

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

FREDRIC JAMESON

BİRİCİK MODERNİTE

Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme



İngilizceden Çeviren: Sami Oğuz



epos

Ücretsiz PDF Kitap Arama - <https://rantey.org>

Modernlik ve *modernizm* kavramları, çağdaş felsefe ve kültür teorisinin en çekişmeli olan ve hararetle tartışılan kavramları arasındadır.

Muhtemelen *postmodernitenin* en etkili ve inandırıcı teorisini olan Fredric Jameson, elinizde bulunan kitap aracılığıyla gerçekleştirdiği yeni müdahaleyle bu kavramlara dair yeni olmakla birlikte aydınlatıcı bir kazı ve araştırma faaliyetine girişmektedir.

Yeni sanatsal modernizm teorileri kadar, modernlik tartışmalarının olağanüstü biçimde yeniden canlanması, ciddi bir dikkati ve özel bir politik çözümleme çabasını gerektirmektedir. Kapitalizm alternatiflerinin (mevcut durumda geçici olarak) ortadan kalkmasının 'modernitenin' bir toplumsal ideal olarak yeniden canlandırılmasına ilişkin 'evrensel' girişimin kışkırtılmasında oynadığı rol açıkça görülmektedir. Ve pek tabii, bununla birlikte modernizm kavramının paradoksları, bizatihi kavramın meşru tarihini de açıklayarak, kavramın yanlış kullanımının önlenmesine dönük bazı kurallar da önermektedir.

Jameson, Modernizm problematiğinin "*Biricik Modernite*"deki yeni yorumunda, sanatsal modernizm ve modernlik kavramlarının bozulmalarına rağmen teorileştirme iddiasında oldukları fenomenlerin doğasıyla ilgili ipuçları verdikleri sonucuna ulaşmaktadır.

Jameson'ın, muhtemelen bu geç dönemde dahi zihinleri meşgul eden sanatsal modernizm ve modernite terimlerine ilişkin sağduyulu ve dikkatli incelemesinin, bugünkü politik ve sanatsal durum tartışmalarının ilerlemesinde yardımcı olacağını umuyoruz.



epos

Bilim-felsefe-politika

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ISBN: 975-6790-24-5



9 789756 790243

BİRİCİK MODERNİTE
Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme

Fredric Jameson (1934-) Duke Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörüdür. Jameson'ın, Marksizm, yazın-kuramı, post-yapısalcılık ve postmodernizm üzerine çok sayıda çalışması bulunmaktadır.

Çalışmalarından bazıları şunlardır: *Sartre, Marxism And Form*, *The Prison-House Of Language*, *Fables Of Aggression*, *The Political Unconscious*, *The Sixties Without Apology*, *Sartre After Sartre*, *The Ideologies Of Theory*, *Late Marxism*, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, *The Seeds of Time*, *The Cultural Turn Brecht and Method*.

Türkiye'de yayınlanan kitaplarından bazıları şunlardır: *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (YKY-2002), *Marksizm ve Biçim* (YKY-1997), *Postmodernizm* (Kıyı-1994).



EPOS YAYINLARI-20
Bilim-Felsefe-Politika

Fredric Jameson
BİRİCİK MODERNİTE
Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme

İngilizce'den Çeviren:
Sami Oğuz

Yayına Hazırlayan:
M. Serdar Kayaoğlu

Kitabın Orijinal Adı:
A SINGULAR MODERNITY
Essay On the Ontology of the Present
©Verso 2002

©Bu kitabın Türkçe yayın hakları Epos Yayınları'na aittir.

Düzeltili:
Gültekin Koçuşağı, Özgür Sazak

Kapak Tasarımı:
Memik Kayaoğlu

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık:
Sevda Öztekin

Baskı ve Cilt:
Başak Matbaası (0.312) 384 27 61

Birinci Baskı, Ankara 2004
ISBN: 975-6790-24-5

EPOS YAYINLARI
GMK Bulvarı 60/20 (06570) Maltepe-Ankara, Tel.Fax: (0.312) 232 14 70 - 229 98 21

FREDRIC JAMESON

BİRİCİK MODERNİTE

Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme

İngilizceden Çeviren
Sami Oğuz



Wayne Booth için

Bu kitap *Toplumsal Biçimlerin Poetikası*'nın (The Poetics of Social Forms) son 3. cildinin teorik kısmını oluşturuyor. Kitap, Kuzey Ren Vestfalya'daki Wissenschaftszentrum, İnsanbilimlerinde İleri Araştırmalar Enstitüsü Müdürü Dr. Joern Ruesen'in çağrısı ile enstitü için hazırlanan bir dizi dersten kaynaklandı. Bunun için kendisine burada teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Önsöz: Bu Çağın Bunalımları	7
I. Modernitenin Dört İlkesi	19
Geçiş Tarzları	93
II. İdeoloji olarak Modernizm	135
Sonuç: 'Il faut être absolument moderne!' (Kesinlikle modern olmak gerekir!)	199
<i>Dizin</i>	205

Bu Çağın Bunalımları

Çok yakın zamana kadar, mutlak bir postmodernlik içinde modernin artık istenmeyen özellikleri konusunda daima belirli bir genel anlaşma, dile getirilmeyen bir konsensüs varmış gibi görünüyordu. Örneğin modernin çileciliği ya da fallik-merkezliliği (modernin aynı zamanda hiç mantuk merkezli olup olmadığı konusunda biraz daha az eminim); otoriteryanizm ve hatta modernin zaman zaman ortaya çıkan baskıcılığı; yeniden en yeniye muzaffer bir şekilde ilerleyen modern estetiğin erekselliği; aynı zamanda modernist olan birçok şeyin minimalizmi; dahi ya da kâhin kültü; izleyici veya kamuya yüklenen zevk vermeyen istekler – elbette birbiriyle bağlantılı ve genellikle birbirlerinin bir yönleri veya farklı versiyonları olan bütün bu şeyler, yorumcular tarafından sistematik olarak ve tekrar tekrar adlandırıldılar.

Ama aslında camları parçalayan sesler ve eski mobilyaların fırlatılıp atılmasına dönüşen âni duygusal patlamaların ve tiksınmelerin bütün bu sağlıklı hareketlerinin ortasında, son birkaç yılda çok farklı bir düzen olgusuna, bütün eski şeylerin toptan ortadan kaldırılması yerine, onlara dönülmesini ve onların yeniden kurulmasını öngören bir olguya tanıklık etmeye başladık. Böylece, bir yanda ‘teori’ ya da teorik söylem, öbür yandan (Bourdieu’nun disiplinleri eleştirisinin yanı sıra) Rotry’nin *Felsefe ve Doğanın Aynası*’nda ki (Philosophy and the Mirror of Nature) postmodernliğin büyük başarılarından biri, kesinlikle geleneksel disiplinler anlamda ‘felsefe’yi gözden düşürmek ve yeni tarz düşünceler ve yeni tarz kavramsal yazımın yayılmasını başlatmaktı. Buna rağmen, şimdi bü-

tün dünyada, etik¹ gibi eski alt dallarından başlayarak geleneksel felsefenin geri dönüşüne tanık oluyoruz; insan eğer (olumsuz teolojinin zayıflatmayı vadettiği) teolojinin kendisinin değilse bile, metafiziğin çok gecikip gecikmeyeceğini merak ediyor (tıp hakkındaki Yeni Çağ spekülasyonları bu dönüşü işaret ediyor.)

Dolayısıyla bu sanki siyaset felsefesinin yeniden doğuşu ve arkasından, kesinlikle artık bizim konularımız olmadığı gibi, aynı kesinlikle geç on sekizinci yüzyılın en ateşli konuları olan bütün o eski Anayasa ve yurttaşlık, sivil toplum ve parlamenter temsil, sorumluluk ve medeni erdemler konularını arkasından getirmesi gibi bir şeydir.² Sanki devlet hakkındaki geleneksel burjuva düşüncesine karşı sınıf ve kolektif toplumsal varoluşun en sert çelişkilerini çıkaran, henüz bitmiş devrim yüzyılının meydan okumalarından hiçbir şey öğrenilmemiş gibidir. Çünkü bütün o eski kavramsal-laştırmaların kendileri, bazı varsayılan komünizmden demokrasiye geçişlere benzetmenin kötüye kullanmak olacağı (her halükârda, insan bunun ekonomik düşünceden politik düşünceye geçişten çok bir kavramsal kayma olduğunu düşünüyor) bizim kendi çağımızdan çok farklı bir tarihsel durumun – yani kapitalizmden feodalizme geçişin – yansımaları idiler.

Bütün bunların yanı sıra, eski bir ekonomi politik, bir gölge gibi, ileri doğru yalpalar ve bize şaşırtıcı bir yeni gelişmeyi, tekerleğin keşfi kadar heyecanlı bir şeyi, yani pazarın yeniden keşfini sunar. Hiç kuşkusuz insanların beğenilerine karşılmalıdır, ama hiç kimse beni günümüzde ya da çağımızda bir Milton Friedman, bir Hayek ya da bir Popper'in düşüncesinin çekici bir yanı olduğuna ikna edemez.

¹ Son yıllarda ABD'deki felsefe bölümlerinde, etik alanında felsefenin bütün diğer dallarından daha fazla açıldığı söylendi. Ancak, bu pozisyonların sıklıkla üzerinde düşündükleri (klonlama, genetik, vb.) bilimlerdeki yeni sorunlar bana etik olmaktan çok politük gibi ve her durumda (Alain Badiou'nun göz kamaştırıcı yeni politik etiği dışında) felsefecilere bırakılamayacak kadar önemli görünüyordu.

² Eski siyaset felsefesi, daima, (Hobbes veya Spinoza için korku, çağdaş Pazar ideologları için 'güven' gibi) bir psikolojik nedenin (motivasyonun) kolektivitinin temelini oluşturduğu bir insan doğası kavramlaştırması üzerine kurulmuştu; daha yeni bir siyasi teori (örneğin Ernesto Laclau'da olduğu gibi) psikoloji yönelimli olmaktan çok temsil ve gösterenler (signifiers) etrafında örgütlenir.

Ve ardından, modernizmin hem icat ettiği hem de aynı zamanda yıktığını (estetik sorunların değişik yüce modernist biçimleri doğdukları hızla yok olurlar) düşündüğümüz bir disiplin olan estetiğin yeniden canlanması gelir. Ve yine bugün insanlar bir kez daha, burjuva güdüsü, bir yandan tamamen dekoratif ve hoşlanılabilir olanın sıradanlaştırılmalarında, diğer yandan değişik estetik meşrulaştırma ideolojilerinin duygusal idealizminde tespit edilebilecek olan estetiğin merkezî sorunu olan güzellik sorusunu gündeme getirmeye başlıyorlar.

(Aynı şekilde geleneksel olarak) düşünceler tarihi olarak tanımlanan şeyin de, sık sık oldukça kabul edilebilir bir şekilde siyasi konjonktürler ve kurumsal dinamiklere yüklenebilen bu tarzdan entelektüel bunalımlarla mücadele için donanımı zayıftır. Marksizmin yenilgisi (eğer gerçekten yenildiyse), daha çağdaş teorinin akışını kaynağında (Sartreci varoluşçuluk ve fenomenoloji dolayımını katetmiş olsa bile), Marksist sorunsalda durdurdu. Bu arada üniversitenin uzmanlaşması (ve artan bir şekilde özelleştirilmesi) etkilerinde sapkın olduğu kadar amaçlarında anarşist olan teorik enerjinin sistematik olarak yeniden kontrol altına alınmasını açıklayabilir. Ama tam da bu nedenle, bu tür yeniden kurumsallaştırmalar ve bunların bunalımlarını (bilinen merkezsizleştirilmiş ve rastlantısallık, kökencilik, karmaşıklık ve çokluk retoriği ile birlikte) postmodernliğin sonuçları arasında saymak çok zordur. Ne de kimse, Jean-François Lyotard'ın, kesinlikle eski akademinin yapay yeniden canlandırılması değil de yeni bir dilin icadı anlamına gelen, tarihin 'büyük anlatıları'nın yerini postmodernin çoklu dil oyunlarının³ almasını selamladığı zaman aklında olanın tam da bu olduğunu düşünebilir.

³ En meşhuru olarak bkz. Jean-François Lyotard'ın *The Postmodern Condition* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1980). Jonathan Arac Lyotardcı karşıtlıkları 'beyaz yalanlara' karşı 'dedikodular' şeklinde yeniden yazdı. Belki de Benjaminci bir sezgi biraz durumu aydınlatılabilir: 'Tarihin yapıları, günlük yaşamın gözünü korkutup onu kışlalara tıkayan ordunun kurumlarına benzer. Buna karşı, anlık (anekdotvari) olan ise bir sokak çatışması ya da ayaklanmadır.' (Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mas.: Harvard, 1999; or Suhrkamp, 1983, S 1a, 3).

Lyotard'ın postmodernliğinin – uzlaşmaz Nietzscheci şimdiki zamanlarla seyrek bir birlikte varoluşu harekete geçiren, sistematik olmayan bir 'güncellik' – ya da diğer postmodernitelerden herhangi birinin geçmişin reddedilişi, geçmişin toptan unutulmaya terk edilmesine işaret ettiğini düşünmek yanlıştır. Aksine, 'büyük' anlatılarla birlikte reddedilen şey aynı zamanda, tarih yazımının felsefi, edebi ve diğer daha küçük anlatı biçimleridir. Çünkü, postmodernitenin tarihsel romanları⁴ için olduğu gibi, tarih yazımı da geçici ve bir kez kullanılıp vazgeçilebilen kriterler (canon) biçiminde – bir ve aynı zamanda çözülme ve yerine başkasının konulmasına maruz metinsel ilişkilerin kümelenmesi – yeniden icat edilmelidir. Deleuze için olduğu gibi Lyotard için de, anahtar sloganı meşhur 'sakallı bir Hegel ve tıraş olmuş Marx' olmak üzere (tıpkı Deleuze'nin Nietzsche ve Kant, Hume ve Leibniz için zekice yaptığı gibi) geçmişin filozofları çağdaşlık-sonrası terimlerle yeniden icat edilmeli ve yazılmalıydı.⁵

Aslında Deleuze gibi Lyotard da, gerçekten, radikal olarak ve hatta buna da cesaret edebiliriz, otantik olarak Yeni'nin patlamasına tutkuyla bağlanmış, birçok yönden özsel bir modernist idi: Nihai olarak (birbirlerinden olabildiğince farklı olan) her iki adamın da politikalarına, estetik olarak damgasını vuran bir bağlılık. İşte bu nedenle, Lyotard'ın sözde büyük anlatılara yönelik (komünizm olduğu gibi Fransız cumhuriyetçiliğine de yönelmiş) büyük önleyici saldırısının (desteklediği) I. Körfez Savaşı'ndan daha fazla bitirici olmadığı ortaya çıktı. Çünkü Lyotard (tıpkı Walter Benjamin'in aktivist otomatının içine⁶ sinmiş teoloji gibi) kendi görünüşte siyasî postmodernliğinin içinde saklı olan estetik modernizme inancını korumak için, kendisini tek başına, post modernizmin dönüşünü hazırladığı gerçek modernizmi izlemediği, ama öncellediği şeklindeki acımasız duruma uygun şekilde izin veren kitaplar-

⁴ Bkz. Benim *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991) adlı kitabım, s. 366-9.

⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris, PUF, 1968), s.4.

⁶ Walter Benjamin, 'Theses on History', *Illuminations* (New York: Schocken, 1968) içinde. (Türkçesi: Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev.: Ahmet Cemal, İst. 1995, YKY, s. 37. Tarih Kavramı Üzerine I)

daki en eski zamansallık (temporality) modellerinden birini, yani devrevî olanı yeniden icat etmeye zorunlu halde buldu.⁷ Kendisi hiçbir şekilde benim burada sıraladığım tarzdan dönüşleri aklına getiremezdi.

Yine de, onun şaşkınlığı iki kullanışlı sonuca işaret eder. Bunlardan ilki, postmodernin hâlâ, retorığı ne olursa olsun, ‘yeni’ kullanımdan tamamen silinemeyen yeninin zorunlu olarak modernist kategorileri olarak kalana bağımlılığı ile ilgilidir. Ve aslında bu, (stilin sonu ve öznenin ölümüne rağmen) sırf müzeler ve sanat galerilerinin yenilik olmadan çalışabilmelerinin hemen hemen imkânsız olması yüzünden olsa bile kendisini yeniliğin egemen değerinden arındıramayan postmodernitenin küçük ya da önemsiz bir çelişkisi değildir. Böylece yeni Farklılık fetişi, her ne kadar bu ikisi komşu olmasalar da, Yeni fetişiyle örtüşmeye devam eder.

Çıkarılacak ikinci sonuç, tarihsel anlatıları (ve onların ‘sinmiş cücelerini’, erekselliği) suçlamanın onlarsız olmaktan daha kolay olduğu sonucudur. Daha önce başka bir yerde Lyotard’ın büyük anlatıların sonu teorisinin kendisinin de aslında diğer bir büyük anlatı olduğuna işaret etmişim.⁸ Aynı şekilde başka bir alanda da, Yeni Eleştirmenlerin (muhtemelen özünde anlatı-olmayan) şiirsel dili diğerine, yani genel olarak söylemin anlatısal biçimine üstün tutmasının, muhafazakâr ‘tarih felsefesi’ gibi bir şey olan tarihsel bir büyük anlatı tarafından – eski İngiliz küçük çiftçi tarım düzeni duygusallığına ilişkin bütünlüğünün (Eliot, Leavis), (şimdi Aydınlanma ile özdeşleştirilen ve Shelley gibi bir şairde somutlaşan) devrimci Romantizm tarafından sarsılmasında olduğu gibi – geçerli kılındığı ortaya çıkar. Bu ikincil anlatı bir tür ikincil ideolojik ek de değildir. Daha güçlü bir biçimsel sonuç için, yani tam da anlatının reddedilişi ve kınanışının kendisi bastırılanın bir tür anlatısal geri dönüşüne davetiye çıkarır ve kendisine rağmen, başka bir anlatı ile kendi anlatı-karşıtı tutumunu haklı kılmaya yönelir; bu söz konusu iddianın, terbiyeli bir şekilde gizlenmesinde her türlü çıkara-

⁷ J.-F. Lyotard, ‘Réponse à la question, qu est-ce que le postmoderne?’ *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (Paris: Seuil, 1986), içinde s.29–33.

⁸ Benim Lyotard’ın *Postmodern Condition*’ına yazdığım ‘Giriş’e bakınız.

rı olan bir şeydir.⁹ Ama ben bu ilkeye biraz ontolojik bir formülasyon vermek yerine, bütün görünürdeki anti-anlatı kavramlarda, özellikle de anlatının kendisini hedef aldıklarında işbaşında olan gizlenmiş ideolojik anlatıları bulmak için bir öneri olarak, bu ilkeyi metodolojik biçimde yeniden şekillendirmeyi tercih edeceğim. Ve eğer bu öneri hâlâ çok genel ve soyut ise, izleyen bölümde mevcut bağlamımızda daha somut bir ayrıntılı tanımlama yapacağım (ortaya konacak dört ilkedeki ilki).

Ama şimdi o bağlama dönmenin ve biraz mutlak postmodernlikte modası geçmiş olanın dönüşünü ya da yeniden keşfini düşünmenin zamanı; bu şüphesiz en paradoksal tekerrürdür, çünkü bu, tam da modernitenin, yani bizim uzun süredir safça yerinden edildiğini düşündüğümüz şeyin tekerrürüdür. Ama aslında modernite bütün dünyada yeniden işbaşındadır ve eğer eski İkinci Dünya'yı saymazsak Latin Amerika'dan Çin'e, siyasî tartışmalar içinde fiilen kaçınılmaz olandır. Ama Batı'nın iddia edilen zaferi, bunlar ister yeni-sol ister yeni-sağ dil içinde eklenmişler (aslında sol ile sağ arasındaki herhangi bir farklılığın reddi, sıklıkla böyle bir 'postmodern' retoriğin aslî unsuru idi), eski modernist Ütopyacı ve üretimi değerlerin yenilgisi, ideolojinin ve benzer şekilde tarihin 'sonu' ve adıcı (nominalist) özgün ve Farklılık dogması olarak, açıkça postmodern olan terimler içinde ısrarla kutlandı. Modernin bütün raflar ve mağaza vitrinlerinden tümüyle kaldırılmasından, medyadan emekli edilmesinden ve çok az, aksi ve herkesin açıkça dinazor (saurian) diye kabul ettiği entelektüeller dışında bütün entelektüellerin uysalca modernlikten arındırılmalarından sonra, 'modernlik' sloganının yeniden canlandırılması hâlâ hangi amaca hizmet edebilir? İnsan, eski modernite dilinin bu yeniden ortaya çıkışı da bir tür postmodern bir şey olmalı diye şüphelenmeye başlıyor; çünkü bu kesinlikle yakın geçmişimize dönük hiçbir samimi filolojik ve tarihyazımsal ilginin sonucu değildir. Burada olan şey, daha çok, sosyolojideki en büyük adlardan bütün toplumbilimler-

⁹ Böylece, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1971; s. 332-3'deki sözlerimi, Yeni Eleştiri'nin anti tarihseleliği veya tarihselelik dışılığının daha derin bir operasyonel ve ideolojik tarihsel anlatıyı veya 'tarih felsefesi'ni' gizlediğini söyleyerek düzeltmek isterim.

deki (ve aynı şekilde bazı sanatlardaki) sıradan tartışmalara kadar, modernin yeniden tedavüle sokulması, yeniden paketlenmesi, entelektüel pazarda canlanmış satışlar için büyük miktarda üretimidir.

Çok azı bunu meşrulaştırmaya yetse de, aslında niçin böyle olduğunun birçok nedeni vardır. Postmodernite, en tehlikeli sonuçlarından bazıları – geç kapitalizmin yeniden teorileştirilmesi, feminizm, sözde ‘görececilikle’ uzlaşma ve toplumsal gerçekliğin kurulmuşluğu – daha açık hale geldiğinde müesses disiplinlerde görece itibarsız bir fikir gibi görünmeye başladı. Böyle bir dönemleştirmeye güvenmeseniz de, soyağacı sosyolojinin kurucu babalarına kadar geri giden ve aslında sosyolojinin bir çalışma alanı olarak sınırdaş olduğu modernite kavramı, yeterince saygıdeğer ve akademik görünür.

Ne var ki, daha derin güdülenmeler, daha derin avantajlar var ve bunlar deyim yerindeyse çoğunlukla yeni global pazarda, kısmen de düşüncelerin global pazarında yer alır. Çünkü modernite kavramının kaçınılmaz yönlerinden biri modernleşme idi (ve bu sözcük bayağı geç, ilk kez II. Dünya Savaşı sonrasında kullanılmıştı). Modernite (en azından ‘modern’ zamanlarda) daima teknoloji ve dolayısıyla ilerleme ile ilgili bir şeydi. Ama I. Dünya Savaşı, ilerleme ideolojilerine, özellikle de teknolojiyle ilişkili olanlarına büyük bir darbe vurdu; ve her durumda, burjuva düşünürlerinin kendilerinin, geç on dokuzuncu yüzyıldan başlayarak, ilerleme hakkında ciddi ve öz-eleştirel şüpheleri vardı. Modernite ve modernleşme sosyalist ülkelerdeki Stalinist Batı ve Batının sanayisini yakalama vaadinde oldukça farklı bir versiyonunu denerken, II. Dünya Savaşı’ndan sonra modernleşme teorisinin icadı burjuva ilerleme fikrinin ömrünün geri kalan kısmını yaşamasına izin verdi. Marksizm ve sosyalizmin gerçek doğalarında kötü Protemeci (kurtuluşçu) ideolojiler olduğu genel önermesiyle stratejik olarak bağlantılı Stalinist modernleşme tipinin gürültülü kınanışı, yine de çevre hareketi, belirli feminizmler ve ilerleme ve sanayileşmenin değişik (tiplerdeki) yeni-sol eleştirilerinin Batılı modernleşme tiplerini benzer (paralel) şekilde gözden düşürmesini

gözlerden gizlememelidir. Yine de eğer ‘tarihin sonu’na inanıyor ve siyasî düşüncenizden gelecek ve (ilerleme bir yana) radikal değişikliği dışlamışsanız, çekici bir siyasî programı nasıl şekillendirebileceğinizi düşünmek zordur.

Modernite kavramının canlandırılması bu sorunu çözmeyi amaçlayan bir çabadır. Modernleşme, sosyalizm, sanayileşme (özellikle de eski bilgisayarlaşma öncesi ağır sanayi tipi) Prometecilik (kurtuluşculuk) ve genel olarak ‘doğanın ırzına geçilmesinden’ (bahsetmenin) itibarının olmadığı bir ortamda hâlâ az gelişmiş denilen ülkelerin basitçe kendilerini ‘modernleştirmek’ istiyor olabileceklerini öne sürebilirsiniz. Bugün dünyadaki bütün gerçek ulus-devletlerin teknoloji alanından başlayarak anlaşılabilir bütün anlamlarda uzun zamandır ‘modern’ olmaları mesele değil: Batı’nın başka kimsenin sahip olmadığı bir şeye sahip olduğu yanlışlaması teşvik ediliyor. Öyleyse bu gizemli şey ‘modernite’ diye adlandırılabilir ve büyük oranda bu ürünü satması istenenlerce tanımlanabilir.

‘Modern’ teriminin tartışmalı yeni kullanımının ve bunun bizi sürüklediği karışıklığın güncel bir örneğini vermek istiyorum. Oskar Lafontaine, Almanya’da yeni Schroeder hükümetinde başına gelenleri anlatırken, bu hükümetteki pazar yanlısı rakiplerinin yaygın olarak ‘modernleştiriciler’ diye tanımlanmalarından yakınıır:

‘Modernizasyon’ ve ‘modernite’ kelimeleri, her anlama gelebilecek moda kavramlar haline getirildiler. Eğer halkın bugün modernleştiriciler dediklerinin ‘modernite’ kavramından ne anladığını ortaya çıkarmaya çalışırsanız, bunun, ekonomik ve global pazarın varsayılan zorunluluklarına toplumsal uyumdan fazla farklı bir şey olmadığını görürsünüz. Modernite kavramı tamamen ekonomik ve teknik kategorilere indirgendi. Dolayısıyla Anglo-Saksonların işten çıkarmalara karşı hiçbir yasal garantisi yoktur, bu nedenle eğer modern olmak istiyorsak bu alandaki kendi güvencelerimizden de kurtulmak zorundayız. Birçok ülkede sosyal güvenlik ağı ciddi biçimde küçüldü, dolayısıyla eğer modern olmak istiyorsak bunu da büyük oranda küçültmek zorundayız. Birçok ülkede işletme vergileri yatırımcıların ülkeyi terk edip başka yere gitmemesi için azaltıldı, dolayısıyla biz de modern olmak ve kendi vergilerimizi de azaltmak zorundayız. Modernite basitçe bu tür ekonomik zorunluluklara uymayı anlatan bir sözcük haline

geldi. Birlikte nasıl yaşayacağımız ve nasıl bir toplum istediğimiz sorusu tamamen modern olmayan bir soru haline geldi ve artık sorulmuyor.¹⁰

Bu bağlamda, ‘modern’ teriminin gündeme getirilmesi, (başka bir bağlamda ‘reformcu’ ve ‘sertlik yanlıları’ ayrımını empoze etmedeki başarıda olduğu gibi) temel bir siyasî söylemsel mücadelenin bir parçasıdır. Eğer serbest pazarcı tutumlar sistematik olarak modernite ile özdeşleştirilebilirlerse ve alışkanlıkla modern olanı temsil eden şey olarak kavranırlarsa, serbest-pazar yanlısı kişiler eski ideolojik zaferleri hayli geride bırakan temel bir zafer kazanırlar. Bunu bir medya zaferi olarak adlandırmak, bugün siyasî mücadelenin yerine dil ve terminolojinin konulmasını hafife almak olur. Mesele şu ki, karşıt görüşü savunanların terminolojik olarak gidebilecekleri bir yer yok. Serbest pazarın, örneğin sosyalistler gibi, karşıtları sadece modern olmayan, gelenekçi ve hatta sonunda açıkça ilerlemeye ve moderniteye karşı çıktıkları gerekçeyle sertlik yanlıları gibi olumsuz ya da dışlayıcı kategoriler altında sınıflandırılabilirler. Lafontaine’nin buradaki yakınan tonundan açıkça anlaşılıyor ki, o sadece temel söylemsel mücadelesini kaybetmemiş, aynı zamanda bu mücadelenin belirleyici doğasından ve öncelikle kontrolü elinde tuttuğundan da haberi yok.

Bütün dünyada hakkında çok fazla değerlendirme yapılan ve bu özel biçim içinde sistematik olarak hâlâ kullanılmakta olan ‘modernite’ sözcüğünün dinamikleri hakkında bu kadar yeter. Ama ben bu değerlendirmedeki kavramsal ve felsefî bir tutarsızlığa da işaret etmek istiyorum. Marksizm ve sosyalizme (eğer bütün sol-merkezli liberalizmin bütün biçimlerine karşı değilse) karşı polemikte söylenmek istenen, modernizmin temel paradigma-sına hâlâ bağlı oldukları için, onların tutumlarının modasının geçmiş olduğudur. Fakat modernizm burada, ister devlet idaresi, ister ekonomi ya da estetikte olsun eski moda bir tepeden tırnağa planlama, yerinden yönetim değerleri ve her yeni postmodern kullanımı karakterize eden önceden belirlenemezlikle tamamen çelişik olan bir merkezî iktidar alanı olarak anlaşılıyor. Dolayısıy-

¹⁰ Oskar Lafontaine, *Das Herz schlägt links* (Econ, 1999).

la Lafontaine gibi insanlar modern – olmuyorlar, çünkü hâlâ modernistler; bizzat modernizmin kendisi modern – olmayan; ama ‘modernite’ – yeni onaylanmış olumlu anlamında – iyi, çünkü o postmodern. Öyleyse neden bu sözcüğü kullanmayalım?

Nedenlerinin daha derin cevapları gizlediğine inandığım – çok teorik, henüz yeterince popüler ya da yaygın olarak kullanılmıyor, ‘post’ otomatik olarak rahatsızlık, gariplik ve ironik sorguyu akla getiriyor gibi – açık cevaplar, en iyi şekilde, ‘modernite’nin en etkili çağdaş ideologunun yani Anthony Giddens’in çalışması incelenerek keşfedilebilir. Bu, sonunda ateşli taraftarlığına başladığı o modernitenin bir eleştirmeni olarak başlayan bir çalışmadır. Giddens, *Modernliğin Sonuçları*’nda (The Consequences of Modernity) postmodernle flörtüne bir son verir ve bunu niye yaptığını anlatır (bu, onun da tıpkı başka birçokları gibi ‘postmodernliği’ asıl olarak Lyotard gibi kişiler tarafından benimsenen bir nihilist ve görececi felsefe türü olarak gördüğü şeklinde anlaşılmalıdır). İşte onun yorumu:

Postmodernlik ve benzerleri gibi yeni terimler icat etmek yeterli değildir. Bunun yerine, toplum bilimlerinde şimdiye kadar belirli ve oldukça özgül nedenlerden dolayı yetersiz şekilde anlaşılmış olan modernliğin kendi doğasına tekrar bakmalıyız. Bir post-modernlik dönemine girmek yerine, modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir başka döneme doğru gidiyoruz. Daha sonra da ileri süreceğim gibi, modernliğin ötesinde oluşmakta olan yeni ve farklı bir düzenin ana hatlarını algılayabiliriz; bu düzen “post-modern”dir; ama, şu anda birçokları tarafından “post-modernlik” olarak adlandırılardan da çok farklıdır.¹¹

Öyleyse Giddens’in önerisi ‘radikal modernite’ diye yeniden adlandırılacaktır. Bu kesinlikle, Habermas’ın çok zeki eksik modernite, ‘tamamlanmamış bir proje olarak modernite’ formülasyonundan hiç de o kadar farklı görünmüyor. Ama Habermas’ın formülasyonu kullanışlı bir şekilde belirsiz kalır ve insanın, modernitenin tamamlanmamış olduğu, çünkü asla burjuvazi ve onun ekono-

¹¹ Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Palo Alto: Stanford University Press, 1990), s. 3. (Türkçesi: *Modernliğin Sonuçları*, Çev.: Ersin Kuşdil, İst. 1998, Ayrıntı Yay.) Çeviri göndermede bulunulan Türkçe metinden alınmıştır.

mik sistemi tarafından tamamlanamayacak olduğu ihtimalini kabul etmesine imkân tanır. Fakat bu tam da Giddens'in bizim yapmamızı istediği şeydir: Üçüncü Yol'un serbest pazara bağlılığı onun zaman zaman kullanmaktan hoşlandığı sosyalist deyimleri manasızlaştırır. En azından bir konuda onunla aynı fikirde olduğumu eklemeliyim – modernitenin bir tamamlanmamış veya eksik modernizasyon durumunu tanımlayan bir sorular ve yanıtlar seti olduğu yerde, postmodernite, eğilimsel olarak, iki başarıda – tarımın sanayileşmesi, yani bütün geleneksel köylülüğün yıkımı ile Bilinçdışının sömürgeleştirilmesi ve ticarileştirilmesi ya da başka bir deyişle kitle kültürü ve kültür endüstrisi – özetlenebilecek daha tam bir modernizasyonda elde edilen şeydir.

O zaman mevcut anlamında 'modernitenin' ideologları bir postmodernite kavramının kaçınılmaz kıldığı ciddi siyasî, ekonomik, sistemik soruları sormadan kendi ürünlerini – enformasyon devrimi ve globalleştirilmiş serbest pazar modernitesi – tiksindirici eski tür ürünlerden nasıl ayrılabilirler? Yanıt basittir: 'birbirinin yerine geçen' ya da 'alternatif' postmodernitelerden söz ederek.¹² Herkes şimdi formülü biliyor: Yani herkes için standart ya da hegemonik Anglo-Sakson modelden farklı olan bir modernite olabilir. Anglo-Sakson modelde, sizi bağlı bir konuma sokması da dahil sevmediğiniz ne varsa, bunlar, sizin kendi modernitenizi farklı bir şekilde şekillendirebileceğiniz, dolayısıyla bir Latin Amerikan veya Hindistan veya Afrikalı veya başka moderniteler olabilir şeklindeki güven verici ve "kültürel" bir kavrayışla halledilebilir. Ya da Samuel Huntington'ın kılavuzluğunda gider ve bütün bunları, kültürün özsel olarak dinsel bakımdan farklı tarzları şeklinde yeniden biçimlendirebilirsiniz: Bu bir Yunan ya da Rus

¹² Ama (bütün dünyada postmodernite içinde ortaya çıkan Disneyleştirilmiş kültürel canlanmalara karşı olarak) gerçek kültürel farklılıklar hakkındaki yanıltıcı görüşler ile dünyanın bütün ülkelerinde modernite (veya kapitalizme) giden alternatif tarihsel yolları adlandıran tamamen farklı kavram arasında kesin bir ayrım yapmak zorundayız. Buradaki tutum (ve birçoğumuz bunun Marx'ın tutumu olduğuna ve 'İngiltere'nin bu yollardan sadece biri ve örnek oluşturan yol olmadığına inanıyoruz) kapitalizme giden bütün yolların biricik ve 'istisnai', olumsal ve biricik bir ulusal durum tarafından belirlendiği şeklindedir. Ayrıca ileride sayfa 111'de Geçiş Tarzları, 31. dipnota bakınız.

Ortodoks modernite, bir Konfiçyusçu modernite ve Toynbeci bir moderniteye kadar böyle devam eder.¹³ Fakat bu, modernitenin, dünya ölçeğinde kapitalizm demek olan öteki temel anlamını göz ardı etmek demektir. Kapitalist globalleşmenin sistemin bu üçüncü ya da geç çağında tasarladığı standartlaştırma, evrensel bir pazar düzeni tarafından sömürgeleştirilen gelecekteki bir dünyada kültürel çeşitlilik olacağına yönelik bütün ümitler hakkında kayda değer şüpheler doğurur.

Yine de modernitenin tek tatmin edici semantik anlamının kapitalizmle bağlantısında yattığına inansam da, (ama terimin başka bir kullanımını, bana kullanışlı ve dramatik olduğu kadar nihai olarak itiraz edilemez de görünen bir kullanımını seçeceğim), takip eden uzun inceleme konuyu daha farklı ve tözel olmayan (non-substantive) bir yoldan ele alacak. Şimdi, kısa kesmek için bunun, ‘modernite’ sözcüğünün, sözcüğün keşfedilip, kavramlaştırılıp, önerilecek doğru bir kullanımı olduğu şeklindeki herhangi bir önvarsayımı açıkça reddeden kullanımlarının biçimsel bir çözümlenmesi olacağını söyleyelim. Bu bizi estetik alanda benzer belirsizliklerin bulunabileceği ve bulunacağı bağlantılı bir kavrama, modernizme götürecek bir yoldur. Ama modernizm de bizi beklenmedik bir şekilde, kendi yakın tarih ve hazinelerine götürecektir; dolayısıyla inceleme, beklenebileceği gibi herhangi bir ortaya çıkmakta olan postmodern bir belirti üzerinde değil, aksine geç modernizm diye adlandırmak istediğim özel olarak tarihsel dönem kavramı ile sonuçlanacak. Dolayısıyla proje, bir kavramdan çok bir sözcüğün ideolojik bir çözümlenmesi projesi olacak. Böyle bir çözümleme konusunda esas açısından rahatsız edici olan şey, tıpkı ötesine bakarken üzerinde yoğunlaşmaya çalıştığımız bir pencere camı gibi, o nesnenin varlığını belirten terimin geçerliliğini reddederken, aynı zamanda o nesnenin varlığını kabul etmek zorunda olmamızdır. Ya da belki en iyisi, ‘modern’ sözcüğü etrafında kümelenen kavramların kabul edilemez oldukları kadar kaçınılmaz olduklarını da kabul etmektir.

¹³ Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York: Simon and Schuster, 1996).

I

Modernitenin Dört İlkesi

Kavram olarak ‘modernite’ modernlikle o kadar çok bağlantılandırıldığı, ‘modern’ sözcüğünün beşinci yüzyıl kadar eski bir tarihten beri kullanıldığını görmek şaşırtıcıdır. Papa I. Gelasius’un (494/5)¹ kullandığı şekliyle sözcük, basitçe, çağdaşları Kilise babalarının eski döneminden ayırır ve şimdiki zamana (kronolojik olanın dışında) bir ayrıcalık tanımaz. Şimdiki zaman ve yakın geçmiş burada devamlılık içindedir ve her ikisi de tanıkların İsa’yı canlı gördüğü o biricik tarihsel zamandan kesin biçimde ayrılır. O zaman, şimdiye kadar Latince *modernus* basitçe ‘şimdi’ ya da ‘şimdi ki(nin) zamanı’ demektir ve böylece, böyle bir *modernus* için herhangi bir eşanlamı (sözcüğü) olmayan Yunancanın yerine geçer.² Ama Roma’nın Gotlar tarafından fethinden sonra, hemen hemen aynı zamanda yazan Cassiodorus’un çalışmasında terim yeni bir ek anlam kazanır. Çünkü *Modernus*, bu asıl olarak edebi akademisyenin düşüncesinde Cassiodorus’un *antiquas* (eski) diye tanımladığı bağımsız özsel bir antiteze sahiptir. Papa’nın bakış açısından yeni Got İmparatorluğu Hristiyan teolojik geleneğinde, güç bela, bir kınılmayı ifade ediyordu. Yazın adamı için bu, bundan sonra klasik bir kültür ile tarihî görevi arasında temel bir ayrım çizgi-

¹ Burada Hans-Robert Jauss’un faydalı gözden geçirmesini takip ediyorum, ‘Literarische Tradition und gegenwartiges Bewusstsein der Modernität’, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970) içinde s. 11–57. Jauss Baudelaire’den ayrılır (Benjamin üzerine sonradan düşündükleri pek ikna edici değildir). Makalenin polemik boyutu Ernst Robert Curtius’un *European Literature and the Latin Middle Ages* içinde, modernitenin bir ‘edebi sabit’ olduğu şeklindeki tutumuna yöneliktir. Kendisinin merkezî araştırması (27 Ocak 1687’de başlayan) ‘Querelle des anciens et des modernes’* dönemi içindedir. Bunun için Jauss’un uzun bir önsöz yazdığı (s. 8–64) Perrault’un *Parallèle des anciens et des modernes* (1688–97)’in faks kopyasına bakınız (Munich: Eidos, 1964). Jauss’un geç antikle ve on birinci yüzyıl için kaynağı Walter Freund’dur, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters* (Cologne: Böhlau, 1957).

² Freund, s. 39.

* *eskilerle modernlerin mücadelesinde...*

sini gösterir. ‘Modern’ terimine, zamanımıza kadar taşımaya devam ettiği özel anlamının verilmesinde hayati olan şey işte bu kırılmadır. Değişik Rönesansçılar için (Carolingian’ın yanı sıra on ikinci yüzyılın Rönesansçıları ve Burckhart’ın İtalya’sı) yeni tarihi misyonu övünçle üstlenirken, Cassiodorus için terimin *Epigonen-tum*’un melankolisiyle yüklü olmasının önemi de yoktu.

Burada söz konusu olan *novus* ile *modernus*, *yeni* ve *modern* arasındaki ayrımdır. Bunu, yeni olan her şey zorunlu olarak modern değilken modern olan her şeyin zorunlu olarak yeni olduğunu söyleyerek halledebilir miyiz? Bu bana öyle geliyor ki, kişisel ve kolektif veya tarihsel kronolojiyle bireysel deneyim arasında; tüm kolektif zamansallığın somut olarak modifiye edildiği anların örtük ya da açık olarak tanınması arasında ayrım yapılmasıdır.

Yeni söz konusu olduğunda, böylece öngörülen özne, hiçbir özel referans veya sonucu olmayan öncellerinden yalıtılmış bir birey olarak belirlenir; modern söz konusu olduğunda, özne bir dizi benzer olguya bağlantılı olarak ve farklı bir tipin kapalı ve yok olmuş fenomenal dünyasıyla karşıtlığı içinde kavranır.³

Bu ayrımın kavranmasında yeni sözcüğün varlığının rolü nedir? Bu geleneğin yapısalcı leksikolojicileri* için⁴ farklı terimlerin ve değişkenlerin varlığı kesinlikle temel bir önkoşuldur: ‘bir alanın özel farklılaştırılmasının olmadığı yerde, radikal olarak farklı zamansal bir uzam da sınırlarından kurtulamaz.’⁵ Ama nedensellik ne böyle atfedilir, ne de böyle olmak zorundadır: Terimlerin bir alanda yayılmasını ve başka bir alanda da yeni doğmakta olan bir bilinç tarafından mülk edinilmesini tasavvur edebiliriz.

Yine de bu aşamada *modernus* gibi bir sözcüğün aykırı dinamiklerini küçümsemek hayati öneme sahiptir. Böyle bir terimin anlaşılması için en az iki rakip modele sahibiz. İlki bu terimin, ken-

³A.g.e., s. 2.

* sözcüklerin anlam ve kullanılışlarıyla ilgili bilimle uğraşanlar. – ç.n.

⁴ Her şeyden önce bkz. Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes* (Heidelberg: C. Winter 1932); ve ayrıca benim *Prison-House of Language* (Princeton: Princeton University Press, 1972), s. 18–20’de yazdıklarıma bakınız.

⁵ Freund, s. 25.

dillerini sonuçta (gelecek, ön gelecek, tamamlanmış geçmiş, tamamlanmamış geçmiş vb. gibi zamanlara evrilten) zamansal kategoriler çerçevesinde ele alınmasını önerir. Reinhart Koselek⁶ ile beraber, o zaman biz, yeni zaman – sözcüklerin doğuşunun, tarihsel bilincin evrimi hakkındaki bir anlatının kanıtı olduğu bir düşünceler tarihi oluşturabiliriz. Ama felsefi olarak bu yaklaşım hakkında ‘zaman hakkında konuşmak için her zaman geçtir’⁷ denilen zamansallığın kendisinin çelişkileri üzerine kurulur.

Soruna anlam ve bilinç bakımından değil, ama maddî göstergeler bakımından yaklaşan diğer açık model dilbilimsel yaklaşımdır. ‘Modern’in Jespersion’un ‘değiştiriciler’^{8*} dediği kategori altında sınıflandırılmayı gerektirdiği ileri sürülebilir: Yani, anlamı ve içeriği zaman içinde konuşandan konuşana değişen o boş, telaffuzun bağlamına başvuru veya zaman ve mekânı gösterme araçları. Bunlar zamirler (ben, bana, sen), yer adları belirten sözcükler (burası ve orası) ve elbette aynı şekilde zaman – sözcükleridir (şimdi ve o zaman). Aslında, modern dilbilimden bayağı önce, Hegel’in *Tinin Görüngübilimi* meşhur bir şekilde, kesinlikle, biz onların taşınabilir değişkenliklerini kavrayıncaya kadar, o işaret ettiğinde ilk başta bütün sözcüklerin en somutu gibi görünebilen bu tür değiştirici-

⁶ Örneğin bkz. Reinhart Koselek, *Futures Past: On the Semantic of Historical Time* (Cambridge, Mas. : MIT Press, 1985).

⁷ ‘D’une certaine manière, il est toujours trop tard pour poser la question du temps.’ (Zaman sorununu ortaya koymak için her zaman biraz geç kalınmıştır) Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris:Minuit, 1972), s. 47.

⁸ ‘Değiştirici kavramı, her ne kadar geçmişte yeterince takdir edilmemiş ve dolayısıyla daha dikkatli bir değerlendirmeyi gerektiriyor olsa da, bir süredir bana dilbilimin köşe taşlarından biri gibi görünüyor. “Değiştirici” denen gramerle ilgili (gramatik) biçimin genel anlamı verili konuşma eylemine, bu biçimi kullanan konuşma eylemine, bir referansla tanımlanır. Böylece geçmiş zaman bir değiştiricidir, çünkü kelimenin gerçek anlamı ile verili konuşma eylemini önceleyen bir olayı tanımlar. Bir fiilin birinci tekil şahıs veya birinci tekil zamir hali bir değiştiricidir, çünkü birinci tekilin temel anlamı verili konuşma eyleminin sahibine bir referansı içerir. Benzer şekilde, ikinci tekil şahıs zamiri de söz konusu konuşma eyleminin yöneltildiği muhataba bir referansı içerir. Eğer hitap edenler ve muhataplar konuşmanın seyri içinde değişirlerse, Ben ve Sen’in maddî içeriği de değişir. Yer değiştirirler.’ Roman Jakobson Krystyna Pomorsko ile *Dialogues* içinde (Cambridge, Mas.: MIT, 1983) içinde, s. 78–9.

* Konuşma içinde konumları değiştiren sözcükler. – ç.n.

ciler üzerine bir tartışma ile başlar.⁹ Ama felsefi olarak tutarsız olabilirlerse de, değıştiriciler vardır; ve çok iyi bilinen dünün ‘modern’ modaları vakası ‘modern’ teriminin de onların arasına konulabileceğini varsayar. Ama bu durumda modernin paradoksları sadece yeni olanın paradokslarına indirgenir; ve bilinen her dilde değıştiricilerin varlığı bizim şimdiki inceleme konumuzu, önceleyen modelin vurgulama meziyetini gösterdiği bu tarihsellikten bile yoksun bırakma eğilimindedir.

Ama her iki yaklaşımın iç çelişkileri, bu yaklaşımları tamamen diskalifiye etmenin yanı sıra, bu konuda bazı temel belirsizlikler olduğunu gösterme eğilimindedir (ve bu nedenle bir prosedürle ilgili bir önlemler ve tedbirler seti empoze edebilir). Jauss’un olaya hâkim değerdendirmesi modernite kavramının tarihinde bu şüpheyi daha da artıran bazı nihai değerdendirmelerden önce dikkate alınması gereken iki gelişmeyi ortaya koyar.

Bunlardan biri Jauss’un modernin ‘devrevî’ ve ‘tipolojik’ dediği versiyonları arasında ortaya çıkan farklılıktır.¹⁰ Rönesans gibi tarihsel anlar söz konusu olduğunda devrevî düşünceye kesinlikle alışkınız. (‘Maintenant toutes disciplines sont restituees, les langues instaurees’);¹¹ ‘kuşak’ kategorisinin, aynı anda, söz konusu olan dönemin kimliği ve biricikliği hakkında (1960’larda olduğu gibi, genellikle özel bir yoldan ‘devrevî’ dönüşün içeriğini belirleyen şekilde devrimci olarak hissedilen) yoğun bir ortak öz-bilinç gerektirirken, daima kendisiyle birlikte belirli bir devrevî hareket getirdiği daha az açık bir şeydir.

Bu arada, Jauss ‘tipolojik’ ile sadece verili bir dönemin geçmişteki bir ânı gerçekleştirmesi ya da tamamlaması (Yeni Ahit’in, Eski Ahit’in figüral öngörülerini tamamlamasında olduğu) gibi bir anlamdan bahsetmez. Bu ilişki kesinlikle Rönesans ya da ‘Querel-

⁹ G.W.F. Hegel, *Phaenomenologie des Geistes*, A – 1, ‘Kesinlik duygusu’ üzerine. Bütün yapıt dolaylımsızlığa karşı bir polemiktir; bu açış bölümü, dolaylımsızlığın somutluğunun bir reddidir.

¹⁰ Jauss, ‘Literarische Tradition’, s. 20.

* Şimdi artık tüm disiplinler gözden geçirilip yeniden kurulmuş, diller düzenlenmiştir.

¹¹ Rabelais, Pantagruel, the ‘Lettre de Gargantua’, *Oeuvres complètes* (Paris: Pléiade, 1955) içinde, s. 226.

le des anciens et des modernes'de modern denenlerin tutumları için geçerlidir: Ama Cassiodorus'un paganizmin edebiyatına saygısı ya da kendilerini devlerin omuzlarında duran cüceler olarak düşünen meşhur on ikinci yüzyıl *moderni*'nin geçmişine duyulan saygıda olduğu gibi, basit taklit ve benzemeye çalışma durumları için açıkça daha az geçerlidir. Ama Mücadele'nin tarihinin de gösterdiği gibi, şimdinin geçmiş karşısında hissedilen üstünlüğü ya da astlığı belki de iki tarihsel moment arasında, her iki yönden de değerlendirilebilecek bir özdeşleşme kurulmasından daha az önemlidir.

Ama burada ek bir tutarsızlık var: Yani, eğer bu karşıtlığa daha yakından bakarsak, iki ucu birbirlerinin içinde yok olmuş gibi görünür; ve devrevî olan, bu anlamda, tipolojik devrevî olduğu için, tamamen tipolojik olduğunu kanıtlar. Dolayısıyla ayırım, daha az açık olan başka bir şekilde yeniden formüle edilmelidir: Gerçekte, bu, aynı konunun tarihsel zamandaki aynı momentin iki algı biçimi arasında bir tür Gestaltçı birbirinin yerini alma durumuna işaret eder. Bana öyle geliyor ki, ('devrevî' olarak tanımlanan) ilk algısal örgütlenme daha iyi, radikal bir kopuş hissinde oluşan bir tarih bilinci olarak tanımlanır; 'tipolojik' biçim daha çok bütün bir döneme gösterilen dikkat ve bizim ('modern') dönemimizin aşağı yukarı geçmişteki şu ya da bu döneme benzer olduğu hissinden oluşur. Her ne kadar birbirini tamamlayıcı görünseler de, bir bakış açısından diğerine geçişte bir bakış değişikliği olduğu kesinlikle görülmelidir: Bizim kendi momentimizi, bütünüyle yeni bir dönem olarak hissetmek, kesinlikle onun orijinalliğinin yakın geçmişe karşı konumlandırıldığı dramatik tarz üzerinde yoğunlaşmayla aynı değildir.

Jauss'un işaret ettiği diğer itiraz, bu itirazın tamamlanması ve açığa kavuşturulmasına hizmet edebilir. Bu tarihsel olarak 'klasik' ve 'romantik' sınıflandırmalarına karşı çıkan, ama daha genel bir önemi olduğu görülebilecek bir itirazdır. Elbetteki *modernité* kavramı, geç romantizm hâlâ klasik olana karşı gerici bir tepki olarak algılanan şeyden bir tatminsizlik hissetmeye başladığı zaman doğar ve Baudelaire, galiba hâlâ bizimle birlikte olan ve dikkate de-

ğer olan avantajı, bu tür tarihsel itirazlar ve antitezlerden yeni – bulunmuş bağımsızlığından kaynaklanıyor görünen, bir kullanımı devreye sokar.

Ama bu gelişme bile daha önce ‘antikite’ (veya eskiler- ‘les anciens’) diye tanımlanmakta olan şeyle artık çakışmayan klasik kategorisinin kendisinin ortaya çıkıyor olmasıyla belirlenen değişimlere bağlıdır. Bu Epigone’un bağımlılığının acısı ile birlikte büyük miktarda nostalji ve geçmişe dair büyülenmenin ortadan kalktığı önemli bir gelişmedir. Aslında Jauss’un ‘modernus’un hazineleri anlatısındaki en dramatik ân tam da bu noktada ortaya çıkar: Antikler ve modernler arasındaki kavganın sanki kendisini çözdüğü ve geçersizleştirdiği ve her iki tarafın beklenmedik bir şekilde aynı inanca, yani yargının, ifade edildiği terimlerin – antikitenin üstün olup olmaması, şimdinin ve modern zamanların aşağı olup olmaması – tatmin edici olmadığı sonucuna vardıklarında. O zaman her iki tarafta da varılan sonuç, geçmişin ve antikitenin, ne üstün ne de aşağı olmadığı, basitçe farklı olduğu sonucudur. Bu tarihin kendisinin doğum ânıdır. Bu haliyle tarihsel farklılığın tarihsel olarak yeni bilinci şimdi masayı yeniden düzenler ve şimdi’nin karşıtı için bizi yeni bir sözcük ile başbaşa bırakır: Klasik, o zaman Stendhal’ın neredeyse bir anda geçmişin bu ya da o ânının modernitesi (ya da ‘romantizmi’) diye tanımladığı klasik sözcüğü ile.¹² Jauss anlatısını bu noktada sonuçlandırır, tarihselliğin o diğer vazgeçilmez boyutuna, geleceğe, sadece geçerken değinir. Geleceğin hem geçmişimiz hem de şimdimizin gerçekliği (aktüalitesi) hakkındaki – Abbé de Saint-Pierre’in 1735’de¹³ zaten belirtmiş olduğu – kaçınılmaz yargısı bizim modern ve modernite ile ilgilenmemizde eşit oranda önemli bir rol oynayacaktır.

¹² Jauss, ‘Literarische Tradition’, s. 51–3.

¹³ A.g.e., s. 34.

Şimdi, bugünkü en geçerli ve yaygın modernite teorilerinden bazılarını incelemeye başlamadan önce bazı geçici biçimsel sonuçlar çıkarmanın zamanı geldi. Şimdiye kadar belirlemeye çalıştığımız şey, daha geniş bir süreklilik ve kopuş (ya da başka bir deyişle, Aynılık ve Farklılık) diyalektiğinin kendisi de bir moment olan bir kopuş ve dönem diyalektiğidir. Çünkü, son süreç kendisi için ve kendi içinde durdurulamaz ve ‘çözümlemez’ olduğu, ama daima en yeni biçim ve kategorileri yarattığı için diyalektiktir. Başka bir yerde süreklilik ve kopuş arasındaki tercihin mutlak tarih yazımsal başlangıç gibi bir şey olduğunu söyledim. Bu tercih, tarihsel kanıtlar ve malzemenin doğası ile meşrulaştırılmaz, çünkü bütün bu malzeme ve kanıtları ilk planda organize eden de tercihin kendisidir.¹⁴ Ama elbette bu türdeki her tercih ya da temellendirmenin kendisi, kendi tarih öncesini talep eden ve kendi nedenselliklerini yaratan basit bir gerçek olarak yeniden kurulabilir: Bu durumda, en basit versiyon genel olarak kendi dönemimiz ve postmodernitenin sürekliliklerden çok kopuşları, gelenekten çok kararcılıktan hoşlanmasını vurgulayacaktır. Devamla geç kapitalizmin zamansallıklarının şimdiye indirgenmesi, tarih ve devamlılık duygusunun kaybı ve benzerleri akla gelebilir. En azından asgari olarak bu yeni nedensellikler zincirinin kurulmasının, yeni bir anlatının (orda başladığımız tarihyazımsal sorununkinden oldukça farklı bir başlangıç noktasıyla) kurulması ile ilgili olduğu açıktır.

Eski sınır ve başlangıç noktalarından yeni sınır ve başlangıç noktalarının çıktığı bu durum, şimdi üzerinde düşünmek istediğimiz yeni bir diyalektik momenti varsayıyor olabilir, yani kopuş ve dönemin diyalektiği. Burada söz konusu olan, devamlılıkların öne çıkarılması, geçmişten şimdiye bağlantısız geçiş üzerindeki ısrarcı

¹⁴ Bkz. benim *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), s. xii–xiii.

ve değişmez dikkatin yavaşça radikal bir kopuşun bilincine dönüşürken, aynı zamanda bir kopuşa gösterilen güçlü dikkat, kendiliğinden kopuşu bizatihi bir döneme dönüştürdüğü ikili bir harekettir.

Böylece kendi proje ve değerlerimizin geçmişe bağlılığına kendimizi ne kadar çok ikna etmek istersek, aynı oranda saplantılı biçimde kendimizi geçmiş ve onun proje ve değerlerini keşfederken buluruz, ki bu proje ve değerler yavaşça bir çeşit totaliteye dönüşmeye ve kendilerini süreklilik içindeki canlı bir ân olan kendi şimdiki zamanımızdan ayırmaya başlarlar. Bu elbette geç gelenlerin melankolik saygısının ve kendi geç modernlerimizin uzun süredir içinden geçtiği aşağılığın momentidir.

Öyleyse, bu noktada basit kronoloji dönemleştirme haline gelir ve geçmiş bizim önümüze, ona karşı herhangi bir varoluşsal tutum takınabileceğimiz tam bir tarihsel dünya olarak çıkar. Bu hiç şüphesiz sıklıkla *tarihselcilik* diye adlandırılan momenttir; ve bu hiç şüphesiz sadece Schelling'in çok enerjik bir şekilde tanımladığı tutum ortaya çıktığında verimli olur:

Geçmişin gerçekten ne olduğunu ne kadar az insan biliyor: Aslında güçlü bir şimdi, (geçmişimizin) bizden ayrılmasıyla gerçekleşen bir şimdi olmadan geçmiş olmaz. Kendi geçmişi ile yüzleşme gücü olmayan kişinin, çelişkili biçimde, gerçek bir geçmişi olmadığı söylenebilir; ya da daha iyisi, kendi geçmişinden kurtulamaz ve daima onun içinde yaşar.¹⁵

Schelling böylece burada benzersiz bir momenti – geçmişin, şimdiden enerjik biçimde ayrılması yoluyla geçmişin yaratıldığı; şimdinin, onsuz ne şimdinin ne de geçmişin gerçekten varolduğu, geçmişin henüz tam olarak oluşturulmadığı, şimdinin ise ne henüz tamamlanmış ne de işi bitmiş bir geçmişin güç alanı içinde yaşamaya devam ettiği, geçmişini kendisine sınıksız kapattığı, uzaklaştırdığı ve dışarı attığı güçlü bir ayırma eylemi ile (geçmişin) yaratıldığı momenti – belirler.

Sadece taklitçilerin (epigones) durağan melonkalosini yenmekle kalmayıp, henüz o olma hakkına sahip olmayan zamansal ve ta-

¹⁵ Jauss, 'Literarische Tradition', s. 15–16'da aktarıyor.

rihsel bir döneme bir misyon yükleyen de şimdinin bu yaşamsal enerjisi ve kendini şiddetli bir şekilde yaratmasıdır. Çünkü şimdi henüz bir tarihsel dönem değildir: Kendisini adlandırabilmesi ve özgünlüğünü (orjinalliğini) nitelendirebilmesi gerekmez. Ama nihayetinde aktüellik (güncellik) dediğimiz şeyi ve bizim çağdaş modern ve modernite kullanımlarımızın aldığı değişik biçimleri şekillendirecek olan şey kesinlikle bu, yetkisiz kendini – onamadır. Jauss için, Romantizme (gelin Baudelaire’in ‘geç romantizm’inin, tam Romantizmle ilgili olarak, kendi Epigonentum’unu kaldırıp atmanın bir yolu olarak *mordertiné* kavramını üretmesi ile birlikte diyelim) kadar tarihin bu dönemi ile karşılaşmayız; ne de Rönesans bu gereklilikleri kesinlikle karşılar, çünkü o hâlâ kendi yakın geçmişinin ötesindeki bir geçmişin yeniden – yaratılmasına dönüktür ve kendisinin tarihsel olarak yeni yaratıcılıklarından çok ideal benzerlik ve taklit niyetindedir.

