyle ise, bu durumda postmodernin tarihsel bilinçle olan ilişkileri şimdi çok farklı bir görünüme bürünür ve şimdi yaptığımız gibi geçmişi anımsamazlığa devretmek konusunda bir tür haklı görülebilen özellik ve makul bir argüman yer almaktadır: Şimdi bizlerin, yaşayan insanların –bugüne değin salt rakamlarla ifade– edilen ölülere karşı bir üstünlük, bir yetke sağladığımız düşüncesi (yetke ve meşrulaştırma ile ilgili tüm diğer formlarla birlikte) başdöndürücü bir süratle gözden kaybolur. Dünya, eski bir aile gibiydi; eski bir kasabada eski evler ve çevrede, geceleri karanlık odalarda oturup büyüklerinin sözünü dinlemesi gereken bir kaç genç insan vardı. Ancak (bildiğimiz bir kaç korkunç istisnanın dışında) son bir kaç kuşak boyunca büyük bir savaş patlak vermedi; süratle yükselen doğum eğrileri, yaş grubu yirmiye kadar olan genç sayısının, nüfusun kalan bölümüne olan oranını da büyük ölçüde yükselmesi ile sonuçlanmıştır; dışarıda sokaklarda giderek sesi yükselen işsiz güçsüz gençlik çeteleri, yaşlı insanları evde, televizyonlarının başında bırakmıştır. Sayıca ölüleri geride bırakırsak, yani, eğer kazanacak olursak, salt doğmuş olduğumuzdan dolayı daha başarılı olacağız (Beaumarchais'nin aristokratik ayrıcalıklar üzerine yorumunun beklenmedik bir biçimde yuppielerin kuşaksal şanlılıklarına yeniden uyarlanışı).

Bu nedenle, geçmişin bize söylemesi gerekenler, boş bir merak ya da bizlerin bu konuya duyduğumuz ilginin ötesinde başka şeyleri de kapsar –fantastik soybilimler, alternatif tarihler– tüm bunlar şimdi,

---

[37] Şubat 2010 itibariyle 6.805.000.000'a ulaşmıştır. Şimdiye kadar yaklaşık 110.000.000.000 (110 Milyar) insan doğmuştur. 20. yüzyılın son 70 senesinde dünya nüfusu tarihte en fazla yükselişini göstermiştir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Dünya_nüfusu). (e.n.)

geç saatlerde yayınlanan şovlardaki ansiklopedik uzmanlaşma ya da Pynchon'un Malta'ya duyduğu ilgi gibi, belirli bir gruba özgü hobiler veya himayeci turizm gibi görünmektedir. Süper devlet olmayan toplumların dilinin ya da artık kaybolmuş bölgesel geleneklerin yüceltilmesi, elbette politik yönden doğru bir edimdir ve daha önce sözünü ettiğimiz mikropolitik retoriğin kültürel bir yan ürünüdür.

Bildiğim kadarıyla, demografiyi ciddiye alan ve demografinin açıkça kendine özgü biçimde deneyimi temeli üzerinde kavramlar üretmiş bulunan tek filozof Jean Paul Sartre'dır. Sartre, bu girişiminin bir sonucu olarak çocuk istememiştir, ancak, belki de, bunun tam tersine, Sartre'ın tarihsel yönden diğer felsefi özgünlüğü –hepimizin kabul ettiği o özgül şey, yani, diğer insanların var olması konusunu felsefi bir sorun olarak irdelemesi– gerçekte Sartre'ın bu tavrının bir sonucu olarak ortaya çıkmış olabilir. Daha basit bir konudan –bu, gerçekten bir Öteki midir?– yola çıkarak daha karmaşık bir tartışmaya ulaşmak (neden bunların sayısı bu denli fazla?) elbette daha mantıksal ve daha kartezyen görünür: ancak öyle ki, Sartre'ın kişileri, çoğullardan bireylere doğru hareket ederler ve bu tuhaf deneyim içinde eşsüremliliği araştırmaya izin vardır:

> Rüzgarın bir sirenin çağrısını taşıdığını duyuyorum. Yalnızım... Tam şu anda açık denizde müzik ile yankılanan gemiler var; Avrupa'nın tüm şehirlerine ışıklar akıyor; Komünistler ve Naziler Berlin'in sokaklarında dövüşüyorlar, işsiz işçiler New York'da kaldırımları tekmeliyorlar, kadınlar, sıcak bir odada aynalarının önünde oturmuşlar, kirpiklerinin üzerine gölge düşürüyorlar. Ve ben burada, bu boş sokaktayım ve Neukölln'de bir pencereden yankılayan her silah sesi, yaralı vücutlardan yükselen her kanlı hırıltı, uzaklara taşınıyor, makyajlarını yapan o kadınların her anlık jestleri, adımlarımın her biriyle, kalbimin her atışıyla, birbirini tamamlıyor.[38]

Bir fantazya ve bir temsili (temsil yoluyla) elde etmeye yönelik bir başarısızlık olarak kavranması gereken bu yapay deneyim, aynı zamanda ikinci derecede reaktif bir girişim, kendi duyularımın ve yaşam deneyimlerimin ulaştığı noktanın ötesinde yer alan şeyleri kazanmak ve, bunu, kendi kendine yeterli olmasa da en azından bir kirpi gibi koruyucu bir şekilde kendi kendini taşıyabilen bir nesneye dönüştürmek üzere içeride toplamayı amaçlayan bir uğraştır. Bu aynı

[38] Jean Paul Sartre, "La Nausee", içinde *Oeuvres romaneques* (Paris, 1981) s. 67.

zamanda, sanki öznenin bir şeyi unutmaktan korktuğu, ancak bunun sonuçlarını tam olarak anımsayamaması gibi göreceli olarak amaçsız ve bilinmeyeni keşfedici bir fantazya gibi görünüyor: Benimle eşsüremli bir tempoda yaşama uğraşı içindeki insanları eğer unutursam cezalandırılır mıyım? İşin doğru bir biçimde yapılmasının her durumda olanak dışı olduğunda, benim bu işi sürdürmeye çalışmaktan elde edeceğim olası kazanç nedir? Kaldı ki, bilinçli eşsüremliğin elde edilmesi benim şu anda içinde bulunduğum durumu geliştiremez; zira tanım gereği, zihin bu eşsüremliği diğerlerine, benim şahsen tanımadığım kişilere (bu nedenle, tanım gereği düşlenemez olan onların varoluşlarının ayrıntılarına) aktarır. Bu nedenle girişim isteğe bağlı, benim burada ve şimdi üzerine bilgilerimi arttırmayı amaçlayan pragmatik ve pratik bir araçtan çok, "tanım gereği" gerçekleşebilmesi yapısal yönden olanak dışı üzerindeki istencin bir atılımıdır. Sartrecı kişilik görünürde, önceden yapılacak bir saldırıyı önlemek üzere bir karşı saldırıya geçer ya da bir keşif girişiminde bulunur: İmgelemi harekete geçirmek, zihinsel yönden önceden kavrayabilmek; bu nümerik çoğulluklar gözardı edildiklerinde, ontolojik yönden sizi ellerine geçirebilirler.

Ayrıca, keşif girişiminin de zorunlu olarak başarısızlıkla sonuçlanması gerekiyor; zira, Freud'un da gözlemlediği gibi, anlamsız, uydurulmuş sayılar olamaz ve Sartre'a (ya da kişilerinden birine) uygulanan ruh çözümü olasılıkla, rastlantısal olarak amaçlanan malzemenin izlekselleştirilmesi ile sonuçlanacaktır. Ne düşleyen öznenin tekilliği konuyla ilgisizdir (sirenin yalnızlığı bu "çağrışımsal" projeyi harekete geçirir), ne de, herşeyden önce, zamanın kendisi, bu tek tek varoluşlar dizisinin rastgele noktalarda birbirinden kopartıldığı çoğulluklarn yer aldığı tarihsel anının kendisi ile bütünleşmiştir. Gerçekten de burada bu, kişisel ve tarihsel bir durum ve bir ikilem olarak *nominalizm* adını verdiğimiz oluş ile özdeş kılınabilir. Kendi "durumumun" oluşturduğu ağların tüm iplerinin dışarıya, öteki insanların düşlenemeyen eşsüremliliğine doğru yönlendiği yer burasıdır. Sartre da (Rousseau gibi) küçük grup politikalarının –polisin kendisinin kalabalık arka sokaklarına açılan plazanın havadan görünümü– ne denli geniş olursa olsun "canlı deneyim" (oldukça farklı bir tür felsefeyi çağrıştıran bireysel beden ve duyularının retoriğinden daha az yanıltıcı bir deyim) için elde bulundurulması gereken yüz yüze olayların filozofudur. Bunun ötesinde yer alan –toplumsal

sınıfta olduğu gibi– bir şekilde gerçek, ancak aynı ölçüde gerçek dışıdır, düşünülebilir ancak temsil edilmez bir şeydir ve bu nedenle de, yaşam deneyiminde herşeyden önce kandırılmayı ve dolandırılmayı önlemeye çalışan bir varoluş felsefesi için şüpheye açıktır ve doğrulanamaz. "Bütünleştirme" bütünlüğe ulaşabilmenin olanaklılığına duyulan bir inanç değil, gevşemiş bir diş gibi, sınırlarla oynamak, Kant'ta analitik ve diyalektik arasındaki çizgide olduğu gibi, hiç bir zaman ihlal edilmeyen ve bir şekilde deneyimi aşabilen bir ses duvarını en sonunda çıkar sayabilmenizi sağlayan notlar ve ölçümlerin birbirleri ile karşılaştırılmasıdır. Bununla birlikte, onun ötesinde yer alan o olanak dışı deneyim, çoğulluğa duyulan dehşet, çağımızda yalnızca Sartre'ın felsefesinin, neredeyse Sokrates -öncesi bir ilkselliğe geri dönüşü içinde Heidegger'in felsefesini geride bırakarak yüzyılımızda arkaik anlamda yeniden icad ettiği salt Sayıdan başka bir şey değildir. Gereğinden fazla insan, benim varlığımı kendi ontolojik ağırlıklarıyla geçersiz kılmaya başlamıştır: benim kişisel yaşamım: Bana kalan benzersiz özel mülkiyet formu; Homerik hayaletler ya da değeri bir avuç doluşu buruşuk, değersiz banknota indirgenen bir gayri menkul gibi– soluklaşmış ve karanlıklaşmıştır. Bununla birlikte bu deneyim, zamansal düşünceler ve zamanın temsil edilebilme olasılığı üzerindeki "global" etkisiyle postmodernleşmeye başlar. Sartre hala gerçek anlamda modern kalmıştır. Ancak, salt eşsüremli sayıların zamansal izleklere doğru bükülerek onları, şimdi tarih ve demografi arasında sıkışmış durumdan çekip çıkardığı tek "kavram"a, bir deneyim olarak ikili bir görevi yerine getirebilecek biçimde ayarlanabilen tek anlamlı uzamsal-zamansal kategoriye; yani, eşsüremlilik kavramının kendisine, televizyona ulaştığınız bu noktada o sayılamayacak denli çok sayıda ışığın yandığı, belirledikleri ve sahneledikleri metafizik sorunun kaybolduğu ve postmodern global uzamın Sartrecı bütünleştirme sorununu ortadan kaldırdığı ve onun yerini aldığı an'a, temsilin en son noktasına doğru yönlendirdikleri anda sahip oldukları yerçekimsel hacmi gözlemlemek öğretici olacaktır. Bu dönüşümün gerçekleşmesi ile, diğer çoğu durumda da görebildiğimiz gibi, modernin özünde yer alan gerginlik ve temsilin gerçekleşmesi olanaksız dramına olan bağlılık da aynı zamanda zayıflar ve silinir. Global bütünlük şimdi, varoluşsal sistem ve kaygılarının kahramanca bir şekilde kanıtlandığı zemin, bir ışık gösterisi ve katatonik bir öznenin iç dünyası denli kendi kendine yeterli olabildiğinde monadın içine, ya-

nıp sönen ekranlara ve "içeri"ye doğru geri çekilir (ve bu arada gerçek bedenlerin uzamsal dünyasında göçmen işçi ve global turist kitlelerin neden olduğu olağanüstü demografik yer değiştirmeler, bu bireysel solipsizmi dünya tarihinde eşine rastlanmamış derecede tersine çevirirler. Şimdi *nominalizm* terimi aynı zamanda evrensellerin, üstün ya da yeni bir matematiksel sonsuzun belirlendiği geçici aralıkların dışında soluklaştığı bir sonucun ortaya çıkmasını da sağlar; ancak, böyle bir durumda bu, artık bir sorun olarak algılanmayan bir nominalizmdir ve bu nedenle de, süreç içinde kendi özgül adını da yitirmiştir.

Bölüm 8: Uzamsal Tarih Yazımları

Bununla birlikte, demografinin bu yeni deneyimi ve bu deneyimin beklenmeyen sonuçları ile, uzamsala (ve aynı zamanda da kültür, ideoloji ve temsil olarak postmodernizme) geri döneriz. Postçağdaş dönemde uzamın başatlık kazanmasını Henri Lefebvre'e borçluyuz[39] (ancak, bir postmodern dönem kavramı Lefebvre için yabancıdır: onun deneysel çerçevesi özünde, savaş sonrası dönemde, ama ondan da fazla, Gaullist döneminde Fransa'nın modernizasyonu idi) ve Kant'ın uzay ve zaman kavramlarını boş formal kalıplar, kendilerinin, çerçevelerini ve yapısal yönden olanaklı kılıcı önvarsayımlarını oluşturdukları deneyimlerin kapsamına giremeyecekleri geniş ölçekli deneyim kategorileri şeklinde tanımlayan okurlar için bu şaşırtıcı görünecektir.

İzleklerin kendilerinin özde deneyimledikleri yoksunlaşmaya yönelik saygılı bir uyarıyı da kapsayan bu bilgece kısıtlamalar, modernistlerin zaman kavramından fazlasıyla yararlanmalarına, zamanın boş koordinatlarından, bir "element", büyülü bir öz, gerçek, deneysel bir akış yaratmalarına engel olmamıştır. Ancak, neden görünüm Olaydan daha az dramatik olmak zorunda? Her durumda çıkarsanan öncül şudur ki, zamanımızda bellek zayıflamıştır ve büyük anımsayıcılar neredeyse nesli tükenmekte olan bir tür oluşturmaktadır: Bizler için güçlü bir deneyim oluşturduğunda ve geçmişin gerçekliğine hala şahitlik yapabildiğinde bellek, yalnızca zamanı ve onunla birlikte geçmişi yok etmeye yarayacaktır.

Bununla birlikte Lefebvre'in vurgulamaya çalıştığı –Kant için büyük bir olasılıkla insanlık tarihi boyunca tüm deneyim için aynı dere-

[39] Hepsinden önce bkz. *La Production de l'espace* (Paris, 1974), (Blackwell, 1991).

cede geçerli olan– bu döneme değin evrensel ve formal kabul edilen örgütsel kategoriler ile, her birinin içinde zamanın ve uzamın farklı ve birbirinden ayrı yaşandığı (eğer bu şekilde ifade etmek doğru ise ve eğer Kant'a karşı uzam ve zamanı dolaysız deneyimleyebiliyorsak), Lefebvre'in uzam üzerindeki vurgulaması (modernist) bir dengesizliği düzeltmekten öte, aynı zamanda başka bir şeyi daha gerçekleştirmiş, gerek yaşam deneyimimizde, gerek geç kapitalizmin kendisinde, kentleşmenin ve sistemin yeni globalliğinin giderek artan payını vurgulamıştır. Sonuçta Lefebvre, geçmişle yeni bir şekilde yüzleşen ve daha az elle tutulur gizlerini –kültürel ve libidinal ekonomilerin ve dilbilimsel formların daha az elle tutulur örgütlenmelerini belirlediğinden dolayı beden, kozmos, kent –uzamsal yapılarının şablonu üzerinde okuyabilen yeni bir tür uzamsal imgelemi ortaya çıkartmıştır. Lefebvre'in önerisi, radikal bir farklılaşmanın düşlenmesi, kendi uzamsal örgütlenmelerimizi "yabancı" üretim tarzlarının neredeyse bilim kurgusal ve yabanıl formlarına yansıtılmasını öngörür. Ancak, Lefebvre için tüm üretim tarzları yalnızca uzamsal örgütlenme ile kalmazlar ve aynı zamanda bir "uzam üretimi" için birbirinden farklı birtakım tarzlar oluştururlar; bununla birlikte postmodernizm kuramı, çağdaş dünyada uzamsallığa bir eklemede bulunur ve diğer üretim tarzlarının (ya da kendi diğer anlarımızın) kesinlikle uzamsal olmasına karşın, bizim kendi üretim tarzımızın uzamın bizler için varoluşsal ve kültürel bir başatlık, daha erken diğer üretim tarzlarındaki göreceli olarak tamamlayıcı ve ikincil (ancak yine de aynı derecede semptomatik) rollerine karşı çarpıcı bir zıtlık oluşturan izlekselleştirilmiş ve ön plana çıkartılmış bir özellik ya da yapısal bir ilke oluşturtacak şekilde benzersiz bir biçimde uzamsallaştırılmış olduğunu açıklar.[40] Bu nedenle, herşey uzamsal da olsa, burada ele alınan postmodern gerçeklik, bir şekilde diğer herşeyden daha postmoderndir.

Bunun *neden* böyle olduğunu açıklamak, *nasıl* böyle olabileceğini açıklamaktan daha kolaydır. Postmodernizm kuramcıları arasında uzamın öncelikle tercih edilişi, elbette en kolay şekilde, ileri modernizmin eleştirmenleri ve kuramcıları tarafından benimsenen ve uzunca bir süredir artık kanonikleşen zamansallık retoriğine karşı beklenebilen (kuşaksal) bir tepki, yeni düzen ve onun yarattığı yeni

[40] Uzam ile ilgili çağdaş kuramlarüzerine gerçekleştirilen değerli bir araştırma için bkz. Ed Soja, Postmodern Geographies (London, 1989).

heyecanlar üzerine dramatik ve görümsel yorumların geliştirilmesini sağlayan bir tersine dönüş olarak açıklanabilir. Ancak, izleksel eksen, isteğe bağlı olarak ve karşılıksız olarak seçilmemiştir ve bu nedenle, kendi olasılık koşullarını belirlemek üzere bir araştırma konusu olabilir.

Kanımca, moderne daha yakından yeni bir bakış, (içinden çıktığı toplumsal uzamı tam olarak da kolonize etmeyi başaramayan) modernleşme süreci ve (fütüristler ve çok sayıda diğerleri tarafından kutlanan, ancak öte yandan da, yine "modernistler" adını verdiğimiz bir başka yazar grubu tarafından sert bir biçimde eleştirilen ve şeytanla bir tutulan) göz kamaştırıcı yeni makineleri ile yüz yıl dönüşümünde kapitalizmin ayırıcı dinamiklerinin kökenini ortaya çıkartacaktır. *Arno Mayer, yüceltici bir tonla ve şok etkisi yaratan bir açıklamasında*[41] bizlere, eski rejimin yirminci yüzyılın içinde de varlığını sürdürdüğünü ve modernist dönemde burjuvazinin ya da endüstriyel kapitalizmin "zaferinin" doğasının hala kısmen büyük ölçüde kırsal ve en azından istatistiki yönden, feodal alışkanlıklara sahip köylüler ve toprak sahiplerinin egemenliği altında olduğunu hatırlatmıştır; bu köylüler ve toprak sahipleri için, köy yollarında arada sırada geçen bir motorlu araba, tıpkı kırsal bölgelere belirli aralıklarla elektrik bağlanması, hatta I. Dünya Savaşı'nın seyrek rastladıkları "pyroteknikleri" ile birlikte, tedirgin edici olsa da, yine de heyecanlandırın bir etki uyandırır. Bu nedenle, bu dönemde kapitalizmin henüz tam olarak önleyemediği en büyük karşıtlıklar, kırsal alanlar ile kentler arasındadır ve ileri modern dönemin özneleri ya da kenterleri büyük ölçüde çoğul dünyalarda ve çoğul zamanlarda yaşayan kimselerdir – aileleriyle birlikte çıktıkları tatillerde geri döndükleri bir ortaçağdan kalma bir "memleket" (pays); ve seçkinleri, en azından ileri ülkelerde "yüzyıllarına ayak uydurmaya" ve bildikleri en ileri ölçüde "modern" yaşamaya çalışan kentsel bir yığın. Yeninin ve ilerlemenin değeri (ki bunlar Birinci Dünya hermetik formlarından zaman zaman İkinci ve Üçüncü Dünya Ülkelerinde oynanan Eski ve Yeni'nin büyük dramlarına kadar herşeye yansımıştır) açıkça belli bir biçimde "modern" olarak hissedilen şeyin istisnailiğini önceden varsayılmaktadır; öte yandan, derin belleğin kendisi, deneyimin farklılaşmasını zaman üzerine yazar, kendi yaralarını bırakır ve alternatif dünyaların, aynı zamanda

[41] Bkz. bu düşünceye adını veren kitap (New York, 1981).

varoluşsal ve ruhsal ve aynı ölçüde de ekonomik düzlemlerin "eşit olmayan" gelişmelerine bağlı olduğu gözlemlenen çeşitli aralıklarla ortaya çıkmalarına benzeyen bir durumu yaratır. Doğanın bellek ile olan ilişkisi, metafizik nedenlerden değil, doğanın, bastırabildiğiniz, güçlükle anımsadığınız ya da tehlikeli veya savunmasız kaldığınızı hissettiğiniz anlarda özlem duyduğunuz daha eski bir üretim tarzı ile ilgili bir kavramı ve imgenin ortaya çıkmasını sağlayabildiğinden dolayı ilişkilidir.

Tüm bunlarda içsel olarak var olan, önceden tahmin edilebilen ikinci pabucun yere vuran sesi, yani Doğanın ve onun pre-kapitalist tarımlarının postmodernden silinişi, şimdi tekdüze bir şekilde modernize ve mekanize edildiği (kullanıcılarının ekolojilerinden çok üretim tarzları arasında bir kuşak farkının belirdiği nokta) bir toplumsal uzam ve deneyimin temelden homojenleştirilmesi ve 1950'li yıllarda korkulan ve fantezileştirilen, ancak bugün, insanların başarıyla bu şekilde yoğrulduklarından (ve bunun bu şekilde farkedilmemesinden ya da tematize edilmemesinden) dolayı artık bir sorun olmaktan çıkan standardizasyon ve uyumluluğun muzaffer başarısı. İşte bu nedenlerden dolayı yukarıda modernizmi *tamamlanmamış* bir modernleşmenin deneyimi ve sonucu şeklinde tanımlamadık ve postmodernin, modernleşme sürecinin artık fethetmesi gereken arkaik özelliklerin ve engellerin kalmadığı her durumda kendini gösterdiğini ve kendi özerk mantığının tohumlarını muzaffer bir şekilde ekmeğe başladığını (tabii bu bağlamda *modernleşme* sözcüğü de artık yanlış kullanılan bir sözcük olmuştur, zira herşey zaten "modern"dir) vurgulamaya çalıştık.

Bellek, geçicilik, "modern"in kendisinin yarattığı heyecan, yeni ve yenilik Mayer'in *ancien regime*'in kalıntılarının silinmediği, ancak aynı zamanda, "belle epoque"un klasik burjuva kültürünün de tasfiye edildiği süreçten arta kalanlardan kaynaklanan nihai sonuçlarıdır. Böylece, Akira Asada'nın, kapitalizmin aşamalarının (erken, olgun, geç ya da gelişmiş) figürasyonunun gerçekte tersine çevrilmesi gereken bir yanlış adlandırma olduğu yolundaki önerisi[42] zekice olmanın ötesinde, aynı zamanda derindir de: Erken yıllara bu durumda "bu-

[42] Alıntı: *Postmodernism and Japan*, ed. Masao Miyoshi and Harry Harootunian, (Durham, N.C. 1989) s. 274.

namış kapitalizm" denmesi gerekir, zira bu dönem, henüz daha eski bir dünyaya ait sıkıcı gelenekçilerin arasında cereyan eder bu durumda, olgun ya da erişkin kapitalizm; sahip olduğu yeri muhafaza eder, zira böylelikle, kendi çingene baronlarının ve serüvencilerinin ortaya çıkışını yansıtmaktadır; buna karşın, içinde yaşadığımız ve bu ana değin geç kapitalizm adını verdiğimiz döneme bundan böyle "kapitalizmin çocukluk dönemi" adını vermek daha yerinde olacaktır; zira, herkes bu dönemde doğmuştur, herkes dönemi olduğu gibi kabullenmiştir ve bunun dışında başka bir dönemle tanışmamıştır; sürtüşme, direnme, yerini otomasyon ve çoğul tüketici kitlelerin ve pazarların uysal çoğalmaları arasında serbest bir oyuna bırakan daha önceki anların çabaları: tekerlekli patenler ve çokuluslular, kelime işleyiciler ve kent merkezinde bir gecede yükseliveren, aşina olunamayan postmodern gökdelenler.

Bununla birlikte bu aşamada, metafizik yönden (ontoloji ya da insan doğası olarak aynı şekilde) önvarsayılabildiği anlamda ne uzam, ne de zaman "doğal "dır: Her ikisi de, belli bir durum ya da üretim tarzının ve üretimin toplumsal örgütlenişinin yansıtılmış sonraki imgeleridir. Bu nedenle modern için, belli bir zamansallığı karakteristik olarak eşit olmayan bir uzama çekerek yorumladık. Ancak, diğer yönden bakıldığında da elde ettiğimiz sonuçlar daha az verimli değildir ve gerek vahşi düş ürünü soy kütüklerinde, gerekse bir desteden çekilen sonlu sayıda kartlar ya da tarihsel figürleri ve adları karıştıran romanlarda olduğu gibi, postmodern fantastik tarih yazımı aracılığı ile, daha da eklemlendirilmiş bir postmodern uzam duygusuna yol açar. Eğer postmodern dönemde belli bir "öykülemeye geri dönüş" den söz etmek herhangi bir anlam taşıyorsa, bu "geri dönüş"ün en azından, tam anlamıyla ortaya çıktığına burada şahit olmak olanaklıdır (bu ortaya çıkışın yanı sıra, postmodern kuramsal üretimde anlatı ve anlatılaştırmanın da ortaya çıkması aynı zamanda salt yeni bir kuramsal gerçeğin keşfinden daha temel değişimlerin de kültürel bir belirtisi olarak tanımlanabilir). Bu noktada, tüm öncüller, yeni soybiliminin içinde ait oldukları yerleri alırlar; Yükselme döneminin Asturias ya da Garcia Marquez gibi yazarlarının kuşaklar arası destansal tınıları; kısa ömürlü Anglo-Amerikan "yeni roman"ının kendi kendine göndermede bulunan kurmaca yapıtları; profesyonel tarihçiler tarafından "herşeyin kurmaca olduğu"nun (bkz. Nietzsche) ve doğru bir yorumun hiçbir zaman bulunamayacağının keşfi; buna

çok benzeyen bir anlamda, geçmişteki alternatif tarihlerin (susturulmuş gruplar, işçiler, kadınlar, az sayıdaki kayıtlarının polis arşivlerinin dışında yakıldığı ya da her yerden silindiği azınlıklar) yeniden canlanması ile birlikte, tarihsel alternatiflerin ortadan kalkma sürecine girdikleri bir anda "usta anlatılar"ın sonu; ve ilerde eğer bir tarihiniz bulunmasını istiyorsanız, bundan böyle katılacak yalnızca bir tek tarih bulunacaktır. Kısacası, postmodern "fantastik tarih yazımı" bu tarihsel eğilimlerin uçlarını ele alır ve bunları iki varyant ya da ayna spiralini bilen gerçek bir estetik ile birleştirir. Bunların birinde, grotesk ardışıklık ve gerçek dışı kişiler, ironik ya da melodramatik yazgılar, yürek paralayıcı (ve neredeyse sinematografik) kaçırılmış fırsatların gerçek olayları sakatladığı, ya da, daha kesin olmak gerekirse, bizim "dar görüşlü" geleneğimizden çok uzaktaki küçük krallıkların ve ülkelerin hanedanlarının (örneğin Moğollar'ın gizli tarihi ya da kendi küçük evrenleri içinde bir zamanlar egemen güç olan, neredeyse unutulmuş Balkan dilleri) vakanüvislerini andıran bir "vakaname" yaratırsınız. Burada, tarihsel benzeşikliği andıran bir özellik, sanki tarih yazımının formu ya da türü (en azından arkaik yorumları içinde) sağlanmış gibi çoğul alternatif modellerin içinde titreşimlerini gerçekleştirir, ancak, bir nedenle, formülün sınırlamalarını yansıtmak bir yana, postmodern yazarlara en ilginç ve en dolambaçsız buluş anını sunar. Bu özgül biçim ve içerikte –içinde düşsel timsahların yüzdüğü gerçek kanalizasyon sistemleri– en vahşi Pynchonvari düşlemlerinin Einstein'ın masallarının tüm epistemolojik gücünü ve yalanlanabilir yetkesini bir şekilde deneyselleştirdiği ve her durumda, gerçek geçmiş duygusunu "olguların" kendilerinden daha iyi yansıttığı şeklinde düşünülebilir.