Fakat, daha önce zaten öngörüldüğü gibi, Romantizm ve onun modernitesi ancak tarih ya da daha çok tarihsellik, tarih bilinci ve tarihsel olma bilinci (Mücadele’nin çözülmesinde) ortaya çıktıktan sonra vücut bulur. Tarih böylece şimdiye karşı bu yeni tutumu, insanın (eğer daha öncekilerde zaten içrek değilse) bir beşinci ve nihai biçim eklemeye meyletmesi şeklinde mümkün kılar. Bu, Bernardin de Saint-Pierre’e atfedilen ve tâ Sartre’a (*Les Sequestres d’Altona* – Altona Mahpusları içinde) kadar güçlü biçimlerini bulduğumuz, geleceğin şimdi üzerindeki yargısıdır. Geleceğe dikilmiş bakış olmaksızın, şimdinin kendisini başlı başına bir tarihsel dönem olarak hissedemeyeceğini ileri sürme eğilimindeyim; şimdinin en yakın öncellerine yaptığı gibi, gelecek de onu güçlü bir biçimde, yaklaşan (gelecek olan) zamandan uzaklaştıracak ve önünü kapatacaktır. Suç sorununu (yine de, praksisin bütün biçimlerine haklı olarak yapışsa da) belki de suç şüphesi olmadan onaylanamayacak sorumluluk sorunu kadar aşırı vurgulamamıza gerek yok: Çünkü, şimdinin, geçmiş konusunda bir tavır almakta olduğu kadar gelecekle de tam bir ilişkiyi gerektiren ve şimdiyi haklı olarak bir tarihsel dönem yapan, kendi misyonunu kendisinin – tanımlaması, kendi sorumluluğudur. Tarih kesinlikle iki boyuttur; ama geleceğin bizim için sadece bir Ütopyacı projeksiyon ve arzu,

öngörme ve proje alanı olarak varolmadığını yeterince anlamaz: Bilinmeyen bir gelecek karşısındaki endişeyi ve basit gelecek nesiller tematiklerinin gerçek bir yavan tanımlama olacağı yargılarına da beraberinde getirmek zorundadır.

Ama şimdi, kopuşun bizatihi bir dönem haline geldiği diğer tamamlayıcı momente dönmemiz gerekir. Böyle bir şey örneğin, Batı'da geleneksel olarak Rönesans olarak tanımlanan moment için söz konusudur; bu, belirli bir kopuşun 'modernite'nin bu belirli yenilenmesinin uygun bir biçimde, – Romalıların ilk ya da daha eski bir modernitesinin yeniden yaratılması olarak hissedilen şimdinin dikkat çekmeyen ötekisi olarak – Ortaçağ olarak adlandırılan tümüyle bir yeni dönemin başlaması gibi bir etkiye sahip olduğu momenttir. (Bu dönemde kronik şeklindeki tarih yazımından farklı bir belirli tarih görüşüyle birlikte, modern bir soyutlama ve felsefe görüşü de ilk kez görülür.) Bu örneğin diğer şaşırtıcı – yani iki kopuşun, Rönesans'ın kendi modernite – öncesiyle kopuşu ve antiklerin kendilerinden öncekilerle kopuşunun ortaya çıkışı – yönünü daha sonraki bir bölümde tekrar ele alacağız. Burada vurgulanması gereken nokta modern kopuşun geçmişin bütün bir yeni dönemine, yani orta çağa (doğru – ç.n.) genişleme tarzıdır. Bu ortaya çıkışın garipliği – ondan önce Cassiodorus'da olduğu gibi sadece klasik geçmişle bir kopuş vardı; ama Ortaçağları kendilerine ait bir döneme sınıksız kapatan bu sonraki kapatış değil – yalnızca, çağdaş tarih yazımı için, yeniden yazımın çarpıcı etkilerinin 'modernite'nin sınırlarının erken Ortaçağlara kadar geri itilmesiyle ve (örneğin Petrarch, ya da on ikinci yüzyıl, hatta adıcılık gibi) eski Ortaçağ alanının derinliklerindeki bir noktadaki bazı modern kopuşları ve bazı – şimdi 'erken modern' diye yeniden adlandırılan – yeni modern başlangıçlarının onaylanmasıyla başarılabildiği tarzla değerlendirilebilir.

Bu başka benzeri olmayan bir olay da değildir: Çünkü eğer kopuş, başlangıçta nedensellikte bir düzensizlik, silsilenin kopması, eski toplumsal ve kültürel mantığın devamlılığının anlaşılmaz bir sona ulaşması ve kendisini eski sistemde aktif olmayan bir nedensellik biçimi ve mantık tarafından yerinden edilmiş bulduğu bir

moment olarak tanımlanırsa, o zaman, yenilenmiş ve büyülenmiş böyle bir kopuş ânı düşüncesi, daha önceden çıplak gözle görülemeyen nedensellikler ve tutarlılıklar belirlemeye başladığında, bu kopuşu bizatihi bir dönem boyutuna taşımak durumundadır. Bu örneğin Etien Balibar'ın geçiş dönemi diye adlandırılan bir şeyi (daha sonra buna geleceğiz) teorileştirmesinin dramıdır ki bu dönemde tam da şeylerin gücüyle, dönemin veya momentin veya sistemin mantığı zorunlu olarak geçiş fikrine yönelir ve onun yok olmasına neden olur. Ve, Marksist dönemleştirmede on sekizinci yüzyılda yavaş yavaş tüm bir dönem içinde gelişen ve mevcut haliyle modernitenin erken bir örneği olan radikal bir kopuşun örneğini sunar.

Fakat kopuştan döneme, dönemden kopuşa bu garip ileri geri hareket en azından dönemleştirme hakkında bir ilk, geçici ilke belirlememize izin verir. Çünkü 'modern' ve 'modernite' terimlerinin daima, her ne kadar ilk başta örtük de olsa, kendileriyle birlikte bir tür dönemleştirme mantığını da getirdikleri ortaya çıkar. Argüman kendisini dönemleştirmenin bir savunusu olarak da öne sürmez kesinlikle: Aslında bütün bu ilk bölümün yükü, 'modernite' teriminin kötüye kullanımları ve böylece, en azından örtük olarak, dönemleştirme operasyonunun kendisinin bir reddedilişi olacaktır. Bu arada, II. Bölüm'de 'modernizm'i tarihsel ve sanatsal olarak karşılaştırılamaz olan bir dizi yazar (veya ressam veya müzisyeni) karşılaştırmak için kullanılacak bir standart olarak belirleyen standart estetik hareketin sterilliğinin reddedilmesi ile ilgileneceğiz.

Aslında dönemleştirmenin basit kötüye kullanımından daha fazla olan bir şeyi vurgulamak istiyorum: Bu operasyonun, herhangi bir bireyin gözlem gücünün hayli ötesinde olan tekil olaylar hakkında görüş sahibi olmaya ve en hafifini söylemek gerekirse aralarındaki ilişkiler ulaşılamaz ve kanıtlanamaz kalmak zorunda olan birçok gerçekliği hem dikey hem de yatay olarak birleştirmeye kalkıştığı için, yapısı gereği kabul edilemez ve hoş görülemez olduğunu öne sürmek istiyorum. Her durumda, dönemleştirme konusunda kabul edilemez olan, en azından çağdaş okuyu-

cu için, zaten ayrıntılı olarak, yapısalcı bir deyimle ‘tarihselcilik’e (ya da başka bir deyişle Spengler’e) yapılan saldırılarda özetlenmiştir.

Bir kopuşun veya başka bir deyişle kendi farklı tarzları içinde Nietzsche kadar Henry Ford (‘Allahın belası bir şeyin arkasından başka bir şey’) tarafından önerilecek olan ilgisiz şeyler ve sonuçsuz basit gerçeklerin tarih yazımı biçimini alacak olan dönemleştirmenin reddedilişinin açık sonuçları üzerinde düşünmemiz gerekir. Geçmişi böyle ele alma metodunun sonuçta bilgiyi kayıt ve depolamanın bir biçimi olarak kroniğe geri dönüş olacağını söylemek çok basit olur: Tarihsel gerçekliğin kendisi muhtemelen modern bir icat olduğu sürece, modernin eleştirisi ve reddi, en azından bu ya da şu modern öncesine gerileme seçeneğini yaratmaya hükümlüdür.

Burada ilk hipotezimizi (bu özel incelemenin, modernitenin çerçevesi dışında) hatırlatmayı tercih ederim: Yani, daima anlatının kendisinin baskıladığının geri dönüşü beklenebilir; kopuşların herhangi bir katalogunda da bulunmasını kesinlikle bekleyebileceğimiz (ve kopuşun bizatihi bir döneme dönüşümünün diyalektiğinin ispatlamak için uzun bir yol kat ettiği) bir şey. Ama şimdi biz bu ‘yasayı’ (eğer bir yasaysa) bizim âcil sorunumuz yani dönemleştirme bakımından belirtebiliriz. O zaman, bu bağlamda daha özel bir ilkeyi (bu bölümde ortaya konacak dört ilkedен ilkinin) belirleyebiliriz ki bu dönemleştirmeye itirazları felsefî bir eylem olarak kabul ederken, yine de kendisini onun kaçınılmazlığına karşı koyamayacak durumda bulur: ya da başka bir deyişle,

1. Dönemleştirmeden yapamayız.

Yenilgiye teslim olmayı teşvik eder gibi görünen bu ilke aynı zamanda, basitçe bütün postmodernite eleştirmenlerinin korktuğu gibi, tarihsel anlatıların baştan başa yeniden görecelileştirilmesine de kapıyı açıyor görünecektir. Ancak egemen anlatıların kendilerini inceleyinceye kadar, bu anlamda her şeyin uyup uymadığını bilemeyeceğiz.

‘Modernite’ her zaman bir tarih belirleme ve bir başlangıç tespiti anlamına gelir ve her durumda daima bir kronolojik zaman etrafında dönme eğilimi gösteren, en yeni olan adcılık (ve aynı zamanda McLuhancılık) – en eskiler arasında olmak üzere bir imkânlar listesi (envanteri) çıkarmak her zaman eğlendirici ve öğreticidir. Protestan Reformasyonu’nun açıkça genel olarak Alman geleneği (ve özel olarak Hegel) için belirli bir önceliği vardır. Ama felsefeciler için cogito (düşünüyorum) refleksiviteyi modernitenin merkezî özelliklerinden biri olarak ortaya korken, Descartes’ın geçmişten topyekûn kopuşu sadece modernitenin başlangıcını değil, aynı zamanda modernitenin bir öz-bilincini ya da refleksivite teorisini oluşturur. Bu sonradan anlamada – yirminci yüzyıl ve sömürgeciliğin sonradan anlaşılması – şimdi Amerikalıların fethinin, kendisiyle birlikte modernitenin önemli bir yeni özelliğini de¹⁶ beraber getirdiği açıktır, her ne kadar geleneksel olarak Fransız Devrimi ve onu hazırlayıp ona eşlik eden Aydınlanma, modernitenin en önemli toplumsal ve politik kopuşu olarak görülse de. Ama eğer biz Sanayi Devrimi’nde bir alternatif devrimin varlığını kabul etmeye hazır değilsek, bilim ve teknolojinin hatırlanması bizi aniden tâ Galile’ye kadar geri götürür. Fakat Alman geleneği (ve en yakın zamanda *Şeylerin Düzeni*’nin – Foucault’su) bu özel tip refleksivitenin ya da tarih duygusunun kendisinin önemini onaylar-ken, Adam Smith ve diğerleri kapitalizmin doğuşunu kaçınılmaz bir anlatsal seçenek haline getirirler. Bundan sonra birden ortalığa moderniteler saçılır. Sekülerleştirme ve Nietzscheci Tann’ın ölümü; endüstriyel kapitalizmin ikinci ya da bürokratik/tekelci çağında Weberci rasyonelleşme; dilin şeyleşmesi ve her türden bi-

¹⁶ Bkz. Enrique Dussel, 1492: *El encubrimiento del Otro* (Madrid: Nueva Utopia, 1992). Bu geniş-çaplı çalışmaya dikkate değer bir şekilde ‘hacia el origen del mito de la modernidad’ alt başlığı verilmiştir.

çimsel soyutlamaların ortaya çıkışı ile estetik modernizm; ve sonuncu ama aynı derecede önemli olmak üzere Sovyet devrimi. Ancak son yıllarda, bir zamanlar moderniteler olarak tanımlanan kopuşlar, postmodernite olarak tanımlanmaya başlandı. Bu yüzden 1960'lar bir şekilde daha ileri bir modernite demenin gereksiz görüldüğü her türden önemli değişiklikler getirdi.

Bu on dört öneriye karşılık gelir: Ve başka birçoğunun da pusuda olduğundan emin olabilirsiniz ve aynı zamanda, modernitenin 'doğru' teorisini bunları bir tür hiyerarşik sentez içine koyarak elde edemeyiz. Gerçekte bana göre asla da elde edilemeyeceği anlaşılmış olacak: Çünkü, tamamen sosyolojik kavramların en bilimsel – görünen ve yapısal olanlarının bile her zaman maskeleri aşağıya düşürülebileceği için, burada bizimle ilgili olan şey anlatsal seçenekler ve alternatif (birbirinin yerine geçebilen) hikâye anlatma imkânlarıdır.¹⁷ O zaman bu, her türlü postmodern tartışmasında (anlatusallık temel olarak postmodern bir slogan olarak kabul edilir) daima yeniden ortaya çıkan ve nihayetinde kendisiyle birlikte Hakikatin ortadan kalkması tehlikesini getiren, ürkütücü sözde görecelik ihtimaline geri dönüş değil midir? Ama burada söz konusu olan hakikat, varoluşçuluğun ya da psikanalizin ya da ortak yaşam ve siyasî karar almacılığın hakikati değildir; aksine, daha çok eski tip bilim adamları kuşağının sıkı sıkıya yapışacağı (eski kuşak estetikçiler ve hümanistlerin Platoncu 'değer'e tercüme ettikleri anlamı ile birlikte) statik epistemolojik türden bir hakikattir.

Böyle bir anlatusallığın 'postmodern' ve engelsiz egemenliğinde bile, bazı anlatıların diğerlerinden daha az ikna edici ya da kullanışlı olabileceğini görmek ferahlatıcıdır. Yani, bazı gerçek veya hatta doğru anlatı arayışları, ideolojik olanını bulma dışında, beyhude ve başarısızlığa mahkûm olsa da, kesinlikle yanlış anlatılar-

¹⁷ Burada Arthur Danto'nun *Narration and Knowledge*'daki (New York: Columbia University Press, 1985) argümanlarına dayanıyorum. Benim için halledilmemiş teorik sorun, 'anlatsal cümleler' ile, Aristotelesçi anlamda 'bitmiş hikâye' (Goddard'ın koyduğu gibi 'hangi sıra içinde olursa olsun' giriş, gelişme, sonuç) anlamındaki anlatı arasındaki farka dönüşür.

dan bahsetmeye devam edebiliriz ve modernite anlatısının asla o çerçevede anlatılmaması gerektiği bazı temaları ayırt edebilmeyi bekleyebiliriz. (bkz. bölüm 4) Aynı zamanda anlatısal izah gibi bir şey de vardır ve modernite anlatısının, bir tarihsel olay ya da sorunun açıklanması gibi bir yoldan kullanılmasının bizi daha verimli bir yola sokacağını varsayabiliriz. Her şeyden sonra, nedenselliğin kendisi bir anlatısal kategoridir; ve böyle tanımlanması hem uygun kullanımını hem de kaçınılmaz olarak kendisiyle birlikte getireceği kavramsal ikilemleri açıklığa kavuşturur. Her durumda bizatihi ‘modernite’nin, araştırma konusu olmaktan çok açıklayıcı bir özellik olarak bu ikincil ya da yardımcı statüsü, belirli yanlış sorunları dışarıda bırakmaya yardımcı olur.

Bu sorunlardan biri, zaten daha önce kopuş ve dönemin diyalektğinde tanımladığımız birbirinin yerine geçebilme sorunu olmak durumundadır. Bu, daha önce gösterildiği gibi, modernitenin bir olay olarak algılanışı ile bütün bir tarihsel dönemin (tanım gereği – en azından postmodernite teorilerinin ortayı çıkışına kadar – hâlâ bizimle birlikte olan bir dönemin) kültürel mantığı olarak anlaşılması arasındaki bir tür Geştaltçı kararsız salınımdır. Olay böylece kendi içinde tam da zaman içinde ortaya çıkan bazı artzamanlı (diachronic) fenomenlerin dinamiğini veya mantığını eşzamanlı olarak (synchronically) içeriyor görünür (belki de Althusser’in ‘etkili nedensellik’ – expressive causality – dediği şey budur). Her durumda, hikâye anlatımının gerçek mantığı da budur, ki bu mantık içinde, hikâye anlatıcısı verili başlangıç noktasını büyük oranda genişletebilir veya onu anlatısal bir gerçek veya noktaya sıkıştırır; ve (Jakobson’un şiir için meşhur formülünde olduğu gibi)¹⁸ seçimin ekseni bireşimin (kombinasyon) ekseni üzerine projekte edilir.

Aslında, bu belki de klasik retorik (bunu teoriye yeniden sokması, diğerlerinin yanı sıra Jakobson’un tarihsel meziyeti idi) te-

¹⁸ Roman Jakobson, ‘Linguistics and Poetics’, *Language in Literature* (Cambridge, Mas.: Harvard, 1987) içinde s. 71. Ayrıca Barthes’in ‘The Structural Analysis of Narrative’, *Image Music Text* (New York: Nonnday, 1977), s. 123’deki ‘iki kodu’na bakınız.

rimleriyle daha güçlü bir şekilde ortaya konabilir. Bu durumda, 'modernite' o zaman biricik bir retorik etki tipi, ya da, eğer isterseniz, bir mecaz (trope), ama antikiteden bu yana kaydedilmiş geleneksel figürlerden yapısal olarak tamamen farklı bir mecaz olarak görülecektir. Aslında bu anlamdaki modernite mecazı, eğer temsili değilse, kendine-referanslı olarak görülebilecektir, çünkü modernitenin ortaya çıkışı yeni türden bir figürün ortaya çıkışını haber verir, önceki figürality biçimleri ile belirleyici bir kopuş ve bu noktaya kadar kendi varlığının bir göstergesi, kendisine işaret eden ve biçimi kendi içeriği olan bir gösteren. Bir mecaz olarak 'Modernitenin' kendisi (bu haliyle) modernitenin bir göstergesidir. O zaman, Modernite kavramının kendisi modernidir ve kendi iddialarını dramatize eder. Ya da başka bir deyişle ortaya koymak gerekirse, andığımız bütün yazarlarda modernite teorisi için söylenenler, teorinin kendi retorik yapısının söz konusu temalar ve içeriği yansıtılmasından çok az farklıdır: Modernite teorisi mecazın yansıtılmasından çok az farklıdır.

Ama bu mecazı etkileri bakımından da tanımlayabiliriz. İlk olarak modernite mecazı libidinal bir anlam taşır. Yani, o normal olarak kavramsallığın diğer biçimleriyle bir araya gelmeyen benzersiz bir entelektüel heyecanın taşıyıcısıdır (operatörüdür), (ya da eğer kavramsallık biçimlerinden biri böyle bir heyecanı uyandırırsa, o zaman modernitenin belirli bir önermesinin böyle görünüşte ilgisiz söylemler içinde gizlendiğinden şüphelenilebilir). Hiç şüphesiz bu neşe veya istekli sezgi gibi duygularla uzaktan ilgili zamansal bir yapıdır: Bu, bir vaadi bir şimdiki zaman içinde yoğunlaştırır ve geleceği bu şimdinin içinde daha âcilen elde etmenin bir yolunu önerir gibi görünüyor. Bu anlamda o, gelecekteki zamansallığın bir boyutunu içerip kuşattığı (kapsadığı) sürece bir ütopyan figürdür; ama o zaman, bu durumda, bunun, ütopyacı perspektifin ideolojik bir çarpıtılması olduğu ve uzun dönemde ütopyacı vaadi yerinden edip onun yerini almayı amaçlayan sahte bir vaad olduğu da söylenebilir. Ama bu ilk noktada şu ya da bu tarihsel olgunun 'modernite'sini onaylama tarzının daima bir çeşit elektrik akımı yaratmak olduğunu vurgulamak istiyorum: Şu ya da bu Röne-

sans ressamını bir ilk ya da başlangıç modernitesinin¹⁹ işareti olarak belirlemek – bir anda göreceğimiz gibi – daima, bizim genel olarak geçmişte ilginç olaylar veya anıtlara gösterdiğimiz ilgiden hayli büyük bir yoğunluk ve enerji duygusu uyandırmaktadır.

Bir anlamda, modernite mecazı, aynı zamanda algılamamızı yeni bir tür zaman çizgisi önermesi etrafında yeniden organize eden öteki, “ilk kez”in kronolojik veya tarihleştirici, anlatısal mecazıyla yakından ilişkilidir. Ama “ilk kez” tekil, ‘modern’ kolektiftir: İlki, her ne kadar yakın bir inceleme onu gerçek modernitenin bir işareti ve belirtisine dönüştüğü bir noktaya kadar batırıp zorlasa da, sadece tek bir fenomeni ayırır (izole eder). “İlk kez” için, onun dönemsiz bir kopuşu ilan ettiğini ve bu nedenle ‘modernite’nin zamansal ve anlatısal çelişkilerine (maruz kalmadığını) söyleyebiliriz.

O zaman, bu, aynı zamanda ‘modernite’ mecazının daima şu ya da bu yoldan önceki anlatısal paradigmaların yeniden yazımı, güçlü bir yerinden edilişi olduğunu söylemektir. Aslında, son zamanlardaki düşünce ve yazılara baktığımızda, şu ya da bunun ‘modernliği’nin onaylanması genellikle, halihazırda yerleşmiş olan ve genel geçer bir sağduyu haline gelmiş olan modernitenin anlatılarının bir yeniden yazımı ile ilgilidir. Bana göre, o zaman, modern tanımlamanın yolu olarak başvuru bütün temalar – öz-bilinç ya da refleksivite, dile veya temsile büyük dikkat gösterilmesi, boyanmış yüzeyin maddiliği, ve benzeri – bütün bu özellikler sadece yeniden yazım operasyonu ve bir paradigma değişiminin kaydı için uygun şaşırtma ve inandırıcılık etkisini garanti etmek için bahanelerdir. Bu, o özellik ve temaların uydurma ya da gerçekdişi olduğunu söylemek değildir; bu sadece, yeniden yazım

¹⁹ Böylece E.H. Gombrich, *Story of Art* (Sanaun Öyküsü) kitabında Pisanello’nun bazı maymun çizimlerini modernin göstergesi olarak gösterir: Böyle sanatçılar artık, ‘çiçekler ve doğadaki hayvanlar gibi ayrıntıların çiziminde yeni kazanılmış ustalıklarla yetinmiyorlardı; onlar görmenin yasalarını keşfetmek ve Yunanlıların yaptığı gibi, kendi heykel ve resimlerinde onu canlandırmak için insan bedenine ilgili yeterli bilgi edinmek istediler. Onların ilgilerindeki bu değişim gerçekleştiğinde, ortaçağ sanatı gerçekten sonuna gelmişti’ diyor. *The Story of Art* (Oxford: Phaidon, 1950), s. 166.

operasyonunun tarihsel çözümlemenin iddia edilen kavrayışları karşısındaki önceliğini onaylamaktır.

Bu süreç, en iyi, bu bölümün başında sayılan mutlak kopuşlardan daha az dünya – tarihsel olan örneklerde gözlemlenebilir. Her ne kadar bütün bunları *Batı* modernitesinin birçok başlangıç versiyonları olarak yeniden odaklamak, onları burada ortaya koymak istediğim tarzdan mecazlara indirgemeye eğilim gösterse de. Böylece Luther veya Alman objektif idealizmi, dünya ölçeğinde bir modernite için aşikâr, ama dramatik başlangıç noktaları önerebilirlerken, Hitler'i özellikle Alman olan bir modernitenin²⁰ taşıyıcısı ya da gerçekleşmesi olarak okumak, kesinlikle yakın geçmişin bildik algılanışının güçlü bir biçimde kırılması olduğu kadar skandal bir yeniden yazım sürecidir. Mecaz, Nazi hareketi hakkındaki algımızı, bir korku estetiğini (Holocaust, Nazi ırkçılığı ve soykırımları) diğer etik bakış açılarıyla birlikte (örneğin çok iyi bilinen 'kötünün banallığı') ve hatta, Nazizmin genel olarak radikal hak ideolojisinin özünün en büyük ortaya çıkışı olarak görüldüğü politik analizlerin yanı sıra, en azından iki düzeyde işleyen çok farklı bir gelişmeci anlatısal bağlamın yerine koyarak, yeniden organize eder.

İlk, en temel olanı, feodalizm sorununun 'nihai çözümünü' ve bütün o Almany'a'nın 'modern' zamanlardaki eşitsiz gelişimi ve sınıf dinamikleri kadar hukukî ve toplumsal kurumlarını karakterize eden feodal ve aristokratik veya Junker kalıntılarının ortadan kaldırılmasını önerir. O zaman 'Hitler' burada bir çeşit 'kayıp arabulucudur',²¹ ki hem Nazi politikasını hem de (Raymond Williams'ın ifadesiyle) 'kalıntı olan' her şeyi temize çıkaran savaşın muazzam yıkımını içerir. Aslında, bu anlamda modernite mecazının her zaman bir kayıp arabulucu yapısına sahip olduğu pekâlâ ileri sürülebilir (ve kayıp arabulucunun kendisi de bir mecaz olarak görülecektir); kısa bir süre sonra göreceğimiz gibi, bu örneğin içeriği de masum değildir.

²⁰ Bkz. örneğin David Blackbourn ve Geoff Eley'in *The Peculiarities of German History*'deki (Oxford: Oxford University Press, 1984) tartışma ve referanslar.

²¹ Bkz. aşağıda 72. dipnot.

Ama burada modernite mecazının teknolojinin daha ikincil düzey bir ifadesi düzeyine indirgenmesini de görebiliriz. Burada sadece her türlü çok ‘modern’ iletişim sistemlerinin (radyo, uçak) Hitler tarafından kullanımı modern demagog-politikacının icadı ve temsili siyasetin toptan yeniden örgütlenmesine yol açmaz, aynı zamanda, Edgar Reisz’in kayda değer televizyon dizisi *Heimat*’da, kasabanın hayatına girişi Nazilerin iktidarı ele geçişinin işareti olan elektrifikasyon bir yana, VW ve otobana şahit olan modern bir ‘günlük yaşamın’ sanal olarak (virtual) yaratılışını da kaydetmeliyiz.

Dolayısıyla bütün bir tarih yazımı, Almanya’da Nazi döneminin yeniden yazımı stratejisi olarak modernite mecazının açıkça meşrulaştırılamaz olan kullanımı etrafında organize edilebilir. Örnek, bundan oldukça farklı bir dizi bağlamlarda tekrar edebilir. Böylece belki de Giovanni Arrighi’nin kapitalist modernitenin aşağı yukarı uygun başlangıcını on altıncı yüzyıl Cenova’sında ‘koruma maliyetlerinin içselleştirilmesi’ ve çapraz muhasebeye yerleştirmesini de incelemiş oluruz.²² Ya da oldukça farklı bir bağlamda Kierkegaard’ın Hristiyanlığın özel modernitesini selamlaması²³ ve bunun empoze ettiği kültür eleştirisinin örtük yeniden teolojileştirilmesini hatırlayabiliriz. Veya Weber’in Batı’da akılcılaşmanın (bu onun modernite için kullandığı sözcüktür) başlangıcını, (eğer Batı müziğinde tonalitenin başlamasında değilse bile) Ortaçağ tarikatlarında tespit etmesi.²⁴

Ama ben listeyi Proust’un seyahat ve yer değiştirmeye ayırdığı çarpıcı bir sayfasında göreceğimiz üzere, modernite etkisinin bir şekilde farklı bir kullanımı ile bitirmek istiyorum:

Ne yazık ki, o olağanüstü yerler, insanların uzak bir yere gitmek için yola çıktığı o tren istasyonları aynı zamanda trajik mekânlardır, çünkü şimdiye kadar mevcut zihnimizde kaydedilmemiş olan sahnele-

²² Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century* (London: Verso, 1994), s. 109–126.

²³ Bkz. Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject* (London: Verso, 1999), s. 211–12.

²⁴ ‘Rasyonel armonik müzik ... sadece Garp’ta bilinir’ – Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (London: Unwin Hyman, 1930), s. 14–15; ayrıca bkz. Weber, *The Rational and Social Foundation of Music* (Carbondale: Southern Illinois Press, 1977).

rin onun yardımı ile birazdan içinde yaşadığımız sahnelerden biri haline geleceği bir mucize gerçekleşir; çünkü, tam da aynı nedenle, bekleme odasından çıkarken, sadece kısa bir ân önce bizi barındıran tanıdık odada kendimizi bir kez daha bulma gibi bir düşünceyi terk etmek zorundayızdır. Bir kez içinden geçerek gizemliye eriştiğimiz, benim Balbec trenini bulmak için gittiğim Saint Lazare'e benzeyen ve bağırsakları boşaltılmış kent üzerindeki, Mantegna veya Veronese tarafından neredeyse Parisli bir modernite ile resmedilen altlarında sadece bir trenin kalkışı veya Hz İsa'nın çarmıha gerilişi gibi bazı korkunç ve vakur olayların cereyan edeceği belirli göklere benzeyen, dramatik tehdidin birikimiyle ağırlaşmış o siyah ve sınırsız gökler üzerine uzatılmış, şu dev, cam tavanlı sundurmalara, o iğrenç büyük mağaraya girmeye karar verdik mi, artık eve gidip kendi yatağımızda uyuma ümitlerini bütünüyle bir kenara bırakmamız gerekir.²⁵

Bu bir çeşit, standart biçimi Tante Leonie karakterinde, XIV. Louis'de olduğu kadar seremonik ve tekrar konusundaki gösterişçi ısrardaki despotizmde de tümüyle bulunacak olan 'Querelle des anciens et des modernes'i ('eskilerle modernlerin savaşı'nı) Proust'un somutlaştırmasıdır. Burada aynı zamanda kaba 'modern' tren seyahati içkileri sanki geçmişin kanıdır ve Çarmıha Germe'nin dört başı mamur trajik dramasında yeniden doğar: Modernite trajik bir ciddiyet olarak yeniden icat edilir, ama sadece, geçmişin büyük trajik ressamlarını 'modern' (ve hatta Parisli) olarak niteleyen dolaylı bir yolla. Ama Proust'u, şimdinin kültürel geçmiş bakımından sistematik bir yeniden yazımı olarak okumayı, savunmamıza fazla gerek yoktur; ve her durumda kendisinin metafor teorisi, çok özel olarak Rus Biçimcileri ile tam da aynı zamanda keşfettiği alışkanlığı kırma teorisidir.

Burada bir parantez açmak ve bir adım ileri gidebileceğimizi ve yeniden yazma operasyonunun toplumsal ve tarihî anlamını, bu operasyonu gerçek bir tarihsel olay ve travmadan yapılan bir soyutlama ve bir iz (olarak) sayarak iade etme girişiminde bulabileceğimizi söylemek istiyorum. Bu girişimin toplumsalın, en

²⁵ Marcel Proust, *Within a Budding Grove*, Çev.: C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin (New York: Vintage, 1982), s. 694; veya *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Pleiade, Cilt II, 1988), s. 6. Bu pasaj Walter Benjamin tarafından *Passagenarbeit* (S_10a)'da alıntılanmıştır ve kendi çevirisini *Gesammelte Schriften*, Supplement II (Frankfurt: Suhrkamp, 1987), s. 220'de okuyabilirsiniz.

somut biçimi içinde bir yeniden yazımı ve ondan verebileceğinden fazlasını bekleme anlamına gelebileceği söylenebilir. Bu feodalizmin kapitalizm tarafından, toplumsal kast ve soy düzeninin, en azından toplumsal ve hukuksal eşitlik ve siyasî demokrasi vadeden yeni burjuva düzeni tarafından yenildiği momenttir. Bu, ‘modernite’ göndergesini yeni bir şekilde, varsayılan kavram ile onun eşit derecede varsayılan nesnesi arasında bir tür bire-bir denklikten çok, antik hayaletimsi deneyim biçimleri yoluyla konumlandırmaktır. Bu aynı zamanda değişik ulusal durumlardaki bazı temel farklılıkları göstermektedir. Çünkü, Avrupa’nın kendi içinde II. Dünya Savaşı’na kadar bazı yerlerde gerçekten tam olmayan bu şiddetli dönüşümler, arkalarında gerçek izler bırakırken, akıldaki hayaletimsi soyut tekrarların özetleyip yeniden ürettiği izler bırakırken, en meşhuru olarak ABD’de bu şema işlemez; ve Üçüncü Dünya’nın değişik ülkelerinde feodalizmin kalıntıları(nı oluşturur) gibi görünebilecek şey, şimdi çok değişik bir tarzda kapitalizm içine tekrar emilmiş olacaktır. (Burada latifundia’nın gerçekten de feodalizmin devamı, varlığını devam ettirmesi olup olmadığı hakkındaki bütün bir tartışmanın hayatiliğini buluruz). Her durumda – ve bu, modernite mecazının biçimsel operasyonlarının izini onun travmatik tarihsel doğuşuna kadar geri izlemenin en derin meşrulaştırılmasıdır – yirmi birinci yüzyılın başındaki durumumuzun bununla artık hiçbir ilgisi yoktur. Devrimci on sekizinci yüzyılın – örneğin sivil toplum gibi – kavramsallıkları artık globalleşme ve dünya pazarı çağı ve tarım ve kültürün yeni bir kapitalizm biçimi tarafından bazı hâkim tarzdaki metalaştırmalarıyla artık uyum içinde değildir. Aslında eski bir toplumsal travma ile ilk algılamamıza kesinlikle aykırı bir değişiklik oluşturmayan çok yeni bir toplumsal travma arasındaki bu tarihsel ayırım, ilk planda modernite kavramının yeniden doğuşunun ideolojik karakterini suçlamaya kadar gider.

Ama bu noktada, bu kadarı, bu bölümü ‘modernite’ kavramının kullanımı konusunda ikinci bir ilke ile bitirmek için yeterli olabilir. Çünkü, aynen Danto’un bütün anlatsal – olmayan tarihin tamamen anlatsal biçime tercümeyle çok açık (elverişli) olduğunu

gösterdiği gibi, ben de verili bir metinde mecazî temeller tespit etmenin kendisinin tamamlanmamış bir operasyon ve mecazların kendilerinin, saklı veya gömülü bir anlatının belirti ve göstergele-ri olduğunu ileri sürmek istiyorum. Dolayısıyla bu, en azından de-ğişik kayıp araçları ile birlikte, modernitenin mecazı diye tanımlamakta olduğumuz şey için böyledir. Öyleyse, şu sonucu çıkarabiliriz:

2. Modernite, felsefî ya da başka, bir kavram değil, ama anlatısal bir kategoridir.

Bu durumda, bu haliyle modernitenin kavramsal bir tarifini formüle etme yönündeki ümitsiz çabadan vazgeçmek istemekle kalmayız; fakat aynı zamanda muhtemelen kendimizi, modernite etkisinin, belki de, sadece geçmişin anlarının yeniden yazımı, yani geçmiş anlatıların daha önce varolan versiyonları için özel olarak ayrılmamış olup olmadığını düşünürken buluruz. Gelecekle ilgili öngörülerimiz bir yana, mevcut çözülmemizde de modernitenin bütün kullanımlarından (yararlanmaktan) uzak durmak, belirli bir dizi (ideolojik) modernite anlatısını belirlemek için kesinlikle etkin bir yol sunacaktır. Ama elbette bu amaca ulaşmanın başka yolları da vardır.

Her zaman mutlak başlangıcın örneği olan, yani Descartes ve cogito momenti ile başlamak iyi olabilir. Bu kesinlikle, genel olarak geçmişçi açıkça toptan reddederek Schelling'in formülünü önceden gören filozofun kendisinin sistematik olarak desteklediği bir olaydır; 'je quittai entierement L'etude des lettres'²⁶ yani – kitap okumayı tamamen bıraktım. Bu tamamen doğru olmayan ifade, başka bir mutlu olayla, yani tek bir usta bulma ya da seçme başarısızlığının,²⁷ yani Üçüncü Meditation'ın başındaki deneyimdeki türde bir maddî analojiyi veren boş ya da faydasız bir entelektüel geçmişçi terk ettiği, talebe – olmama durumu ile birleşir: 'şimdi gözlerimi ve kulaklarımı kapatacağım, bütün duyularımı [nesnelerinden] ayıracacağım ve hatta fizikî şeylerin görüntülerini düşüncelerimden sileceğim,'²⁸ vs. Bu neredeyse mükemmel fenomenolojik paranteze almanın (epoche) sonucu, cogito'nun ortaya çıktığı bilinçtir. Böyle (bilinçli) bir hazırlık ve sistematik yadsımaya gereksinim duyan bir bilincin çok zor ilksel bir fenomen ya da gerçeklik olarak kabul edilebileceği (birçok kez!) doğru bir şekilde belirtilmiştir. Ya da belki, kavramında olduğu kadar gerçeklikte de, bunun bir inşa olduğunu söylemek daha iyi olur: İnşa terimi bizi kısa süre sonra Heidegger'in heyecan verici yeniden yorumlamasının yoluna sokacaktır.

Ancak, ilk olarak, bir temsil, bilincin ya da hatta özneliliğin bir temsili olarak cogito hakkında bir şeyler söylememiz gerekir. Çünkü bu temsilin gücüne dayanarak Descartes sık sık moderniteyi böylece kuran ve bugün hâlâ iddia edildiği üzere sıkıntısını çektiğimiz o özne/nesne ayrımının başlatıcısı olarak kabul edilir. Hiç

²⁶ Descartes, 'Discourse de la Methode', *Oeuvres et Lettres* (Paris: Pleiade, 1953) içinde, s. 131.

²⁷ A.g.e., s. 135.

²⁸ A.g.e., s. 284: 'Je fermerai maintenant les yeux,' (*Şimdi gözlerimi kapatacağım*) vb.

şüphesiz Descartes'ın sadece modern felsefî idealizmin kurucusu değil, aynı zamanda modern felsefî materyalizmin de kurucusu olması paradoksunun anlamı da budur. (Daha sonra I. Bölüm'de onun materyalizmine ve 'bilimsel metodu'na geri döneceğiz). Ama, sorunu tarzlardan herhangi biri içinde koymak, (eğer öznellik deneyimi değilse bile) 'modern' öznellik (subjectivity) tartışmalarının Descartes'dan kaynaklandığını kabul etmek demektir; yani, bir dereceye kadar Descartes'la birlikte, öznenin bir başka deyişle Batılı öznenin, yani bu şekliyle modern özne, modernitenin öznesinin, doğuşuna tanıklık edebilmemiz gerekir.

Fakat böyle bir doğuşa ancak bu münasebetle ortaya çıkan bir temsile sahipsek tanıklık edebiliriz: Benim sorgulamak istediğim şey tam da budur: Çünkü biz sadece bu bilinç durumu için bir ad'a sahip gibi görünüyoruz, meğer ki bu oldukça farklı ve hatta daha garip şey, bu olay için akla gelen bir ad olsun. Gerçekten de bu çok garip bir ad'dır, bize o kimlikleri: Düşünüyorum, yani *cogito* – sırtlarında yazılı dolaşıp duran o arkaik ve alegorik kişileştirmeleri hatırlatır. Ancak bir ad bir temsil değildir ve hatta bu durumda bir yedek(leme) olduğu bile ileri sürülebilir ve hakkında geriye sadece ilk planda imkânsız olduğu sonucuna varmamızın kalması gereken böyle bir temsilin 'kiracısı' (Lacancı ev kiracısı) olduğu gibi. Bilincin temsil edilemez olduğunu söylemenin neden gerektiğinin birçok nedeni vardır. Colin McGinn'in anlamlı kitabı, ampirik, 'bilinçte daha önce duyularda olmayan hiçbir şey yoktur' hükmü konusunda, bizi bilinç dediğimiz şeyin asla duyularda olmadığını söyleyerek uyarır.²⁹ Bu arada, Kant çok iyi bilindiği gibi, öznenin bir fenomen değil bir numen olduğunu söylemişti; yani bu, tanım itibariyle, bilinç temsillerin ona ve onun için yapıldığı şey olduğu sürece, bilincin, kendi – içinde – bir şey olarak, temsil edilemez olduğu anlamına gelir. Oradan özne konusundaki Lacancı tutuma – ki Žižek bunu 'beni dışarı içer'³⁰ diye dramatize eder – sadece bir adım vardır; ve Lacan yararlı bir şekilde bize, Freud'un *Taslak*'ı terk ettikten sonra bilinç sorununu kararlı bir

²⁹ Colin McGinn, *The Mysterious Flame* (New York: Basic, 1999), s. 43.

³⁰ Žižek, Bölüm 2.

şekilde parantez içine aldığını ve sistematik olarak kendi sorunsal dışında bıraktığını hatırlatır.³¹

Bu tür argümanların gücü ne olursa olsun, cogito'nun her hâlükârda çoğunlukla temsil olarak görüldüğünü ve bir nokta boyutsuz veya yayılımsız olduğu sürece, bu temsilin kendisinin sık sık bir nokta olarak tanımlandığını söyleyerek, konuya başka bir açıdan yaklaşabiliriz.³² Aslında mekân'ı da bu değerlendirmeye sokmak isteyebiliriz, çünkü, mekân aynı zamanda, şu ya da bu özellik veya niteliği atfedebileceğimiz her türlü sembolik şeyleşmeyi, her türlü tözelliği reddederken, bilincin dünyada konumlanmışlığı gibi bir şeyi yakalayan nokta olarak yerinde cismanilikten kurtarılmış yer'dir. Fakat bu bizi (yeni) doğan öznenin bir şekilde nesne(l) dünyanın uzam dışında yaratıldığı ve ancak bu dünyanın uzamı tamamen homojen bir genişleme içinde yeniden organize edildiğinde tanımlanabilir (saf mekân) haline geldiği gibi bir diyalektik sonuçla karşı karşıya getirir. Ya da, eğer isterseniz, bilinç ya da özne, ancak nesne(l) dünyanın dolayımı ve bunda nesne(l) dünyanın momentinin tarihsel olarak üretilmesi yoluyla temsil edilebilirler. Şimdi cogito'da modern olan şeyin, öznellik değil, yayılım (uzamda yer tutmak -ç.n.) olduğu ortaya çıkar; ve eğer bu mutlak başlangıç girişiminde herhangi bir nedensellik varsa, o zaman bu, o özneyle kendisi arasındaki uzaklığın yanı sıra özneyi yine kendisine karşı oluşturan nesnedir ve tersi – meşhur özne/nesne ayrımı; ama o nesne her durumda özel bir tarihsel sürecin (evrensel bir – biçimli uzam üretimi sürecinin) ürünüdür. Ama bu sonuncusu nereden çıkar? Ve özne ve nesnenin eşit nedensellik haklarına sahip olduğu mutlak bir başlangıç, bir çeşit aslı kopuş nasıl düşünülebilir? Alman idealist filozoflarının (Fichte ve Schelling) mitolojileri böyle başlangıçları yeniden kavramlaştırmaya çalıştı,³³ o başlan-

³¹ Örneğin bkz. Jacques Lacan, *Seminar II*, (Paris: Seuil, 1978), s. 144 (veya New York: Norton, 1988, s. 117).

³² Fakat Karl Jaspers'in düşünüyorum'u (cogito'yu) geleneksel bir nokta olarak okumasına karşı Claudia Brodsky-Latour'un cümleyi canlandırıcı savunusuna bakınız: *Lines of Thought* (Durham: Duke University Press, 1996).

³³ Bkz. Žižek'in *The Ticklish Subject*'de Fichte ve Schelling üzerine yazdığı sayfalar, s. 44–5, 87–8.

giçlar ki haklarında kesinlikle sadece en eski (primal) mitler herhangi bir temsil edici ipucu verebilir. Ama Yunanca'da *muthos* (mit) anlatı veya hikâye demektir. Ve bu nedenle, modernitenin mutlak başlangıcının bu versiyonunun da, basitçe bir mit olduğu şüpheli ve verimsiz bir formüle geri dönmektense bir anlatı olduğu sonucunu çıkarmayı tercih ediyorum.

Ama belki de bu, Heidegger'in özel başlangıç versiyonunu incelememiz gereken andır – bu versiyonda ne özne ne de nesneye öncelik tanıyacak bir tutum almamız zor olur, her iki taraf da kendisini üreterek aynı zamanda ötekini üretir – bu ilk ayırma yoluyla varsayma, varsayma yoluyla ayırma eyleminden kaynaklanan özne ve nesne. Aslında burada biz, her türlü ilişkinin yarattığı anlatsal soruna değiniriz – ki bu konuda, hemen hemen tanım gereği ve önceden, ne kadar anlık ve geçici de olsa iki şeyin ilişki içindeki birliklerini onaylamanın yanı sıra, iki şey arasındaki farklılığı da aynı şekilde hakkıyla teslim etmekle yükümlüyüzdür.

Heidegger'in – *Tel Quel*'den film teorisine 1960'lardaki (ya da post-yapısalcılık denen şeydeki) bütün yeni ideoloji teorilerini etkilediği söylenebilecek muazzam etkili bir çözüm olan – 'çözümü',³⁴ (onun meşhur halk etimolojileriyle ilişkili) karakteristik bir sözcük oyununa dönüşür, yani temsil için kullanılan Almanca sözcüğün (*Vorstellung*) parçalara ayrılmasına. Çünkü, önceden söylemek gerekirse, Heidegger'in çözümü, temsil nosyonunun kendisidir: o'nun için, tam da özne/nesne ayrımının ifade ettiği şeyin aynısını ifade eder; diğer formül her birine başka bir isim vererek, yani bir yanda özne ve öte yanda nesne, onları ayırırken, sadece 'temsil' sözcüğü bu iki kutup arasındaki karşılıklı etkileşimi vurgular.

Ama temsil Kartezyen cogito'nun açıklanmasının anahtarı olarak nasıl kullanılabilir? Çok basit: Heidegger – geleneğin felsefi metinlerini şaşırtıcı okumasında o kadar hissedilir olan – klasik

³⁴ Özellikle bkz. Heidegger'in *Nietzsche* (Pfullingen: Neske, 1961), C. II, s. 31–256 (ayrıca *Europäische Nihilismus* olarak da yayınlanmıştır); ve ayrıca 'Die Zeit des Weltbildes', *Holzwege* (Frankfurt: Klostermann, 1980) içinde s. 73–110.

bilgisinin büyük ağırlığının yükünü taşıma işini sözel (sözcükle ilgili) bir noktaya yükler. Bağlamsal kanıt konusunda³⁵ bizden ‘düşünme’nin, cogitare’nin okunuşu için çok dar ve sınırlı olduğunu ve bu hayatî fiilin kesinlikle ‘temsil’ ile karşılanmak zorunda olduğunu kabul etmemizi ister. Ama şimdi ‘temsil’in – Almanca *Vorstellung* – kullanılması ve denenmesi zorunludur: Onun birleşik bölümleri bir şeyin (bizim) önümüze konulması, varsayılan nesnenin, algılanan varlığı etrafında yeniden organize edileceği şekilde konumlanması anlamını verir. *Vorstellen*,³⁶ Kartezyen *Per-cipere*’nin (algılamak) dengi – Heidegger için, bir şeyin birinin, kendisi önüne konulması ve böylece ben’in onu *hayal etmesi* (imagining) (Almanca sözcük de aynı), onu algılaması, onu düşünmesi veya onu sezmesi ya da Heidegger’in söylediği gibi, ‘onu (mülk) edinmesi’ (etwas in Besitz nehmen) sürecini gösterir.³⁶ *Vorstellung*’un (temsil) bu okunuşunda, nesnenin *esse*’si (özü) *percipi*’sidir (algılanan şeyleridir); bu durumda, nesnenin bu biçimde daha önce hiç varolmadığı; ama aynı zamanda bunun bir idealist formülasyon olmadığı ve nesnenin, henüz algılayıcı bir özne olmadığı için, benim nesne ‘idea’ma (fikrime) indirgenmediği (kısa bir süre sonra temsilde bir özne kutbunun doğuşuna geleceğiz) koşulunun eklenmesi şartıyla.

Daha çağdaş ve postmodern inşa sloganı bütün bunları daha açık hale getirecek: Heidegger’in temsil dediği şey nesnenin özel bir şekilde inşasıdır. Bir nesnenin temsilde inşasının ayrıcalıklı bir örneğini belirlemek için Heideggerci etkiyi günümüze kadar izlememiz gerekebilir: Bu resimdeki ve ardından film teorisinin ilgili ideolojik analizindeki, perspektiftir.³⁷ Perspektif açıkça nesneyi, Kantçı anlamda fenomen olarak bizim için algılanabilir ve kavramlaştırılabilir bir nesne olarak yeniden inşa eder. Heidegger’in bazen yaptığı gibi, temsil çağının aynı zamanda Batılı metafizik öz-

³⁵ Heidegger, *Nietzsche*, s. 155–7.

³⁶ sunum, temsil, tasavvur. – ç.n.

³⁶ A.g.e., s. 151.

³⁷ Örneğin bkz. Jean-Louis Comolli, ‘Technique and Ideology: Camera, Perspective. Depth of Field’ ed., Bill Nichols, *Movies and Methods*, Cilt II (Berkeley: University of California Press, 1985) içinde s. 40–57.

nelciliğin (subjektivizm) hâkimiyeti olduğunu ileri sürmek, perspektifte nesnenin sadece bir uydurma, benim için bir fikir, kendi öznelliğimin bir ürünü ve tasarımı olduğu anlamına gelmez. Bu sadece diğer algılanabilir şeyler arasında gerçeğin belirli bir inşasını önerir (ve Heidegger için resimdeki perspektifin temsili nesnesi aynı zamanda çok daha fazla modern bilimsel deneyimin nesnesidir.) Ama bu insanın amacı nedir? Heidegger bize bunun *kesinliğin*³⁸ inşasından başka bir şey olmadığını söyler: Ve Descartes'ın bütün okuyucularının bildiği gibi bu ancak *şüphenin* ön inşası yoluyla başarılabilir. Kartezyen kesinliğin şüphesizliği – *fundamentum absolutum inconcussum veritatis* (sarsılmaz hakikatin mutlak temeli) – önceden üretilip tanzim edilmesi zorunlu bir şüphenin sistematik olarak giderilmesiyle ortaya çıkar. Ancak bu yeni gerçekleştirilmiş kesinlik (yoluyla) yeni doğruluk olarak hakikat kavramı tarihsel olarak ortaya çıkabilir; ya da başka bir deyişle 'modernite' gibi bir şey ortaya çıkabilir.

Ama bu süreçte bulunması gereken 'özne' ve 'özneleştirme' nerede(dir)? Okuma iki metinsel adım daha önerir: İlki alması Kartezyen *cogito me cogitare* (düşündüğümü düşünüyorum)³⁹ formülüdür ki daha geleneksel öz-bilinç (Heidegger'in kendisinin onaylayıcı bir şekilde kullandığı bir terim) fikrini ortaya kor gibidir. Ama nesnenin temsil tarafından inşası bağlamında, otomatik olarak cogito'ya (düşünüyorum'a) eşlik eder görünen bu ben (self) ve temsil edilen nesne üzerine yoğunlaşma da inşaa olarak kavranmak zorundadır. Bu noktayı vurgulamanın en iyi yolu, bütün algı sürecinin içinde yerleşmiş ya da arkasında bir kişi ya da 'ben' (me) gibi bir şeyi varsayan, 'kendi' (self) gibi bir tözelin yarattığı yanılsamaları vurgulamaktır. Ama Heidegger'in modelinin varsaydığı, öznenin bu ortaya çıkışının daha saf bir biçimsel değerlendirmesidir. Temsilin nesnesinin algılanabilir olarak inşası, biçimsel olarak, bu algının gerçekleşeceği varsayılan bir yer açar: Özne olan şey işte bu biçimsel ya da yapısal yerdir, ve hiçbir türden öz ya da töz değildir. Ve aslında temsilin daha sonraki eleştiri-

³⁸ Heidegger, *Nietzsche*, s. 152–3.

³⁹ A. g. e., s. 153–5, 160.

ricileri işte bu anlamda, perspektif ve ona ilişkin yapıları, öznel fikirler ve bir bireyin ideolojik ‘pozisyonları’nın müdahalesi olmayan, kendinde ve kendisi için, ideolojik olmakla suçladılar. Ama aynı zamanda yine bu anlamdadır ki Heidegger’in anlatısında, (bir Fichte ya da Schelling’in *fiat*’ında [yapılıp, edilenler] olduğu gibi öznenin nesneyi yaratmasından çok nesnenin özneyi yarattığı söylenebilir.

Ve sonra, Descartes’in kendisinin halihazırda Aristocu mantıktaki bir tasım hareketi veya mantıksal bir sonuçla hiçbir ilgisinin olmadığını söylediği çetrefil ‘ergo’ (demek ki) sorunu gelir. Çünkü, Heidegger’in işaret ettiği gibi olmak (being) varsayımı, halihazırda temsil süreciyle uyumludur, bu yeni metafizik şimdi temsil olarak tanımlanmış olan, bizim varlık kategorimizin kendisini yeniden organize eder: *Sein ist Vorgestelltheit* (Oluş, tasavvur edilmişliktir).⁴⁰ Bu durumda, ergo, bir mantıksal sonuç içinde olduğu gibi, çok fazla ‘öyleyse’ anlamına gelmez, daha çok ‘yani’, ‘demek ki’ gibi bir şey anlamına gelir.

Bu modernitenin temsil olarak doğuşu açıklaması, gerçekten de bize, ‘öznesiz ve ereksiz bir tarih’⁴¹ öneriyor gibidir ve bu anlamda her türlü hümanist yavan – sadece – öyle (neyse o) hikâyelerine tercih edilebilir. (Heideggerci anlatının – Herrschaft olarak Vorstellung – Frankfurt Okulu’nun ‘araçsal akıl’ kavramlaştırması ile varsayılan birleşmesi, bu standartları aşağıya çekmeye ve daha geleneksel bir ‘kültür eleştirisi’ yaratmaya yönelir). Herhangi bir modernite doktrini için daha spesifik dersler çıkarmadan önce, bu açıklamayı bir anlatı olarak incelememiz gerekir. Başka bir deyişle, kendini – yaratmak bir anlatı mıdır? Bu biricik ve bir şekilde kendini – yaratan olay – öznenin nesne tarafından ve aynı şekilde nesnenin özne tarafından üretimi – gerçek bir hikâye, bir çeşit tarihsel anlatı mıdır, yoksa anlatısal bir bağlam olmadan neden-siz bir olayın özel anlamında bir mitten çok az farklı bir şey midir?

⁴⁰ A. g. e., s. 164–5.

⁴¹ Althusser’in meşhur formülü *Reponse a John Lewis* (Paris: Maspero, 1973), s. 91’de bulunabilir.

Ama aslında o bağlamı şimdiye kadar saklı tuttuk. Sadece bu bağlam Kartezyen cogito'nun özsel modernitesini garanti altına alabilir, çünkü sadece o görünüşteki mutlak hareketi kurtuluş hareketi ve çok doğru bir şekilde bu bağlamdan bir özgürleşim olarak okumamıza izin verir. Referans, Kartezyen momenti ortaçağ skolastisizminden ve aslında genel olarak teolojik bir dünya ile kopuş olarak gören geleneksel bir referanstır (ki adını veren yazının bizi yönelttiği şekilde, bu dünyayı bir 'dünya resmi' veya 'dünya görüşü' olarak nitelemek yanlışır, çünkü bu seküler terimler gerçekten de sadece modernitenin kendisi için geçerlidir).⁴²

Ama kopuş anlatısı sanki Heidegger'in, bunu kesinlik motifinin tarih-öncesi imiş gibi kullanmasına ve onun Descartes'daki kullanımını, selâmetin kesinliği anlamına geldiği eski sistemde oynadığı rolün bir fonksiyonu olarak belirlemesine imkân tanır. O zaman bu bizim Kartezyen kurtuluş jestini anlatısal bir yoldan okumamıza izin verir.

... bu kurtuluş, bilmese de, insanın ruhunun kurtuluşunun kendisi için kesinleştirildiği ve garanti altına alındığı ilâhi hakikate bağlanmışlık durumundan daima kurtuluş halindedir. Ancak selâmetin ilâhî kesinliğinden kurtuluş, esasen insanın doğruyu kendi bilgisinin (*Wissens*) bilineni haline getirdiği bir kesinliğe (*Gewissheit*) yönelik bir özgürleşme olmak zorundaydı. Bu ancak kendini özgürleştiren insanın kendisi için bilebilir olanın kesinliğini garantiye alması ile mümkündü. Ama böyle bir şey ancak, insan kendisi ve kendisi için neyin 'bilebilir' olduğuna ve bilme ve bilinen olmasını garanti altına almanın, yani kesinliğin, ne anlama geldiğine karar verebildiği sürece mümkündü. Descartes'ın metafizik görevi şu şekli alır: İnsanı kendinden emin olan kendi kaderine belirlemeye özgür kılma için özgürleştirmenin metafizik temellerini yaratmak. Ama bu temel sadece, kendisi olan kesin bir temel olmamalıdır, çünkü başka bir alandan her türlü ölçü standardı yasaklandığı için, aynı zamanda bu öyle bir temel olmalıdır ki, ona dayanarak ilân edilen özgürlüğün özünün kendinden – eminlik olduğu ileri sürülmelidir. Ama kendinden kaynaklanan bir şekilde kesin olan her şey aynı zamanda, hakkındaki böyle bir kesin bilmenin kesin olmak zorunda olduğu ve onun yoluyla bilebilir olan her şeyin güvenilir kılınması gereken o varlığın kesinliğini de eşzamanlı olarak garanti altına almak zorundadır. *Funde-*

⁴² Bu Heidegger'in 'Die Zeit des Weltbildes'deki argümanıdır.

mantum, (temel) o özgülüğün temelinde yatan, onun dayanağı (olan) *subiectum* (özne), biraz önce anılan temel talepleri yerine getiren kesin bir şey olmalıdır. Bütün bu açılardan belirlenen bir *subiectum* (özne) zorunlu hale gelir.⁴³

Şimdi Heidegger'in iki modernite anlatısı tarzını belirleyebiliriz. İlk tarzda, bir özellik, ilk tarihsel sistem – bu durumda selâmetin 'kesinliği' – içinde sadece fonksiyonel bir içeriğe sahip olan bir özellik o bağlamdan soyutlanır ve tamamen farklı bir fonksiyona sahip kılınır. Bu daha sonra (Foucault ve Althusser'de) karşılaşacağımız, bir üretim tarzından başka bir üretim tarzına geçişi açıklamak için daha açık bir girişim olarak karşımıza çıkacak olan bir modeldir. Heidegger aynı şekilde basit devamlılıklar varsayan (O, açıkça yetersiz 'sekülerleşme'⁴⁴ süreci kavramını gösterir) anlatıların yetersizliği ve aynı zamanda söz konusu anlatının ikinci tarzı dediğimiz şey, yani eski sistemden geriye kalan unsurların direngenliği ve varoluşlarını sürdürmeleri konusunda ısrar etmek

⁴³ Heidegger, *Holzwege*, s. 105; *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell (New York: Harper, 1992), s. 148–9. Orijinal metin şöyledir:

Diese Befreiung befreit sich jedoch, ohne es zu wissen, immer noch aus der Bindung durch die Offenbarungswahrheit, in der dem Menschen das Heil seiner Seele gewiß gemacht und gesichert wird. Die Befreiung aus der offenbarungsmäßigen Heilsgewißheit mußte daher in sich eine Befreiung zu einer Gewißheit sein, in der sich der Mensch das Wahre als das Gewußte seines eigenen Wissens sichert. Das war nur so möglich, daß der sich befreiende Mensch die Gewißheit des Wißbraten selbst verbürgte. Solches konnte jedoch nur geschehen, insofern der Mensch von sich aus und für sich entstehen, was für ihn wißbar sein und was Wissen und Sicherung des Gewußten, d.h. Gewißheit, bedeuten soll. Die metaphysische Aufgabe Descartes' wurde diese: der Befreiung des Menschen zu der Freiheit als der ihrer selbst gewissen Selbstbestimmung den metaphysischen Grund zu schaffen. Dieser Grund mußte aber nicht nur selbst ein gewisser sein, sonder er mußte, weil jede Maßgabe aus anderen Bezirken verwehrt war, zugleich solcher Art sein, daß durch ihn das Wesen der beanspruchten Freiheit als Selbstgewißheit gesetzt wurde. Alles aus sich selbst Gewisse muß jedoch zugleich jenes Seiende als gewiß mitsichern, für das solches Wissen gewiß und durch das alles Wißbare gesichert sein soll. Das fundamentum, der Grund dieser Freiheit, das ihr zum Grunde Liegende, das Subjektum muß ein Gewisses sein, das genannten Wesensforderungen genügt. Ein nach allen diesen Hinsichten ausgezeichnetes Subjektum wird notwendig.

⁴⁴ Heidegger *Nietzsche*, s. 146; ayrıca 41. dipnota bkz. Bu hiç şüphesiz Hans Blumenberg'in *The Legitimacy of the Modern Age*'deki (Frankfurt: Suhrkamp, 1966; Cambridge, Mas.: MIT, 1983) argümanının başlangıç noktasıdır.

ister: Bizim incelediğimiz durumda, çok iyi bilinen orta çağ özel-likleri Descartes'ın dilinde hâlâ var:

Burada metafizik düşünce için yeni bir başlangıcı engelleyen daha önceki metafiziğin en açık örneğini görüyoruz. Descartes'ın doktrininin doğası üzerine tarihsel (historological) bir inceleme böyle sonuçlar üretmek zorundadır. Uygun araştırma üzerine tarihsel bir düşünme (mediation) yine de Descartes'ın ilke ve kavramları, onun onların sahip olmalarını istediği anlamlarda düşünmeye çaba göstermek zorundadır, her ne kadar böyle yaparken, onun varsayımlarını farklı bir 'dile' tercüme etmenin gerekli olduğunu kanıtlamak durumunda kalsa da.⁴⁵

Söz konusu düşüncelerin sistematik karakteri üzerindeki bu ısrar – Descartes ve teolojik 'öncülleri' arasındaki radikal fark, yani Kartezyen sistemle Nietzsche'nin onunla açık kopuşu arasındaki göreceli devamlılık – Heidegger'i bir dönemleştirme düşünürü olarak ortaya çıkarır. Böyle dönemleştirici anlatıların yapısal sorunlarıyla yakında yüzleşeceğiz.

Ama bu noktada, cogito (düşünüyorum) ve onun modernitesi hakkındaki bu incelemeden bazı sonuçlar çıkarmak gerekir. Fakat burada Heidegger'in karakteristik dili bizim için başlangıçta bazı sorunlar ve karışıklıklara neden olacaktır. İngilizce'de geleneksel olarak temsil (representation) (Vorstellung) diye karşılanan sözcük ile Heidegger, daha önce gördüğümüz gibi, bütün bir dünyayı yeniden organize etme ve epistemoloji göstereni altında yeni bir varlık kategorisi üretme (metafizik) sürecini ifade eder. O zaman Descartes'ın cogito'su (düşünüyorum'u) Heidegger'in modernite teorisinin özünü oluşturan bu global dönüşümün ilk belirtisidir: O (cogito – ç.n.) özne ve nesnenin birbirlerine karşı özel bir bilgi (ve

⁴⁵ Heidegger *Nietzsche*, op.cit., s. 163–4; İngilizce çevirisi s. 115. orijinal metin şöyledir:

Wir haben hier das greifbarste Beispiel für die Überlagerung eines neuen Beginns des metaphysischen Denkens durch das bisherige. Eine historische Berichterstattung über die Lehrmeinung und Lehrart des Descartes muß dies feststellen. Die geschichtliche Besinnung auf das eigentliche Fragen dagegen muß darauf dringen, den von Descartes selbst gewollten Sinn seiner Sätze und Begriffe zu denken, selbst wenn es dazu nötig sein sollte, seine eigenen aussagen in eine andere 'Sprache' zu übersetzen.

hatta egemenlik) ilişkisi içinde yeniden düzenlenmeleri için kullanılan sözcüktür: Nesne ancak bilindiğinde ya da temsil edildiğinde nesne, özne ise ancak böyle bir temsilin mekânı ve aracı olduğunda özne olur.

Ancak cogito'nun geleneksel okunuşu, bizzat bilincin özü şeklindedir, aslında bilincin oldukça farklı bir Almanca sözcük, *Darstellung* anlamında temsili şeklindedir ki bu tiyatroya ait ve sahneye ait olma iması taşır. Benim iddiam, bilinç hiçbir şekilde temsil edilemeyeceği için, bu anlamda cogito'nun bir başarısızlık olduğu idi; cogito'nun yayılımı olmayan parlak benekler (dots) bakımından yapılan değerlendirmelerinin, beneklerin biçimsel yeterlilikleri dolayısıyla, noktayı oluşturan kadar olması gereken uzun bir yol vardır. Dolayısıyla, bir operasyon ve bir inşaa olarak ne anlama gelirse gelsin, cogito, (Henry James'in sanatsal temsil için kullandığı terimi kullanırsak) bir kategori olarak bilinci ifade etmek, bu benzersiz nesneyi saflığı içinde iletmek için ilk ve benzeri olmayan eşsiz bir girişim olarak okunmak zorundadır. Eğer böyleyse, o zaman cogito zorunlu olarak bu tür bütün girişimlerin başarısızlığı ve bunların imkânsızlığı anlamına da sahiptir; ve bundan başka bir ders daha çıkarmak zorundayız, yani – *Darstellung*'un o anlamında – bilinç, bir deneyim olarak, biz daima neyse o olarak, temsil edilemez; bir temsil nesnesi olamaz. Bilinç yaşanan öznel deneyiminin yanı sıra, temsil edilemez olandır. (Bu benlik -ego- veya kişisel kimlik temsil edilemez demek değildir: O, her halükârda zaten bir nesne ve bir temsildir; Freud ve takipçilerinin alegorik olarak haritasını çıkardıkları Bilinçdışı'nın yapısının da öyle olduğu gibi).

Bütün bunları modernite teorileri alanında önemli bir sonuç izler: yani bundan sonra öznellik bakımından hiçbir modernite teorisi kabul edilemez. Çünkü eğer bilincin hiçbir temsili mümkün değilse, moderniteyi bilinçteki kaymalar ve değişiklikler bakımından belirleme ve tanımlama girişiminde bulunan teorilerin de aynı derecede hükümsüz olduğu açıktır. Elbette büyük oranda, teoriler kendi kendilerini geçersizleştirir: Kültürel değişimin popüler psikolojik değerlendirmelerini (narsisizm, Oedipus kompleksinin

zayıflaması, anne bağımlılığı, Tanrının veya baba otoritesinin ölümlü) çok fazla ideolojik yemler olarak tanımlamak yeterince kolaydır. Modernizm ve modernizmin özelliği ile ilgili kavramlaştırmaların en saygın üçü hâlâ sağlamca yerlerinde duruyor görünmektedir; ve o zaman onları belirleyip geçersiz ilan etmek yararlı hale gelir. İnsan, özellikle, Modernite'nin benzersiz bir Batılı özgürlük tipi ile uyumlu olduğu anlayışının hâlâ bize çok hâkim olduğunu düşünüyor. Ama bu özgürlük anlayışı, kesinlikle özel bir şeydir ve bilincin kökten bir değişikliğe uğratılmasıdır. Her ne kadar pre-modernin ötekiliğinin özgür olmama, boyun eğme ve bir köle anlayışının itaati ve kurtulamayacak şekilde bağımlı bir yaşam – duruşuyla bir arada olmak zorunda olduğu varsayılabilir de, daha önce ne olduğu daha az söylenir, (Böylece 'özgür', farkına varılmadan, 'burjuva'ya dönüşür).

Ama, modernitenin klasik selâmlanışının bu noktasında, ikinci bir nitelik müdahale eder ve bu bireysellik fikridir. Modern insanlar bireydirler ve diğerlerinin özgür olmamaları, o zaman, bireysellikten yoksun olmaları için açıkça yeterlidir. Ama, bireyselliğin aynı zamanda bilincin hasta bir temsili olduğu da açık olmalıdır. Bireysellik, özgürleşmiş bireyin iç âlemi – iklimi ve onun (Sic – evet onun! –) kendi varlığı ve ölümü yanı sıra diğer insanlarla ilişkisini tanımlama iddiasındadır. Bu ikinci tanımlama yıkılmaya, çökmeye başladığı zaman, – bilinç gibi o kadar şekillendirilemez bir şeyin iç atmosferinin kabul edilebilir tanımlarını oluşturmak o kadar kolay değildir – o zaman üçüncü seçenek kavranır.

Bu seçenek, modernitenin öz-bilinç veya düşünsellik (reflexivity) bakımından düşünülmesiyle ilgilidir: O zaman burada, aniden onunla hem özgürlük ve hem de bireyselliğin niteliklerinin ileri sürülebileceği felsefî olarak daha uygun bir kavrama ulaşmış görünüyoruz. Çünkü bir pre-modern kişi için, onun Batı felsefesi anlamında bilinçli ama kendi-bilincinde olmadığını söylemek, onun birey olmadığını söylemekten daha kolaydır: Özgürlüğün kabulünün metafizik bir şeyden toplumsal veya siyasî bir niteliğe kaydırılması onun ideolojik olmayan kullanımını özellikle hassas bir operasyon haline getirmesinde olduğu gibi.

Yine de, eğer bilinç temsil edilemezse, bu, normal olarak bilincin ikiye katlanması gibi bir şey olarak düşünülen, öz-bilinç için daha da fazla geçerli olmak zorundadır (ama bu yeni şey (öz-bilinç) için kullanılan figürler – aynalar, eşitlikler, yansıyan ışıklar ve benzeri – cogito’nun ilk ‘noktası’ndan bile daha dayanaksızdır). Aslında geleneksel olarak diğer insanlara bilinçli deyiş demeyeceğimizin temel bir felsefî sorun olduğu kabul edilirse – sadece Descartes’ın kendi automata’sını düşünün⁴⁶ – kendi-bilincinde olma niteliğinin güvenli bir şekilde onlara verilip verilemeyeceğine karar vermek daha zor olacaktır. Dolayısıyla bir yeni veya üçüncü ilke belirlemenin meşru olacağını düşünüyorum. Bu ilkeye göre, şunu varsayıyoruz,

3. Modernite anlatısı, öznellik kategorileri etrafında örgütlenebilir (bilinç ve öznellik temsil edilemezdir).

Bu önerme 1960’ların anti-hümanizminin ve öznenin (ya da merkezleşmiş öznenin, ki bununla bizim eski dostumuz cogito ya da bilinçten başka bir şey denmemektedir) ‘post-yapısalcı’ eleştirmenlerinin anlayışının büyük kısmını korur. Ama bazen söylendiği gibi, bu dilbilimsel dönüşten ve öznellik ve bilinci radikal şekilde merkezden çıkarmayı amaçlayan değişik teorik ve felsefî önerilerden sonra bile, eski alışkanlıklardan kurtulmak ve böyle kategorilerden vazgeçmenin zor olduğu kanıtlanmış görünüyor. Böylece her yerde mevcut refleksivite kavramının (bağlamı her ne kadar insan merkezli değilmiş gibi gelebilirse de) öz-bilinç için bir kod sözcük olmaktan çok farklı bir şey olmadığının ortaya konması gereklidir: Aslında kendine-referans veya işaret etme (indeksleme) göreceğimiz gibi zamanımızın en iddialı felsefî ve sosyolojik yapıtının, Niklas Luhmann’ın yapıtının merkezidir. Bu arada, bugünkü birçok dil ve iletişim teorisi, çoğunlukla kendi sözde bilimsel görüntülerinin altında böyle eski öznellik felsefelerini

⁴⁶ Bkz. İkinci Meditasyon: ‘et dependant que vois – je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des hommes feints?’ (Ve bu arada bu camdan yalancı insanları örtebilecek şapka ve palto dışında başka ne görüyorum ki?) *Oeuvres et lettres* op. cit., s. 281.

sürdürmek eğilimindedir. Ne zaman öznelarasılık sloganı atılsa, hâlâ temel olarak hümanist bir söylemsel dünya içinde olduğunuzdan emin olabilirsiniz.

Yine de söz konusu ilkenin statüsü, özel olarak açıklığa kavuşturulmayı gerektiriyor. Bu ilke ontolojik bir önerme olarak anlaşılmamalıdır, yani öznellik gibi bir şeyin varolmadığını kabul etmemektedir. O daha çok temsilin sınırları hakkında bir önermedir ve basitçe halihazırda bir şekilde betimsel (figüral) olmayan öznellik veya bilinç hakkında konuşma konusunda bir yolumuz olmadığını söylemek anlamına gelir. Bu sözcüklerin kendileri gerçekte, eğer Nietzsche'nin istediği gibi onları tarihte geriye doğru yeterince takip edersek, çok iyi bilinen betimlemelerdir (figürasyonlardır) ve gömülmüş veya unutulmuş metaforlardır.⁴⁷ Ama betimlemenin temsilin başarısızlığına yol açtığını kim söylüyor. Bir figür daima zorunlu olarak bir yedek, ikinci en iyi, dilbilimsel ve anlamsal başarısızlığın kabulüdür (ki bu başarısızlıktan, mutlaka şiirsel dilin kendisi doğar). Ama bu başarısızlık teşhisinin, bütün bu tür öznellik betimlemelerinin, doğru olmama (ve hatta hakikat dışı) olmayı bir yana bırakın, yanlış oldukları ek sonucunu gerektirdiği şeklinde anlaşılmasını istemiyorum. Edebi bir dilin olmadığı veya başlamak için her imkânın daima betimsel olduğu bir durumda bunun ne anlama gelebileceğinden emin değilim. Fakat aslında bizim kötümser üçüncü ilkemiz, bizi artık hiçbir şeyin söylenemeyeceği nüfuz edilemez bir Wittgensteinci sessizliğin ortasında bırakmaz, aksine, o sadece baştan başa ideolojik oldukları kanıtlanan ve yakından incelendiklerinde niyetleri neredeyse her zaman gerçekte çok şüpheli olan belirli sayıda (aslında çok sayıda) 'kültür eleştirilerini' ortadan kaldırır. Ama bu bizim modernite anlatısını asla anlatamayacağımız anlamına gelmez.

Aslında Heidegger'in kendi süreç anlatısı – bizatihi o da ideolojik olabilirse de – bizim için bazı metodolojik dersler içerir. Özellikle, içinde iki zamansallığın birlikte bulunmasına işaret etmemiz gerekir: Temsil, nedeni – kendi olan (self-caused) bir olay

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, 'Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn', *Werke* (Munich: Hanser, 1956), volume III, s. 310–21.

gibi bir varlık haline gelirken, temsilin, özne-nesne (veya farklılık – aynılık) ayrımının içsel zamansallığı vardır; ve ardından teolojik veya orta çağa ait bir selametın kesinliğı kavramlaştırmasının, son bir an için yeni sistemin doğuşuyla üst üste geldiğı ve onunla, kesinlik fonksiyonunun kaybolmakta olan yapıdan, tamamen farklı bir biçimdeki yeni yapıya geçmesine izin verecek kadar birlikte olduğı, dışsal zamansallık vardır (kesinlik temasının zamansallığı). Burada olan şey, kendisinin nedeni olan bir olayın oldukça mitik anlatısının, doğuşun makul bir şekilde bir anlatısal form içinde anlatılabileceğı bir anlatısal durum veya önkoşullar seti içinde temellendirilmesiydi. Bu artık eski tarz bir nedensellik meselesi, eski-tip entelektüel tarihi, soy ve şecereler, selefler ve aile benzerlikleri arasında karar vermeye çalışırken sekteye uğratan türden bir şey değildir. Belki de Althusser'in yapısal nedensellik kavramı daha uygundur (aşağıda buna tekrar döneceğiz). Hareket daha çok Hegel'in *Logic*'te karşıtların diyalektiğinden bir 'temelin' veya (aynı zamanda 'neden' veya 'sebebi' anlamına da gelen) *Grund'un-Temel'in*⁴⁸ doğuşu için şemasını çıkardığı türden bir harekettir. Bu kendine özgü yapının diğer versiyonlarına bakma fırsatlarımız olacak, şimdilik onunla ilgili olarak, her türlü modernite teorisinin hem onun bir kopuş olarak mutlak yeniliğini ve hem de aynı zamanda, ondan bir kopuş olduğı ileri sürülebilecek olan bağlama entegre olmasını onaylamak zorunda olduğunu söylemek yeterlidir.

Bu yapı için kullanılan sözcük – uygun bir felsefî söyleme ilk kez Jaspers, ardından da Sartre tarafından kavuşturulan – 'konum' sözcüğüdür; bu özel imkânsız işi başarma ve onun çelişik ait olma ve yenilik özelliklerini kendi içinde birlikte tutma girişiminde bulunan anlatısal bir terim. O zaman ilkemizi daha yeterli hale getirmek için modernitenin verili bir anlatısının ancak onun konumu bakımından anlatılabileceğini kabul etmek isteriz, ya da formülü tamamlamak için,

⁴⁸ G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, II–A, 'Das Wesen als Grund der Existenz'. Ve ayrıca bkz benim *Brecht and Method* (London: Verso, 1998), s. 80–84.

3. Modernite anlatısı öznellik kategorileri etrafında organize edilemez; bilinç ve öznellik temsil edilemezdir; sadece modernlik durumları anlatılabilir.

Ne yazık ki Heidegger'den o kadar kolay kurtulamayız; daha yakından bir incelemeyle, önceki tartışma sırasında kabul edemediğimiz bir kavramsal veya biçimsel sıkıntıyı keşfederiz. Heidegger'in en az iki modernite teorisi vardır. Bu, zorda kalınırsa, o'nun evrimi, değişik 'dönüşleri', düşüncesindeki birçok model ve benzerleri hakkında konuşarak çözülebilir. Ben bunu değişik bir şekilde ele almak istiyorum, yani Heidegger'de bir değil, en az iki modern kopuş vardır.

Aslında Kartezyen temsil kopuşu ve epistemolojik 'dünya resmi'nin' doğuşunun yanı sıra, ondaki özne ile nesne arasındaki şiddetli karşıtlıkla birlikte, eski bir kopuş, Roma ya da Emperyal kopuş diyebileceğimiz kopuş varlığını sürdürür. Burada, Yunan düşüncesinin, Latinceye çevrilmesi yoluyla Roman mentalitesi tarafından mülk edinildiği zaman şeyleşmesinde yansıtıldığı gibi, Yunan Varlık deneyiminin kaybı ile ilgiliyiz (ve Heidegger için Yunanca ve Almanca'nın özgünlükleri (authenticity) – diğer dillerden sözcük girişinin yarattığı kirlenmeden azade olmaları ve bazı Varlık deneyimlerine etimolojik yakınlıkları – açısından benzer oldukları hatırlanmalıdır). Öyleyse, şeyleşme (her ne kadar bir terim olarak tam da işaret ettiği şeyin örneği olsa da), Heidegger'in ilk örneği varlıkların (beings) mevcudiyetini, Roma İmparatorluğu'nun 'şeyleştirilmiş şeyler' – (*res, ens-şey*) diye tanımlanması gerçekten çok uzak olmayacak olan şeye dönüştürülmesini resmettiği sürece, çeviri süreci için uygunsuz veya anakronistik bir sözcük değildir.

Bu adlar keyfi değildir. Burada artık gösterilemeyecek olan bir şey onların içinde konuşur, mevcudiyet anlamında şeylerin temel Yunan varoluş deneyimi. Ama bu (verilen) adlarla, bundan sonra standart hale gelen şeyin şeyliğinin anlamı (izahı) kurulur ve şeylerin varlık oluşlarıyla ilgili Batı açıklaması (yorumu) oluşturulur. Süreç Yunan sözcüklerinin Roma-Latin düşüncesi tarafından mülk edinilmesiyle

başlar. 'Hypokeimenon' (töz) *subiectum* (özne); 'hypostasis' (niteliklerin üzerinde durduğu şey) *substantia* (töz); 'symbebekos' (ilinek) *accidens* (değişebilir nitelik) haline gelir, (Yunan isimlerinin Latinceye bu çevirisi, hiçbir şekilde bugün anlaşıldığı gibi bile önemsiz bir süreç değildi. Görünürdeki sözcüğü sözcüğüne ve dolaşısıyla sadık çevirinin altında, aksine Yunan deneyiminin farklı bir tür düşünc(m)eye çevirisi vardır. *Roma düşüncesi Yunanca sözcükleri, eşit derecede orijinal, onlara eşlik eden, söyledikleri şeyin deneyimi olmadan, Yunanca sözcük olmadan, mülk edinir.* Batı düşüncesinin temelsizliği bu çeviri ile başlar.⁴⁹

Heidegger için, Roma kavramsal şeyleştirilmesinin (Roma terimlerinin hâlâ konuşulan Avrupa dillerinde yaşamasının tanıklık ettiği üzere) hâlâ bizimle olan bir 'metafizik' sürecin başlangıcı olduğu kesindir. Hükmetmeye kafayı takmış ve modern Batı tarihinin kargaşalarıyla sonuçlanmış olan Roma'nın mülk edinmesi ve çevirisi ile belirli bir modernite başlar.⁵⁰ Tam da 'Batı Metafiziği'nin bu çok geniş dönemleştirilmesi (belki de Derrida'nın, kendisini hem büyüleyen hem de nefret ettiği bir figüre olan en büyük borcudur), bu özel tarihsel anlatı ile yerine oturtulur. Yukarda özetlediğimiz şey Descartes – yönelimli temsil olarak modernite teorisi ile uyumsuz bir şey midir? Bu büyük oranda yorumsal bir tercihtir. Ve bu konuda somutlaşmak için, Heidegger'in Descartes'ının sadece, şeyleşmiş Roma nesne dünyasına maddileşmiş bir özne eklediği ileri sürülebilir. Ama hâlâ, bu tek olmaktan çok iki kopuş

⁴⁹ Heidegger, 'Das Ursprung des Kuntswerkes', *Holzwege* içinde s. 7; veya İngilizce *Basic Writings*, s. 153. orijinal metin şöyledir:

Dies Benennungen sind keine beliebigen Namen. In ihnen spricht, was hien mehr zu zeigen ist, die griechische Grunderfahrung des Seines des Seienden im Sinne der Anwesenheit. Durch diese Bestimmungen aber wird die fortan maßgebende Auslegung der Dingheit des Dinges gegründet und die abendländische Auslegung des Seins des Seienden festgelegt. Sie beginnt mit der Übernahme der griechischen Wörter in das römisch-lateinische Denken. 'Hupokeimenon' wird zu subiectum; 'hurostatis' wird zu substantia; 'sumbebekos' wird zu accidens. Diese Übersetzung der griechischen Namen in die lateinische Sprache ist keineswegs der folgenlose Vorgang, für den er noch heutigentags gehalten wird. Vielmehr verbirgt sich hinter der anscheinend wörtlichen und somit bewahrenden Übersetzung ein Übersetzen griechischer Erfahrung in eine andere Denkungsart. *Das römische Denken übernimmt die griechischen Wörter ohne die entsprechende gleichursprüngliche Erfahrung dessen, was sie sagen, ohne das griechische Wort.* Die Bodenlosigkeit des abendländischen Denkens beginnt mit diesem Übersetzen.

⁵⁰ Örneğin bkz. Heidegger, 'Die Frage nach der Technik', *Vortage und Aufsätze* (Pfullingen: Neske, 1985) içinde s. 16–27.

demektir ve bazı ilginç şüphelerle beraber, bizim genel olarak modernite teorilerine geri dönmemize izin verir.

(Bunlardan hiçbirisi savaş sonrası başka bir muhtemel kopuşun, üçüncü bir kopuşun ortaya çıkışı ile basitleştirilmez. Heidegger'in teknoloji kavramlaştırması bu önceki iki felsefî teorinin her birinden kesinlikle daha fazla ideolojiktir; ama bu kavramlaştırma modernite ve doğuşunun daha dramatik bir versiyonunu ortaya koyar, sadece kötümser ve hemen hemen kıyametçi imaları ile değil, ama aynı zamanda gerçek öncülü ile de: yani, eski teorideki özne ile nesne arasındaki temsilin yeni bir düzey, yani içinde bir çeşit 'ihtiyati yedek' (*Bestand*) diye çevrilen şeyin, enerjinin daha sonraki bir kullanım için depolanmasını mümkün kıldığı karmaşık Gestell'in* eklenmesi ile daha da karmaşılaştırılması.⁵¹ Bu yeniden kullanılabilir artık veya (ilk değişim eyleminden) geriye kalan bakiye, ilk siyasî gücün kaynaklandığı o ilk artığa çok fazla benzer; bu hatta (çok daha karmaşık) Marksist sermaye analiziyle de karşılaştırılabilir bir şeydir. Ancak bir kültür eleştirisi ve bir felsefî kavram olarak temsilin önceki eleştirisi ile doğrudan doğruya uzlaşıp görünmemektedir (her ne kadar onunla kesinlikle bir ailevi benzerliği olsa da); ne de Heidegger'in kendisi böyle bir uzlaştırmaya kalkışmıştır. Bu durumda, elimizde bir yerine, üç kopuş, üç modernitenin doğuş momenti, sürecin üç anlatısı vardır.)

Heidegger'in çoğaltması istisnai bir örnek değildir; dolayısıyla bu garip dönemleştirici yayılmayı (Heidegger tarafından uzaktan etkilenmiş) başka bir yazarda incelememizde yarar vardır, bu yazar için dönemleştirme eylemi şimdi merkezî uğraş ve temel yorumlamacı harekettir: Michel Foucault'dan, kesinlikle bir modernite teorisinin yanı sıra, modernite tarihi de sunduğu söylenecek olan Foucault'dan, özel olarak da *Les Mots et les choses* (*Şeylerin Düzeni*)'un Foucault'sundan bahsediyorum.

Foucault'nun dev arkeolojisinin dört tarihsel moment etrafın-

* Heidegger'de, son ürünlerin yapımına uygun ara malzeme şeklinde ortaya çıkan enerjinin depolanması, raf, tezgâh. – ç.n.

⁵¹ Örneğin bkz. Heidegger, *Nietzsche*, II, s. 165: 'Bu günlerde bizler, bir ulusun günün birinde kendi tarihinden doğmuş olan metafizikle artık baş edemediği gibi tarihin gizemli bir yasasına bizzat tanık oluyoruz...'

da organize edildiği hatırlanacaktır. İlki, gerçekliğin yorumcunun okuduğu bir kitap ya da metin olduğu bir zamandışı mitik dünyayı sunmak için ortaçağ unsurlarının Rönesansın daha batıl özellikleriyle birleştirildiği bir tür pre-modern momenttir. Bu mikroskobik ve makroskobik benzerliklerin (conventia, aemulatio, benzeşme ve sempati)⁵² etrafında organize edilmiş bir metindir, groteks katalogların ve ansiklopedilerin, ortaçağ hayvan hikâyesi kitaplarının, fantastik tarihlerin (bu metin) içindeki egemenliği hiçbir modern anlamda bir hata ya da batıl inanç olarak değil, aksine radikal biçimde farklı bir ilgi, odaklanma ve dikkat olarak görülmelidir: ‘görülen ve işitilen her şeye, ister doğa ister insan, ister dünya dili, gelenek veya şairler tarafından olsun anlatılan her şeye’⁵³ bir ilgi. Bu parlak sayfalar, modernite de göreceğimiz gibi birden başlayan gerçek tarihin bir tür bekleme odasıdır: Bu figürler ve benzerlikler, yankılar ve imzalar dünyasında, henüz (modern anlamında) ‘gerçek’ bir tarih yoktur, ve bu nedenle nedensellik, başlangıçlar ve alanın genişliği hakkındaki soruların burada bir anlamı yoktur. Anlatının geri kalanını Avrupamerkezci olarak kınamak, ona öncelik eden bu mitik, neredeyse Afrikalı evreni gözden çıkarmak demektir; klasik Yunan, veya Çin’in veya Hindistan’ın buraya nasıl uyacağını sormak, yanlış sorular sormaktır.

Batı modernitesi başlar başlamaz böyle sorular sormaya hak kazanırız: (Batı modernitesi), yani bizim örneğin ikinci dönem ya da moment dediğimiz – Foucault’nun ‘temsil’ dediği (asla Heideggerci anlamda değil) ve Foucault’nun ayrıca (diğer ulusal geleneklere dar fikirli görünebilecek Fransız kullanımını takip ederek) ‘klasik dönem’ dediği dönem, yani on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar. O zaman hatta açıkça, bu dönemin kendisi tam da modern tarihin gerçek icadı olan momenti, tarihselcilik, dirimselcilik (vitalizm) ve hümanizm momenti ve sözde beşeri bilimlerin (*Geisteswissenschaften*) inşa edilme momenti olduğu sürece, bizim üçüncü dönemimiz hakkındaki yapısal sorunları araştırma hakkına da sahibizdir. Dördüncü dönem dediğim şeye gelince, bu karanlık

⁵² Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris: Seuil, 1966), s. 32–40; *The Order of Things* (Vintage, 1970), s. 17–25.

⁵³ *Les Mots*, s. 55; *The Order*, s. 40.

ve kehânetlerle ilgili (prophetic) bir düzeydir, dil ve kendi modernitemizin çatlaklarında, onun olumsuzlaması ve reddi olarak yaşayan ölümün düzeyidir: Yapısalcılık tarafından beslenen ama hiçbir şekilde postmodernizmin habercisi olmayan bir düzey, çünkü neredeyse tanım itibarıyla asla ayrı bir tarihsel dönem olarak anlaşılamaz, yine de Ütopyacı vaadi, Heidegger'inkine çok benzer şekilde, içinden insan merkezcilik ve hümanizmin ve Heideggerci 'temsil'in, meşhur 'insan denizin kıyısında kuma çizilen bir yüz gibi silinecektir'⁵⁴ sözündeki gibi silinmesinde yatan bir dönem.

Dolayısıyla bu dönemlerin ne birincisi ne de dördüncüsü teknik olarak bir tarihsel dönem olarak adlandırılmaz. Tam da bu nedenle, dönemleştirmenin kendi etrafında bir çerçeve inşa etme yolu konusunda çok öğreticidirler ve iki olumsuzlama biçimi olan karşıt ve çelişkili şey arasında, farklılaştırma ve açık muhalefet arasında, yerel olarak farklılaşmış ve mutlak olumsuzlama, uzlaşmaz ve uzlaşmaz olmayan, değil – (non –) ve karşı – (anti –) arasındaki usta bir karşılıklı etkileşim temeli üzerinde inşa edilir. Bu anlamda, ilki, Rönesans dünyası, bir modern – olmayan dünya oluşturur görünürken, son moment, hümanizmin öteki yüzü, modernin radikal olumsuzlaması veya en üst haliyle anti-modern olarak görülebilir (ki postmodernin aksine, tam da onun reddi ve direnmesi içinde bir şekilde modern olarak kalır, estetiği modernizmden bir kopuş olmaktan çok, aslında modernizmin asıl özü olarak görülmeye başlanır). Her halükârda, modernitenin gerçek tespiti veya onaylanmasının asıl kısmı olan bir modern – olmayan ve anti-modern alanların ilk üretimini tespit edebiliriz.

Ama burada asıl kaygımız modernin iki momentinin tespiti ile ilgilidir: Yani kendi başlarına uygun biçimde tarihsel dönemler olarak adlandırılabilen ikinci ve üçüncü momentlerimizle. Ve burada, her ne kadar dönemleştirme bir Fransız geleneği olsa da, bana öyle geliyor ki, diğer ulusal geleneklerde de aşağı yukarı benzer şeyler vardır (Descartes yerine Alman geleneğinde Luther'i, veya İngiliz geleneğinde Bacon'ı koyun) ve modernitenin iki momenti veya versiyonunun ikili standardı – on yedinci yüz-

⁵⁴ *Les Mots*, s. 398; *The Order*, s. 387.

yıldaki bilimsel standart, geç on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın endüstriyel standardı – yaygın bir şekilde, büyük oranda ortak – duysal ve rakipsiz bir inanç (doksa) olarak ileri sürülmektedir. Ama bu ideolojik uyanıklık eksikliği tamamen ampirik tarihe geri kayışı yansıtır: Her şeyden sonra Galile’yi buhar makinesinin önüne koyan, önce merkantil ve ticarî kapitalizmi, ancak ondan sonra sanayi kapitalizmini sayan, değişik momentleri, başka bir deyişle o kadar çok düzey ve ilerlemeyi tek bir süreç içinde gören bir tarih yazımından daha normal ne olabilir? Foucault’nun meziyeti, (ve burada bizim için ilginç olan yönü) o zaman açıkça bu momentleri radikal olarak farklı tarihsel sistemlere atfetmesi, o silsile veya ilerlemeyi bir tarihyazımsal ve hatta felsefî bir soruna dönüştürmesidir.

Şimdi, kopuş ve hümanist tarih yazımının devamlılıklarına saldırdırı konusundaki ısrarı (ister ‘düşünceler tarihi’nde, ister Foucault’nun sık sık basitçe (*tout court*) Marksizm ile karıştırdığı Stalinist diyalektik materyalizm veya evrimciliğin ‘aşamalarında’ olsun) ile, kendi ideolojisine o kadar merkezî olan Foucaultcu kopuş hakkında biraz daha fazla şeyler söylemenin zamanıdır. Bu kopuşlar – Foucault bunları Althusser’in Bachelard’ın meşhur ‘epistemolojik kopuş’unu miras almasından miras almıştır – Foucault’nun (başka bir kötü anlamda hümanist bir ifadeyi kullanırsak) tarih vizyonunun gerçek özüdür ve ta sonuna kadar (ve görünüşte öz üzerine daha hümanist ve olgun düşünceler), resmen varsayılan her kopuş, sanki nihai bir totalleştirmeden korkarmış gibi doğmakta olan yeni bir kopuşun telaşını, heyecanını taşır. Çünkü kopuşlarla birlikte sadece kısmen ve eksik, asla tamamlanamayacak ve totalleştirilmiş içerik konusu üzerindeki ısrar da gelir. Burada örneğin Foucault görünür araştırma konularının rastgele ve keyfi seçilmiş gibi görünen doğaları yani dil, yaşam ve emek (veya eski sistemde işaretler, doğal tarih, servet) veya bazı çağdaş disiplinler bakış açısından dilbilim, biyoloji ve ekonomi – üzerinde ısrar etmek ister. (O zaman kısmî setler üzerindeki bu ısrar bizi, uygun bir şekilde, Foucault’un bu seçimden elde edeceği kumaz biçimsel simetri ve etkilerden kurtarmaya hizmet eder.)

Ama aynı zamanda şunun da vurgulanması gerekir ki, gösterişli totaliterleştirme-karşıtı jestinin yanı sıra, Foucault burada esaslı bir diyalektik tarz içinde hareket eder. Çünkü diyalektiğin tanımlanma yollarından biri, karşılaştırılmazlıkların kavramsal koordinasyonu olarak tanımlanmasıdır. Bizim ilk – düzey soyutlama süreçlerimiz, diğer bir deyişle, benzer veya aynı dinamik ve yasalara uyan olguların altında sıralandığı evrenselleri üretir: Bunlar geleneksel mantığın soyutlamalarıdır, geleneksel olarak evrenseller ve tikeller, tür ve cinsler, kavramlar ve örnekler arasındaki ilişki bu yoldan kimliklerin toplanması ve gruplandırılması olarak düşünülür. Ancak Hegel ile birlikte tamamen farklı içsel dinamik ve yasaları olan benzer olguların koordinasyonu sorunu ortaya çıkar. Burada on sekizinci yüzyılda İskoç Aydınlanması'nın⁵⁵ üretim tarzını keşfinden kaynaklanan temel kavramsal şok gelir; burada bir soyutlama veya bir evrensele sahibiz – her ne olursa olsun herhangi bir toplumsal formasyonun örgütlenmesi ve yeniden üretimi olarak üretim tarzı – bunun her somutlaşmasının, diğerlerinin hiçbirisi ile karşılaştırılmayacak olan kendi benzersiz iç dinamikleri ve yapısı vardır, aşiret toplumunun veya feodalizmin kendi iç yasaları örneğin kapitalizmininkilerden tamamen farklı bir şekilde işler. Devamla, her üretim tarzının yapısal unsurları veya oluşturu- cu öğeleri kendi fonksiyonları ile belirlenirken, bunları asla soyutlayamayız ve bir tarzdan diğerine, aralarında basit benzerlikler varsayamayız: Her unsuru kavramak için, bu ya da o teknoloji gibi, veya altın ve para, veya mülkiyet yasaları, ilk olarak bunların işleyen parçaları olduğu bütüne başvurmak zorundayızdır. Dolayısıyla diyalektik, hem aynılık hem de farklılığa haklarının önceden verildiği ve (diyalektik – öncesi veya diyalektik – olmayan düşünce için çelişmezlik yasasının ihlali gibi görünebilecek şekillerde) sistematik olarak birbirlerine karşı kullanıldıkları, yeni bir dil stratejisi türü olarak öne sürülür. Dolayısıyla 'üretim tarzı' terimi bile bir kötüye kullanımdır, çünkü onun altında sıralanan olgular gerçekte tanım olarak tamamen benzemezdirler ve aslında karşılaştı-

⁵⁵ Bkz. Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976).

nlamazdılar. Ama diyalektik, yapısal analoginin bu çelişkili özelliklerini ve dinamik ve tarihsel nedensellikteki radikal iç farklılıkları tek bir düşünce veya dil içinde bir arada tutma girişimi olarak vücut bulur.

Ama Foucault'nun kendini çok bilinçli olarak yaparken bulduğu şey de kesinlikle budur; ve aslında onun – sadece bilgi olarak kabul edilecek şeyin tarihsel sistemlerini tanımladığı iddia edilen – momentleri ve epistemeleri tıpkı eski anlamdaki üretim tarzları gibi çalışırlar. Bu klasik ve hümanist momentlerin – on yedinci ve on sekizinci yüzyılların temsil momentleri ve on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların dirimcilik ve evrimcilik momentleri – sadece radikal olarak farklı, aslında, karşılaştırılmaz iç yapıları olduğu değil, aynı zamanda tamamen farklı nedensellik yasalarına uydukları anlamına gelir. Şu anki bağlamımızda bu geçişler ve yeniden yapılanmalar arasındaki kopuşlar, yeni sistemlere geçişler de aynı şekilde karşılaştırılmaz olacaklar anlamına gelir. Ama böyle her kopuş için farklı tipte bir tarihsel nedensellik öne sürmek sadece diyalektiğin sunabileceği bir düşünme tarzı gerektirir.

Ama geçerken farkedildiği gibi, Foucault'nun, kendi el çabukluğunu (*tour de force*) başarıyla sürdürmek için bir miktar hile yaptığını da kabul etmek zorundayız; ve aslında onun üç gerçeklik düzeyi veya alanı – o bunlara ‘öge sistemleri’, ‘kültür kodları’, veya ‘düzen’ biçimleri adını verir – ⁵⁶ tarihsel radikal değişimlerin etkili olabileceği ve an be an dönüşümlerin kayda geçirilebileceği yol gösterici bir düşünce ya da kimlik oluşturur. Böylece Foucault'nun ikinci veya klasik momenti olan o ilk ‘modernite’de, ‘servet’, ‘doğal tarih’ ve ‘işaretler’ terimleri ile tanımlanan üç bilgi biçimi veya sektörünü belirlememiz istenir. Bu üç gerçeklik alanı, o zaman her birinin, en çarpıcısı değişik zoolojik türlerin tabloları içinde olmak üzere, bir statik tablo etrafında organize edilecekleri bir şekilde birbirine eşit (benzer) olarak gösterilir. Tarih ve zaman burada, etimolojilerin merkeziliğinde tanık olunduğu üzere, kökenler üzerine bir düşünme biçimi şeklini alır; hayatî bil-

⁵⁶ *Les Mots*, s. 11; *The Order*, s. xx.

gi eylemi, isim veya ad (noun or name/Fransızca'da tek bir sözcük ikisini de karşılar – nom. – ç.n.) ile şey arasındaki ilişkiyi onaylayan, dilbilimsel önerme içinde bulunur.

Bu olağandışı değerlendirme hakkında, şimdi ilk olarak nasıl böyle bir sistemin oluştuğunu sormak zorundayız: Başka bir deyişle, pre-modern ile modern arasındaki bu ilk kopuş (Galileo ve Descartes, Port Royal Gramer, Newton ve aslında *Ansiklopedi* momenti) nasıl kavramlaştırılmalı (veya anlatılmalıdır)? Buna bir cevap yerine, *Don Kişot* üzerine bir araştırma sunulur, ama bu araştırma açıkça 'benzeşmeyi göstergeden ayırma'⁵⁷ hakkında bir araştırmaya dönüşür.

On yedinci yüzyılın başında, doğru ya da yanlış Barok olarak tanımlanan dönem sırasında, düşünce benzeşme unsuru içinde hareket etmeyi bıraktı. Benzeşme artık bilgi biçimi değil daha çok hata durumu (occasion), birisinin belirsiz karışıklıklar bölgesini incelemeyi zaman karıştılaacağı tehlike idi. Descartes *Regulae*'sının ilk cümlelerinde 'iki şey arasında bir benzerlik bulduğumuzda, birçok konuda gerçekten farklı oldukları halde bile, keşfettiğimiz şey sadece biri için geçerli olsa bile bunu her ikisine de atfetmek çok sık rastlanan bir alışkanlıktır' diye yazar. Benzerlik çağı sonuna yaklaşıyor. Arkasında oyunlardan başka bir şey bırakmıyor.⁵⁸

Dolayısıyla biz bu geçişi, (içinde) benzerliğin her yerde ve her zaman hazır olan güçlerinin uyanışının etrafında bütün bir yeni sistemin biçimleneceği, şimdiye kadar bağlı bulunan – 'gösterge' gibi – unsurları serbest bırakan bir geçiş olarak tasavvur edebiliriz. Foucault'daki diğer kopuş veya geçişler daha samimi biçimde tanımlanmışlardır. Yine de bu geçiş *Les Mots et les choses*'daki geçiş süreci hakkında genel olarak hazırlık gözlemleri yapmamıza izin verir. Foucault'da bu tür kopuşlar ve geçişlerin ne kavramlaştırıldığını ne de temsil edildiklerini söyleme eğilimindeyim: Bunun yerine genel bir şema verilir, yani eski sistem parçalanır ve onun yıkıntıları arasından (Piranesi'nin klasik Roma'yla ilgili on sekizinci yüzyıl görüşlerinde olduğu gibi) önceki ile hiçbir ilişkisi ol-

⁵⁷ *Les Mots*, s. 62; *The Order*, s. 49.

⁵⁸ *Les Mots*, s. 65; *The Order*, s. 51.

mayan yeni sistem doğar. Sonraki sistem eskisinin soy kütüğünde (genealogy) biçimlenmez, ne de hiçbir şekilde onun yıkılışının aktörüdür. Aslında bu tümüyle yapısal açıklamalarda nedensellik yok gibidir ve bu nedenle ben bunların kavramlaştırılmadıkları ve Foucault'nun bize kesinlikle bir geçiş veya değişim teorisi vermediği sonucuna vardım. Aksine, bana öyle geliyor ki, o bize süreçleri kendi temsil edişimizin (sunuşumuzun) unsurlarını verir (büyük oranda yukarda 'tasavvur etmek' fiili altında yapmaya çalıştığım bir şey). Kendisi de tam temsiller sunmaz, aksine, kendi tasarlamasıyla ilgili herhangi bir kesin figür vermezken, bu ona özgü figürlerin çokluğu bizi bu yönde dürtükler. Bu kesinlikle bizim, ilk planda, radikal yapısal değişikliklerin, böyle kopuş ya da geçişin momentleri hakkında temel olarak temsil edilemez bir şey olup olmadığını merak etmemize neden olan bir prosedürdür.

Modernitenin bu ilk ya da klasik momenti, hakkında iki başka kısa gözlemlerde bulunmayı da hak eder. Modernitenin bu klasik momentinin (fizik ve astronomi gibi) diğer alanlarda kesinlikle bugün bilgi diye tanıdığımız bilgisinin (epistemesi), en azından, bugün modası geçmiş diye bilinen üç alanda (değer, hayvan türleri ve gramer) bile ve özellikle de ona öncel olan süreçle karşıtlık içinde – 'ilk kez olmak üzere' – anlam gibi bir şeyin ortaya çıkacağı bir çerçeve oluşturabileceği söylenebilir.

Vurgulanması gereken diğer nokta bilincin klasik sistemde hiçbir yeri olmadığıdır (Foucault'nun burada Descartes'ı, tıpkı bir sonraki tarihsel sistemde 'küçük Ricardocu Marx'a yaptığı gibi, bir dipnotuna indirgediği belirtilmelidir): Bu, içinde insanın unsurlarının oraya buraya dağıtıldığı bir tablolaştırmadır, ama – bir sonraki tarihsel sistemimizin aksine – 'insan'ı bütün şeylerin ölçüsü haline getirmez (Foucault burada, yukarda özetlediğimiz Heidegger'in değerlendirmesinden kesin biçimde ayrılır).

Ama Foucault'nun anlatısına polemik gücünü veren de kesinlikle bu sistemik yokluktur. Çünkü üçüncü momentin – yani Tarihin icadının, biyolojide evrimciliğin, ekonomide Marksizmin, Bopp ve Grimm'in büyük dilbilimsel geleneğinin – değerlendirilmesi, akademik detaylarının tamlığına rağmen sanki anti-hümanist

bir bildiri gibidir. Ama burada geçişin (ya da tarihselci ve klasik momentler arasındaki kopuşun) doğası, çok daha tam olarak gelişmiştir; ve Foucault'nun figürasyonu çok daha kesindir. Bunu kısaca özetleyeceğim: Temsil sistemini yıkan karmaşa benzeşimin (homology), başka bir deyişle üç düzeyi bir arada tutan yapısal paralelliğin zayıflaması ve yok olmasıdır. Bu yok oluşun, sadece ilk geçişte olan şeyin yoğunlaşması olduğu bir anlayış (sense) olduğunu fark edebiliriz: Zayıflatılan (ve ardından mantıksal olarak değişik yerel operasyonlara yedirilen) bu benzerlik idi; benzeşim denen, bağlayıcı gücü gevşetilir gözden düşürülen şey, işte bu benzerliğin yapısal biçimidir. Bu anlamda, tarihsel anlatının hareketi sanki aynı zamanda, Kimlik, benzerlik, aynılık, devamlılık ve benzerlerinin karşısında, Foucault'nun kopuşu, radikal Farklılık (ve belki de hatta Thanatos'un (ölüm) yokedici gücündeki) kesintiyi desteklemesinin savunusu olarak da hizmet edebilecekmiş gibidir.

Bu çözümlüyle eşanlı olarak – ama bunun kesinlikle çözülmünün bir etkisi olarak kavranıp kavranmayacağı söylenemez – üç bölgenin özerkleşmesi gerçekleşir. Bu alanların her biri bizatihi birer sistem olarak gelişmeye ve üçü yavaşça birbirinden uzaklaşmaya başlar: Bu neredeyse bir jeolojik süreçtir, ve tektonikler simgesi ile ifade edilir: Eski kıtanın düzeyleri kayar ve birbirlerinden ayrılırlar ve bu yeni toprak kütlelerinin (kıtaların) oluşmasıyla kendileri daha öte yasadız ve anlaşılamaz ve öngörülemmez kayış aralıklarına mahkûm olan istikrarsız katmanların üst üste gelişlerine yol açarlar. Aynı zamanda, bu üç toprak kütlesi (kıta) arasındaki uzaklık on dokuzuncu yüzyıldaki yeni gelişmelerde önemli bir rol oynayacaktır.

Ama Foucault'nun buradaki farklılık ve özerkleşme retoriğinde el çabukluğu gibi bir şey vardır: Çünkü onun kendi değerlendirmesi temelinde, dilbilim, ekonomi ve biyoloji olan üç yeni alanın birbirleriyle ortak çok şeyi olduğu açıktır: Ve bu (birbirleri arasındaki benzeşim olarak kalan) 'çok', 'tarihselcilik' sözcüğünde özetlenebilir, özellikle (ister ekonomik kriz ve gelişme, ister dilbilim alanındaki köklü değişiklikler veya Darvinizmin kendisi ol-

sun) birçok evrimci teoride belirgin bir hale geldiği için. Yine de garip bir şekilde Foucault tarihselciliği doğrudan hedef almaz (onu bir özel tarihsel sisteme atfetmek, halihazırda onu hakikilik iddiasından yoksun bırakmak anlamına gelir), ama aksine onun öteki yüzü, yani hümanizme ve ‘insan’ veya insan doğası kavramının doğuşu üzerinde odaklanır.

Ama bu kesinlikle bir bilgi biçimi değildir: O, şu anda incelemekte olduğumuz üç pozitif bilgi biçiminin çatlaklarından ortaya çıkar. İnsan doğası (ve değişik *Geisteswissenschaften*’ler ve ona eşlik eden hümanist ideolojiler) onlar arasındaki bir aralık ve aynı şekilde bu aralığı kapatma girişimi gibi bir şeydir ve tam bir metafizik sistem kurma girişimidir. Üç pozitif alan, ekonomi, biyoloji ve dilbilim söz konusu olduğunda, bunu başka bir şekilde, bilginin kendi doğasındaki bir kaymayı vurgulayarak da söyleyebiliriz. Çünkü eğer klasik dönemde bilgi daima şu ya da bu şekilde ‘neden?’ sorusunu sormayı amaçlıyorsa ve kaynakları (orijinleri) arıyorsa, o soru, sadece ampirik gerçeklerin ve keyfi ve olumsal yasaların kaldığı bu üçüncü tarihsel momentte ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla, bu tür kesinlikler (positivities) gizemlidirler: Yaşam, emek ve dil; sadece (yapısal) antropoloji veya etnoloji ve psikanaliz gibi yeni garip anti-hümanist ‘metodlar’ veya disiplinlerin tekabül ettiği, hatta insan-dışı gizemlerdir (anamlı bir şekilde, Foucault kesinliklerin öteki yüzlerine denk düşen hiçbir ‘ekonomik’ yaklaşım bulmaz).

Bütün bu değerlendirmenin belirleyip vurguladığı şey, modernin bu ikinci momentinde, ampirik olan ile aşkın olan arasında temel bir boşluk (gap) olduğudur. Teorileştirilmesi bizi Foucault’nun kesinlikle ne felsefe ne de tarih, ama aynı zamanda hem bildiri hem de estetik olan bu yoğun ve sınıflandırılmaz kitap için duyduğu tutkunun ayak izlerine götüren bir boşluk. Kant’ın burada, özellikle uygun tarihsel anda (temsilden tarihe geçiş anında) oynadığı belirsiz ama merkezî ve hatta hâkim rol, yazarın (Foucault – ç.n.) bir geç modern büyük dönüşüm içinde kendisi için benzer bir tarihsel konum hayal ettiğini (farz ettiğini) akla getirir. Bu nedenle şunu söylemek eğilimdeyim ki, eğer klasik dönem, için-

de anlamın ortaya çıktığı moment ise, bu yeni tarihselci veya hümanist dönem, içinde anlamın sınırlarının şimdi belirmeye başladığı; insanı olarak düşünülebilir olanın ve bilginin sınırlarının kendisinin de o bilginin içeriği kadar saplantılı ve sorunlu hale geldiği momenttir. O zaman Foucault'nun operasyonu, tıpkı Kant'inki gibi, o sınırların izini sürmek ve neyin düşünme sayılıp neyin sayılamayacağını belirleme operasyonudur. Ama tıpkı Kant gibi, Foucault'nun başarısı da hedefi şaşırır ve dikkatli sınırları ve ön önlemleri ve kesinliklerin ölçülü listesine rağmen sınırların belirlenmesinden bu alçak gönüllü ve makul programdan çok uzak olmak üzere, o sınırları aşma ve yasaklanmış olanın içine girme isteğini şiddetlendirir.

Bizim yukarda dördüncü tarihsel moment gibi bir şey olarak tanımladığımız şey, bu bilgi-olmayan (non-knowledge) bölgesidir, her ne kadar başka bir anlamda bu bizim günlük tarihselci dünyamız ve insan bilimleri ile, bunların fotoğrafik negatifleri olarak bir arada varolursa da. Biz dolayısıyla burada, eğer hâlâ böyle denebilirse, bir üçüncü tip 'geçişle' karşılaşırız, üçüncü bir tür temsili (veya hatta diyalektik) sorunla. Çünkü her ne kadar bu dördüncü moment, zaman zaman kehânet gibi akla getirilirse de – meşhur 'insanın kumdan silinmesi', Levi-Strauss ve aynı şekilde Derrida'da kısaca yankılarını bulduğunu görebileceğimiz⁵⁹ 1960'ların kısa süreli bir tür yeni düşünce ve yaşamın ilk-yapısalcı dönüşümü umudu ve biran için görünmesi – sıklıkla onun vaadi bizim kendi sistemimizin kuytu köşeleri ve çatlaklarında araştırılır (ve bulunur): Örneğin Hölderlin ve Artaud'nun büyük deli adamının yeniden keşfinde; ve bir dilin burjuva bilinci ötesinde estetik olarak öne çıkarılması, bir varoluş yoğunluğuna sahip olan bir dil, ifade etmek istemeyen ama anlamın gerçek sınırları veya sınırlarının ötesi üzerinde ısrar etmek isteyen bir dil. Burada, (bu anımsatmaların ciddiyetine rağmen) Heidegger'den çok Maurice Blanchot'nun (II. Bölüm'de tekrar ona döneceğiz) estetiği ile olan yakınlıklar fark edilebilir – Heideggerci ontoloji ve şiirin vadetti-

⁵⁹ Örneğin bkz. Lévi-Strauss'un *Le Cru et le cuit*'ine 'Overture'; veya 'grammatoloji' projesinin kendisine bakınız.

ği o parlak, zekice ve ışıkla dolu temizlik burada kara bir delik gibi karanlık ve uğursuz hale geldiği için. Elbette, Heidegger’de olduğu gibi, burada da isabetli bir biçimde (kâhince) talep edilen şey, benzer şekilde ümitsiz bir ihtiyaç ve Ütopyan vizyon olarak, hümanizmin yenilmesidir. Geriye kalan, bunun, Japonların II. Dünya Savaşı’nın doruk noktasında meşum bir şekilde ‘modernitenin yenilmesi’⁶⁰ dedikleri şeyle aynı olup olmadığıdır.

Bu bizi Foucault ve Heidegger’de benzer olan iki kopuş sorunu ve iki modernite gizemine geri götüren bir sorudur. Foucault’nun tasarısı aslında Heidegger’in zamanımıza (ve kendi zamanına) kadarki Batı metafiziğinin tüm gelişiminin Descartes’in açılış jestinde zaten örtük olarak bulunduğu konusundaki ısrarının karmaşıktırdığı şeyi açıklığa kavuşturur. Heidegger’in bu tarihsel anlatısı Foucault’da sanki iki momente bölünmüş gibidir: İlk basit temsilin modernitesini önerir, yani dünyanın matematiksel tablolar ve işaretlere ilk modern ya da ‘bilimsel’ tercümesi. Sadece ikinci momentte özne ortaya çıkar (veya bizim öz-bilinç demeye alıştığımız şey): İyi Lacancı ve hatta Kantçı anlamda, özne – hümanizm, insan doğası, bireysellik ve benzerleri gibi – bir kesinlik (pozitivity) iddia ettiğinde otantik değildir ve ancak – ister ‘dördüncü momentin’ mantığında geç bir estetik olgu olarak ister on yedinci yüzyıl kadar geriye giden, Velasquez’in *Las Meninas*’ındaki boş özne – konumları içinde olsun – imkânsız bir yokluk olarak kaydedildiğinde otantiktir. Ama estetik – hem Foucault’da hem Heidegger’de – böyle bir modernizm (veya bir şekilde farklı bir şey, modernizmin estetiği) ile, böyle bir modernite ile muhtemelen daha temel ve belirleyici bir kopuş iddiasında bulunan postmodern olan her şeyden daha fazla ortak yöne sahiptir. Sorun, modernitenin haklı ciddilik ününün – bu modern filozoflar için gerçekten de çok ciddi bir jesttir – aksine tam da ciddiliğin tersini, eğer hoppalık demezsek, saçmalıştırma, küstâhlık, bayağılık, dekorasyon ve benzerlerini talep etme tarzında yatar: ama bu

⁶⁰ Bu konuda bkz. Harry Harootunian, *Overcome by Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2000), Bölüm 2.

II. Bölüm’de konuyla ilgili estetik incelememizde daha iyi ele alılabilecek bir sorundur.

Burada, sonuç olarak sadece iki şey söylememiz gerekiyor. İlk olarak, Foucault’nun modern analizinin en azından bir özelliğinin başka bir teorik gelenekte korunacak ve daha zengin bir şekilde geliştirilecektir. Bu, en azından ikinci modernitenin (en dikkate değer şekilde yaşam, emek ve dil düzeylerinin ideolojik olarak birbirlerinden ayrılmaya ve görece özerk olmaya başladıklarında) bir ayırma mantığı ile tanımlandığı fikridir. Daha sonraki bir bölümde kopuş veya boşluğun (gap) ayrılma bakımından açıklanmasının, daha farklı bir modern teorisi için umut vadeden bir kalkış noktası olduğunu göreceğiz.

İki kopuş ve hatta bunların vadeder göründükleri bir üçüncü kopuşa gelince (bir dördüncü tarihsel dönemin gerçekten gelmekte olup olmadığının belirsizliği içinde), bunların sayılarının artışında, modernite denilen o anlatsal kategorinin kendine has iç dinamikleri içinde bizim için hayati bir ders vardır. Sanki moderniteye ilgimizin yoğunlaşması kendi üstüne dönmüş ve modernitede daha az modern olanın detaylarını daha fazla modern olanın detaylarından ayırmaya başlamış ve böylece böyle bir modernitenin içinde bir tür modern-öncesi moment yaratıyor gibidir. Burjuva-öncesi (on yedinci ve on sekizinci yüzyıl) modernleri dolayısıyla halihazırda zaten modernler ve ama bir ve aynı anda henüz öyle değildirler: Klasik dönemin düşünürleri artık hayli geleneksel bir dünyanın parçası değildirler ve henüz, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların yaşadığı ve deneyimlediği tam modernitenin gündüzü diye bildiğimiz şey açısından tümüyle kabul edilebilir değildirler. Ama, o daha modern moderniteye geri döndüğümüzde bile, o bize garip biçimde çok antika ve eski moda gelerek, bizi şaşırtmaya başlayabilir (ve hatta zaman içinde bize ne kadar yakınlaşırsa, stil olarak daha modası geçmiş gelir). Modernite düşüncesinin, böyle bir zamansallığı düşünmeye giriştiğinde, zamansallığın karşıtlıkları ve kavramsal çelişkileriyle yüz yüze geleceği söylenecektir.

Ama bu, modern fikrinin kendisinin benzersiz yapısal özgün-

lüklerinin tamamını yok etmek demektir; ve özellikle, bir arkeolog gibi en ilk gerçekler ve verilerle başlamayan, ama daha çok, kopuşların artışıında cisimlenen kronolojik şüphe ve ayrım türleri ortaya çıkmaya başlamadan önce toptan geçmişe transfer edilen, genel bir şimdi – ve – burada modern kavramını çerçeveleyen düşüncesinin kendine özgü ritmini gözden kaçırmaktır.

Bunu başka bir yoldan, sadece bu kopuş çokluğunun, Hegel'in meşhur biçimde 'olumsuzlamanın olumsuzlaması' dediği şeye karşılık geldiğini, ama bunun Engels ve Stalin'in sandığı gibi geleceği belirleyen değil, daha çok geçmişini belirleyen, ara vermesizin ötekinin ötekileri içinde daha da fazla farklılaşan bir olumsuzlama olduğunu söyleyerek ifade edebiliriz. Bu tümüyle, dönemlerin kendileri için mümkün olduğu kadar çok kopuş içeren ve gösterdiğimiz gibi, her durumda, aynı ritmin marifeti ile ileri ve geri birbirlerine dönüştüğü bir süreçtir.

Bu noktada, devam etmeden önce, Althusser ve özellikle de Etien Balibar'a borçlu olduğumuz en sistematik ve özenli bir teorileştirme olan üretim tarzlarının değişmesi modelini yerine oturtmak zorundayız. (Kendi itirazlarına rağmen) Althusser'i ancak, onun için tek bir yapı, yani üretim tarzı olduğunu ileri sürerek, bir yapısalıcı olarak görebileceğimiz söylenmiştir. Dolayısıyla üretim tarzı evrensel bir öğeler ve ilişkiler setidir ki, bunların tarihsel dönüşümleri grafik tanımlamaya karşı duyarlı olmak ve aynı zamanda yukarda diyalektikle birlikte andığımız terminolojik ve kavramsal sorunları ortadan kaldırmak zorundadır. Aslında Althusserciler inceleme nesnelerinin bu diyalektik doğasını kesin olarak vurgulama konusunda sıkıntılıydılar: 'bir değişkenden ötekine geçtiğimizde, gerçekte aynı "somut" unsurları bulamayız. Ne de onların özellikleri basit bir mekan tarafından tanımlanır, aksine her zaman değişen bir yapının etkisi ile, yani üretim tarzını oluşturan bir bireşimin etkisi ile tanımlanır.'⁶¹ Aslında Althussercilerin retoriğinin zorluğu(nu oluşturan şey) onların iki cephede birden, bir yanda (Marksist analizlerinin hiçbir iz bırakmadan içinde yutulması tehlikesi olan) 'yapısalcılığa' karşı ve diğer yandan (asıl olarak Stalin ve Sovyet Marksizmi ile ilişkilendirdikleri) Hegelci diyalektiğe karşı savaşmakta oluşları gerçeğinden kaynaklanır. Bu nedenle, Balibar burada, sistematik olarak 'yapısalcı' 'yapı' sözcüğü yerine 'bireşim' sözcüğünü kullanır ve onun bireşim sözcüğünü kullanmasının, bir diyalektik bütünlük olarak, bizzat yapısalcılığın içindeki diyalektik yanı ortaya çıkarmak gibi istenmedik bir yan etkisi vardır.

Marksist üretim tarzı çözümlemesinin ortaya çıkardığı en açık diyalektik sorun, kesinlikle, bir ve aynı anda genel olarak bütün

⁶¹ Louis Althusser ve Etienne Balibar, *Reading Capital* (London: Verso, 1970), s. 241.