Tüm bir ideologlar kuşağı tarafından, beklendiği gibi kendinden hoşnutluk, ancak aynı zamanda, tarihin sonu olmasa bile, göndergenin ölümünü ilan eden bir heves içinde kutlanan bu tür kurmacalar aynı zamanda açıkça, yukarıda, yine aynı nedenlerden dolayı yer verdiğimiz postmodernin yarattığı kurtuluş ve coşku duygusunun işaretlerini de gösterirler. Bu tarihsel fanteziler, diğer bazı dönemlerde (örneğin, erken ondokuzuncu yüzyılın sözde Shakespearevari tarihsel romanslarında olduğu gibi), temelde geçmişin gerçeklikten arındırılması, tarihsel olgu ve gerekliliğin engelinin aydınlatılması, bunların sonuçsuz ve geri çevrilemezlikten yoksun bir kostümlü balo ya da dumanlı bir düşler tayfına dönüştürülmesini

amaçlamazlar. Ne de postmodern fantastik tarih yazımı, natüralizmde olduğu gibi, ürpertici ve belirlenimci tarihsel olayı, Merkür'ün dairesel çevrimlerinden izlenen ve bu nedenle de ızdırabı ve karar vermeyi en aza indirgeyen ve başarısızlıkların yarattığı karamsarlıkları Wagnerci-Schopenhauerci bir dünya görüşünün daha doyurucu ve müziksel düşüş kadanslarına çeviren bir güç ve yoğunluğun felsefe kitaplarına rastlanan türde stoacı bir geri çekilme ile alımlanabilen doğa yasasının en küçük ayrıntılarına indirgemeyi amaçlar. Bununla birlikte, geçmişle oynanan bu yeni serbest oyun –postmodern revizyonunun çok sayıda grup-içi anlatılara doğru hezeyan içinde durmaksızın süren monologu, elbette aynı ölçüde partizanlık tarihinin bıktırıcı bağlılıklarının öngördüğü sorumluluklar bir yana, önceliklere ve bağlılıklara karşı da alerjiktir.

Bununla birlikte, bu anlatıların praksis ile, yukarıda önerilen ilişkiden daha etkin bir ilişki içinde bulundukları ya da daha kesin bir yansıtıcı tarih kuramı altında işleyebilecekleri düşünülebilir: Burada, gerçek olmayan tarihin üretilmesi, gerçek bir tarihin üretilmesinin ikamesidir. Mimetik bir yaklaşımla, geçmiş ve imgelemden çok "düşlem"adını vermemiz gereken bir süreç ile gücün ve praksisin yeniden kazanılmasına yönelik bir girişimi ifade eder. Kurmacalaştırma –ya da eğer isterseniz, "mitomani" ve doğrudan düş ürünü olan masallar– hiç şüphesiz toplumsal ve tarihsel yetersizliğin, düşselin dışında fazla bir seçeneğin kalmayacak şekilde tüm olanakların engellenmesidir. Ancak bu buluş ve buluş yeteneği, kontrol altına alamadığı olaylar yönünden, bu olayları çoğullaştırma edimi ile yaratıcı bir özgürlüğü canlandırır; aracılık burada bu kayıtları yeniden yaratmak üzere tarihsel belgelerden dışarı çıkar; ve yeni çoğul ya da alternatif olay zincirleri, parodik güçlerinin sınırlandırmalarını sorguladığı ulusal geleneğin parmaklıklarını sarsar. Bu nedenle anlatısal buluş kendi inanılmazlığı ile burada praksisin daha geniş çapta bir olanaklılığı, ikamesi, ama aynı zamanda da, yansıtma ve mimetik yolu ile yeniden canlandırılmasıdır. Postmodern tarih yazımının iki formu bazı yönlerden bunun tersine çevrilmesi olur. Burada, salt kurmacasal amaç (fictional intent), aralarında zaman zaman gerçek yaşamdan kişilerin ve olayların beklenmedik bir biçimde görünüp kaybolduğu düşsel kişilerin ve olayların üretimi ile ön plana çıkartılır ve yeniden olumlanır: Doctorow'un, Morgan'ları, Ford'ları, Houdini'leri, Thaw'ları ve

White'ları ile *Ragtime* romanından daha önce söz etmiştim[43] ve aynı yapıta burada da değinebiliriz; bununla birlikte, *Ragtime*, boyalı bir arkaplan üzerine gazetelerden alınmış bir figürün yapıştırıldığı ya da yerel bir romansın tam ortasında bir dizi istatistiki verilerin birbiri ardından açıldığı bir tür kolaj tekniğinin tüm etkileri ile yansıtıldığı tipik bir örnektir. Bu etkiler, konu dünya çapında tarihsel önem taşıyan kişilere geldiğinde benzeşiklik kategorilerine henüz saygısını yitirmeyen John Passos'un salt kopyaları değildir; ayrıca, bu tür kurmaca tarihin, belirli bir dönemin ton ya da biçeminin, sonuçta merkezi kişilik, baş oyuncu ve kendi içinde "dünya çapında tarihsel önem taşıyan kişi" rolünü üstlendiği (ve burada sözü edilen iki tür tarih yazımı fantezilerinde yansıtılan vahşi düşsel enerjinin önemli ölçüde silindiği) benim nostalji filmi adını verdiğim diğer karakteristik postmodern ürünle herhangi bir ilgisi yoktur.

Bu (iyi bilinen formülün gerçek durumuna iade edildiği ve kurbağaların "gerçek", ancak bahçelerin düşsel olduğu) ikinci tür tarih yazımı üzerine yeniden onaylamamız gereken bir diğer nokta da şudur ki, bu tür tam olarak, bize postmodernde uzamsallık ve en baştan postmodernde tarih duyumuna ne olduğu konusunda benzersiz birtakım açıklamalarda bulunan tek uzamsal tarih yazım türüdür.

Uzamsallık burada, ikinci derecede formunda, yani, önceden uygulanmış bir uzmanlaşmanın –benim zihnin kendi içinde bir iş bölümü ve bu iş bölümünün alanı tarama ve haritalandırma işlevleri şeklinde tanımlayacağım bir tür yoğunlaştırılmış sınıflandırma ya da katmanlaştırmanın– bir sonucu olarak kaydedilmiştir. Klasik ruhsal fragmanlaşma –örneğin, imgelemin ve bilginin birbirinden ayrılması– toplumsal dünyada her zaman iş bölümünün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır; bununla birlikte şimdi, bir şekilde içsel yönden parçalara ayrılan ve farklı katlara ve farklı ofis binalarına tayin edilen, bizzat zihnin ussal ya da bilgisel işlevleri olmaktadır.

Bu nedenle, örneğin (bu tür bir postmodern anlatıda) büyük Prusyalı neo-klasik mimar Schinkel'in, yeni kurulmuş bir endüstri şehri olan Manchester'a yaptığı ziyareti düşleyebiliriz; garip fikir, tarihsel açıdan olanaklıdır ve çatlaklardan dökülen bir epizodun (genç Stalin gerçekten bir keresinde Londra'ya gitmiş miydi? Marks'ın gizlice Amerika'ya gidip Amerikan İç Savaşı'nı incelediği doğru mu?) göre-

[43] Bkz. aynı kitap bölüm 1.

celi postmodern çekiciliğini sunar: Uyuyor muyum, yoksa uyanık mıyım? Ancak, bununla ilgili olarak temelde postmodern olan, Caspar David Friedrich'in büyülü gerçekliğinin, Engels'in doğmakta olan fabrika kentinin sefaleti ve artık emeği ile karşılaşması ile için için parlayan Romantik Almanya'nın uyumsuzluğudur. Bu, birbirinden kesinlikle farklı malzemelerin rastgele bir biçimde bitiştirildiği bir okul çocuğunun çalışma defterini andıran bir çizgi roman kolajıdır. Ziyaretin aynı zamanda gerçekliğe doğru da yapıldığı anlaşılır; ancak bu noktada kişi, Adorno'nun farklı bir durum için belirttiği şu zekice sözünü anımsamadan edemiyor: "Eğer bir gerçek olsaydı bile, yine de doğru olamazdı". Epizodun postmodern dokusu "tarihsel kayıtlar"a döner, bunları gerçeklikten ve doğadan arındırır ve Gabriel Marquez'in Latin Amerika tarihi ile ilgili yorumunun fantastik aurasına benzeyen bir özellik atfeder (Carpentier ünlü ve anlamlı bir incelemesinde Marquez'in bu özelliğinin en baştan "büyülü gerçekçi" (real-maravilloso) olduğunu gözlemlemektedir).[44] Ancak şimdi bizi ilgilendiren soru, bugüne değin Tarih olarak adlandırılan herşeyin bugün tam olarak tarihi oluşturup oluşturmadığı sorusudur.

Bununla birlikte bunlar, olasılık koşulları tam olarak, kapsam içinde yer alan ve bu nedenle de oransız bir biçimde birleştirilen malzemelerin her birinin: Mimari ve sosyalizm, romantik sanat ve teknoloji tarihi, politika ve antikitenin öykünmesi gibi gerçekte birbirinden köklü bir biçimde ayrı ve farklı kayıtlara ait oldukları konusundaki inançlarımızda yatan, yapının kültürel ve ideolojik etkileridir. Bu kayıtlar, örneğin, Schinkel'in Engels'in Manchester üzerine kitabına ansiklopedik bir giriş olarak okunabileceği kentleşme konusunda olduğu gibi beklenmedik, ancak diyalektik bir şekilde çakışsalar bile, bu kartlar farklı destelere ait olduklarından dolayı bilinç-öncesi zihinlerimiz bu bağı oluşturmayı ya da olumlamayı reddederler.

Gerçekten, bu uyumsuzluğun ve uzlaşmazlığın "yazınsal" analojileri de vardır ve bunları burada, toplumsal ve tarihsel gerçekliğin kendi alanında yeniden ortaya çıkartmak oldukça garip görünecektir. Nitekim, bu tuhaf eşitsizlik ister istemez insana, bir yazar ya da konuşmacının çok farklı bir kayıt ya da söylemin içine onunla uzlaşmayan türde ya da içerik yönünden önemli boşlukların yer aldığı bir başka metni yanlışlıkla dahil ettiği bir durumu anımsatıyor. Elbette

[44] Alejo Carpentier, "Prologo" içinde *El Reino de este mundo* (Santiago, 1971).

yazında, gelenekleri ve kesinlikle kendilerine özgü okunuş kuralları ile birlikte bu tarzların kayboluşları tanıdık bir öyküdür. Şimdi öyle görünmektedir ki, tükenmek bir yana, geleneksel ekosistemlerinden birer virüs gibi dışarı çıkan bu eski tarzlar şimdi yayılarak, artık içeriğe ait değil, biçemin alternatif konularının bir şekilde yetersiz olduğu bir özelliğe göre bölümlere ayırarak sınıflandırdığımız gerçekliği ellerine geçirmişlerdir. Ancak şimdi, bilgisayarın bunları "Alman", "Ondokuzuncu Yüzyıl" ve benzeri sınıflandırmalar altında bir arada toplayabilmesine rağmen "Engels"in biçemiyle uyum sağlamayan, bir ansiklopedi girişi olarak "Schinkel"in "biçemi" olmaktadır. Başka bir deyişle, bu iki bilgisayar girişi "gerçek dünya"da, yani tarihsel bilginin dünyasında birlikte gitmezler ya da birbirleri ile eşlendirilemezler; ancak, (jenerik olarak tarihsel bilgi adını verdiğimiz diğer tarzdan jenerik olarak farklı bir kültürel tarz olan) "postmodern tarih yazımı" adını verdiğimiz düzlemde birlikte yer alabilirler ve bu düzlemde tüketilmeye hazır bir prim olarak hazzı oluşturan da tam olarak bunların ilginç uyumsuzluğu ve beklenmedik bir biçimde bitiştirilmelerinin görkemli büyülü gerçekliğidir.

Bununla birlikte, postmodern anlatının herhangi bir şekilde burada ele alınan garip söylemsel ayrımı alt ettiği ya da aştığı duygusuna kapılmamak gerekiyor: Bu ayrım kesinlikle, postmodern kolajın "çözüm"e benzer olarak önerebildiği bir "çelişki" olarak algılanmamalıdır. Tam tersine postmodern etki, kendi üzerinde temellendirmiş olduğu uzmanlıkları ve farklılıkları onaylar; onları önsel olarak varsayar ve böylelikle geçerliliklerini uzatır ve sürekli kılar (zira, söz gelimi, Schinkel ve Engels'in, kuzu ve aslan gibi yan yana konumlandırıldığı bütünleştirilmiş bir bilgi alanı bulunsaydı, tüm postmodern uyumsuzluk bir anda uçar giderdi). Bu nedenle yapı, postmodernizmin tanımında, *fragmanlaşma* sözcüğünün bir terim olarak çok zayıf ve ilkel kaldığı ve aynı zamanda da belki de, artık kavramın, önceden var olan daha eski bir organik bütünlüğün kırılması değil, bunun yerine, çoğulun yeni ve beklenmedik biçimler, birbiriyle ilintisiz olay zincirleri, söylem türleri, sınıflandırma tarzları ve gerçeklik katmanları olarak ortaya çıkışları biçimini aldığından dolayı, gereğinden fazla "totalleştirici" bir terim olarak kaldığını onaylayacaktır. Bu mutlak ve kesinlikle rastlantısal çoğulculuk –ki, belki de bu, bir tür çoğul gerçeklik olarak anlam yüklenen bu terimin muhafaza edilmesi gereken tek göndergesidir– çoğul ve alternatif dünyaların birlikte

varolmalarından çok, çakışmaları algısal yönden, birçok boyutun oluşturduğu bir uzamda yer alan halüsinojenik derinlik düzlemleri olarak kavranan birbiriyle ilişkisiz tüy kadar hafif diziler ve yan özerk alt sistemler, elbette ("bütünlük" üzerine resmi retorik ve filozofik saldırılan önceden haber veren) merkezsizleştirme retoriği tarafından sureti çıkartılan özellikler olmaktadır. Gerçekliğin bu farklılaşması ve uzmanlaşması ya da yarı-özerkleşmesi bu nedenle, *psişe*de olup bitenlerden önce gelir: Modern ya da modernist kaygılar ve histerilere karşı, modelini çıkarttığı dünyanın şekline bürünen ve mimetik kamuflajla örtülen göreceli olarak yalın bir doğal organizmanın uğrayacağı felaketten farklı olmayan sonuçlar elde eden ve uzak geleceğin bilim kurgu ortamının op-art lazer boyutsallığını tahmin etmeğe çalışan deneyim formları ve kavramlar olarak yeniden üretmeyi amaçlayan postmodern şizofragmanlaşma. Psikanalizden ve son yıllarda da, kırılmış ve çoğul özne konumlarının spekülatif haritalandırmalarından çok şey öğrendik, ancak bunları, tüm bu bilgilerin yansıtıldığı toplumsal kalıplara değil de, düşlenemeyecek ölçüde karmaşık yeni bir insan doğasma atfetmek, doğrusu haksızlık olur: Brecht'in de bize gösterdiği gibi insan doğası, sonsuz sayıda çeşitlilik içeren formları ve uyarlamaları ve bunlarla birlikte, psişenin kendisini üretebilme gücüne sahiptir.

Bu arada (Doctorow tarafından *Ragtime* "tarih yazımının" göreceli olarak önemsiz, ancak olağanüstü derecede semptomatik kalıpları tarafından formalize edilen) birbirinden ayrı farklılaşmış yapılar aynı zamanda, "fark ilişkilendirir" sloganı ile algılanan postmodernin daha önceki yorumlarını doğrulamak üzere uzun bir yol alır. Yeni algılama tarzlarının gerçekten de, bu tür uzlaşmazların eşsüremli bir muhafazası, bakışları doğru bir odak noktası üzerinde toplamayan, ancak geçici olarak bunların çoğul koordinatları arasındaki gerilimi sağlayan bir tür "uygunsuzluk görümü" yoluyla işlediği gözlemlenmektedir (ve bu durumda, eğer diyalektiğin, herhangi bir çabayı gerektirmeksizin birbirine uyması beklenen önceden biçimlendirilmiş ve önceden düzenlenmiş "karşıtlıklar"dan yeni "sentezler"in elde edilmesi ile ilgili olduğunu düşünüyorsanız, bu durumda açıkçası tüm bu süreci "postdiyalektik" olarak adlandırmanız gerekecektir).

Ancak, daha derin bir anlamda bunun "uzamsal" bir görüngü olarak ele alınması da gerekmektedir, zira –ister zamanın farklı alanlarından, ister toplumsal ve maddesel dünyanın birbiriyle ilgisiz kat-

manlarından ortaya çıksınlar, postmodern uzlaşmazlıkları içinde birbirleri ile birleşen faklı malzemelerin menşei ne oluşa olsun, bunların en yoğun şekilde hissedilen özellikleri, birbirlerinden uzamsal yönden ayrılmış olmalarıdır. Tarihsel ya da varoluşsal zaman içindeki farklı anlar burada yalnızca farklı bağlamlarda konumlandırılmıştır; bunları yerel de olsa birleştirmeye yönelik girişim, (bu figürlerin uzamsal doğalarının vadesinin dolup hesabının ödendiği durumların dışında) zamansal skala içinde yukarı ya da aşağı doğru oynayamaz, buna karşın, "mesafe" terimleriyle kavramsallaştırmaya çalıştığımız bir oyun tahtası üzerinde ileri ve geri sıçrayabilir.

Bu nedenle, bir jenerik sınıflandırmadan bir diğerine doğru hareket, kablolu bir televizyonda kanal değiştirmek gibi kesinlikle süreksizdir; ve gerçekten de, malzeme zincirlerini ve bunların tipleştirilmelerindeki tarz katmanlarını, içlerinde yeni gerçekliklerin örgütlendikleri çok sayıda "kanallar" olarak nitelendirmek, yerinde olacaktır. Medya kuramcıları tarafından postmodern dikkatin ve algısal gereçlerin en iyi örnekleri olarak kabul edilen kanal değiştirme, gerçekten de, postmodern kuramın kendisinin en derin özelliğinin karşılıklı kodlandırılması sürecinde alternatif bir kod olarak elde tutulabilen ve şimdi kendisi algısal, kültürel ve ruhsal düzlemde kanal değiştirmenin kuramsal eşdeğeri olarak görülen, yukarıda sözünü ettiğimiz çoğul özne konumları ile ilgili psikanalitik modele yararlı bir alternatif sunmaktadır. Bu nedenle, hangi konumda isek oraya döneriz ve içinde bulunduğumuz koşullarda tüm bu uzamları ya da kanallar üzerinde durup dinlenmeksizin tek bir Joycevari gün içinde ileri-geri tartışmakla yükümlü olduğumuzu kavradığımız sürece, bu konumla yüzleşir, onun içinde yer alır ya da alışılagelen bir şekilde, onun içinde ilerleriz. Bu nedenle, bu yeni gerçekliğin yazınsal temsili Vargas Llosa'nın, Latin Amerika'da radyo dizilerinin o eski günleri ile ilgili ilginç anılan, gündüz yayınlanan ayrı ayrı radyo programlarının yavaş yavaş birbirlerinin içine girdiği, çevrede yaşayan komşuları kolonileştirdiği ve onları en şaşırtıcı –ancak aynı zamanda da, gördüğümüz gibi, en arketipik anlamda postmodern bir şekilde bütünleştirdiği *La Tia Julia y el Scribidor*'da karşımıza çıkar; bu ara-yüzleştirme böylece, postmodern bütünleştirme tarzı adını verebileceğimiz sürecin en prototipik örneği olur.

Bu, aynı zamanda tarihsel ve politik çağdaş tarzımızı da tanımlar ve yukarıdaki yapıların salt kültürel ve kurmaca kalıpların ötesinde

bir anlam içerdiklerini kavrayabilmemiz şimdi Lefebvre'in yeni bir tür uzamsal diyalektik üzerine geliştirdiği kavram ile gerçekleşecektir. Zira, hali hazırdaki olaylar üzerindeki kavrayışımız aynı zamanda, postmodern yazının kendine özgü özelliklerinin kavranışında dile getirilen gerçekliğin katmanlaştırılmasının oluşturduğu arka-planın üzerinde gerçekleşmektedir. Şimdiki zamanın tarih olarak kavranabilmesi hiçbir zaman kolay olmamıştır, zira tanım gereği tüm el kitaplarının zamansal boyutları durağandır ve şimdiki zamandan bir ya da iki yıl önce basılmıştır, oysa, politik yönden bilinçli bir kolektiflik, en son beklenmedik değişiklikler üzerindeki sona ermeyen çoğul ya da çok-başlı incelemeleri ve yorumları izleyerek kendi kendini sürekli biçimde güncelleştirebilir. Bununla birlikte bugün, bu formu içinde kolektiflik, medyanın içine çekilmiş, birer kişilik olarak bizleri, tek başımıza ve bireyler olarak hissetmekten mahrum etmiştir. Tarihsel kavrayışın arada sırada ortaya çıkan "En Son Durum"u yansıtan flaşı bu nedenle, gazetedeki farklı sütunların neredeyse postmodern (ve uzamsal) bir yeniden bir araya getiriliş tarzı ile gerçekleşir[45] ve (daha eski zamansal bir dil kullanacak olursak) tarihsel düşünme ve analize başvuruda bulunmayı sürdürdüğümüz uzamsal operasyon da budur. Böylece, Alaska'daki petrol sızıntısı, İsrail'in Güney Lübnan'daki son bombalı saldırısı ya da "bul-ve-yok-et" misyonu ile ilgili bir haberle yan yana yer alır, ya da, televizyon haberlerinin parçalanmasında onun hemen ardından belirir. Bu iki olay birlikte, göstergesel ve çağrışımsal zihinsel alanların farklı bölgelerini harekete geçirirler; bunun başlıca nedenlerinden biri de, mevcut "nesnel tin"in stereotipik gezegen sisteminde Alaska'nın, "savaş altındaki Orta Doğu"yla karşılaştırıldığında, fiziksel ve tinsel kürenin öbür ucunda yer almasıdır. Kendi kişisel tarihimizle ilgili hiç bir içe yönelik inceleme, ama aynı zamanda da (Exxon, Alaska, İsrail, Lübnan başlıkları altında dosyalanan) çeşitli nesnel tarihlere ilişkin hiç bir araştırma, kendi içinde, ilk epizodunu bir yanda, giderek daha çok sayıda petrol tankerinin Ümit Burnu üzerinden seyrüseferini belirleyişine yol açan Süveyş Savaşı'nda, diğer yanda, bu savaşın bir kuşağı aşan bir süredir Orta Doğu'yu şiddet ve sefalete boğan politik coğrafyayı belirleyen devamın-

[45] Gerçekten de (Johnatan Arac'ın benim yerime yaptığı gibi) Walter Bagehot'un Dickens ile ilgili şu yorumunu anımsadığımızda, postmodern bir Dickens çıkar karşımıza: "Londra bir gazete gibi. Herşey orada ve herşeyin bağlantısı kesilmiş durumda" *Literary Studies* (London, 1989), s. 176.

da bulan tüm bu olaylar zincirinin diyalektik ilişkilerini ortaya çıkartabilmek için yeterli olmaz. Burada belirtmek istediğim argüman şudur –bugüne değin normalde somut tarihsel kavrayış olarak düşündüğümüz süreç için kesinlikle ayrılmaz bir unsuru oluşturan– bu tür ortak "köken"lerin izlenişi artık tarihselcilik ya da nedenselliğin daha eski mantıkları anlamında tam olarak zamansal ya da soybilimsel bir operasyon değildir. Çözüm –Nasır ve Süveyş– bulununcaya değin bir bulmaca bile olmayan bir bitiştirme –Alaska, Lübnan– artık bir Michelet ya da Spengler tarzı tarihyazımsal derin uzam ya da perspektifsel bir zamansallığın kapılarını açmaz; bir kumar makinesinin ışık devreleri gibi yanıp söner (ve böylece daha da korku verici bir şekilde, geleceğin bilgisayar oyunu tarih yazımının bir önhaberciliğini yapar).

Ancak, eğer tarih uzamsal bir boyuta dönüştüyse, tarihin baskıcılığı ve tarihsel yönden düşünmemizi önleyen ideolojik mekanizmaları da aynı şekilde uzamsallaşmıştır (Alaska örneği gerçekten de, sizlerin uzamsal yönden bitiştirilmiş sütunları atlamanızı sağlayacak biçimde okuma tarzına uygun olarak tasarlanmıştır); ancak, burada kastettiğim, postmodern romanda belirlenen jenerik, uzlaşmaz unsurların, şimdi, diğer sütunlarda ya da katmanlarda sınıflandırılan malzemeleri gözardı etme zorunluluğunun, taktik yönden daha eski ve daha ilkel yalan ve baskı taktiklerinden daha gelişmiş ve klasik ideolojinin artık hantallaşmış "Ptolemaic" (çağ dışı) teknolojileri olmadan da yapabilen bir yapay bilincin inşası için bir araç oluşturduğu kendine özgü bir üslup ya da "soğuk kanlı ve mesafeli tavır" geliştirerek postmodern gerçeklik içinde daha farklı tür bir güç oluşturduğu daha geniş kapsamlı bir enformasyon estetiği olmaktadır. Bilgilerin yayınlanışı, temsillerin olanak dışı kılınışı, politik konumların ve onların organik "söylemleri"nin inanılırlığını yitirmesi ve kısacası, Adorno'nun deyişiyle etkin bir şekilde "olguların" "gerçek"ten ayrılması için benimsenen yeni yöntem budur. Bu yeni yöntemin üstün yönü, enformasyon ve her konuda eksiksiz bilgilerle kusursuzcasına yeterli bir durumda birlikte var olabilmesidir ki bu ancak, biçemsel bir tabunun, yalnızca daha eski sentez türlerini değil, aynı zamanda (iki şahidin beklenmedik bir anda yüzleştirildikleri bir suç olayının dramatik bir şekilde yeniden canlandırıldığı durumlarda olduğu gibi) herhangi bir kanıtın, görünürde onunla ilgisi bulunmayan bir diğer kanıt ile karşılaşması sonucu ortaya çıkan terapik yabancılaştırma etkilerini de

dışlamak üzere insan yeteneklerinin sınırlılığı özelliği ile birleştiği, zamanın farklı anlarında ve birbiriyle ilişkisi bulunmayan çeşitli özne konumları ile yerel ya da bağlamsal ("nominal yönden") harekete geçirilebilen alt sistemlerin ve zihnin birbiriyle ilişkisi bulunmayan çeşitli bölümlerinde yer alan konuların birbirinden ayrılışmda zaten örtük biçimde yer almaktadır.