üretim tarzlarının (dağıtım ve tüketim ile birlikte) temel özünü oluştururken, tarzın üçlü yapısı içindeki özel öge olması gerektiği söylenen üretimin kendisi ile ilgilidir.⁶² Birinci varsayım, Balibar tarafından, şimdi alıntılanan pasajda vurgulanan diyalektik değişkenliğe kesinlikle izin veriyor görünürken, ikinci varsayım üretimi modası geçmiş bir evrensele benzetir; altında bir dizi farklı somut olgunun sıralandığı bir genel soyutlama. Bu arada, (her halükârda çok da merkezî olmayan bir yerde, Marx tarafından sadece bir kez anılan)⁶³ altyapı-üstyapı ayrımının görünüşteki katılığı (her zaman üretim olan) 'belirleyen' ile din, sivil politika, kan bağı ve benzeri şekilleri alabilecek 'egemen' arasındaki bir karşıtlık oyunuyla gevşetilir ve böylece her üretim tarzına, eğer gerçekte kendi benzersiz yasalılık ve iç dinamiği değilse de, kendi kültürel ve ideolojik özgünlüğü verilir.

Ama Marx'ta en sorun yaratıcı pasaj yeni bir üretim tarzının doğuşu veya daha spesifik başka bir deyişle, bu bölümün tümünde tartışmakta olduğumuz geçiş sorunuyla ilgilidir. Doğuş figürü, her ne kadar kesinlikle vazgeçilmez olmasa da, çok iyi bilinir: 'yeni, daha yüksek üretim ilişkileri asla varlıklarının maddî koşulları eski toplumun bağrında olgunlaşmadan önce ortaya çıkmazlar.'⁶⁴ Organik yan anlamlar sık sık sıkıntı yaratmışlardır, özellikle, eski üretim tarzı her halükârda yaşamazken, anne normal olarak çocuğun doğumundan sonra da yaşadığı için.

Balibar yine de genel olarak Althusserci toplumsal yeniden üretim çözümlemesini özel geçiş sorunuyla birleştirerek, Marx'ın öngörüsüne daha kesin bir teorik formülasyon vermeye çalışacaktır, (bu konuda – özel geçiş sorunu – Balibar'ın yaptığı gibi, 'geçiş biçimleri aslında zorunlu olarak kendi içlerinde üretim tarzlarıdır' diyerek ısrar etmek çok da doğru görünmez).⁶⁵ Bu karmaşık analizin sonuçlarını bir alıntı ile kısaca özetleyebiliriz:

⁶² Karl Marx, *Grundrisse (Economic Manuscripts of 1857–58)*, 'Introduction', *Collected Works*, Volume 28 (Moscow: International, 1986) içinde, s. 27.

⁶³ Contribution to a Critique of Political Economy'de (Moscow: International, 1986) 'Yazanın Önsözü' içinde, s. 11–13.

⁶⁴ A.g.e., s. 12.

⁶⁵ Althusser ve Balibar, s. 302.

Geçiş dönemi... birden fazla üretim tarzının bir arada bulunması ve bunun yanı sıra bu birbirine – uyumsuzluk biçimleri tarafından karakterize edilir... dolayısıyla geçiş dönemlerinde ilişkiler ve aşamalar arasındaki kaymalar sadece iki (veya daha fazla) üretim tarzının tek bir ‘eşzamanlılık’ içinde bir arada varolmalarını ve bunlardan birinin diğerleri üzerindeki egemenliğini yansıtır.⁶⁶

Böylece, elimizde birincinin ikinci üzerindeki egemenliğinin giderek ikincinin birinci üzerindeki kendiliğinden egemenliğine dönüşeceği bir şekilde bir arada bulunan iki farklı sistem (üretim araçları, üretici güçler, mülkiyet kategorileri vb.) vardır. Bu şemanın, süreklilik ve ‘evrimciliği’ dışlamak niyetinden kaynaklandığı açıktır: Bu şemada eski sistemin unsurları kendiliğinden evrilip yeninin unsurlarına ‘dönüşmezler’. Aksine, başlangıçta bir arada varolurlar ve sadece bir dizi (set) ya da bireşimin diğeri üzerindeki üstünlüğü değişir.

Ama Foucault’nun geçiş imgesinin nereden geldiği açıktır. Althusser’in *Kapital’i Okumak*’ın İngilizce baskısına yazdığı bir notta çekinerek belirttiği gibi: ‘Foucault benim öğrencimdi ve benim yazdıklarımdan “bazı şeyler” onunkilere geçti.’⁶⁷ Aslında eğer biz Balibar’ın geçiş modelinden Marksist dili ve kavramlaştırmayı çıkarırsak, bu Foucault’un daha katastrofik kopuş betimlemesi ile çok daha uyumlu hale gelir: Ortasında yeni bir sistemin şekillenmekte olduğu eski sistemin yıkıntıları.

Oluşum sürecinin zamanına gelince, Levi-Strauss, geri kalanı olmaksızın, asla sistemin bir parçasına sahip olamayacağınıza daha önce işaret etmişti: Sistemler bir anda, tamamen biçimlenmiş olarak ortaya çıkarlar; hatta dilin bile, bir eşzamanlılık olarak, bir tür ‘evrimci’ yoldan parça parça değil, toptan ortaya çıktığı varsayılmalıdır. (Yeterince açıktır ki, bir sistemde gizil olan ve daha sonra gelişmek veya serpilme zorunda olanla ilgili değişik kavramlar, bu oldukça katı ve mitik doğuş resmini kullanışlı bir şekilde karmaşıktırabilir.) Buradaki önvarsayım eşzamanlılığın zamansal bir kategori olmadığıdır; ve eğer artzamanlılığın böyle bir kate-

⁶⁶ A. g.e., s. 307; ve ayrıca bkz. s. 242–3.

⁶⁷ A. g.e., s. 323.

gori olduğu düşünülürse, kendisini bir şekilde, mantıksal olarak öncel olan eşzamanlılık ve sistem kavramından sonra gelen ve onlara bağımlı olarak ortaya çıkaracağıdır (koyacağıdır).

Althusser'in diğer bir büyük meziyeti de, bütün bunları tarih ve toplumsal olan bakımından söylemiş olmasıdır: Varoluşsal bir olgu, yaşanan deneyimin bir kipliği (modality) olarak zamansallık, üretim tarzının kendisinin yarattığı bir şeydir. Her üretim tarzının kendi zamansallıklar sistemi vardır. Aslında 'tarihin yapılarının zamanın yapılarına bağlı olmasının yerine, tarihin yapılarına bağlı olan zamansallığın yapılarıdır. Zamansallık yapıları ve bunların özel farklılıkları tarih kavramının kurulması süreci içinde üretilir.'⁶⁸ Ve aslında artzamanlının kendisinin asla zamansal ve deneysel olmadığı ortaya çıkar: O özel bir inceleme tarzıdır, eşzamanlıdan farklıdır. Öyleyse Althusserciler nihai olarak işi tersine çevirirler ve asıl soruyu gündemden çıkarırlar: Eşzamanlılık bir üretim tarzını ve onun yeniden üretimini çözümleme tarzı haline gelirken, artzamanlılık kavramı... bir üretim tarzından ötekine geçiş ânı; yani yapının çifte eklemelenmesini oluşturan üretim ilişkilerinin dönüşümü ve onun yerini başka birinin alması tarafından belirlenen zaman için ayrılacaktır.⁶⁹

Bunların hiçbirisi, birisi, aşikâr olanı, yani Marx için modernitenin basitçe kapitalizmin kendisi olduğunu ileri sürmedikçe, şimdilik modernite teorileri ile yakından ilgili değildir: Aslında bu, modernite 'kavramının', bundan önceki tartışma boyunca karşılaşılan teorik sorunların birçoğunu ortadan kaldırırken, çözdüklerinden daha çok sorun yarattığının düşünülmesine neden olan bir yedeklemedir (substitution). Öte yandan bu sözcüğün kullanımlarının ve ideolojik fonksiyonlarının tarihi yeterince gerçektir ve bundan öyle kolayca kurtulamayız.

Ama şimdi, Foucault'nun 'modelini' Balibar'ın modeli ile yan yana koyduğumuzda, garip ve şaşırtıcı bir uygunluğun göze çarptığını,⁷⁰ yani Balibar'ın değerlendirmesinde, yeni sistemin ortaya

⁶⁸ A.g.e., s. 287.

⁶⁹ A.g.e., s. 297-8.

⁷⁰ Fakat 'model' Althusserciler için sadece ideolojik bir kavramdır; bkz. A.g.e., s. 255.

çıkışının, Foucault'nun epistemelerinde olduğu gibi mitik ve anlaşılmaz, nedensiz ve öngörülemez olarak kaldığına dikkat çekmek zorundayız. Buna rağmen, her ikisi de hâlâ tarihselcilik ve evrimciliğe karşı polemiğe girerler ve her ikisinin formülasyonları da, kendi farklı güzergâhlarından, herhangi bir sürekli değişim ihtimalini imkânsızlaştırmanın sıkıntısını yaşar.

Yine de Balibar'ın formülasyonu bu anlatıların mekanizmasını daha tam olarak kavramamıza imkân tanır: Bir mitik anlatının –yeninin yoktan (*ex nihilo*) veya bir tür kendinin nedeni olarak doğuşu – kendisini, ona bir anlatı biçimi ve süreklilik şekli veren bir temele yerleştirilmiş bulma biçiminden bahsettik. Bu 'temel' veya bağlam Rus Biçimcilerinin 'aracın motivasyonu' (nedeni – ç.n.) dedikleri şeydir; olaydan (fact) sonra, öbür türlü açıklanamaz kalan bir dilbilimsel gerçeğe bir anlatsal rasyonelleştirme sağlanmasının yolu. Heidegger'de, bu bağlamın ortaçağa ait selâmet olduğunu gördük; Foucault'da bir önceki tarihsel moment, kendi çöküşünde, olay için bir çerçeve olarak hizmet eder; ve son olarak burada, Balibar'da onu eski üretim tarzı olarak kavrarız; ki yeni doğuş, bizzatı yeni bir üretim tarzı ile ilişkilendirilir. Bu, bir doğuşu kavramlaştırmaz; ama dönemleştirmenin, kişinin kendi eğilimleri veya arzusuna göre ekleyip çıkaracağı isteğe bağlı bir anlatsal faktör değil, aksine anlatsal sürecin asli bir ögesi olduğunu öne sürer.

Bundan önceki tartışma (ya da parantez) Foucault'nun ikinci modernite çözümlemesinin, moderniteyi sadece ilk modernitenin benzeşimlerinden (homology) radikal bir kopuş içinde gösteren değil, aynı zamanda, Marksist yapı çözümlemesi, yani ayrılma fikrini demek istiyorum, ile başka bir mümkün ilişkiyi tasarlıyor görünen ikinci özelliği ile yüzleşmeydi. Foucault'da ayrılma (fikri), şimdiye kadar hayat, emek ve dil diye özerkleştirilmiş değişik disiplinlerin hareketlerini tanımlamak için ileri sürülmüştür. Ama o, bu bitişlilik ve ölüm gelişmesinin merkeziliği üzerinde ısrar etmiş ve bunların emeğin yeni ve daha ağır biçimleri ile ilişkilerini vurgulamıştır.⁷¹ Marx'ta ise elbette, ayrılma kavramı, üretim araçlarından 'özgürleştirilmiş', toprak ve aletlerden ayrılmış ve bir meta (bundan sonra satılabilir emek gücü) olarak serbest pazara fırlatılmış olan işçinin yeni durumunu tanımlamak için kullanılmıştır. Aslında işlemsel ayrılma mecazı Marx'ta her yeredir ve burada inceleyeceğimiz son modernite geleneğinde de işlemekte olduğu görülebilir.

Yine de bu geleneğin tematik sloganlarının çok azı böyle bir ayrılmanın merkeziliğini yansıtır. Max Weber'in rasyonelleştirme kavramlaştırması planlama ve örgütlenmeye odaklanmış görünüyor; Lukács'ın şeyleşme teması, geri dönüp Marx'ın meta fetişizmine referans verir gibidir; Luhmann'ın farklılaştırması ilk bakışta, günlük yaşamın gerçeklerinden çok farklı disiplinlerin doğuşu ile ilgili görünse de tek başına resmen bir ayrılma mecazı etrafında örgütlenmiştir.

Her ne kadar Weber sık sık geç on dokuzuncu yüzyıl kapitalizminde şirket örgütlenmesini inceleme nesnesi olarak alsa ve çoğunlukla tam da (par excellence) bürokrasinin teorisini olarak

⁷¹ *Les Mots*, s. 271; *The Order*, s. 259.

kabul edilse de, yapıtının Taylorizm ve emek sürecinin ‘rasyonel’ çizgilere göre yeniden örgütlenmesi ile yakınlıkları da aynı derecede önemlidir.⁷² Weber için ‘rasyonelleşme’nin temel önkoşulları, el becerilerinin daha az geleneksel biçimlerinde değil, geleneksel etkinliklerin çözülmesinde yatan bir süreçtir, çünkü el becerileri üretim sürecinde varlığını sürdürür. Weber’in teorisinde ayrılma, Taylor ve bilimsel yönetim tarafından, sözcüğün etimolojik anlamında önerilen bir *çözümleme* olarak kaydedilir: Parçaların birbirlerinden ‘serbestleştirilmesi’, işin doğal görünen ve genel olarak bir kişi tarafından yerine getirilen geleneksel birimlerinin oluşturucu parçalara bölünmesi. Anlamsız parçalar şimdi verimlilik kriterine göre yeniden düzenlenir: Ve artık o süreci anlamlı bir bütün veya Lukács’ın söylediği gibi bir ‘bütünlük’ olarak görüp kavramayan işçinin süreç üzerindeki kontrolü kaybetmesinde yönetici için kayda değer bir avantajla birlikte Ford’un montaj hattı ortaya çıkar. Şimdi, işçi, en bilinen şekilde Chaplin’in Modern Zamanlar’da gülünçleştirdiği Frank Gilbreth’in ‘therbligs’ dediği kinetiğin en küçük endüstriyel birimleri olan kısmî ve tekrarlayan hareketlerle başbaşa bırakılırken, kafa ve kol emeğinin ‘ayrılması’, kontrol ve planlamanın yönetici ve ‘bilimsel’ uzmanlara geçmesiyle tamamlanır. Süreç, Aristocu nihai ereğin parantez içine alınması ve emek sürecinin biçimsel ve maddî amaçlara göre yeniden örgütlenmesi olarak tanımlanabilir. Frankfurt Okulu’nun akılda kalacak şekilde ‘araçsal akıl’, amaçlardan çok tamamen araçlara yönlendirilmiş (ve zaten Hegel’in, *Vernunft* veya akıla karşılık *Verstand* veya anlayış nosyonunda diyalektik olarak öngörülmüş) akıl olarak yeniden adlandırdığı bir kısaltma.

Bir kez bu süreç, geçmişle radikal bir kopuş ve teknoloji ve endüstriyel süreçlerin, Sanayi Devrimi denen şeyin bir tanımı diye kabul edilenlerin, çoğundan çok daha karmaşık ve felsefî bir teorisi olarak işlev görebileceği çağdaş toplumsal yaşam içinde belirlendikten ve tanımlandıktan sonra, bu sürecin soykütükleri geçmişte aranabilir: Özellikle, Weber için manastırlar ve belirli di-

⁷² Bkz. Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital* (New York: Monthly Review, 1976).

nî tarikatların kuralları ‘rasyonelleşme’ nin yeşerdiği (tarımdan günün saatlerinin örgütlenmesine kadar) hayatı bir yalıtılmış bölgenin ortaya çıkışını gösterir.⁷³ Ama Weber’de rasyonelleşme aynı zamanda aracı bir kavramdır ve kavramın biçimsel özellikleri, onu şirket ve emek sürecinin araştırılmasında olduğu kadar, kültür çözümlemesi için de uygun kılar: Dolayısıyla Batı müziğinde tonalite, dünyanın diğer bölgelerinde değil de Batı ve Avrupa’da meydana gelmekte olan ‘büyük dönüşümün’ temel bir belirtisi haline gelir.⁷⁴

Aslında bu görece biçimsel kavram hem mikro hem de makro düzeylerde iş görebilir; bu da Weber’in düşüncesine alegorik bir şekil verir. Dolayısıyla, emek sürecinin parçalanması eski veya geleneksel organik toplulukların (cemaatler) parçalanması ve büyük sanayi kentinin daha saf niceliksel gruplaşmaları içinde ‘araçsal’ yeniden örgütlenmeleri için bir alegori olarak görülebilir.

Lukács’ın şeyleşme (*Verdinglichung*) kavramının, esas olarak şeyler arasındaki ilişkilerin insanlar arasındaki ilişkilerin yerini almasını tanımlayan (meta ‘fetişizmi’ ve daha geniş bir gelişme içindeki ‘nakit ilişkisi’) Marksçı kavramdan daha çok Weber’le ortak yönü vardır. Çünkü Lukács’da Weberci rasyonelleşme süreci – şimdi emek süreci yoluyla sadece mikro emek süreci değil, makro kapitalizm olgusunu da olmak üzere, anlamlı bir bütünlü-

⁷³ Bkz. Weber, *The Protestant Ethic*, s. 118–21. Weber’in iyi bilinen toplumsal değişim teorisinin görece belirsiz olduğu da eklenmelidir: Çünkü Weber, müdahaleyi, bir dizi olayı (toplumsal gelenek) başka bir dizi (dini ve politik) olayın içine yerleştirir ki burada karizmatik ve peygambervari (prophetic) denilen figürün ortaya çıkışı geleneksel durumu altüst eder ve onun yerine tamamen yeni bir durumun ortaya çıkmasına izin verir. Bu ‘kayıp aracı’ (vanishing mediator) kavramdır. Bu kavram için bakınız F. Jameson, ‘The Vanishing Mediator’; veya ‘Max Weber as Storyteller’, *Ideologies of Theory*, vol. II (Minneapolis: Mennnesota University Press, 1988) içinde s. 8–34.

⁷⁴ “Çağdaş Avrupa kültür dünyasının bir üyesi, evrensel tarihin herhangi bir sorununu, kaçınılmazcasına ve haklı olarak şu soru çerçevesinde ele alacaktır: Batı’ya özgü ve yalnızca orada ortaya çıkmış kültür olgularının yine de evrensel – en azından öyle olmasını içtenlikle varsaydığımız – anlam ve geçerliliğe sahip bir gelişme çizgisi içinde yer almalarına, koşulların ne tür bir biraradalığı yol açmıştır”. Weber, *The Protestant Ethic*, s. 13. (Bu dipnotun çevirisi, M. Weber, *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev.: Zeynep Gürata, Ank. 1997, Ayraç Yay.’dan alınmıştır.)

ğü bütünleştirme veya kavrama konusundaki bütün yeteneğini kaybetme olarak kavranan – öznellik üzerindeki etkileri bakımından teorileştirilmiştir. Lukács şimdi onu her şeyi kapsayan bir global süreç olarak görür; ve felsefî metinlerinde şeyleşmenin burjuva bilincine girişi ve bu bilincin gerçeklikle yüzleşme ve onu teorileştirme yeteneğini sınırlandırma biçimini gösterir.⁷⁵ Buradaki aracı kanıt, burjuva bilincinin büyük şeyleşme semptomu, burjuva felsefesinin tarihinde ve onun ‘kontrol altına alma’ operasyonlarında, Hegel’den sonra o nihai gerçeklikle, yani Marx’ın oluşturucu hareketleri ve eğilimleri tanımlamadan önce, ancak diyalektik bir şekilde bir bütünlük olarak tanımlanabileceğini gösterdiği kapitalizmle yüzleşip onu kavramlaştırma gücünden yoksunluğunda bulunur. Paradoksal olarak, Lukács’ın diğer bilinç, yani hatta el becerileri ve üretim bilgisinden bile yoksun kılınmış olan işçi sınıfının bilinci hakkındaki teşhisi daha olumludur. Sadece bir emek gücü metasına indirgenmiş olan bu yıkılmış proletarya kapitalist toplumun bütün sınıfları ya da grupları içinde, kapitalist toplum düzenini o teori ve praksis bütünlüğü, yani Marksizm içinde kavrayacak yapısal yeteneğe sahip tek sınıftır.

Lukács’ın böylece, önceki tartışmalarımıza kıyasla, Weberci gelenekte bir tür ikinci bir modernite tespit ettiği ve (daha önceki anlamımızda ‘özelliğin’kini değil) öznenin durumu(nun) modernitesini rasyonelleşme sürecinin modernitesine eklediği söylenebilir (tam da Foucault’nun tarihselciliğinin burjuva öznenin doğuşunu, onun daha önceki temsil momentine eklemesinde olduğu gibi).

Fakat bu büyük tarih, kendi birçok kopuş ve düzeyleri ile birlikte başka bir şekilde de ortaya konabilir; ve şimdi Weberci rasyonelleşme kavramı ile Descartes’a atfetmeye devam ettiğimiz o ‘ilk’ modernite momenti arasındaki akrabalığı gösterme zamanıdır. Ama burada bakmamız gereken şey, Descartes’ın yapıtının cogito’dan daha farklı bir özelliğidir. Şimdi yönlendirici çizgi ne bi-

⁷⁵ George Lukács, ‘Reification and the Consciousness of the Proletariat’ *History and Class Consciousness* (Cambridge, Mas.: MIT, 1971) içinde, özellikle II bölüm.

linç, temel (kurucu) kanıt, ne de şüphe ve şüphesizlik değil, aksine metod olacak, çünkü bu hiç şüphesiz bizi onun *Meditations* deneyimine, ama aynı zamanda onun sayısız bilimsel ve mühendislik araştırmalarına götürecektir. Ve burada, Descartes'ın dört çalışma veya yöntembilimsel ön kabulünden ikincisi hayati ön kabul olacaktır: 'incelemek istediğim zorlukların her birini, en iyi çözümlerini elde etmek için gerekli olan mümkün en küçük parçaya bölmek.'⁷⁶ Descartes'ın burada aklında ne olduğunun hiç önemi yok (bu birimlerin en küçüklerinin bütünlüğü kesinlikle 'açık ve farklı' standardı ile ölçülecektir): Anlaşıldığı gibi, bu hüküm diyalektik düşünceye karşı konan ampirizmin gerçek temeli olarak hizmet görür. Bu, tümlerden başlayan ve ancak ondan sonra parçalara giden diyalektik metodun aksine, problemin parçalarının çözümlerinden nihai tüm'ü inşa etmeyi öneriyor gibidir.

Buna rağmen, Descartes için bu (önkabulün) anlamı sadece içeriğinden dolayı açık hale gelecektir: ve böyle bir ilkenin olabirlilik koşulları hakkındaki tarihselci sorunun yararlı bir rehber olacağını düşünüyorum. Hiç beklenmedik bir şekilde, bizim için bir yanıtın unsurlarına, hiç şüphesiz Foucaultcu disiplinli tarih yazımını takip eden ama aynı zamanda tarihte askerî bir tür belirleme (veya en azından modernin yeni tür 'nihai olarak belirleyici momentleri' olarak savaş ve ordu) şeklindeki son modadan da etkilenen bir tarihsel incelemede sahip olan kişi Anthony Giddens'dir. Çünkü Descartes, Otuz Yıl Savaşları'nın arifesinde hem Protestan hem de Katolik ordularında önemli ve şekillendirici dönemler geçirmiştir; aslında onun meşhur felsefî aydınlanması (ve kader belirleyici üç rüyası) Ulm'da Maximilian'ın kampında Kasım 1619'da gerçekleşmiştir. Bütün bunlar, eğer basit tesadüfler olarak değilse de, tamamen on yedinci yüzyıl yerel (hayatının) renkleri olarak kabul edilebilir; ve buna rağmen 22 yaşındaki Descartes'ın askerî yaşamın içine yaptığı bu sapma için her türlü nedeni vardır ve bu yaşamı kesinlikle merak ve ilgi ile gözlemlemiştir. İşte Giddens'in Descartes'ın mezuniyet sonrası seyahatlerinin ilk yılını geçirdiği ordu hakkında söylediği her şey buradadır:

⁷⁶ Descartes, *Oeuvres et lettres*, s. 138.

[Yönetim gücünün büyümesinde], ordunun örgütlenmesi hem devlet aygıtlarını etkileyerek, hem de daha sonraki bir zamanda ticarî firmalar dahil diğer örgütlenmeleri etkileyerek aslî bir rol oynamıştır. Çünkü modern anlamında yönetim gücü ilk kez büyük oranda askerî alanda başlatılmıştır. Nashau'lu Mairice ve Orange Prensi'nin icatları bunun en meşhur iki örneğidir ve aynı zamanda askerî örgütlenmede daha uzun dönemli eğilimleri örneklerler. Maurice daha sonra bütün bürokratikleşmiş örgütlenmelerde görülen iki birbirine bağlı idarî değişikliğin başlamasına yardım etmiştir – belirli gerekli yönetim tekniklerinin özel bilgisine sahip bir uzmanlar biriminin oluşturulması ve aynı anda 'yeteneksizleştirilmiş' sıradan asker nüfusunun oluşturulması. Maurice'in keşifleri dolayısıyla Taylorizmin tekniklerinin, bu adla bilinmelerinden birkaç yüz yıl önce, silâhlı kuvvetler alanında çok iyi yerleşmiş olmasının çok gerçek bir anlamı vardır. Van Doom'un işaret ettiği gibi 'biri, kendi ticaret pratiklerinin sağlam bilgisi, keskin analitik güçleri ve insan davranışlarının örgütlenebilirliği ve yönlendirilebilirliğine kesin inanç tarafından desteklenen bir deney arzusuna sahip iki kişinin, birbiriyle çok çelişkili iki figürün karşılaştırılması.' Taylor'un da yapacağı gibi Maurice askerlik işinin teknik yönlerini tekil hareketlerin belirli, düzenli sekanslarına böldü. Böylece, daha önce İspanyol komutanlar tarafından gerçekleştirilenlere dayanarak, tüfek ve süngü kullanımı konusunda, yapılan hareketlerin bütün sekanslarının açıkça belirlendiği şemalar üretti. Askerlerin bunları, 'doğru' sıralı hareketleri (prosedürleri) otomatik olarak yapabilecekleri âna kadar talim etmeleri gerekiyordu. Acemî erler silah kullanma işinde uzmanlaşmış 'zanaatçılar' olmaktan çok, askerî malzemeleri kullanmada gerekli âşinalığı kazanmaları için talim yapmaları gereken kişiler olarak görülüyordu. Bir bölüğün üyelerine, her bir bireyin hareketlerini bir bütün olarak grupla koordine etmeleri için, emirlere aynı anda cevap vermeleri öğretildi.⁷⁷

Kopuştan döneme geçiş, tanımın göreceli biçimselleştirilmesi içinde tespit edilebilir ve tanım bu soyutlama durumunda – 'uzmanlar', tek hareketlerin birbirini izlemesi', 'komuta', 'koordinasyon', vb. – bir belirli içerik tipinden diğerine tercüme edilebilir (ve süreç içinde, elbette onu, halihazırda gerçek doğasında boş bir biçim olarak, büyük oranda kültürel olarak görmüyorsanız, kültü-

⁷⁷ Anthony Giddens, *Violence and the Nation State* (Berkeley: University of California Pres. 1987), s. 113–14. Stephen Gaukroger deneyime, 'decorum olarak öz-disiplin ve itaat fikirlerinden' çok da farklı bir şey empoze etmiyor diye bakar: Descartes: *An Intellectual Biography* (Oxford: Oxford, 1995), s. 66.

rel olgulara da uygulanabilir hale gelir). Ancak bir kopuş ve başlangıç alternatifi, bir taşıyıcı ve 'kayıp aracı' olarak Prens Maurice'in tasarımında belirsiz bir şekilde varlığını sürdürür.

Niklas Luhmann'ın daha fazla biçimselleştirilmiş farklılaşma kavramundaki ayrılma kategorisinin nihai biçimine geçtiğimizde toptan kaybolan işte bu alternatiftir. Bütün değişik malzemeler üzerinde alegorik transfer olasılıklarından – devlet, aşk gibi soyut hisler, toplumsal gruplar, Pazar, sosyolojik teorilerin kendileri, vb. – kazanılan şey, bir neden ya da başlangıç veya hatta bir diyalektik ya da yapısal yeniden örgütlemenin mekânının yok olmasıyla kaybedilir. Galileci veya Newtoncu hareket gibi, farklılaştırma da basitçe, bazı dış engellerle karşılaşınca kadar devam eder: Ancak sürecin doğası öyledir ki, (sermaye gibi) devamlı büyüme olmaksızın kendini yeniden üretmez. Farklılaştırma, görünürde bir son olmaksızın, daha fazla farklılaştırmaya eğilim gösterir.

Ve bu bir yandan, buna niçin bizatihi bir başlangıç belirlenmeyeceğinin nedenidir: ona öncel olan şey, basitçe toplumsal yeniden üretimin çok farklı bir mantığıdır, erken bir dönemde 'parçalı farklılaştırma', geç bir dönemde 'katmanlaştırma' ve bizim kendi toplumumuz ve modernitemiz için ise, 'fonksiyonel farklılaştırma'.⁷⁸ Ancak bunlar insan toplumunun en gelişmemiş ve hatta Marx öncesi sınıflandırmalarıdır: (iktidar etrafında örgütlenmiş ve genel olarak gevşek bir biçimde 'feodal' denen) kabile toplumları, kapitalizm-öncesi düzeyler ve son olarak kapitalizmin kendisi. 'Farklılaştırma' dolayısıyla, köklerinin anlamlı ve popüler bir siyasî gösteren haline geldiği mevcut durumda ne kadar çekici bir slogan olursa olsun, diğer toplumsal sistemlerin mantığının bu sisteminkilerle aynı kategorilerle düşünülebilmesi bakımından hiçbir birleşik alan teorisi önermez. Fakat bu çok kesin bir şekilde modernite teorisini en gelişmemiş biçimiyle, statüsü incelenmemiş olan basit bir sosyolojik sınıflandırma olarak nitelendirir. Luhmann'ın düşüncesinin yeniliği (Luhmann'ın bize bıraktığı olağanüstü yapıt içinde, yazabildiği malzemelerin çeşitliliğinin so-

⁷⁸ Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society* (New York: Columbia University Press, 1982), s. 263.

nuçtaki ve kayda değer genişlemesi ile birlikte) ‘modernitenin’ önceki ampirik niteliklerini soyut bir biçimsel sürece dönüştürmesinde yatar.

Hatta üç toplum tipinin hepsi de farklılaştırma süreci içinde farklı yoğunluk derecelerine sahip olsalar da, zorunlu olarak bir diyalektiğin varsayılması gerekir ki onun aracılığıyla, verili herhangi bir anda artış nicelikten niteliğe bir sıçramayı harekete geçirsin ve radikal olarak yeni bir tip farklılaştırma yaratsın. Ama farklılaştırma kavramı tek biçimlidir ve bu da diyalektik-dışıdır (Luhmann’ın kendisi kendi geneolojisinde diyalektiği ‘farklılaştırmanın’ kendisinin erken ve aşırı basitleştirilmiş bir öngörülmesi olarak içermiş olsa da)⁷⁹ ve böyle radikal sıçrayış ve kopuşlarla bağdaşmaz. Köken sorunu tümüyle ortadan kalkmaz ve yukarıda değinilen dönemleştirme standart bir dönemleştirmedir ve Rönesansı farklılaştırma (ve onun modernitesinin) genel kalkış noktası olarak tanımlar. Erken dönemler kavramlaştırmasının sosyolojik olmaktan çok antropolojik olduğu ve Marksist üretim tarzları teorileştirmesinin karmaşıklığına (s sofistikeliğine) bile ulaşamadığı açıktır.

Luhmann’ın teorisinin avantajı bana göre başka bir yerde, eski temanın, *ayrılma*’nın (özellikle Foucaultcu kullanımında) hatırlattığı şeylerin daha keskin biçimde ortaya koyduğu sonuçlardadır. Çünkü aslında, Luhmann’ın değerlendirmesinde, farklılaşma, toplumsal hayat alanlarının kendiliğinden birbirlerinden ayrılmalarda, bazı görünüşte global ve mitik (ama çoğunlukla dinsel) genel dinamiklerden kurtulmalarından ve farklı yasa ve dinamikleri olan farklı alanlar olarak yeniden kurulmalarından oluşur. Böylece, Pazar devletten görece bir bağımsızlık kazandığı için ekonomi kendisini politikadan ayırmaya (ve tersi) başlar. Aynı süreç, kendilerini giderek kendi personelleri ve kendi yerel tarihleri, öncelleri ve gelenekleriyle donanmış olarak bulan yasama ve yargı sistemleri için de geçerlidir. Bu süreç kesinlikle modernitenin bir sürecidir; ve Luhmann’ın değerlendirmesi sekülerleşmenin doğasını, örne-

⁷⁹ A.g.e., s. 305–6.

ğın kişiselleştirilmemiş bir dinin kendisinin nasıl bir bütün olarak toplumsal yaşamdan ayrıştırıldığını ve kendi ayrı statü ve mekânına gönderildiğini gösteren kullanışlı biçimsel tarzlar içinde ortaya koyar. Aslında teorisinin kendisi Foucault'nun (jeolojik tabakalar ve on dokuzuncu yüzyılda birbirinden uzaklaşan hayat, dil ve emeğin modellerinin hareketlerini değerlendirdiği) daha mükemmel teorisinin seküleştirilmesi olarak görülebilir.

Yine de, farklılaştırma yerine, bir adım ileri atıp bir özerkleşme (arada yarı özerkleşme düzeyleri ile birlikte) sürecinden bahsetmenin en iyisi olabileceğini düşünüyorum. Burada vurgulanan ayrılma momentinin kendisi değil, ama hücre bölünmesi (mitosis) gerçekleştikten sonra, şimdi yeni varlıklar, bizatihi küçük ölçekli tümler ve totaliteler olan eski parçalara ne olduğudur. (Böylece yeni formülasyon ayrıca bir kopuş kategorisinin geri dönmesine izin verir; her ne kadar bu, sürecin kendisinin bitimsiz tekrarından çok da farklı olmayan bir şey olarak içselleştirilmiş hale gelmiş olsa da). Her durumda, bu yeni formülasyon daha sonra, sorun (kendisinin diğer düzeyler ve etkinliklerden 'özerkleşmesi' aslında uygun bir şekilde estetik 'modernite' hikâyesinin parçası haline gelen) estetik sorunu olduğunda yararlı olduğunu kanıtlayacaktır.

Modernitenin eski tanımlarını yeniden yazma planının anlamlılığı, pratik ve geleceğe-yönelik programlar ve hatta şimdi üzerine yargılar için başvurulduğunda, bizi onun ideolojik karakteri konusunda uyarabilir. Çünkü (tanımları o zaman emredici (prescriptive) amaçlar için yeniden mülk edinilen) modernite teorilerinde çok sık olarak, asıl olarak gerici (olan) modern kavramsallığının sadece herhangi bir algılanabilir sistematik değişime direniş ve bir ataletle karşı koyma ihtimali çok azdır: Modernite verili bir sistem, verili bir tarihsel moment içinde elde edileni tarif eder ve öyleyse onu reddeden şeyin güvenilir bir çözümlemesi konusunda ona güvenilemez. Dolayısıyla zaman zaman karşılaştığımız tarihsel derin düşünceler, aslında şimdi, pazar ve sözde kapitalizmin zaferi ve devlet denetimini kaldırma hakkındaki siyasî parti açıklamalarıdır.

Buradaki açık tehlike şudur, ekonomik sistemin klasik içsel farklılaşmasının görece büyük açıklığı ve değişkenliğini çok az seçiciliği olan ve alışılmış ve katı varsayımları olan bir karar – alma süreciyle değiştirebiliriz. O zaman ekonominin toplumun geri kalanından dışsal farklılaşmasından sonra elde edilen manevra kabiliyetini kurban etmesine izin veririz.⁸⁰

Başka bir deyişle, tehlike, sosyalizmi bir tarafa bırakın, refah devletinde yatmaktadır. Bu özel olarak, her durumda çok seyrek olarak bir solcu olduğu düşünülmüş olan Luhmann'ı eleştirmek için söylenmedi, onun – postmoderniteyi eski modern teorileriyle bütünleştirmeyi vadeden – ilginç ve karmaşık sisteminin açık bir ideolojiye dönüşümünü gösterir.

Çünkü bu dönüşüm (geçiş) sadece 'sosyalizme' karşı bir uyarı anlamına gelmez, aynı zamanda refah – devleti – tipi mekanizmaların devamını veya hatta serbest pazar döneminin en kötü aşırılıklarından sonra anlamlı görülmeye başlanan o ılımlı hükümet düzenlemeleri biçimlerine dönüşü bile ihtimal dışı bırakmaktadır. O zaman bu tür pasajlarda Luhmann'ın görünüşte sosyolojik modernite teorisinin, kendisinin geleneksel serbest pazar retoriği ve devlet denetimini kaldırma ideolojisi olarak gerçek yüzünü ortaya koyduğu görülür.

Ve bu konuyu tamamlamak için, onun teorisinde şimdi antika olan – ama onun burada bir tür 'sistemin refleksivitesi' – biçiminde kişisellikten çıkardığı – ama bütün modern teorilerinde bir tür hayalet olarak varlığını sürdüren öz-bilinç kategorisinin ısrarcılığını anmak isterim. Eğer isterseniz, bu en azından postmodern ve modern arasındaki açık bir ayrım çizgisidir, yani postmodern estetik ve aynı zamanda postmodern değerler ve, eğer böyle bir şey olduğu söylenebilirse, postmodern bir felsefedeki öz-bilinç, refleksivite, ironi veya kendine – gönderme yapma gibi kavramların reddi. Bunun aynı zamanda, ister burjuva ister anarşist anlamında olsun özgürlük sloganının yok olması ile aynı âna denk düştüğünü zannediyorum: Biyolojik bireyin artık kapitalizmin girişimcilik çağında olduğu gibi bireycilikten yararlanamayacağı, ama onun

⁸⁰ A. g. e., s. 363.

bana (bütün tipleriyle) çağdaş muhafazakâr yeni Konfiçyusçulukta olduğu kadar Marksist gelenekte de olan daha büyük kolektif veya kurumsal yapılara entegre edildiği hissi. Eğer böyleyse, o zaman – Luhmann'ın üzerinde çok ısrar ettiği – sistemin kendisinin refleksivitesinin, kavramsal tutarsızlığına her durumda daha önceden işaret ettiğimiz bireysel bilincin eski refleksivitesinden çok daha farklı bir şekilde tasavvur edilmesi zorunludur.

Ama, bu tür fonksiyonel aksamalar, daha derin bir kavramsal sorunun, yani çoklu dönüşümleri ile birlikte, postmodern durumla yüzyüze iken modernitenin eski kavramlarını koruma konusundaki ısrarın basit belirtileri olarak görülürler. Burada terimlerimi dikkatle seçiyorum, çünkü – zorunlu olarak herhangi bir özel postmodernite 'kavramı' empoze etmeden ve bütün göstergeler aksini işaret ederken, hatta ortada böyle bir dönüşüm olmadığı ve hâlâ modernite içinde olduğumuz argümanını dışlamadan – durum değişti ve düzeltilmiş bir teorik yanıt gerektiriyor. Bu nedenle dördüncü tezimiz bir postmodernite kavramının yokluğunu değil, ama sadece posmodernite durumu ile uzlaşma yönünde herhangi bir girişiminin ihmal edilmesini reddetmelidir (nihaî sonuç ne olursa olsun).⁸¹ Sadece böyle bir ihmal Luhmann'ın bu türden başka bir modern ideologu olduğunu onaylar.

Gerçek şudur ki, Luhmann'ın kavramı ne kendi uzlaşmaz çelişkisi – kapitalist moderniteden radikal olarak farklı bazı sistemlerin mümkünlüğü – ne de uzlaşmaz olmayan çelişkisini – kapitalizmin artık geleneksel anlamda 'modern' olmayan bir evresinin ortaya çıkması ve insanların bu nedenle onu postmodern olarak tanımlayama başlaması – uygun biçimde ele alabilir. Ama bu sorun

⁸¹ *Beobachtungen der moderne* kitabı (Opladen: Westdeutsche Verlag, 1992) Luhmann'ın postmodern kavramını reddedişini içerir. Ama ölümünden sonra yayınlanan *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt: Suhrkamp, 1998)'de postmodernin kabul edilebilir durumları üzerine birkaç geçici spekülasyon denir (s. 1143–49): 'farklılıklar ve ayrıntıların sorunlaştırılması ve bunları tanımlayan biçimlerin zamansallaştırılması' (1149) anti-temelci felsefenin anlatsallık ve ironi ve hepsinden önemlisi farklılaştırmanın ortadan kaldırılması üzerinde 'temellendirilmesini' içeren değişikliklerdir. Ama Luhmann farklılaştırmaya dayalı bir toplumsal tanımın, yine de bu yeni özellikleri kendi modernite kavramlaştırmasını terk etmeden özümseyebileceğinden emin görünür.

şimdi ‘modernite’ teriminin güzel kullanımı (‘bon usage’) için bir son (veya dördüncü) ilke önerir, yani

4. Hiçbir modernite ‘teorisi’, bugün, modern ile postmodern bir kopuş hipotezini kabul edemediği sürece anlamlı değildir.

Ama bu teori eğer bunu kabul ederse, kendisinin tamamen tarihyazımsal bir kategori olduğunu ortaya kor ve böylece zamansal bir kategori ve yeniliğin öncü bir kavramı olmak gibi bütün iddialarını geçersizleştirir.

Şimdi modernitenin dört tezini yeniden özetleyebiliriz:

1. İnsan dönemleştirmeden yapamaz.
2. Modernite bir kavram değil, ama daha çok bir anlatsal kategoridir.
3. Onu anlatmamanın bir yolu öznellikten geçer (tez: Öznellik temsil edilemezdir). Sadece modernitenin durumları anlatılabilir.
4. Hiçbir modernite ‘teorisi’, bugün modernle postmodern bir kopuş hipotezini kabul etmedikçe anlamlı değildir.

Yine de geriye, modernin, şimdi için âcilliği ve şimdiyle ilişkili olduğu (her ne kadar karmaşık ve çelişkili olursa olsun) reddedilemez görünen bir kullanımı kalır. Bu, tarihsel kökleri ne olursa olsun, zorunlu olarak şimdide bir çalışma deneyimi varsayan, onun estetik kategorisi veya adaptasyonudur. Dolayısıyla şimdi dikkatimizi sanatsal modernizme yöneltmek zorundayız.

Geçiş Tarzları

Değişik modernizmlerle birlikte, aklımızı tekrar kavramsallık çeldi; onların – tercihen tarih dışı ve görece kültürler arası – bir şey anlamına gelmelerini istiyoruz. Tekrar felsefe ve tarih, sistem ve varoluş arasındaki ayrım çizgisine geldik; ve küçük bir şey olmasa da, bütün bu sözleri bir düzene sokmanın ya da daha iyisi ilk planda derinde bir düzen ve bir mantık olduğunu göstermenin zor olmayacağını hissederiz. Neden modernitenin basitçe yeni bir tarihsel durum, modernizasyonun, onun aracılığı ile bu tarihsel duruma ulaştığımız süreç ve modernizmin de, aynı şekilde, bu durum ve bu sürece olumsuz ve olumlu olabileceği gibi, estetik ve felsefi – ideolojik de olabilecek bir tepki olduğunu varsaymayalım? Bu bana iyi bir fikir gibi görünüyor: Ama ne yazık ki bu bizim fikrimiz, değişik ulusal geleneklerin fikri değil. ‘Fransa’da modern, Baudelaire ve Nietzsche ile başlayan ve bu nedenle nihilizmi de içeren modernite çerçevesinde anlaşılır: Modern baştan beri kararsızdı, modernizasyonla özellikle tarihle ilişkisinde, ilerleme hakkındaki şüphe ve kuşkuvarında... Ama Almanya’da modern, Aydınlanma ile başlar ve bundan vazgeçmek uygar fikirlerden vazgeçmek anlamına gelirdi.’¹

Burada şok edici olan şey, sadece âniden tarihe ve onun soğuk sularına dalmak değildir; aynı zamanda yeni bir aktörün, sözc(ü)kle ilgili yeni bir oyuncunun beklenmedik bir şekilde ortaya çıkışıdır: *modern, le moderne, die Modern* etiketi. Bu yeni terime, hakkı olan kendine yeterliliği vermeyi bir kez aklınıza getirdiniz mi, modernizmin statüsü de derhal değişir: ‘kendimizi, Amerikan edebiyatı ile ilişkili olarak “modernizm” teriminin tek-

¹ Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité* (Paris: Seuil, 1990), s. 173. Bu kısaltıcı kitabı *The Cultural Turn* (London: Verso, 1998), s. 110 – 118’de ele aldım.

nik anlamı ile sınırlandırdığımızda, 1960'lar hatta 1970'lere kadar, kendi payına, her yerde olan akrabası "modern" ile karşılaştırıldığına, modernizmin aşırı çok az görülen bir şey olduğunu kabul etmek durumundayız.² Le Corbusier'in 1930'ların başlarındaki CI-AM'inde (Congrès international de l'architecture moderne – *Uluslararası Modern Mimari Kongresi*)³ veya Amerikan şiirinin gelişimi ve 1920'lerde Allen Tate tarafından programlaştırılmasında 'modern' kelimesinin stratejik kullanımı, bu iddiayı güçlendirebilir.⁴ Bizim üçlü şemamız birbirine yapısal karşıtlık içindeki isimler-

² Jean-Claude Barat, 'De la notion de "Modernism" dans la littérature américaine', s. 89, *Modernités 5* (Bordeaux, 1994) içindeki *Ce que modernité veut dire, I*, ed. Yves Vade içinde. Burada bu derleme ve sonraki derlemenin (*Ce que modernité veut dire, II, Modernités 6* içinde) yanı sıra Matei Calinescu'nun, *The Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987) yararlılığını vurgulamalıyım. Burada yeniden oluşturmaya girişmeyeceğim modernizm üzerine yayınlar muhtemelen Önsöz'de ele aldığım 'modernite'nin yeniden doğuşuyla alakalı bir ilginin yeniden doğuşu ile son yıllarda arttı. Bu arada, sanatsal modernizm söz konusu olduğu süreç, yaşamı boyunca onun teorisine tek kalıcı katkının, Ortega y Gasset hariç, sadece Paul Valéry gibi sanatsal modernizmi uygulayanlar tarafından yapıldığı duygusunu taşıyorum. Yine de izleyen sayfalarda ileri süreceğim gibi, onlar kendi teorileştirmelerinin konusunu modernizm olarak değil, dahası genel olarak sanat şeklinde tanımlamışlardır.

³ Bunun temel manifestosu hiç kuşkusuz Siegfried Giedion'un, *Space, Time and Architecture* (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1982, ilk baskı 1941) kitabıdır.

⁴ Durum, Stan Smith'in *London Review of Books*'a yazdığı bir mektupta (7 Haziran 2001) kısaca özetlenmiştir: 'Ian Hamilton'a göre (*LRB*, 24 Mayıs) geç 1920'lerde Allen Tate "kendisini, Modernizmin Eski Güney'e bir hediyesi olarak tanımlamaya başladı". Buna ek olarak, "Modernizm" terimini, en azından Eliot/Pound edebi devrimi için bir lakap olarak, icat eden kişi olma şerefi ona verilebilir. Sözcük ilk kez bu anlamda Tate ve *The Fugitive*'in editörleri arasında 1920'lerin başındaki mektuplaşmalarda kullanılmış ve yazılı olarak John Crowe Ransom'un Şubat 1924'de *The Fugitive*'de yayınlanan "Şiirin Geleceği" adlı bir başyazısında ortaya çıkış görünüyor. Tate'in himayesindeki Laura Riding 1927'de, Robert Graves'le ortak çalışması olan *Modernist Şiir Üzerine Bir İnceleme (A Survey of Modernist Poetry)* sözcüğü İngiliz kültürüne tanıttığında, sözcük Auden'in etrafındaki grup tarafından derhal benimsendi ve daha sonra Spender, MacNeice ve bu okuldan başkalarının yazılarında yeniden ortaya çıktı. Bu yoldan ve ABD'de Vanderbilt/*Fugitive* ekibinin başka bir üyesinin, Randall Jarrel'in eleştirileri yoluyla yeni sözcük geç 1950'lerde akademiye girdi ve 1960'ların ortasından itibaren standart bir kullanım haline geldi. O zaman bir anlamda 1937 kadar geç bir zamanda Ezra Pound tarafından "asla bir isim verilmeyen bir hareket" olarak tarif edilen "Modernizm'i, Yaşlı Güney icat etmiştir. Ayrıca bkz. Smith'in kitabı, *The Origin of Modernism* (Brighton: Harvester, 1994). Bu kitap modernistlerin kendilerinin krono-

den oluşur; sıfat şimdi işi bozar.⁵ ('Modernist' teriminin, birçok

lojik fantezileri üzerine zengin ve anlamlı bir dokümantasyon sunuyor.

⁵ 'Modernizasyon' (modernleşme) kelimesinin kendisi de masum değildir, çünkü modernizasyon Soğuk Savaş döneminde aktif bir propaganda savaşı idi ve modernizasyon Marshall Planı döneminde ABD'nin çeşitli Üçüncü Dünyalı müttefiklerine ve bağımlı ülkelere ve hatta Avrupa'ya asıl katkısını oluşturdu. Sovyetlerin dış politikası da, onlar sözcüğü kullanmasalar da aynı temel üzerinde işledi ve bir Stalinist modernizasyon vardı; teknoloji ve ağır sanayi ihracı üzerinde, sözde modern devletleri yakalama konusundaki ısrar ile ruh ve ideoloji bakımından Amerikan versiyonundan farklı olmayan bir modernizasyon. Bu terimin hatırlatmaları bizim için birkaç bakımdan yararlıdır. İlk olarak, terim, bütün bu şeylerde – Le Corbusier'in bir transatlantik veya Brecht'in bir uçağı takdir edişlerini! düşünün – teknoloji sorununun kaçınılmazlığını vurgular ve aynı şekilde bizi teknolojik (ve aslında bilimsel) düzeyin çeşitlendirilmesi konusunun yanı sıra, büyük bilimsel keşiflerle büyük endüstriyel ve teknolojik devrimleri fetişleştiren standart fikirler tarihinin (Geistesgeschichte) ayartmalarına kanmayan bir hem sanat hem de toplumsal tarih anlatısı yazmanın önemi konusunda uyarır. O zaman teknoloji teması, teknolojik yeniliklerin daima hırsızlık, satış veya bağış yoluyla söz konusu değişik icatların yayılması sorununu gündeme getirdiği sürece emperyalizm anlatısı ile bağları varsayarak, bu düzeyler ve dolaylımlar sorununa bir çözüm önerir. Ve teknolojik bilgi ve (bilimsel kuzeninin) hangi dereceye kadar alıcılara bağışçı ülkelerle bir bağımlılık ilişkisine kilidedikleri de çok iyi bilinir. Amerikan modernleşme teorisinin merkezi figürü, süreci "cansız güç kaynaklarının canlı güç kaynaklarına oranı" bakımından tanımlar: 'Ben bir toplumu, cansız güç kaynaklarındaki küçük düşüşler, büyük toplumsal değişiklikler olmadan, canlı güç kaynaklarındaki artışlarla telafi edilemediği zaman modern bir toplum sayarım' (Marion J. Levy, Jr. *Modernization: Latecomers and Survivors*, New York: Basic, 1972, s. 3, dipnot 1). Levy'nin, iki ciltlik baş yapıtından, *Modernization and the Structure of Societies* (Princeton: Princeton University Press, 1966) çok çok daha okunabilir olan bu kitabının yaklaşımı, sürecin candan selamlanmasını zorlaştıran bir şekilde "sonradan gelenlerin" şansları hakkında bir kötümserlik ortaya koyuyor. O, sadece kendi modernite tanımının parametreleri olarak görülebilecek on iki özellik sayar: '1) bilinmeyen bir gelecek için eğitim, 2) yavaş değişime karşı hızlı değişim, 3) yabancılar, 4) egzotik örgütsel bağlamlar, 5) yüksek merkezileşme düzeyi, 6) para kullanımı ve gelir dağılımı, 7) kasaba ve köyler arasında ilişki, 8) modernleşme için eğitim, 9) boş zaman kullanımı ve politika, 10) bir cinsel devrim, 11) ilişkilerle ilgili konular ve 12) nüfus değişikliği' (*Modernization: Latecomers and Survivors*, s. 32-3).

Sen olarak, 'modernleşme' teriminin bizzat kendisi, bizim postmodernleşme demek isteyebileceğimiz bir şeyin varlık imkânını ortaya çıkarır. Eğer bizim sanatsal modernizmle özdeşleştirdiğimiz teknoloji çağı geç on dokuzuncu yüzyıl sanayi çağının büyük fabrikaları ve enerji kaynakları ise, o zaman varsayımsal olarak bizim tümüyle farklı sibernetik ve nükleer teknolojilerimizin gelişmesi – üretim ve işgücünde meydana getirdikleri değişikliklerle birlikte – kendisine ayrı bir ad verilmesini hakeden bir teknolojik yenilik ve ihrac biçiminin (duruma) uygunluğunu ileri sürer. Aslında bugün bütün dünyada 'modernite' denilen şey çok sık, eski

dinî versiyonunun yanı sıra, Swift ve Rousseau'da ilk kullanımı için bunların büyük oranda hakaret olarak kullanılmasında olduğu gibi.)

O zaman neden değişik ulusal gelenekleri tespit edip, her birine özgü belirli bir düzen ve mantık belirlememiz mümkün, hatta istenir olmasın? Dolayısıyla, Baudelaire'in açılış kavramı *modernite*'nin basitçe Fransız geleneğindeki estetik modernizm anlamına geldiğini kabul etmeye karar verseniz de, İspanyol kullanım skandalı hâlâ ortada kalır. Aslında, 1888'de *modernismo* kelimesini ilk yayan Nikaragualı şair Rubén Darío'dur ve bunun başka yerde *symbolisme* (sembolizm) veya *Jugendstil* (genç üslup) olarak tanımlanan bir stil için eşanlamlı bir (sözcük) olduğu yeterince açıktır. İspanyolca başka dillerden daha görünür ilk kopuşu yapar ama, (değişik şekillerde gelecekçilik, devrimci 1913 yılı, makine çağı ve benzerleri ile özdeşleştirilen) 'ikinci' kopuşu tanımlamaya sıra geldiğinde kendisini kendi tarihsel erken gelişmesiyle kısıtlanmış bulur. Daha sonra, İspanyolca eleştiride egemen olacak, Darío'nun ilk, şimdi arkaik olmuş ve daha katı şekilde tarihselleştirici kullanımı ile *fiat*'in⁴ terimin anlamını daha modern olan her şeyi kapsayacak şekilde genişletmesi arasında tereddüt eden tartışma, esasen modern görünür hale gelir.⁶ (yeni bir terimin – *vanguardismo* (öncülük) – kullanıma sokulması seçeneği, bu seçimin modernizmin kendi içinde 'üst modernler' ile avant-gardlar (öncüler) arasındaki bir gerginliği kısa kesme ve böylece ilginç ve üretken bir sorunu önceden engelleme biçimi nedeniyle kısıtlıdır).

Bu arada, bu anlatı aynı zamanda 'karşılaştırmalı edebiyatın' klasik veya altın çağında jeopolitik olanın teorileştirilmesinin zayıflığını da ortaya kor; 'etki' aslında zayıf bir kavramdır ve 'kültürler-arası', değişik 'ulusal kültürleri' birbirine ekleyerek elde edilemez. Bu örnekte, İspanya'da 98 kuşağının *modernismo*'yu adapte etmesi – Graves ve Riding'in 1927'deki çalışmaları *Modernist Şi-*

türden olmaktan çok basitçe böyle bir postmodernleşmenin – iletişim teknolojilerinin yayılması – sonucudur.

deeds, yapılıp edilenler. – ç. n.

⁶ Bkz. Beatriz Chenot, 'Le *Modernismo* hispano-americain' *Modernités IV* içinde, s. 29–48, ve Calinescu, s. 69–78.

ir Üzerine Bir İnceleme kitaplarında Amerikan modern ve modernist kavramlarının İngiltere'ye geçişi kadar şaşırtıcı bir olaydır – emperyalizmin yeni güç alanları içinde son imparatorluğun dünya-tarihsel durumuna işaret eder ve ABD'nin doğmakta olan rolünü haber verdiği kadar Küba bağımsızlık savaşının da bir belirtisidir. (Bu arada Fransız kültürünün Darío'nun ilk kavramlaştırmasındaki rolü, farklı kültürlerin sömürgeci geleneğe karşı edebi bir devrimin hizmetine sokulmasını gösterir). Bütün bunlar edebi 'etkinin', bugün olduğu gibi, kültürel evrimin uluslararası kapitalist sistemin dinamiklerinin bir belirtisi olarak kavrandığında çok daha farklı görüldüğünü varsayar. Ancak uzlaştırılmaz ulusal edebiyat ile uluslararası edebiyat kavramlaştırmalarını koordine etme ('modern' sıfatının yukarda andığımız görünümü kadar yapısal olarak sorunlu olan bir müdahale) yeteneğine sahip bir diyalektik hâlâ yoktur.

Ulusal gelenekler içindeki bu tür kaygılar bizi tekrar bu yeni edebi sistemler ve topluluklar (çevreler) arasında keşfedilen toplumsal gerçeklere doğru yönlendirir. Marx'ın 'varlığın toplumsal olarak belirlenmesinden' ilk kez bahsettiğinde, ('determinizm' bir tarafa) nedenlerden çok önkoşullardan bahsettiğini kendimize hatırlatmamıza hâlâ gerek var mı? Aslında, modernizm gibi kültürel ve sanatsal bir fenomenin önkoşullarını araştırmak, eski alt ve üst-yapı düşüncesi modelinin (eğer böyle bir şey hiç varolduysa) bizi neredeyse hiç hazırlamadığı sürpriz ve paradokslarla karşılaşmak demektir. (Operasyon, söylem düzeyi ya da sanatsal sistem bakımından geçici 'gerçeklikler' gibi görünen şeylerin, bu sistemin bir ideoloji olarak kavrandığı bir düzeye çıktığımızda içsel ve söylemsel olmaları gerçeği ile daha da karmaşık hale gelir.)

Böylece dışsal tarih bazen, şu ya da bu ulusal gelenek kavramları tarafından kendini beğenmiş bir şekilde varsayılan içsel evrim modelini kabaca bozar. Ve Almanya'nın modernizmi Nazizm tarafından kesintiye uğratılır ve – tarihsel ve biçimsel olarak daha ilginç olan – 1920'lerin Sovyet kültürel devriminin modernizmleri Stalinizm ve onun resmî estetiği tarafından kadük bırakılır. Paradoks, her iki hareketin de çok farklı yollardan, hızlandırılmış mo-

demizasyon tarafından karakterize edildiğini hatırladığımızda daha da keskin hale gelir; bu arada, her iki ülkenin de son dönemlerdeki tarihçileri, bu modernizmlerin kendilerini gizlice sürdürdükleri yönleri gösteren şimdiye kadar göz ardı edilmiş akımları arkeolojik olarak belirleyip ortaya çıkarabildiler.⁷ Paradoks, bu çalışmanın II Bölümü'nde yapılan öneri ile tamamen çözülemez: Yani (Haber-mas'ın meşhur formülasyonunu kullanırsak) bu nedenle 'kaçırılan' şey, o pratiğin teorileştirilmesi veya başka bir deyişle, bazı modernizm ideolojilerinin ortaya çıkış momentinin olduğu derecede, değişik sanatsal modernizmlerin pratiği değildir.

Ama tarihin etkisi, herhangi bir modern teorisi için daha kayda değer skandal ve engelleyici blok oluşturmak zorunda olan daha yan ve uzun erimli, daha uygun şekilde eşzamanlı gelişmeler içinde de keşfedilebilir. Kavramın, İspanyol metropolünde değil onun eski Latin Amerikan sömürgelerinde ortaya çıkışına daha önce değindik: İspanya Avrupalı komşuları ile karşılaştırıldığında 'geri' olabilirdi, ama kesinlikle Nikaragua'dan geri değildi. Bu arada eski sömürge Birleşik Devletler – modern kelimesini iletmış ama onu bazı nedenlerle geliştirmekte başarısız olan – daha önceki emperyal merkezle karşılaştırıldığında kesinlikle geri olmasa da (bu sözcüğün doğduğu) Amerikan Güneyi kesinlikle sanayileşmiş Kuzey'den daha 'geri' ve az gelişmişti. Hiç şüphesiz, Fransa Waterloo'da Britanya ile olan dünya – tarihsel rekabetini kaybettikten sonra kültürel yenilik ve kültürel ihraç yolunu seçti; bu nedenle, Avrupa kıtasının diğer 'gelişmiş' ulusları üzerinde, aynı şekilde eski rakibine de uzanan bir kültürel etkide bulunabildi. Ama nasıl olmuştu da, estetik modernizm İngiltere'de, Britanya'nın olağanüstü modernizmleri Londra ve Cambridge'in akliselim (sağduyulu) ampirik entelektüel yaşamı ile büyük bir karşıtlık oluşturan ve uygun bir şekilde postkolonyal olarak tanımlanabilecek diğer adalarını bir tarafa bırakın, İskoçya'dan daha az gelişmişti? Bu *Ulysses*'in yabancı askerî işgal altındaki bir şehirde geçen bir epik olduğunun hatırlatılmasının gereksiz olduğu kadar kaçınılmaz hale geldiği bir durumdur. Başka bir yerde, modernizmin asıl olarak ta-

⁷ Örneğin İtalya ve Japonya'nın tamamen faşist modernizmleri vardı.

mamlanmamış bir modernleşmenin ürünü olduğu şeklinde temel bir hipotez öne sürmüştüm,⁸ II. Bölüm’de başka bir şekilde buna geri döneceğiz. Ama bu kitabın biçimsel perspektifi, yani ideolojik çözümleme, böyle temel önermeleri kabul etmez (ve bu önerme her durumda sadece eğilim olarak daha tam bir modernizasyon aslında modernizmi değil, postmodernizmi doğurur gibi bir sonuca varmak için tasarlanmış bir argüman içinde anlamlı olur).

Her durumda, İngiliz kültür yaşamı ve gelişmesi hakkında böyle küçük düşürücü görünen sözler söylemek Virginia Woolf’un şaşırtıcı ‘Aralık 1910’da ya da civarında insan karakteri değişti’ kaydı karşısında tümüyle çaresiz kalır.⁹ Ama, bir travma teorisine dönüşen Feminizmden sonra Virginia Woolf’un yazdıklarına ilginin yeniden canlanması, Woolf’u özlü bir İngiliz ‘modernisti’ sayan görüşü, önemli bir şekilde sarsar. Bu sadece mevcut çağın adıcılığının bir işareti olarak kavranmamalıdır; bu aynı zamanda bunun gibi genel dönemleştirici kategorilerin kullanılmasında hissettiğimiz rahatsızlığı da belgeler. Ben bunu Foucault’nun aşkın – ampirik boşluk (gap)¹⁰ diye tanımladığı, Woolf ya da Joyce’un modernizmi hakkındaki herhangi bir tartışmayı sözgelimi kolayca gözden düşüren alegorik bir operasyona (işleme) çevirecek olan daha genel bir felsefi krizin örneği olarak görüyorum. Vallejo, Biely, Gide veya Bruno Schulz’un yanı sıra olmasını bir yana bırakın, Yeats veya Proust’un yanı sıra Joyce’u da içerecek kadar geniş olan herhangi bir modernizm teorisi, *Ulysses*’in ‘satır satır’ yakından metinsel okumasında pratik olarak verimsiz olması bir tarafa, entelektüel olarak önemsiz, yersiz olacak kadar belirsiz ve anlamsızdır. Beceriksiz eleştiri bir yana, kötü tarih, hatta kötü edebi tarih. Ama Woolf veya Joyce’u metni örtük olarak, bu

⁸ Bkz. benim *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism* kitabım (London: Verso, 1991), s. 309–10.

⁹ Bkz. ‘Character in Fiction’, Virginia Woolf, *Collected Essays*, Cilt III. der. Andrew McNeillie (New York: Harcourt Brace, 1988) içinde, s. 421.

¹⁰ Bkz. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*. op. cit., s. 329–33; İngilizce çevirisi, *The Order of Things*. op. cit., s. 318–22. Foucault, ‘beşeri bilimler’de değer ve gerçek veya anlam ve olumsallık arasındaki boşluk tarafından oluşturulan temel çelişkiye işaret etmek ister.

tür genel – periyodlaştırmacı tipte genel veya evrensel kategoriler içine sokmadan verimli bir biçimde okuyabileceğimiz de eşit biçimde kesin değil midir? Foucault'nun 'boşluğu' (gap) eğer biz onu, düğümü keserek ve onun ışığında Joyce'un metninin kendisinden öte başka bir şey anlamına gelemeyeceği bir tür doğrudan ampirizmi (veya pozitivistizmi) tercih ederek, basitçe çözebilirsek, çok çetin bir kriz oluşturur. O zaman kriz, Joyce'un, (böyle daha genel bir kavramın fütursuzca kullanımı konusunda ne hissederseniz hissedelim) – bir şekilde 'metaforik'¹¹ veya 'alegorik' olan bir şeyin örneği olacak olan – başka bir şeyi demek istemediği bir durumda yatar.¹² (Bu formülasyonda, I. Bölüm'de böyle bir dönemleştirme hakkında önerilen birinci ilkenin, yeni bir bağlam ve farklı bir biçimde, yeniden doğuşunu sezmeye başlayabiliriz).

¹¹ T. J. Clark'ın *Farewell to an Idea*'da (New Haven: Yale University Press, 1999) kullandığı terim: Örneğin s. 45–8. Ve benim onun bunu kullanışını değerlendirmem için bkz. *Anything*, ed. Cynthia Davidson (Cambridge, Mas.: MIT, 2001) içinde 'From Metaphor to Allegory', s. 24–36.

¹² Bkz. Régis Salado, 'Ulysses de Joyce et la constitution du credo moderniste' ('Joyce'un Ulysses'i ve modernist amentünün oluşumu'), *Modernités VI*, içinde, s. 49–90.

Bunun gibi bir önerinin olumsuz olarak öne sürülebileceğini düşünüyorum: Ve bu nedenle sadece çağdaş teorisinin Mallarmé'i olarak nitelenmemiş, aynı zamanda, hareket ve eğilimleri ve sık sık karakteristik bir sayfanın okunmasını hayaletimsi kişiler arasında orta çağ benzeri bir yarışmaya dönüştüren sayısız 'izimleri' ile bütün anlatısal biçimleri içindeki 'edebiyat tarihinin' amansız eleştiricisi olan bir düşünürün tanıklığına başvurmak uygun olur.¹³ Aslında Paul de Man'ın Hugo Friedrich'in muazzam etkili olmuş kitabına, *Modern Şiirin Yapısı* (The Structure of the Modern Lyric), saldırısı bir klasik örnektir (*locus classicus*) ve *Körlük ve İçgörü'de* (Blindness and Insight) daha sonra *Okumanın Alegorileri*'ndeki (Allegories of Reading) kendine has alegori teorisinin dört başı mamur bir şekilde ortaya konuluşunu önceden haber veren bir dizi makalenin merkezî ögesidir ve bu makaleler aynı zamanda onun Derridacı yapıbozum ile özdeşleşmesine ilk yönelimini oluşturur (ve belki bu bağlanmanın nedenleri konusunda da bir ipucu verirler).¹⁴

Onları, çoklu teorik ve ideolojik açıklamalar haline getiren yan anlamlar bakımından zengin olan¹⁵ bu makaleler, çok yaygın ola-

¹³ Ve bu, Manfredo Tafuri ve Francesco Dal Co'nun *Modern Architecture* (New York: Abrams, 1979) adlı klasik kitabının tanıklık ettiği üzere böyle tarihler arasında en kötüler değil, en iyiler arasındadır; yukarda 11. dipnotta referans verdiğim tartışmama bakınız. Böyle – izimlerin paradigması elbette, – Donatizm, Pelagianizm, Aryanizm, Nicodemizm, Erastianizm, Arminianizm, Socinianizm, gibi – zengin terimleri, yanlış fikirlerin ayrıntılarını hemen hemen heykel kesinliği ile bilmeye hizmet eden doktriner ve teolojik sapkınlığın zengin tablosudur.

¹⁴ 'Literary History and Literary Modernity', 'Lyric and Modernity', 'The Rhetoric of Temporality', Paul de Mann, *Blindness and Insight* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1997) içinde.

¹⁵ Böyle sonuçlardan sadece dördünü sıralayacağım: Baba ile oğul arasındaki Odi-pal ilişkinin projeksiyonu olarak zamansal devamlılık kavramı; edebiyat tarihinde bir 'karanlık bölge' olarak Baudelaire'in benzeri olmayan anlaşılabilirliği; herhangibir tutarlı felsefî estetik veya edebiyat sistemine saldırı; yazma eyleminin temel

rak düzleştirilmiş ve onlarda, daha sonra geri döneceğim, estetik özerkliğin kuruluşunun başka bir momentini gören makul yanlış okumalar (veya bazı ilk, mümkün ama daha az ilginç okumalar) halinde basitleştirilmişlerdir. Böyle bir yanlış okumada, de Man'ın sembol ve alegori arasındaki karşıtlığı, metinlerin 'sembolik' oku(n)masının onların 'dolaysızlığına' dayandırılacağı ve ister (modern ya da gerçekçi metinler için) temsili yorumlar veya istenirse Romantik dönem için geleneksel sembolizmin tatbik edileceği basit bir ikili karşıtlık olarak görülebilir. de Man'ın yeni alegorik kavramlaştırmasının böyle okumaların yerine 'doğru' okumaları koyacağı varsayılır.

Bu arada, çoğunlukla anlaşılmaz olan 'alegori' kelimesine yüklediği anlam, – de Man'ın burada aslında edebi dilin özerkliğini savunduğunu göstermek için – Yeats üzerine bir sözle açıklanır – 'modern şiir hem sembol hem de alegori olan, doğadaki nesneleri temsil eden ama gerçekte tamamen edebi kaynaklardan alınan bir imge (imagery) kullanır'.¹⁶ Alegorik olanın sembolün yerine geçmesi, böylece, o dolaysızlığın gizini çözüp oluşturucu öğelerini tamamen edebi ve dilbilimsel gerçekler olarak tanımlayarak, bir ilk saf ve temsili dolaysızlığın (şiir doğa hakkındadır) üstesinden gelinmesini dramatize eder. Aslında de Man'ın dikkat çeken ilk makalesi tam tamına bu değildir: 'Zamansallık Retoriği' Rousseau'nun, dönemleştirici şu ya da bu 'pre-romantizm' kategorisi bakımından okunmasının' ister dönemin zevki, ister Rousseau'nun (baştan çıkma, sakınma, *Entbehrung*,* ve benzeri iç psikolojik gerilimleri bakımından ortaya konsun) yapay bir şey olduğunu göstermeye¹⁷ girişir. Burada iki manzara birlikte sunulur: Meillerie'nin vahşi ve tutkulu doğası ve Julie'nin kendi Cenneti'nin (Elysium) manzarası; ve aslında sonuncunun bir edebi imalar kumaşından dokunmuş (ve böylece alegorik) olduğu gerçeğinin gösterilmesi birinciye zayıflatmak için, onun sembolik olarak

den dengesizliği (ileride, II. Bölüm'de Blanchot'nun değerlendirilmesi ile karşılaştırm).

¹⁶ De Man, *Blindness*, s. 171.

* mahrum olma –ç.n.

¹⁷ Bkz. A. g. e., s. 200–206.

okunmasına geri döner. Burada tarihsel veya bir şekilde ‘gerçek’ veya göndergesel (referential) olarak görülen şeyin aslında sadece edebi ve retoriksel veya dilbilimsel olduğu sonucu kaçınılmaz görünüyor. Ne de ben, de Man’ın bu estetikleştirici yanlış okumasının tamamen yanlış olduğunu düşünüyorum, çünkü onu, böyle anti-göndergesel (anti-referential) tutumların Amerikan Yeni Eleştirisi ve onun benzersiz ve karmaşık edebi özerklik iddiasında kendi otoritelerini buldukları tarihsel bir bağlama yeniden yerleştirmek bana tamamen uygun görünüyor.

Bundan yeterince sık sık ikinci bir ideolojik sonuç, yani bu durumda de Man tarihe karşı, yani eğer bir ana kategori olarak Tarih’in kendisine karşı değilse bile, edebi metinlerin tarihsel ve siyasî yorumlanmasına karşı çıkıyor demektir şeklinde bir sonuç da çıkarılmıştır. Burada başka alıntılar da verilebilir – örneğin, ‘tarihsel olmanın imkânsızlığı’¹⁸ – ki kolaylıkla, (kendisinin başka bir yerde ‘acı veren bilgi’ dediği) bir uyumsuzluk ve ikilemin¹⁹ ifadesinden çok ontolojik bir önerme olarak alınabilir. Ve elbette uğraşılması gereken, ‘Edebi Tarih ve Edebi Modernite’nin son cümlesinin gereksiz (skandalvari) ve cesur sıçrayışı vardır: ‘eğer biz bu kavramı edebiyat dışına genişletirsek, bu sadece tarihsel bilginin temellerinin ampirik gerçekler değil yazılmış metinler, hatta bu metinler savaşlar ve devrimler kisvesine bürünse de, olduğunu doğrular’.²⁰ Kararlaştırılamaz olanı kararlaştırmak ve benim yu-karda kısaca verdiğim ‘yanlış okumanın’ de Man’ın ideolojisinin biçimci (veya daha iyisi bir edebi – özerkçi) ve – tarih-karşıtı bir ideoloji olduğunu belgelerle kanıtladığı sonucuna varmak gereksizdir. Bu metinlerin o ruh içinde kullanıldığını ve o dereceye kadar yorumun bir nesnel meşrulaştırması olduğunu belirtmek yeterlidir.

Ama, gerçekte sorunlar bundan daha karmaşıktır. Benim daha önce gündeme getirdiğim Hugo Friedrich’in tarihselciliğine saldırıya geri dönmemiz gereken ân bu andır. *Modern Şiirin Yapısı*

¹⁸ A. g. e., s. 211.

¹⁹ A. g. e., s. 207.

²⁰ A. g. e., s. 165.

(The Structure of Modern Lyric) modernizmi veya daha doğrusu değişik modernizmleri bir süreç olarak kavramaya çalıştı: Erken düzeylerin, geçmişi de kapsayacak bir şekilde, sadece daha sonrakı düzeylerde daha tam olarak ortaya çıkacak ve örneklendirilecek (ve böylece tanımlanacak) eğilimler olduğunun ortaya konduğu bir gelişmeci nihai amaç (telos) inşa edilmesine izin veren bir model. Ama bu tam olarak soykütüğü değildir, çünkü erken momentler – esas olarak Baudelaire’in kendisi – sürecin çıkış noktasını oluşturdukları sürece yeniden belirli bir öncelik kazanır: Aslında – on dokuzuncu yüzyıl Fransa’sında başlayıp yirminci yüzyıl İspanya, İtalya ve Almanya’sında devam eden – hikâye, tersine çevrilebilme ve spesifik bir tarihsel-poetik momenti, bütün anlatının etrafında örgütleneceği ve bu anlamda her şeyi içeren bir tür erekselcilik (teleoloji) olarak tanımlayabilme yeteneği ile dikkat çeker. Bu bize, en dar anlamında Compagnon’un, modernizmin ‘kendiliğinden bir süreç olarak tanımlandığı’, standart veya ortodoks anlatısı dediği şeyi verir. de Man devam eder ve Friedrich’in o süreçle ilgili değerlendirmesini şöyle özetler: ‘Baudelaire örtük olarak Diderot’da varolan eğilimleri devam ettirir; Mallarmé (kendisinin de söylediği gibi) kendisinin Baudelaire’in bıraktığı yerden başladığını hissetmiştir; Rimbaud gerçeküstücülerin deneyciliğini başlatmak yönünde bir ileri adım daha atar – kısacası şiirin modernitesi sürekli bir tarihsel hareket olarak gerçekleşir.’²¹

Ama bu sürecin içeriği ve mantığı, dinamiği nedir? Bu, lirik şiirde modernitenin, ‘kendilik duygusunun kayboluşuyla aynı âna rastlayan, şiirin temsili fonksiyonunun kayboluşu’²² tarafından kurulduğu önermesidir. (Burada de Man’ın değerlendirmesini takip ettim; Friedrich’de, göreceğimiz gibi, çoğunlukla özellik ve hususiyetlerin, teknik ve niteliklerin ampirik bir sayımından birazcık fazla bir şey olanı, sistematize eder ve yeniden organize eder.) de Man devam eder: ‘Temsili gerçekliğin (*Entrealisierung*) kayboluşu ve kendinin kayboluşuyla (*Entpersonalisierung*) birlikte gerçekleşir’; ve dikkate değer bir şekilde ekler, ‘Friedrich temsi-

²¹ A. g. e., s. 182–3.

²² A. g. e., s. 172.

lin kayboluşu... ve kendinin kayboluşunun... niçin böyle birbirine bağlı olduğunu açıklamak için hiçbir teorik neden sunmaz.' Ama, bu noktada, de Man dikkatini, aynı tarihyazımsal paradigma içinde Konstanz Okulunun (Jauss ve Stierle) gerçekleştirdiği anlaşılması güç çözümlemeye ve özellikle Mallarmé'deki *Entrealisierung*'u (temsili gerçekliğin kayboluşu) Baudelaire'in başlattığı sürecin daha sonraki bir düzeyi olarak tespit eden bir makaleye çevirir.

de Man için Friedrich (ve onun paradigmasını kabul edenlerin) buradaki genel tutumunun, ona göre, artık temsili veya mimetik olmadığı için modern şiiri, anlaşılmaz olarak gören daha yaygın ve beğeni yoksunu (filisten) bir tutumu yansıttığını; ve bu tutumun gizlice taşıdığı (aşağıya bakınız) bir miktar tarihsel sempatinin de aynı şekilde kabul edilemez olduğunu varsaymanın âdil olduğunu düşünüyorum. Ama o, bu yargılarını ironik imalarla sınırlandırır ve argümanını, sadık bir şekilde karşıtının terimleri ile ortaya koyar.

Bu bizim (daha önce) Rousseau tartışmasında ve Baudelaire'in meşhur modernite tanımının çözümlenişinde gördüğümüz iki momentin bir arada ortaya konması biçimini alır:²³ Sembol ve alegori arasında, (varsayılan) antitezlere denk düşmesini bekleyebileceğimiz iki moment. Dolayısıyla Stierle'in 'ilk okuması' veya yanlış okuması: Mallarmé'nin şiirsel parçaları, tek tek alındığında temsili ve yeterince gerçekçidirler ve bunun ardından her birinin 'temsil edilemeyecek bir hareketle gerçek dışı tarafına geçtikleri' bir ikinci moment gelir. Ama de Man'ın vardığı sonuç şaşırtıcıdır: 'bu çok anlamlı (polysemic) süreç temsilin doğal mantığını kullanmak isteyen bir okuyucu tarafından algılanabilir.'²⁴ de Man (nihayet) konu üzerindeki vurguyu iyice pekiştirir: 'bizim argümanımız için, bu temalara ancak şiirde temsili olmaya devam eden anlam düzeylerinin kalıcı varlığını kabul etmekle ulaşılabilir olacak olması önemlidir.'²⁵ Ama bu tutum, bütün *temsili gerçekliğin kayboluşu* (*Entrealisierung*) tezinin açıkça reddedildiği ve terk edildiği Fri-

²³ A. g. e., s. 182-3; ve bkz. aşağıdaki dipnot 41.

²⁴ A. g. e., s. 179.

²⁵ A. g. e., s. 181.

edrich öncesi bir varsayıma basit bir dönüş anlamına gelmez. Aksine, Friedrich (ve Stierle) ötesinde üçüncü bir tutum olarak ortaya çıkar ki bu tutumda ilk ya da temsil-karşıtı yanlış okuma, kendi düzeltici iptali içinde içerilecektir. ‘Allegorik’ sözcüğünün anlamını bir ân için bir tarafa bırakırsak, şimdi de Man’ın kapsamlı sonucunu alıntılatabiliriz: ‘bütün alegorik şiir, sadece ulaştığı anlamın ister istemez yanlış içinde olacağını keşfetmek için, anlayışı çağırın ve izin veren bir temsili unsuru içermek zorundadır.’²⁶ Paradoks, sadece (önceleyen) sonradan akla gelen bir fikirle daha da keskinleştirilir: ‘bütün temsili şiir aynı zamanda alegoriktir.’

Bu sonuç bize, de Man’ın sembol (veya temsil) ile alegori arasındaki tematik karşıtlığı içinde, basit statik bir ikili karşıtlıktan oldukça karışık bir şey, ve onun çözümlemesinde doğru ve yanlış okuma seçeneklerinden anlaşılması güç bir şekilde daha zamansal bir şey görme hakkı verir. Aslında ilk hata ya da yanlışlama momenti okumanın kendi hakikat yolunu katetmek zorunda olduğu gerekli bir momenttir. ‘Edebiyat hata ve hakikat biçimlerinde aynı anda varolur; o kendi varoluş ve tarzına hem itaat hem de ihanet eder.’²⁷ Ve bu edebiyat için, ikili üretim ve algı biçimleri altında, şairlerin ve aynı şekilde okurların ve eleştirmenlerin ideolojileri için de geçerli olan bir önermedir.

Ama bu çok açık biçimde, düşüncenin zamansallığını varsayan ve ardından kendisini, Hakikat için hata, yanlışlama ve görünüş (ve ‘ilk’ okumanın) önsel gerekliliğini varsaymak zorunda bulan diyalektiğin kendisidir. Bu örneğin *Verstand*’ın (kavrayış gücünün) şeyleşmesinin *Vernunft*’a (akıl veya hakikata) ulaşmak için basitçe üstünden atlanamayacağı Hegel’in Mantık’ı boyunca, tekrar tekrar vurgulanan bir zorunluluktur. Hegel felsefesi boyunca dolaysızlığın eleştirisi hakikate ancak hatadan geçerek ulaşılacağı konusundaki bu ısrarla uyumludur. Dolayısıyla, eğer birisi, bütün hataların kendi ‘hakikat momentini’ de içerdiğini kabul etmek istiyorsa, aynı zamanda iptal edilen ve hakikat içine içeren (*aufgehoben*) hatanın sadece, hakikatin de gerekli bir momenti

²⁶ A. g. e., s. 185.

²⁷ A. g. e., s. 163–4.

(yönü) olarak kalmadığı, aynı zamanda hakikatin doğuşunda da gerekli bir moment ve düzey olduğunu kabul etmek zorundadır. Eğer de Man'ın diyalektik bir düşünür olduğunu ortaya çıkarmak birisine paradoksal ve hatta ters görünüyorsa, o zaman o kişi uz-görü ile bütün yolu geçip yapıbozumu (veya en azından onun klasik, 'olumsuz' biçiminin) kendisinin de köklü biçimde diyalektik olduğunu kabul etmek zorundadır. Burada izini bulduğumuz hareket Derrida'nın fikirler veya terimlerin 'üstünün çizilmesi' (kaygan konuma sokulması –ç.n) diye tanımladığı işlemle büyük oranda uyumludur: Bu ideoloji teorisinin doğuşunun ötesinde diyalektiktir (ve böylece Hegel'in herhangi bir modern ideoloji kavramından yoksun olarak, yapmak zorunda olduğu çözümlemeden görece daha karmaşık türden bir analizdir). Dahası, Derrida'nın 'farklılık' ve böyle bir tarih arasındaki eşitliği kabul ettiği kader belirleyici cümlede işaret ettiği gibi,²⁸ Hegelci diyalektik dili, bugün gerekli olan işi yapmak için, kuşaklar boyu tarihsel yanlış anlama ile birlikte çok tanıdık, çok eski moda ve çok ürkek gelebilir. Her durumda, Derrida ve de Man'ın sağduyulu okuyucularını benzer şekilde sık sık kızdıran karışıklığın, asıl olarak yıllar boyunca diyalektiğin kendisinin neden olduğu skandallarla ilgili olduğu kesindir.

Burada durup, genel veya geniş kapsamlı dönemleştirici kavramların gerekliliğini, onlara karşı olan teorik rakiplerden seçkin birinin karşıt argümanlarını inceleyerek teste tâbi tutmayı amaçlayan bu uzun olumsuz tartışmanın varmayı amaçladığı sonucu çıkarabiliriz. de Man'ın (karakteristik olarak görünürde tarafsız 'edebi tarih' terimi altında ironize edilmiş) böyle kavramları küçük görmesi, ayıplamadan öte bir şeydir. Ama onun argümanlarının, bu kavramları herhangi bir kolay veya diyalektik olmayan, sağduyulu bir şekilde, tercih edilir *explication de texte* (metin açıklaması) hakikatleri ve tekil modernist çalışmalar üzerine genelle-yici – ol-

²⁸ 'Sur une certaine face d'elle – memê, la différence n'est certes que le déploiement historial et époqual de l'être ou de la différence ontologique' ('Onun belli bir yüzünde – hatta, fark kuşkusuz varlığın ya da ontolojik farkın tarihsel ve çağcıl yayılmasıdır'): 'La différence, Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972), içinde, s. 23.

mayan odaklanmalar lehine terk edilebilecek düpedüz hata ve yanlış yaklaşımlar olarak reddetmediğini görmekten dolayı şaşır-
dık. Aksine, eleştirmenlerin hataları, hatanın edebiyatın ve edebi
yapının kendisinin kurucu bir ögesi olduğunun kanıtlandığı, met-
nin içinde arandı. Böylece tarihselci yanlış okumanın, buna karşı
birçok itiraz yapılabilirse de, bütün okumaların kaçınılmaz ve ay-
rılmaz bir momenti olduğu ortaya çıktı. Bu, bizim modernite ‘fık-
nı’ bakımından, dönemleştirmeden kaçamama olarak formüle etti-
ğimiz ilk ilkemizin yenilenmiş uygulanabilirliğini kanıtlamak için
oldukça yeterlidir. İster beğenin ister beğenmeyin, ‘modernizm’
de zorunlu olarak dönemleştirici bir kategoridir ve bu bir son oku-
mada ister onaylansın ister reddedilsin tek tek her modernist met-
ne, zorunlu olarak, bir hayaletimsi alegorik boyut olarak eşlik
eder ki, bu boyut içinde her metin önümüze hem kendisi hem de
böyle bir modernin bir alegorisi olarak gelir.

Ama ben burada ‘alegori’ kelimesini de Man’dan çok farklı bir
anlamda kullandım ve bu noktada bu hikâyeyi bitirmek ve onun
kullanımında ‘alegori’nin ne anlama geldiğini söylemek için uzun
bir sonuçlandırıcı parantez açmak veya konu dışı bir iki şey söyle-
mek faydalı olacak gibi görünüyor (ve bu konumuzun farklı bir
boyutu için beklenmedik bir uygunluğa sahip bir serimlemedir).

Okumanın Alegorileri’nin (Allegories of Reading) adının ken-
disi, gerçekten zor bir felsefî performans olduğu ortaya çıkacak
şey hakkında ilk ipucunu sunar. ‘Alegori’ burada, bir edebi metin
gibi statik bir nesneden çok zamansal bir sürece, okuma sürecine
işaret eder; genel bir kategori değildir, aksine zamansal bir kate-
goridir: ‘alegorinin dünyasında zaman kurucu kategoridir.’²⁹ Ama
bu, alegorinin karşıtının, sembolün, kesinlikle uzamsal olduğu an-
lamına gelmez, aslında değildir de³⁰ – ve bu, de Man’ın metnini iki
momenti bulunan bir diyalektik dile benzeyen bir şey şeklinde

²⁹ De Man, *Blindness*, s. 207.

³⁰ Bir önceki pasaj bu bakımdan yeterli derecede ihtiyatlıdır: ‘İlişkileri, aslında tür
olarak uzamsal ve alegori dünyasında zaman kurucu kategori iken, zamanın mü-
dahalesinin sadece bir olumsuzluk sorunu olduğu, bir eşanlılık (simultaneity) iliş-
kisidir.’

yeniden yazan bir tanımlama için hayatî noktadır – bu gerçekten de herhangi bir şekilde alegorinin karşıtı mıdır?

Bizim, aynı kelimenin bütün ve parçaları, tür ve onun cinsleri için kullanıldığı bir durum üzerinde ısrar etmemiz gerekir:³¹ Çünkü burada ‘alegori’ ikinci moment, ikinci okuma, sembolik olan birincisinden farklı olan moment demektir; ama o aynı zamanda, bütün süreci, dolayısıyla nahif sembolik veya temsili okumanın yerini refleksiv edebi veya retoriksel olanın aldığı zamansallığı da tanımlar: ‘eğer bir alegori olacaksa, alegorinin göstergenin kendisine öncel olan başka bir göstergeye göndermede bulunması gerekli olmaya devam eder.’³² Ve iki momentin niçin basitçe ikili bir denklik içindeki karşıtlar (örneğin zaman ve mekan) olamayacağı yeterince açıktır: Çünkü ilk sembolik moment ikincisine herhangi bir referans olmadan kendi başına ayakta durabilir; veya en azından, tam bir anlamın kendi kendine-yeterliliği, tam bir temsil, sembolik bir eşzamanlılık iddiasında bulunur; halbuki, o görünüşü ortadan kaldıran ikinci moment, özsel olarak çok farklı bir tür ve cinslerin uğrağıdır.

Ama daha yakından bakarsak, bu garip hareketin mekanizması nedir? Bu nasıl mümkün olmaktadır ve içinde neler olup bitmektedir? Sorular, şeyin kendisine olduğu kadar de Man’ın tanımlama veya çözümlemesine de yöneltilmektedir; ve sanki onun kodlarını ve hareketin içinde güçlendirilmiş ve özelleşmiş bir anlam kazanan terimlerini (‘sembol’ ve ‘alegori’ gibi) belirlemeyi hedeflemektedir. Ama biz onun (daha sonra çalışması içinde ‘konuşma edimleri’ terminolojisi ile karmaşılaşacak ve dolayısıyla burada yapamayacağımız daha ileri bir incelemeyi gerektiren) kodunun yapısı hakkında halihazırda zaten bazı fikirlere sahibiz: Bu edebiyat ve edebi gönderme (Rousseau’nun metinlerini *Roman de*

³¹ Burada diyalektik olan (gerçek ya da görüntüdeki) ikili karşıtlık değildir, daha çok prosüderlerin, Marx’ın *Grundrisse*’ye (Marx ve Engels, *Collected Works*, Cilt 28, Moscow: International, 1986) paradigmatik ‘Giriş’ini yansıtmı tarzıdır: Üretim, aynı zamanda dağıtım ve tüketimi de içeren üç bağımlı kategoriden biri olduğu yerde, aynı zamanda üretim üçü için bir genel kategoridir ve böylece kendisini bir altset olarak içerir. ‘Önsöz’ (s. 17–24) ve bkz. Slavoj Žižek’in diyalektik içindeki evrensel tartışması, *The Ticklish Subject*, op cit., s. 98–103.

³² De Man, *Blindness*, s. 207.

la rose'dan* ödünç alma tarzı); ama aynı zamanda retorik, ve 'sembol' ve 'alegori (aynı şekilde burada ele almayacağım 'ironi' de) klasik retorikten alınmıştır.

Bu nedenle iki momentin karmaşık ve kafa karıştırıcı zamansallığının (aynı zamanda bir tür tekrarlamanın ve nihayet daha yakından bakıldığında zamanın kendisinin, zamansal olarak birbirinin yerini almalarının zamansallığı) retorik bir açıklama ile açıklığa kavuşturulması hemen hem hiç şaşırtıcı değildir. Alegori, ikidüzeyle bir süreçte ikinci momentin adı olarak kısıtlanmış anlamından tüm sürecin kendisini kapsayan daha genel bir fikre nasıl geçer? de Man bize bunun 'durumun alegorik tematizasyonu'³³ ile gerçekleştirildiğini söyler. Başka bir deyişle, alegori okumanın iki ayrı momentini (bir giriş – hazırlık hatası ile daha belirleyici bir hakikatten oluşan iki moment), karşıtlıklarını daha devamlı bir zamansallık gibi görünen bir şeye dönüştüren bir süreç içinde tek bir sistem ve tek bir hareket haline getirir. Ama bu noktada bunun artık varoluşsal anlamda, bir şeyi düşünüp, ardından, daha sonra ya da hemen ardından başka bir şeyi düşündüğümüz bazı gerçek veya olgusal okuma zamanı anlamında anlaşılan zamansallık olmadığını anlarız. Aksine 'bu hareket zaman içindeki gerçek bir ardışıklık (sequence) olarak gerçekleşmez; onu böyle bir şey olarak sunmak, aslında sadece, eşzamanlı bir aynı anda oluş şeklinde meydana gelen bir şeyden bir ardışıklık çıkaran bir metafordur.'³⁴ Şimdi – şimdiye kadar ikincisinin, belirleyici açıklığa kavuşturma ve ortaya çıkarma momentinin hatırına alegori denen –, iki momentin birleştirilmesi, metaforlaştırma diye yeniden adlandırılır; ve biz bir ân, sınırlanmış alegori fikri dediğimiz şeyin, şimdi de genel olarak metafor denilebilecek bir süreç olarak adlandırılmasından ayrılma olasılığını görürüz. Ama bu ayrılma asla kesin ve mutlak bir şekilde sürdürülmemelidir: Çünkü retorik ikisini de içerir ve bir şekilde alegori ve metaforun derinden ve içsel olarak birbirlerini tamamlayıcı oldukları, bir alegorik moment ve metafor

* Gülün romanı, bir Ortaçağ anlatısı. – ç. n.

³³ A. g. e., s. 162.

³⁴ A. g. e., s. 163.

hareketi dahil alegori mekanizmasının alegoride içerilme tarzını belirler.

Her durumda, bu değerlendirme, de Man'ın alegori ile, o san-ki (bir edebi metinler ve eleştiri metodları ders kitabına koyacağı-mız bir terim veya) bir tür kavrammış gibi ne dediğini tanımlama çabalarının niçin 'hayalkırıcı' olduğunu açığa çıkarır. Bu aynı zamanda, hepimiz için, de Man'ı okumanın neden o kadar sık, dilin belli miktarda refleksivitesinin, temsili veya kavramsal felsefî yetinin (insan bunu Hegelci *Akıl* (Verstand) ile ilişkilendirmeye eğilim gösteriyor) sorunu mantıksal açıklık ve basitliğe indirgeme girişimlerine devamlı direndiği, zor ve kafa karıştırıcı bir deneyim olduğunu da açıklar.

Bu aynı zamanda, bu operasyonla genel olarak Derridacı yapı-bozum denen şeyin herhangi bir şekilde kolayca aynulaştırılmasını sorunlu hale getirir. Her ne kadar, de Man'ın kendisi, kendi çalışmasına sadece o felsefî otorite içinde bir meşrulaştırma bulmuş olsa da, bu sonraki metinlerin karşılaştırılabilir herhangi bir yakın okumasının (bizi mevcut araştırmamızdan daha uzak bir yere götürecek bir şeydir bu), bunların genel benzerliklerinden çok iç metünel farklılıklarının vurgulanması ile sonuçlanması muhtemeldir.

Bu yeni hakikat hareketi (ya da de Man'ın sık sık söylediği gibi 'sağduyu') tarafından giderilen ama o hareket içinde gerekli bir uğrak olarak hâlâ varlığını sürdüren ve daha önce gördüğümüz gibi hatta onsuz nihai açıklığa kavuşturmanın bütün güçlerini yitireceği gerekli bir düzey olarak algılanan (başka bir deyişle, 'temsilin doğal mantığı içinde kalmaya istekli bir okuyucuyu gerektiren')³⁵ hatanın doğasını açıklamadıkça, tanımı tamamlanmış olmayız. Burada tümüyle de Mancı bir ideoloji teorisi ve bazı uygun biçimde edebi veya retorik 'kötü şans' veya kendini – kandırma keşfederiz: 'Bu olumsuz kendinin – bilincinden saklanmaya çalışan savunmacı bir strateji',³⁶ 'ben – olmayanla hayali bir özdeşleşme'³⁷ edebi ve tarihsel içeriğe bağlı olarak içeriği değişik biçimler ve te-

³⁵ A. g. e., s. 179.

³⁶ A. g. e., s. 208.

³⁷ A. g. e., s. 207.

matikleştirmeler alacak ama, daha genel olarak, tanıdık çağdaş temerimlerle, temsilin ve tam sembolik şekillendirme ve anlamın olasılığı (doğal bir ‘mantık’) olarak karakterize edilecek ‘inatçı bir kendinin – mistifikasyonu.’³⁸ O zaman, bu ideolojinin tematikleştirilmesine göre, onun gizemini gideren ‘retorik’ metod bizi ya geri edebiyata ya da daha genel post-yapısalcı felsefî alana geri götürür.

Bu uzun konu dışına çıkmayı, mevcut çalışmanın temelindeki anlatısal önvarsayımları kesinlikle aydınlattığını söyleyerek haklı göstermek istiyorum. Aslında, ben de, de Man’daki ‘metaforlaştırma’ teriminin yerine ‘anlatısallaştırma’ terimini koymaya eğilimliyim: İki momentin birleşmesinin başardığı şey o kadar da bir alegori metaforu değildir, aksine daha çok ikinci isimlendirmede örtük olarak bulunan araçlar veya mekanizmalar aracılığıyla sembol ve alegori momentlerinin birbirine bağlandığı yeni bir anlatıdır. Böylece, bütün süreç sadece okuma için değil, aynı zamanda alegorinin kendisi için de, alegorik hale gelir. Ama şimdi, operasyonun en iyi durumda, anlatısal bir operasyon olarak görülebileceğini ileri sürmek istiyorum.

Ancak anlatının önceliğine bu şekilde (bir tür ‘nihai olarak belirleyici ân’ veya son çare terminolojisi şeklinde) başvurmak, hakikat ve doğrulama veya yanlışlama, görecelik ve şu ya da bu felsefî sistemdeki bir önerme veya bir açıklamayı temellendirme yönündeki her türlü çaba hakkındaki bütün o sinir bozucu soruları tekrar gündeme getirmektir – ‘postmodern’ tartışmalarında bu noktada ortaya çıkar görünen ve bizi, de Man’ın araştırmasının sonucu olarak bize vermeyi vadettiği o ‘acı veren bilgi’³⁹ ile tehdit eden sorular. Çünkü, kendi analizi nihai olarak, retorığın, haksız yere, sadece öyle bir ‘son tahlilde belirleyici tutum’ veya açıklayıcı kod olarak tanımlanması üzerine oturtulmamış mıdır? Ve Marksizmin ‘ana kodu’ da bir epistemolojik tutum olarak aynı derecede keyfî, üretim tarzlarının ardışıklığı ve kapitalizmin ayrıcalıklı statüsü üzerine oturtulmamış mıdır?

³⁸ A. g. e., s. 208.

³⁹ A. g. e., s. 207.

Mancı anlatısallaştırmanın karmaşık aygıtının bu soruya bazı yanıtları olduğunu düşünüyorum: Üretim tarzının eşzamanlı ve anlatısal – olmayan ‘momentlerinin’ aslında şimdi bir anda iki şeyi, kendi eşzamanlı sisteminin özelleştirilmiş veya sınırlanmış momentini ve genel bir tarihsel sistem olarak ardışıklığın genelleştirilmiş veya alegorik ‘metaforlaştırılmasını’ belirleyen kapitalizm tarafından ‘anlatısallaştırılır.’ Elbette, bu özel ‘alegori’nin epistemolojik ayrıcalığı – yani kapitalizmin eşzamanlı sistemi – o zaman, birbirlerine farklılıkla bağlanan ve diğer ‘felsefî sistemler’ tarafından ifade edilen veya dışlanan her şeyi kapsama iddiasında bulunabilecek olan kendi düzeylerinin tamlığı ile haklılaştırılır. Ama bu farklı bir iddia ve başka bir hikâyedir.

Edebiyat ve sanatta (ve tarihte) modernizm sorunundan uzaklaştık; ama gerçekte, sorunun kendisi süreç içinde kullanışlı biçimde tekrar yüzeye çıktı ve her ne kadar (tek bir sanat eserinin genel-dönemleştirici bir kavram olarak ‘modernizmin’ örneği veya sembolü olduğu bir ilk moment) gibi hatalı bir artzamanlı kategori, ilk genel modernizm kategorisini yok eden ve aynı zamanda ona de Mancı anlamda daha geniş bir sürece dönüştürerek bir özellik veren yakın metinsel okuma momenti tarafından zayıflatılmış ve ortadan kaldırılmış olsa da, biz şimdi onun gerekliliğini ileri sürecektir durumdayız. Şimdi o boş, kategorileştirmeden yapamayız öngörüsü daha sorun yaratacık bir içerik kazanır ve hatta böyle metinleri, – bir ve aynı anda, bize eşanlı olarak metnin kendisine dönmemize izin vermesinden başka akla uygun bir fonksiyonu olamayacak olan daha genel bir modernizm fikrinin örnekleri ve sembollerini olarak görmeye kalkışma yetersiz yaratıcı operasyonunu aktif hale getirmeden – yakından okuyamayacağımızı varsayar.

O zaman biz, de Mancı dili arkamızda bırakarak, meşru olarak bu genel modernizm fikrinin nasıl bir anlatı kategorisi olarak düşünülebileceğini ve hangi şekilde artzamanlı olduğunu sormak isteyebiliriz. Yanıt bir anda gelir ve bu oranda biraz basmakalıptır. Çünkü biz, hepimiz modernizmden önce neyin geldiğini biliriz veya en azından bildiğimizi söyleriz (ve bildiğimizi düşünürüz): Bu, gerçekçilikten başka bir şey olamaz ve onun hakkında kesin olarak açık olan şudur ki, o kesinlikle modernizmin iptal ettiği ve taşıyacağından fazla yüklediği hammaddeyi oluşturur. Eğer gerçekçilik kavranabilir şekilde gerçek olan dünyanın bazı sağduyulu deneyimlerinin ifadesi olarak kavranırsa, o zaman ‘modernist’ olarak tanımlamaya dikkat ettiğimiz herhangi bir yapıtın ampirik olarak incelenmesi o geleneksel gerçek dünyada bir başlangıç noktası keşfedecektir; sanki, değişik ifşa edici (telltale) modernist

deformasyonlar ve ‘gerçekte olmayan’ çarpıtmalar, yüceltmeler veya kaba karikatürleştirmelerin kendi bahaneleri ve hammadde-leri olarak aldıkları ve onsuz sözde ‘belirsizlikleri’ ve ‘anlaşılmazlıkları’nın mümkün olmadığı bir gerçekçi merkez. Bu atonalitede kullanılan müziksel malzemeler için olduğu kadar Malevich’in *Kara Meydan’ı* (*Black Square*) için de tümüyle doğrudur ve bu noktada, modernist olsun olmasın bir sanat yapıtındaki her şeyin iç-dünyasal varoluşu ve ontolojik kökeninden ve sanat yapıtının ve sanat alanının kendisinin neden asla tümüyle bağımsız hale gelemeyeceğinin nihai nedeninden daha şaşırtıcı bir anlamı olamaz. Paul de Man’ın, nihai ürünün karmaşıklığı ve ‘belirsizliği’ ne olursa olsun, onun bütün ilk unsurlarının ‘temsili oldukları’ argümanında, Mallermé’in soneleri hakkında ortaya koyduğu şey kesinlikle buydu.

Bu şimdi tatmin edici bir şekilde anlatısal bir yapı sunuyor gibi: İlk nahif gerçekçilik, ‘modernist’ bir dönüşümün toptan olumsuzlanması değilse bile, onun geçersiz hale getirilmesi olarak tanımlanabileceği bir şekilde ortaya konmuştur. Ama bu anlatıda kayıp olan şey ise, anlatısal nedenselliklerdir. Söz konusu dönüşümün içeriği nedir? Ve ona, ne neden olmuş veya ne ona estetik meşruluk sağlamıştır? Ve bütün bu nedensellikler tamamen sanatsal veya içgüdüsel düzeyde mi teorileştirilecekler, yoksa bunlar estetik ötesi alanlara ve gelişmelere de uygulanacak mıdır? Son olarak, bütün bunlar tamamen farklı ve sanatsal değişimin sadece tek bir momentiyile mi sınırlıdır? Ya da onlar, bizim söz konusu açık, ampirik değişiklikleri (örneğin yeni resim ve renkleri veya yeni insan ilişkilerini, yeni hikâye çeşitleri, yeni ses çeşitleri) bir şekilde, tek bir evrensel süreç altında sınıflandırmamıza imkân veren soyut bir şekilde tanımlanabilirler mi?

Açıkça, eğer bu son soru olumlayıcı bir şekilde yanıtlanmazsa asla bir modernizm kavramımız olmayacaktır. Ama önceki sorular da aynı şekilde soyutlama sorunları doğururlar: Örneğin Fredrich’in iki genel kategorisi, temsili gerçekliğin kaybı ve kendinin (self) kaybı bu tarihsel anlatının uygun bir tematikleştirmesini ve modernizm anlatısı için tatmin edici bir çerçeve sunar mı? Yoksa

onlar hâlâ, genel bir modernizm kavramının inşasına izin vermek için gereken genelleştirme çeşidine izin veremeyecek kadar tematik ve şu ya da bu özel tarihsel – estetik duruma çok yakından mı bağlıdırlar? Aslında, daha soyut bir değişim kavramı tarihsel olarak modernizm hakkındaki tartışmalarda bütün diğer rakiplerine üstünlük sağladı; ve zafer yeni tarifi genelgeçer hale getirecek ve ona kendinden aşikârlık verecek kadar tamdı. Bu o çok iyi bilinen ve yenilik denen dinamiktir; ve Pound'un büyük 'yenileştir' hükmünde ebedileşmiştir: Ve her türlü özel veya yerel modernizme hükmediyor görünen Yeni'nin yüce değeri içinde, buna değer. Ancak, yenin nasıl ebedi olacağı ayrı bir konudur ve belki de Baudelaire'in açılış tanımının eşit derecede ebedi muammasını açıklar: 'le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitie de l'art, dont l'autre moiti  est l'eternel et l'immuable'⁴⁰ Ama yenilik bir kavram ve bir süreç olarak kendi kendine yeterliliğe sahip görünüyor: Zaman içinde bütün yeniliklerin ya gelenek ya da alışkanlık biçiminde eskidiğini ve her iki durumda da kendi yıkımları ve yerlerine başkasının geçmesi çağrısını yapacaklarını ima ederek. O zaman, bu (Luhmancı farklılaştırmanın kendisi gibi) bir kez başlatıldığında hiçbir son bilmeyen ve başka bir meşrulaştırmaya gerek duymayan bir çeşit kendi kendini üreten (autopoiesis) veya kendini ebedileştiren bir dinamiktir.

Ama bizi burada şimdilik ilgilendiren şey başlangıçtır: Ve bu, özellikle, gerçekçilik denen şeyle temel bir başlangıç kopuşu var-sayan yaygın ve oldukça gelenekselleşmiş modernizmin doğuşu anlatısı ile ilgilenmeye başladığımızda sorunlar çıkarır. Sorun sadece ve hatta hiç de bu kopuşun nedeninde yatmaz, aksine ilk olarak bunun olduğunun varsayılmasında yatar. Çünkü neden, hangi oranda olursa olsun ana anlatıya şu şekilde uygulanan yaratıcılıkla ilgili olabilir: Gerçekçiliği 'ifade' olarak tanımladık – ama burada edebi ve bilimsel ifade desek daha iyi olurdu – 'kavranabilir şekilde gerçek bir dünyanın sağ-duyulu deneyiminin edebi ifadesi.' Ancak bugün herhangi bir acemi bile buradaki kusuru hemen

⁴⁰ Charles Baudelaire, *Oeuvres I* (Paris: Pleiade, 1976), s. 695.

* 'sanatın yarısı geçici, kaçak, rastlantısal, diğer yarısı ezeli ve sabittir'.

fark eder; ve eğer bu tanımdaki bir kusur ise, ne yazık ki eşit derecede gerçekçiliğin kendi içindeki bir kusurdur da. Çünkü ‘kavranabilir şekilde gerçek bir dünyanın sağ-duyulu deneyimi’ dediğimiz şeyin kolayca, bizatihi bir kültürel paradigmadan pek de başka bir şey olmadığı açığa çıkarılabilir. Aslında ‘kavranabilir’ sözcüğü bizi (belki Lacan’ın diyebileceği gibi Sembolik Düzen’deki) bu paradigmayı oluşturan edebi ve dilbilimsel prototiplere geri götürür; ve ‘deneyim’ söz konusu olduğu sürece, bu hiçbir özne/nesne dolayimsızlığını göstermez ve bu nedenle basit temsil olarak, toplumsal olarak kurulmuş ve aktarılmış doğası gereği edebi olan bir ‘yaşam resmi’ olduğunun açığa çıkarılması zorunludur. Böylece, modernist yeniliğin kendi önceden varolan edebi paradigmalarını ve temsillerini iptal ettiği dinamik, bütün edebi paradigmaların ilki olan gerçekçilikle karşılaştığı ve onu geçersizleştirdiği modernist yeniliğin başlangıçlarına kadar geri gider.

Sorun şudur: Bütün önemli gerçekçiliklerin kendisi kesinlikle bunu yaparlar ve daha yakından bakıldığında, kendi özel bağlamlarında yerlerine başkası geçtiğinde, birbirinin yerine geçen her gerçekçiliğin, bu anlamda, bizatihi bir modernizm olduğu bile söylenebilir. Her gerçekçilik aynı zamanda tanım gereği yenidir: Ve kendi temsili için bütün bir yeni alanı ele geçirmeyi hedefler. Her gerçekçilik henüz temsil edilmemiş olanı, henüz asla adlandırılmamış, kendi sesini bulmamış olanı ilhak etmek ister. (Ve modernizm çağı boyunca ve ötesinde, dünyanın çeşitli bölgelerinde ve toplumsal bütünlüğün temsiline hâlâ nüfuz etmediği kısımlarında hâlâ yeni ve canlı, duyulacak ve tanınacak olan gerçekçiliklerin olmasının nedeni de budur.) Bu sadece her gerçekçiliğin, kendinden önce gelenin sınırlarından duyulan hoşnutsuzluktan doğduğunu söylemek değil, ama aynı zamanda, daha temel olarak, gerçekçiliğin kendisinin genel olarak, benzersiz ayırıcı özelliği olarak modernizme atfettiğimiz, dinamik yeniliği de paylaştığını söylemektir. Gerçekçilikler aynı zamanda kendilerinden hemen bir önce gelen öncellerini de geçersiz kılar ve halihazırda varolan gerçekçilikleri romans ve arzuların bir tür dış karanlığına havale

ederler: İspanyol yapıtının tanık olarak sık sık ortaya koyduğu gibi, daha önce varolan paradigmaları geçersiz kılan törensel jest sık sık yalnızca (bu sıfatla) gerçekçiliğin pragmatizmi olarak düşünülmüştü.⁴¹

Bu başlangıç modernizmin açılış jestine isnat edilen başlangıcıyla 'aynı' gibi gösterildiği sürece, sadece aynı sorunları ve kendi köklerinin eşit derecede tatmin edici olmayan anlatısını sunduğunu kabul etmek adil olur.

Ama bütün konu, yanlış bir sorun olarak toptan reddedilebilir. Belki de biz modernizmin yenilikçi teorisinin lenslerinden görülen bir hipotezi kabul edersek, daha önceden varolan gerçekçilikler bile birçok erken modernizmlere dönüşürler. Aslında daima, bu yardımı (kuyağı) geri çevirip, gerçekçi yenilik teorisinin prizmasından, bütün geç modernizmlerin aslında farkında olmadan gerçekçilik olduklarının gösterilebilmesinin ilginç olacağını düşünmüşümdür (bu aslında Robbe-Grillet'in kendi yeni romanı hakkındaki savunması değil miydi?).⁴² Yanlış bir sorunu kendine rağmen verimli bir sorun haline getirmek durumunda olan bu karışıklığın iyi bir nedeni vardır, yani modernizm ve gerçekçilik kavramlarının ikisi birbirleriyle sorunsuz değildirler. Başka bir yerde öne sürdüğüm gibi,⁴³ ister kavram ister kategori olarak düşününler, bu iki terim iki birbiriyle bağlantısı olmayan sistemden çıkarılmışlardır ve sonsuzluğa uzanan o çok iyi bilinen iki çizgi gibi asla kesişmezler, birbirleriyle karşılaştırılmaz terimlerdir. Modernizm estetik, gerçekçilik ise epistemolojik bir kategoridir; gerçekçiliğin hakikilik iddiası modernizmin biçimsel dinamiği ile uyumsuzdur. Dolayısıyla ikisini tek bir ana anlatı içinde birleştirme çabası zorunlu olarak başarısız olmak zorundadır, ama bunun başarısızlığı her ikisini de destekleyen ve şimdi dönmek zorunda olduğumuz daha üretken olan yenilik modeli sorununu yaratır.

Şimdi belirleyici ve orijinal olan, kendisini, ister yer çekimi

⁴¹ Örneğin bkz. Harry Levin, *The Gates of Horn* (Oxford: Oxford University Press, 1966).

⁴² Bkz. *Pour un nouveau roman* (Paris: Minuit, 1963).

⁴³ Benim *Signatures of the Visible* (Routledge, 1990) kitabımda s. 158-77.

yasası ister elektrik ampulündeki teller olsun – bilimsel keşifler ve teknik yeniliklerin başarı hikâyesi; büyük fikirlerin görünüşte yoktan doğuşunu düşünmemize yol açan nahif (ama meşru) takdirle karışık şaşkınlık gibi – herhangi bir genel-geçer değişiklik hikâyesinden ayırt etmeye yetecek çok az şey sunan bu anlatı değildir. (Hikâyenin gerisi kendi seyri içinde dahinin işadamına dönüşmesinin kılıksız (pejmürde) manzarasına dönüşürken, ‘Doğal dahi’ fikri, bu mutlak olayı önceler görünen boşluğa akacaktır.) Böyle bir anlatı ancak, eğer icadın kendisi fetişleştirilir ve eğer eski durum tam da yeni varlığın mevcudiyeti ile bir şekilde ‘devrimleştirilirse’ belirleyici bir şekilde modernite diye tanımlanabilir. Bu yeni varlığın doğasını, bir bilimsel keşif ya da teknik araçtan çok bir sanat yapıtı olarak basitçe yeniden tanımlamak açıkça yetersizdir: Teknik aracı estetize edecek ve daha büyük ihtimalle sınıfsal yeniliği bilimsel veya teknolojik tarihin bir gerçeğine dönüştürecek bir şey çok zor (seyrek) bulunur.

Belirleyici olan şey daha çok şimdi sadece sanat yapıtının içine çekilmeyen, ama aynı zamanda sanat yapıtının temel yapısı haline dönüştürülen anlatının içleştirilmesidir. Daha önce artzamanlı olan şimdi eşzamanlı hale gelir ve zaman içindeki olaylar dizisi beklenmedik bir şekilde, – bazı filmlerdeki karenin dondurulmasında olduğu gibi (Benjamin’in ‘askıda duran diyalektiğinden’ bahsetmezsek) – yeniden yapılanmaları ele geçirilen ve yakalanan değişik unsurların bir arada bulunması haline gelir.⁴⁴ Bu, de Man’ın tanımladığı eşzamanlı bir, bir aradalığın artzamanlı bir anlatıya metaforlaştırıldığı sürecin tersine çevrilmesidir. Şimdi artzamanlı anlatı, bir başkasına dönüşen bir izmin görece kötü şöhretli ve artzamanlı edebi – tarihsel hikâyesi, aniden metnin – modernist olarak tanımlanmayı hak eden her bir tekil metnin – içine geri çekilir ve metin böylece süreci bir bütün olarak içine alır ve ebedileştirir. O zaman her metin bir bütün olarak ve zaman içinde hiç kimsenin göremediği veya uygun biçimde temsil edemediği büyük bir hareket olarak modernizmin dondurulmuş alegorisidir.

⁴⁴ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, Mas.: Harvard, 1999), s. 462–3 (N3, 1); veya Frankfurt: *Suhrkamp*, 1983, s. 577–8).

Her metin böylece kendi sırası gelince ‘yenileştirir’; mutlak yenilik iddiası ile aynı yenilik hareketinin tekrar tekrar kaçınılmaz tekrarı, ebedi dönüş, arasındaki açık çelişki bu tanımlamayı geçersiz kılmaz, aksine ona hipnotize edici, daima şaşırtıcı ve büyüleyici bir sihir verir.

Bizim bütün bu çok makul sorularımız, ideolojik incelemelerimiz ve şüphelerimiz sadece bu çekiciliğin alevlerini besler ve gizemli prestijini artırır. Daha modern sanatsal teknolojiler nedeniyle uzun süredir modası geçmiş olan geçen yılın estetik yeniliği nasıl olur da yeni olarak kalır? Soru, ebedi ve zaman dışı değerinin onaylanmasıyla kendi sorusunu yanıtlayan klasiğin harikuladeliği durumunu tersyüz ederek, klasik olanın prestijini kendine mal eder; yıpranmış modernizm klişesinin, tam da, geçici modalara ve şimdiki zamana karşı hayal kırıklığına uğramış ve ebediyen doyumsuz arzusunun, soru ve cevapları ertelediği tarzda modern olduğu söylenebilir.

Çünkü yanıt kesinlikle bu içleştirilmiş anlatıyı destekleyen ideolojinin verdiği yanıt değildir. Yanıt modern yapının, taze kalan ve görünürde ölümsüz olan teknikler icat etmesi de değildir; sık sık yapılan içeriğin geniş ve keşfedilmemiş alanlarının – yeni türden hisler ve duyular, yeni insan ilişkileri, yeni hastalıklar ve bilinçdışı arzular veya fanteziler, hatta tasavvur dışı yeni dünyalar – keşfedildiği iddiaları da artık inandırıcı değildir. Bütün bunların hepsi bir anda, yenilik iddiaları ve varoluşları sanat yapıtı dışında kanıtlanmak zorunda olan dışsal gerçekler haline gelir; daha da kötüsü, bir kez dışarıda olunca, tıpkı gizemli biçimde saklanmış bedenlerin aniden açık havanın etkilerine maruz kalması gibi, en hızlı ve geri dönüşü olmayan bozulmalara uğrarlar ve ilk planda başvurdukları o dinamik zamansal değişimin etkisi altına girerler.

O zaman, bu yenilik modelinin, kendi çıkarına olamayacak kadar olumlu olduğu sonucuna varırız; uzun dönemde estetik-dışı olan tözel iddialarda bulunur; ve gelecek üzerine bir kumarı da içerir, ki bu kumarın, o gelecek kaçınılmaz olarak başka bir şimdiye dönüştüğünde kabalık olması kaçınılmazdır. Adorno’nun (ilerde daha ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz) olumsuz karşı – öne-

risinin çok daha tatmin edici olmasının nedeni budur: O aslında özlü modern jesti bir keşiften çok bir tabu olarak düşünmemiz gerektiğini önerir; ya da dahası, modern içinde, yenilik gibi görünenlerin yasaklanmış (tabulaştırılmış) olanın yerine koyacak şeyler bulma konusundaki ümitsiz girişimin ürünü olduklarını öne sürer.⁴⁵ Bu, kanıtlama yükünü gelecekte geçmişe aktaran bir model ve bir yeniden yapılandırmadır: modernizm, keşfedilmemiş ve bulunmamış olana karşı keşifçi bir arzudan çok, geleneksel ve modası geçmiş olana karşı asla – hevesli olmayan bir tiksinden kaynaklanmış olarak görülür. Vurgu, Baudelaire'in tutkuyla aradığını iddia ettiği 'yeni'nin üzerinde olmaktan çok, Baudelaire'in seyyahının hissettiği Sıkıntı üzerindedir. Tersine çevirme, kendi terim ve belirtilerinin estetik dışına kayışını önleme gibi bir teorik avantaja sahiptir, çünkü tabu, çok açıkça bir önceki temsili biçim ve onun içeriği hakkındaki bir tabudur: Eski duyguların eskiliği değil, daha çok bunların ifadesinin kalıpları; şu ya da bu tip insan ilişkisinin yok oluşu değil, daha çok ilişkinin fark edilemez derecede çok yakından bağlandığı dayanılmaz sıradanlık. O zaman, neyin estetik temsil olarak kaldığı konusunda tabular yaratarak modelin içsel dinamiğini garanti altına alan, bu görünüşteki fark edilemezliktir; halbuki keşifçi veya araştırmacı yenilik modeli, yeni temsillerin hissedilemez biçimde yeni estetik-dışı olgunun yeniliğine geçtiği dolaysız bir kayışa maruzdur. Bu, bir estetik tabu hipotezinin estetik-dışı terimlerle de pekala yeniden formüle edilemeyeceğini söylemek anlamına gelmez. Şimdi duygusallık diye adlandırılan, modası geçmiş veya kalıp haline getirilmiş edebi ifadeler, belirli bir duygunun modası geçmekte oluşunun gösterilmesi ve tabu aracılığıyla daha özel bir toplumsal belirtibilim (symptomatology) için uzlaştırıcı bir araç sunmayı amaçlayan bir analiz olarak da görülebilir. Ama çok sıklıkla, modernizm onlar hakkındaki hükmünü verdikten çok sonra bile, o modası geçmiş duygular toplumda yaşamaya devam ederler; bu yüzden yoğun seçkin-

⁴⁵ T. W. Adorno, *Aesthetisch Theorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), s. 36–48; *Aesthetic Theory*, Çev.: R. Hullot-Kentnor (Minneapolis: Minnesota University Press, 1997), s. 20–27.

cilik kuşkusu ve modernizm hangi yeni duygu ve ifade alanlarını açmış olursa olsun, bu anlayış aynı zamanda bu sanatın kendi çerçevesi içinde yapılandırılmış olduğundan, onun simgesel odağı sürekli küçülen bir toplumsal ve sınıfsal ilişkiler alanını baştan aşağı kateder.