"Postmodernizm"in kendisi, gerçekliğin kendisinin biraz da, üyelerinin yalnızca kendilerine en yakında bulunan karşıtlarını tanıdıkları politik hücrelerden oluşan şebekelere benzer bir biçimde örgütlendiği türde bir sistemin sonucunda ortaya çıkan kavramsallığın başlıca örneğidir. Böylece, bu "kavram"m içinde, daha önceden bildiğimiz, ancak benzersiz işleyişlerine henüz yeterince hayranlık duymadığımız birbirinden ayrı temsillerin birlikte varoluşları, şizofreni ile karşılaştırılabilmektedir; tabii şizofreniden anladığımız gerçekten Pynchon'un bize bu konuda söyledikleri ile aynı ise ("Gün geçtikçe Wendell daha az kendisidir ve giderek jenerikleşir. Bir kurul toplantısına girer ve oda birdenbire insanlarla dolar.")[46] gerçekten de bir oda dolusu insan, tümünü bir anda algılamamız gereken birbiriyle uzlaşmayan yönlere dikkatimizi yönlendirmemizi ister; bir özne konum bize gündelik yaşamın ve formlarının yeni olağanüstü global zerafetinden söz eder; bir diğeri, yerkürenin bugüne değin sessiz kalan köşelerinden ya da sesini duyuramayan sınıfsal tabakalardan yükselen tüm o yeni "sesler"le demokrasinin yaygınlaşmasına duyduğu şaşkınlığı dile getirir (biraz bekleyin, kendi seslerini diğerlerininki ile birleştirmek üzere buraya gelecekler); daha "tartışmacı" ve "gerçekçi" diğer diller bize, görüş seviyemizin ötesine doğru yükseldikçe yükselen baş döndürücü kağıt para konstrüksiyonları, dış borçlanmaları, ancak yeni junk-food zincirleri ile karşılaştırılabilecek süratte çoğalan yeni fabrikaları, işsizlik bir yana artık yapısallaşan evsiz barksızları ile ve konunun tehlikeli bir yaklaşımla bir yıpranma şeklinde yargılandığında medyanın uyuşturucu melodramları ve pornografik şiddet izlekleri ile parlak bir biçimde ambalajladığı "kentsel hastalık ya da çürüyüş" adını verdiğimiz olgunun artık açıkça su yüzüne çıktığı geç kapitalizmin yetersizliğinden söz eder. Bu seslerin hiç birinin diğerleri ile çeliştiği söylenemez; böyle bir çelişkiyi "söylemler" değil yalnızca öneriler yapabilir ve son kertede "madde" ve "madde olmayan"m en sonunda

[46] *The Crying of Lot* 49 (New York, 1982), s. 104.

buluşarak el sıkışacakları intergalaktik bir çarpışmanın olanaklılığını ima eden bir terim olarak "birlikte varolma"nın gereğinden fazla bir güvence sağladığı bu durum için, özdeşliğin özdeşliği ve özdeş olmayan yeterince doyurucu bir açıklama oluşturmaz. Brecht'in Hollywood üzerine o alçakgönüllü önerisi –Tanrı'nın Hollywood'da tasarruf ederek yalnızca tek bir Kurum planladığı (yoksul ve başarısız kişiler için cehennem olarak da hizmet sunabilen bir cennet)– bile gereğinden fazla işlevsel görünmektedir, ancak yine de, kent nosyonu (ve özellikle bu Kent!) kalan son bir kaç "temsil"den biri olarak insan zihninde tüm görkemiyle yükselir: Postmodernizm, butiklerde ve "in" sayılan küçük restoranlarda yaşamını sürdürmektedir (bugünlerde postmodern mimarların üstlendikleri işler arasında restoranların yeniden düzenlenmeleri ile ilgili faaliyetlerin önemli bir yer kapladığını duyuyoruz), öte yandan diğer gerçekler dışarıda, eski arabalar içinde ya da yaya olarak dolaşıyor. Bir ideoloji, ama aynı zamanda bir gerçeklik olarak "postmodern", temel özelliği, ancak bir bütün oluşturacak şekilde bir araya geldiklerinde onu çürütebilecek olan tüm düzeylerin ve seslerin radikal bir şekilde birbirinden ayrı tutulması olduğu sürece, çürütülemez.

Bölüm 9: Dekadans, Fundamentalizm ve İleri Teknoloji

Saklambaç oyununun son umutsuz safhaları (çiftsüremli kostümleri içinde salt uzamsal olarak maskesi düşürülen) Tarih'in, ağzına yerleştirilen tıkaçla boğulduğu sonucuna varabileceğiniz derin sessizliğe gömülmüş evin içinde, hala en son makul bir kaç dolabın bulunabileceğini gösterir. Bununla birlikte, tarihi şimdiki zamanın içinden üretmek ve ona, bugüne ait fantazyaların yansımalarını ve gerçekleşmesi arzulanan dilekleri, gerçekliğin gücü ile olmasa bile, en azından Heidegger'in "stiften" sözcüğü ile belirtmekten hoşlandığı gibi gerçeklere bir zemin oluşturan ve başlatan bir güç atfetmek olanaklı olur muydu?

Bu yansımalar iki yöne doğru ilerler; ancak her ikisinin de izine, bu tür belirtilerin en somut delilini oluşturan çağdaş bilim kurguda rastlayabiliriz. Bu yönleri, eski dostlarımız geçmiş ve gelecek ile tanımlamaya çekiniyorum, ancak belki de önceden de gördüğümüz gibi bunlar, ne geçmişin, ne de geleceğin, dikkatimiz ya da sorumluluğumuz üzerinde yasal bir hak iddia edebildiği bir durumda, geçmiş ve geleceğin yeni ve postmodern versiyonları olabilirler de. Gerçekten deka-

dans ve ileri teknoloji, birbirinin antitezi kılığında ve durumunda ortaya çıkarak, bu tür bir spekülasyonun doğması için bir fırsat ya da bir itici güç oluştururlar.

Zira, ileri teknolojinin her yerde bulunmasına ve önlenemez bir gelişme olmasma karşın dekadans, kimsenin sözünü etmediği kötü bir koku ya da tüm konukların üzerinde düşünmemek üzere gözle görülür çaba sarfettiği bir düşünce gibi kendini zorla hissettirir. Kişi, kulaklıkların ve Andy Warhol'un, aşırı tutuculuğun ve AİDS'in, egzersiz makinelerinin ve MTV'nin, yuppie'lerin ve postmodernizm üzerine kitapların, punk saç modellerinin ve ellili yılların saç biçiminin, "tarihselciliğin yitiminin" ve şizofrenliğin yaygınlaşmasının, medyanın ve kalsiyum ve kolestrolle ilgili saplantıların, "gelecek şoku" mantığının, yeni toplumsal gruplar olarak bilim adamlarının ve kontrgerilla vurucu güçlerinin ortaya çıkmasının tümünün aklı başında Merihli bir gözlemci için dekadans olarak kabul edilebilir özellikler gibi görünebileceğini düşünebilir; ancak bunu söylemek eski moda bir davranış gibi görünecektir ve postmodern söylemsel sistemin diğer taktik başarılarından biri de, *"laudator temporis acti"*[47] yi artık fazla akla yakın ya da inanılır görünmeyen yazınsal kişiliklerin muhafaza edildiği depoya indirmesi olmuştur. Açıkçası, postmodern sistem salt bir "yaşam biçimi"ne dönüştüğünde, "egzantrik" kategorisi varoluş nedenini yitirir; ancak, modernler henüz bu kavrama sahiptiler ve zaman zaman bunu günümüzde yalnızca Fellini'nin büyük yapıtı *Satyricon*'da geç Roma dönemine ait bir "nostalji filmi" kılığında yakalayabildiği bir yolla ifade ediyorlardı; ancak şu farkla ki, nostalji bir şekilde gerçek olabilir ki bu durumda onun, bugüne değin bilinmeyen ve sınıflandırılmamış bir birliktelik duyumu türü olarak tanımlanması gerekmektedir (tabii, tüm bunlar *La Dolce Vita*'nın kostümlü bir yeniden yapımı değilse ki böyle bir durumda Fellini yalnızca ilgisiz bir ahlakçı gibi görünecektir; oysa filminde varolan bir özellik çağdaş karşıtının narsisistik "pathos"undan kaçınarak bunun tam tersini kanıtlamaktadır) Fellini, *Satyricon*'da, bizlerin hala –gümüş çağın dekadan Romalılarının yaşadığı dünyanın değil, bunun yerine, bizlerin aksine dekadanlık kavramını somut bir biçimde ve Flaubertçi bir güç içinde düşünebilen (hiç değilse ilk, sembolist dönemlerindeki) ileri Modernlerin dünyasına bir göz atabileceğimiz bir zaman makinesi oluşturur.

[47] Geçmiş zaman aşığı. (e.n.)

Öte yandan, Richard Gilman'ın da anlamlı bir şekilde hatırlattığı gibi[48] söz konusu Romalılarda böyle bir kavram yoktu ve Otuz Yıl Savaşları'na gittiğini açıklayan kostümlü dramdaki karakterin aksine, ancak bizler, yani postmodernler gibi, her an bir "Dekadans Devri"nde yaşadıklarını kendi kendilerine hatırlatmak üzere kendi kendini çimdiklemek zorunda değildiler.

Gilman sözlerine devam ederek, herkesin bunu yıllar önce bıraktığının farkında olmadan bu zararlı kavramı artık bırakmamız gerektiğini belirtir; oysa, yine de kavram, "tarihsel farklılık duyumu" adını verdiğimiz o görüngünün kendine özgü davranışlarının gözlemlenebileceği ilginç bir laboratuvar sunmaktadır. Fellini'nin temsili tarafından sahnelenen kavramsal sorunların paradoksu, paralojik devinim gücünü en baştan, farklılığın paradokslarından alır: "Dekadanlar", bizden farklı oldukları ölçüde, farklı bir anlamda bizlerle aynıdırlar ve kılık değiştirmiş simgesel özdeşliğimiz için bir araçtırlar. Ancak, bu anlamda ve bir izlek ya da "ideologeme" olarak dekadans, düşsel bir müzede yalnızca diğer bir oda (örneğin, Polinezyalı'ların kültüründen daha özgül bir "kültür"ün muhafazası) olmanın ötesindedir; ne de, Gilman'ın zaman zaman düşündüğü gibi ruhsal ve ırksal sağlıklılık ya da dengesizlik üzerine birtakım önvarsayımları kapsayan bir "kuram"dır: Dekadans, tüm bir tarih kuramının ikinci elden bir yan ürünü ve Almanların *Geschichtsphilosophie* adını verdiği oluşun bir özel durum "alt-türüdür". Bu nedenle, ne yazık ki kişinin bu noktadan başlaması ve Des Esseintes ya da Fellini'nin Romalıları'na değin inmesi gerekiyor; bu noktada, "modern zamanlar"ın özgüllüğü ve kendini, tarihin diğer dönemlerinden farklılığı yoluyla tanımlayış biçimi üzerinde biraz durup düşünmek gerekiyor –bu farklılık, Latour'un son yıllarda, uygun bir terim kullanarak "Büyük Bölünme" adını verdiği kavramla (sanki bunlardan çevremizde başka yokmuş gibi), ancak aynı ölçüde de kimi zaman "Batı ve Gerisi" ya da başka durumlarda Batı Aklı, Batı Metafiziği ya da bizzat (Latour'un özel ilgi alanı), Bilimin kendisi tarafından da tanımlanabilir; Bilimin (Joseph Needham ya da Lévi-Strauss okurlarının dışında) en baştan Batılı olduğunu belirtmeye gerek yok elbette. Latour, Batılı istisnailik üzerine düşüncelerinde aralarında birkaç eski Marksist dostumuzun da yer

[48] Richard Gilman, *Decadence* (New York, 1979).

aldığı eşanlamlı sözcüklerin ve kılık değiştirmiş terimlerin yer aldığı nefis bir tablo kotarmıştır:

modern dünya
laikleştirme
rasyonalizasyon
anonimlik
büyünün kaybolması
merkantilizm
optimizasyon
insansızlaştırma
mekanikleştirme
batılılaştırma
kapitalizm
endüstrileştirme
post-endüstrileştirme
teknikleştirme
entelektüelleştirme
kısırlaştırma
nesnelleştirme
Amerikanlaştırma
bilimselleştirme
tüketim toplumu
tek boyutlu toplum
ruhsuz toplum
modern çılgınlık
modern zamanlar
ilerleme [49]

Açıkça görüldüğü gibi, Latour bir teleskobun gerisinden birkaç tarihsel safhayı bu konumların içine yerleştirmiştir ki böyle bir konumlandırma, yalnızca bu durumların kaynaklandıkları ve ifade ettikleri dönemler ile aralarında var olan derin sürekliliği daha da belirginleştirmektedir; bu arada, Batı istisnailiğinin sürekli kılınışında Batı'nın ve Marksizm'in suç ortaklığı burada, kapitalizmin yeni ve tarihsel yönden benzersiz dinamiklerinin kutlanışına adanan *Komünist Manifes-*

[49] Bruno Latour, *The Pasteurization of France* (Cambridge, Mass, 1988), s. 207. 42.

to'nun sayfalarını unutan okurlara açık ve kusursuz bir biçimde gösterilmektedir. Bununla birlikte kanımca burada suçlanan bizzat modernizm (ya da daha çok "modernlik"; tabii gerçekte "modernleşme" değilse), yani, Marksizmin tüm bunlarla "yalnızca bir diğer modernizm" olarak ilişkilendirilmesinin altında yatan yeniliktir.

Gerçekte, tarihsel materyalizmin aşamalı özelliğini, Marksizmde kapitalizm (ve sosyalizm) ile pre-kapitalist adını verdiğimiz üretim tarzları arasında çok sık (ve doğru biçimde) hissedilen kesin kopma duygusuna dönüştüren alışılagelenin dışında bir yöntemle yeniden oluşturabiliriz. Gerçekten de, gelenek içinde vurgulamaları birbirinden farklı birtakım kopmalar, okurun ölçüsü ve göreceli özgürlüğü üzerinde durakladığı bir şiirin bir dizesi gibi, tarihsel akış üzerinde gezinirler. Marksizm gerçekten kabilesel toplumlar (avcılar ve toplayıcılar, ilkel komünizm) ile (artık ürün, yazı, zihinsel ve bedensel emek arasındaki ayrım ve diğerleri ile birlikte) devlet gücünün ne olduğunu bilen (kapitalizm de dahil) daha sonraki üretim tarzları arasında bir tür kopuş konumlandırmaktadır. Marksizm, pre-kapitalist güç toplumları ile, tarihi bir bakıma yeniden icad ettiği ve benzersiz ve bugüne değin yeni bir toplumsal emperyalizm oluşturduğu söylenebilen sınırsız gelişmesi ile (gerek kendi içinde özgül bir sınır belirleyen, gerekse tüm sınırların ötesine geçebilen")[50] kapitalizmin o çok özel dinamiği arasına da diğer bir kopmayı konumlandırmaktadır: Bu elbette, Latour'un belirtmeye çalıştığı kopuştur. Bu arada, ayrıca kapitalizm ile sosyalizm arasında da, bu ikincisinin, yeni ve daha üst bir düzlemde, daha çok pre-kapitalist toplumsal formasyonlarla karşılaştırılabilir ve bu anlamda kendi içinde kapitalizmin atomik fragmanlaşmasından ve bireyciliğinden farklı olduğu anlamda temel bir kopuş konumlandırabilir (ancak, Hegelci bir hamle ile sosyalizm, piyasa sistemi altında gelişen bireysel öznelliğin henüz elde edilen zenginliğini de muhafaza edecektir). Bununla birlikte, geleneksel olarak bu şekilde sunulan ve artık Darwinci tınıları (lineer olmayan evrim ve "multi-lineer" evrim) bizi eskiden olduğu kadar endişelendirmeyen bu ardışıklık, yine de, bir bütün olarak kapitalizmin şimdi, mantığı en kesin anlamda "bütünleştirmek" olan ve sonuçta, daha önceleri –çok sayıda ve birbiriyle ilgili olmayan– tarihler bulunsa da, şimdi, gözün görebildiği kadarıyla daha da homojenleşmiş bir ufuk çizgisi üzerinde

[50] *Grundrisse*, s. 350.

tarafgir bir biçimde tek bir tarihin bulunduğu sonucunun ortaya çıktığı global bir tarihi başlattığı ile ilgili diyalektik nosyon tarafından giderilemeyen can sıkıcı birtakım soruları ortaya çıkartır.

Bununla birlikte, Manifesto'nun dikkatli bir okunuşu, Marks'ın, bir aşama olarak kapitalizm ile ilgili görüşü üzerine farklı bir düşünce biçimi önerebilmektedir. Bu yönden ele alındığında, bir tür dev kara kutu ya da "giderek ortadan kalkan bir aracı", pre-kapitalist dönemi yaşayan insanların sosyalizme doğru ilerleyiş süreçlerinde yeniden programlanmak ve yeniden eğitilmek, dönüşüme uğramak ve gelişmek üzere geçirmek zorunda oldukları olağanüstü derecede karmaşık ve zamansal boyutta yaygınlaştırılmış ve geliştirilmiş bir tür laboratuvar şeklinde kavranabilir. (Yapısal olmasına karşın diyalektik özelliğini koruyan) bu okuma, şimdi, daha eski dizilerin köktenci farklılıklara ilişkin özelliklerini yeniden dağıtır; kapitalizm şimdi kendi içinde bir aşama olmaktan çok bir süreç gibi göründüğünden dolayı, kapitalizmin ne tür bir toplum, kolektif doğa ve kültürü kapsadığına ilişkin soruları dışlar; son olarak da bizleri, Marks'ın iyi bilinen tanımında ayrım ve ayırma, indirgeme, bütünlükten arındırma, yoksunlaştırma ve benzeri terimlerle betimlediği yeni ve yoğunlaştırılmış yapısal eğilim formları olarak, fonksiyonel bir şekilde postmodernizme atfedilen özellikleri yeniden gözden geçirmeye zorlar. Bununla birlikte, modernlik deneyiminin diğer çeşitliliklerine geri döndüğümüzde, modernliğin en azından, farklılık duyumu ve ister nesneler dünyasının içkinliğinde, ister ruhun kendisinde olsun, yaklaşmakta olan değişimle aynı anlamı içerdiğini görmüştük:

Ben değil, ben değil, ama beni aşan rüzgar!
İnce bir rüzgar estiriyor Zamanın değişen yönünü.
Ah beni alabilse, taşıyabilse, ah bir taşıyabilse beni!
İncecik, duyarlı, narin, kanatlı bir armağan olabilsem!
Hepsinden daha güzeli, kendimi bırakabilsem ve alsa beni eline
Esintisini dünyanın kargaşalarından alan rüzgar
İnce narin bir keski, yerleştirilmiş bir kama gibi;
Ah bir kamanın ucu gibi keskin ve sert olabilsem
Görünmeyen darbelerle
Kaya parçalanacak, merakla bakacağız, bulacağız orada Hesperides'i [51]

[51] D.H. Lawrence, "Song of a Man Who Has Come Through" *Complete Poems* (New York, 1964), s. 350.

Şiir, modern dönemi silip süpüren nesnel değişim duygusunun çok sayıdaki dışavurumları, geçmişin kalıntılarına duyulan tiksinti ve bir kurtulma ve özgürleşmenin habercisi olmanın yanısıra, Yeni'nin aynı zamanda bir zorunluluk: Yükselerek, şimdi çevrenizde tarafgir bir şekilde ortaya çıkan yeni dünyaya layık olabilmeniz için kendi kendinize yapmanız gereken bir edim olduğu duygusuyla birlikte, karşılıklı değiştirilebilen varoluşsal bir içkinliği göstermektedir. Ancak bu, savları ve taleplerinin nesnel olmasına ve yeni insanlar üretmeye yönelik bir zorunluluğu içermesine rağmen, sırlarını açığa vuran belirtilerinin teknolojik olduğu bir dünyadır. Bu, aynı zamanda, John Berger'in de bize hatırlattığı gibi[52] sistemik değişimin ve toplumsal ve politik devrimin daha yönlendirilmiş ve kısıtlandırılmış kanalı ile şimdi olağanüstü yeni modernist kültürel coşkulan ile tarihsel yönden Rus Devrimi'nde en üstün örneğini bulan özel durumun dışında, ütopyacı vaatleri, I. Dünya Savaşı tarafından havaya uçurulacak bir dünyadır. Bu çalkantıların, (herşeyin "yeni" olduğu ya da daha doğrusu, hiçbir şeyin "eski" olmadığı, özdeğin heyecanının büyük ölçüde ve diyalektik olarak kaybolduğu) postmodernden temel yapısal bir ayrılmayı öne sürdüğünü ve aynı zamanda postmodernin içinde bulunduğu avantajlı konumun bundan böyle klasik modernist kalıt olarak değerlendirilecek süreç üzerine yeni perspektifler getirdiğini vurgulamanın dışmda, yeniden anmanın yeri burası değil. Bununla birlikte, minimal yönden şu noktayı olumlayabilmek olanaklı ki, modernizmin kendisini, burada tartışılan radikal farklılaşmadan ayırabilmek olanak dışıdır: Modernler, kendilerini, daha eski prekapitalist geleneklere sahip, ya da, yeryüzü üzerinde modernizm (ve emperyalizmle) çağdaş kolonyalist alanlarda yaşayan kişilerden radikal anlamda farklı görüyorlardı. Burada diğer toplumlar ve diğer kültürler için (ve elbette diğer ırklar için olduğunu da vurgulamak yersiz bir davranış olmaz) saldırgan görünen özellik, şimdi, diğer toplumların bir bütün olarak bu ikilemi içselleştirdiklerinde ve kendi yöntemleriyle dramatik bir kaygı içinde yeniyi ve eskiyi yaşayarak tüketmeleri ile daha da karmaşıklaşacaktır. Ancak, kapitalizmin dev mekanizmasının kusursuzluğu (endüstrisi de dahil olmak üzere) elbette beyaz (ve genelde Protestan) kuzey Avrupalılar'a özgü kişisel bir ayrıcalık değildir; tarihsel durumların ve yapıların (ya da olasılık koşullarının) rastlantısal bir sonucudur ve bu sürecin içinde yer alan "eğitimcilerin"

[52] Bkz. dipnot 8.

kendilerinin tanım gereği hali hazırda "yeniden eğitildiklerini" belirtmek bir totoloji olacaktır, zira kapitalizmin ürettiği ve geliştirdiği diğer teknolojilerin arasında insana ait bir teknoloji; "üretken iş gücünün üretimi" de bulunmaktadır.

Bununla birlikte, artık herhangi bir anlamda Avrupa merkezciliği içermeyen bu tanım bile kapitalizmin mutlak farklılığını konumlandırır ve önceden var sayar. Bu durumda, bu tür farklılıkların kuramsal yönden yok sayıldığı global bir postmodernizmde kişinin gözlemlemek istediği, postmodernizmin olasılık koşulunun, yer kürenin diğer parçalarının, modern (ya da klasik emperyalist) dönemden çok daha yoğun bir şekilde *modernizasyonun* konumlandırması oluyor.

Öyle ise, modernin içinde dekadanlığın bu içsel gölgesi ya da saydamsızlığı nereden geliyor? Neden en iyi durumda, kendi yetersiz modernliklerinin yalnızca farkına varabilen o gururlu modern –ya da modernist kişiler bu ruhsuz, nevrastenik farklılığın gizli fantazyalarına sığınıyorlar ve bunları, kendi dönemlerinin "en ileri" sanatçıları ve kültürel aydınları bir yana, imparatorluklarının daha eski bölgelerine yüklüyorlar? Dekadans açıkça, modernliğe aynı anda hem direnen, hem de modernin tüm vaatlerinin söndüğü ve çözüldüğü bir gelecek yazgısı olarak ardından geldiği bir özelliktir. Kavram, din dışının, homo-economicusun ve yararcılığın zaferinden sonra, en garip dinsel mezheplerin ve yiyeceklerin geri dönüşünü düşlemler: bu nedenle de, üstyapının, temelin herşeye gücü yeterliği üzerine gölgesini düşüren kültürel özerkliğin bir hayaletidir. Bu nedenle "Dekadanlık" bir bakıma, postmodernin kendisine yönelik bir ön sezgidir, ancak bu ön sezgi, toplumbilimsel ya da kültürel kesinlik içinde herhangi bir ön tahminde bulunabilmeyi olanaksızlaştırır ve böylece, gelecek konusundaki belli belirsiz duyguyu, tümü de toplum dışılardan, acayip insanlardan, sapkınlardan ve Ötekilerden ya da şimdiki (modern) sisteme yabancı kişilerden ödünç alınan daha fantastik formlara doğru yönlendirir. Son olarak, tarihte ya da tarihsel bilinçdışında dekadanlık, geçmişin ve diğer üretim tarzlarının silinemez bir başkalığı biçiminde önümüze çıkar –sanki kapitalizm tarafından konumlandırılmış, ancak şimdi, eski giysiler gibi bunları üzerine deneyen bir başkalık, zira (kendileri dekadanlık üzerine herhangi bir kavramdan yoksun) bu "dekadanslar"bir ötekinin ötekileri, bir farklılığın farklılıklarıdır: Kendi çevrelerine bizim gözlerimizden bakarlar, ancak gördükleri, karanlık bir biçimde yabanıl, ancak karmaşık ve son aşamada

bu yabanıllığa bulaşmış bir görüntüden başka bir şey değildir, böylece roller yavaşça tersine döner ve pre-kapitalist manzaranın daha doğal gerçeklerinin arka planında "dekadan" görünen, biz modernler oluruz.

Bununla birlikte, doğa ortadan kalktığında, kişinin modernliğin kibiri ve istisnacı ideolojisi içinde saldırgan bulabileceği "öteki"liğin kendisi ile birlikte dekadans kavramının da, artık postmoderne tepkimizin tanımlanışında ve ifade edilişinde yer almamak üzere kaybolması gerekmektedir. Öte yandan varlığını sürdürdüğü gözlenen dekadan ana, o kendine özgü tınısını ve olduğu şekliyle gümüş parlaklığını kazandıran, tüm o "dünyanın sonları"nın tarih-yazımsal sahne düzenidir. Bu anlamda geç kapitalizm teriminin, "geç" ön ekinin artık kendisi ile ilişkilendirdiğimiz "fin de siecle" ya da geç Roma dönemlerinin çağrışımlarını içermediği ve bizlerin de onun gereğinden fazla deneyim ve tarih, gereğinden fazla *jouissance*[53] ve gereğinden fazla ender ve gizemci entelektüel ve bilimsel faaliyetlerle dolu hafif ve kaygısız olarak düşlemlenen özneleri olmadığımız sürece, bir yanlış adlandırma olacaktır. Elbette bizler tüm bu özelliklere sahibiz. Ancak daha sonra oluşu yeniden canlandırmak üzere kendimizi bir koşuya kaptırırız ve aynı nedenle bilgisayarlar, belleğin tüm bu ansiklopedik göndermeleri muhafaza edebilmek üzere şişkinleşen bir mesane gibi genişlemesi zorunluluğundan bizleri kurtarırlar.

Bununla birlikte, felaket imgelemi, hala bir yakın ve bir uzak gelecek kategorisinin formlarını muhafaza etmektedir: Atomik dönüşüm daha uzak bir geleceği ilgilendiriyor da olsa, bunun yerini almak üzere, sera etkisi ve ekolojik kirlenme her zamankinden daha canlı bir biçimde gündemdedir. Şimdi sormamız gereken soru, bu tür kaygıların ve bunların tasarrufta bulunuldukları anlatıların (Husserl'in belirttiği gibi teknik anlamda gerçek bir nesneyi öne sürme yoluyla) geleceği mi "amaçladıkları", yoksa, bir şekilde bükülmüş ve zaman üzerinde kendi anımıza bir geri dönüş biçiminde mi kullanıldıkları sorusu olacaktır. Tüm bunların paradigmatik bir görümünü yansıtan Avustralya filmi *Road Warrior* (ki bu filmin, *On the Beach* adlı daha eski bir filmden ve atomik bulutun uğrayacağı en son nokta olmanın verdiği coğrafi duyumdan çıkarsanan yerel bir geleneğin mirasçısı olduğu söyle-

[53] jouissance tam olarak çevrilemeyen bir kelimedir. haz ve zevk kelimeleri buna benzer olmakla beraber cinsellik içerdikleri için aynı anlama gelmezler. cinsellikle alakası olmayan hazdır. (http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=jouissance).

nebilir) Rusların deyişiyle bir "kaygılar dönemi"ni, uygarlığın parçalanışını ve evrensel anarşi ve barbarizme geri dönüşü çizmektedir ve dekedansın daha az ürkütücü yakınmaları ile birlikte bu geri dönüş, petrol krizinden yol soygunlarına ve dövme kültürüne kadar hali hazırda içinde bulunan durum üzerine özgün olmayan bir yorum ve bir hiciv olarak yorumlanabilir.

Öte taraftan Freud bize bir fantazyanın ya da bir düşün görünürdeki bütünlüğünün (ki böyle bir bütünlük, bu tür bir kültürel yapıntının hipnozlaştırılmasını kapsayacak biçimde genişletilebilir) güvenilir bir kılavuz sayılayacağını öğretmiştir, tabii ters çevirme ve olumsuzlama yoluyla gizli bir anlamın verilmediği koşulları öne çıkartarak bunu dile getirmiştir: Artık yaşamayan sevdiğimiz kimseler üzerine düşlerimizin, ancak bunların da, tümüyle ilgisiz farklı bir konu üzerine mutlu birtakım düşlerin yerine gelmesine duyulan özlemler oldukları ortaya çıkar. Bir yerlerde, artık görülebilir içeriğin karanlık özelliklerinin bizleri, gizli olanın kendimize duyduğumuz saygı (ya da içselleştirdiğimiz rol modelleri) üzerindeki olumsuz etkilerden uzaklaştırılmasında daha doğrudan ve daha işlevsel bir rol oynadığı bundan çok daha tutarlı ve mantıksal bir tür yapısal anlamlandırmanın bulunabileceğini önermiştim.[54] Bu önerimi, bir mağara araştırma ekibinin (meteorların yarattığı zararlı dalgalar mı, yoksa bir tür kısa süreli zehirli gazdan mı kaynaklanıyordu anımsamadığım) evrensel bir felaketten beklenmedik bir biçimde canlarını kurtarabildikleri televizyon için yapılmış bir bilim kurgu filmiyle ilgili olarak belirtmiştim. Bununla birlikte, film yapımcılarına bir kolaylık olmak üzere, kurbanların gövdeleri, tüm diğer ölmüş organik materyaller gibi, geride kendilerinden en ufak bir toz parçası bile bırakmadan, o noktada ortadan kayboluyorlardı. Bu nedenle dünyada canlı kalan son insanlar böylece, arabalarının depolarını benzin istasyonlarından para ödemeden doldurabilecekleri ve istedikleri her tür yiyeceği boşalmış market raflarından serbestçe alabilecekleri ürkütücü bir manzara içinde ortaya çıkıyorlardı; California onlar için, aşırı nüfus sorunundan tümüyle kurtulmuş cennetvari bir manzaraya dönüşmüştü, bu arada hayatta kalanlar da, (bence) John Wyndham'ın çeşitli apokalipslerinin ütopyacı sonuçlarına çok benzeyen bir biçimde pastoral tarımsal ve

[54] Bkz. benim yazdığım "Metacommentary", içinde *The Ideologies of Theory*, vol. I (Minneapolis, 1988), s. 3-16.

komünal varoluş biçimlerine geri dönmüşlerdi. Bu gösteri böylece, varoluşsal dehşet ve melodramatik kederin, arka yüzde rekabetin azalması ve daha insanca bir yaşam görümü ile bir arada sunmaktadır. Ben bu filmi, distopyacı kurt kılığına bürünmüş ütopyacı bir düş olarak nitelendiriyorum ve sanıyorum ki, insan doğasının daha çirkin yönleri söz konusu olduğu sürece, Freud'un Bilinçdışında doyurulmamış bir biçimde var olan bireysel ve kolektif kendi kendini ödüllendirmeye yönelik daha farklı ve daha egoist dürtülerin izlerini yakalayabilmek için bu tür açıkça görülebilir karabasanlar üzerinde bu tür uyanık düşler görmek, ancak normal ve ihtiyatlı bir davranış olacaktır.

Road Warrior'un elbette kendisini (*A Boy and His Dog* ya da *Glenn and Rhonda* gibi) daha basit post-atomik anlatılardan ayıran başka özellikleri de vardır; öncelikle, zamansal perspektifi, yakın-gelecek anlatısını uzak-gelecek anlatısına dönüştürmesi ve şimdiki zaman düzlemine neredeyse söylensel ya da dinsel türde masalsı bir boyut aktarması yönünden (ki bu özellik daha sonra, daha İsavari *Terminator*'de daha eksiksiz ve tamamlanmış biçimde sunulur). Ancak, daha sonra yapılan ve daha kentli özellikler taşıyan fantazyalar, bu oyuna bir son verirler; örneğin, *Blade Runner*'da daha iyi bilinen (ancak aynı ölçüde gösterişli ve doyurucu) ve fantazileştirilmiş ya da değil herhangi bir gelecekle fazla ilgisi olmayan türde imge tüketimini öneren yalnızca filmin görsel yönden zenginliği değil, aynı zamanda geç kapitalizm ve onun en gözde pazar yerleri ile ilgili herşeydir.

Kanımca, bu tür filmlerin "kastettikleri" (belki sözcük yeterince iyi değil) kaygıların başat oldukları bir gelecekte ileri teknolojinin çözülüşü değil, en baştan onun zaferidir. Temsiller olarak, bu türde postmodern distopik filmler bizlere gelecek üzerine birtakım düşünceler ve varsayımlar sunuyor görünürler; ve bu düşünceler ve varsayımlar elbette yeterince inandırıcıdır; ancak, olgusallık tarafından olduğu kadar gelecek tarafından da kolayca harekete geçirilebilen Adorno ilkesinin getirdiği istisna ile; yani, bunlar gerçek olsalar bile, bu onların zorunlulukla doğru olabilecekleri anlamına gelmez. Oysa, bu tür filmlerin bizlere tüketmek üzere gerçekten verdikleri şeyler, bu inanılması güç prognozlar ve distopik meteorolojik bültenler değil, bunun yerine, özel efektleri ile birlikte teknolojinin kendisidir. En büyük çağdaş ötesi distopyacılardan biri olan J. G. Ballard, bu tür estetik yansıtmalar için şaşırtıcı bir formülasyon bulmuştur; Ballard'a göre

bunlar, gelişmiş teknolojiyi çöküş döneminde gösterebilecek derecede gelişmiş bir teknoloji düzeyine ulaşmışlardır. İleri teknolojinin, kendisinin tarihselciliğini gösterebileceği bir aşamaya ulaştığı doğrudur: *Wesen ist was gevesen ist* (olumsuzlama gerekirciliktir); herhangi bir şey başka bir şeye dönüşmeden onun ne olduğunu söyleyemezsiniz; sanatın sona erişi değil, ancak, elektriğin sona erişi ve tüm bilgisayarların işlemez duruma gelişi. Düşünce, Renoir'ın *La Regle du jeus*'ünde yer alan son derece etkileyici bir ana, yeni ve örnek oluşturan bir anlam kazandırıyor: Şatodaki maskeli balo sahnesinin düğüm noktasında, iskeletlerin ellerindeki fenerleri sallayarak ve Saint-Saens'ın *Danse macabre*'ı eşliğinde ölümü kutlayarak içeri girdiklerinde, şişman bayan piyanistin, elleri kucağında kenetli, geride piyanonun tellerinin bir öç alma duygusu içinde harekete geçtikleri tuşların iskeletsi özerkliğine, melankoli içinde kendinden geçmiş bir bakışla baktığı görünür. Bu, mekanik yönden yeniden üretilebilirlik anında bir sanat yapıtının marazi bir büyülenmişlik içinde kendi yabancılaşmış gücüne bakışı ile ilgili bir meseldir. Bununla birlikte postmodern, bunun ötesinde bir aşamaya ulaşmıştır: Modernin mucizeler yaratan makine ile ilgili düşleminin karşısında duyduğu hazzm aksine, postmodernin bu kritik noktada makinenin parçalanmasına duyduğu hazzı, postmodern teknolojinin kendi kendisini tüketiş ve kutlayışının tam da bu şekilde gerçekleştiğini farketmezsek, büyük ölçüde yanlış anlamış oluruz.

Bu nedenle, teknolojik imajın kendisinin artık ürünü içine bir tür ek primi yerleştirmemiz gerekiyor; zira, ileri teknoloji burada yalnızca içerikte (filme alınan ve daha sonra bezgin bir izleyici kitlesine gösterilen geleceğin görkemli nesneleri) değil, aynı zamanda sürecin kendisinde, bu malzeme ve donanımın doğasında, maddesel imgenin niteliklerinde ve, "özel etki"lerinin başarıları ile de tanımlanmaktadır; zira, "inançsızlığın askıya alınışı"nın paradokslarında olduğu gibi özel efektler, gerçek yaşam dışı olmamalarının olumsuzlanışının olumsuzlanışı ile yargılanırlar ve böylece, bunların oluşturulabilmeleri için harcanan milyonlarca dolara göre yargılanırlar (şurası iyi bilinen bir gerçek ki, bugünün dev kapalı gişe başarıları öncelikle yeni ve olağanüstü "özel efektler" ile sağlanmaktadır, öte yandan, bu yeni yapımların her birine, bu yapımın üretim biçimi, mühendisleri, yenilikleri vb. ile ilgili ikincil bir kalabalık da eşlik eder). "Özel efektler" böylece burada, tüm çağdaş imge üretiminin daha derinlerde yatan mantığının bir tür kaba ve amblematik karikatürünü oluşturur ve bu-

rada, içerik üzerinde yoğunlaştırdığımız dikkatlerimiz ile biçim üzerindeki değerlendirmemiz arasında bir ayrımın yapılabilmesi son derece incelikli bir konu durumuna gelir. Daha eski "anlamlı" (significant) biçimin yerine "pahalı" biçim; mübadele değerinin karmaşık tamamlayıcı bir spiral içinde kendi başına bir meta oluşturduğu bu özgül metalar evreninde geçerli parola elbette budur. (Bu, ilk kez Veblen tarafından anatomisi alınan, daha sonra akademik sosyoloji içinde yasalaştırılan ve en son da günümüzde Pierre Bourdieu tarafından zengin bir biçimde yeniden icat edilen statü ifadesinden oldukça farklı –ve daha klasik– bir biçimde söz edilişi oluyor; ancak, yukarıda sözü edilen biçimsel etkilerin evrenselleştirilmesi –"ileri teknoloji bonusu" olarak anılan olgu– neden bu tür nosyonların yine çekicilik kazandıklarını açıklıyor.

Metalaştırmanın yeni ve ikinci derecede düzlemlere ulaştığı ve kendisini daha önceki düzlemler üzerinde sürekli kıldığı bu sürecin soyutlanışı, kredi sistemi ve cari borsa uygulamalarında kağıt paranın ürettiği yapılar ile bir paralellik gösterir. Bu arada, kişi eğer teknolojik belirlenimciliğe geri dönmek istemiyorsa, bu tür libidinal yatırımları sürdürebilme kapasitesi ile ilgili olarak yeni teknolojinin yapısının incelenmesi gerekecektir: Kendilerini daha eski makinelerden (yanmalı motorlar, elektrik, vb.) insan biçimci olmayan doğaları ile ayıran ve böylelikle klasik türlerden tümüyle farklı idealizm formlarının ortaya çıkmasını sağlayan yeni protez güçlerin kutlanışı. Ayrıca temel yönünden ondokuzuncu yüzyılda geçerli olan herhangi bir anlamda ne fiziksel ne de "tinsel" sayılabilen bu bilişimsel makineler ile, modeli postmodern dönemde başatlık kazanmış bulunan dilin kendisi arasında yapısal paralellikler de oluşturulabilir. Bu görüşe göre, dilde bir aracılık işlevini esinlendiren ve kişileri dilin merkezi etrafında oluşturulan yeni ideolojileri inşa etme konusunda harekete geçiren, yeni teknolojinin bilişselliği değil, bunun yerine, daha eski fiziksel temsili eşit ölçüde bertaraf eden aynı ölçüde maddesel iki görüngünün arasında oluşturulan yapısal paralelliklerdir.

Bu arada dinin, modernizmin kendi kendisini tanıma ve kendi farkını belirleme girişimlerinde her zaman bir ilke olarak var olmasından dolayı, dinsel canlanmaların, itibari değerine bakılmaya gerek duyulmaksızın yerel olgular gibi görünebildiği –iyi bilinen tarihselciliğin bulunmayışı özelliğinin yanı sıra çok sayıda "tarihe geri dönüşleri" de ürettiği gözlemlenen– yeni postmodern konumlandırmada dinin sa-

hip olduğu statü üzerinde bir soruşturma yapmak uygun olmayabilir. Bununla birlikte Weber'de dinin kendisi farklılığın işareti idi ve aynı zamanda bazı dinlerin modernizmi yok etmeye varacak şekilde ödün vermez biçimde tutucu ve değiştirilemez ölçüde gelenekçi bir damga olarak diğer dinlerden daha yakın ilişkiler içinde olduğu belirtiliyordu. Gerçekten de, tutuculuk ve gelenekçilik konusunda şu noktayı belirtmek oldukça kolaydır ki, laikleştirme ve aydınlanmaya yönelik modernist girişimler, dinsel gelenekselciliğin giderek meşruluklarından yoksunlaştırıldıkları bir yaşam ve nesneler dünyasını oluşturduklarından dolayı bunların daha sağlam ve güçlü bir duruma gelmeleri ile sonuçlanmıştır. Bununla birlikte, modernizmlerin göstermek zorunda kaldıkları çabaların hiçbirini göstermek zorunda kalmayan ve laiklik konusunda herhangi bir meydan okuma ile karşı karşıya kalmayan postmodernizmin daha yumuşak ortamında bu tür dinci gelenekçi akımlar, örneğin daha eski dönemde Quebec'te yetkeci klerikalizmin paradigmatik Sessiz Devrim altında olduğu gibi, geride hiç bir iz bırakmadan erimişler; ancak buna karşın, bugün fundamentalizm adı verilen oluşun en vahşi ve beklenmedik formlarının, neredeyse rastgele ve diğer buhranlı dönemlere ve ekolojik yasalara görünürde başeğer bir şekilde serpildikleri gözlemlenmiştir.

Bu tür yeni "dinsel" formasyonları, tinselliğin tanım gereği artık neredeyse ortadan kalktığı bir durumda insanlığın tinselliğe duyduğu evrensel bir yöneliş şeklinde yorumlamak yersiz ve duygusal bir davranış olacaktır: Yukarıda sözü edilen "tanım", gerçekte postmodernizmin kendisini ilgilendirmektedir. Postmodernizmin son analizde elde ettiği sonuçlardan biri de, burjuva ve hatta kapitalizm öncesi toplumlarda var olan idealizmin tüm formları ile kesinlikle ortadan kaldırılması oluyordu. Bu elbette, aynı tanım gereği idealizmin terapisi ve düzeltilmesi olarak ortaya çıkan materyalizmin de, idealizm bir kez ortadan kalktıktan sonra yapacak başka bir şey bulamadığından dolayı, ortadan kalkması anlamına gelir.

Öte yandan, postmodernizmlere, diğer, yani Kuzey Amerikalı ve tüketici anlamda "materyalizm" nitelendirmesini yüklemenin de herhangi bir anlamı olmayacaktır, zira tümüyle metalaştırılmış bir dünyada böyle bir görüşe karşıt herhangi bir davranışı düşleyebilmenin olanaklılığı söz konusu değildir. Bu arada, ideoloji ile ilgili daha eski anlamda Marksist bir kavramın son yıllarda yüzleşmek zorunda kaldığı sorunlar da açıkça, bu kavramın her zaman karşı çıktığı, ancak

bugün artık var olmayan idealizmin çeşitli formları ile arasında oluşturduğu ilişkiden ortaya çıkmıştır. Dinsel kökenli fundamentalizmlere gelince, Marvin Harris postmodern zamanlar üzerine kaleme aldığı aşırı düzeyde duygusal suçlamasının[55] bir bölümünde yeni fundamentalist görüşlerin her türlü başarı (yaşam ya da mutluluk arayışı – özellikle finansal açıdan) üzerindeki vurgulamalarını eleştirerek, dünya üzerinde hiçbir dinin bu türde başarıları –vaadetmek bir yana– herhangi bir şekilde değerlendirmediğini hatırlatır. Ancak burada sorulması gereken daha "fundamental" soru bence, gelenek ve geçmiş üzerindeki yeni dinlerin, şimdiki toplumsal düzenin derinlikten yoksunluğu içinde bunların yeri doldurulamaz boşluklarını nasıl telafi edebildiği yolunda olmalıdır.

Zira, şu noktayı bir hipotez olarak görüyorum ki, bugün fundamentalizm olarak anılan süreç, aynı zamanda postmodern bir fenomendir ve düşünmek istediği ne olursa olsun, düşündüğü daha saf ve daha inanılır bir geçmiştir. Daha sonra İslami ve klerik bir nitelik kazanan İran devrimi en başta, elbette bir modernizasyon ajanı olarak Şah'a karşı düzenlenmişti –yani bu anlamda, modern endüstrileşmiş ve bürokratik bir devlet üzerindeki vurgulamaları ile anti-modern olduğu ölçüde de postmodern bir hareketti. Ancak, Freudiyen yineleme paradoksu, postmodern –ya da hatta modern– bir program olarak gelenekçilik için tersine çevrilmiş bir biçimde gerçekleşmektedir –şöyle ki, bunlardan biri ile gerçek anlamda bir "ilk kez" gerçekleştiremezsiniz; buna karşın, diğeri ile, gerçek anlamda geleneksel ya da sahih olarak kabul edilebilecek herhangi bir "restorasyon" düşleyebilmeniz olanak dışıdır. Modern restorasyonlar görünürde, daha doğru bir biçimde çeşitli faşizmler olarak dosyalanabilen modernist bir gelenek biçimi üretirler; buna karşın postmodern formlar, Solun "yeni toplumsal hareketler" olarak adlandırılan türlerle daha yakinen ilişkili görünmektedir; gerçekten de, bu türde çok çeşitli formlar ve türler oluşturabilirler ki, bunların tümü de "reaksiyoner" sayılmaz –özgürleştirme teolojisinde olduğu gibi.

"Estetik" ya da "politik" gibi bilişsel deneysel kavramları yerleştirmek üzere "din" olgusunu postmodern terimlerle tartışabilmeyi güç kılan, postmodern bir toplumsal evrende inanç ile ilgili nosyonların problematikleştirilmesi ve sanki bu tür bir inanç doktrininde

[55] Marvin Harris, *America Now* (New York, 1981).

varolan "öteki"liğin bunu ortadan kaldırılmak üzere işaretlediği kavramsal bir alan içinde özellikle kendi kendini olumlayan akıldışı doktrinlere yönelik karşı çıkmadır, inanç (klasik ideoloji ile birlikte) elbette her zaman bir derinlik retoriğine batırılmıştı ve kendini, razı etme ve muhakemeye karşı dirençli olarak ele verdi; kanımca, hep başka kişilere atfedilen bu sözde-kavramın (inanan biri olarak bile, "Ben" kendim hiç bir zaman yeterince inanmıyorum ya da Pascal böyle söylüyor)[56] daha acayip ve daha temel bir özelliği olarak, entelektüel düzlemde ontolojik konumu maskelenmişti.

İnanç kavramının kendisi bu nedenle, bu türde ötekiliğin –şimdiki zamanın istisnalaştırılması sonucu farklılığın, geçmiş ve diğer kültürlerle olan alt-alternatifliğinin değer kazanması– eleştirel bir bakışla modernin köşe taşı ve kendi üzerinde gerçekleştirdiği en kutsanan batıl inanç biçiminde kavrandığı bir dönemin kazazedesidir. Bu açıdan postmodernin açık bilinci elbette modernliğin farklı olma savlarının temellendirildiği teknolojik ve bilimsel altyapıdan ilke olarak bir feragat etme karşılığında gerçekleşmedi; tam tersine, kredi karşılığı satın alındı ve kelime işleyicinin zihnin gözünde montaj hattının yerini aldığı bu altyapının temsilsel dönüşümü tarafından gizlendi.

Yine de, dinsel postmodernizmler, çok pahalıya mal olan ve derinlerde hissedilebilen toplumsal ve kültürel farklılıkların gerçekten toplumsal ve kültürel farklılıklar olarak yaşandığı modernist duyumun bir geri çekilişini oluştururlar: Eğer "cinsiyet", burjuva ayrımcılığı ve Batıya özgü bilimsel düşünce, Birinci Dünya'daki atalarımızın benzersiz başarılar olarak nitelendirdikleri, ancak bizim tarafımızdan küçümsenerek devralınan ve ilk fırsatta parçalanması düşünülen özellikler ise, bu durumda, dinsel bir modernizm bize büyük ölçekte bir arındırmanın teolojik yorumsaması ile ilgili bir görünüm sunar; burada, artık bu anlamda yorumsamaya tepeden bakan ve moralizme artık gereksinim duyulmayan bir çağda fazla bir çekiciliği olmayan ayrıntılı ve kolayca eğilip bükülebilen ahlaki kurallar da yer almaktadır.

Görünürde teolojik modernizmler diğer modernizmlerle birlikte, modern insanlar olarak bizleri oluşturan geçmişin köktenci başkalığı ya da farklılığı ile ilgili o temel duyumu: konum gereği bizden önce varolan insanların bu nedenle modern değil, gelenekçi olduğu ve bu

[56] İnanç kavramının antropolojik bir yapısökümü için bkz. Rodney Needham, *Belief, Langüageand Experience* (Oxford, 1972).

anlamda da düşünüş ve davranış biçimlerinin bizimkilerden köktenci ölçüde farklı olduğu ile ilgili duyumu paylaşır. Tüm eski dünyalar ölür ve gerçek modernlik doğduğu anda bizim için radikal biçimde "öteki" olur. Bu nedenle modernler, neredeyse dinsel bir nitelik atfettikleri "yeni" duyumları ile kendilerinin geçmişte yaşamış insanların – ve bugün yaşayan sömürge halkı, geri kültürler, Batılı-olmayan toplumlar ve "geri kalmış" azınlıkların– tümünden de bir şekilde kesinlikle farklı olduklarını hissettiler. (Bu nedenle postmodern için kopma noktası, yeni bir şekilde politik Üçüncü Dünyacılık konusunu ve Batı kanonunun yıkılışı ve diğer global kültürlerin yeni bir biçimde alımlanışı olasılığını ortaya çıkartan bu ruhsal, toplumsal ve kültürel ötekilik formlara doğru varsayımsal birtakım açılma noktalarında kendini gösterir).

Teolojik modernizmin yorumsamacı görevi, el yazmaları ile birlikte toprağa bağlı bir geçmişin tüm diğer kalıntıları ile birlikte toptan bir temizliğe girişme tehdidini yükselten muzaffer bir modernleşme durumunda, arkaik kapitalizm öncesi metinlerin muhafaza edilmesi ya da yeniden yazılmasına duyulan umutsuz gereksinimden kaynaklanmaktadır. İngiliz Devrimi döneminde yaşayan köylüler, tüm yaşamlarını, olasılıkla Eski Ahit (ya da Yeni Ahit'de) yer alan karakterlerden pek de farklı olmayan bir toprak ve mevsimler ile deneyimlemişlerdi; bunlar için devrimlerini hala İncil'de aktarılan tanımlarla gerçekleştirebilmek ve devrimi teolojik kategoriler ile kavramsallaştırabilmek olanaklı idi. Oysa böyle bir olanak, fabrikaların, yapay sokak ışıklandırmalarının, demiryolunda işleyen trenlerin, akitlerin, temsili politik kurumların ve telgrafın var olduğu bir yaşam dünyasında yaşayan ondozuncu yüzyıl burjuvazisi için artık sözkonusu değildir; yabanıl giysileri içinde pastoral bir evrene ait insanlar üzerine söylenen öyküler, böylesine modern erkekler ve kadınlar için ne anlam ifade edebilir? Böylece modernist yorumbilim günü kurtarmak üzere devreye girer: "Gospel" da dahil olmak üzere kutsal kitapta yer alan anlatılar yazıldıkları biçimde ele alınmayacaklardır –işte Hollywood da yalanını böyle söyler! Anlatılar şimdi metaforik ya da alegorik olarak ele alınacaklar ve böylece arkaik ve yabanıl içeriklerinden yalıtılarak, temelde soyut olan dilinin ve figürasyonunun (kaygı, suçluluk duygusu, kefaret, "varlık sorunu") şimdi, estetik modernizmin "açık yapıtlarında" olduğu gibi, kendi içlerinde bulundukları terimlerle kaydedilmek üzere Batılı kentlilerden oluşan farklılaşmış bir kamuya

sunulabildiği varoluşsal ya da ontolojik deneyimlere aktarılırlar. Böylece merkezi yorumsamacı güçlük, tarihsel bir İsa'nın anlatısal karakterinin insanbiçimciliği tarafından ortaya çıkartılmaktadır; yalnızca yoğun felsefi bir girişim şu ya da bu karakteri "christological" bir soyutlamaya dönüştürebilir. İncil'de belirtilen emirlere ve etik doktrine gelince, moralizm (casuistry) bu konuyu çoktan çözümlemiştir; bunların da artık yazıldıkları şekilde alınmaları gerekmemektedir ve, adaletsizliğin çağdaş formları, bürokratik savaş gücü, sistematik ya da ekonomik eşitsizlik ve benzeri diğer durumlarla karşı karşıya geldiklerinde modern dinbilimciler ve kilise adamları, karmaşık modern toplumların sınırlandırmalarına inandırıcı birtakım gerekçeler yaratabilirler ve sivil halkların bombalanması ya da suçluların idam edilmesine, idam eden kişilerin Hıristiyanlıklarına halel gelmeden kursuz gerekçeler sağlayabilirler.

Kuzey Amerikalı fundamentalist din bilimci John Howard Yoder[57] gibi birinin, özellikle Altıncı Emir'in yeniden olumlanması da dahil olmak üzere Kutsal El Yazmaları'nda açımlandığı biçimde İsa'nın öğretilerinin, her bakımdan modernleşmiş bir toplum içinde, bugün bizlere yöneltilen yazınsal savları olumlamasından dolayı, yalnızca modern karşıtı değil, aynı zamanda postmodern olduğu kabul edilebilir. Bu tür doktrinsel yeniden olumlamanın (Weberci anlamda çözülme ve akılcılaştırma noktasındaki toplumların geleneksel ideolojisinde olduğu gibi) bir kalıntıdan ibaret olmadığı, buna karşın, tamamlanmış bir modernleşme ve akılcılaştırmanın oluşturduğu postmodern bir ortamın içinde yer aldığı bir durumda, onun geçmişle olan ilişkilerinin bir "hatırlama" olmaktan çok, *benzeşimsel* (simulasyona dayalı) bir niteliği yansıttığını ve diğer postmodern tarihsel benzeşimlerle ortak birtakım özellikleri paylaştığını belirtmek bir saygısızlık sayılmamalı. Buradaki bağlamımızda, bu tür benzeşimlerin çarpıcı özelliği, son aşamada ileri kapitalizmin postmodern özneleri ile erken dönem Roma İmparatorluğu'nun Orta Doğu'lu özneleri arasında temel herhangi bir toplumsal ya da kültürel farklılığın yadsınışı olmaktadır: Bu tür bir fundamentalizm bu nedenle özellikle, bu ayrıma duyulan inancın en baştan, bir deneyim ve aynı zamanda da bir ideoloji olarak modernliğe yetki verdiği ve onu meşrulaştırdığı ölçüde, Latour'un Büyük Bölünme adını verdiği ayrımı kesinlikle reddetmektedir.

---

[57] John Howard Yoder, *The Politics of Jesus* (Grand Rapids, Mich. 1972).

Vietnam Savaşı karşıtı tartışmalara öncülük eden ve Amish mezhebinden bir pasifist olan Yoder'in sunduğu örnek de, "postmodernlik" nitelendirmesinin kendisiyle birlikte otomatik olarak hazır yapılmış değer yargılarını taşımadığının gösterilebilmesi için doğru zamanda yapılmış bir hatırlatmadır: Gerçekten de, şunu öne süreceğim ki, herhangi bir sayıda okuyucu için postmodern fundamentalizmin bu özgül dışavurumu (çağdaş Roma Katolizm'indeki özgürleşme teolojisi gibi) gerek "evangelist" hareketler, gerekse İran'daki "İslam Devrimi"nde olduğu gibi, aynı tarihsel görüngünün politik yönden daha reaksiyoner dışavurumlarından daha olumlu bir biçimde karşılanmıştır. Bununla birlikte sözü edilen bu iki hareket "sağın" postmodern bir anlamda küçük-grup hareketleridir[58]; gerçekten de, İran örneği, postmodern bir politikanın (Şah'ın İran'ına gizlice sokulan Ayetullah'ın konuşmalarının kaydedildiği kasetlerde olduğu gibi, en modern medya formları da dahil olmak üzere) devlet gücünün bütünleyici ve modernist biçimde ele geçirilmesi ile bir tutarlılık içindedir. Bununla birlikte, bu postmodernist din formları tarafından ortaya çıkartılan daha derin kuramsal sorun, bunların, postmodernin tekabül ettiği yeni dünya içindeki dağılımlarında yatmaktadır: Bir modernizmin, daha eski bir modernliğe karşı bir düşmanlık ve reddediş olarak ortaya çıkışının kavranabilmesinde herhangi bir sorun ortaya çıkmaz. Oysa burada, postmodern sistem içindeki çağdaş bir Üçüncü Dünya'da, İran Devrimi'nin (ve aynı zamanda Latin Amerika'daki CIA tarafından örgütlenen karşı-devrimci "evangelist" hareketlerin) gerçekleşmesin altında yatan nedenin olasılıkla herşeyden önce modernleşme sürecinin genişlemesi ve tamamlanması olmasına rağmen, kişi ister istemez Jencks'in formülünü benimseyerek, bir tür "geç anti-modernizm"den söz etmek istiyor.