Adorno'nun modeli, modernizmin daha sonra inceleyeceğimiz, belirli yapıtlara başkalarına göre özel bir muamele yapılmasını isteyen ideolojisi üzerine usta bir çalışmadır. Bu modelin geçerliliği, edebi tekniklerin evrimi konusunda bazı ders kitaplarına dışsal bir danışmadan çok, bizim sanat yapıtının kendisinin ve okuma sürecinin içindeki yenilikçi mekanizmayı hissetme kapasitemize dayanır. Bu, sadece bir keresinde Hegelci *Aufhebung*'u (aşmayı) hatırlatan değil, ama aynı zamanda aşmanın kavramsal bir öngörü olduğunun söyleneceği bir imkândır: Çünkü bizim, şimdi, bir zamanlar yenilik olduğu iddia edilen şeyin gücünü hissetmemiz için, eski teknik veya içerik bir şekilde yapıt içinde, iptal edilen veya düzeltilen, ters çevrilen veya olumsuzlanan olarak kapsanmak zorundadır. En iyi durumda, o zaman bir edebiyat tarihinin yeniden yazımının anlatsal jesti veya mecazı burada bir figür (biçim) haline gelen metin içindeki ve dolayısıyla edebiyat tarihinin bir alegorisi olarak yeniden dışsallaştırılması için kullanılabilir olan metin içindeki bir operasyon olarak içselleştirilir ve böylece modernizmin bu vazgeçilmez boyutunu iki misli bir anlatsal kategori haline getirir.

Bir önceki bölümdeki değerlendirme bizde, modernizmin, tıpkı Benjamin'in fırtınanın "sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürüklediği" meleşği gibi muazzam bir olumsuz süreç olduğu hissi doğurmuş görünür: Ve Benjamin'in tarihle, veya bir başka deyişle kapitalizmle özdeşleştirdiği fırtınanın gücünün de yıldan yıla ve dönemden döneme arttığı düşünülecektir. Bilinen en hızlı moda ve stil değişimi ve mala doymuş pazarlardan yeni pazar ve yeni mallara doğru bir umutsuz hareketin yükseliş – çöküş çevrimi ile birlikte kapitalizmin zamansallığının sanatsal modernizmin dinamiğine transferi, kendi benzetmeleri içinde makul olabilir, ama içeriği bakımından yeterince boş ve belirsizdir. Bu, daha önce referans verdiğimiz şiirsel modernizm üzerine kitabında, modernizmi tanımlamak için sadece olumsuz kategoriler varmış gibi görünüyor diye yakınan Hugo Friedrich'in yakınlığını doğruluyor gibidir.⁴⁶ Bu onun değişik ulusal geleneklerde söz konusu kaypak (ele geçmez) olguyu belirlemek için gösterilen çabalarda tekrarlanan standart özelliklerin bir listesini çıkararak belgeliği bir yakınmadır:

Kafa karışıklığı, bilinenin parçalanması, düzenin bozulması, tutarsızlık, parçacılık (*sic!*), geri çevrilebilirlik, eklemeli stil, şiirsizleştirilmiş şiir, yok olma yıldırımları, rahatsız edici imgelem, vahşi sertlik, (yerinden) kayma, çıkma, astigmatizm, yabancılaşma.⁴⁷

Benzersiz biçimde anlamlı olan bu döküm, Adorno'nun modernist yeniliğin en iyi durumda, herhangi bir olumlu başarı bakımından çok, olumsuz biçimde tabu bakımından tanımlanabileceği öngörüsünü doğrulamak üzere kesinlikle uzun bir yol alacaktır. Ancak Fi-

⁴⁶ Hugo Friedrich, *The Structure of the Modern Lyric*, çev. Joachim Neugroschel (New York: Columbia University Press, 1974), s. 7; ilk olarak *Die Struktur der modernen Lyrik* (Rowohlt, 1956) olarak yayınlanmıştır, s. 21.

⁴⁷ *Structure*, s. 8–9; *Struktur*, s. 22.

edrich'in bu konu üzerindeki düşüncelerinin şüpheli hedefi, bize bir mola sağlayabilir: Çünkü (en azından kendi çalışmalarında) bu tür görünüşte olumsuz yönler üzerindeki ısrarı 'aşağılamacı değil, tanımsal' olarak görülseler de, o yine de, bu şiirin olumlu kategorilerle 'nihai bağdaşmazlığının' 'anormalliğin varlığını' ortaya koyduğu sonucuna varır.⁴⁸ Bu tanımlamanın kefareti, onun, varolanın yanı sıra bazı alternatif imgelem ve metafor dünyaları açan, kesinlikle 'dil'in gerçeklik ve normallikten kaçışının yanı sıra, hatta dildeki en cesur çarpıtmaların despotizmindeki bu iç tutarlılık' olduğunu varsayan sonucu tarafından özellikle ödenmez (bu karakteristik sanat ve şiirin özerkliği motifi ile ilerde daha geniş biçimde ilgileneceğiz).⁴⁹ Bu nedenle Friedrich'in istenmeyen ama kaçınılmaz 'aşağılayıcı' vurguyu şiirden alıp etrafındaki dünyaya aktardığını açıkça fark edebiliriz. Bu, onun uzun listesindeki son şeyin (yabancılaşma, – ç.n.) belirsizliğinde yansıyan bir şeydir. 'Yabancılaşma' teriminin aniden ortaya çıkışını şüpheli olarak nitelendiririm, çünkü – Hegel ve Marx'tan Lukács ve Frankfurt Okulu'na kadar herkes tarafından felsefî olarak özenle kullanılmasına rağmen – o geç kapitalizmin 'kültürel eleştirisi'nin hammaddesi ve o özel itibarı azaltılmış tür ve söylemin varlığına şahit olduğumuzun şaşmaz işareti haline geldi. İfşa edici 'yabancılaşma' kelimesi modernite ve hastalıklarına karşı geleneksel romantik küçültücü eleştiriye içrek bir sempatinin ifadesi, asıl fonksiyonu, kesinlikle bunların nedenini açıklayabilecek tek şey olan somut sosyo-ekonomik analizin sistematik olarak dışlanması yatan dokunaklı bir itham haline gelir. Bu Friedrich'in edebiyat tarihinin altını üstüne getirebilme ve kendisinin özellikle şiirsel okumalarını, şimdi modern dünyanın çok da açık olmayan bir suçlanması olarak görülebilecek bir şey içinde birçok kanıt parçasına dönüştürme tehdidinde bulunan bir tavidir.

Yabancı ve isyancı, marjinal ve hain olarak modern sanatçının oluşturduğu stereotipik görüntü, o kadar tanıdık ve gelenekseldir ki, günümüzde ve çağımızda artık çok az siyasî zarar verebilir.

⁴⁸ *Structure*, s. 9; *Struktur*, s. 23.

⁴⁹ *Structure*, s. 169; *Struktur*, s. 213.

Mevcut bağlamımızda bizim için daha önemli olan şey bunun öz-nellik tematiğinin hastalıklı bir şekilde modernite ‘teorilerini’ kirlenme eğilimi gösterdiği başka bir yola işaret etmesidir. Şimdiye kadar, bu kirlenmenin olumlu ve övücü biçimlerini ve (Batı) modernitesinin gerçek yapısının fayda ve kazançları olarak özgürlük, bireysellik ve refleksivite gibi özelliklerinin reklâmının yapılmasını kınadık. Ama şimdi modernite eleştirisinin de aynı perspektiften sorgulanabileceği ve bu perspektifin sempatisinin hiçbir şekilde bu arzulanmayan, (varsayılan acıları kahramanca ihtişamından daha az kabul edilebilir olmayan) özneleştirilmenin işareti olduğu açık hale gelir. Böylece Friedrich bize öz-nellik motifinin de sanatsal modernizm tartışmalarının dışında bırakılması gerektiğini öğretir ve bu, şu ya da bu şekilde modernizmin iyi bilinen ‘içe dönüşlerini’ açıklayıcı çizgileri olarak alan çalışmaların eni boyu incelendiğinde, küçük bir emir değildir.

Onun ayrıca bizi böyle tematiklerin daha iyi kullanımı yoluna sokması gerektiği de dolayısıyla ironik ve paradoksaldır. Aslında onun temel teması – *Entpersonalisierung*’un (benim *kişisizleştirme* – *depersonalization* – diye çevirmeyi tercih ettiğim) eşlik ettiği temsili gerçekliğin kaybı (de Man’ın *Entrealisierung*’u) – modernizm anlatısının kendisinde de olduğu gibi – öz-nelliğin temsili konusundaki tabunun şimdi, modern sanat çağında, kendisinin iddia edilen amacının yeni bir değerlendirmesini öneren bir şekilde, sanat yapıtının içinde içselleştirilmiş olduğunun kavranabileceğini öne sürer. Şimdi, bizim şimdiye kadar sadece onun değişik tahrirleri üzerinde bir kontrol olarak önerdiğimiz amansız tabuyu öz-nel olan üzerinde devam ettirenin sanat yapıtının kendisi olduğu açık hale gelecektir. Bu, de Man’ın sık sık öne sürdüğü, yapıtı ‘sö-kenin’ biz olmadığımız, yapıtın zaten önceden söküldüğünü söylemesini uzaktan andıran beklenmedik bir dönüştür. Ama buna benzer bir şeyin, öz-nelliğin ele alınış biçimini ve aynı şekilde modernizm içinde temsilini karakterize ettiğini düşünüyorum.

Bu arada, Friedrich’in yapıtı hakkında şimdiye kadar söylenen ve gösterilen bütün şeylerin ışığında, kendi araştırmamızda, kendimizi onun merkezî teması olan kişisizleştirmeyi destekler

bulmak ve aslında benimsemek ters görünebilir. Bunun Friedrich'in birçok temasından sadece biri olmasının ışığında (ve o zaman onu bir tür monolitik nedensel faktöre dönüştürmek bizim sorumluluğumuzdur), dönüş aslında özellikle kınanılacak bir şey olabilir. Ama tam da temaların bu çokluğu, temaları, bir 'teori' olarak adlandırılacak bazı büyük sentezler içinde toplamakla basitçe halledilemeyecek olan onun ampirizminin işareti idi. Çünkü sorun üretim olduğunda, böyle dağınık ampirik özellikler, ona karşı bir tepki oldukları bir durum ve bundan sonra – koordine edilmiş jest biçiminde yüz yüze geldikleri bir ikilem tarafından, farklı bir yönde birleştirilirler. Sadece böyle bir durumun birliği yoluyla verili bir yanıtın değişik yönleri – ister olumlu ister olumsuz, karşı yanıt veya karşıtlık olsun – kavranabilir.

Mevcut bağlamda, görev, çok sık olarak kayıp ve güçsüzleştirme bakımından tartışılan kişisizleştirme eğilimi hakkındaki aktif ve enerji verici her şeyin gösterilmesinde; özelliğin böyle terk edilmesinin, imkânsız bir 'yabancılaştırıcı' durumdan bir tür vazgeçme anlamına gelmekten çok uzak bir şekilde, tam aksine ona, orijinal ve verimli bir cevap olduğunun kanıtlanması olduğunun ortaya konulmasında ısrar etmek olacaktır.

Bu durum sık sık insan praksisinin imkânlarında azalma eğilimi bakımından tanımlanmıştır. Frankfurt Okulu genellikle burjuva bireyciliğinin durumunu, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki yeni kapitalist ekonomide bulunan ürkütücü durumların anlatısı yoluyla, alegorik olarak ortaya koymuştur: İzlenen yol, Thomas Mann tarafından anıtlaştırılan özerk kentliler ve tüccarlardan başlayıp doğmakta olan tekelci dönemin kahraman girişimcilerinden ve (Büyük – ç.n.) Bunalım'daki küçük işletmelerin istikrarsız durumundan ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra 'örgütleyici adam' figürünün doğuşuna kadar bütün yolu kateder.⁵⁰ Bu anlatıda tekel-lerin ve yeni holdinglerin doğuşu ile eylem ve yaratıcılığa getiri-

⁵⁰ T. W. Adorno ve Max Horkheimer *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt: Fischer, 1986), s. 181–4; J. Cumming tarafından *Dialectic of Enlightenment* olarak çevrilmiştir (New York: Herder and Herder, 1972, s. 202–4).

len sınırlamalar biçiminde somut kişiliksizleştirme ve öznesizleştirme (desubjectification) belirleyen ekonominin kendisidir.

Post-yapısalcı (ve Fransız) ‘öznenin ölümü’ sloganının oldukça farklı bir vurgusu vardı ve aslında, bu suretle entelektüeller için, tek tek entelektüellerin yıkıcı yüklerinden özgürlüğe kaçışlarını ve ‘l’acephale’ (başsızlığın) ve politik praksisin özgürleştirici ritüellerinin yeniden doğuşunu mümkün kılan yeni bir özgürlük olarak kavradığı burjuva bireyciliğinin bu düşüşünü selamlamıştı. Lacan’ın psikoanalizi belki (söz konusu ulusal entelektüelleri inceleyen bir sosyolojisi olmadan uygun biçimde değerlendirilemeyecek olan) bu iki çok farklı tarih görüşü arasında bir köprü sağlayabilir.

Çünkü Lacan, Wilhelm Reich’i izleyerek ve ego terapi denen şeye karşı çıkarak, ‘kendi’ (self) ve egoyu, modern bireylerin (çoğunlukla burjuva bireyler) kendilerini içine hapsederek dünyadan ve üretici eylemden yalıtılmaya ve aynı zamanda kendilerini ona karşı korumaya eğilim gösterdikleri, bir savunma mekanizması olarak gördü.⁵¹ Bu koordineli model şimdi hem ‘merkezleştirilmiş özne’nin kemikleşmesini ve hem de öznenin konumunun istikrarsızlığını kavramamıza izin verir; aynı zamanda öznenin kişiliksizleştirilmesinin – ego ve kendi’nin siperlerinin yıkılması – nasıl bir kurtuluş oluşturabileceği hakkında bazı ilk ipuçlarına da imkân tanır.

Ama burjuva öznenin kaderi hiçbir şekilde sanatsal modernizmin doğduğu o global modernite durumunun hikâyesini anlatmak için uygun bir çerçeve değildir. Perry Anderson çığır açıcı bir makalede⁵² şimdiki amacımız için çok daha anlamlı bir çerçeve sunar. Aslında, modernizmi geç on dokuzuncu yüzyıl Avrupa toplumunun doğmakta olan birkaç farklı akımının güç alanları içinde inceleyen. Sanayileşmenin başlangıcı, hâlâ coğrafi olarak sınırlı olsa da, bütünüyle yeni bir dinamik sunuyor gibidir. Bu arada, bütün sa-

⁵¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, I ve II (Paris: Seuil, 1975, 1978). Lacan’ın Marcuseci anlamda retorik ve ‘kurtuluş’ siyasetinden nefret ettiğini söylemeye gerek yok.

⁵² Perry Anderson, ‘Modernity and Revolution’, *A Zone of Engagement* (London: Verso, 1992) içinde.

natlarda gelenekselcilik ve güzel sanatlar akademizmi, henüz tematikleştirilmemiş her yönden bir kopuşun arzalandığı yaygın bir boğulma ve tatminsizlik duygusunu sürdürür. Nihai olarak, muazzam yeni toplumsal güçler, siyasî oy kullanma hakkı, sendikaların büyümesi ve değişik sosyalist ve anarşist hareketler yüksek burjuva kültürünün boğularak sona ermesi tehdidinde bulunuyor ve toplumsal uzamın kendisinin yakın zamanda genişlemesini ilân ediyor gibidir. Varsayılan, modern sanatçıların bu yeni toplumsal güçlerin aldığı yerin aynısını aldıkları değildir,⁵³ ne de hatta onlara herhangi bir ideolojik sempati gösterdikleri veya onların herhangi bir varoluşsal bilgisini ortaya koydukları; aksine sanatçıların bu çekim gücünü uzaktan hissettikleri ve onların estetik değişiklik ile yeni ve daha radikal sanatsal pratikler çağrısının, dışarıdaki toplumsal dünyada aynı anda radikal bir değişikliğin gerçekleşmekte olduğu şeklindeki yeni doğmakta olan inanç tarafından kuvvetle güçlendirildiği ve yoğunlaştırıldığıdır.

Aslında her iki alanda da – hem sanatta hem de toplumsal yaşam ve ekonomik gerçeklikte – söz konusu olan bir tür basit değişiklik duygusu, bazı şeylerin yok olup bazılarının doğduğu duygusu, daha çok bir çürüme ve büyüme zamanına özgü üretimin doğal-olmayan yeni biçimlerinden çok, doğal süreçleri hatırlatan bir akış duygusu değildir. Bu daha çok, her türden Ütopycı ve kehânetçi güdülerdeki, on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar süren dünyanın kendisinin radikal değişimidir. O zaman, eski modern

⁵³ Ama T.J. Clark bu sanatçıların birçoğunun radikal eğilimlerini belgelemiştir; onun *Farewell to an idea*'da Pissaro üzerine yazdığı bölüme bkz. Anderson'un amacını belli bir uzaklıkla temel toplumsal ve ideolojik eylemler bakımından yorumluyorum, ki bunu Sartre *Search for a Method*'da şöyle tanımlar: 'Mais ce qui commençait à me changer, par contre, c'était la réalité du marxisme, la lourde présence, à mon horizon, des masses ouvrières, corps enorme et sombre qui vivait le marxisme, qui le pratiquait, et qui exerçait à distance une irrésistible attraction sur les intellectuels petits-bourgeois.' ('Ancak öte yandan, beni değiştirmeye başlayan Marksizmin gerçeği, benim ufkumda, Marksizmi yaşayan, uygulayan ve uzaktan küçük burjuva entelektüeller üzerinde karşı konulmaz bir çekim gücü oluşturan devasa ve acınacak bir topluluk niteliğindeki işçi kitlelerinin ağır varlığıydı.') Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* (Paris: Gallimard, 1985), Vol. I, s. 28 ya da *Search for a Method* (New York: Basic, 1968), s. 18.

ideolojilerinin modernin bir tür 'içe dönüşü' veya gerçekliği artan biçimde öznelleştirilmesi üzerindeki ısrarları, bu nedenle yanıltıcıdır. En iyi olasılıkla, her yere öznellikten ve kendinin eski biçimlerinden kıyametçi bir tatminsizlik yayılır. Rilke'nin denetleyici melekleri psikolojik bakımdan anlaşılmamalıdır.⁵⁴

Sir kamen denn
Bei Nacht zu dir, dich ringender zu prüfen,
Und gingen wie Entzürnte durch das Haus
Und griffen dich als ob sie dich erschüfen
Und brachen dich aus deiner Form heraus.*

Metinlerin herhangi bir yakın incelenmesi aslında psikolojik ve kişisel kimlikten pragmatik bir uzaklaşma hareketi olan burjuva öznenin radikal bir kişiliksizleştirilmesini ortaya koyar:

Ben değil, Ben değil, ama rüzgâr benim içimden esen!
Hoş bir rüzgâr Zaman'ın yeni yönüne doğru esiyor
Eğer yalnızca Ben beni taşısın diye, götürsün diye, izin
verirsem, eğer yalnızca beni götürürse.

Yıldızlardan takımadaları gördüm: ve de adalar
Sınırsız gökleri suyun üzerinde dolaşana açık olan:
Dipsiz gecelerde mi uyuyor ve göç ediyorsun,
Milyonlarca altın kuş, oh gelecekteki Güç?^{55**}

⁵⁴ Rainer-Maria Rilke, 'Der Engel' *Neue Gedichte* (Frankfurt: Insel, 1974), s. 37, Çev.: Edward Snow, Rilke, *New Poems* (Boston: North Point Press, 1984) içinde s. 83:

Otherwise they'll come at night / To you to test you with a fiercer grip / And go like someone angry through your house / And seize you as if they'd created you / And break you out of your mold. /Yoksa gece seni / daha sert bir şekilde sinmaya gelecekler / Ve evinden kızgın biri gibi geçecekler /Ve sanki seni yaratan onlarmış gibi / Seni ele geçirecekler / Ve seni paramparça edecekler.)

* Onlar daha sonra/ Gece sana geldiler, seni daha sert sınamak için/ Ve evinden kızgın biri gibi geçecekler / Ve sanki seni yaratan onlarmış gibi tuttular/ Ve seni paramparça ederek dışarı çıkarttılar. (Almancadan Çev.: Tevfik Okyayuz)

⁵⁵ D. H. Lawrence, 'Song of a Man Who Has Come Through'; Arthur Rimbaud, 'Le Bateau ivre'.

** J'ai vu des archipels sidéraux: et des îles / Dont les cieux délirants sont ouverts-

Öznelliğin büyük modernist tasavvurların radikal olarak değişmiş ve kendinden geçmeye değer bir dünyada kişiliksizleştirme ve daha kesin olarak 'kendi' dışında bazı yeni varoluşlar için büyük özlem duyduklarını görmemek, görünüşte terstir. Sık sık yeni, daha derin ve zengin öznellik diye tanımlanmakta olan şey, aslında bu daima bir baştan öbür başa yankılanan değişim çağrısıdır: Öznellik değil, fakat onun şekil değiştirmesi. O zaman, benim modernist öznelliğin dünyanın kendisinin alegorik dönüşümü olarak ve dolayısıyla devrim denen şey olarak düşünülmesini önerdiğim anlam budur. Bu alegorinin biçimleri çoktur: Ancak, kendisini stilistik, kültürel ve karakter bakımından farklılıkları içinde bürünmüş bulduğu bütün anektodvari psikolojiler, kendi içinde bir çözüm bulamayacak, ama hakikat dünyasının Ütopya ve devrimci bir değişimi ile tamamlanmak zorunda olan bir momentu akla getirmeleri bakımından ortaklıklar. Anderson'un bize hatırlattığı gibi, sadece böyle bir devrimci değişim zaten şimdiki zamanın içine nüfuz edip, sarsıcı biçimde hareket ettiği için, onun itici gücü, sadece tekil etki (tesir) ve yetileri varsaymayan, ama bütün insan türlerinin baştanbaşa bir dönüşümün eşiğine getirilmiş dünyaya zorunlu olarak uymalarını isteyen böyle benzersiz bir ruhsal alegori içinde şekillenmesini bulabilir.

Bu önemli hareketin izlerini büyük oranda sadece modernizmin geride bıraktığı biçimler içinde tespit ediyor olmamız önemli değildir – bu eğilimlerden teknolojik olanı I. Dünya Savaşı tarafından paramparça edildi, öteki toplumsal coşku 1930'ların sonunda Stalinizm ve Nazizm tarafından durduruldu. Ama biçimler hâlâ, sembolik hareketler olarak ancak tarihsel yeniden inşa ile geriye dönük olarak bir an için görebileceğimiz yoğun kurtuluş hareketleri ve yeni bir yapıya tanıklık ederler.

Böyle bir kişiliksizleştirmenin etkin olduğu tek düzey estetik değildir. Burada, modernden çok önce gelen ve örneğin büyük dinlerin bir çoğunda bulunabilecek bir hikmetten bahsediyoruz. 'Ben, nefret edilesidir' (*Le moi est haïssable*) (Pascal) sadece Hı-

ristiyan onur (pride) doktrininin anlamının son özgün yeniden keşfedilişi değildir. O hep yeniden ortaya çıkan bir etik (Epicurus) ve modernizmin kendisinin tamamen farklı macerasının önceden görülmesi olduğu söylenebilecek olan Budizm'de en kıyametçi biçimde kullanılan bir metafizik vizyondur. Çünkü dinler kendi enerjilerini, kişiliksizleştirmeyi güçlendiren ve toplumsal dünya için sonuçları bir yana, bir yandan terapiye ait tekniklere, öte yandan birçok iç-dünyaya ait dinî (ecclesiastic) kural ve kurumların oluşturulmasına harcarlar. Sadece sanayi kapitalizminin seküler modernitesi, kendi'nin böyle bir dönüşümünü vaatme gücünde olan yeni kolektif ve tarihi praksiye bir göz atılabilmeye cesaret edebildi.

Bu arada, çelişkiye düşmeden, Nietzsche'den beri bütün büyük yeni ve orijinal modern felsefelerin estetik modernizmi ileri taşıyan büyük akıntıda yüzdükleri söylenebilir; pragmatizmden Wittgenstein'e, Heidegger'den sembolik mantığa ve bütün değişik yapısalcılıklar ve post-yapısalcılıklara kadar, en geleneksel derin-öznel biçimi içinde 'bilince' adanmış görünen paranteze alma pratiği Freudcu serbest çağrışım kadar, kendini cezalandıran ve kişiliksizleştirici bir disiplin olan fenomenolojiyi de dışlamadan, hepsi de kendi farklı tarzları içinde, radikal kişiliksizleştirme ile ilgilidirler veya bunu hedeflerler. Aslında burada kendi ve burjuva kişiliği ve kişiliksizleştirmeden uzaklaşan bütün bu değişik hareketler içinde, adcılık ile evrenseller ve tikellerin diyalektiği olan daha da eski bir mantığın iş başında olduğunu görebiliriz. Öznelliğin şeyleşmiş betimlemeleri (figürasyonları) hakkındaki tabu evrenselin acılarını yansıtır. Duygular ve tutkular için kullanılan çok eskimiş terminoloji, kesinlikle duygular ve tutkuların içlerinde taşıdıkları evrensellik parçası nedeniyle şüpheli hale gelir; ve yoğunlaşan adcılık temelinde, görünüşte daha nesnel ve özel bir dil lehine terk edilmek zorundadır. Modernist pratiğin yanı sıra çağdaş felsefede görülen dil yönündeki hareket, nesnel dünya, yani madde ve uzaydaki bu zorunlu sapmayı ifşa eder. Çünkü öznelliğin iç modellerinin yerine, cümlelerin sözdizimini kendi zamansallıkları olarak kurnazca benimseyen dışsal yörüngeler konur.

Retoriğin ve mecazlar sisteminin yeniden ortaya çıkışı, bu şekilde, psikolojinin kendi iç mekânsallığı (alegorilerin teorileştirilmeleri de kendi mümkünlük koşullarını uzamın, onun konumlarının ve ilişkilerinin yüceltilmesinde bulunduğu için) böylece modernist temsilin gerçekleştirildiği kendi dış biçim ve figürlerinin modelini çıkarmayı mümkün kılarken, kendi operasyonlarını bazı öznel olmayan düzeylere aktarmaya kalkışan psikolojinin reddedilmesi olarak anlaşılmalıdır. Aslında, modern edebi eleştirinin biçimlerinin bile, kişiliksizleştirmenin dinamiklerinden nasıl kaçınmadığını göstermek için devam etmek çekici olabilirdi. Ama üç metodolojik düzelticimizi (dönemleştirme, anlatı, kişiliksizleştirme) elde etmişken, bir bütün olarak modernizm modeli kurabilecek ve onun kaderinin hikâyesini anlatabilecek durumdayız.

II

İdeoloji Olarak Modernizm

İlke olarak, herhangi bir özellikle başlayıp sonunda bütün diğer mümkün rotalardan farklı ama bir şekilde yine de hâlâ aynı olan bir rotayı baştan başa geçerek bütün diğer özelliklere doğru kendi yolumuzu açarak, veya en azından aynı karmaşık temsil edilemez fenomenin konturlarını tasarlayıp (projekte edip) belirleyerek bir bütünlük modeli kurmak mümkün olmalıdır (ve bütünlük de bir süreçtir). Ama bir önceki tartışmanın önermesi modernizm durumunu yeniden kurmanın başlangıç kabilinden gerekleri olduğu için, bununla başlamak ve bizim sanatsal veya estetik ‘modernizm’ dediğimiz şeyin öz olarak tamamlanmamış bir modernizasyon durumuna denk düştüğü hipotezini öne sürmek uygun görünüyor.

Bu şimdi, birçoğumuz için mükemmel biçimde, tâ II. Dünya Savaşı’nın sonuna kadar bazı Avrupa ülkelerinde modernizmin feodal bağlamının şaşılacak kadar uzun süre varlığını sürdürmesini ve aynı şekilde modernitenin toplumsal olduğu kadar teknolojik modernizasyon ve şeyleşmenin sınırlı kuşatılmış bölgelerinde ilk ortaya çıkışını belgeleyen Arno Mayer’in *Eski Rejimin Direnişi* (The Persistence of the Old Regime)¹ kitabında, kendi tarihçilerine sahip olmaya başlayan bir durumdur. Gelişkin kapitalist dönemin (bu dönem tekelci kapitalizm veya Lenin’in emperyalizmi olarak tanımlanacaktır) yeni burjuvaları hâlâ görelî olarak genel nüfusun küçük bir parçası ve hâlâ asıl olarak köylü bir nüfustur. Bu geleneksel köylülük (sadece çok sonra sayısal olarak azalacak ve bugün tam endüstriyel kapitalizmin çiftlik işçileri ve tarım proletaryası diyeceğimiz şeye dönüştürüleceklerdir) hâlâ bir feodal kasttır (tarım endüstrisi tarafından henüz yerinden edilmemiş olan,

¹ Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime* (New York: Pantheon, 1981).

şimdi büyük toprak sahipleri denen, daha parçalanmış olarak yaşayan eski tarım soylularının yanı sıra) ve henüz, kendi başına teknik anlamda toplumsal sınıf diye tanımlanabilecek lâıykıyla kapitalist iki gruptan birine asimile edilmemiştir.

Bu, hâlâ farklı iki zamansallık etrafında örgütlenmiş bir dünyaya neden olur: Yani yeni büyük sanayi kenti ve köylü kırsal alan. Ve geçerken, edebi modernizm içinde geleneksel olarak egemen diye tanımlanmış olan büyük temalardan biri – yani zamansallığın kendisinin, ve Bergson’un kavramlaştırılabileceğini düşündüğü ve birçok modern yazarın özü içinde dikkatle bakmaya (görmeye) çalıştığı temel bir gizem olarak ‘derin zaman’ – tamamlanmamış kapitalizmin bu geçici ekonomik yapısının kaydedilebileceği ve böylece tanımlanabileceği çok kesin bir tarz olduğunu belirtmek istiyorum. Bu geçiş döneminde halk – ama entelektüeller ve yazarlar ve bu kategorinin bir parçası olan ideologlar demek daha iyi olur – hâlâ aynı anda iki farklı dünyada yaşarlar. Bu eşanlılık hiç şüphesiz bu moment için metropol ve çevre arasındaki bazı farklılıklar bakımından tasarlanabilir; ama bireylerin, büyük kentin çok farklı dünyasında iş yaşamlarını sürdürürken periyodik olarak geri döndükleri bir pays’dan, küçük bir köy ya da bölgeden geldikleri bir durum bakımından daha iyi tasavvur edilebilir. Huzurlu biçimde kentli olan o yazarların – insanın aklına örneğin Proust veya Joyce geliyor – kendi kentli deneyimlerinin ötesinde, bunu aslında kısmen belirlemiyorsa bile tamamlayan köklü bir ötekinin varlığını hissetmeleri, Proust’nun bazı köklü Fransız ortaçağ geleneklerini çok yapay, ‘öğrenilmiş’ kutlaması veya Joyce’un İrlanda ve Galler milliyetçiliklerinin değişik biçimleri ile karşılaştığında duyduğu rahatsızlıkla değerlendirilebilir. Bu, *Finnegans Wake*’in cesur bir evrenselleştirme ile onun üstesinden gelme çabası olarak görülebileceği gerekli, aslında zorunlu bir çatışmadır.

Ama ‘eski rejimin direnişini’ toplumsal sınıf bakımından tanımlama konusundaki her çaba karakteristik olarak öldürücü bir şekilde, coğrafi ve bölgesel fenomeni aşır, daha açıkça teknolojik bir fenomene kaymaya eğilim gösterir. Bu, kısa bir süre sonra kendi önlemlerimizi alma ihtiyacı duyacağımız şüpheli bir kaymadır.

Ama başlangıçta teknoloji – sanayi kapitalizmi denen şeyin ‘teknolojik’ boyutu – bir özerkliğe ve dönemin sanat ve düşüncesinde, kısmen toplumsal sefalet ve estetik rezaletin kaynağı olarak makineye duyulan makine kırıcı* veya Ruskinci** düşmanlıkta bolca kaydedilen bir iç mantığa sahiptir (ve elbette bu haliyle bu teknoloji kategorisine kitle iletişimi ve biçimlerinin yayılmasını dahil etmek hayatidir): Böylece sonradan yüksek sanatla kitle kültürünün ayrılması, hiçbir şekilde daha açık olan öncekilerden daha az bir teknoloji karşıtı hareket değildir. (Modernite karşıtlığı da modernizmin olası niteliklerinden biridir.)

Burada kaydedilmesi gereken fenomenolojik deneyim kesinlikle sanayi veya teknolojinin kuşatılmış alanının deneyimidir. Yeni teknolojik ekipmanlar kendileri ile birlikte kendi estetik şoklarını da birlikte getirir, tıpkı hiçbir uyarıda bulunmadan eski kırsal ve feodal manzara içinde ortaya çıktıkları gibi: Bu 1916’da Batı cephesinde ilk tankın belirmesinin bütün dehşetli garipliğine ve korkutuculuğuna sahiptir; ve hâlâ bunu şiirsel olarak mitolojikleştirme yönünde yapılan girişimler – örneğin madenin, kendi mitik güçlerine sahip büyük bir havyan olduğu Zola’nın romanlarında veya Apollinaire’nin I. Dünya Savaşı’nın ölümcül ve zehirli top mermisi patlamalarını coşkuyla selamlamasındaki kafa karışıklığında – sanatçının üretken biçimde izleyebileceği uzun yollar değildir (her ne kadar bu yollar 1930’larda Sovyetler ve Amerika’nın fabrikaları selamlamasına kadar açık kalsa da).

Bu sürecin en açıklayıcı değerlendirmesinin hâlâ Heidegger’in, daha az felsefi ve kavramsal, daha çok ideolojik ve şiirsel olan, geç kalmış teknoloji teorisinde bulunacağına inanıyorum. Çünkü Heidegger teknolojinin doğuşunu, teknolojiye olduğu gibi yarıda kesilen değil, etrafında bir manzara ve dünyanın örgütlendiği bir nokta olarak sanat yapıtının, yani mabedin çok farklı doğuşunu bi-

* makine kullanımının iş imkânlarını azaltacağını düşünerek makineleri kıran bir işçi akımı. İlk fikir, on sekizinci yüzyılda Leicestershire’da yaşayan İngiliz işçi Ned Ludd tarafından ortaya atıldığı için, akım onun adına binaen Ludditcilik ve makine kırıcılar olarak anılır. – ç.n.

** İngiliz yazar, sanat eleştirmeni ve toplumsal reformcu 1819–1900. – ç.n.

çimsel olarak yansıtan ve olumsuzlayan bir tarzda anlatır.² Heidegger, doğan teknolojiyi sadece bir sınırlı alan olarak değil, enerjinin yeni bir depolanma biçimi (bestand) veya 'sürekli enerji' olarak teorileştirir ve böylece yeni enerji kaynaklarının 'gizemini' bir mitik modadan başka bir şey içinde belirler. Onun teorisi ile devlet iktidarının kaynağını artıktı ve tahıl ambarında gören son dönemlerdeki kavramlaştırmaların yanı sıra, Marx'ın diyalektik, sermayenin ilkel birikimi fikri arasında bazı uzak benzerlikler vardır: Ama her ikisinden de daha iyi bir şekilde, Heidegger'in teorisi, hiç şüphesiz modern olmayan bir ortamda teknolojik modernitenin doğuşu konusunda kullanışlı bir perspektif sunar. Bu perspektif, 'geleneğin', kaderi onu yenmek ve yerini almak olan yeniye kaçınılmaz olarak yer açacak olduğu genel eşitsiz gelişme fikrini tersine çevirir. Fütüristlerin İtalya'sında olduğu gibi, burada sadece anakronik bir şekilde modern-öncesi, veya azgelişmiş, denebilecek olana âşinalık korku veya heyecan yaratma gücünü yeninin şiddetine verir; ve bir önceki tartışmadan, önemli olanın çok da bu tepkinin olumlu ya da olumsuz bireşimi olması değil, daha çok makinele- rin halihazırda âşına hale geldiği ve ehlileştirildiği bir ortamda görülemeyecek olan şokun kendisinin estetik epistemolojisi olduğu anlaşılabaktır.

Şimdi bu tarihsel doğuşun iki özelliği üzerine yorumda bulunmak gerekir: Bunlardan ilki, bu tür teknolojik gelişmelerin modernitenin alegorisi dediğimiz şeyin uzun gölgesi altında ve özellikle onun kopuş, 'ilk kez' ve başlangıç arayışında gerçekleşmiş olmasıdır. Daha önce gördüğümüz gibi, modernitenin herhangi bir 'gerçek' başlangıcını belirlemek söz konusu olamaz, ne de böyle bir onuru isteyen çok fazla yarışçı vardır. İddia edilen kopuşun kendisi sadece, tarihinin ilk kararının alanında yatan bir kayma şüphesine açık, anlatısal bir etkidir. Ama açık olan şudur ki, teknolojik gelişmenin kendisi, direnilemez biçimde, kopuşun boş anlatı biçiminin altında sınıflandırılmaya uygun hale gelir: Kendisini çok az başka tarihsel materyalin yaptığı şekilde biçimsel başlangıç için

² Martin Heidegger, 'Die Frage nach der Technik', *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: Neske, 1954) içinde. Tapınağa yapılan gönderme 'Der Ursprung des Kunstwerkes' *Holzwege* (Frankfurt: Klostermann, 1950) içinde bulunabilir.

içerik olarak sunar. Biçim ve içerik – modernitenin anlatısal kavramı, ilk sanayi makinelerinin kullanıma sokulması – çok yakın bir çekim etkisi ile bir araya gelir ve ondan sonra çözülemez, ayrılmaz görünürler; hatta bizim, herkesin kalplerinin derinliklerinde gizlice sakladığı ‘teknolojik determinizmi’ suçladığı tarihyazımı bakımından çok daha öz-bilinçli olduğumuz dönemimizde bile.

Dolayısıyla bu özel yanılsamayı sürdüren teknolojinin kendisinin özerkliğini, veya en azından yarı-özerkliğini akılda tutmalıyız. Bu özerkliğin temeli tarih boyunca değişecektir, çünkü (şimdi alışılmış pedagojik anlamında) ‘bilim’, hayatına uygulamalı bir biçimde, yeni teknolojilerin beslemesi olarak başlar; ardından ‘saf’ ve araştırma bilimi olarak geçici özerkliğini kazanır; ve şimdi kendi çağımızda, özel sektör ve şirketler, üniversite ve üniversitenin araştırma laboratuvarlarını her çeşit yeni ürünleri için bir deneme alanı olarak her zamankinden fazla artan oranda kullanmaya başlarken, bilim araştırma ve geliştirmeye büyük yatırım koşulları altında bazı yeni bağımlı statüler bulma yolunda gibidir. Ama asıl mesele ‘teknolojik determinizmin’ açıklayıcı değerinin tam da böyle bir özerkleştirme ve ondaki değişimler tarafından belirlenir olmasıdır.

Öyleyse şimdi, böyle bir özerkleştirmeden, yani Luhmanncı farklılaştırma adaptasyonunu daha önce vurguladığım bir operasyonel kavramdan söz etmenin zamanıdır. Kültür ve tarihyazımı alanları (ya da isterseniz kültürel-tarih yazımı alanı) için bana gerçekten verimli görünen şey, kesinlikle, Luhmann’ın, nihai sonuçları asla önceden görülemeyecek sonsuz ikiye ayrılmışlığın dinmez dinamiği olarak teorileştirmeyi tercih ettiği şeyin bu öteki yüzüdür. Luhmann’ın ki dolayısıyla, aynı anda oldukça kendini beğenmiş bir ideoloji kurmanın eksikliklerini taşıyan olağanüstü olumsuz ve teşhisçi bir kavramsal araçtır. ‘Farklılaşma’ toplumsal özün en küçük gözeneklerine girdikçe, artık ona, modernizasyonun erken dönemlerinde (ve nihai olarak, zamanımıza kadar) gözlemleyebilecek olduklarımız ve onlar için kendi tamamlayıcı kavramımı ürettiğim, eskisinden çok daha fazla özerk ve yarı özerk düzeylerin veya bölgelerin üretimi eşlik etmez. Çünkü bu ilk dönemde sadece makinenin araçtan – bir tür teknolojinin özerkliğini yaratacak

şekilde – ayrılmasına tanık olmayız, aynı zamanda dilin kendisi ve temsilde de aynı sürecin işlediğine tanıklık ederiz: Ve bu kesinlikle herhangi bir sanatsal modernizm teorisi için çok daha uygun bir gelişmedir.

Dilbilim tarihçileri bize yazılı olmayan dillerin bir şekilde, bir gramer fikrini anlamsız kılan ve tüm anakronizmini ortaya koyan bir rastgelelik içinde, kendi ekolojilerine ve toplumsal bağlamlarına gömülü olduklarını söyler. Hatta, sürecin düzeylerini belgeleyip güven altına almak için yazının varolmadığı zaman yasaları olan evrimci bir dil değişikliğini düşünmek mümkün müdür? Yazının doğuşu, böylece dil içinde bir tür ilk farklılaşma, kesinlikle bir dizi toplumsal farklılaşmayı (cins, yaş, hatta sık sık farklı zamirlerle, farklı fiil biçimleri ve hatta farklı sözdizimi yapıları ile belirtilen temel sınıf bilgileri) zaten bilen iki ayrı bölgenin ilk farklılaşması olarak ortaya çıkar.

Böyle spekülasyonların anlamı, basitçe ‘modern’ bir dili onaylamak, ki buna göre Avrupa ulus-devletlerinin eşitsiz gelişimi boyunca on dokuzuncu yüzyıl dilinin çok yönlü farklılaşmaları, sadece aristokratik ve burjuva dillerinin, öğrenilen diller ve halk dillerinin, yüksek edebiyat ve konuşma dilleri, ticarî değişim ve yeni ortaya çıkmakta olan kitlesel basının radikal olarak farklı ve yarı-özerk düzeylerini değil, ama bütün bunların ötesinde, Öklidci olmayan bir geometri kadar bir yokluk ama aynı zamanda gösterilebilir olan bir çeşit boş Ütopik dil bölgesini de tasarlar. O zaman bu, yeni dil uzmanlarının içinde çalışacağı ve günlük konuşmanın değişik biçimlerinin orijinal (ilk) Öklidci postula ve aksiyomlarını (referans, iletilebilirlik, ve benzeri) modifiye ederek dil uzmanlarının dünya ve ahirette daha önce asla görülmemiş bütün bir yeni dilin yapılarının görülmez taslaklarını indirgeyip geliştirecekleri uzamdır.³ Bir kez daha, böyle bir üretimin ideolojik değerlerinin ne olduğu önemli değildir (ve şairler, eşlik eden ideolojik mazeret ve meşrulaştırmalarını kendileri sunarlar). Friedrich için, daha önce gördüğümüz gibi, bütün bu şaşırtıcı dilbilimsel özerkleşmenin ‘ya-

³ Bilimsel benzetme, Arkady Plotinsky’nin ‘Klasik-olmayan bilim’ dediği şeyin içerilmesiyle dikkate değer oranda genişletilebilir: Bkz. *The Knowable and the Unknowable* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000).

bancılaşıma' ile ilişkisi vardır. – Mallarmé'nin ölümsüz tanımı 'Klanın sözcüklerine daha arı bir anlam vermek'le ('*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*') kurulan başka bir gelenek için – böylece üretilen Öklidci olmayan dil alanı, düşük ticarî dilin her yeri kapladığı bir ortamda güçlü bir Ütopyacı yeteneğe sahiptir. Kapitalist günlük yaşam sözlüğünü dünya ve Varlık'la gerçek (otantik) ilişkimizin yeniden yaratıldığı bir ilk – orijinal konuşma şeklinde (Ur-speech) düzeltmeyi, kurtarmayı, dönüştürmeyi ve yüceltmeyi önerir. Ancak bu modernizmin tarihsel anlamı değil, sadece onun estetiği ve kısa bir süre sonra ileri süreceğim gibi, ideolojisidir. Ya da en azından ideolojilerinden biri: Çünkü dilin özerkleşmesi arttıkça, Foucault'nun daha sonraki dilin insan-olmayan yönünün estetiğinde olduğu gibi, iletilemezliğinin, anlamsızlığının daha kasvetli 'nedenleri' ortaya çıkar. Elbette, dilbilimsel farklılaşma ve özerkleşme sürecinin değişik ideolojik mülk edinimlerinin tarihi yazılabilir, ama böyle bir tarih, 'şiirsel' veya Öklidci olmayan dilin ya saf ideallik veya saf maddilik olarak görülmesinin selamlanışının tanıklık ettiği üzere, sürecin kendisinin tarihinden farklı olacaktır.

Burada aynı zamanda, pekâlâ doğuşun (ister modernitenin ister tam modernizmin doğuşu) hikâyesini anlatmada çok fazla kullanılacak malzemeler (gıdalar ve beslenme) ve yeni girişimler haline gelecek belirli 'başlangıçlar' tespit edebiliriz.⁴ Bu alanda en zengin ve en açık önerinin, hakkında sadece (sözde beyaz veya ağarmış yazı hakkındaki) final teşhis veya öngörüsünün zaman tarafından eskitildiğini ve aşıldığını söyleyebileceğimiz Roland Barthes'ın hâlâ – olağanüstü '*Yazının Sıfır Noktası*' (Deégre zéro de l'écriture) kitabında bulunabileceğine inanıyorum.⁵ Burada, Barthes'dan ödünç alacağım anlatı, retoriğin yerini stilin almasıyla ilgili değerlendirmesidir: Dilin eski, aslında hatırlanamayacak

⁴ Ve ayrıca bkz. Edward Said, *Beginnings* (New York: Basic, 1975), özellikle s. 29–78.

⁵ Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (New York: Hill and Wang, 1967). Postmodernizm içinde kişisel olmayanın dinamikleri tamamen farklı bir yapıdayken, kendisinin örnekleri – Camus ve Robbe-Grillet – zaman içinde ideolojik olarak daha az tarafsız gibi görünürler.

kadar eski belagatli ve esasen dekoratif, süslü kullanımı (çok sık olarak siyasî iktidar veya toplumsal sınıfın sembolik bir anlatımı olarak) Fransız Devrimi döneminde, çok farklı bir konuşma biçimine yol açtı (Wordsworth'un düz veya demokratik dili sadece bir göstergedir). Bu konuşma biçiminin niteliklerinin, şimdi Kimlik ve eskilerin gösterişli dönemlerine benzerlikleri bakımından değil, daha çok zamanla kendiliğinden çeşitli öznel bireylikler olarak kavranacak ve değişik *stiller* olarak anlaşılacak farklılıkları bakımından anlaşılması gerekir. Stilin ve aslında merkezîleşmiş öznenin kişisel bireyliğinin daha sonraki tarihsel çöküşü, öyleyse (o zaman geçerli anlamların hiçbirinde) öyle çok *yazının (écriture)* gelişi, ki huzla Barthes'ın erken önerisinin çok ötesinde çoğaltılan ya da dahası modernizmin yerini postmodernizm ve postmodernitenin alması, gibi anlaşılmalıdır; bu şimdi burada özetlemeyeceğimiz bir hikâye. Ama, stil kategorisinin ortaya çıkışı özelliğinin bazı yeni tarihsel evrimleriyle karıştırılmamalıdır, aksine o dilin özerkleşmesinin tarihinin bir parçasıdır.

O zaman, bu özerkleşmenin temsil ve diğer tür sanatsal 'anlamlar' için çok önemli sonuçları olduğu yeterince açıktır; ve figürün bir araç (medium) olarak resimden farklılaşması, göreceğimiz gibi kesinlikle bu hikâyenin anlatılabileceği en dramatik yollardan biridir. Ama, bununla ilgili örnekler, Nietzsche ile çok 'modern' hale gelen kavramsal felsefe dilinde, aynı şekilde Bilinçdışı'nın 'icadı'nda veya demir, betonarme, cam ve benzeri post-taklitçi veya taklitçi olmayan inşaat malzemelerinde aranabilir.⁶ Uzman olmayan biri için, müzik malzemesindeki benzer gelişmeler muhtemelen melodinin çöküşü ve tonal uyumun eskimesi olarak daha kaba bir şekilde anlaşılacaktır: Kuşkusuz tonatiletin icadı müziksel modernite olarak anlaşılmalıdır.⁷ Ama bütün bu kopuş ve başlangıçların dik kafalı adlandırıncıları vardır: Baudelaire, Manet, Wagner, Paxton ve Crystal Palace ve benzerleri.

⁶ Bkz. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, 'Convolute F (Iron Construction)' (Cambridge, Mas.: Harvard, 1999; veya *Suhrkamp*, 1983) aynı şekilde Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich* (Berlin: Gebr. Mann, 1928).

⁷ T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1958); ve ayrıca Max Weber, *The Rational and Social Foundation of Music* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1977).

Daha az açık olan, bu noktada aynı şekilde modernizm teorisi için de, modernizm tartışmasında belirlediğimiz aynı kopuş diyaletliği ve dönemlerin başlama tarzıdır. Mutlak başlangıç sorunu, burada asla bir sorun değildir. Meczaz kesinlikle yeni teori skandalı ve şaşkınlığını kıskırtmak için varolduğu, kopuş bizim düşündüğümüzden daha geri gittiği, kabul edilmemiş isim sadece çok iyi bilineni gölgelemek amacıyla âniden ortaya çıktığı için. Ama böylele kopuşların çoğalma eğilimi daha az rahatsız edicidir; ve burada sadece, hâlâ canlı bir tarih yazımı tartışmasının kaynağı olan ve aynı zamanda kendisini bütün sanatlarda (felsefe dahil) gösteren bir 'ikinci' kopuşu belirleriz. Bu, – bazı anlamlarda kesinlikle modernist olsa da – organik biçimleri ve bitkisel süslemeleri ruh bakımından açıkça makine çağı şiddetinden ve fütürizmin kutlamalarından ve onu takip eden her şeyden farklı olan, *sembolizm* sorunudur. Bu, mimaride (Bauhaus'a karşı Jugendstil (genç üslup), müzikte (Brecht'in melodilerini 'çok tatlı' buluşu meşhur olan erken nevroitik Schoenberg'e karşı daha sonraki on iki-nota sisteminin teorisyenleri), resimde (Kübizme karşı Empresyonizm), ve listenin sonunda (felsefede bunlara denk gelen şey hiç şüphesiz geç on dokuzuncu yüzyıl canlılığı ve pragmatizmden fenomenolojiye kadar bütün saf biçimcilikler ile yapısalcılık ve iletişim teorisi arasındaki karşıtlıktır) yeniden üretildiğini göreceğiniz tarihsel bir farklılaştırmadır.

Böylece, nihai olarak *sonsuz kadar* (ad infinitum) daha fazla kopuşlar yaratmak zorunda olan sürecin kaçınılmaz dinamikleri hakkında rahat olmak koşuluyla, bana bu anlamda modernizmin iki momentinden söz etmek tamamen uygun görünüyor. Burada kısaca, geç modernistler için postmodernizm veya postmodernite denilen şey basitçe bir iç kopuşu belgeler ve başka bir daha geç ama hâlâ modernist bir momentin üretilmesini kanıtlarken, tam modernizme karşıt olarak bir geç modernizm momentini ortaya koyarız (hatta ikincinin 'iki biçimi' içinde).

O zaman bu tür kopuşların sonradan çoğalması geleneksel olarak (daha önceden de gördüğümüz gibi) modernizmin sözde nihai hedefine, yani, – tıpkı kapitalizmin kendisinin dinmeyen ve bastı-

rılamaz genişlemesi gibi – zorunlu olarak sınırlarını daha da öteye, yeni ‘tekniklerin’ yanı sıra yeni tür içeriklere genişleten bir tür sürekli içsel yenilik dinamiğine atfedilir. Böyle bir nihai hedefin mikro anlatıları bildik şeylerdir (ve kendileri de ne zaman verili bir ‘modernist’ sanatsal fenomen yakından bir inceleme ile büyütülse, kendilerini çoğaltırlar). Baudelaire’den Mallarmé ve Rimbaud’nun varsayılan ve paralel geleneklerinin ve saf şiir ve gerçeküstücülüğün doğması romanda bir yandan Flaubert’den Joyce’un öte yandan Proust veya Kafka’nın doğuşu ile; ve resimde Manet’den çıkan çizgilerin Empresyonizm veya Kübizme uzanması; müzikte Wagner’in değişik soy çizgileri ile karşılaştırılabilir. Bu ‘etki’ ve transfer momentlerinden herhangi biri, Pound veya gerçeküstücüler, veya Schoenberg, veya Kandinsky’de olduğu gibi geçmişi yeni bir soykütüğü biçiminde yeniden yazan enerjik bir manifestonun müdahalesi ile bir kopuşa dönüştürülebilir. Burada, yenileme veya ‘yenileştir’ ilkesinin güçleri, Yeni’nin güçlü ve merkezî hâkim değerleri daima – yenilik ve sık sık boş ve biçimci bir fetiş gibi görünen kendi hedefini arayışı adına geçmişi güçlü bir şekilde dışlayışında Schelling’in modernitesinin dinamiğini taklit eden – modernizmin temel mantığını oluşturur gibi görünürler. Bu itici gücün tarihsel gizemi, 1950’ler ve 1960’larda bir tür sınıra dayanmış ve (eldeki) bütün mevcut ve anlamlı yenilikleri tüketmiş gibi görünen (ve bunda, doymuş dünya pazarının nihai sınırı düşünülebilir hale gelirken, kapitalizmin karikatürü gibi bir şeyi sunan) modernizmin yaşam süresinin çok ötesine geçen kalıcılığı ile ölçülebilir; burada söz konusu olan, postmodernizmin yüksek modernizm ve tam modernizme atfedebileceği bütün özellikleri sistematik ve toptan reddine rağmen, kendisini bu nihai orjinalite gerekliliğinden kendisini kurtarma gücünden tamamen yoksun görünmesidir.

Bu ısrarı apaçık ve hatta mükemmel bir şekilde doğal ve kaçınılmaz olarak görenlerin, tam modernizmi ve ona eşlik eden sermayeyi, farklı bir biçimde de olsa – daha geleneksel sanat galerilerine şimdi yeni tip ortak sanat projeleri ve sergilerin yanı sıra yeni tip müzeler katılmaktadır – üçüncü ve postmodern, küreselleş-

miş evresine kadar eşlik eden bir pazar (kavramı –ç.n.) çerçevesi içinde düşündükleri gösterilebilir. Ama ‘postmodernite’yi, böyle basitçe geçmiş de kapsayarak, daha geniş bir modernist yenilik olarak hazmetme tehdidinde bulunan ve böylece bir sonraki düzey kavramının üzerine inşa edildiği kopuşu ortadan kaldıran bir teori (veya anlatı), açıkça, kendi açıklayıcı mekanizması olarak meta biçiminin her yerde bulunmasını ön plana çıkarıyor demektir. Sanattaki modernist nihai amaç (telos), içinde meta üretiminin ritimlerinin kazılı olduğu modanın dinmez nihai amacını yeniden üretir. Eğer biz Adorno ile birlikte, kendini benzeri ile tedavi olur bir şekilde kendi biçimine adapte eden o içeriğe bir direniş olarak algılanan sanat yapıtının içindeki metalaşma sürecini tespit edersek, pazar anlatısı (kısaca bir süre sonra tekrar buna döneceğiz), ikna edici bir anlatıdır. Sanat yapıtı böylece daha da artan bir nesnelleştirmeyle, meta mantığının kapsayamayacağı bir gerçek varlık olma arayışına girer. Bu teori ek olarak o kişisellikten çıkarmayı, daha önceden modernite ve modernizmin aslî bir özelliği olarak tanımlanmış olan o öznel ifadeden nesnel olmaya doğru hareketi, temellendirme ve üst belirleme meziyetine de sahiptir. Ancak, sanat (reklâm ve kitle kültürü içindeki gölge imajının eşliğinde) ticarî yaşamdan da gündelik dilden de ayrılırken – meta biçiminin içinde bir bölünmeyi, – bir şekilde nesnel biçiminin ayrıldığı ve sanatın yeni özerk veya yarı-özerk düzeyin içinde bağımsız bir güç olarak kurulduğunu – varsayan Luhmann’ın farklılaştırma perspektifinden bu anlatı belki daha da zenginleştirilecektir.

Fakat bana, pazar ve meta biçimi kavramları ile ereksel anlatının gücü tamamen garanti altına alınmış görünmüyor: Veya belki de daha iyisi, bu türden kalıcı ve kökleri sağlam anlatıların muhtemelen bir dizi farklı türden açıklayıcı enerjiler tarafından üst belirleneceği ve donatılacağı (invested) söylenebilir. Böylece resim, müzik veya mimariyle karşılaştırıldığında, varsayılan teknikleri dönemsel (konjonktürel) dil sanatları için sorunlar yaratsa da, estetik analizi teknik bakımından çerçeveleme seçeneği bu özel açıklamacı çekim merkezini imkânsız kıldığı sürece, teknolojik motifi de buraya döndüğü görülebilir (ereksel teknolojik ilerleme an-

latısının tamamen bu sanatsal modernizm kadar bir yapım (inşa) olması önemli değildir). Ama bu sorunların üretken sorunlar olduğu ortaya çıkar: Çünkü sanki, diğer sanatlar ve medyanın modernist güzel sanatlar sistemi içinde şiir ve şiirsel dilin üstünlüğünün kabulüne karşılık, şiir, her ne kadar metaforik olsa da diğer sanatların kendi yapıları ve içsel dinamiklerinden çıkardıkları teknik ve maddi değerlendirmeleri kabul etmeye eğilimli olarak bu komplimana cömertlikle karşılık verir (bu ilginç takas anlaşmasına ilerde değineceğiz).

Fakat sadece değişikliği yenilik olarak okuma değil, ama aynı zamanda yeniliği teknik ve aracın (medyum) kendi içindeki teknik gelişmeler bakımından çapraz kodlama (transcode) kararı alındıktan sonra, transfer tamamlanır ve modernist ereksellik, teknolojik (ve bazen hatta bilimsel) ilerleme içindeki yeni bir güçle, tamamen uygun bir şekilde ilân edilebilir. Bu, doğmakta olan modern sanat için değişik savunma ve özürler, şimdi arkasında meta biçiminin ve pazarın en utandırıcı biçiminin işleyebileceği bir körlük haline gelen halihazırdaki teknolojik ideolojinin güçlerini ödünç alabilir demektir.

Ama, biçim ve içerik arasındaki ebedi (sürekli) gel-gitler içinde, içerik kaçınılmaz olarak kendi haklarını ister ve şiir teknolojisi bakımından yapılan bir modernizm açıklamasının, makineler (fütürizm) veya, gerektiğinde (Baudelaire'nin açılış yapıtı 'Tableaux parisiens'in de olduğu gibi) kentsel yenilenme hakkında, şiirden daha başka bir şeyin nedenini nasıl izah edebileceği sorusunu sorar. Başka bir deyişle, teknolojinin, modernizmin, ruhun bilinen dünyasının sınırlarını genişleterek, his ve tutkuları, şimdiye kadar bilgiden büyük oranda gizlenmiş kalan bilinçdışından kaynaklanan şeyleri keşfederek öznel dünyada da yenilikler yaptığı şeklindeki diğer iddia ile ne ilgisi vardır?

Bu, şimdiye kadar önerilen, tamamen olumsuz kişiliksizleştirme ilkesi tarafından tamamen ikna edici bir şekilde ele alınmayan önemli bir itirazdır. Olgunun bu yönünü kavramak için, kendimizi, dil tartışmasında sadece kısaca değinilen, ama şimdi konvansiyonel ve geleneksel dilbilimsel his ve duygu kodlarının kendileri-

ni nesnelerinden ayırmaya başladıkları bir moment tezini öneren o 'temsilin krizi'ne geri dönmek zorunda hissederiz. Daha da iyisi, kelimeler, yerler, bedenler ve jestler arasındaki bir tür erken ve geleneksel bağlamsal birlik, dilin, özerk olmayı bir yana bırakın, bağımsız bir varlığının bile olmadığı bir durumsal birlik, burada farklılaşma ve ayrılma güçlerinin etkisi altındaki yavaş bir dağılma içinde tespit edilir.

(Bizim yukarda yaptığımız gibi) ikisi de şimdi kendine özgü yeni bir yarı-özerk varoluş içine giren, hem sözcüğü hem onun nesnesini 'garipleştiren' çelişkili etkiye sahip bir adcılığın doğuşundan bahsedilebilir. Konu hakkındaki geleneksel ve hatta erken modern araştırmalar yapısal dilbilimsel sistemler biçimindeki hisler ve duygularla ilgilenirler: (İster Aristo'nun *Nikomakos'a Etik*'in de ister Descartes'ın *Tutkular Üzerine Deneme*'sinde) çeşitli adlandırılmış duygular ikililer, kümeler, olumlu, olumsuz, aracı (şeklinde) birbirlerine karşı sıralanırlar. Çok büyük bir ihtimalle o renk sistemleri daima Levi Strauss'un yapısal doktrininin ilk büyük örneğini oluşturmuştu. Her ne kadar eskileri çok seyrek olarak yeniden adlandırılırken yeni duygu sözcükleri zaman zaman sistemi düzeltmek için ortaya çıksa da, tekil bir duygu – sözcüğüne dayanan herhangi bir dilbilimsel eksiklik düşünülmemelidir; 'modern' zamanlarda olan şey daha çok, böyle sözcüklerden oluşan bütün sistemin krize girmesi ve sistem dağılırken, kendi tekil unsurlarından her birinin temsil gücünü tüketmesidir. Şimdi bilinen ama adlandırılmamış 'hisleri' ve 'duyguları' adlandırma sorunu (duygunun aynı zamanda, gerçekte tanımlanabilir varlıklara denk düşmeyen soyut 'adlar' olmasıyla birlikte) o zaman bu tür öznel içerikleri çok iyi bilinen 'temsil krizine' sokar ve temsili 'çözümleri', (kendileri de her durumda devrim dönemleri boyunca zayıflatılmış olan) toplumsal ve kolektif egemenlik biçimleri aracılığıyla geçici ve yetkisiz hale getirerek, bu tür çözümleri modanın ereksel mantığına terk eder.