Bölüm 10: Kuramsal Söylemin Üretilmesi

Yukarıdaki sayfalar boyunca –postyapısalcılık dönemin kahramanca keşfinde "kuram" adını verdiğimiz kavramın gerçekte tam olarak bu olmasından dolayı– postmodern düşünceyi, bu tür bilinç ya da düşüncede ortaya çıkan mutasyonlar şeklinde tanımlamaktan çok, dili-

[58] İslami kökten dincilik üzerine Gilles Kepel'in yorumu için bkz. *Muslim Extremism in Egypt: The Pharoah and the Prophet* (Berkeley, Calif., 1986). Çalışma, bu hareket ile altmışlı yıllarda Kuzey Amerika'daki zenci hareketleri arasında çok sayıda koşutluğun var olduğunu öne sürer. Ayrıca bkz. Bruce Lawrence, *The Defenders of God* (San Fransisco, 1989).

nin dışavurumsal özellikleri ile tanımlamaya çalıştım (ki, sonuçta bu tanımlandırma, dilbilimsel yönden, bir tür kültür eleştirisinin daha geniş anlamda toplumsal-biçemsel bir tanımlanışı olarak dramatize edilebilecektir). Bu yeni "kuramsal söylem"in estetiği olasılıkla aşağıdaki özellikleri de içerecektir: Önermelerin ortaya çıkmasına yol açmaması gerekmektedir ve ilk öneriler oluşturan ya da olumlu (ya da "olumlayıcı") bir içeriğe sahip olan bir görünümü yansıtmamalıdır. Bu söylediğimiz her sözün daha geniş bir zincir ya da bağlamın içinde bir an olduğu sürece, birincil derecede önem taşıyor gibi görünen tüm önermelerin aslında daha geniş bir "metnin" yalnızca bağlan olduğu konusundaki yaygın inancı yansıtmaktadır. (Biz, katı bir toprak üzerinde ayağımızı sıkıca yere basarak yürüdüğümüzü sanırız, oysa dünya dış uzamda dönmektedir). Bu duygu aynı zamanda, belki de yukarıda açıklanan sezginin yalnızca zamansal bir yorumunu oluşturan bir başka duyguyu da; yani, birincil derede önem taşıyan önerileri gerçekte hiçbir zaman yapabilecek kadar geriye ulaşamayacağımız, hiçbir kavramsal başlangıcın bulunamayacağı (başlangıçların yalnızca "temsilsel" olduğu) ve önvarsayımlar ya da temeller doktrinin bir şekilde insan zihninin yetersizliklerinin şahitliği ölçüsünde hoş görülemez bir şey olduğu duygusunu da kapsamaktadır (ki bu ikincisinin bir temel üzerinde konumlandırılması gerekmektedir ve bu temelin de, bir kurmaca, dinsel inanç ya da en dayanılmazı, bir tür "sanki" felsefesinden başka bir şey olmadığı ortaya çıkar).Bu öneriyi daha da zenginleştirmek ya da farklı kiplerde ifade etmek üzere, örneğin, nihai bir içerik ya da gönderge olarak, post-doğal "insanlık çağı" içinde silinişi merkezi anlamda postmoderni tanımlayan doğa ya da doğallık ideası gibi çok sayıda farklı izlekler de eklenebilir. Ancak, bizim kuramsal estetik adını verdiğimiz kavramın en temel özelliği, bu türden felsefi önermeleri ve böylelikle de, oluş hakkındaki önerileri olduğu kadar gerçek üzerine yargıları da kapsam dışı bırakan bu özgül tabunun çevresinde örgütlenmiş olmasında yatmaktadır. Çok eleştirilen Postyapısalcılığın doğru yargılar ve kategorilerin yolundan sapması – anlaşılır şekilde bu tür şeylerle yeterince dolu bir dünyaya toplumsal bir tepki olarak– bu kategorilerin uygun bir şekilde, herhangi bir deyişte bulunmanın artık olanaksızlaşması sonucunda, dilin daha ilksel bir gereksiniminin ikinci derecede etkisi olmaktadır.

Bu gerçekten de, açıkça, kuramcının gergin bir tel üzerinde yürüdüğü, en ufak duraklamanın söz konusu cümleleri eski moda (bir sis-

tem, ontoloji, metafiziğin) ya da salt kanıların düzeyine fırlattığı birçok taleplerde bulunan bir estetiktir. Kişinin dili hangi amaçla kullanması, özellikle sessizlik seçeneğinin de –ki, bu ileri modernist bir seçenektir– aynı zamanda kapsam dışı bırakılmasından dolayı, bir ölüm kalım sorunu haline gelir. Kanım odur ki, kuramsal söylemin gündelik bahçe-çeşitliliği (öyle görünmese de) son analizde, gündelik dil felsefesinin işlevinden çok farklı olmayan bir işlevi, yani, ideolojik yanılgıların (bunlar da dilin kendisini araç olarak kullandıklarından dolayı) uyanık bir biçimde izlenmesi yoluyla hataların ortadan kaldırılması görevini üstlenmiştir. Diğer bir deyişle dil, artık doğru olamaz; buna karşın, elbette yanlış olabilir; ve kuramsal söylemin misyonu da bu nedenle dilbilimsel yanlış kavramaların, yeterince olumsuz ve eleştirel bir söylemin kendisinin sıra ona geldiğinde bu tür bir dilbilimsel mistifikasyondan arındırma sürecinin hedefi durumuna gelmeyecekleri inancıyla acımasızca tanımlandıkları ve damgalandıkları bir tür bul ve yok et operasyonuna dönüşür. İsteseniz de istemeseniz de, her olumsuz önermenin, her salt eleştirel işlemin herşeye rağmen kendi içinde bir konumun, bir sistemin, bir dizi olgusal değerin ideolojik yanılgısını ya da serabını yarattığı ölçüde umut, elbette yok denecek kadar azdır.

Bu yanılgı son kertede kuramsal eleştirinin nesnesidir (ve bu nedenle de bir tür *"bellum omnium contra omnes"* (herkesin herkesle savaşı) haline gelir, ancak, kuramsal eleştiri de, aynı ölçüde kusursuz –ve belki de daha üretken– bir biçimde, herhangi bir şeyi söylemenin bir başka şeyi dışarıda bırakma anlamına geleceği, cümlenin kendisinin yapısal eksiklikleri üzerinde dikkatli bir bekçiliğin oluşması ile sonuçlanır. Bu dışarıda bırakmaların çevresinde sürekli bir devrim sahnelenebilmektedir; ve 1960'lı yıllardan bu yana sürdürülen kuramsal tartışmaların doğası, daha eski Marks'a ideolojik münakaşaların acımasızlığının en azından bu özgül "ideoloji eleştirisi"nin evrenselleştirilmesi ile ilgili bir ön tahmin ya da kabaca bir şekillendirme olduğunu göstermektedir ki, bu eleştiri terimlerin yanıltıcı yananlamlarına, temsilin dengesizliğine ve ifade ediminin kendisinin metafizik araştırmalarına dönmektedir.

Bunların tümü de, genelde dilbilimsel ifadeyi bir yorum işlevine, yani, hali hazırda oluşturulmuş bulunan tümcelerle ilgili sürekli ikinci-derecede ilişkilendirmelere indirger. Gerçekten de yorumlama, genelde postmodern dilbilimsel uygulamanın özel alanını ve en azından

kendinden bir önceki "burjuva felsefesi"nin yanılgıları ve yapaylıkları ile karşılaştırıldığında, din dışı bir övünç ve kendine güven içinde, batıl inançların ve gizemselleştirmenin uzun süren gecesinden sonra, şeylerin gerçekte ne olduklarını söyleyebilmesi açısından, özgünlüğünü oluşturmaktadır. Bununla birlikte yorum aynı zamanda – yukarıda açıklanan tarihsel özdeşlikle farklılığın o tuhaf oyununun içinde– postmodernin (en azından bu yönden) ortaçağ kopyacılarının ve el yazmacıların ya da büyük Doğu felsefeleri ve kutsal metinlerinin sonu gelmeyen yorumlamalarında olduğu gibi daha eski, bugüne değin arkaik sayılan diğer düşünce ve entelektüel uğraş dönemleri ile arasındaki akrabalık ilişkilerini ortaya çıkartır.

Ancak bu umutsuzca tekrar eden durum içerisinde ki gereklilik eksiktir (formülselliğin geri dönüşü olan bu felsefik düşünüş modern burjuva anlatısının büyük hırslarıdır) –yaşam boyu mahkumiyete modern formlarda belli bir itici güç kazandırabilecek olan dinsel metnin– var olmadığı halde umarsız biçimde yine de dilbilimsel bir çözüm varlığını sürdürür ve bu çözümün bugüne kadar "karşılıklı kodlandırma" olarak bilinen süreç olduğu ortaya çıkar. Zira, benim kullandığım dilin bir diğer dil üzerindeki yorumlarının perspektifi boyunca, her iki dilin de *"weltanschauungen"ya* da dünya görüşleri adı verilen, ancak bizlerin bugün "kodlar" olarak tanıdığımız daha geniş ailelerden çıkarsadıkları daha da uzun bir görünüm bulunmaktadır. Dünya, politik felsefe, felsefi sistem ya da bu anlamda bir din ile ilgili belirli bir vizyona "inanmış" olmama karşın bugün, belirli bir ideolekt ya da ideolojik kodlandırmadan, daha farklı ve daha toplumbilimsel bir perspektiften bakıldığı biçimde belirli bir gruba olan bağlılığın nişanından söz ediyorum –ki bu, resmi olarak "yabancı" bir dilin özelliklerinden çoğunu taşıyabilir (bu "dili" konuşabilmek için onu öğrenmek zorundayım, örneğin; bazı şeyleri bir yabancı dilde daha güçlü bir biçimde söyleyebilirim ya da bunun tam tersi; kusurlu dünyevi dillerin, kendi çoğullukları içinde çok sayıda yansımaları oluşturdukları İlk ya da ideal bir dil yoktur; sözdizimi, sözlük bilimden daha önemlidir, oysa çoğu kişi bunun tam tersine inanır; benim dilbilimsel dinamiklerin bilincinde olmam ise, yeni bir global sistemin ya da belirli bir demografik "çoğulculuğun" bir sonucudur).

Bu koşullar altında, birkaç yeni tür işlem ortaya çıkabilecektir: *Karşılıklı kodlandırma* uygulayabilirim; yani, bu kodlandırmalar ya da ideolektler içinde nelerin söylenebileceğini ya da düşünülebileceğini

ölçme girişiminde bulunabilirim ve bunları, farklı dillerde yer alan kavramsal olasılıklarla karşılaştırabilirim: kanımca bu, öğrenciler ve kuramsal ya da felsefi eleştirmenler için izlenecek en verimli ve en elzem girişimdir, ancak, retrospektif ve, sürekli yeni kodlar üretme sürecinin en iyi durumda kendilerinden önceki kodların ortadan kaldırıldığı, en kötü durumda da bunları çöp sepetine atıldığı sonu gelmez bir süreç olduğu gözönünde bulundurulduğunda, potansiyel bir gelenekçi ya da nostaljik bir girişim olarak bazı sakıncalarının bulunduğu ortaya çıkar.

Böylece bu noktada, bu olasılıkla arasında bir akrabalık bağı bulunan oldukça farklı bir olasılık daha ortaya çıkar; bu, benim "par excellence"[59] kuramsal söylemin üretilmesi adını vereceğim, yeni kodların üretilmesi etkinliğidir ki, bundan, yeni düşünce biçimlerinin ve yeni felsefi sistemlerin tanım gereği kapsam dışı bırakıldığı bir durum anlaşılmalıdır; bu yeni etkinlik tümüyle geleneksellikten arındırılmıştır ve bir bütün olarak yeni becerilerin geliştirilmesini öngörür.

Yeni kuramsal söylem, önceden var olan iki kod arasında etkin bir mütekabiliyetin oluşturulması ile üretilir ki, bir tür moleküler değişim sonucu yeni bir kod oluşur. Burada şu gerçeğin kavranması gerekmektedir ki, bu yeni kod (ya da meta kod) hiçbir şekilde daha önceki ikilinin bir sentezi olarak kavranmamalıdır; burada söz konusu olan işlem, klasik felsefi sistemlerin oluşturulması için gerçekleştirilen işlemlerle aynı değildir. Bir Freudo-Marksizm'in oluşturulmasına yönelik girişim gerçekten de iki düşünce sisteminin birbirine bağlanmasındaki güçlükler konusunda bize bir fikir verebilir; bu güçlükler, sorunun birbirinden farklı iki terimler dizisini, bunlardan her birinin diğerini ifade edebildiği ve *yorumlayabildiği* (güçlü bir biçimde Peirce'in yorumsayıcı (interpretant) anlamında) bir şekilde eklemlendirilmesi sürecini ilgilendirdiği bağlamda tuhaf ve yeni bir kavramsal görünümü vermektedir. Bu hiç şüphesiz, olasılık koşulları içinde, yukarıda tanımlanan kanal değiştirme işlemi ile ilişkilidir ve buna çok benzeyen bir şekilde "gerçekliğin" çeşitli dil alanları ve kodları ile karşılıklı olarak parsellenmesi ve kolonileştirilmesine bağlı olmaktadır; ancak burada, bu tür kültürde olduğundan daha farklı bir sonuç çıkarsanmaktadır ve iki kanal arasındaki ilişki, bir sorun olmaktan çok, kendi içinde bir araç oluşturacak biçimde maksimize edilen bir

[59] fevkalade, mükemmel.

çözüm oluşturur. Burada hegemonya (yabana dillerde) önceden var olan çok sayıda söylemin, yeni bir kod olarak yeniden kodlandırılması olasılığı anlamına gelir; bu arada, bu şekilde özdeş kılınan iki kod arasında, bir tür temel-üstyapı ilişkisinin bulunduğu gözlemlenebilir ki bu ilişki, bunlardan herhangi birinin diğerinin üzerinde ontolojik bir öncelik oluşturması yolu ile değil (bunun yerine, yeni yapı, öncelik üzerine bu tür diğer durumda kaçınılmaz ve "doğal" soruların soğurulması ve yaygınlaştırılması işlevini üstlenmektedir) ve daha özgül bir biçimde kodlardan birine karşılık bir diğerinin kültürel ya da göstergebilimsel araştırmalarından kaynaklanır.

Bu nedenle, bu yeni üretim sürecinin paradigmatik jesti içinde Jean Baudrillard, mübadele ve kullanım değeri formülünü, (bir bölünme olarak yeniden yazılan) göstergenin kendisinin (gösteren ve gösterilen) bir bölünmesine bağlayarak, serpintileri bugün de süren göstergebilimsel bir "reaksiyon formasyonunu" başlatır. Baudrillard'ın tekabüliyet edimi hiç şüphesiz "yapısalcılığın" ortaya çıkışını sağlayan büyük öncüllerinin, özellikle de, göstergebilimsel bölünmeyi, bilinci bilinçdışından ayıran engel tarafından üretilen "bölünme" ile özdeş kılması iyice bilinen ve daha da etkili bir görüş oluşturan Lacan'ın güler yüzlü sezgileri üzerinde temellendirilmiştir. Daha geç bir tarihte Bruno Latour, bilimsel olguyu ve bilimsel buluşu "karşılıklı kodlandırabilmek" üzere göstergebilimsel bir kod ile toplumsal ilişkilerin ve iktidar ilişkilerinin bir haritası ile birleştirmiştir. Gerçekten de hiçbir şey, denklem zincirlerinin yeni kodlar oluşturmak üzere genişlemelerini önleyemez. Ne de bunlar, yukarıda, kuram üzerine bölümlerde gördüğümüz gibi tek tek örneklerdir. En gözle görülebilir ve dramatik, göstergebilimsel kodun kendisinin çıplak biçimde konumlandırılmasından dolayı bunlar, din dışı postmodern ideolektlerin en son ve en gözle görülebilir somut örnekleridir.

Özgül ideolojik etkilerin bu yeni mekanizmadan türetilebilecekleri savı, benim "piyasa" ile "medya" nın hali hazırda geçerliliğini koruyan popüler özdeşleştirilmesinde göstermeye çalıştığım nokta oluyor. Ancak, (burada yer alan yorumların yalnızca bir *prologomena* ve açıklayıcı notlar oluşturdukları kuramsal söylemin üretimine ilişkin herhangi bir kuramın, birbirinden farklı iki yöne doğru gelişmesi gerekecektir. Bunlardan biri, göstergebilimsel denklemin –birbirinden farklı iki kavramsal terminolojinin karşılıklı kodlandırılması, bunların (Laclau ve Mouffe'nin Jokobsoncu terimini kullanmak gerekirse ki bu,

bu açıdan kuramsal söylemin üretimi ile ilgili örnek oluşturacak bir biçimsel tanım olarak yorumlanacaktır) bir tekabüliyet eksenine yansıtılması– kendisini eski dostumuz temel ve üstyapı bölünmesine benzer bir şekilde konumlandıran (ancak şu farkla ki, kuramsal söylemde belirleyici olan yalnızca üstyapıdır), bir hiyerarşik ilişki ya da (Lacancı anlamda) güçlü bir bölünme olarak yeniden düzenlenmesini ilgilendirir. Bu üst yapının kendisi de her zaman şu ya da bu şekilde bildirişimsel ya da medyatiktir. Birbirine tekabül eden iki kodlandırmanın "kuramsal" konumlandırılmasının yarattığı kıvılcımlar her zaman, kodlardan birinin, medyanın kendisi ile daha derinden ilişkiler içinde bulunmasını zorunlu kılar (bunu, bu bağlamda "kuramsal söylem"in yeni ve yansıtıcı bir formu şeklinde algılanabilen bilişsel haritalandırma üzerine olan kapanış bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağım.

Buluşları gerekli gören diğer öneri ise, karşılıklı kodlandırma sürecinden, geleneksel felsefi evrensellere benzeyen, ancak, gerçekte, üzerine basılı oldukları kağıt kadar özgül ya da özgün olan ve sürekli biçimde birbirlerine (yani, kendi mantıksal zıtlıklarına) dönen, tuhaf ve belirsiz yeni birtakım soyutlamaların üretilmesini kapsar. Bu tür soyutlayıcı ikilemler ile daha önce; Özdeşlik ve Farklılık ile ilgili bölümde, ama aynı ölçüde de, tekdüzelik ya da standardizasyon ve farklılaşma ya da ayırma ve birleştirme (ki bu özgül üretim tarzı içinde bunların aynı oldukları ortaya çıkmıştır) arasındaki özellikle postmodern ya da geç kapitalist ayrımsızlık ile ilgili açıklamalarda karşılaşmıştık. Bununla birlikte çoğu durumda özgül ideolojik seraplar, bulundukları biçimde, bu malzemeler sayesinde değil, bu malzemelere rağmen üretilmişlerdir. Eski felsefi "sistem"e ait varlıkbilimsel ve temele ilişkin tüm özelliklerden uzaklaşmaya yönelik umarsız girişim içinde, saf süreç üzerine töz-karşıtı (antisubstantialist) bir doktrin ortaya çıkar ve bir moment gelişir –kavramsallaştırma yerine bir etkinlik olarak düşünce– ki bu da, sayfa üzerinde yer alan faaliyetler ve söylemin şeyleştirilmiş görünümü arasındaki duraklamalarda sistem ve varlıkbilim üzerine o eski yanılgının ortaya çıkmasına neden olur. Metalaştırmanın sözünü etmesek bile, şeyleştirme gerçekten de, kendini bir öznenin kişisel felsefesine ya da sistemine dönüştürüldüğü ya da izlekselleştirildiği biçimde bulduğu durumda aynı genel yazgıyı ya da geleceği tanımlamayacağı diğer bir "kod"u ortaya çıkaracaktır.

Bununla birlikte gerçekte, ideolojik meşruluktan arındırma süreci, yalnızca tüm oyuncuların haklarını sürekli kılan bu sonu gelmez söylemsel savaş aracından oldukça farklı bir biçimde sağlanabilmektedir. Herhangi bir diğer ekonomi ya da uslamlamada olduğu gibi, süreci ileri doğru devindiren mekanizmalara, onun geçmişin alışkanlıklarına ya da usullerine doğru yavaşlamasını ya da gerilemesini önleyecek başka mekanizmaların da eklenmesi gerekecektir. Karşılıklı kodlandırma ve kuramsal söylemin üretimi, Fransızların da dediği gibi "ileriye doğru bir uçuş"tur ve momenti, tüm köprüleri yakan ve geriye dönüşü olanaksız kılan, yani, kodların yaşlandırılmasını, tüm eski kavramsal mekanizmaların hurdaya alınmasını sağlayan süreç tarafından gerçekleştirilir. Alçakgönüllü Sokratik yavanlığı bizlere, bunu sağduyu gereği olarak kabul ettirerek zihnimizi karıştırmayı amaçlayan Richard Rorty, bu özgül yeni çıkış noktası olarak ele alınabilir. Rorty, Derrida'nın "özgünlüğünden" söz eder (ancak onun yerine postmodern düşüncenin ayırıcı herhangi bir formunu yerleştirebiliriz); paradoks, modern sistemde yeni ve özgün, değiştirici doğayı yaratan özelliklerin, "özgünlüğün" şüpheli bir kavram olduğu, ancak çok sayıda temel postmodern özelliğin –öz-bilinç, anti-hümanizma, adem-i-merkeziyet, yansıtmacılık, metinselleştirme– şüpheli bir biçimde daha eski modernizme ait özelliklerden ayırt edilemez görüldüğü postmodern bir dağılımdan ayırabilmenin güçlüğünden kaynaklanmaktadır. DeMancı "Fark nedir?" sorusuna Rorty şimdi şöyle bir yanıt verebilmektedir: "Gelenek tarafından göz ardı edilen metinselliğin ya da yazının doğası ile ilgili soruların Derrida ya da başka bir kişi tarafından "farkedilmiş" olduğunu düşünmek, yanlıştır. Derrida'nın yaptığı, eski konuşma biçimlerini isteğe bağlı biçimler ve bu nedenle de, sorgulanmaya oldukça açık biçimler olarak gösteren yeni konuşma biçimlerinin olasılıkları üzerinde düşünmek olmuştur."[60]

Bu şimdi, Stuart Hall'un karşıt ideolojilerin (ya da söylemlerin) meşruluktan arındırılması üzerine "söylemsel mücadele" adını verdiği sürecin oluşturucu özeliği şeklinde kavranabilir; yanlış, ahlak dışı, kötü ya da tehlikeli olmaktan da öte olan, belirli bir kodun yalnızca diğerlerinin arasında ve daha "eski" ve bu nedenle de tanım gereği artık "isteğe bağlı" bir kod olarak algılanışıdır. Stratejinin ayrıca, yuka-

[60] Alıntı, Hutcheon, s.14.

rıda tanımlanan "konsensus"a duyulan korkuları yeniden harekete geçirdiği de görülebilir. Gerçekten de, eğer bir kod onun isteğe bağlı olmadığını, yani diğer bir deyişle, gerçeğe benzer bir şeyi eklemlendirmeye çalışan bir araç olarak ayrıcalıklı konumunu belirlemeye çalışacak olursa –bu, yalnızca gaspedici ve baskıcı bir unsur olarak görülmekle kalmayacak, aynı zamanda da (kodlar şimdi bağlılığın ve ifadelerinin içeriğinin bir nişanı olarak gruplarla özdeşleştiğinden) bir grubun tüm diğerlerinin üzerinde efendiliğini ilan etmesine yönelik yasa dışı bir girişim olarak görünecektir. Ancak eğer, plüralizmin tini içinde, kendi öz eleştirisini yapacak ve kendi "isteğe bağlı" doğasını alçakgönüllülük içinde kabul edecek olursa, medyanın coşkusu silinir, herkesin ilgisi kaybolur ve söz konusu kodun, kuyruğu bacaklarının arasında, kamu düzleminden ya da o özgül Tarih ya da söylemsel mücadele alanından kısa süre içinde ortadan kaybolduğu gözlenir.

Bu özgül durumda, bilmece –eğer herkes kaybediyorsa, kazanan kim olacaktır?– gerçekte, kodlar ve söylemsel sistemler anlamında ideolojinin artık özellikle belirleyici olmadıkları önerisi ile tam olarak çözülmese bile, bir açıklık kazanır. Çok sayıda diğer unsur ile birlikte bu da, 1950'li yıllarda tanıştığımız ve postmodern dönemde yeni ve beklenmedik bir olasılık biçiminde geri dönen"ideolojinin sonu" düşüncesini ortaya çıkartan unsurlardan biridir. Ancak şimdi ideoloji, sınıf savaşımının sona ermiş olmasından ve artık kimsenin bir savaşım verecek sınıfsal-ideolojik hiçbir şeyinin kalmamış olmasından değil, daha çok, bu özgül anlamda "ideoloji"ye duyulan inancın, bilinçli ideolojilerin ve politik düşüncelerin, özgül düşünce sistemleri ile birlikte daha geniş bağlamda evrenselliği savlayan resmi felsefi sistemlerin –bir bütün olarak bilinç düzlemi, argüman ve inandırmanın kendisinin (ya da uslamlamaya dayalı muhalefetin) ortaya çıkışının– sistemin sürekli kılınması ve yeniden üretilmesinde işlevselliğini yitirmiş olmasından kaynaklanır. Klasik ideolojinin bir zamanlar, böyle bir işleve sahip olduğu, statüko ve eğilimleri için yeni meşrulaştırma ve meşruluk formlarının bulunmasında stratejik bir rol üstlenen aydınların –profesörlerin ve gazetecilerin, her türde ideologların– taşıdıkları önem tarafından ölçülebilir. Bu durumda bunların, tarih üzerine çeşitli idealist kuramların tarzlarında hiçbir şeyi belirlememelerine ve hala kişilerin sınıf çatışmasının farkına vardıkları ve bu mücadeleye katıldıkları (Marks) temel formları sağlamayı sürdürmelerine rağmen ideoloji, salt söylem ve fikirlerden biraz daha büyük bir önem taşı-

yordu. Bunun neden böylesine temelden bir değişim geçirmesi gerektiği ve aydınların öneminin günümüzde neden böylesine azaldığı sorularına yönelik çeşitli açıklamalar vardır, ancak bunların tümü de aynı noktaya ulaşır. Bir yandan kişi, bireysel kavramların ve mesajların, enformasyon ve söylemlerin, bugüne değin düşlenemeyen bir yoğunlukta gerçekleşen zayıflayışına isnat edebilir; öte yandan ise kişi, Adorno ile birlikte "günümüzde metanın kendi kendisinin ideolojisini oluşturup oluşturmadığını", yani, uygulamaların uslamlama ya da usa vurmanın yerini alıp almadığını ve özellikle de, tüketim ediminin kararlı bir biçimde belli bir tavrı benimsemenin ve bir politik düşüncenin yüksek sesle olumlanışının yerini alıp almadığını merak edebilir. Böylece burada da, medya piyasa ile buluşur ve daha eski türde bir entelektüel kültürün cesedinin üzerinde bir ittifak sağlar.

Bu duruma hayıflanmak bir zaman kaybı olacaktır, ancak, anatomi üzerine yeni bilgilerin edinildiği yer de otopsilerdir. Burada ele aldığımız durumda, Rorty'nin parmak bastığı ideolojik ya da söylemsel strateji, Marks'ın toplumsal gelişme ve dinamikler üzerine geliştirdiği temel figürün beklenmedik bir biçimde uzantısı gibi görünebilir (Marks'ın bu figürü, *Grundrisse*'de bir baştan bir başa yer alır, kesintisiz bir doğru ile *1844 El Yazmaları*'nı *Kapital*'in kendisine bağlar); (Marks'ın proleteryanın oluşumunu, onun üretim araçlarından ayrılması –yani, kapatılma, köylülerin topraklarından çıkartılmaları– terimleri ile tanımladığında olduğu gibi) ayrılma ile ilgili temel nosyon bu olmaktadır. Marksizm içinde (okullar olmasa bile) özgül birtakım ideolojik eğilimlerin ortaya çıkmasına yol açan yabancılaşma, şeyleşme ve metalaştırma gibi kavramlarla bir türdeşlik ilişkisi içinde bulunmasına rağmen, sanırım özellikle bu figür üzerinde temellendirilen bir Marksizm oluşturulmamıştır.[61] Ancak, ayrılma mantığı kendi dönemimizde ve ruhsal parçalanma (fragmanlaşma) ve bütünlüklere direnç, farklılık ve şizofrenik şimdiki zaman aracılığı ile ilişkilendirme ve herşeyden çok da, bu bölümde tanımladığımız meşruluktan yoksunlaştırma özelliklerinin bir şekilde bu özgül eklemsizleştirici sürecin çok-biçimli (proteiform) doğası ve etkilerini örneklendirdiği postmodernizmin teşhisi bağlamında, daha büyük bir önem kazanmıştır.

[61] Ancak, Sartre'ın *Critique*'inde dağılma üzerindeki vurgulamalarına bakınız.

Bölüm 11: Bir Bütünlüğü Nasıl Haritalandırmalı

Böylece sonunda bütünlük kavramının kendisine geri dönüyoruz (kanımca bu kavramı, bir faaliyet olarak "bütünleştirme"den ayırabilmeyi öğrenmiş olmamız gerekiyor). Bütünleştirme konusu bana, postmodernizm üzerine yapılan analizin ne şekilde daha önceki çalışmalarıma uzak bir konu olmadığını ve bu çalışmaların mantıksal bir sonucu olarak ortaya çıktığını gösterebilmenin sağlayacağı hazzı verecektir.[62] Bunu, postmodernizm analizimin bir katkı sağladığına inandığım "üretim tarzı" nosyonu terimleri ile dile getirmek istiyorum. Bununla birlikte, önce şunun gözlemlenmesi gerekiyor ki, benim tüm bu oluş üzerine kendi yorumum –ki bu yorum elbette (belki yeterince sık belirtmemiş olsam da) Baudrillard'a ve onun da borçlu olduğu diğer kuramcılara (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, situasyonistler, Sahlin'ler, vb.) çok şey borçluyum– göreceli ölçüde karmaşık bir konjonktür içinde biçim buldu. Beni kanonik "dogmatik uykularımdan" uyandıran yalnızca sanatsal üretimin (özellikle mimari alanında) yeni türlerinin deneyimi değildi; daha sonra da açıklayacağım gibi, kullandığım anlamda "postmodernizm" münhasıran estetik ya da biçemsel bir terim değildir. Konjonktür aynı zamanda, Marksist gelenek içindeki geleneksel ekonomik şemalarla ilgili uzun süredir varolan bir rahatsızlığın da çözülebilmesi için bir fırsat sağlamaktadır. Bazılarımız tarafından hissedilen bu rahatsızlık, ortadan kaybolduğu ancak gerçek anlamda ayağı yere basmayan aydınların öne sürebileceği gibi toplumsal sınıf alanında değil, Batı Avrupa üzerindeki şok dalgaları etkisi, gözlemcinin 1960'lı yılların Kuzey Amerika toplumunu giderek artan ve görünürde doğal bir biçimde kaplayan medyalaşmasından az da olsa eleştirel ve algısal bir uzaklaşmasını sağlayan medya alanında gerçekleşmiştir. Lenin'in emperyalizm üzerine yazıları, Lenin'i medya ile özdeş kılmadı, buna karşın derslerinin giderek daha farklı bir biçimde ele alınabilmesini sağladı. Zira Lenin, Marks'ta açıkça önceden görülemeyen kapitalizmin yeni bir aşamasının tanımlanışının örneklemesini sunuyordu: Tekelci denilen dönem ya da klasik emperyalizmin anı. Bunun sonucunda siz, ya ilk ve son kez yeni bir mutasyonun adlandırıldığına ve formüle edildiğine inanırsınız; ya da, kişi, belirli koşullar altında yeni bir mutasyonu icat etmek üzere

---

[62] Bu nokta, Douglas Kellner tarafından, kitabı *Postmodernism/Jameson/Critique*'in giriş bölümünde gösterilmektedir. Burada da metin, sözü edilen ciltte yer alan eleştirilerin doğrultusunda yer alır.

kendini yetkili kılabilir. Ancak Marksistler yine de karşı sav oluşturan bu ikinci sonucu çıkarsamada isteksiz davranıyorlardı zira, bu arada yeni medyasal ve bilişsel toplum görüngüsü (bizim yokluğumuzda) "ideolojinin sonu" üzerine ilk deneysel soğuk savaş nosyonunun son aşamada gerçek boyutlarında bir "post-endüstriyel toplum" kavramını doğuran bir dizi kapsamlı ve etkili çalışmalar aracılığı ile Sağ kanat tarafından kolonyalize edilmişti. Mandel'in kitabı *Geç Kapitalizm* tüm bunlara bir son verdi ve ilk kez kullanılabilir Marksist bir perspektiften kapitalizmin üçüncü bir aşamasını kuramsallaştırdı. Benim "postmodernizm" üzerine düşüncelerimi olanaklı kılan da bu olmuştur ve bu nedenle de bu düşüncelerin de, ağırlıktan yoksun bir kültür eleştirisi ya da çağın tini üzerine bir teşhis olarak değil, kapitalizmin bu üçüncü aşamasının kültürel üretiminin özgül mantığının kuramsallaştırılmasına yönelik bir girişim şeklinde kavranması gerekmektedir.

Benim postmodernizme yaklaşımımın "bütünleştirici" bir yaklaşım olmadığı herkesin dikkatinden kaçmış değildir. Bu durumda ilginç olan soru, neden benim bu yaklaşımı seçmiş olmam değil, neden çok sayıda kişinin bu yaklaşım karşısında bu denli şaşırmış olmaları (ya da şaşırdıklarının öğrenilmiş olmasıdır). Eskiden soyutlama, görüngünün, özellikle tarihsel görüngünün yabancılaştırıldığı ya da aşinalığının yok edildiği (defamiliarization) stratejik yöntemlerden biriydi. Kişi, dolaysız mesajların içine battıkça –kültürel ve bilişsel mesajların, birbirini izleyen olayların, ivedilik gerektiren önceliklerin yıllar boyu deneyimlenmesi– soyut bir kavram tarafından sağlanabilen ani bir uzaklaşma, görünürde özerk ve birbiriyle bağlantısız alanlar ile normal olarak ancak yalnız olduğumuzda ve tek tek anımsadığımız şeylerin ritmleri ve saklı ardışıklıkları arasındaki gizli ilişkilerin daha global bir biçimde tanımlanışı, özellikle son birkaç yılın tarihinin en az ulaşılabilen noktalar olduklarından dolayı, benzersiz bir kaynak sunar. Bu nedenle de tarihsel yeniden inşa, global tanımlamaların ve hipotezlerin konumlandırılması, dolaysızlığın "çiçeklenen, uğuldayan karmaşası"ndan soyutlanma, burada ve şimdi içinde her zaman radikal bir müdahale ve onun kör yazgısallıklarına karşı bir direniş vaadi olmuştur.

Ancak, en azından "bütünlüğe karşı savaş" ın altında yatan diğer güdülerden ayırabilmek üzere, temsil sorununun varlığının teslim edilmesi gerekir. Eğer tarihsel soyutlama –bir üretim tarzı ya da kapi-

talizm ve aynı ölçüde de postmodernizm üzerine nosyonlar– dolaysız deneyimde verili olmayan unsurlar ise, bu durumda, bu kavramın, şeyin kendisi, onun soyut "temsilini" gerçekliğin kendisi ile karıştırılma olasılığına, Toplum ya da Sınıf gibi soyut varlıkların tözel varoluşlarına inanılması konularına kaygı duymak yerinde olacaktır. Başka kişilerin hatalarına kaygı duymanın önemsenmemesi, genellikle diğer aydınların hatalarından kaygı duyulması anlamına gelir. Uzun dönemde olasılıkla bu tür görsel yanılsamaların sürekli olarak önlendikleri bir temsil ölçüsünde sağlam bir temsilin belirlenebilmesi, materyalist bir düşünce sisteminin idealist telafilere direncini sağlama ya da yapısökücü bir formülasyonun metafizik terimlerle geçiştirebilmesi ölçüsünde olanaksızlaşacaktır. Entelektüel yaşamda ve kültürde sürekli devrim, benim geleneğimin kavramsal şeyleştirme adını verdiği sürece karşı önlemlerin sürekli bir biçimde yeniden üretilmesinin bir yanda olanaksızlığı, diğer yanda ise gerekliliği anlamına gelmektedir. Postmodernizm kavramının olağanüstü talihi elbette burada, bu terimin ortaya çıkışından sorumlu, ancak yine de belli birtakım şüpheleri bulunan bazılarımıza bir esin kaynağı oluşturmak üzere tasarlanan konuyu oluşturmaktadır. Ancak burada gereksinim duyulan, aşırılığın ayırıcı çizgisinin belirlenmesi ya da (Stalin'in bir zamanlar belirttiği gibi "başarıdan başının döndüğünün") itirafı değil, daha çok, tarihsel analizin kendisinin yenilenişi ve kavramın politik ve ideolojik işlevselliğinin –gerçek çelişkilerimizin düşsel çözümlerinde bugün üstlendiği rolün– bıkıp usanmadan defalarca yeniden incelenmesi ve teşhis edilmesi olmaktadır.

Bununla birlikte, "bütünlüğe karşı savaşın" daha derinlerde yatan politik motivasyonu başka bir yerde, gerçekte, eski dostumuz *1984*'den başka bir şey olmadığı ortaya çıkan ütopya korkusunda yatar. Öyle ki, bütünleştirme (totalizasyon) ve belirli bir "bütünlük kavramı" ile doğru bir biçimde ilişkilendirildiğinde, ölümcül bir biçimde Teröre yol açtığından dolayı bundan kaçınılması gerekmektedir: En azından Edmund Burke kadar eski, ancak, Stalin döneminde, Kamboçya'daki katliamlarda sayılamayacak denli çok durumda geçerliliğini yeniden kanıtlayarak yararlı bir biçimde yeniden canlılık kazanan bir nosyon. İdeolojik olarak 1970'li yıllarda Fransa'nın Marksizmden arındırılmasına yönelik girişimlerde ilk kez uygulanan Soğuk Savaş retoriğinin ve stereotiplerinin bu kendine özgü yeniden canlanışı, Stalin'in Gulag takımadaları ile Hitler'in ölüm kampları arasında garip

bir özdeşleştirmeye girer, (ancak, "nihai çözüm" ve Hitler'in antikomünizmi arasındaki temel ilişkinin tam ve eksiksiz bir gösterimi için, Arno Mayer'in anlamlı çalışması *Why Did the Heavens Not Darken*'a bakınız[63]); bizlere açık bir çağrı niteliğini taşıyan depolitizasyon kavramının dışında bu eskimiş karabasan imgelerin hangi bağlamda "postmodern" sayılabileceği tam olarak açık değildir. Söz konusu devrimsel kasılmaların tarihçesine çok farklı bir nedenden dolayı yönelebilmek olanaklıdır: Şiddet, herşeyden önce karşı devrimden kaynaklanır, gerçekten de, karşı-devrimin en etkin biçimi tam olarak şiddetin bu şekilde devrimci sürece aktarımında yatmaktadır. İleri ülkelerdeki ittifaklaşmaların ya da mikropolitikaların şu anda içinde bulundukları durumun bu tür kaygıları ve düşlemleri destekleyip desteklemediğinden emin değilim; bunlar, en azından benim açımdan, örneğin Güney Afrika'da gerçekleşebilecek olası bir devrim ile ilgili desteğin ve dayanışmanın geri çekilmesi için yeterli neden oluşturmazlar. Son olarak, devrimci, ütopyacı ya da bütünleyici güdünün en baştan olumsuzlandığı ve kendi düşüncelerinin yapısı tarafından kanlı bir şekilde sonuçlanmaya mahkum olduğuna yönelik bu genel inanç, son analizde en olumsuz dinsel anlamda ilk günah doktrinlerinin bir yeniden canlandırılması olmasa bile, yine de idealist bir yaklaşım gibi görünür.

Ancak, düşüncenin bütünleştirilmesi sorusunun içerdiği doğruluğu ya da geçerliliği sorgulamak yerine, tarihsel olasılık koşullarını sorgulama yoluyla, farklı bir biçimde ortaya koymak da olanaklıdır. Bu, artık düşünceyi olanaklı kılan ya da susturan toplumsal belirleyiciler üzerine sorular sormak yoluyla verili bir kavram üzerindeki dolaysız yargılarımız karşısında bir adım gerileyerek bunları kendimize yabancılaştırdığımız bir felsefe yapma ya da eğer tercih ederseniz "semptomatik" düzlemde felsefe yapma değildir (en gelişmiş biçimiyle postmodern düşünce bize bütünlük ya da dönemselleştirme kavramlarını konumlandırmamayı öğretir). Mevcut tabu ya da bütünleştirme en yalın anlamda felsefi ilerleme ve yoğunlaşmış öz-bilinçten mi kaynaklanmaktadır? Yoksa bunun nedeni, bugün geçmişin eski moda düşünürlerinin (ve özellikle Hegel'in) işledikleri daha büyük hataları ve gafları önleyebilmemize olanak sağlayan belli bir kuramsal aydınlanma ve kavramsal olgunlaşma düzeyine ulaşmış olmamızdan mı

[63] New York, 1988.

kaynaklanmaktadır? Tüm bu varsayımlar doğru olabilir, ancak böyle bir açıklama Rorty'nin verdiği dersi göz ardı eder ve kendi içinde (olasılıkla "materyalizm"in icadının müdahalede bulunacağı) bir tür tarihsel gerekçenin sunulmasını da öngörecektir. Şimdiki zaman kipini ve yaşayanların kendi dönemleri ile ilgili bu kibirlerini, konuyu farklı bir şekilde ele alma yoluyla devre dışı bırakmak olanaklıdır: Neden "bütünlük kavramları" bazı tarihsel anlarda gerekli ve kaçınılmaz, buna karşın, diğerlerinde tehlikeli ve düşünülemez olarak kabul edilmişlerdir? Kendi düşüncemizin dış yüzeyinde ve artık (ya da henüz) düşünemediğimiz bir düzlemde ilerleyen bu soruşturma, herhangi bir olumlu anlamda felsefi bir nitelik taşıyamaz (oysa *Negatif Diyalektik*'te Adorno, bunu yeni bir türde gerçek bir felsefeye dönüştürmeye çalışmıştı); böyle bir soruşturma bizi kesinlikle, içinde yaşadığımız dönemin (kültürden felsefi düşünceye kadar) çeşitli anlamlarda bir nominalizm çağı olduğu üzerinde güçlü bir duyguya kapılmamıza yol açar. Böyle bir nominalizmin olasılıkla çok sayıda ön tarihinin ve kararlılıklarının bulunduğu ortaya çıkacaktır: örneğin, tek tek bireylerin (ve özellikle Sartre'da gördüğümüz gibi demografiye duyulan korkunun) geleneksel "evrensellerin" soluklaşarak kavramsal güçlerini ve inandırıcılıklarını yitirmelerine yol açan varoluşçuluk anı; ve aynı zamanda da, bu kavramın ölümü sürecinden, paradoksal biçimde kuramsal ve "hiper-entelektüel" bir dönemde yepyeni bir güçle ortaya çıkan çağlar boyu sürmüş Anglo-Amerikan ampirizm geleneği. Elbette "postmodernizm" sloganının tüm bunları kapsadığı bir anlamı vardır; ancak, bu durumda, bu bir açıklama değil, tam tersine, açıklama gerektiren bir husus olmaktadır.

Genel ya da evrenselleştirici kavramların zayıflayışı ile ilgisi bulunan bu tür spekülasyonlar ve varsayımlara dayalı analizler bugün, sık sık daha güvenilir görünebilen bir başka operasyon ile, yani, bu tür kavramsallığın olanaklı göründüğü geçmişteki anların analizleri ile bağlantılı görünmektedir; gerçekten de, genel kavramların ortaya çıkışları gözlemlenebilen anlar, genellikle ayrıcalıklı anlar olarak görünürler. Bütünsellik kavramı söz konusu olduğu sürece, başka bir yerde Althusser'in yapı nosyonu üzerine belirttiğim husus burada da aynen geçerli olmaktadır: yani, burada belirtilmesi gereken en önemli nokta şudur ki, böyle bir kavramın var olduğunu teslim edebiliriz; ancak, burada yalnızca tek bir kavramın söz konusu olduğunu anlamamız koşuluyla –ki bu da, başka bağlamlarda "üretim tarzı" olarak

bilinen kavramın ta kendisidir. Althusserci "yapı" budur ve en azından benim kullandığım şekliyle "bütünlük" de aynı anlama gelmektedir. "Bütünleştirme" (totalizing) sürecine gelince, bu genellikle, çeşitli görüngüler arasında bağ oluşturmanın ötesinde bir anlam taşır ve, yukarıda önerdiğim gibi, daha uzamsal bir süreç olduğu ortaya çıkar.

Ronald L. Meek'e, onsekizinci yüzyılda onun "dört aşamalı kuram" adını verdiği açıklamanın biçimini alan (Morgan ve Marks'ın yazılarında daha ayrıntılı biçimde ele aldıkları) "üretim tarzı" kavramının ön tarihini yazmış olduğundan dolayı teşekkür borçluyuz. Söz konusu kuram, insan kültürlerinin, avlanma ve toplama, pastoralizm, tarım ve ticaretin oluşturduğu dört temel dönüşüm tanıyan özdeği ya da üretici temeli ile birlikte tarih içinde tarihsel olarak değişim gösterdikleri önermesi ile Fransa'da ve İskoç Aydınlanmasında bir araya geldi. Daha sonra herşeyden çok, Adam Smith'in düşüncesinde ve yapıtları bağlamında bu tarihsel anlatının gelişimi şudur ki, özgül anlamda çağdaş üretim tarzını ya da kapitalizmin oluşturduğu çalışma nesnesini inşa ettikten sonra, kapitalizm öncesi dönemlerin tarihsel yapı iskelesi artık yıkılır ve Smith'in ve Marks'ın kapitalizm modellerinin oluşturduğu eşsüremli bir görünümü ortaya çıkartır. Ancak, Meek gerçekte, tarihsel anlatının eş-süremli ya da değil, bir sistem olarak kapitalizm üzerinde düşünebilmenin olanaklılığında oynadığı büyük rolden söz etmek istemektedir[64]; ve bazılarımızın "postmodernizm" olarak adlandırdığı, kapitalizmin bu "aşama" ya da anı yönünden, benim belirleyeceğim tavır da, buna benzer bir tavır olacaktır.

Bununla birlikte burada beni, bir "üretim tarzı" kavramının olasılık koşullarını, yani, en baştan bir "bütünlük" kavramını eklemlendirilmesini ve formülleştirilmesini olanaklı kılan tarihsel ve toplumsal durumun nitelikleri ilgilendiriyor. Genel bir yaklaşımla bu kendine özgü yeni düşünce üzerinde düşünmek (ya da, daha eski düşünceleri yeni bir şekilde bir araya getirmek), birbirinden ayrı, ancak bir arada yaşayan üretim tarzlarının, söz konusu düşünürün yaşam dünyasında birlikte kaydedildikleri özel bir tür "eşit olmayan" gelişimi önvarsaydığını öne süreceğim. Meek (bir "dört aşama kuramı" olarak

[64] Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage* (Cambridge, 1976). s. 219,221.

özgün formunda) bu özgül kavramın üretimi için gerekli önkoşulları şöyle tanımlamaktadır:

> Kanım şudur ki burada ele aldığımız türde, ekonomik tekniklerin ve sosyo-ekonomik ilişkilerin gelişimine öncelikli bir vurgulama getiren düşünce, önce, çağdaş ekonomik ilerlemenin sürati, ikinci olarak da, ekonomik yönden gelişmekte olan alanlarla henüz gelişimin "daha alt" aşamalarında bulunan alanlar arasındaki karşıtlığın gözlemlenebilmesine sağladığı kolaylık şeklinde işlev görecektir. 1750'li ve 60'lı yıllarda Glasgow gibi kentlerde ve Kuzey Fransa'nın daha gelişmiş bölgeleri gibi bazı alanlarda, komünitelerin toplumsal yaşamları bir bütün olarak süratle ve gözle görülür bir biçimde dönüşüm geçirmekte idi ve bunun da, ekonomik tekniklerde ve temel sosyo-ekonomik ilişkilerde ortaya çıkan derin değişikliklerin sonucu olarak gerçekleştiği de açıkça belli idi. Ortaya çıkmakta olan yeni ekonomik örgütlenme formları, İskoçya'nın Yüksek Alanlarında ya da geride kaldığı şekliyle Fransa'da –ya da Amerika'daki kızılderili kabileler arasında– hala var olan daha eski örgütlenme türleri ile kolayca karşılaştırılabilir ve farklılıkları kolayca belirlenebilir. Birlikte var olma tarzındaki değişiklikler eğer çağdaş toplumun gelişiminde böylesine önemli ve "ilerici" bir rol oynadılarsa, bunların geçmiş toplumların yaşamlarında da aynı rolü oynamış olduklarını öne sürmek oldukça akla yakın olacaktır.[65]

İlk kez olarak bir üretim tarzı kavramı üzerinde düşünebilme olasılığı, zaman zaman üstünkörü bir yaklaşımla, henüz ortaya çıkmakta olan tarihsel bilinç ya da tarihselcilik formlarından biri olarak da tanımlanmıştır. Bununla birlikte, bu tür bir bilinç üzerine bir felsefi söyleme başvurmak gerekmez, zira burada bize betimlenenler, aynı şekilde yeni söylemsel paradigmalar olarak adlandırılabilirler ve kavramsal oluşum üzerine gerçekleştirilen daha çağdaş konuşma biçimleri, yazın okurları için, bu yeni tarihsel paradigmanın yanısıra (Lukàcs'm *Tarihsel Roman* yapıtında yorumladığı şekliyle) Sir Walter Scott'un romanları tarafından daha da güçlenir. Fransız düşünürlerine (Turgot, ama aynı zamanda da Rousseau'nun kendisi) bir "üretim tarzı"nın kavramsallaştırılabilme olanağını sağlayan bu eşitsizliğin olasılıkla, ortaya çıkmakta olan tümüyle yeni burjuva kültürü ve sınıf bilincine karşı feodal formların ayırıcı farklılıklarının her zamankinden daha da keskin bir biçimde durduğu dönemde Fransa'nın devrim öncesi durumuyla olduğu kadar, daha başka birçok unsurla da ilişkisi

[65] *a.g.e.*, s. 127-28.

bulunmaktadır. İskoçya bu konuda birçok yönden daha da karmaşık ve ilginç bir örnek sunar; zira, ortaya çıkan Birinci Dünya Ülkeleri'nin sonuncusu, (ya da Tom Nairn'in *The Break Up of Britain*'da belirttiği kışkırtıcı düşünceyi kullanacak olursak) Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin birincisi olarak Aydınlanma İskoçya'sı herşeyden önce, birbirinden kökten farklı üretim ve kültür bölgelerinin: "Highlander"lar ve onların klan sistemi ile, endüstriyel "yükselme"den hemen önce sınırda uzanmış bulunan İngiliz "partner"ın terimsel çevikliğinin birlikte var olduğu bir uzamdı. Bu nedenle, Edinburgh'ün parlaklığı, Galler'in soyaçekimsel özdeğinden dolayı değil, üzerinde "düşünme" ve kavramlara dönüştürme görevi yalnızca İskoç Aydınlanmasına tanınan birbirinden farklı üretim tarzlarının bu gizil biçimde eşsüremli birlikte varoluşları yönünden, İskoç metropolisinin ve aydınların stratejik, ancak dışmerkezli (eccentric) konumundan kaynaklanmaktadır. Scott, daha sonra Faulkner'da da olduğu gibi, içinde en şiddetli iç savaşların ve din savaşlarının, birlikte var olan üretim tarzlarının canlı bir anlatısal biçemle kaydedildikleri toplumsal ve tarihsel bir hammaddenin, popüler bir belleğin kalıtını devralmıştır. Yeni bir gerçekliği düşünebilmenin koşulları ve bu gerçeklik için yeni bir paradigmanın tanımlanması bu nedenle, özgül bir konjonktürü ve içinde yaşayan kişileri kıskıvrak ele geçiren bu yeni gerçeklikten belli bir stratejik uzaklaşmayı gerekli kılmaktadır (bu, bilimsel keşifte iyi bilinen "yabancılaşma" ilkesinin bir tür epistemolojik varyantıdır).

Bununla birlikte, tüm bunların, bu tür kavramsallığın giderek baskı altına alınması ile sonuçlanan, bizler için çok daha önemli ikincil bir sonucu daha bulunmaktadır. Eğer, kapitalizmin genişletilmiş üçüncü bir aşaması olarak postmodernizm, klasik kapitalizmin sosyo-ekonomik farklılıkların bugüne değin varlığını sürdüren kalıntılarının (kolonileştirme ya da meta formu tarafından soğurulma yolu ile) tümüyle silindiği daha katışıksız ve daha homojen bir dışavurumu ise, bu durumda, tarih duyumumuzun ortadan kayboluşu ve daha da özgül olarak, üretim tarzının kendisi gibi globalize edici ya da bütünleştirici kavramlara karşı direncimiz, tam olarak, kapitalizmin bu evrenselleştirici özelliğinin bir işlevini oluşturmaktadır. Herşeyin bundan böyle düzgüselleşeceği bir noktada, bir sistem nosyonunun kendisi oluş nedenini yitirir ve bir "bastırılmışın geri dönüşü" aracılığı ile yalnızca, Weber ya da Foucault ya da *1984* kişileri tarafından düşlemlenen karabasanlara benzeyen formlara geri döner.

Ancak bir üretim tarzı, bu tür yasaklayıcı anlamda bir "total sistem" değildir; "artakalan" ya da "ortaya çıkmakta olan" güçlerden kendi içinde çeşitli karşı güçler ve yeni eğilimler geliştirir ve bunları yönetimi altına almak ya da kontrol edebilmek üzere girişimde bulunur (Gramsci'nin hegemonya kavramı). Eğer bunlar, kendi içlerinde etkili olabilme gücünden yoksun heterojen güçler olsalardı, böyle bir hegemonik proje gereksiz olurdu. Böylece farklılıklar, modelin kendisi tarafından önvarsayılmaktadır; ancak bu özelliğin, kendisini daha da karmaşıklaştıran bir diğer özellikten, yani kapitalizmin, kendi içsel mantığının bir işlevi olarak aynı zamanda farklılığı ve farklılaşmayı yaratmasından ayrılması gerekir. Son olarak, temsil üzerine sunduğumuz ilk tartışmamızı anımsayacak olursak, kavram ve şey arasında, bu global ve soyut model ile açıklayıcı bir uzaklığın sağlanmasının amaçlandığı, ancak yalnızca onun "yerini almak üzere" tasarlanan kendi kişisel toplumsal deneyimimiz arasında bir farkın var olduğu açıkça bellidir.

Üretim tarzı modelinin "uygun kullanımı" üzerine diğer birkaç hatırlatmanın yapılması da yerinde olur; şunu her zaman belirtmekte yarar vardır: "Üretim tarzı" olarak anılan kavram, üretimci bir model değildir. Ayrıca, şunu vurgulamakta da yarar vardır ki, üretim tarzı kavramı, eğer üzerine yapılan tartışmaların, rastgele haykırışların yer aldığı bir karşılaşmaya doğru yozlaşmasının önlenmesi isteniyorsa, tartışmaların kesinlikle saygı duyulması gereken çeşitli farklı düzlemleri kapsamaları gerekir. Bu tür düzlemlerle ve özellikle de, tarihsel olayların incelenmesi, daha geniş ölçekli sınıfsal ve ideolojik çatışmaların ve geleneklerin araştırılması ve kişisel olmayan sosyo-ekonomik modelleme sistemleri (ki, çok iyi bilinen şeyleştirme ve metalaştırma izlekleri buna örnektir) arasında saygı gösterilmesi gereken ayrımlarla ilgili olarak *The Political Unconscious*'da çok genel bir açıklama sunmuştum. Bu sayfalarda sık sık ortaya çıkan aracılık sorununun da bu düzlemlerin arasında haritalandırılması gerekmektedir.

Örneğin, Featherstone[66] benim kullandığım biçimde "postmodernizm"in özgül bir kültürel kategori oluşturduğuna inanmaktadır. Oysa öyle değildir ve kültürel üretimin iyi ya da kötü özgül bir yer bulduğu ve benim yapıtımda "semptomatolojisinin" büyük ölçüde kültür alanında belirlendiği (hiç şüphesiz karışıklığın kaynağı burada

[66] Bkz.: Postmodernism/Jameson/Critique, s. 124.

yatmaktadır) bir "üretim tarzı"nı adlandırmak üzere tasarlanmıştır. Featherstone bu nedenle bana sanatçılara ve onların kalabalıklarına ve bu daha yeni üretim türüne aracılık ve yöneticilik eden kurumlara daha dikkatli bir biçimde bakmamı salık vermektedir. (Bunların neden kapsam dışı bırakılmaları gerektiğini göremiyorum; hepsi de gerçekten çok ilginç konular). Ancak, bu düzeyde toplumsal soruşturmanın nasıl açıklayıcı olabileceğini görmek zor oluyor; bunun yerine, Featherstone'un ilgilendiği görüngüler, bir an önce kendi yarı özerk toplumbilimsel düzlemi içinde kendilerini yeniden biçimlendirmek istiyorlar ki bu noktada düzlem, çifsüremli bir anlatıyı gerekli kılıyor. Sanat piyasasının ve sanatçı ya da tüketicinin bugün konumunun ne olduğunu söyleyebilmek şimdi, bunların bu dönüşümden önce ve hatta arada (sanat piyasasının, galerilerin, resim üzerine yatırımların, vb. bulunmadığı Küba örneğinde olduğu gibi) bu tür etkinliklerin alternatif konfigürasyonları için bir uzam bırakarak bir dış uzamda ne olduklarını söyleyebilmek anlamına gelmektedir.[67] Bir kez bu anlatıyı, bu yerel değişimler dizisini yazdıktan sonra herşey, postmodern "büyük dönüşümü" gibi bir şeyin de okunabileceği bir dosya içinde yalnızca bir bölüm olarak kalır.