Ama burada incelediğimiz dilbilimsel ayırma ve farklılaştırma türü içinde, kısa bir süre için bir karşılıklı süreci kaydetmek zorundayız, yeni dilbilimsel konfigürasyonların sadece çok uygun bi-

çimde adlandırdıkları varsayılan öznel malzemeleri üzerinde şekillendirici bir etkileri olmadığı düşünülmemelidir. Modernizmin kendi-reklâmını yapan zaferlerinden biri, çok sık olarak, kendi nesneleri ve kendi öznel referanslarını, tam da kendi adlarının gücü ile yaratıyor olmasıdır. Rus Biçimciler, belki de ‘aracın motivasyonu’ dedikleri şey içinde, boş bir figürün çok sık olarak, kendisini dolduracak bir gerçekliği çağırabileceğini keşfeden ilk kişilerdi. Bu (öznel deneyimin, ifade jestini öncelemek veya ona neden olmaktan çok onu *takip ettiği*) estetik düzeyde eski James-Lange duygu (emotion) teorisinin paradokslarına benzer bir şeydir ve son zamanlarda sadece Paul de Man’ın, öznenin ‘otantikliğinin’ onun konuşma eyleminin tarzı (posture) ve sentaksının sonrakı – etkisi olarak kavrandığı, ‘Mazaretler’ üzerine yazdığı şimdi şaşırtıcı olan bölümünde tekrar gündeme getirildi.⁸

Ancak çok sık olarak temsilin özerkleştirilmesi ve sanatsal dilin buna eşlik eden öznellikten arındırılması, yeni cümlelerin bazı eski hisleri (feeling) en azından bir süre için bir uzlaşım ve bir klişe olarak eski biçiminden başarılı bir biçimde kaçınacağı ve sakınacağı bir şekilde yeniden inşa çabasında içinden geçmek zorunda olduğu artan şekilde uzamsal sapaklar (yan yollar) içinde görülebilir.

Adorno’nun geleneksel modernist yenilik değerlendirmesini olağanüstü tersine çevirişine dönmek zorunda olduğumuz nokta burasıdır. Daha önceden gösterildiği gibi, bu eski olumluluklar üzerinde yeni tabuların icadı olduğu kadar, yeni malzemeler sorunu değildir. Bu, açıkça, bilgi ve bilimde varsayılan her ilerlemenin bir önceki rasyonalite momentine bir batıl inanç statüsü veren ve nihayetinde pozitivizmin teori – karşıtı çorak topraklarına sürükleyen bir tür alışkanlığı kırma (defamiliarization) olarak kavrandığı Horkheimer ve Adorno’nun eski *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabına göre tasarlanmış belirleyici bir müdahaledir. Bu yeni açıklayıcı perspektif şimdi modernist yeniliğin (ve Yeni’nin fetişleştirilmesinin) varsayılan nihai amacını daha çok ikna edici ve anlaşılır bir süreçte temellendirir. Eğer isterseniz, Romantiklerle başla-

⁸ Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Heaven: Yale, 1979), Bölüm 12.

yan birbiri ardına gelen her kuşak, miras alınan öznelilik şemasının tatmin edici olmadığını hisseder ve bu şemaya, yerine yeni bir temsili yedek koymak üzere meydan okur. Yeni öznelilik düzeylerinin ilerleyen açığa çıkarılması gibi görünen şey – Baudelaire’in dengesiz sado-mazoşist ‘satanizm’inden Rimbaudcu coşku ve Dostoyevskiyan kendini inkâr ve umutsuzluktan geçip yirminci-yüzyıl edebiyatının değişik kolektif adlandırılmazlarına kadar – şimdi, (modernin kendisinin sona ermesiyle birlikte, kendisini bitirinceye kadar) önceden bilinebilir bir durma noktası olmayan sürekli bir isimsizleştirme ve yeniden şekillendirme süreci olarak görülür.

Fakat bu nokta kamu veya izleyiciyi gündeme getirme ve bu süreci daha geniş bir toplumsal bağlama açma noktasıdır. Bütün bunlarda sanatçının kişisel motivasyonları bakımından riskte olan şeyi kavramak için Pierre Bourdieu’nin estetiğin hilelerinin terapik demistifikasyonlarını beklememize gerek yoktur. Paul Valéry, zamanında (Onun-Baudelaire’in –ç.n.) çırağının kinizmi olarak görülen bir şekilde, ‘Baudelaire sorununu şu terimlerle ifade etmiş olmalıdır: “Ne bir Lamartine, ne bir Hugo ne de bir Musset olmadı, nasıl büyük bir şair olunur”’.⁹ Ancak, Valéry’nin Baudelaire’in *varlık nedeni* (raison d’etat) dediği bu emredici ilkenin, modernistlerin şiirsel yeniliklerinin kirli çamaşırlarının ortaya dökülmesi olarak görülmesi gerekmez: Bu bizim Öklidci olmayan dilin özerkleştirilmesi dediğimiz şeyin bir alt seti olmaktan başka bir şey olmayan öznel temsilin krizinin doğasında vardır.

Bu ayrıca zaman zaman yanlış bir şekilde kamunun kendisindeki veya algılanışındaki krize de denk düşer. Ama şimdiye kadar birleşik olan ve ardından iktidar ve kültürü kontrol eden bir burjuvazinin hegemonya dönemi boyunca tedricen (zaman içinde) hiçbir zaman olmadığı kadar çok parçalarına ayrılan bir kamu varsaymamız gerekmez. Çünkü Luhmann’ın farklılaştırma kavramının gücü formasyon ve yeniden eklemlenmeyi aynı süreç içinde birlikte ve uyumlu varsayma tarzındadır: Kamu, tam da yeni tanımlanabilir bir toplumsal kurum olarak varolduğu anda farklılaş-

⁹ Benjamin tarafından *Arcades*’de alıntılanmıştır, s. 228 (Almanca s. 301).

maya başlar: Yeni burjuva okuyucu kamusunun ortaya çıkışı, bu kamunun tedricen bizatihi özerk hale gelen gelişmiş alt gruplar halinde parçalanmasıyla uyum içindedir. Bu nedenle yeni burjuva sanatı – yeni modernist sanat – birden bir *bulunamayan kamu* (*public introuvable*) ile karşılaşır. En kaba şekliyle yeni modernist sanatın, tam da yüksek sanat olarak görevini üstlendiğini varsaydığı anda, kendisini kamusuna kitle kültürü tarafından el konulmuş halde bulduğunu ileri sürebiliriz: Bu, görevin kendisine, bu şekliyle kitle kültürünün doğması (ki kendisi burada aklımızda bulunan kültürel farklılaşmaların kaçınılmaz sonucu ve yan ürünüdür) tarafından temalaştırılmadığı ve ilham verilmediğini söylemek değildir. Dolayısıyla, Balzac birçok satan kitaplar yazarı ve Hugo çok fazla popüler bir şairdi: Takipçileri için artık mümkün olmayacak bir şey.

Fakat bu durum bizi şimdi modernizmin, sanatlarda şimdiye kadar andığımız her şey kadar belirleyici ve şekillendirici olan başka bir özelliğine getirir. Bu sık sık modernin kendine-gönderme yapma durumu (autoreferentiality) veya kendini – tayin etmesi (self-designation) denen şey ve modernist yapıtların örtük veya açık olarak sık sık kendi ürünlerinin alegorileri olarak görülebilecekleri yoldur. Sorun ne sadece modernizmin doğmakta olan sanatçılarının bohem içindeki kötü – tanımlanmış pozisyonlar dışında hiçbir toplumsal statü veya kurumsal toplumsal rollerinin olmaması, ne de hatta herhangi bir kesin anlamda entelektüel olmamaları değildir; sorun aynı zamanda kendilerini meta biçimlerinden ayırt etme çabaları içinde yapıtlarının giderek artan bir şekilde sınıflandırılmaz oluşu ve türlerin ticarî kategorilerine direnişleri ve aynı zamanda hiçbir toplumsal tanınma ve kabule sahip olmayan bazı benzersiz biçimsel statüler için değişik mitik ve ideolojik iddialar icat etmeleridir. Bu boşluk içinde, kendilerini tanımak ve kabul etmek zorundadırlar ve sanat yapıtının kendisini belirlediği (adlandırdığı) ve ona göre kullanılacağı ve değerlendirileceği varsayılan kriterleri kendisinin sağladığı kendine göndermellik, (autoreferentiality) bu sürecin asıl dinamiğidir. Yapıtın anlamının bu düzeyini dışlayıcı bir düzey olarak görmek zorunlu değildir;

aksine birçok başkası arasında, bu – sanatçının kendisi için hiç şüphesiz batınî yoruma dayalı bir düzey olmak üzere – alegorik bir düzey oluşturur.

Bununla beraber, bu düzey sanatçıları tutkularını, sonuçta, “dünya kitabı”nda, Mallarmé’ye göre dünyanın sonunda varmak zorunda olduğu yer olan o Kitap’ta, sonuçlanacak olan eskisinden daha büyük bir ölçekte düşünmeye ayartır. Ve o zaman bu, bugün ne kadar uygunsuz görünse de, modernizmin nihai iddiası olan, André Malraux’un Mutlak dediği şeyle ilişki iddiasını gündeme getirmenin zamanıdır. Aslında zamanın büyük manifestolarından (Breton’dan geriye, Cezanne’ın, Rimbaud’nun ve Mallarmé’nin mektuplarına kadar) tamamen farklı bir ölçekte Gideon’un *Me-kân, Zaman ve Mimari*’sinin yanı sıra, Malraux’un *Sessizliğin Sesleri*, genel olarak modernizmin büyük ideolojik savunularından biri – büyük oranda (hiç şüphesiz Adorno ve Kant hariç) felsefî estetik için yapılanların çoğundan daha özlü bir yapıt olduğu için – olarak görülebilir.

Adorno’ya son bir kez daha başvurarak, mutlak hakkındaki iddiaları daha alçakgönüllü bir şekilde ortaya koyabiliriz, ‘bir sanat yapıtı, tamamen ve sadece bir sanat yapıtı olmak için, bir sanat yapıtından fazla bir şey olmak zorundadır’.¹⁰ Saf estetik, bir başka deyişle, ayrılmaz bir şekilde estetiğin nihai olarak saf olmaması gereği ile bağlantılıdır. Böylece, burada farklılaştırma ve özerkleştirme sloganlarının nihai belirsizliğine değinmiş oluyoruz: Dil, estetiğin kendisi, içe kapanış ve şizofreniye ve anlamsız bir yazı ve büsbütün ‘inanité sonere’ye (sese karşı duyarsızlığa, kütlüğe) dönüşmedikçe asla tamamen özerk olamaz: Hatta anlamsız kafiye (Lewis Carroll) veya Khlebnikov’un özerk üstdili (superlangu-age), o ince referans bağlantısını korumak zorundadırlar ve bu bizim ‘özerk’ tanımlamasını yarı-özerk diye yeniden adlandırmamızı gerektirir. Mutlak, hatta Mallarmé’den Jackson Pollock’a kadar en Öklidci olmayan sanatı referansın bütün öteki farklılaştırılmış dünyasıyla birleştirip ve böylece olağanüstü bir diyalektik ters çe-

¹⁰ T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie* (Suhrkamp, 1970), s. 17; *Aesthetic Theory*, Çev.: R. Hullot-Kentnor (Minnesota, 1997), s. 6.

virme içinde ona kendi devrimci gücünü veren – hepsinin en güçlüsü olan bu son ince bağlantıdır.

İlkelerimizi izleyerek, sanatsal modernizmin anlaşılabilir bir toplumsal süreç olarak kavranabileceği bir tarihsel ‘modernite’ durumunu yeniden inşa etmeyi denedik; ve eski modernizm teorilerinin bir dizi koordinat ve unsurlarını belirledik ve bunları bizim kendi çok farklı durumumuz için faydalı olabilecekleri şekilde gayretle yeniden yazmaya çalıştık.

Şimdi, şimdiye kadar basitçe (bizim bir önceki bölümde yapmaya çalıştığımız gibi, gerçeğe göre tarihsel olarak yeniden inşa edilen bir şey değil) sanki onun ideolojisi imiş gibi modernizm ideolojileri diye adlandıracağım o eski teorilere geri dönme zamanıdır. Bu ideoloji kolayca tanınır, teşhis edilebilir: Her şeyden önce o, estetiğin özerkliğini, en yüksek değeri öne sürer; her ne kadar değişik eleştirmenler ve sanatçılar sanatın kendisine ve değişik özelliklerine ve özümlememez deneyimlerine bağlı olsalar da, bu tür bağılıklar estetiğin özerkliği olmadan gerçekten modern ideolojisi olarak tanımlanamaz. Bunu söylemenin başka bir yolu, modernin ideologları tarafından bu özellikle sınırlı tarihsel alanda öne sürülen ve düzenlenen argümanların tamamının sanatın özerkliğinin meşrulaştırılması sorunu etrafında döndüğünü söylemektir. Bu ideologlar sadece belirli bir sanatsal teknik ya da deneyime zemin hazırlamak veya birine karşı başka bir tür sanat tarzı veya aracını – hatta geleneksel veya alışılmış bir sanata karşı daha yeni bir sanatı – savunmak peşinde değildirler. Bunlar sanat ile diğer türden deneyimler veya toplumsal yaşam ve yapının diğer düzeyleri arasında – ister fenomenolojik veya yapısal, ister maddî veya deneyimsel – felsefî bir farklılık olduğunu savunmazlar. Bu tür tanımlar burada daima daha temel bir amacın, yani estetiğe, karşılaştırılmaz (ve aslında diğer tür deneyimlerin, toplumsal veya psikolojik, yapısının tanımları ile tamamlanmaya ihtiyacı olmayan, kendi tanımı üzerine dayanan ve dışsal bir meşrulaştırmaya ihtiya-

cı olmayan) bir değer verme hedefinin hizmetine girmeye zorlanır.

Ancak ben, bundan önceki tartışmanın hemen her yerinde varolan kader belirleyici 'farklılaştırma' sözcüğünü telaffuz ettim; ve şimdi bu (Luhmann ve özel dilbilimsel kod ve sloganlarını bir kenara bırakarak) Aristo'dan Lukács'a kadar değişik felsefî estetiklerin tarihinin sürekli bir özelliği olarak görülebilir. Neden basitçe felsefe tarihindeki bütün (Batılı) estetikçilere uygulanamaz olan özel bazı tarihsel yargılar için modern eleştirmenleri ve estetikçileri – modernist eleştirmenler ve estetikçiler ve teorisyenleri – seçelim ki? Bu mevcut bağlam tarafından daraltılıp güçlendirilebilecek bir sorudur: Çünkü önceki bölümde modernizm değerlendirmesi için, çok özel olarak, estetik alanın özerkleştirilmesi kavramını kullanmadık mı? Ve bu değerlendirme basitçe burada modernizm ideologlarına affettiğimiz sonucu, yani estetiğin özerkliğini onaylamıyor mu? Yani en görünür fark, bütün olarak modernin estetikçileri ona tarihötesi veya zamandışı ve ölümsüz bir statü verirken benim bu özerkliği bir tarihsel sürecin nihai ürünü olarak ileri sürmem mi –, gerçekten de bu farklılık hayati bir farklılık mı? Tek farklılık mı?

Hayır, temel ayrım başka bir yerde, özerklik kavramı ile yarı-özerk diye adlandırılan tanımlama arasındaki çok güç algılanabilir çizgi üzerinde yatıyor. Bu (sıfattan ada, ya da isterseniz yapısal ve tanımlayıcıdan ontolojik olana) bir kaymadır, ki hiç şüphesiz bu sözcük salkımı içine belirsiz kıvrık, ince bir saç teli gibi gömülmüştür (Luhmann'ın farklılaştırması kendi aygıtları üzerinde bunu tespit etmez); ama bu temel bir sınır çizgisi oluşturur, üzerinde modernizmin ideologlarının bazen geri kalan hepimizin aklını karıştıran bir dedikoducu yavaş savaşı düzenine girdiği bir cephe.

Bu kafa karışıklığından, kendi tanımımızın öteki kafa karıştırıcı özelliğini, yani Mutlak'ı hatırlayarak kurtulabiliriz. Bu son şey aslında, estetiğin yarı-özerkliği dediğimiz şeyi temellendirmek ve yeniden motive etmek için sonunda başvurulmuş her estetik dışı meşrulaştırmayı temsil eder. Bu tür meşrulaştırmalar – ister insan psikolojisinde, tarihte, ister sosyolojide veya hatta dinin kendisin-

de olsunlar – modernin ideologları tarafından zorunlu olarak reddedilmek ve inkâr edilmek zorundadır. Ama bu reddediş bazen, kendileri için Mutlak'ı oluşturanın sanat ve estetiğin bizzat kendisi olduğu şeklindeki, tamamı içsel olarak çelişkili ve nihai olarak anlamsız olan şu ya da bu sanat 'dinî' ve benzer sloganlarla kaba-laştırılan tutum tarafından gizlenir. Sorun sadece sanatın bir din olmaması ve dinin hizmetine dışsal bir otorite ve değere boyun eğme olarak zorla sokulması değildir; Mutlak kavramının kendisi, eğer herhangi bir anlamı varsa, aşkın bir motivasyonu belirtir; söz konusu olan pratik dışında ve onu da içine alan bir şeye başvurma. Ama zamanımızda, aynı zamanda, dinin, sözlüğünün başka davalar tarafından kullanılabilir kadar müphem ve gevşek dokulu olduğu da kesindir; aslında dinin estetikle en çok ilişkilendirildiği yerde çok sık olarak dinin estetiğin toptan özerkleştirilmesi için bahane olmaktan çok da farklı bir şey olmadığını keşfedebiliriz. Bu (çoğunlukla) Hristiyan estetikleştirici retoriklerin T.S. Eliot ile karşılaştırılması, farkı bir anda açık ve âşikar hale getirir: Eliot'un yapıtı gerçek bir Mutlak'a, yani sanatın bir erken varsayılan tamlığa dönmesini de içeren total bir toplumsal dönüşüme işaret eder. Çağdaşlarımızın dini ise, ilerici ve devrimci tutumların eğer siyasî değilse bile entelektüel tehditlerine karşı, içeriği olmayan muhafazakâr bir denetleme stratejisidir.

Estetiğin özerkliğinin onaylanmasının, sürmesi için büyük miktarda (ideolojik) ayak işi gerektiren çelişkili bir onaylama olduğu en azından açık hale gelecektir. Modernin (veya modernizmin) bu estetik ideolojisini tarihsel olarak yerine oturtmak için tasarlanmış birkaç başka hipotez öne sürdükten sonra, bir momentteki dinamik ve gereklerini inceleyeceğiz. Aslında, bundan sonraki bölümde, bir önceki bölümde tanımladığım gibi, bu ideolojinin – hatta modernist sanatsal pratiklerin teorileştirilmesi olarak bile – modern hareketin kendisiyle çağdaş bile olmadığını savunacağım. Bu, geç kalmış bir üründür (sonuçtur) ve özsel olarak II. Dünya Savaşı'nı takip eden yılların bir icadı ve yeniliğidir. Bu varsayım ideolojinin kendisi hakkında bazı kavramsal sorunlar yaratır. Yani onun pratikle (bu durumda sanatsal pratikle) ilişkisi ve

hem ideoloji hem de pratiğin söz konusu tarihsel durumla ilişkisi sorunu.

Örneğin: Eğer modernizm ideolojisi modernist sanatçıların kendileri tarafından kendi sanatsal pratiklerinin teorisi olarak tasarlanmamışsa, *onların* ideolojisi neydi? Ve eğer modernizmin ideolojisi, örnek olarak modern diye düşündüğümüz on dokuz ve yirminci yüzyıl sanatçılarına ve yazarlarına uymayan gecikmiş bir yapım (inşa) ise, o zaman kimin pratiğine denk düşmektedir? Ve bizim bunu nihai son diye adlandırmamızın anlamı nedir, ve onu, ‘hakiki’ modernist veya ‘gerçek’ modernist diye adlandırmamızın utandırıcı olacağı şeyden nasıl ayırt edeceğiz? Gelin bu sonla ilgilenelim. Savaş sonrası sanatçılara ‘geç modernistler’ diyeceğim; ve son bölümde onların yapıtları (ürünleri) ile uygulayıcılarını (hiç tereddüt etmeden) ‘yüksek modernistler’ diye adlandıracam klasi modernizmin ürünleri arasındaki yapısal farklılığı anlatacağım.

Bu sonuca dönerek, sondan bir önceki bölümde modernizm ideolojisinin kendisinin ‘eşitsiz gelişmesini’, aynı şekilde değişik biçimlerde ortaya çıktığı farklı ulusal durumları ve bu biçimleri geliştiren oldukça farklı ulusal ideolojileri tanımlamak zorunda kalacağım. 1945 sonrası farklı ulus-devletlerde modernizm ideolojisinin doğduğu değişik estetikleri ve en yakından denk düştükleri geç modernist pratiklerin sanatsal iklimini ele almadan önce bu ideolojinin kendisini biraz daha açıklamak zorundayım.

Modernizm ideolojisi hakkında söylenmek istenecek ilk şey bunun bir Amerikan icadı olduğu ve bazı çok özel tarihsel belirleyicileri olduğudur. Hemen içsel ve dışsal belirleyicileri arasında, olaylar ve siyasî durumun baskıları ile estetik biçimin kendisinin etkileri arasında ayırım yapmak istediğimi belirtmek isterim. Her ikisini de burada aynı sıra ile ele alacağız.

Geç modernizm Soğuk Savaş’ın ürünüdür, ama her türlü karmaşık biçimler içinde. Böylece Soğuk Savaş bütün bir toplumsal dönüşüm ve aslında Ütopyacı arzular ve beklentiler döneminin sonunu getirdi. Çünkü bütün bu dönem boyunca tüketimciliğin doğuşu ticarîlik ve tüketim kültürünün yayılması, açıkça, onu önceleyen çağın (ve Soğuk Savaş’ın iki elebaşında, İkinci Dünya Sava-

şı'nın yıkımı ile bile bitmeyen) tarihsel verimlilik fethi momenti ile hiçbir şekilde aynı değildir. Şimdi Batı'da ve devrimci Çin hariç Stalinist Doğu'da, eşit olarak istenen şey, mevcut sistemlerin istikrarlı hale getirilmesi ve modernite, veya başka bir deyişle klasik veya yüksek modernizm sloganı ve göstergesi altında gerçekleştirilen uygun modernist dönüşüm biçimine bir son vermektir. Klasik veya yüksek modernizmin Mutlakları en temel (basitçe o eski şey, burjuva ilerleme kavramı için yeni bir sözcük olan) modernizasyon programlarına indirgenmişti. Daha önce görüldüğü gibi, modernizasyon zaten geliştirilmiş olan endüstriyel teknolojinin transferi ve/veya uygulanması demektir (yerden biten veya Zeus'un alnından gelişmiş olarak doğan) icadından çok taklit edilmesi olduğu (yeniden üretimi) için. Dolayısıyla şimdi siyaset dikkatli biçimde izlenmeli ve yeni toplumsal güdüler bastırılmalı veya disiplin altına alınmalıdır. Bu yeni kontrol biçimleri eski modernist deneyimi, artık estetik bütünlük veya biçimlerin sistemik ve Ütopyacı dönüşümleri peşinden koşmayan denenmiş ve gerçek tekniklere dönüştüren geç modernizm içinde sembolik olarak yeniden harekete geçirilir. Ve yine de – ve burası bütün bir tarihsel döneme 'geç modernizm' denilen noktadır – bu tür ön – modernist estetik modernizasyon II. Dünya Savaşı'nın bitmesinden sonra da uzun bir süre – 1960'lar savaş sonrasının kendisine ve Habermas'ın bir modernist yakalama veya yeniden ele geçirme diyeceği şeye ve kendisini modernizasyonun tamamlanması ve gerçekleştirilmesi olarak gören modernin devam etmesini sona erdirip, tam bir son verinceye kadar – sürer. Fakat bu modernizmin tamamlanmamış vadisini tamamlama ve sürdürme girişimi hangi biçimi alabilir.

Şimdi gelin, 1945'deki Alman yenilgisinden sonra sanatsal açıdan Birleşik Devletler ve ideologlarının yüzyüze geldiği dünya durumuna geri dönelim. Modernizm söz konusu olduğu sürece, kesinlikle dünya ölçeğinde bir tür estetik 'eşitsiz gelişmeyi' tespit etmek zorundayız. Açık nedenlerden dolayı Sovyetlerin de yaptığı gibi, Mihver Devletleri* kendi modernizm momentlerini kaçırdılar. Bütün bu üç ülkenin hepsinde, (Japonya'yı dışarıda bırakıyorum)

* İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya, İtalya ve Japonya'nın oluşturduğu ittifak. – ç.n.

1930'ların başlarında âniden kesilinceye kadar, 1920'lerde canlı bir modernizm vardı. Estetik düzeyde bu durum kesinlikle Habermas'ın çok iyi bilinen tamamlanmamış proje olarak modernizm sloganını haklı kılar. Bizim için hayatî olan, bu ülkelerin sadece sanatsal olarak gelişmemiş olmaları değil, ama aynı zamanda şimdiki bağlamda bazı uygun 'modernist' estetik pratiklerin modernizmin ideolojisi biçiminde kodifiye edilebileceği teorileştirme momentine erişmede de başarısız olmuş olmalarıdır. Bu arada, Batı demokrasileri denen ülkelerde de bu moment yoktur, ama farklı nedenlerden dolayı. Aslında Anglo-Amerika'nın merkezini oluşturan ülkelerde modernizm II. Dünya Savaşı sonrasına kadar ikincil veya oldukça ikincil bir kuvvet olarak kaldı. Fransa'da işler yine biraz farklıdır: Baudelaire'in 'modernite' kelimesini yeni ufuklar açıcı şekilde kullanması Fransız sanatının modern dönemdeki merkeziliğini gösterse de, çirkin 'modernisme' kelimesi daha sonra kısaca değineceğim garip bir teorik gecikmişlik örneğini ortaya koyarak, son birkaç yılda kullanıma girdi. Tek istisna, CIAM ve Le Corbusier'in saldırgan bir şekilde modern sloganını popülerleştirdiği ve onun ideolojisini oluşturmak için gayretle çalıştığı mimaridir. (Ancak daha önce gördüğümüz gibi, sıfat olarak 'modern'in semptomatik değeri ile söz konusu dönemden çok önceki estetik tartışmalarda ortaya çıkan ve bu şekliyle modernizm sloganını hatta mimari alanında bile çok geçerli olmayan bir isim (olarak modern – ç.n.) arasında ayırım yapmak önemlidir.)

O zaman, Soğuk Savaş durumunun önerdiği şey, ideolojik (fırsat olduğu) kadar sanatsal fırsat değildir. Resimdeki soyut dışavurumculuk kesinlikle büyük ve kalıcı bir başarıydı. Ama ben geç modernizmin bir Amerikan olgusu veya daha uygun bir söyleyişle bir ABD olgusu olduğunu öne sürdüğümde, aklımda, soyut dışavurumculuğun en uygun şekilde yaratmak zorunda olduğu ve ondan sonra da özel olarak bir Kuzey Amerikan kültür emperyalizmi olarak yurt dışında gittiği her yerde ona eşlik eden rol olan bir sanat teorisi, modernizmin ideolojisi vardı. Hikâye Serge Guilbaut'nun *New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı* (How New York Stole the Idea of Modern Art) adlı klasik kitabında mü-

kemmel bir şekilde anlatılmıştır ve onu burada tekrar etmeyeceğim. Bu gelişme çok daha sınırlı bir ulusal düzeyde Wallace Stevens'in zengin ve karmaşık yapıtının her ikisi de siyasetle veya başka bir deyişle dışsal ve şiir dışı ve edebiyat dışı kaygılarla (ilgilerle) lekelenmiş olan Ezra Pound ve T.S. Eliot'nun yapıtlarının yerini almaya başladığı Amerikan şiirinde tekrarlanmıştır. Ama Ezra Pound ve Eliot'nun (olabildiği kadar şüpheli ve sağcı olabilecek) politikaları, onların gerçek modernist olduklarının işaretiydi. Yani onlar, artık savaş sonrası döneme çok uygun olmayan bir şekilde Mutlak'a ve Ütopyacılığa inanıyorlardı (her ne kadar Amerikalı şair Eliot'nun Avrupacılığının bir estetik NATO ideolojisi gibi çalışıp Britanya'nın savaş sonrası kıtaya entegrasyonunu hazırladığı söylenmiş olsa da).

Bu arada Stevens, transfer ve çevirileri, ihraç stratejilerini, mümkün kılacak kadar soyuttur, bu bakımdan çok – fazla – Amerikan olan William Carlos Williams'dan tamamen farklıdır (her ne kadar bir başka anlamda, kendisi için, asla Avrupa'yı ziyaret etmemiş son Amerikalı diyen Stevens yüksek kültürlü bir 'anadil' düzeninin yerli delillerini sunmuş olsa da). Stevens'in şiiri hem edebiyat hem de teori gibi görülebilir; onun pratiği asıl olarak, etkili Yeni Eleştiri ile birlikte teoriyi oluşturma pratiğidir: Bu hem Stevens hem de Yeni Eleştiri bir modernizm ideolojisinin doğabileceği alanı hazırladılar demektir.

Ama şimdi o ideolojinin ne olduğunu söylemenin zamanıdır: Bu ideoloji Yeni Eleştiri içinde bulunmak durumundadır, ama her şeyden öte, dönemin Amerikan resminden doğan eleştiri içinde bulunmak durumundadır; ve geç modern çağın önemli teorik şahsiyetlerinin ve aslında başka herkesten daha çok modernizm ideolojisini hiç yoktan ve bütün yönleriyle yaratan teorisyenin, Clement Greenberg'i kastediyorum, adıyla özdeşleşmiştir. Greenberg'in tarihsel başarılarını çok yakın zamanlara kadar gölgeleyip, onun diyelim şiirsel dil doktrinlerine paradigmatik uygunluğunun zamanında çok seyrek olarak kabul edilmesine neden olan şey, tam da değişik sanatlardaki 'özerklik ideolojilerinin' izolasyonculuğu olmalıdır ve bu fevkalade ironiktir. O'nun müdahalesinin ta-

dını vermenin yanı sıra, görsel sanatlar alanında bir estetik özerklik teorisinin nasıl kurulabileceğini göstermek için birkaç pasaj alıntılacaktır:

Bu yeni toplumdan bir yüz çevirme değil, ama, sanatın kapitalizme karşı sığınağı olacak bir Bohemya'ya göç olmak durumundaydı. Avant-garde'in işi, burjuva toplumuna muhalefet içinde, bu toplumun ideolojik ayrımlarına ve sanatların kendi kendilerinin meşrulaştırılmaları olmalarını reddetmesine boyun eğmeden, bu aynı toplumun ifadesi için yeni ve uygun kültürel biçimleri bulma fonksiyonunu yerine getirmek olmak durumundaydı. Romantizmin hem çocuğu hem de olumsuzlanması olan Avant-garde, sanatın kendini – koruma içgüdüsünün ete kemiğe bürünmesi haline gelir...

Avant-garde, sanatlara toplumun ideolojik mücadelelerini buluştıran fikirlerden kaçış zorunluluğunu, gündemindeki ilk ve en önemli madde olarak gördü. Fikirler genel olarak konular anlamına gelmeye başladı... Bu biçime yeni ve daha büyük bir vurgu anlamındaydı ve sanatların bağımsız meslekler, disiplin ve beceriler olarak mutlak özerk ve sadece kendi adlarına saygıyı hak ediyor oluşları iddiasıyla ilgilendi.¹¹

Avant-garde resmin tarihi, medyasının (aracının) direnişine ilerici bir teslim oluşun tarihidir, bu direniş asıl olarak düz resim düzleminin, gerçekçi perspektif uzayı için kendisini 'delip geçme' çabalarına direnişinde oluşur.¹²

Burada, ilk planda bir estetik özerklik fikrinin kuruluş tarzı hakkında daha geniş bir anlayışa ulaşmadan önce, iki şeyi – ilki Greenberg'in tarihsel ve politik durumu ve ikincisi de karmaşık bir resim teorisini diğer sanatlar ve araçlara (medya) aktarma olgusu üzerine – tartışmak gerekiyor.

Greenberg'in başlangıçtaki Marksistliği ve ayrıca genel olarak sanatı politik olandan ayırmasını belirleyen, Stalinizmden uğranan hayal kırıklığından kaynaklanan Troçkist tutumu, iyi bilinen bir şeydir. Ama bunlar görece farklı çerçevelerdir. Marksist tutum sanatlarda modernizm ile bunun burjuva bağlamı arasında bir uzlaş-

¹¹ Clement Greenberg, 'Towards a newer Laokoon' (1940), *Collected Essays*, C. 1 (Chicago: University of Chicago Press, 1986) içinde, s. 28.

¹² A.g.e., s. 34.

mazlık olduğunu varsayar; ve Marksizmin içindeki düzeyler bu uzlaşmazlığın açıklanmasının anti-kapitalist bir tutumdan anti-burjuva bir retoriğe kaymasını mümkün kılar. O zaman, artık sosyo-ekonomik sistemin bir çözümlemesine dayandırılmayan burjuva-karşıtı retorik, artık kolayca hiçbir şekilde bir politikayı belirlemeyen toplumsal antipatiler şekline gerileyebilir; Greenberg'in çağdaş öğrencilerinin 'burjuvaziye sadık muhalefet' diye tanımlayabilecekleri, burjuva toplum içindeki sığıntı bir tutumun sınırlarını belirleyerek. (Bu usta ve gülünç kıvrıma, ister yüksek ister geç modernizmin oynadığı rolden çok, her yeri kaplamış ticarilik içindeki bir çok postmodern sanatçının rolüne çok daha iyi uyuyor görünmektedir).

O zaman anti-Stalinist gelişme, sol siyasî praksis ile burjuva kamusal alanı, sanat yapıtına dışsal diye tanımlanan tek bir varlık içinde birleştirecek şekilde, bu burjuva-karşıtı tutumun üstünü örtme eğilimi gösterir. Hem solun politika üzerindeki ısrarı hem de burjuva özgürlük retoriği yukarda alıntılanan pasajda 'toplumdaki ideolojik mücadeleler' olarak (birbiriyle) uyumlu hale getirilir. O zaman toplumdaki ideolojik mücadeleler, 'içeriği' veya Greenberg'in burada 'fikirler' veya 'konular' dediği şeyi, oluşturur; ve bunlar daha katıksız estetik bir şey haline gelmesi için (safılık veya 'saf şiir' sloganının eski bir dil olduğu kabulüyle) sanat yapıtından sökülüp atılması zorunlu olan şeyin, hangi ideolojik inançtan olursa olsun politika olarak tanımlanmasını mümkün kılarlar.

Ama böylece iki avantaj elde edilir. İlki, Marksçı model, şimdi, yeni ve şaşırtıcı bir biçimde korunup, geliştirilebilir: Yapıtın arındırılması ve ona yabancı her şeyin kökünün kazınması şimdi sanatın kendisini (ister kapitalizm ister basitçe orta-sınıf önyargıları olsun) düşman bir ortama karşı savunma yolu olarak görülebilir. Greenberg'in estetik programı şimdi, ister politik ister toplumsal olsun fark etmez, kendisine düşman bütün güçlere karşı sanatın kendini koruma içgüdüsü olarak selamlanabilir.

O zaman – sanatın gerçek konusunun 'içrek' hale geldiği ve bu konunun maddî aracın (medyum) kendisinin olduğunun keşfedil-

diği – yeni süreç de şimdi modernist nihai amaçla (telos) ve Yeni ve yenilikle yeniden özdeşleştirilebilir ve doğuşu için yeni bir soykütüğü (genology) inşa edilebilir ki, bu soykütüğünün anlatısı ‘kendi aracının direnişine bir tür tam teslim oluş’ yolunda, kesinlikle (şimdi figürasyon olarak anlaşılan) dışsalın yok edilmesi eğilimi etrafında oluşur. Şimdi klasik dönemde âniden gelip geçen değişik yenilik iddialarını örgütleyip koordine edebilecek bu yeni ereksel anlatı, Greenberg’in estetiğini bir manifestoya ve takdir ettiği ressamı tam bir kolektif harekete dönüştürmek için tasarlanmış eski ‘avant-garde’ teriminin, Grenberg tarafından eşit derecede şaşırtıcı sahiplenilmesini de açıklar. Ama eski avant-garde’lar bu anlamda zar zor saf ve biçimcidirler ve Greenberg’in eşit derecede tutkuyla sanattan uzaklaştırmayı arzuladığı (hangi tipten olursa olsun) o politik misyon ve içeriği, çok özel şekilde vurguladılar ve tutkuyla desteklediler.

Greenberg’in (eğer onun bir eleştirmen olarak sezgisel dehasından gerçekten ayırabilirsek) bir ideolojist* olarak büyüklüğü sadece toplumsal ve siyasal arenadaki bu ikilemlerin başlı başına yeni estetik çözümlere nasıl dönüştürüleceğini görmüş olması değildi, ne de yeni çözümlerin tam da onun yeni ideolojik anlatısının zirvesi olarak ortaya çıkacağı bir şekilde modernist geleneği yeniden oluşturacak bir yol bulmuş olmasıydı; fakat aynı zamanda gününü nasıl yakalayacağını bilmesinde ve Soğuk Savaşın başlamasını umudun sonu ve bir önceki dönemin üretici enerjilerinin çöküşü olarak değil de, daha çok bu enerjileri toplayacak ve yeniden uyandıracak yepyeni bir ideolojiyi oluşturmak ve gelecek için tümüyle yeni bir (estetik) plan sunmak için bir fırsat olarak görmesi idi.

İkinci yorum, böyle – açıkça araca – özgü – bir estetik ve böyle bir ideolojinin diğer sanatlara aktarılışının ortaya çıkardığı sorunlarla ilgilenecektir. Bu iki şeritli bir yoldur. Sadece, yağlı boya resim malzemelerinin ve tuval yüzeyinin selamlanışının nasıl, olasılıkla diyelim dil sanatlarında kendi dengini bulabileceğini gös-

* fikir sistemleri uzmanı – ç.n.

termek zorunda değiliz, aynı zamanda bu sanatların ilk olarak niçin (böyle) bir transfere ihtiyaç duyduklarını, niçin kendi özerklik ideolojilerini bağımsız olarak geliştiremediklerini de (aslında Yeni Eleştirmenlerin edebiyat için yapmış göründükleri gibi) göstermek zorundayız.

Çünkü edebiyatın ve hatta daha da özel olarak lirik şiirin, anlatsal olmayan şiirsel söylemin bir tür modernist *güzel sanatlar sisteminin** tam merkezinde (veya zirvesinde) olduğu paradoksal bir durumla karşı karşıyayız. Bu, sanatın varsayılan özerklik statüsünün temsilinin kendisi temsil edilemez olduğu derecede, yanıltıcı bir iddidir. Çünkü şiirin kendisi ‘müziğin konumunda olmak istemiyor’ mu? Ancak eğer temsili dikkatinizi müziğin kendisine yöneltirseniz, o da, anlamın dışsal boyutlarının kutsallık derecesine yüceltildiği bir şiirsel söylem olarak tanımlanmamış mıdır? Öyleyse, müzik içeriği olmayan bir anlam türü olarak düşünülür, hiçbir şey söylemeyen bir mutlak dil türü: Sanki boşluktaymış gibi kesinlikle kendisinin belirlediği bir sonraki ideolojik hareket içinde, kendisinden başka (hiçbir şey söylemeyen bir mutlak dil türü – ç.n.). Böylece bir çeşit dairesel uçuş içinde değişik sanatlar – daha iyisi, değişik sanatların araçları – sadece bir sonrakinden temsili özellikler ödünç alarak kendi mutlak nitelikleri (olduğunu) iddia edebilirler (Schilling’in meşhur sözü şöyledir: ‘mimari bir tür donmuş müziktir’; ve benzeri).

Bu nedenle, eğer sanatın özerkliği figürel (betimsel-tasviri) alanın ötesinde bir mutlak manevileştirme veya yüceltme anlamına geliyorsa, bu diyalektik olarak benzer şekilde bir mutlak maddilik bakımından da tasavvur edilebilir. (Hegel’in işaret ettiği gibi, Varlık ve Hiçlik aynı kapıya çıkar). Denklem en paradoksal biçimi, dilin maddiliğinin onaylandığı biçim olacaktır. Burada, kuşku yok ki, Marx’ın sözünü ettiği şu “havadaki titreşimler”den veya Saussure’un (son zamanlarda bu görüş üstüne yürütülen olağanüstü kuramsal tartışmalardan habersizce) kendi Gösteren boyutuyla ilgili düşüncesini emanet edeceği şu “akustik imge”den çok daha üstün bir tür anımsatılmak istenmektedir. Dilin maddili-

* *système des beaux arts.*

ğinin en dolaysız taraftarlarının (kendi farklı bakış açılarından, Paul de Man ve Jean-François Lyotard) bütün yolu katedip, sonunda dilin insan dışı (inhuman) olduğu şeklindeki skandal tutumu onaylayanlar olduğu ortaya çıkar. Skandalın kendisi de iki şeritli bir yoldur: Çünkü varsayım şimdi hiçbir çabaya gerek olmadan pek çok maneviyatçılık tarafından sahiplenilebilir (dil, teknik olarak insan dışı ise, o zaman, Tanrının kendi ölümlü ve organik yaratısına üflediği nefestir.) Ancak bu maddilik sık sık – bu aşamada maddî bir dilin, (en mükemmel örneği bilinç olan) diğer insanî yeteneklerle *par excellence* (örnek teşkil eden) radikal uyumsuzluğunun ortaya koyduğu, nihai akıl/beden sorunu – hayvanî olanı varsayar. Bu nedenle Lacan'ın insan organizmasının Sembolik Düzen'de yabancı unsur olarak ortaya çıkışı kavramı çoğunlukla kurgubilimsel yan anlamlara sahiptir; o zaman dil, dünya dışı bir yolcular ırkının, ilk kısa ziyaretlerinde başıboş dolaşırken buldukları mutsuz insanî hayvanlara empoze ettikleri garip bir özellik haline gelir.

Gerçekte bu tür teorilerde kabul edilen şey ideolojik temsilin gerekleridir. Greenberg'in yağlı boyasının maddî 'dilleri', tuval ve 'resme özgü' yüzeyin gerektirdiği somut, elle tutulabilir jestsellliği özerk sanat yapıtı kavramına belirli bir dramatik içerik katar ve bizim teknikten araçsal-olmayan bir yoldan bahsetmemize imkân tanır. İşte bu anlamda edebiyat veya saf edebiyat diğer sanatlarla yönelik köklü bir kıskançlık duyar: onların ereksel tarihlerinin sağlamlığı ve seçtikleri maddiliklerin (materialities) kesinlikleri ve güven vericiliklerine (sahip olmayı – ç.n.) arzular. Edebiyat – metalaştırma çağında – tıpkı diğer sanatların nesnelerinin olmuş göründükleri gibi bir şey olmak ister; tıpkı, Flaubert'in vizyonunun sonundaki Aziz Anthony gibi sürekli en derin arzusunu mırıldanır: 'Bir madde olmak!'

Ve işte bu nedenle edebiyat, resmin kıskanılacak derecede sağlam modernist estetiği ile çok önemli bir flörtten sonra, artistik dilin, yani ondan sonra dil sanatlarının diğer biçimleri üzerinde merkezlik konumuna yükseltilen şiir ve şiirsel dilin yedek veya ikin-

* 'Etre la matiere!'

ci dereceden maddîliği üzerine odaklanır. O zaman edebi bir yazılı modernizmin bütün kendine saygı duyan ideologları için, saf bir şiirsel söylem, bütün diğer dilsel olguların (başlarına geleceklerin sorumluluğunu kendileri üstlenerek) kendi yok oluşlarına doğru çekildikleri sabit yıldızı oluşturur ve bu şekildeki 'imkânsız' bir ideal, şiirsel dil 'tanımı', Yeni Eleştirmenlerden bu yana (ve onlardan önce eski Rus ve Çek Biçimcileri) bütün modernist eleştirmenler için en iyi fare tuzağı haline gelecektir. Dolayısıyla Northrop Frye (*Eleştiri'nin Anatomisi*'nde) anlatının kendisinin eşit üstünlüğünü iddia ettiğinde, bu modernist ideolojinin (büyük) yapısında 1957 gibi erken bir zamanda tanık olunan ilk büyük çatlaktı ve hepsi de özellikle modernist edebi ideolojinin tabutuna birçok çivi çakan Barthes, yapısalcılar ve semiyotikçiler, yeniden keşfedilen bir Bakhtin, belirli Freudculuklar, bu konuda onu takip ettiler.

Ama şimdi ilk planda böyle bir ideolojinin oluşturulmasının önkoşullarına dönmemiz gerekir. Felsefî estetiklerin tümünün Kant'tan beri bu doğrultuda hareket ettiği ya da aslında Kant'ın kendisinin kendi gerçek tarihsel gerçekleşmesini bu geç modern ideolojilerinde bulan bir doktrinin felsefî yaratıcısı olduğu ileri sürülebilir. Bu tarihsel kaydı, birçok kopuş ve boşluk olarak yeniden inşa etmekten çok devamlılıklar içinde organize eden bir tarih yazımı üzerine kurulmuş önemli bir itirazdır; ve benim burada vermeye çalıştığım daha geniş bir yanıtı hakeder.¹³ Ben Kant'ın estetiğinin sanatı feodal dekorasyondan kurtardığını ve yeni bir burjuva sanatını Ütopyacı ve daha sonra modernist değerleri taşımak üzere bir zemine oturttuğunu düşünüyorum. Ama Kantçı sistemi anti-politik ve tamamen estetikleştirici bir geç modernist ideoloji için yeniden kullanmak bana tarihsel bir yanlış gibi görünüyor. Bu da, birçok çağdaş düşünür ve tarihçinin bize gösterdiği gibi, geleneğin, aslında bir modern ve hatta çağdaş, post çağdaş ve postmodern icat ve geçmiştin otoritelerinden alıntı yapmanın bir

¹³ Greenberg'in Kant'a başvurusu Üçüncü Kritik'ten çok 'Birinci Kritik'i kullanır; bkz. 'Modernist Painting', *Collected Essays*, (New York: Columbia University Press), Cilt IV (1993) içinde, s. 85.

tür pastişden* çok az farklı olduğu, başka bir vakadır. Sanatın özerkliği bugün yüksek edebiyat, siyasî modernizm ve onun ilkesinden (canon) çok az farklı bir şey demektir.

Ama – bu şekilde ifade edilmeleri nedeniyle kişisel fikirlerden çok az farklı oldukları için – bu fikirleri ilk planda özerklik kavramını oluşturan operasyonların – onun önkoşulu olan mümkün kılıcı hareket – bazı değerlendirmeleri ile desteklemem gerekir.

Bunun zor olmadığını düşünülebilir. Sanatın özerkliği sanatı sanat olmayandan ayırarak kesin biçimde sağlanabilir; onu saran gerçek yaşamın, iş dünyasının ve burjuva günlük yaşamın bataklığından estetik saflığı geri alarak. Ama bana göre mesele hiç de bu değildir, her ne kadar estetik ideologları kendi başarılarını bu şekilde tanımlamış, estetiğin estetik olmayan her şeyden (ve bütün diğer akademik disiplinlerden) bu şekilde ayrılmasını kendi tanımlarının köşe taşı ve bu tür bir estetik özerkliğin gerçek tanımı yapmış olsalar da.

Bu tutumda doğru olarak kalan tek şey, bu tür bir ayrılma veya kopmadır, ama bu tam da onların tasarladığı yerde meydana gelmez. Estetiğin özerkliği, estetiği Kant'ın ilk planda asla bir parçası olmadığını gösterdiği bir gerçek yaşamdan kopartarak sağlamamaz. Aksine, estetiğin kendi içindeki radikal bir ayrışma ile gerçekleştirilir. Edebiyat ve sanatın kültürden radikal bir şekilde ayrılması ve kopartılması ile. (İşte bunun için örneğin T.S. Eliot'un kültürün restorasyonu projesi geç modernizme uygun değildir).

Çünkü bütün biçimleriyle kültür denilen şey, daha çok estetiğin günlük yaşamın şu ya da bu tipi ile özdeşleştirilmesidir. Bu nedenle sanat – yüksek sanat, büyük sanat, siz onu nasıl selamlamak isterseniz – kültürden farklılaştırılmak zorundadır ve bu operasyon tarihsel olarak ancak tam da televizyon çağının başlangıcında, daha sonra kitle kültürü damgası vurulan şey bebeklik çağında iken gerçekleşir.

Ama Greenberg'den Adorno'ya ve Amerikan Yeni Eleştiri-

* Birçok kaynaktan öğeleri bir araya getiren sanat eseri... – ç.n.

si'ne kadar gerçekte sanatın özerkliğini (savunan) bütün büyük teorisyenler ve ideologlar (onun gerçek uygulayıcılarına karşı konumlanmış) modernizm ideologları, kültür kavramının böyle bir sanatın gerçek düşmanı olduğu konusunda ve eğer biri kapıyı 'kültür'e açarsa, şimdi kültürel çalışmalar terimi altında küfredilen her şeyin içeri dolup saf sanat ve saf edebiyatı onarılamaz biçimde bozacağı konusunda hemfikirler. Ama bu denetleyici farklılaştırmanın aslında estetik olanı estetik – olmayandan ayırmadan çok fazla uzak olduğu da aşikâr olmalıdır: Aksine reklâm ve pop kültürü Wallace Stevens veya Joyce kadar estetik iken, bu tam da kültür alanının kendisine en geniş anlamıyla estetiğe içsel bir ayrılmasıdır, çünkü bu anlamda yüksek sanat ve edebiyat televizyon kadar kültürelidir.

Ne de niçin bu kurucu hareketin yapılması gerektirdiğini görmek zordur: Schiller'den Hegel'e (ve Eliot kadar geç bir zamana) kadar, kültür asıl olarak toplum veya günlük hayatla sanat arasındaki bir dolayım mekânıdır. Kültür bu boyutların her iki yönde karşılıklı etkileşimde bulunduğu yerdir: Sanat (Matthew Arnold'un arzuladığı gibi) günlük hayatı yüceltir veya toplumsal yaşam aksine sanat ve estetiği küçültür ve bayağılaştırır. Böylece kültür sınırlar ve geçişler ile ileri ve geri hareketlerin alanı, bir düzey veya boyuttan ötekine dönüşüm ve çevirilerin yeri gibidir. Eğer bu belirsiz alanı bir dolayım olarak görürsek, büyük sanatçıların her zaman yaptığı gibi, kültürün toplumsal kutbu sadece içerik veya ham madde olarak kalmaz, aynı zamanda sanatın Mutlak olarak modernist biçimde, özellikle Mutlak olarak modernist biçimde bile, düşen bir toplumu kurtarıp yüceltmek için hakiki bir fonksiyona sahip olacağı temel bir bağlamı da sunar. Öte yandan, eğer adlarını andığım teorisyenler ve eleştirmenler gibi sınırların bu belirsizleşmesi karşısında bir rahatsızlık hissedilirse, sanatı zorunlu olarak içine soktuğu bir belirlenemezlik karşısındaki gerginlik; o zaman sanat alanını daha fazla sızma ve bulaşmalara karşı korumak için bağlantıyı koparmak, bu diyalektik hareketi kesmek, kültür kavramına meydan okumak ve onu felsefi olarak gözden düşürmek hayati hale gelir. Bu sınırın öte yanındaki uzmanların –

toplumsal bilimciler – estetikleştirici modernist eleştirmenlerin bu tür bir hareketine zorunlu olarak karşı olmadıklarını eklemeliyim. Çünkü bu radikal ayrılma onların disiplinlerini de korur: Bu ayrılma, kültürü sosyolojideki araştırma içinde küçük bir düzey haline getirir ve her şeyden önce onların değişik teorilerini ve araştırmalarını, çok karmaşık ve zor ve insan özgürlüğünün ölçülemezlerini dikkatle sınırlanmış ve kesinleştirici, test edilebilir, yanlıştırabilir testlerin ve anket formlarının, istatistiklerin alanına yeniden sokmakla tehdit eden, kültür ve ideoloji ve bilinç hakkındaki bütün o sorulardan temizler ve kurtarır. Kültür ve sanatın ayrılmasının, sosyal bilimcilerin gözünde sanat ve estetiği, haklı olarak ait oldukları sandığa yeniden koyan – onların disiplinlerini son kırk yılda sözde insan bilimlerinde ortaya çıkan saf teorinin o saldırısından koruma ek avantajına sahip olduğu da eklenmelidir. Böylece, bütün yönlerde, kültürü pejoratif (aşağılayıcı bir anlama sahip – ç.n.) bir kelimeye indirgeme iradesi ortaya çıkar: Kültür, kötü kültür, kitle kültürü, ticarî kültürdür. Hümanistler onu hiç vicdan azabı çekmeden sosyal bilimlerin yapacağı otopsiye teslim edebilir, edebiyatı dokunulmamış ve erim ötesi olarak ve kendi uzmanlarının dışsal sorunlarla rahatsız edilmeden kendi işlerine devam edebilecekleri bir alan içinde bırakarak.

Fakat bu Edebiyat gerçekte yeni bir icattır: Bu edebiyat, insanlık tarihinin çağları boyunca biriktirdiği dev temsili ve kültürel (aslında büyük oranda dinî) arşivi temsil etmez: Aksine aslında o (geçmişin modernizm gibi parçalarını kendi imajı içinde yeniden yazmayı seçmesiyle birlikte) modernizm denen oldukça sınırlı bir tarihsel fenomendir. Öyleyse burada elimizde birkaç kimlik tanımlı var: Yüksek edebiyat ve yüksek sanat, kültür çıkarılmış estetik, (asıl olarak kitle kültürü demek olan) kültürden radikal şekilde temizlenmiş ve arıtılmış estetik alan demektir. Bu yeni değerın savas sloganı son yıllarda (en azından ABD’de) o yeni ve eski ifadeye, ‘yasa’ya (canon) dönüştür, yani basitçe büyük kitaplar listesi demek olan, sağcılarımızın Matthew Arnold’dan aktarmayı sevindikleri ‘düşünülen ve söylenen her şeyin en iyileri’ demek olan ‘yasa’ya dönüştür. Bu terim ve kavram (eğer hâlâ kalmışlarsa)

geçmişe karşı gerçek bir tarihsel ilgi ve bağlılık duyan eski filoloji uzmanları ile (geç) modernin gerçek ideologları olan yeni estetler arasında bir ittifak önerme avantajına sahiptir. Bu böylece burada vurgulamak istediğim temel gerçekliğe, yani bu saf estetik veya sanatsal yasanın (canon) yakından bakıldığında, modernizmin kendisinden çok az farklı bir şey olarak görülmesini gizlemeye hizmet eder.

Şimdi modernizm ideolojisi dediğimiz şey eğer Kant'ın estetik mirasından bir tür organik ve evrimsel gelişme olarak çıkarsanamazsa, o zaman üzerinde birçok bireyin – ayrı ayrı dahil oldukları tarihsel görevin çok da farkında olmaksızın – kolektif olarak çalıştığı ideolojik bir proje olarak düşünülme durumundadır. Bundan da fazlası, bu, komşuları ile kültürlerarası akrabalıkları (ister dışarda ister içerde) her zaman açık olmayan özgün ve biricik ulusal – edebi görev veya zorunluluk olan değişik ulusal durumlarla birlikte tekrar tekrar yeniden ortaya çıkan bir proje olarak görmek zorundadır. Ve biz daha önceden bahsettiğimiz eşitsiz gelişmeyi değişik gecikmiş veya erken doğan modernizmlerin eşzamanlı olmayan dinamikleri (Habermascı terminolojiyle) bunların (gelişmeyi) 'yakalamaları' veya aslında zamansız bitişlerini hesaba kattığımız zaman, (bütün bu seçenekler yerel olarak tatmin edici anlatılar sunsalar da) modernizm ideolojisinin kuruluşunun, hiçbir tek, basit etki veya kültürel ve şiirsel emperyalizm, kültürler arası yayılma veya ereksel gerçekleşme modeline indirgenemeyecek, çok zamanlı (multitemporal) ve çok hatlı resmi ortaya çıkar.

Dolayısıyla seçici olmak ve bu paralel ama tamamen farklı ve tarihsel olarak özgün rotalardan çok azını ele almak durumundayız. Çok farklı bir bağlamda Paul de Man ve T.W. Adorno'nun geç estetiklerine değindik ve aslında her ikisinin de kendi tarzları içinde modernist sayılması gerekir ('postyapısalcılıkları' – sıcak bir tartışma ve tutkulu bir anlaşmazlık bayrağını yükseltmek için – daha çok, bazı geniş postmodernizm anlatıları ile uyum içinde görünen Deleuze, Lyotard ve Foucault'nun da siyasî ve estetik olarak modernist sayılması gerektiği gibi) .

Ama de Man ve Adorno'da (mevcut bağlam içinde) önemli olan şey, geç dönem yapıtlarında gür sesli bir modern ideolojisinin bütün ideolojik projeyi şüphe altına soktuğu söylenebilecek

gerçek bir öz eleştirel ve refleksiv momentine ulaşma tarzı, ama bunu sanki öbür yandan, bütün yolu katettikten sonra gerçekleştirmiş olmasıdır. Dolayısıyla onların hikâyeleri iki farklı şekilde anlatılabilir: Ve onları daha yaygın bir şekilde paylaşılan bir geç modernist estetikçiliğin üstün ve zengin kavramsal temsilcileri olarak gören seçenek, kesinlikle, onların kendilerini bir yandan sanatın özerkliğinin yeniden inşasına öte yandan ise klasik modernist Mutlak'ın yeniden icat edilmesine yönelten, derin bir rahatsızlıkla beraber saf estetiğin sıradanlaştırılmasına inanmayı sürdürdükleri okumadan daha az ilginçtir: Kısacası sanat mesleğini eklemleme çabası, basit sanattan bir şekilde daha fazla bir şey olmak durumundadır.

Bu tutumlar, dolayısıyla bir akımın ya da eğilimin basit örnekleri olarak hizmet edemeyecek kadar karmaşıktırlar ve ben de bu nedenle diğer ideolojik yapılar üzerinde kısa bir süre durmayı öneriyorum – 1945 sonrası Alman ve Fransız edebiyatının içinde bulunduğu durumların özgünlüğünü çok daha açık bir şekilde belirten – hiç de eksik kavramlaştırılmamış ve özgün felsefi yoğunlukları olan ideolojik yapılar. Elbette bu durumlar, modernizm söz konusu olduğu sürece, birbirlerinin tamamen tersi durumlardır: Çünkü biz geleneksel olarak Baudelaire ve Flaubert'e ve devrim öncesi 1840'lara kadar geri giden Fransız modernizm geleneğinin birçok bakımdan bütün geleneklerin en eskisi olduğunu varsayıyoruz: Almanya'da ise mevcut (1989 sonrası) ortak anlayış, Weimar döneminin zengin modernizminin II. Dünya Savaşı'ndan sonra hatta şimdi, gerçekten bir estetik geç modernist yenilenmenin temellerini atamayacak kadar fazla politik ve politikleşmiş olarak kabul edilen Gruppe 47 ile bile gerçekten yeniden icat edilmemiş ve tamamlanmamış olduğu şeklindedir.

Ancak sorunu böyle koymak modernizm ve onun estetiğinin gelişmesinin bir genel tipinin (normunun) olduğunu varsayar: Bu, ulusal gelişmelerin her birinin bir tür (ondan) sapma olarak (ama tarihsel anlamda belirlenmiş) olarak görüleceği, bir evrimci çizgi. Modernizm ideolojisinin birçok bakımdan bir Amerikan olgusu ve icadı olduğunu daha önce söyledim: Ama bu (haklı olarak) ko-

nuyla ilgili bir Amerikan bakış açısı olarak hesaba katılmayabilir. Bunun yerine burada öne sürmem gereken şey, yol göstericiliğini Marx'ın kapitalizm tanımından alan bir tutumdur; bu tanımda – merkezî ve en eski örnek olan İngiliz kapitalizmi de dahil – her ulusal yol benzersiz olarak ulusal, kültürel ve tarihsel durumun ampirik özgünlükleri tarafından üst belirlenir; – her ne kadar soyutlamada kapitalizmin gelişmesinin kaçılmaz ve değiştirilemez dinamikleri olsa da – ‘temel’ tarihsel bir paradigma yoktur, kapitalist gelişmenin bütün yolları benzersiz ve tekrarlanamazdır. Bu argümanda diyalektik olan şey, evrenseller ve tikeller arasındaki ilişkinin farklı bir kavramlaştırması olarak formüle edilebilir, bu ilişki burjuva ampirizmi veya sağ duyu için şöyledir: Tikel onun basit bir örneği olarak bir evrenselin altına yerleştirebileceğiniz bir şey ve evrensel, altına tikeli basit bir tip olarak yerleştirebileceğiniz bir şeydir. Diyalektik için evrensel, asla hiçbir ampirik maddileşme veya gerçekleşmesi olmayan bir kavramsal inşadır: Bütün tikeller de özel ve tarihsel olarak benzersizdir ve evrenselin çözümlemedeki fonksiyonu, bütün tikelleri özdeşliğe indirgemek değil, aksine her birinin kendi tarihsel farklılığı içinde algılanmasına izin vermektir.