Gerçekten de, somut toplumsal aracıların Featherstone'un önerileriyle ortaya çıkar gibi görünmelerine rağmen (bu durumda postmodernistler, bu sanatçılar ya da müzisyenler, bu müze ya da galeri görevlileri ya da plak şirketi yöneticileri, bu özgül burjuva ya da gençlik kesimi ya da çalışan sınıf tüketicileridir), burada da soyutlamanın farklılaşan düzlemlerine duyulan gereksinimin muhafaza edilmesi gerekir. Zira kişi aynı zamanda bir "ethos" ya da bir "yaşam tarzı" (gerçekten hiç de hoş olmayan bir terim) olarak daha sınırlı bir anlamda "postmodernizm"in, yukarıda tanımlanan grupların limitlerini büyük ölçüde aşarı tümüyle yeni bir sınıf bölünmesinin ifadesi olduğunu öne sürebilir. Bu daha geniş ve daha soyut kategori, değişik şekillerde, yeni bir tür küçük burjuvazi, bir profesyonel-yönetici sınıfı ya da daha da yerinde bir deyimle "yuppie"ler olarak etiketlendirilmiştir (bu ifadelerin her biri kendisiyle birlikte somut toplumsal temsilin ufak bir artık ürününü de kaçırırlar).[68]

---

[67] Bu konu ile ilgili olarak, Adelaide San Juan'ın ilginç araştırmasına bakınız.

[68] "Yuppie"ler üzerine yapılan az sayıdaki çalışmalar arasında Fred Pfeil'ın "Making Flippy Floppy: Post Modernisin and the Baby Boom PMC", *The Year Left*, 1985), s. 268-95 önerilebilir, ayrıca, "profesyonel yönetici sınır üzerine çalışmalar için özellikle bkz.: *Between Labor and*

Postmodern kültürün sınıfsal içeriğinin bu tanımlanışı, yuppie'lerin yeni bir yönetici sınıf olarak ortaya çıktıkları anlamına gelmez; yalnızca, bunların kültürel pratiklerinin ve değerlerinin, yerel ideolojilerinin, kapitalizmin bu aşaması için yararlı bir başat ideolojik ve kültürel paradigmayı tanımlamış olduklarını vurgular. Gerçekten de şu durum sık sık gözlemlenir ki, kendi özgül dönemlerinde başat olan kültürel formlar, söz konusu toplumsal formasyonun belli başlı aracıları tarafından oluşturulmazlar (örneğin hiç şüphesiz iş adamlarının kendi zamanları ile yapacakları daha iyi şeyleri vardır ya da daha farklı ruhbilimsel ve ideolojik itici güçler tarafından yönlendirilmektedirler). Burada esas olan şudur ki, söz konusu kültür ideolojisi dünyayı işlevsel yönden en yararlı biçimde, ya da, işlevsel yönden yeniden tahsis edilebilen yollarla betimlemektedir. Neden bir sınıf bölünmesinin bu türde ideolojik betimlemeleri sağlamaları gerektiği sorusu, neden belirli bir yazarın ya da belirli bir üslubun birdenbire başatlık kazanmış olduğuna ilişkin soruya benzeyen, ayrıntılı tarihsel bir sorudur. Elbette bu tarihsel karşılıklı edimler için önceden verilebilen bir model ya da formül mevcut değildir; bununla birlikte, şurası da kesindir ki, şimdi postmodernizm adını verdiğimiz oluşum içinde henüz bu sorunun yanıtını verebilmiş değiliz.

Bu arada, (kitabın başmda formüle edildiği gibi) konu üzerindeki çalışmamın bir diğer sınırlandırması da şimdi açıklık kazanmaktadır: yorumu kültürel terimlerle dile getirmeye yönelik taktik karar, tanıma uygun postmodern ideolojilerle ilgili herhangi bir tanımlamanın göreceli olarak bulunmayışını telafi eder. Bunu, piyasa ideolojisi üzerine yazdığım bölümde kısmen değiştirmeye çalıştım. Ancak, özellikle "yeni kuramsal söylem" ile ilgili daha biçimsel konunun üzerinde yoğunlaştığımdan ve kısmen de, global merkezsizleştirmenin ve küçük gruplar bazında örgütlenmenin paradoksal kombinasyonunun postmodernin taraflı yapısının başta gelen özelliklerinden biri olarak ortaya çıkmasından dolayı, öncelikle "postsyapısalcılık" ve "yeni toplumsal hareketler" gibi toplumsal görüngüleri ele aldım ve bu nedende, en derin politik inançlarımın aksine, tüm "düşmanların" soldan geldiği gibi bir izlenim yarattım.

Ancak, postmodernizmin sınıfsal kökenleri üzerine söylenenler, sonuçta, buraya kadar saydıklarımızın ötesinde daha yüksek (ya da

Capital (Boston, 1979).

daha soyut ve global) türde bir aracılık olarak belirlediğimiz diğer bir unsura duyulan gereksinimi ortaya çıkartmaktadır. Bu da elbette, çokuluslu kapitalizmin ta kendisidir; bir süreç olarak bu, kapitalin bir tür "insani olmayan" mantığı olarak tanımlanabilir; ye ben de, bu dilin ve bu tür tanımın uygunluğunun, kendi terimleri ile ve kendi düzleminde savunmasını yapabilirim. Görünürde herhangi bir bedene sahip olmayan bu gücün aynı zamanda, özgül biçimlerde eğitilmiş ve insan özgürlüğünün yaratıcılıklarına uygun yerel taktikleri ve pratikleri icad eden insan aracılar ile birlikte meydana getirdiği bir bütünü oluşturduğu da, kişinin ancak, sermayenin aracıları için şu eski özdeyişin geçerli olduğunun eklenebileceği bir perspektiften bakıldığında açıkça belli olur: "İnsanlar, kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ancak, kendi seçtikleri koşullar altında değil". Geç kapitalizmin sunduğu olanaklarladır ki kişiler (tıpkı sanatçılar ya da generaller, ideologlar ya da galeri sahipleri gibi) "esas şansı", "peşinden koşulacak hedefi", para kazanmayı ve şirketleri yeni biçimlerde yeniden yapılandırmayı görebiliyorlar.

Burada göstermeye çalıştığım nokta şu oluyor: Postmodernizm üzerine yorumumun bazı okurların ve eleştirmenlerin gözünde "aracılıktan yoksun" gibi görünebilmesine karşın yorum, her ebatta ve boyutta aracıların var olacağı anlatısal bir yoruma aktarılabilir ya da karşı-kodlanabilir. Bu alternatif tanımlar –birbirinden ayrı soyutlama düzlemlerinde odaklaşmalar– arasındaki seçim, kuramsal olmaktan çok pratik bir seçimdir. (Bununla birlikte, aracılık konusundaki bu yorumu, tinsel (psychic) ve ideolojik "özne konumları"nın o çok zengin (psikanalitik) geleneği ile ilişkilendirmek uygun olur). Yukarıda açıklanan aracılık tanımlarının, yalnızca temel-üstyapı modelinin –bir yorumda postmodernizm için ekonomik bir temel, bu diğer yorumda ise toplumsal ya da sınıfsal bir temel– alternatif yorumları oldukları konusunda bir itiraz ortaya çıkacak olursa, "temel ve üstyapı"nın hiçbir şey için bir model oluşturmadığına tam tersine, bir başlangıç noktası ve bir sorun, bağlantıların oluşturulması için bir emir kipi, eşsüremli bir biçimde kültürün kendi için ve kendisi içinde, ama aynı zamanda da, kendi dışı, içeriği, bağlamı ve müdahale ve etkileşim uzamı şeklinde kavranışına yönelik keşif amacı güden bir öneri kadar dogmalardan arındırılmış bir kavram olduğunu anladığımız sürece, böyle bir itirazın tutarlı herhangi bir gerekçesi bulunmaz. Bununla birlikte, kişinin tüm bunları nasıl gerçekleştirebildiği hiçbir zaman ön-

ceden açıklanmaz ve bu kitapta yer alan tanımların ve analizlerin ideolojik ve kuramsal mücadeleyi tanımlamayı ve ölçebilmeyi amaçlamalarının yanı sıra, bunlardan çıkarsanabilen birbirinden farklı çok sayıda pratik çözümün ve politik önerinin bulunduğunu düşünebilirim.

Kültürel bir politika söz konusu olduğunda bile, birbirinden farklı en az iki tür strateji kavranabilmektedir. Bunlardan birincisini oluşturan ve daha uygun anlamda postmodern politik estetik olarak tanımlayabileceğimiz stratejiyi –ki bu strateji, bulunduğu şekliyle imge toplumu ile yüz yüze gelir ve onu içten yıkmayı amaçlar (postmodernde, paradoksal bir biçimde saldırı yıkıcılıkla aynı anlama gelmiştir ve Proust'un iki yönteminde olduğu gibi Gramsci'nin manevra üzerine savaşının da konum üzerine verdiği savaş ile aynı olduğu ortaya çıkmıştır)– homeopatik strateji olarak tanımlayabiliriz ve günümüzde en dramatik ve paradigmatik biçimde, içinde teknik olarak içerildikleri müzeyi kendi tematiklerinin ve konularının bir bölümü olarak çizgiye dönüştürme yoluyla kurumsal uzamı ters yüz eden Hans Haacke'nin enstalasyonlarında rastlanmaktadır; ağı kendi taşıyıcılarını taşıyan ve toplumsal uzamın özel mülkiyetini bir eldiven gibi ters yüz eden görünmeyen örümcekler. Bununla birlikte biçimsel yönden, daha önce de önerildiği gibi, özellikle fotoğrafçıların ve video yapımcılarının en politik ve en yenilikçi kanadı oluşturduğu gözlemlenen çok sayıda çağdaş sanatçı ile birlikte Haacke'nin, imgeyi imge yoluyla ortadan kaldırmakta kararlı olduğu ve benzeşimin mantığını, daha da yüksek dozajlarda benzeşimler aracılığı ile çöküşünü planladığı görülebiliyor.

Buna karşın, temsilsel başarısızlığı (anlaşılmaz bir şekilde) bir an için başarısı kadar yararlı ve üretken görünen, benim bilişsel haritalandırma adını verdiğim yöntemi daha modernist bir strateji olarak tanımlayabilmek olanaklıdır. Bu özgül sloganın yarattığı sorun, açıkça onun kendi (temsilsel) ulaşılabilirliğinde yatıyordu. Bir haritanın ne olduğu herkesçe bilindiğine göre, şunu belirtmek gerekecektir ki, bilişsel haritalandırma (en azından kendi dönemimizde) bir harita kadar basit bir işlemi gerektirmeyecektir: gerçekten de, bir kez "bilişsel haritalandırma"nın neyi belirtmek istediğini öğrenecek olursanız, haritalar ve haritalandırma ile ilgili tüm figürleri zihninizden silersiniz ve başka bir şeyi düşlemeye çalışırsınız. Ancak, daha jeneolojik bir yaklaşımı benimseyerek haritalandırmanın nasıl haritalar aracılığı ile elde edilemeyen bir durumu yarattığını gösterebilmek, daha çekici

görünebilir. Böyle bir yaklaşım, (burada çeşitli yerlerde yinelendiği gibi) sermayenin üç tarihsel aşamasının –kapitalist uzamın bu üç aşamasının birbirleri arasındaki ilişkilerin diğer üretim tarzlarından açıkça daha derin olmasına karşın– her birinin kendi içinde benzersiz birer uzam yarattıkları önerisini içerir. Benim burada zihnimde bulunan üç uzam türü, sermayenin o güne değin metalaşmamış alanlara sızması ve bu alanları sömürgeleştirmesi ile sonuçlanacak biçimde genişletilmesine doğru gerçekleştirilen önemli atılımların süreksiz bir biçimde yoğunlaşması sonucu gerçekleşmiştir. Burada belirli bir birleştirici ve bütünleştirici güç önvarsayılmaktadır; bu güç, ne Hegel'in Mutlak Tin'i, ne parti, ne de Stalin, ancak, sermayenin ta kendisidir ve en azından şurası kesindir ki, sermaye nosyonu, bu toplumsal sistemin kendisi ile ilgili birleştirilmiş bir tür mantık ile birlikte yükselir ya da düşer.

Bu üç tür uzamın ilki, bir mantık ya da ağ (grid) terimleriyle klasik ya da piyasa kapitalizminin uzamı, daha eski ve heterojen bir uzamın, geometrik ve Kartezyen bir homojenlik içinde yeniden örgütlenişi, Foucault'nun hapishaneler kitabında bir tür dramatik ya da amblematik küçük temsilini bulabildiğiniz bir sonsuzcasına tekabüliyet uzamı olmaktadır. Bununla birlikte bu örnek, bu tür uzam üzerine Marksçı bir bakışın onu, Foucault'nun "güç" adını verdiği o gölgeli, söylensel özden çok, Taylorizasyon ve emek süreci üzerinde temellendirdiği konusunda bir uyarıyı gerektirir. Bu tür bir uzamın ortaya çıkışı olasılıkla, kapitalizmin daha sonraki aşamasında karşımıza çıkan türde kesinlik gerektiren figürasyon sorunlarını içermeyecektir; zira, burada, şimdilik, uzun bir süredir Aydınlanma ile ilişkilendirilen o tanıdık süreci, yani, dünyanın kutsallıktan arındırılması, daha eski tanrısal ya da aşkın formların kodlarının deşifre edilişi ve laikleştirilmesi, kullanım değerinin yavaş yavaş değişim değeri tarafından kolonyalize edilmesi, *Don Quixote* gibi romanlardaki daha eski türde aşkın anlatıların "gerçekçi" biçimde demistifikasyonu, gerek özne, gerekse nesnenin standartlaştırılması, arzunun doğallığından yoksunlaştırılması ve son kertede arzunun metalaştırma (ya da diğer bir deyişle "basan") tarafından ikamesi ile benzeri diğer özellikleri gözlemleriz.

Bizi ilgilendiren figürasyon sorunları ise, ancak bir sonraki aşamada, piyasadan tekelci kapitalizme ya da Lenin'in deyişiyle "emperyalizm aşaması"na geçişte bizi ilgilendirecektir; ve, yaşanan deneyim ile

yapı, ya da, bir bireyin yaşamının fenomenolojik betimlenişi ile, bu deneyimin varoluş koşulları ile ilgili daha uygun anlamda yapısal model arasında giderek artan çelişkiler tarafından iletilecektir. Süratle şunu belirtebiliriz ki, diğer toplumlarda ve hatta belki de, piyasa kapitalinin daha erken safhalarında, bireylerin dolaysız ve sınırlı deneyimleri henüz, bu deneyimi yöneten reel ekonomik ve toplumsal formu kapsayabilir ve onunla örtüşebilirdi, bunu izleyen anda ise, bu iki düzlem birbirinden daha da uzaklaşır ve gerçekten bu iki düzlem aralarında klasik diyalektiğin *"Wesen ve Erscheinung"*, öz ve dış görünüm, yapı ve yaşanan deneyim olarak tanımladığı bir kutuplaşmayı oluşturmaya başlarlar.

Bu noktada, bireysel öznenin fenomenolojik deneyimi –geleneksel bağlamda, sanat yapıtının başlıca ham maddesi– toplumsal dünyanın ufacık bir köşesine, Londra'nın ya da bir kırsal alanın ya da her neyse, belli bir bölümü üzerinde odaklaşmış sabit bir kamera-görünümüne indirgenir. Ancak, bu deneyimin doğruluğu, artık cereyan ettiği yer ile örtüşmez. Londra'nın sınırlı gündelik yaşamının doğruluğu, başka bir yerde, örneğin Hindistan'da ya da Jamaika'da ya da Hong Kong'da gerçekleşir; bireyin öznel yaşamının niteliğinin ta kendisini belirleyen İngiliz İmparatorluğu'nun kolonyal sistemi ile sıkı sıkıya bağlanmıştır. Bununla birlikte, bu yapısal koordinatlar dolaysız olarak yaşanan deneyime artık ulaşamamaktadır ve genellikle de çoğu kişi için kavramsallaştırılabilmesi bile olanaklı değildir.

Böylece, belirli bir durumla karşı karşıya geliyoruz; bu durumda şunu belirtebiliriz ki, eğer bireysel deneyim sahih değilse, o halde doğru değildir; ve eğer aynı içeriğin bilimsel ya da bilişsel modeli doğru ise, bu durumda da, insan deneyiminin dışma taşar. Bu yeni durumun bir sanat yapıtı için son derece önemli ve sakatlayıcı etkiler yarattığı açıkça bellidir; ve ben de bunun, bir daireye kare bir biçim vermeye çalışmak ve modernizmin ya da daha da doğrusu, çeşitli modernizmlerin ortaya çıktıkları bu ikilemin üstesinden gelebilmek için yeni ve ayrıntılı biçimsel stratejilerin icat edilmesi anlamına geldiğini belirtmiştim; tam olarak şiirsel dilin sözdizimi ile var olmayan bir global kolonyal sistem ile ilgili yeni bir duyum kaydeden formlarda, en basitleştirilmiş biçimi içinde yabanıllaştığı ve üzerine yabancı yer isimlerinin dövmesinin vurulduğu, en yoğun anında ise önemli yeni dillerin ve formların icadını gerektiren bir burada olma ve olmama oyunu.

Bu noktada, bu yeni ve devasa global gerçekliklere hiç bir kişisel özne ya da bilincin –Cecil Rhodes ya da Kraliçe Victoria bir yana, hatta Hegel'in bile– ulaşamadığını konusunda bir duyumu –yani, bu temel gerçekliklerin bir şekilde son kertede temsil edilemediklerini, ya da, Althusserci cümleyi kullanacak olursak, varolmayan bir neden, kişinin hiç bir zaman algılama düzlemine getiremeyeceği bir şey oldukları konusunda– özünde alegorik bir kavramın tanıtılması gerekiyor. Bununla birlikte bu varolmayan neden kendini çarpıtılmış ve simgesel yollarla ifade edebileceği figürler bulabilir: Gerçekten de, yazın eleştirmenleri olarak temel görevlerimizden biri de, okuyucu zihnin kaçınılmaz olarak şeyleştirme eğilimi duyduğu ve kendi içlerinde ilk içerikler şeklinde okuduğu figürler tarafından tayin edilen en son gerçeklikleri ve deyimleri izlemek ve bunları kavramsal olarak mevcut kılmaktır.

Modernist hareketin büyük yeni global kolonyal ağ örgüsü ile ilişkisi, özgül olarak bu tarihsel duruma ilişkin bir tür figürün basit ama uzmanlaşmış bir örneği ile gösterilebilir. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, farklı türleri deneyen çok sayıda yazar "monadik görecelik" adını vereceğim oluşu ifade etmek üzere yeni formlar icat etmeğe başladılar. Gide ve Conrad'da, Fernando Pessoa'da, Pirandello'da, Ford'da ve daha az ölçüde Henry James'de, hatta dolaylı biçimde Proust'da ortaya çıktığını gözlemlemeye başladığımız kanı şudur ki, her bilinç kapalı bir dünyadır ve böylece toplumsal bütünlük ile ilgili temsilin, şimdi bu mühürlenmiş öznel dünyaların ve onların kendine özgü etkileşimlerinin, gerçekte gece gemilerin geçişi gibi, hiç bir zaman kesişmeyen çizgilerin ve düzlemlerin merkezkaç hareketlerini oluşturan birlikte varoluşlarının (olanak dışı) formunu alması gerekmektedir. Bu yeni biçimsel uygulamadan ortaya çıkan yazınsal değere "ironi" adı verilir; ve felsefi ideolojisi genellikle Einstein'ın görecelik kuramının vulgarize edilmiş bir kullanımı biçiminde ortaya çıkar. Bu bağlamda, belirtmek istediğim şu oluyor: İçerikleri genelde özelleştirilmiş orta sınıf yaşamlarından oluşan bu formlar, yine de kolonyel ağ örgüsünün bu yeni global göreceliğinin, orta sınıf yaşanan deneyiminin içine bile nüfuz edişinin semptomları ve çarpıtılmış ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumca bunlardan biri,her ne kadar deformasyona uğramış ve simgeselleştirilmiş bir biçimde yazılmış da olsa, diğerinin bir figürüdür; ve bundan şunu anlıyorum ki, bu figürel süreç, sanatsal figürasyona köktenci bir biçimde direnmesi ve ondan

kurtulması gereken içeriğe yardımcı olmak üzere sanat yapıtının formunun yeniden yapılandırılmasına yönelik daha sonraki girişimlerde merkezi bir konuma sahip olacaktır.

Eğer emperyalizm ağı için durum böyle ise, bizim kendi dönemimiz için, yani çokuluslu şebekelerin ya da Mandel'in "geç kapitalizm" adını verdiği anın, yalnızca daha eski kentin değil, ulus devletin bile, cömertçe bunların ötesine doğru genişleyen sermayenin yeni bir dev atılım içinde bunları bu üretim tarzının gelişiminin daha erken safhalarının yıkılmış ve arkaik kalıntıları olarak bıraktığı bir süreç içinde merkezi işlevsel ve biçimsel rollerini yitirdikleri an için bunun ötesinde neyi belirtmesi gerekmektedir?

Bu şekilde ortaya çıkar yeni uzam, (Benjamin'in "aura"sı anlamında) uzaklığın ve geride kalan boşlukların ve boş uzamların, –ister bir postmodern otelin içinde gezinen, ister kulaklıkları ile rock sound içinde kendini kilitleyen, ister Michael Herr'in bize ilettiği gibi Vietnam Savaşı'nın çoğul şokları ve bombardımanlarını deneyimleyen– postmodern bedenin şimdi tüm sığınak oluşturucu tabakaların ve müdahalede bulunan aracıların ortadan kaldırıldığı dolaysızlığın algısal bir barajına maruz kaldığı noktaya kadar acımasızca yoğunlaştırılmalarının bastırılmasını kapsamaktadır. Elbette, bu uzamla ilgili olarak kişinin üzerinde yorumda bulunmak isteyeceği çok sayıda başka özellik de bulunmaktadır –ki bunlar arasında en kayda değeri, Lefebvre'in eşsüremli biçimde homojen ve fragmanlaşan bir özellik olarak soyut uzam kavramıdır– ancak, yoğunlaştırılmış uzam içinde bulunduğumuz bağlamda bize en yararlı yol gösterici halat olacaktır.

Postmodernizmle ilgili bu tür uzamsal özgüllükleri, bireysel özneler olarak bizleri, çerçeveleri burjuva özel yaşamının henüz varlığını sürdüren uzamlarından, global sermayenin düşlenemeyecek ölçüde merkezsizleştirilmesine kadar uzanan radikal biçimde süreksiz birçok boyutlu bir dizi gerçekliklerin içine yerleştiren yeni ve tarihsel açıdan özgün bir ikilemin belirtileri ve ifadeleri olarak yorumluyorum. Einsteinci görecelik ya da daha eski modernistlerin çoğul öznel dünyaları bile, yaşanan deneyimin kendisini "öznenin ölümü" dediğimiz olgu ile, daha kesin olarak (artık Jamesci anlamda bir "yansıtıcı" ya da "bakış açısı" işlevini üstlenemeyen) öznenin fragmanlaşmış ve şizofrenik merkezsizleşmesi ve dağılımı olarak hissettirdiği bu süreçle ilgili herhangi bir türde yetkin bir figürasyon sunamaz. Ancak burada söz konusu olan süreç, gerçekte pratik anlamda politikadır: Sosyalist

enternasyonalizmin krizinden ve bölgesel politik eylemlerin ulusal ya da uluslararası politik eylemlerle koordinasyonunun yol açtığı olağanüstü stratejik ve taktik güçlüklerin ortaya çıkmasından bu yana, bu tür ivedilik gerektiren politik ikilemlerin tümü de, burada söz konusu olan olağanüstü derecede karmaşık yeni uluslararası uzamın dolaysız işlevleri durumuna gelmiştir.

Bu durumu burada (uzam ve politikayı ilgilendiren sorunlar için) son derece büyük bir önem ve anlam içeren bir konu üzerine, 1960'lı yılların Amerika'sında tek ve en önemli tarihsel anlatıya kısaca değinerek açıklamaya çalışmak istiyorum: Marvin Surkin ve Dan Georgakis'in[69] birlikte yazdıkları *Detroit; I Do Mind Dying* adlı çalışma, 1960'lı yılların sonlarında Detroit'de Zenci Devrimci İşçiler Birliği'nin yükselişi ve düşüşü üzerine bir incelemedir. Burada söz konusu olan politik formasyon iş yerlerinde, özellikle otomobil fabrikalarında bir süre için gücü eline geçirmişti; öğrenci gazeteleri aracılığı ile kentin medya ve enformasyon tekeline önemli bir darbe indirdi; kendi hukukçularını seçti ve kentin belediye başkanının seçimine ve kentsel iktidar mekanizmasını ele geçirme mekanizmasına kıl payı yaklaştı. Bu elbette, emek süreci, medya ve kültür, hukuk mekanizması ve seçime dayalı politikanın birbirinden farklı toplumsal düzeylerinde insiyatiflerin ele geçirilmesini zorunlu kılan devrim için çok düzeyli bir stratejiye duyulan son derece sofistike bir gereksinim duygusu ile tanımlanabilen kayda değer bir politik basan idi.

Ancak, şurası da aynı ölçüde açıktır ki –hatta, bu tür zaferler, bu noktayı, bölgesel politikaların daha eski dönemlerinden daha da açık bir şekilde göstermektedir– bu tür bir strateji, kent formunun kendisine bağlıdır, hatta mahkumdur. Gerçekten de, süper devletin ve onun federal oluşumunun olağanüstü gücünün altında yatan nedenlerden biri de, kent, devlet ve federal güç arasında açıkça var olan süreksizlikten kaynaklanmaktadır: Bir ülkede sosyalizmi gerçekleştiremiyorsanız, bugün Amerika Birleşik Devletleri'nin bir kentinde sosyalizmin gerçekleşebilme olasılığı nereye kadar bir alay konusu olmanın ötesine geçebilir?

Ancak, kilit noktası oluşturan büyük kentsel merkezler birbiri ardından ele geçirilseydi ne olurdu? Zenci Devrimci İşçiler Birliği'nin üzerinde düşünmeye başladıkları konu da bu idi; yani, hareketlerinin

---

[69] Dan Georgakis and Marvin Surkin, *Detroit, Do I Mind Dying* (New York, 1975).

politik bir model oluşturduğunu ve genelleştirilmesi gerektiğini hissettiler. Ortaya çıkan soru uzamsaldır: Bir kentsel strateji ve politika bazında ulusal bir politik hareket nasıl geliştirilebilir? Her durumda, birliğin liderliği kendini diğer kentlerde de duyurdu ve sınırları aşarak İtalya ve İsveç'e yayıldı, buralardaki işçilerin stratejilerini inceledi ve kendi modelini bu ülkelerde açıkladı; karşılıklı olarak, kent-dışı yerel politik kuramcılar Detroit'e geldiler ve yeni stratejileri incelediler. Bu noktada şunun da açıkça farkedilmesi gerekiyor ki, dönem itibarıyla temsil sorununun ortasındayız ve bu durum herşeyden önce de "liderlik" denen o meşum Amerikan sözcüğünün ortaya çıkışı ile belirtilerini göstermektedir. Bununla birlikte, daha genel bir biçimde, yapılan bu yolculuklar, salt bir ağ oluşturma, temaslarda bulunma, bilgi alış verişi edimlerinin ötesinde ayrı bir anlam daha taşıyordu: Aynı zamanda, benzersiz biçimde yerel bir modelin nasıl temsil edilebileceği ve farklı koşullarda yaşayan kişilerin bu modeli nasıl deneyimleyebilecekleri sorununu da ortaya çıkartıyordu. İşte bu nedenle birlik, kendi deneyimleri ile ilgili bir filmin yapılmasının mantıklı bir iş olacağını düşündü, gerçekten de bu, çok iyi ve çok heyecanlı bir film olacaktı.

Bununla birlikte, uzamsal süreksizlikler daha çeşitli ve daha diyalektik bir öze sahiptir ve bilinen herhangi bir yöntemle üstesinden gelinemez. Gerçekten de, bu tür süreksizlikler Detroit deneyimine, çöküşünden az önce bir tür nihai sınır biçiminde geri geldi. Olan şu idi ki, artık "jet-set" oluşturan militanlar, birer medya "star"ı olmuşlardı; yalnızca kendi yerel temellerine yabancılaşmakla kalmamışlar, aynı zamanda, daha da kötüsü, artık dükkana bakmak üzere geride bırakacakları hiç kimse kalmamıştı. Daha geniş bir uzamsal düzleme geçmiş olduklarından dolayı, üzerinde bulundukları temel, giderek kayboldu; ve böylelikle Amerika Birleşik Devletleri'nin o politik açıdan son derece zengin on yıllık döneminin yaşadığı en başarılı toplumsal devrim dönemi üzüntü verici derecede dramatiklikten yoksun bir biçimde sona erdi. Geride hiçbir iz bırakmadıklarını söylemek istemiyorum, zira yerel birkaç tohum hala varlığını sürdürmektedir ve her durumda tüm zengin politik deneyimler, geleneği yeraltından beslemeyi sürdürürler. Bununla birlikte bu bağlamda en ironik gerçek şudur ki, kendi başarısızlıklarının sağladığı başarının ta kendisi temsil –bu karmaşık uzamsal diyalektiğin modeli– varlığını bir film ve bir kitap biçiminde utkulu bir şekilde sürdürmektedir, ancak böylelikle sü-

reç, bir imge ve bir "seyir" durumuna dönüşmüştür; Debord'dan Baudrillard'a bir çok kişinin bizi uyardığı gibi, göndergenin ortadan kalktığı izlenmektedir.

Örnek aynı zamanda, başarılı uzamsal temsilin, devrimci zaferin moral yükseltici sosyalist gerçekçi bir drama biçiminde ortaya çıkmasını gerektirmediği ve zaman zaman, hatta daha etkili bir biçimde, gerisinde postmodern global uzamın "arkitektoniğinin" bir tür nihai diyalektik engel ya da görünmez bir sınır olarak ortaya çıktığı, bir yenilginin anlatısı biçiminde de yazılabilir. Ve şimdi Detroit deneyimi, bugün Althusser ve Kevin Lynch arasında bir tür sentez olarak tanımlanabilen bilişsel haritalandırma sloganı ile neyin kastedildiğini daha somut bir biçimde belirleyebilmektedir. Gerçekten de, Lynch'in klasik yapıtı *Kent İmgesi*, bugün kendi tanımlandırması olarak "bilişsel haritalandırma" terimini benimseyen bu alt-düzlem altdisiplininin ilk tohumlarını atmıştır. Emin olmak gerekirse, Lynch'in problematiği, fenomenolojinin sınırları içinde kapalı kalmıştır ve kitabı hiç şüphe yok ki, kendi terimleri ile çok sayıda eleştiriye hedef olabilecektir (ki, bunlardan biri de yapıtın, herhangi bir politik aracılık ya da tarihsel süreçten yoksunluğu üzerinedir). Ben, kitaptan amblematik ya da alegorik düzlemde yararlanmayı seçeceğim; zira, Lynch tarafından keşfedilen kentsel uzamın zihinsel haritasından yola çıkarak, bizlerin çeşitli yollarla tahrip edilmiş biçimlerini zihnimizde taşıdığımız toplumsal ve global bütünlüğün zihinsel haritalandırmanın çıkarsanabilmesi mümkündür. Boston, Jersey City ve Los Angeles'ın kent merkezlerinden yola çıkarak ve kişilerin kendi kentsel bağlamlarının bir haritalandırmasını istendiği anketler ve soru çizelgeleri aracılığı ile Lynch, kentsel yabancılaşmanın, yerel kentsel manzaraların zihinsel yönden haritalandırılamazlığı ile doğrudan orantılı olduğu sonucuna varır. Bu durumda, Boston gibi bir kent, anıtsal perspektifleri, belirleyici noktaları ve heykelleri, devasa, ancak yalın uzamsal formların oluşturduğu kombinasyonlar, Charles Nehri gibi dramatik sınırlarıyla birlikte, kişilere yalnızca, imgelemlerinde kentin kalan bölümleriyle ilgili genelde başarılı ve süreklilik gösteren bir konumlandırma sunmakla kalmıyor, aynı zamanda da onlara, geleneksel kent formunun özgürlüğü ve estetik yönden zenginliği konusunda da bir duyum kazandırıyor.

Lynch'in kentsel deneyim kavramının –dolaysız deneyimin buradalığı ve şimdiliği ile var olmayan bir bütünlük olarak düşleyici

ya da düşsel kent duyumu arasında oluşturduğu diyalektiğin– Althusser'in ideoloji üzerine gerçekleştirdiği "öznenin kendi Gerçek varoluş koşulları ile arasındaki ilişkinin Düşsel temsili" şeklindeki o büyük formülasyonunun uzamsal bir analogunu oluşturması beni her zaman etkilemiştir. Kusurları ve sorunları ne olursa olsun, toplumsal yaşamın her formunda zorunlu bir işlev olarak ideoloji ile ilgili bu olumlu kavramın, bireysel öznenin yerel olarak konumlandırılması ve bu öznenin yer aldığı sınıf yapılarının bütünlüğü arasındaki boşluğu, fenomenolojik algı ve bireysel düşünce ya da deneyim ile, tüm bireysel düşünce ve deneyimi aşan bir gerçeklik arasında var olan; ancak, bu anlamda ideolojinin, bilinçli ve bilinçdışı temsiller aracılığı ile bir çember biçiminde açıklamaya, koordine etmeye, haritalandırmaya çalıştığı uçurumu vurgulamak gibi bir önemi bulunmaktadır. Bu nedenle, burada önerilen bilişsel haritalandırma kavramı, Lynch'in uzamsal analizinin toplumsal yapıya, yani kendi toplumsal anımızda, global (yoksa çokuluslu mu demek gerekiyor) bir düzlemde sınıf ilişkilerinin bütünlüğüne aktarılmasını kapsamaktadır. Ne yazık ki, geriye baktığımızda, formülasyonun bu gücünün de temelde birtakım zayıflıklara sahip olduğu görülecektir; görsel haritanın kentten global düzleme aktarımı o denli zorlayıcıdır ki, farklı bir biçimde düşünmeye alışık olduğumuz bir işlemin bir bütün olarak yeniden uzamsallaştırılması ile sonuçlanır.[70] Yeni bir global toplumsal yapı duyumunun figürasyonu ele geçirmesi ve coğrafi figürün salt algısal ikamesinin yerini alması gerekiyordu; tümüyle zıt anlamda bir değer içermesi ve haritalandırmanın tüm sınırlarını aşması amaçlanan bilişsel haritalandırma şimdi, bir kavram olarak (insan tarafından gerçekleştirilen kavramsal

[70] Baudrillard bize oldukça uygun bir tavırla şu noktayı hatırlatır (ancak bu hatırlatmayı da o denli sık yapar ki, bıraktığı etki, tırmandığı merdiveni devirmesi ile aynı etkiyi yaratmaktadır): Postmodernde (bu tür durumlarda her zaman akla gelen) Borges'ln ünlü haritası ya da Magritte'in imgeleri gibi özünde karşılıklı kodlandıran nesneler ya da simbiyotik konstrüksiyonlar, herhangi bir şeyin figürleri ya da alegorileri şeklinde kullanılamazlar; ve ileri düzeyde bir postmodern kuramında bu tür imgeler ya da konstrüksiyonlar, orta zekalı üniversite öğrencilerinin duvarlarını süsleyen Escher baskılarının banalliğinden ve "sıradanlığından" ötede bir değer taşımazlar. "Benzeşimin en iyi alegorisi olarak, İmparatorluğun haritacılarının, son aşamada imparatorluğun tümünü içine alabilecek denli ayrıntılı bir haritasını yaptıkları Borges'in öyküsünü ele alacak olursak (ancak öyküde, imparatorluğun gerileyişi ile harita yıpranır ve sonunda tümüyle harap olur ve geride çöllerin içinde hala farkedilebilen bir kaç kalıntıdan başka bir şey kalmaz –bu harap olmuş soyutlamanın metafizik güzelliği, bir imparatorluğun gururuna ve ölü bir beden gibi çürüyerek, gerçekliğin kendisi ile karıştırılan aşınmış bir *suret* gibi toprağın kendisine dönüşümüne şahit olur) bu mesel, şimdi tüm çemberi içinde bize geri dönmektedir ve şimdi bizim için, ikinci elden bir benzeşim olmanın gizli çekiciliğinin dışında hiç bir özelliği kalmayacaktır... Arak bölge ne haritadan önce gelecek, ne de harita ile birlikte varlığını sürdürebilecektir. Bundan böyle, harita, alandan önce gelecektir... Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations", içinde *Selected Writings*, (Polity, 1988), s. 166. (*Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğu Batı, Ankara: 2005).

araçların en güçlülerinden biri olan) haritanın kendisinin kara deliğinin yerçekimsel gücü tarafından geri çekilir ve böylelikle, kendi olanak dışı özgünlüğünü geçersiz kılar. Bununla birlikte, burada bir ikinci öncülün de –yani, uzamsal bir haritalandırmanın yapılamamasının, politik deneyim üzerindeki sakatlayıcı etkisinin, analojik olarak, uzamsal bir haritalandırmanın yapılamamasının kentsel deneyim üzerindeki sakatlayıcı etkisi ile aynı anlama geldiğinin de tartışılması gerekiyor. Bu anlamda, bilişsel haritalandırmanın estetiğinin, sosyalist herhangi bir politik projenin ayrılmaz bir parçasını oluşturduğu ortaya çıkar.

Georgakis ve Surkin'in ilginç metninden (ya da, benim tamamlamayı başardığım bir kültürel yapıntıda yer alan bilişsel haritalandırma üzerine gerçekleştirilen tek analizden) ortaya çıktığı biçimde haritalandırma işleminde metodolojik olarak vurgulanması gereken nokta şudur ki, içinde bulunduğumuz dünya sisteminde, şu ya da bu daha dolaysız temsili toplumsal model için bir "analogon" ya da materyalist yorumsayıcı olarak işlev görmek üzere, bir medya terimi her zaman mevcuttur. Buradan da, bu tür toplumsal ilişkilerin temsilinin şimdi, dolaysız bir biçimde yorumlanabilmesi gereken arada konumlandırılmış şu ya da bu bildirişimsel yapının aracılığını gerektiren temel ve üstyapı formülünün yeni bir postmodern versiyonuna benzeyen bir şey ortaya çıkar. Benim incelediğim filmde (*Dog Day Afternoon*, 1975, Sidney Lumet)[71] içerikte yer alan sınıfsal figürasyon (eski orta sınıf tabasının proleterleşmeye ya da ücretli işçiliğe doğru çöküşü, hükümet bürokrasisinde yapay bir "yeni sınıfın ortaya çıkması) bir yandan dünya sistemine yansıtılmakta ve diğer yandan da, kendini ara konuma yerleştiren ve içeriği "yorumsayıcısı" şeklinde okunabilen bildiğimiz "star" sistemi biçiminde betimlenmektedir. Sartrecı "analogon" doktrini bu yönsüzlüğün ve onun mekanizmalarının kuramsallaştırılmasını olanaklı kılmaktaydı; ve temsilin bile, kendi kendisini tamamlanabilmek için bir ikameye, bir "tenant lieu", bir yertutucuya ve olduğu biçimde, radikal anlamda farklı ve daha biçimsel bir türe gereksinim duyduğunu gösteriyordu. Şimdi şu nokta bir açıklık kazanıyor ki, bu türde bir "üçgenleştirme" tarihsel yönden özgül bir süreçtir ve bu bağlamda postmodernizm tarafında sunulan yapısal ikilemler ile daha derin ilişkiler içindedir. Bu, aynı zamanda retroaktif

[71] "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film" bkz.: benim yazdığım *Signatures of the Visible* (New York, 1991).

olarak yukarıda sunulan (ve aynı zamanda da, postmodern içinde, medya ile piyasa arasındaki yeni, kendine özgü ideolojik simbiyoz tarafından da dile getirilen) postmodern "kuramsal söylem" ile ilgili geçici tanıma da bir açıklık kazandırmaktadır. Bu durumda bunlar, gerçek anlamda kuramlar değil, bunun yerine, kendilerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturan medya teriminin şimdi kendisini figürü yönlendiren güç olarak değil, dil, iletişim ve medya üzerine şu ya da bu felsefi düşünce olarak kabul ettirdiği bir tür özel postmodern bilişsel haritalandırmanın bilinçdışı yapıları ve ikincil etkileri olarak ortaya çıkarlar.

Saul Landau, içinde bulunduğumuz durum ile ilgili gözleminde, kapitalizm tarihinde hiç bir dönemde manevra yeteneğine bu dönemde olduğu kadar hareket özgürlüğünün ve uzamının sağlanmamış olduğunu belirtir; geçmişte kendi kendisine karşı ürettiği tüm tehdit edici güçler –işçi hareketleri ve çalkantılar, kitle bazında sosyalist partiler, hatta bizzat sosyalist devletler– bugün, şu ya da bu şekilde etkin biçimde nötralize edilmemişlerse, tam anlamıyla bir düzensizliği yaşamaktadırlar; şu an için, global sermaye, geleneksel önlemlere gerek kalmaksızın, kendi doğasını ve eğilimlerini serbestçe izleyebilmekte özgür görünmektedir. Burada da, postmodernizm üzerine, hem de oldukça yararlı bir diğer "tanım" mevcuttur ki bu tanımı ancak bir devekuşu "karamsarlık"la suçlayabilir. Bu anlamda postmodernizmin, daha eski emek formları ve onun geleneksel örgütsel kurumları ve kavramları da dahil olmak üzere, ekonomi ile ilgili daha eski formların, global bir düzlemde yeniden yapılandırıldıkları kapitalizmin iki aşaması arasında bir geçiş dönemi olmanın ötesinde bir anlamı olmayacaktır. Sarsıntılarla birlikte ortaya çıkan bu yükseliş içinde (henüz düşleyemediğimiz biçimlerde) yeni bir enternasyonal proleteryanın yeniden ortaya çıkacağım tahmin için bir kahin olmaya gerek yok: Bununla birlikte, bu iki dalga arasında boşlukta kalan bizleriz ve bizim daha ne kadar orada kalacağımızı da hiç kimse bilemez.

İçinde bulunduğumuz durum üzerine yazdığım iki tarihsel yazıda yer alan (bunlardan birincisi altmışlı yıllar üzerine[72], bu kitabın açılış bölümünde yer alan diğeri ise, postmodernizm üzerinedir) görünürde birbirinden farklı iki sonuç, özünde birbiri ile özdeştir; ikinci yazıda yer verdiğim yeni ve global türde "bilişsel haritalandırma"dan biraz önce söz ettim; birinci yazıda ise, global düzlemde bir proleterleştirme

[72] Bkz.: "Periodizing the Sixties", benim yazdığım *The Ideologies of Theory*, cilt II, s. 178-208.

sürecinden söz etmiştim. "Bilişsel haritalandırma" gerçekte "sınıf bilinci" için bir kod sözcükten öte bir şey değildi –ancak, yeni ve bugüne değin düşlenmemiş türde bir sınıf bilincine duyulan gereksinimi öne sürüyordu ve aynı zamanda da yorumu, postmodernde içsel olarak var olan (ve Ed Soja'nın *Postmodern Geographies* başlıklı çalışmasında son derece zarif bir biçimde ve uygun bir zamanda gündeme getirdiği) yeni bir uzamsallık yönüne doğru büküyordu. Sık sık herkes gibi ben de, "postmodern" sloganından bıktığımı hissediyorum, ancak, benim de böyle bir sloganın yaratılmasına suç ortaklığı yapmış olduğumdan dolayı pişmanlık duyduğumda, terimin kötüye kullanılmasına ve sahip olduğu kötü şöhrete hayıflandığımda ve istemeden de, kavramın sorunları çözecek yerde yeni sorunlar yarattığı sonucuna vardığımda, bu bağlamda ele alınan konulan bu denli etkin ve ekonomik biçimde dramatize edebilecek herhangi bir diğer kavramın bulunup bulunamayacağını düşünmekten de kendimi alamıyorum.

Yukarıdaki sayfaların retorik stratejisi, bir deneyimi,yani, kesinlikle dizgesel olmayan bir şeyin dizgeselleştirilmesi ve kesinlikle tarih dışı bir şeyin tarihselleştirilmesi yoluyla kişinin bunu aşarak, en azından üzerinde düşünebilmek üzere tarihsel bir yöntemi geliştirip geliştiremeyeceğinin belirlenmesine yönelik bir girişimi kapsıyordu. "Sistemi adlandırmamız gerekiyor", altmışlı yıllarda oldukça büyük önem taşıyan bu nokta, postmodernizm tartışmasında beklenmedik bir biçimde yeniden canlanışını buluyor.

DİZİN

Adorno, Theodor W., 1, 10, 20, 31, 55, 56, 105, 107, 222, 266, 273, 282, 288, 318, 321, 327, 341, 342, 347, 363, 375, 410, 411, 420, 455, 457, 458, 459, 472, 482, 496, 513, 530, 535
Althusser, Louis, 23, 95, 97, 239, 271, 314, 319, 321, 331, 339, 465, 535, 550, 551
Anderson, Laurie, 145
Anderson, Perry, 416, 426
Antonioni, Michelangelo, 78, 147
Asada, Akira, 491
Atwood, Margaret, 236
Austin, J. L., 328
Ballard, J. G., 228, 229, 230, 254, 256, 513
Balzac, Honoré de, 183, 284
Barry, Norman P., 365, 370, 371, 378
Barthes, Roland, 56, 59, 64, 138, 140, 172, 177, 202, 211, 247, 257, 279, 312, 348
Baudrillard, Jean, 229, 279, 280, 286, 291, 296, 298, 324, 451, 526, 531, 550, 551
Bazin, André, 299
Becker, Gary, 365, 366, 367, 368, 369
Beckett, Samuel, 66, 68, 222
Bellamy, Edward, 234, 242
Benjamin, Walter, 1, 9, 88, 142, 213, 214, 243, 273, 294, 363, 420, 547
Berger, John, 249, 427, 509
Bierstadt, Albert, 240
Bloch, Ernst, 1, 420
Bonaventure (John Portman), 80, 83, 84, 85, 182
Bonito-Oliva, Achille, 11, 234, 250, 253, 441
Bourdieu, Pierre, 198, 214, 351, 410, 419, 474, 515
Brecht, Bertolt, 94, 104, 127, 273, 294, 418, 498, 503
Burke, Edmund, 74, 440, 454, 533
Cage, John, 29, 66, 68, 111
Camus, Albert, 64
Cavell, Stanley, 340
Ceserani, Remo, 39
Coppola, Francis Ford, 84
Croce, Benedetto, 342
Debord, Guy, 57, 188, 325, 377, 550

Delany, Samuel, 163, 167
Deleuze, Giles, 66, 162, 189, 223, 227, 277, 285, 331, 414, 464
DeMan, Paul, 18, 243, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353
Demme, Jonathan, 401
Derrida, Jacques, 20, 37, 146, 187, 201, 261, 262, 279, 281, 313, 314, 319, 327, 329, 336, 456, 457, 528
Diamondstein, Barbara, 168, 169, 179
Dick, Philip K., 180, 383, 385, 387, 388, 390, 392, 404
Doctorow, E.L., 61, 63, 64, 65, 220, 411, 494, 498
Dreiser, Theodore, 276, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 293, 300, 385
Eisenstein, Sergei, 138, 201, 272, 412
Engels, Friedrich, 284, 359, 372, 464, 496, 497
Faulkner, William, 55, 167, 200, 201, 385, 538
Featherstone, Milce, 539, 540
Fellini, Federico, 121, 136, 138, 465, 504, 505
Flaubert, Gustave, 70, 112, 186, 199, 414
Foucault, Michel, 34, 50, 102, 204, 206, 230, 286, 297, 371, 476, 538, 544
Freud, Sigmund, 52, 64, 112, 159, 252, 264, 298, 300, 339, 431, 436, 486, 512
Friedman, Milton, 357, 358, 372
Galbraith, John Kenneth, 364
Gallagher, Catherine, 272
Gehry, Frank, 18, 79, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 188, 189, 192
Georgakis, Dan, 548, 552
Gibson, William, 9, 79, 172, 177, 184, 187
Gilman Richard, 275, 285, 293, 296, 297, 300, 505
Gilman, Charlotte Perkins, 293, 297, 300, 505
Gober, Robert, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 249
Godard, Jean Luc, 29, 140, 144, 203, 273
Godzich, Wlad, 374
Gogh, Vincent Van, 37, 104
Greenblatt, Stephen, 270, 272, 274, 275, 276, 297
Guattari, Felix, 66, 162, 464
Haacke, Hans, 232, 237, 543
Habermas, Jürgen, 105, 109, 351, 367, 477, 479
Hall, Stuart, 157, 292, 360, 361, 528
Hanson, Duane, 72, 74, 75
Hawthorne, Nathaniel, 276, 277, 278, 283, 297, 298, 300
Hegel, G. W. F., 1, 19, 90, 110, 156, 161, 206, 207, 222, 305, 335, 373, 445, 453, 463, 469, 477, 534, 544, 546
Heidegger, Martin, 36, 37, 39, 55, 71, 74, 84, 156, 175, 350, 351, 419, 438, 487, 503
Hobbes, Thomas, 372
Horkheimer, Max, 10, 20, 105, 109, 257, 319, 375, 455, 472
Hutcheon, Lynda, 62, 449, 459, 528
Jackson, Jesse, 104, 287, 449, 451
James, William, 39, 59, 272, 276,

277, 279, 282, 283, 398, 414, 419, 444, 445, 466, 546
Jameson, Fredric, R., 1, 2, 3, 449, 531, 539
Jencks, Charles, 18, 30, 109, 110, 417, 521
Jozsa, Pierre, 133
Kafka, Franz, 122, 162, 414, 418, 420, 422, 425, 459
Kant, Immanuel, 74, 77, 166, 184, 204, 217, 230, 289, 305, 309, 339, 343, 443, 444, 463, 478, 487, 488
Kasdan, Lawrence, 59
Kennedy, John F., 151, 433, 477
Khrushchev, Nikita, 374
Kramer, Hilton, 103, 104, 109
Kubrick, Stanley, 51, 178, 340
Lacan, Jacques, 35, 66, 97, 98, 149, 150, 282, 331, 339, 526
Laclau, Ernesto, 434, 448, 449, 526
Landau, Saul, 553
Latham, Barbara, 133, 135, 145
Latour, Bruno, 505, 506, 507, 520, 526
Lautréamont, 52
Le Corbusier, 30, 84
Leenhardt, Jacques, 133
Lefebvre, Henri, 12, 57, 310, 488, 500, 531, 547
Lenin, V. I., 21, 93, 95, 294, 407, 471, 474, 531, 544
Lévi-Strauss, Claude, 166, 205, 207, 243, 267, 296, 310, 317, 325, 505
Lucas, George, 58
Luhmann, Niklas, 208, 209, 211, 463
Lukàcs, George, 1, 57, 94, 107, 124, 129, 249, 289, 294, 327, 388, 425, 439, 453, 537
Lynch, David, 401
Lynch, Kevin, 94, 95, 550
Lyotard, Jean François, 12, 54, 107, 108, 109, 231, 280, 285, 469
Macrae-Gibson, Gavin, 169, 172, 174, 177, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190
Magritte, René, 16, 39, 43, 136, 159, 551
Malraux, Andre, 161, 162
Mandel, Ernst, 22, 31, 76, 97, 532, 547
Mann, Thomas, 55, 409, 414, 420, 425
Manning, John, 133, 135, 145
Marcuse, Herbert, 1, 91, 233, 234, 237, 384, 531
Marks, Karl, 10, 21, 33, 76, 90, 93, 110, 129, 144, 264, 284, 289, 290, 296, 306, 310, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 339, 357, 358, 359, 367, 371, 372, 376, 404, 429, 434, 435, 436, 438, 439, 444, 446, 455, 463, 467, 469, 481, 482, 495, 508, 523, 529, 530, 531, 536
Mayer, Arno, 349, 490, 491, 534
Meek, Roland L., 536
Metz, Christian, 164
Michaels, Walter Benn, 261, 262, 268, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 298, 300, 301, 332, 349
Moore, Charles, 79, 159, 168
Mouffe, Chantal, 434, 448, 449, 526
Munch, Edward, 40, 44, 50, 51, 54
Nietzsche, Friedrich, 227, 344, 346, 409, 447, 457, 492
Norris, Frank, 276, 278, 279, 300, 301
O'Hara, John, 191, 385
Oldenburg, Claes, 11
Paik, Nam June, 73, 124, 126, 237,

238, 241
Peirce, C. S., 142, 300, 525
Perec, Georges, 217
Perelman, Bob, 69, 70, 411
Platon, 57, 291, 347
Plekhanov, G., 20
Portman, John, 80, 83, 85, 87, 178, 180, 182
Prince, Richard, 246
Rankus, Edwin, 133, 135, 145
Renoir, Jean, 299, 514
Rilke, Rainer-Maria, 39, 344, 345, 348, 426
Robbe-Grillet, Alain, 197, 201, 202, 203, 206, 209, 213, 220
Rorty, Richard, 182, 528, 530, 535
Rousseau, Jan Jacques, 279, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 326, 330, 334, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 456, 486, 537
Roussel, Raymond, 32, 126, 202, 217, 413
Salle, David, 252, 253, 257
Sartre, Jean-Paul, 1, 64, 70, 74, 76, 124, 144, 214, 266, 303, 310, 340, 360, 367, 369, 419, 444, 450, 452, 453, 456, 457, 461, 465, 466, 479, 485, 486, 530, 535
Schönberg, Arnold, 237
Scott, Sir Walter, 63, 388, 390, 396, 537
Shklovsky, Victor, 12
Simon, Claude, 18, 175, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 410
Smith, Adam, 321, 370, 372, 445, 536
Sontag, Susan, 74, 147, 252, 291
Speaks, Michael, 12, 18
Stalin, Joseph, 166, 234, 368, 373, 453, 495, 533, 544
Stevens, Wallace, 29, 55, 414
Surkin, Marvin, 548, 552
Sweezy, Paul, 361
Tafuri, Manfredo, 108, 109
Tarkovsky, Andrei, 162
Thompson, E. P., 57, 129, 201, 271
Van Gogh, Vincent, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 52, 104
Vargas Llosa, Mario, 499
Venturi, Robert, 18, 30, 79, 109, 157, 168, 175, 178, 185, 234, 353
Wallerstein, Emmanuel, 21
Warhol, Andy, 29, 37, 38, 39, 40, 52, 66, 232, 504
Wasow, Oliver, 46, 254, 256, 257
Weber, Max, 16, 21, 129, 212, 249, 416, 444, 516, 538
Webster, Meg, 240
Williams, Raymond, 15, 16, 22, 34, 123, 454
Wolfe, Tom, 102, 103, 109
Wright, Frank Lloyd, 30, 110, 181, 304, 384, 417, 437
Yoder, John Howard, 520, 521
Zola, Émile, 111, 279

Fredric Jameson

Postmodernizm

ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı

"Fredric Jameson, olağanüstü enerjisi ve yetkin bir şekilde Sophocles'ten bilim kurguya kadar kapsayıcı yazılarıyla Amerika'nın önde gelen Marksist eleştirmenlerinden birisidir. *Postmodernizm*, entelektüel bir tehditdir... popüler sosyalist karamsarlıklara yönelik bir hazır cevaplığın yanı sıra aynı zamanda entelektüel bir şölendir."

Terry Eagleton, The Irish Times

"*Postmodernizm*' in kapsam ve derinliği, kapsayıcı bir teori olması, mimarisi, filmi, videosu ve ekonomisi gerçekten şaşırtıcı ve göz kamaştırıcı."

Ziauddin Sardar, The Independent

"Modern kültürün ansiklopedik bir kavranışı."

Stuart Hall, Marxism Today

"Jameson'un kitabı postmodernizmin sadece kültürel değil, siyasal ve toplumsal sonuçlarını da anlamak isteyen herkes için temel ve eşi olmayan bir metindir."

Gilber Adair, Sunday Times

| nirengikitap
9 786055 515270

GENEL DAĞITIM:
BİRLEŞİK DAĞITIM KİTABEVİ
BAYINDIR SK. NO: 6/33 KIZILAY, ANKARA T: 312 431 89 60

nirengikitap.com