Her halükârda, Maurice Blanchot'nun yapıtının doğru dürüst bir Fransız ‘modernizm ideolojisi’ veya ‘estetik özerklik ideolojisi’nin en anlamlı ve en aydınlatıcı inşası olduğunu göreceğimizi ileri sürmek istediğim anlam budur. Elbette, böyle bir argüman uzun ve karmaşık bir kariyerin, birçok farklı alternatifleri zaten varolan güçlü ve kışkırtıcı bir yeniden anlatısını gerektirir. Blanchot, giderek, ister ilk Kafkaesk biçimlerinin tükenmesi yüzünden ya da (belki de aynı sonuca çıkacak olan) saf yazma eylemi bilincinin giderek yoğunlaşması yüzünden, bir eleştirmen ve edebiyat teorisyeni haline gelmiş bir romancı olarak görülebilir (ve böyle görülmüştü). O, Alman karşıtı ve Hitler karşıtı milliyetçiliği kendisini, onurunu kurtaracak kadar erken bir zamanda hayal kırıklığı ve depolitizasyona sürüklemiş ve Cezayir savaşına karşı savaş sonrası protesto hareketinde ve sonunda bunu takip eden 68 Mayıs’ının büyük çalkantısında ortak politik hareketin saf biçimini

yeniden keşfetmiş bir sağ-kanat milliyetçi ve ideolog olarak görülebilir (ki bu da doğrudur). O, son olarak, belirli bir post-yapısalcı metinsellik veya metinselleştirmenin özlü edebi teorisyeni (veya ideologu) olarak görülebilir, eklektik temelinin verimliliği Foucault ve Derrida tarafından farklı bakış açılarından benzer biçimde kabul edilmiştir.¹⁴

Benim gördüğüm kadarıyla bütün bunlar onun için inşa edildikleri bağlamlar içinde tatmin edici işler yapan geçerli ve ikna edici anlatılardır. Benim anlatım ise, oldukça farklı olarak ve (çoğunlukla değişik dergiler ve gazeteler için yazılmış köşe yazıları olan) ve Blanchot'nun faşist inancının acı sonu ile savaş sonrası dönemin büyük ulusal bağımsızlık savaşlarının başlangıcı arasındaki görece nadas dönemini tanımlayan o tamamen edebi makaleler üzerinde yoğunlaşacak. Bu makalelerin büyük çoğunluğunun bir araya getirildiği derlemeler *Faux pas* ve *La Part du feu* (Yanlış adımlar ve Ateşin payı), eğer daha belirgin post-yapısalcı (ve hatta post pos-yapısalcı) açıklamalar örneğin *L'amitié, L'écriture du désastre* (Arkadaşlık, Felâketin yazılması), veya *La Communauté inopérante* (İşlemeyen topluluk) lehine değilse bile, ilk yapısalcı yıllarının daha mistik ve mutlak ifadeleri, örneğin *L'Espace littéraire* ve *Gelecek Olan Kitap* lehine görmezden gelinmişlerdir. Bu göz ardı etmenin açık bir nedeni var: (her biri bu iki kitaptan birinde bulunan) sadece iki istisna dışında, erken makalelerin tamamı çok dar şekilde eleştirel ve belirli bir yazar ve metne özgüdürler, sınırlı Balzac ve Molière, veya Pascal ve Mallarmé, Baudelaire ve Lautréamont çalışmalarından, Kafka ve Hölderlin, Henry Miller ve Nietzsche, Kierkegaard ve Faulkner, Musil ve Rilke, Jünger ve Uwe Johnson, Blake ve Hindu kutsal metnlerinin övgüyle değerlendirilmesine kadar uzanırlar. Blanchot'nun (kendi -ülkesinin- [ç.n.] klasikleri için olduğu kadar) bütün bu yabancılar hakkında söyleyecek ilginç şeyleri vardır, ama okuyucu nihai olarak bütün bu kişiler hakkında söylediği şeyin bir şe-

¹⁴ Blanchot'nun Christophe Bident (Paris: Champ Vallon, 1998) tarafından yazılan biyografisine bkz; ve bkz. Michel Foucault, 'La Pensée du dehors', *Dits et écrits*, C. 1 (Paris: Gallimard, 1994) içinde s. 522-39; ve Jacques Derrida, *Parages* (Paris: Galilée, 1986).

kilde aynı şey olduğu ve ilginin post-yapısalcı denen dönem¹⁵ içinde metin veya okumanın çelişkileriyle ilgili, tek bir her yerde varolan ama belki de dar ve özelleşmiş bir düşünceye duyulan ilgi olduğu sonucuna varması hoş görülebilir. O zaman değişik yazarlar ve edebi metinler, kolayca onun sonradan iki teorik makalede 'De l'angoisse au langage - *Kaygıdan dile*' (*Faux pas* içinde) ve 'La litterature et le droit a la mort- *Yazın ve ölüm hakkı*' (*La Part du feu* içinde) doğrudan daha az dolayımli bir yoldan formüle etme girişiminde bulunduğu bir felsefî deneyimin yeniden ifadesi için kullandığı birçok araç veya bahaneler olarak görülebilir.

Fakat her şeyden önce kesinlikle bu küçültme süreci ve kesinlikle bu monotonluk bizim buradaki delilimizdir: Ve bunun birbirinden ayrılmaz iki moment ve adımı olan bir operasyon olduğu gösterilebilir. İlkinde, özerk ve dar bir Fransız kültür ve edebiyat tarihi, II. Dünya Savaşı'nın sonunda her iki dünya savaşının büyük rakip güçlerinin asıl olarak Avrupalı alanının yerini alan, geniş savaş sonrası uluslararası topluluğa açılır; ve bu, şu ya da bu yabancı ismin basitçe eklenmesinden daha dramatik bir harekettir. (Faulkner ve Hammett'in 1930'larda halihazırda tutkulu bir Fransız okuyucusu olduğu iyi bilinen bir şeydir). Blanchot'nun dikkate değer takdirinin savaştan sonra Amerikalıları (ve onlarla birlikte potansiyel olarak ilgi çekici birçok yabancı ve uluslararası edebi geleneği) sahnenin merkezine nasıl yerleştirdiğini görmek için, erken Fransız şovenizmine veya kültürel Malthusculuğun klişelerine başvurmaya gerek yoktur; ve aynı zamanda işgalden hemen sonra Alman edebiyatının kendisini bir anda yeniden (yerine) yerleştirilen hareketin değerini kavramak için de. O zaman bu ilk (olarak) savaş öncesi günlerde neredeyse tamamen Fransız olan bir edebi ilkenin (canon) güçlü bir yeniden inşasıdır.

¹⁵ Bkz. Paul de Man'ın *Blindness and Insight*, (Minnesota, 1997) içindeki Blanchot hakkındaki makalesi. Ancak bu görünüşteki monotonluk, Blanchot'nun *La Nasse* ('Les romans de Sartre'a, Blanchot'nun *La Part du feu* (Paris: Gallimard, 1949)) içindeki makalesinde, 'tezi' kendisi olan bir romanın bazı zorluklarla birlikte ancak 'tez romanı' diye adlandırılabilceğini söylediği zaman da olduğu gibi, sağlam bir uzgörü (insight) ile uyumsuzluk içinde değildir.

O zaman, bütün bu farklı kitaplar hakkında ‘aynı şeyi’ söylemesi ve her bir kitabı sırası geldiğinde yazım eyleminin kendisinin çözülemez paradokslarının bir tekrarı, provası olarak selamlaması gereği – hayati ikinci adım budur. Çünkü her yapıt, – dönemi ve dili, o anki ulusal veya kültürel-politik durum ne olursa olsun – daima aynı olan bir ritüele, edebi yazım ritüeline katılım olarak görülür ki bu, bizim burada sanatın özerkliği dediğimiz şeyin selamlanmasıdır. Çünkü bu Blanchot’nun gerçek özgünlüğüdür. Mallarmé ya da ondan sonra Valéry’nin Blanchot’dan çok önce bu yazma eyleminin refleksivitesi kavramını yarattığı söylenirse, o zaman, onlar için böyle bir öz-bilinçliliğin, hâlâ üretilmesi gereken ve onların estetiklerinin (onun) bir tür manifestosu olduğu yeni bir edebiyat türü tasavvur ettiği de eklenmelidir. Öte yandan, Blanchot için, her yazma eylemi, sadece ‘le livre à venir’ın (*gelecek olan kitap*) değil, bütün edebiyatın bir momentı olan tam böyle bir refleksiviteyi zaten önceden varsayan bir şey olarak kabul edilir. Ama görünüşte alçak gönüllü ve konuyla ilgili bir tutkunun ürünü olan bu makaleler, aslında kendilerine özgü bir program tasarlarlar: Ama bu bir estetik, veya daha iyisi, estetik – ideolojik programdır, yoksa biçimsel veya edebi bir program değil: Bu program şimdiye kadar edebiyat tarihi yazımına hâkim olan (özellikle Fransız) akım ve ekollerden (sembolizm, varoluşçuluk) çok farklı yeni bir edebiyat kavramının inşası ile ilgilidir. Bu, basitçe bir Fransız ilkesinin (canon) uluslararası bir ilke haline genişletilmesi anlamına gelmez: Değişik sanatlar hakkında (onların değişik toplumsal ve tarihsel işlevleri konusunda çatışan ideolojik tutumlarla birlikte) ulusal bir sanat kavramlaştırmasının yerine yeni bir estetiğin özerkliği kavramlaştırmasının konmasıdır. Bu özerklik kavramlaştırması içinde Blanchot kurnazca, bu değişik toplumsal, tarihsel, ideolojik ve politik düzeylerin içeriğini kabul edebilir ve aynı zamanda bunların tamamını olağanüstü bir el çabukluğu ile tek bir edebi yazma hareketi ve edebiyat jistine dönüştürebilir.

Ama bu nasıl başarıldı? Bu Fransa’da gerçekleştirildi ve öyle evrensel ve görülmez bir biçimde oldu ki, *nouveau roman* (yeni roman) kendi daha edebi ve estetik biçimleriyle edebiyatta varo-

luşçuluğun yerini aldığı için, Blanchot'nun ortamı hazırlamasını çok seyrek andı ve buna pek de gerek duyuyor görünüyordu.

Daha önce andığım iki program makalesinin adları bize operasyonun doğası konusunda ipuçları verir. Çünkü ilk addaki 'agnoisse' (sıkıntı) sözcüğü Sartreci varoluşçuluğun (benim uzun süredir 'keder'(anguish) yerine 'gerginlik' (anxiety) diye çevrilmesinin daha iyi olduğunu düşündüğüm) merkezî kavramını tanımlamak için açıkça yeterlidir; ikinci makalenin adında 'la mort' (ölüm) sözcüğünün olmasının Fransız devrimci geleneğine ve özellikle Hegel'in Terör tanımlamasına bir göndermede bulunduğu görülür. Ama bu felsefî kavramlar ilk bakışta ne kadar edebiyat dışı veya dışsal görünebilirlerse de biçimsel olarak her birinin belirli bir tür özerkliği dramatize ettiği anlaşılacak zorundadır: Sartre için özgürlüğün bilinci olarak, gerginliğin, hiçbir içeriği yoktur ve görünüşün altında onu gizli tutmaya çalıştığım ve maziye temizleyen ve bir şekilde mutlak olan bir hareket içinde oradan patlak verdiği yerde, sürekli benimledir. Hegel'in Terör'ü ise aslında mutlak-
tır, bütün bireysel yaşamların içeriğini evrensel olarak tehdit eden ve böylece kendini başlatanların ve aynı şekilde Devrimin yaşamını da tehdit eden, saf bir devrimci özgürlüktür. Bunlar aslında saf edebi hareketler için açıkça aşırı dramatik benzetmelerdir.

Ama her iki makale de Kantçı çıkarsız eylemi bozabilecek ve ya lekeleyebilecek ilgilerin bağışlamaz ve benzersiz, amansızca kökünden sökülmesini amaçlar. Kendini ifade etmeden iletişime ve sanat için bütün uzlaşım (geleneksel) meşrulaştırmaların tamamını işe koşarak – anlaşılabilir bir şekilde yazma eylemini *motive* edebilecek her şeyin imkânsız bir çelişki olduğu ortaya çıkar. Hatta 'hiçbir şey söylemek için yazıyor ve söyleyecek hiçbir şeyi olmadığı için, yazmanın imkânsızlığını göstermek için yazıyor' sonucu bile zayıflatılır ve böylece başbaşa bırakıldığımız mutlak olumsuzluğun – 'şuna buna, herhangi bir şeye hayır değil, saf ve basit hayır'ın¹⁶ kendisi de anlamsızdır. Blanchot'nun büyüklüğü özerk ve içsel olanın mantığının son sınırına ve nihai anlamsızlığı-

¹⁶ Maurice Blanchot, *Faux pas* (Paris: Gallimard, 1943, 1971), s. 11.

* 'le non qui n'est pas non a' ceci a cela, a tout, mais le non pur et simple'.

na (ama, tematikleştirme pathosu (sempatisi) ve de Mann ve Adorno'nun aksine, estetik tutumun kendisini zayıflatma tehdidi olmaksızın) kadar götürüldüğü bu mutlak aşırılıkta yatar.

Şimdi biz varoluşçu veya devrimci analoginin (benzetmenin) işlevini daha iyi takdir edebiliriz: bu kavramların her biri – gerginlik ve Terör – içinde işledikleri o dışsal dış dünyanın baştan başa arındırılmasını gerçekleştirmişlerdir: farklı insan duyguları ve hisleri, kendi farklılıkları içinde ve içeriği olmayan bir yoğun özgürlük bilinci içinde silinirken; Terör toplumun kendisi için (ve aynı zamanda Tarih için) aynı mutlak ve demokratik biçimciliği gerçekleştirirken.¹⁷ Şimdi yeni ideoloji şu terimler arasındaki bir etkileşimle olumlanacaktır: yani estetik özerklik terimi onu yüce değer gibi bir şey konumuna yükselten varoluşsal veya politik olan biçiminde yeniden üretimi tarafından olumlanacaktır; bu arada varoluşsal ve politik kategorilerin asıl içeriği estetik benzerleri tarafından fark edilmeden (algılanamaz biçimde) geri alınır ve buharlaştırılır, modernist olumlamanın gerektiğinde hâlâ siyasî ve varoluşsal meşrulaştırmayla sağlanabileceği, ama varoluşsal bağlılık ve siyasî pratiğin ortaya çıktığı yerde (Mayıs 68) ise Benjamin'in savaş – öncesi hatırlanmaya değer bir anda belirttiği gibi, bir şekilde halihazırda şüpheli şekilde 'estetize edildiği', belirsiz bir dönem yazarak.

Alman örneği ise bundan tamamen farklı olacaktır. Alman örneğinin 'tamamlanmamış modernitesi' ve (edebiyatta olduğu kadar felsefe ve sosyolojide de) dışarıya zorla açılışı kozmopolitçilik içindeki çetin bir kestirme yolu, geçişi gereksiz hale getirir, ama buna karşılık geçmişte bir sapma ve modernizme uygun şekilde bir Alman yolunun yeniden inşasını vazgeçilmez hale getirir. *Merkur*'un direktörü ve enerjik bir sivri (dilli – ç.n.) muhafazakâr polemikçi olan Karl-Heinz Bohrer – özellikle (*Anidenlik: Estetik Ortaya Çıkış – Ânu Üzerine* diye çevrilen) *Plötzlichkeit*'dekiler¹⁸ olmak üzere yazılarında hem orijinal hem de karakteristik olan an-

¹⁷ Maurice Blanchot, *La part du feu*, s. 322–5. (Burada Jean Paulhan, (*Les fleurs de Tarbes*) yoluyla bir gizli dolayım olduğuna hiç kuşku yok).

¹⁸ Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1981); Suddenness, (New York: Columbia University Press, 1994).

ti-diyalektik bir estetik sunar. Bu estetiğin politika karşısı dürtüsü ister istemez daha açıktır, sadece savaş sonrası Alman edebiyatının 'bağlılığı' ve yan kapıda bir Alman Demokratik Cumhuriyeti olmasından dolayı değil, daha doğrudan, o zaman egemen olan Frankfurt Okulu'nun Marksist eğiliminden de dolayı. (Habermas'ın soldaki, ünlü modernitenin 'tamamlanmamış projesini' kurtarma doktrindeki paralel çabası, daha çok, bu hâlâ güçlü biçimde diyalektik tutumları, diyalektik olmayan – asıl olarak sosyal – demokrat ve reformist – bir modernite teorisine dönüştürmeyi amaçlar. Habermas'ın estetik kavramlaştırması, bu haliyle, ikincil ve yardımcı bir kavramlaştırmadır). Ama Alman geleneğinde etkili bir ikincil ve muhalif eğilimin varlığı, Romantizm ve Schlegels'in yanı sıra Schelling'de ve Nietzsche'nin yanı sıra Heidegger ve Carl Schmit'de çağdaş Fransız post-yapısalcılığının ilgili özelliklerini yeterince yerli tutuma asimile etmeyi mümkün kıldı; aynı zamanda Alman felsefesinin prestiji ve merkeziliği, katı biçimde anti-tarihselci ve anti-politik bir argümana (bu biçimde ister Fransız ister ABD'de olsun gereksiz olan), estetiğin felsefeden kesin bir şekilde farklılaştırılmasının eşlik etmesini gerekli hale getirir (paradoksal olarak Kant'ın 'kavram'ı estetik görünüm ve yargının dışında bırakmasının yeterli felsefi yetki vermesiyle sağlanan, oldukça farklı bir ilk özerkleştirme).

'Ânidenlik' kavramlaştırması radikal zamansal kopuş, yeninin somut zaman deneyimi ve süreklilik zamanını ve tarihsel olgunlaşmayı aşan bir zamansallığın fenomenolojik tanımı bakımından yeniden yazımı, şimdi Bohrer'in yeni estetiğin etrafında organize edilebileceği bir saf biçimi, yani momenti ya da ânı kurtarmasını mümkün kılar. Onun yapıtı o zaman 'ânidenlik'in olumsal deneyimi ile (kendisinin belirttiği gibi, kurmaca olduğu kadar şiirsel metinlerin de incelenmesi için yeni ve verimli bir araç olan) daha uygun hem de estetik olan kategorilerin yeniden yazımı için bir temel olarak soyut moment kavramı arasında (ileri geri) gidip gelir. Ama tam da bu uzlaştırıcı imkân aynı zamanda hem bu operasyonun kaçınılmaz sınırlarını belirler hem de bir dizi tarihsel ve felsefi referansı mümkün kılar.

Ânidenlik deneyiminin şimdiki zamanı kendi devamlılığından koparmasında ve garip bir özerklik türünden ibaret olmasına izin vermesindeki o şiddet, o zaman, kavramsal düzeye aktarılabilir ki orada şimdi egemen olan moment biçimi, tarihin ve tarihsel zamansallığın eşzamanlı olduğu kadar artzamanlı yapısından da bağımsızlığını ilân eder. Bu nokta, moment kavramının ‘estetik görünümün varlıktan koptuğu [ve] tarihsel kategorilerin teslim olduğu fiyattan satın alındığı’¹⁹ şeklinde (Nietzsche’nin merkezî figür ve örnek olduğu bir argüman) özerkleştirilebileceği; ya da daha kesin olarak ‘görünüm kavramının ... tarihle uyumlu olduğu, ama “olgusal” karakterinin her türlü zamansal belirlemeye direndiği’²⁰ şeklindeki daha dar bir iddianın ileri sürülebileceği noktadır. Bu, o zaman, estetiğin özerkliğinin bir gerçek toplumsal yaşamın bir-biriyle uzlaşmaz düzeyleri kavramı bakımından değil zamansallık (kavramı) bakımından oluşturulması demektir ve tarih ve politik olana karşı Greenberg’de bulunacak olandan daha fazla bir argümanı mümkün kılar. ‘Tarih Üzerine Tezler’deki son tezin Benjamin’ini* benimsemek karakteristiktir ve Benjamin’i bir ‘siyasî/kararcılığın’ ve ilerleme ve kesintisiz zamanın (bunlar çok yaygın olarak Benjamin’in İkinci Enternasyonal ve Stalinist tarih kavramlaştırmalarını eleştirisi olarak okunmuş kavramlardır) kınanmasının estetikleştirilmesi olarak görülebilir:

Eğer Benjamin’in moment metaforuna [Avrupa edebi modernizmi] ışığında bakarsak, o zaman bizim görevimiz gerçek bir Mesih (kurtarıcı) kavramına başvurmadan onun moment olarak yapısını vurgulamaktır. Edebi modellerinin dili ile konulduğunda, momentin âni-

¹⁹ *Plötzlichkeit*, s. 138; *Suddenness*, s. 139.

²⁰ *Plötzlichkeit*, s. 213; *Suddenness*, s. 227.

* Bu xvii. Tezdir. ‘Zamanımızın bir biyologu, şöyle demektedir: “Homo sapiens’in o acınası elli bin yılı, yeryüzündeki organik yaşamın tarihiyle karşılaştırıldığında, yirmi dört saatlik bir günün sonundaki iki saniye gibidir. Uyarlanmış insanlığın tarihi bu ölçüte vurulduğunda, ancak son saatin son saniyesinin beşte birini dolduracaktır.” Mesihçi zamanın dev bir özeti olarak tüm insanlığın tarihini kapsayan şimdiki zaman, insanlığın tarihinin evrendeki yeriyle tamamen örtüşmektedir.’ Walter Benjamin. *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İst. 2002, Yapı Kredi Yayınları, s. 48 – ç.n.

den ortaya çıktığı yerler bir Mesihe işaret etmez, aksine bunlar algının siyasî estetiğinin momentidir.²¹

Bu tutum, Mesihçilik konusundaki (edebi komünizm hakkında olanlar bir tarafa) ‘Benjamin – sonrası’ benzer çağdaş düşüncelerden çok daha cesurdur ve gündemi çok daha açık hale getirir. Çünkü Bohrer klasik modernlerin kalıcılıklarını (Proust, Joyce’un tezahürleri, Musil’in ‘diğer devleti’) tam bir Ütopyacı momentin, gerçek zamandaki Ütopyacı (ve devrimci) politikadan estetik görünüm düzeyinin zamanına aktarıldığını öne sürmek için kanıt gösterecektir.

Ama böyle bir ‘aktarma’nın gerçekleşme ihtimali yakın bir incelemeyi gerektirir: Biz aktarma (transfer) kelimesini, yeni bir yapının (burada ve mevcut bağlamımız bakımından başka bir yerde, estetik özerkliğin) doğuş ihtimalinin koşullarından biri olarak, enerjinin bir paradigmadan alınıp başka bir paradigmaya yeniden yatırılmasını teorileştirme yolu olarak kullanıyorduk. Ama Bohrer’in romantiklere geri dönüşü aktarma durumunu büyük bir tarihi kesinlikle tespit eder ve ‘algının estetiği’ diye tanımlayacağı o ‘tarzın’ bir tarihsel soykütüğünü sunar.

Bu tarz, yapısal olarak yeni bir şeyi garanti altına almış, veya en azından öngörmüştür ve bu aynı zamanda doğrudan Schlegel ve Kleist’in Fransız Devrimi üzerine düşüncelerine uygundur. Anidenlik, modern ebedi bilinç için çok merkezî olan radikal zamansallaştırma kategorisi, gizli bir şifre değil, somut ve temel bir referansa sahiptir. Romantik edebiyatın parçalı yapısı – Adorno romantik edebiyatı biçimsel bakımından bir metot ve entelektüel bir biçim olarak tanımladı; bu, yanlış bir şekilde, genellikle rastgele bir birliktelik olarak anlaşılmıştır – bu parçalı yapı, düzyazı içinde anidenliğin ortaya çıkmasıdır. Romantik düzyazının estetik figürlerinin – Schlegel’deki pa-

²¹ *Plötzlichkeit*, s. 184; *Suddenness*, s. 201: ‘Verstehet man die Metaphorik des Benjaminischen “Augenblicks” or dem Hintergrund dieser literarischen Verzeitlichung von Zeit, dann hat man ihren Momentanismus herauszuheben ohne dabei einen substantiellen Messias” Begriff in Anspruch nehmen zu müssen. Im Sinne dieser literarischen Vorbilder formuliert: Der Topos des plötzlichen Eintretenden “Augenblicks” verweist auf keinen “Messias” sondern ist der Moment einer politisierten Wahrnehmungs-Aesthetik.’

radoks, şifre, ironi ve Kleist'teki duygusal heyecan ve şaşkınlık – da-
ima tarihsel, devrimci bir süreçteki bir olayın algılanmasına veya an-
laşılabilir olmasına sıkı sıkıya bağlı olduğu bir gruplaşma, sadece âni-
denlik yoluyla yaratılabilir. Küçümsenen romantik ‘vesilecilik’ (oc-
casionalism) kısa ân’ın-lahza (split second) erdemidir, tekil için
muhtemel evrensellik ilânı. Ama belirli zamanlarda belirli cümleler
genel ilkelerden daha tehlikeli olurlar. Bu Kleist’in cümlesi için de
doğrudur: ‘Belki de, bu şekilde, gerçekte Fransa’da şeylerin düzeni-
ni yıkan nihai olarak üst dudağın seğirmesi veya parmakların yine
belirsizce dokunmasıydı.’²²

Bohrer’in yörüngesinin burada Blanchot’nun yukarda izlediğimiz
yörüngesiyle kesişmesi karakteristiktir ve olağanüstü aydınlatıcı-
dır. Çünkü Fransız Devrimi’nin hem estetik hem de edebiyatı (mo-
dernist ‘ânidenliği’ içinde) aynı şekilde yeniden organize edecek
o ‘ân’ın gerçek prototipi olarak adlandırılması, gördüğümüz gibi
Blanchot tarafından çok kesin bir şekilde Terör olarak (en ünlü şe-
kilde Hegel tarafından teorize edildiği gibi) tanımlanır. Bu kurucu
momente başvurmak – yine de sonunda kendini zaman ve tarih-
ten ayırmış bir moment olarak kavranan, zaman ve tarih içindeki
bir moment – açıkça, iki devrim pradiğması arasındaki hatta daha
da basit bir tercih ve süreç olarak devrim kavramının tek bir kıya-
met momenti olarak Devrim kavramı tarafından bastırılmasında te-
mellenmiştir.

İşte bu nedenle, Bohrer’e rağmen, onun depolitize edilmiş ve
aslında – politika-karşıtı moment estetiğinin ‘herhangi bir zaman-
sal belirlemeye direnebilecek’ olsa da, tarihsel önkoşullar olma-
dan yapamayacağını ileri sürmek önemlidir. Hatta eğer estetik mo-
mentin kendisi zamanın dışında olsa bile, zamanın ve tarihin dışı-

²² *Plötzlichkeit*, s. 28; *Suddenness*, s. 11 (alıntı Kleist’in ‘Konuşma sırasında düşün-
cenin genel tanımı hakkında’). Ayrıca hayatı bir makale olan Alman Romantiği ve
Fransız Devrimi’ adlı önemli denemesine bkz., Karl-Heinz Bohrer, *Das absolute
Präsenz* (Frankfurt: Suhrkamp, 1994 içinde, s. 8–31: Burada o, Karl-Heinz Boh-
rer’in *Das absolute Präsenz* adlı eserinde yer alan ‘Alman Romantiği ve Fransız
Devrimi’, adlı önemli denemesine bkz. (Frankfurt: Suhrkamp, 1994, s. 8–31; öv-
güde bulunduğu yerde; ‘mutlak varolma, modernliğin prensibi olacak olan dev-
rimci prensibi bile; aslında kendisini sürekli değiştiren olayların dinamik pren-
sibidir’ (31).

na çıkma olarak sanatsal modernizm kavramlaştırması kabul edilse bile, bu kesinlikle tarihin her momentinde bulunabilir veya erişilebilir bir deneyim değil, aksine tarihin kendisinin ‘belirlediği’ kendi biricik ve karakteristik yapıları olan belirli imkân momentlerinde bulunabilir ve erişilebilir olan bir deneyimdir. Bu tarihsel olanın (ahistorical) bile tarihsel olarak açıklanmak zorunda olduğu anlayışdır; ve Bohrer’in Marksizmin sözde modernist yapıtları (kendi) tarihsel durumları içinde temellendirme eğilimi karşısındaki zaferi aslında kısa-sürelili bir zaferdir.

Almanya’da 1960’lar sonrasında geç kalmış bir modern ideolojisinin bu orijinal ve kısıktıcı inşası ile ilgili tartışmamızı iki yorumla bitireceğiz. İlki şu: Bohrer’in zaman dışındaki momenti, ya antik Yunanlılardan bugüne kadar bütün estetik deneyimi kapsama iddiasını öne süren estetiğin zamandışılığına (bugün, böyle bir estetik diğer kültürlerin hepsini de kapsamak üzere genişletilmek zorunda kalırdı) geri düşme veya vakitsiz olarak spirüalizm ve bir iyice Bergsoncu ölümsüzlük doktrinine (Bergson için, Baudelaire’in estetiğiyle benzerlik içinde, zaman içindeki şimdinin yerini, açıkça ölümsüzlük diye tanımlanan zaman dışındaki garip ve benzer bir şimdi alır) geri düşme riskini taşıyan özellikle dengelessiz bir önermedir.

Bohrer’in buradaki çalışmasında Deleuze’e göndermede bulunulmaz; ama Bergson’a Deleuzcü bir geri dönüş analojisi bu iki yazarı da kendi esas itibarıyla post-tarihsel sistemleri için yerli öncüler aramaya iten ilginç milliyetçi güdüden çok daha fazla uygun ve açıklayıcı olabilir. Bergsonculuğun Deleuze’deki ilk izleri, geriye dönük olarak *Anti-Oedipus* kitabında önerilen, çok iyi bilinen ideal şizofreni kavramlaştırmasında bulunabilir: ‘normal’ fenomenolojik zamanın dışında, halihazırda bir sonsuz varlık olarak ve geçmişin (aile, ve Freudculuğun aileyi varsayılan güçlendirmesi) ve geleceğin (iş ve kapitalist rutin) bağlarından bir kurtuluş ve ayrılış. Bu – içinde paranoid’in ego – kalesine karşıt olarak, Deleuzcü şizofrenin gerçek özgürlüğün kahramanı olarak durduğu – kâhince kavramın kapitalizmin en temel ritimlerinden birini, yani onu eleştirmek yerine onun şimdiye indirgenmesini, basitçe yeni-

den üretilip üretmediği sorusunu bir yana bırakabiliriz. Her halükârda Deleuze bize 1970'lerde²³ öğrencileri arasındaki uyuşturucu kültürünün yarattığı bütün trajedi ve yıkımlar karşısında bu kavramı terk ettiğini ve o kavramı daha ilginç biçimde, kolektif göçebe aşiret veya gerilla birliği kavramları ile değiştirdiğini söyler. Bu, momentin estetize edilmesinin ideolojik ve paradigmatik alternatifinin anarşizmin yeniden canlandırılmasında yattığını ileri süren bir harekettir. Ama ben eski zamandışı eğilimin geç Deleuze'ün (asıl olarak film kitaplarında) sanallık dediği, en anlaşılmasız ama merkezî yeniliklerinden birinde yeniden su yüzüne çıktığına inanıyorum. Bu (sanki) şimdiyi erken şizofrenik kavramının da kaçmayı arzuladığı geçmişin ve geleceğin boyutlarından bağımsız ve kendine yeterli yapmanın yeni ve farklı bir yolu gibidir. Ve bu büyük bir kesinlikle, inandırıcı olmayan bir şimdinin, ölümsüzlüğün (ebedilik) tamamlayıcı gerçekliğinin kendisi tarafından kendiliğinden (giderek) yoğunlaştırıldığı ve özerkleştirildiği bir Bergsoncu idealizm yoluyla gerçekleştirilir. Deluzecü sanallık bilgisayar ve siberuzayın ilk felsefî kavramlaştırılması olarak selamlandı, ama bunun spiritüalist ve Bergsoncu kökleri, sorunu daha şüpheli bir hale soktu ve en azından zamandan veya tarihten (hatta tarih 'sona erdikten' sonra bile) çıkmak için materyalist bir yol bulmanın çok kolay olmadığını ileri sürer.

Diğer yorum Bohrer'inki gibi bir estetiğin, bir modern ideolojisi ve bir estetik özerklik ideolojisi yaratma konusundaki gerçek çabanın buharlaşıp yok olduğu yeni bir postmodern tertipteki (dispensation) kaderi ile ilgilidir. Ama Deleuze örneğinin gösterdiği gibi, zaman dışında güçlü bir moment biçimi teorize etme girişimi, kendi tamamen felsefî-estetik içeriğine dayanabilir (göğüs gerebilir) ve diğer ilgili alanlarda yaşamaya devam edebilir. Ben hiçbir şekilde Bohrer'e *ad hominem*,* Ernst Jünger ve onun 'terör estetiği'²⁴ üzerine etkileyici ve kapsamlı bir çalışmanın yazarı şek-

²³ Deleuze bize bunu, ancak ölümünden sonra yayınlanan bir televizyon görüşmesinde, söyler, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*.

* mantıklı olmaktan çok duygusal bir şekilde. – ç.n.

²⁴ Bohrer'in Jünger kitabının adı(Munich: Ullstein, 1983).

lindeki (ve asıl olarak Doğu Alman) saldırıyı tekrar etmek istemiyorum; ama içerik olarak şiddet ve biçim olarak ‘moment’ arasındaki yakın ilişkiyi vurgulamak için, Bohrer’in sürekli yaptığı gibi, Jünger’i bir Nazi yazarı olarak tanımlamak zorunda değiliz. Çünkü boş moment biçiminin zamanın sürekliliğinden kurtulduğu zamansal şiddet ile böyle bir biçimin temsili için olağanüstü ayrıcalıklı bir içerik sunan ampirik şiddet deneyiminin tâ kendisi olan farkındalık arasında kanıtlanabilir bir farklılık (kayma) vardır. Ne gariptir ki, postmodernitede, Fransız Devrimi örneğinin yüce statüsünün yerini, kitle kültüründeki şiddet pornografisi diyebileceğimiz şeyin yaygınlaşması almıştır. Bu tarihsel ve çağdaş gelişme (o zaman), Bohrer’in estetiğinin (Lyotard’ın devrevî postmodernizm değerlendirmesi gibi) bizim çağımızda çok etkili bir şekilde ortaya koyduğu klasik modernizmin yeniden icadı çağrısının sonucu için çok zayıf bir kehanette bulunur.

Modernizm ve estetik özerklik teorileri hakkındaki bu özeti, kaynağa ve sanki böyle bir yapının ‘orijinal’ ABD bağlamında mükemmel bir örneği olan Wallace Stevens’in estetiği hakkında bir değerlendirmeye dönerek bitirmek cazip gelebilir. Belki de Harold Blomm’un, Stevens’in yapıtının önkoşulu olarak Whitman’ın bastırılması ve dönüştürülmesini görme şekli hakkındaki değerlendirmesi böyle bir tartışmanın alabileceği yönü önermeye hizmet edebilir.²⁵ Her halde, bir ve aynı anda modernist teori olan şiirin ve bir ve aynı anda modernist şiir olan teorinin mucidi olarak Stevens’in adı, bundan sonraki ve son bölümümüze bir köprü olabilir.

²⁵ Birçok mümkün başka referans arasından bkz. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford: Oxford University Press, 1973), s. 66–8 ve 134–6; veya onun *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*’in ilk bölümü (Ithaca: Cornell University Press, 1977). Benim makalem ‘Wallace Stevens’ (*New Orleans Review*, X, 1, Spring 1984) modernist örnek olay çalışmalarından oluşan bir *Armağan*’da yeniden yayınlanacak.

Çünkü şimdi modernizm ideolojisinin ortaya çıktığı somut bağla-
mın taslağını çıkararak sonuca varma zamanıdır. Aslında ideoloji
yalnızca bir zamanlar söylendiği gibi ‘yanlış bilinç’ olarak olum-
suz biçimde tanımlanmaz, aynı zamanda, daima bir pratiğin teori-
si olarak, olumlu ve gerekli olarak da tanımlanır; ve mevcut ör-
nekte modernizm ve sanat yapıtının özerkliğinin ideolojisi bizim
geç modernizm veya neo-modernizm²⁶ dediğimiz pratiğin teorisi-
dir, II. Dünya Savaşı’ndan sonra en uygun modernist yaratıcı dır-
tülerin hayatta kalması ve dönüşümü.

Elbette, tartışmamızın bu aşamasında geriye dönük olarak mo-
dern teorisi ile sergilemenin (exposition) (veya *Darstellung*) bize
empoze ettiği yapay bir pratik olarak geç modernizm pratiği ara-
sındaki farkı kavrayabiliriz. Çünkü neo-modern, yüksek moder-
nist pratiğin bir tekrarı ve kopyası olduğu sürece böyle bir pratiği
ilk planda yöneten ve mümkün kılan şey, çok kesin bir biçimde,
modernin estetiğin özerkliği bakımından teorileştirildiği ve kav-
ramsal olarak adlandırıldığı ve belirlendiği momenttir. Böylece,
geç modernin pratiklerini tam modernizmden ayıran, tam da dört
başı mamur bir modernizm ideolojisinin ortaya çıkışıdır.

Bu çok teorik kesinlik – eski modernist pratiklerin kodlanma-
sı ve bunların bir model olarak hizmet eden bir uylayım (conven-
tion) içinde örgütlenmesi – sık sık bir tür refleksivite olarak tanım-
lanmış ve ardından bu refleksivite bazı ilk modernist pratiklerin
üzerine geri yansıtılmıştır. Ama bu refleksivite aslında modernle-
rin kendilerinde tespit ettiğimiz kendine göndermelilik (autorefe-

²⁶ ‘Geç Modernizm’ burada, postmodernizmle paralel giden bir yüksek-teknoloji
mimarisini tanımlayan Charles Jenck’inkinden (*The New Moderns*, New York:
Rizzoli, 1990) veya yüksek veya klasik modernizm içinde muhalif bir akımı ad-
landıran Tyrus Miller’in *Late Modernism*’indekenden (Berkeley: University of
California Press, 1999) farklı bir anlamda kullanılmıştır. Yeni-modern (neo-mo-
dern) terimi Frank Kermode tarafından 1950’lerde icat edilmiş gibidir.

rentiality) veya kendi-kendini tanımlamaktan (self-designation) tamamen farklıdır; ve – Nabokov ve Beckett’in yapıtlarındaki – iki neo-modern paradigmatic vakaya kısaca değinmeden önce, bu iki tarihsel moment arasındaki temel farklılığı kavramamız gerekir.

Klasik modernler – teorileştirilmemiş ve adsız bir pratik ile geleneksel olarak tanımlanmış ve adlandırılmış ve tanınmış ürünler arasındaki farkı yansıttığı sürece – sıkıntı yaratan ve zorunlu statülerini burada aydınlatmaya çalıştığımız tarihsel farklılıktan alan bu yetersiz tanımlamayı kullanmaya devam etmek için (böyle diyorum. – ç.n.) – yüksek modernler, temsilin kendisi hakkında refleksiv ve öz-bilinçli idiler. Çoğu zaman, temsilin, kendi iç mantığına uygun olarak kendi yarı-özerk yolunu izlemesine izin verdiler: Yani, onun kendisini içeriğinden ve nesnesinden ayırmasına ve önceden olduğu gibi kendi yapısını sökmesine (deconstruct) izin verdiler. Onlar, gösteren malzemeyi kendi ikilemleri ve iç çelişkilerini – Greenberg’in terminolojisini kullanarak – ‘temsil etmek’ istediği hangi nesne olursa olsun ondan çok aracın kendisini göstermesi için serbest bırakarak, bizim (göstergeninkinden çok) gösterenin keyfiliği diyeceğimiz şeyi öne çıkarmaktan memnundular.

Ama benim geç modernistlere atfetmek istediğim refleksivite (elbette hâlâ onların kendi yapıtları hakkında bilgi vermeye devam eden) bu refleksiviteden çok farklıdır. Geç modernist refleksivite sanatçının modernist olarak statüsü ile ilgilidir ve sanat hakkında sanat ve sanatın yaratımı hakkındaki sanata sürekli ve öz-bilinçli bir dönüşü içerir. Bu statü modernist ve ön-modernist veya Romantik veya Mutlak’ın arayıcısı ve koruyucusu olarak sanatçı kavramı ile toplumsal ve psikolojik olarak temelden farklı bir statüdür.

Ancak geç modernistler salt bir sanatçıdan fazla bir şey olan modern sanatçı görüşünü kendilerine model olarak seçtiler: ve burada, çok sık söylenmiş olduğu gibi, asla hiçbir zaman ilk kez gerçekleşmeyen ama ilk kez gerçekleştiğinde de daima ikinci olan, tekrarın paradoksları ile karşılaşınız. Bunu ilk ve klasik modernistlerin durumunun asla tekrar edilemeyeceği, çünkü onların zaten

(halihazırda) varolduklarını öne sürerek söylemeye çalışabilirim. Klasik modernistler modelleri olmayan (veya en iyi durumda dinsel ve peygambervari modelleri olan) bir dünyaya geldiler, oynayacak hiçbir önceden – mevcut toplumsal rolün olmadığı bir dünya. Çünkü onlar büyük oranda, asla bir on dokuzuncu yüzyılın standart usta ve çıraklığı anlamında profesyonel sanatçı olmak istemediler. Ne de sanatçının görevinin basitçe verili bir biçimi yeniden üretmek ve bunun (hangi kendine özgü, ayıncı ustalıkla olursa olsun) yeni örneklerini sunmak olduğu bir sanatsal türler sistemini desteklemek istediler. Bu ilk modernistler mümkün olan her yerde pazardan çok patronajı desteklemeye ve mesleğin öğrenilmesi için, örneğin Dante'nin Komedyası gibi, geçmişin üstün yapıtlarının fantazmatik imajlarını taklit etmeye çalıştılar. Özgürlükleri tamamen kör ve el yordamıyla; hiçbir tanımlanabilir kamuları yoktu. (Gertrude Stein'in meşhur şekilde söylediği gibi, 'kendim ve yabancılar için yazıyorum.') Ve herhangi bir belirli toplumsal statü veya fonksiyonun yokluğunda, – onlar ne geleceksel anlamda sanatçıdırlar ne de entelektüel – her tür değişken dahi kavramlarını ve ilhamlarını Romantik dönemden borç alırlar ve etraflarına mümkün olduğu kadar bu özel dili destekleyen öğrenci toplarlar ve yeni Ütopyacı topluluğun bir örneğini (simulacrum) sunarlar.

Dolayısıyla benim temel iddiam şudur: İlk modernistler kendileri için hiçbir kabul edilmiş ve kodlanmış toplumsal rolün ve kendi özel 'sanat yapıtı' kavramları ve biçiminin olmadığı bir dünyada hareket etmek zorundaydılar. Ama benim geç modernist dediklerim için artık bu söz konusu değil; ve Nabokov – bir kutsal metinden ve 'bildiği varsayılan bir özne', bir tür mutlak Öteki'nden bahsetmesek bile – her şeyden önce Joyce'un zaten varolduğu ve model olarak hizmet edebileceği gerçeği nedeniyle, Joyce'a benzemez.

Böyle bir taklit imkânı, yapıtları, kendi üretim süreçlerini kendi 'fikirlerini' içermeyen bir dünyada kendilerine bir yer açmak için, alegorinin batını yorum (anagogical) düzeyi olarak gösteren klasik modernistler için yoktu; o zaman bu biçimsel kendi-kendi-

ne gönderme yapma durumu (autoreferentiality), geç modernistlerin içeriklerinde kendilerini tanımladıkları şiir hakkındaki şiirler ve sanatçı hakkındaki romanlardan tamamen farklıdır. Bu, geç modernlerin olağanüstü niteliklerini küçültmek değildir, fakat sadece onların yeni modernizm kavramının kendisiyle daha sınıflandırılabilir olan ilişkileri üzerinde ısrar etmektir.

Nabokov'un kendi estetik kesinliklerini yeniden tekrarladığı caka (gösteriş), Beckett'in (Almancada) 'Axel Kaun'a Mektup'unun²⁷ teorileştirilmelerine kendisinin izin vermesindeki ke-tumluk ve *pudeu* kadar bu yeni durumun göstergesidir; Beckett'in *Godo'yu Beklerken*'i ile ilgili 'alegorik' olan her şeye karşı duy-duğu dile getirilmemiş daha büyük rahatsızlığını bir tarafa bırakır-sak. Bu rahatsızlık hiç şüphesiz, sözde – çift biçimindeki tekrarı, öznel ifade ve psikolojik olarak yorumlanabilecek her şeyden ka-çındığı kadar kesinlikle alegorik olayları da engelleyen Vladimir-Estragon planının oldukça farklı temsili planından ayrıldığı şekliyle Lucky-Pozzo bölümlerinin dışsal etkileriyle ilgilidir. (*Endgame* adıyla muzaffer biçimde yeniden yazılacak olan) bu boyut özerk bir yapının inşası için gerekli operasyonları önceden açıkça ifade eder: içeriğin kesinlikle dışlandığı saf tekrarlayıcı döngü (ilmek) (Vladimir ve Estragon'dan ödünç alınan fiziksel handikapların ha-rekete geçirdiği 'salt' nevrotik bağımlılıklardan biri olarak Hamm-Clov ilişkisine geçen efendi – köle formatı). İngiliz İmparatorlu-ğu'nu (Pozzo) genel olarak sömürgeleri ve özel olarak İrlanda (Lucky) ile ilişki içinde ortaya koyan alegorik planda Beckett'in kendisine kabul edilemez görünen her şeyi kavrayarak, geç mo-dernizm hakkında temel bir şeyi kavrayacağız: Elbette, bu plan aynı zamanda kendini – ifade ve düşünmenin dramatize edilmesini de içerir – açıkça emirle yerine getirilen rol ve Beckett'in ken-disinin de doğduğu ama aynı oranda (Kıta Avrupa'sına bir sürgün-le) kendisini kurtarıp uzaklaşmak istediği İrlanda modernizminin olağanüstü gelişmesinin yeniden canlandırıldığı Lucky'nin anla-şılmaz monologu. Açıkça, bu tür bir tarihsel ve ulusal kendi ken-

²⁷ Samuel Beckett, *Disjecta* (New York: Grove, 1984), s. 51–4.

dini tanımlamanın, aynı zamanda kelimenin gerçek anlamıyla, ‘emperyalizmin uşağı’ olan bir sanatçı figüründe gerçekleşmesi biçimsel olarak arzulanır bir şey değildir; ama onu kaçınılmaz olarak geç modernin ender ve itirazsız yapıtlarından biri olan Nabokov’un *Lolita*’sındaki aynı türden bir ulusal alegorinin biçimsel ihtişamı ile yan yana koymak zorundayız.

Burada da, sık sık gözlemlendiği gibi, dünya yorgunu ve aşırı kültürlü (yüksek edebiyat) Avrupa için terbiyesiz ve kaba yetişkin Amerika ve onun kitle kültürünün tutkulu çekiciliğinin alegorisi ile karşılaşırız: Artık dünyanın merkezi olmayan ama Marshall Planı ve Soğuk Savaş tarafından kesinlikle marjinalleştirilmiş, kuşatılmış ve düşmeye mahkûm Avrupa için, tahmin edilemez geleceğini Hegel’in *Tarih Felsefesi*’nin meşhur bir pasajında daha önceden selamladığı Amerika’nın bir kişiliğe bürünmesi:

Amerika dolayısıyla, – belki de Kuzey ve Güney Amerika arasındaki bir yarışta – Dünya Tarihi’nin yükünün kendisini ortaya koyacağı geleceğin ülkesidir. Amerika, yaşlı Avrupa’nın tarihsel sandık odasından yorgun düşmüş herkes için bir arzulanan ülkedir. Napoleon’un, ‘Cette vieille Europe m’ennuie’ (*Bu ihtiyar Avrupa canımı sıkıyor*) dediği söylenir. Bunun için Amerika Dünya Tarihi’nin şimdiye kadar kendini geliştirdiği toprağı terk edecektir. Şimdiye kadar Yeni Dünya’da olan şey yalnızca Eski Dünya’nın bir yankısıdır – yabancı bir Yaşamın ifadesi; ve Tarih bakımından Geleceğin Ülkesi olarak bizim olmuş olan ve olanla ilgilenmemiz gerektiği için, burada bizi ilgilendiren bir şey değildir. Öte yandan, Felsefe bakımından ise, (kesin konuşursak) ne geçmiş ne de gelecek olanla, ama ebedi bir varlığı olanla – Akıl ile ilgilenmek zorundayız; ve bu bizi meşgul etmek için oldukça yeterlidir.²⁸

Lolita’nın açıkça alegorik yapısı, *Pale Fire*’ın Amerikalı şair ile sürgündeki ‘Balkan’ kralı birbirine bağlayan ikili komploda ısrar ettiği, daha fantastik ayrıntıları tarafından gizlenemez ya da yüceltilemez. Ne de, Nabokov’un eşit derecede meşhur şekilde, – Freudcu psikoanalizi düpedüz içerik olarak reddetmesi verili olduğuna göre, *Lolita*’nın libidinal olanın örtüsü, yenilerde ‘arzu edilen genç kızlara’ tutulmanın karikatür biçimi içindeki bir ‘suç’

²⁸ G.W.F. Hegel, *Philosophy and History* (New York: Dover, 1956), s. 86–7.

olarak adlandırılan, görece masum ve uyumlu bir şey – Lolita figürü bir sadece sanat değil, ama yeni dünya dili haline gelecek Amerikan İngilizcesinin bir alegorisine asimile edilmeden, artık kendi terimleri içinde anlaşılabilir; modernist erekselliğin diyalektiğinin – estetik tabular, teknik ve sınırların aşılmasının ritimleri – daha resmî ahlâkî ve cinsel yasaklara aktarılması. Hem Beckett hem de Nabokov’un alegorik ‘çözümleri’ dengesiz ve bir – kerelik işlerdir: Ama Nabokov’un kavrayışının tekrarlanamaz olduğu ve ardından ustaların (özellikle, gösterişli *Ada* ile birlikte) daha öngörülebilir taklitlerinin geldiği yerde Beckett’in biçiminin daha üretken bir geç modern döneme geçiş için umut verici olduğunun kanıtlandığını göreceğiz.

Her iki alegorinin de gerçekleşme ihtimalinin koşulu sürgündür: Ve bizim şimdi geç modernin bu kurucu koşulu ile erken modern yazarların görünüşteki benzer durumları arasındaki tarihsel farklılıkları tespit etmemiz gerekir (daha sonra, sürgün göç ve siyasî sürgünün çekiciliği ‘misafir işçinin’ çok kültürlülüğü haline geldiğinde ortaya çıkan daha açık kopuş bir yana). Çünkü Proust Paris’teki dairesinde kesinlikle sürgünde iken, Joyce ‘sürgünü’ boyunca açıkça hâlâ İrlanda’dadır; Yahudilik Kafka için, Beckett’in Fransa’daki hayatının peşini bırakmayan siyasî değişikliklerden, Nabokov’u Amerika’ya sürükleyen veya Gombrowicz’i Buenos Aires’de hareketsizleştirenleri bir tarafa bırakın, daha temel bir sürgün biçimidir.

Deleuze’un ‘azınlık dili’ teorisinin bu farklılıkları daha özgül ve edebi bir şekilde açıklığa kavuşturmamıza yardım edeceğine inanıyorum.²⁹ Daha önce belirttiğim gibi, Deleuze asıl olarak modernist olarak kaldığı için teori de aslında modernist bir teori olarak kalır ve o zaman, film kitaplarının ikinci cildindeki bir biçimde ‘postmodern’ olarak görülen her şey, bunların estetikçi çerçeveleri tarafından geçersizleştirilir ve sanat ve Yeni’ye çok açık felsefî bağlılık Deleuze’un ‘gardrop (‘closet’) modernisti olarak tanımlanmasını yersizleştirir: Ne kadar yerleşik (yerinden

²⁹ Bkz. Gilles Deleuze and Felix Guatarri, *Kafka: pour une littérature mineure*.

kıpırdamayan) bir ‘apartman’ modernisti gerçek yaşamında, meşhur biçimde övdüğü göçebelik durumu ve pratiklerinden oldukça farklı birisi olabilirdi (bu da ister istemez insanın aklına Ortega’nın Goethe hakkındaki – “rüzgârın kamçıladığı” bir göçebeliğe daha açık olsaydı ve yaşadığı çağın toplumsal ve tarihsel akımlarını kabullenseydi, Goethe’nin ne tür bir kişilik olacağına ilişkin – o meşhur spekülasyonuyla yan yana yerleştirmek düşüncesini getiriyor). Bir azınlık dili teorileştirmesi burada yerinde bir harekettir, çünkü günlük egemen dilin içinden özerk bir dilin evrilerek (gelişmesini) varsayar, ustaların sözlüğünden ustaca ve sezilmeyecek bir şekilde farklılaştırılan ve Mallarmé’nin gündelik yaşamın ölü konuşmasından kesin bir şiirsel ayrılış çağrısının gizlenmiş ve görülmez aşılması tarzında bir dilbilimsel alan.

Burada vurgulanması gereken nokta, kaba şekilde somuttur. Yani, Deleuze’nin bir ‘azınlık dili’nin ortaya çıkışı olarak politikleştirdiği – ama benim daha genel olarak Öklidci olmayan bir dilbilimsel düzey ve mantığın farklılaştırılması diye tanımlamayı tercih ettiğim şeyin – her gerçek ‘modernist’ yazarın benzersiz dili durumunda çok özel – incelikle ve teorileştirilmemiş inşası burada geç modernlerin durumunda, tamamen farklı başka bir dille çatışma kaba gerçeği olarak gerçekleşmiştir: Nabokov için Amerikan İngilizcesi, Beckett için Fransızca. Sanki Bakhtin’in törensel konuşmayı ölü dillerin olmayan varlığında yerinde bir biçimde tespit ettiği ‘yabancı sözcük’³⁰ şimdi Soğuk Savaş’ın enternasyonalizminde birçok ulusal dilin koşullu varlığı olgusunun gerçekliği haline gelmiştir. Ama (Babil’den sonra) bu skandal çeşitliliğin Mallarmé (ve Benjamin) gibi yazarları tekil gerçek dillerin ötesinde bazı ölmemiş ‘evrensel diller’ tasarlamaya ittiği yerde, geç modernler için yabancı dillerin ampirik mümkünlüğü şiirsel özerkliğin iç modernist yapımların en basit taklitleri olarak ayrıntılı biçimde geliştirilmesi için bir yer açar.

Bu, benim devrenin kapanması diyeceğim şekilde, biçimsel olarak hikâye ve biçimin iki düzeyinde gerçekleştirilecek bir

³⁰ Bakhtin’in, V.N. Volosinov olarak yazdığı yazılar, *Marxism and the Philosophy of Language* (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1986), s. 74.

özerkliktir. Nabokov'un anlatısını tamamladığı taklitler (Humbert Humbert'un kötü taklidi olarak Quilty) sonraki Beckett oyunları ve romanlarının devrevililikleriyle (tekrarlılıklarıyla) yeniden üretilir; her ikisi de sonuçta kendi tarihsel durumu içinde genelleştirilmiş tekrar olarak geç modernizmin alegorik hali olarak da olsa, biçim içinde oldukça acemice ortaya konulmuşlardır. Bu arada Nabokov'un olağanüstü cümlelerinin gerçek gücü – burada kendi favorilerimden birini, buzdolabı hakkındakini alıyorum: 'kalbinden buzları alırken bana hırçınlıkla kükredi'³¹ – her cümleyi başlı başına özerk kılmak ve tamamen ampirik ve önemsiz bir dilbilimsel olaydan tümüyle yeni bir dilbilimsel olay meydana getirerek devreyi tamamlamak veya iç referans ilmiğini kapatma ilkesinden kaynaklanır. Burada tekil cümlelerin tamamı (büyük harfli – ç.n.) Cümle'nin kendisi demektir.

Ancak Beckett'de ise, mekanizmayı oluşturan tamamlanmamış cümledir. Önceden bilinen sözdizimsel sonucun verilmek zorunda olmadığı bir tür söz söyleme yeteneği yitimi (aphasia). O zaman bu hareket *Godot'yu Beklerken*'in, daha sonra bir sonraki sahnede tamamlanan ve varoluşçu zamansallığın boş varlığının modelini oluşturan meşhur bitmemiş anekdotları veya konuşma başlangıçlarında ortaya konur. Ama eğer Beckett'in bitmemiş ifadeleri nihai olarak Nabokov'un dilbilimsel buluşlarının olağanüstü bitişlerinden daha üretken ise bu Beckett'in ifadelerinin bir geçiş (edebiyat tarihinin iki farklı momentini [arasında – ç.n.] bir geçiş) – temel bir aktarımın gerçekleştirilebileceği anlık bir üstü üste geliş ve rastlaşma – imkânı tanınmasındandır. İlk olarak varoluşçu gerginliğin bütün pathos'unu taşıyan ve asla tamamlanmayan bir bekleme zamanını gösteren bitmemiş cümle, şimdi bütün varoluşsal etkinin silindiği (çıkarıldığı) bir yapısal ve metinsel mantığın taşıyıcısı olarak yeniden kullanılabilir: Zaman olarak cümle metin olarak cümle haline gelmektedir ve Beckett'e bir sonraki veya yapısal ve post-yapısal döneminde fetişistik bir değer sağlamaktadır.

³¹ Vladimir Nabokov, *Lolita* (New York: Putnam, 1955), s. 98.

Şimdi, iki yazar arasındaki, görünüşte daha marjinal bir benzerlik bizi geç modernist pratiğin son özelliğinin izine sokar. Hiç kimse genel olarak Beckett'in yapıtındaki pek çok yetersizliği gözden kaçırmış olamaz, ama belki de *Lolita*'daki en rahatsız edici anlardan biri daha az tartışılmıştır. Onun 'gerçek' kocasının, romanın sonunda o da 'büyüdüğünde' evlendiği genç adamın, sağır-lığından bahsediyorum.³² Kocasını kesinlikle *Lolita*'nın bütün acılı ve utandırıcı öntarihine 'sağır'dır. Ama ben işaretin (izin), iki yazarda da içerik alanının kendisine, tanım gereği 'söyleyecek hiçbir şeye' sahip olmayacağını (Blanchot) bir geç modern dilbilimsel düzeyin varsayılan özerkliğine rağmen, söylemek zorunda olduğunuz şey olarak gerçekliğin evrensel yetersizliğine kadar genişlediğini düşünüyorum. İçerikteki bu sakatlanma, 'gerçekliğin', yani yapıtın inşa edileceği ham maddenin bu fiyakalı güçsüzleştirilmesinin izini, şimdi, felsefi olumsuzluk kategorisi biçimini aldığı yerde, biçimin kendi içinde de sürmek zorunludur.

Haklı olarak olumsuzluk sorununun daha erken bir zamanda, bütün ilk modernizmlerde, biçimin yapıtın kendisinin belirlediği (ya da daha iyisi yapıtın bir araya getireceği görev olarak belirlendiği ve önerdiği) içeriğe egemen olma ve onu mülk edinmedeki başarısızlığı olarak belirlenebileceği söylenecektir. Olumsuzluk kavramı elbette, uygun görülme şeklide, kendi fikri olan ve kutsal olanla bağlantılı olan evrenselin kapsamına alınamayan bir şeyin benzersiz varlığı olduğu ortaçağ teolojisinde ortaya çıkan, eski bir kavramdır. Dolayısıyla olumsuzluk idea'nın başarısızlığı için kullanılan kelime, kesin olarak anlaşılmaz olanın adıdır ve 'modern' dönemde (veya Descartes'dan bu yana) ontolojik bir felsefenin yerine geçen değişik epistemolojilerden çok, ontolojinin kavramsal alanına aittir. Bu nedenle Ortaçağ referansı, kavramsal süreç veya sistemin bir tür çöküşünün işareti olarak kavramın zamansallığını, tarihin değişiklikleri içindeki akışı ve azalışı vurguladığı sürece, aslında çok yararlıdır. On dokuzuncu yüzyılda (veya Kant'tan sonra) olumsuzluk sorununun yeniden ortaya çıkışı-

³² A.g.e., s. 275.

nun haber verdiği epistemolojinin krizi, belki de ilk zamanlar, yeni ortaya çıkan bilimin prestiji ve epistemolojik iddiaların yirminci yüzyıla kadar kendi epistemolojik krizini yaşamaya başlamayan bütün bir yeni entelektüel üretim alanına transferi ile gizlenmiştir. Her durumda yüksek modernizmi haber veren, şans ve kaza ile ilgili, estetik kaygılarla benim geç modernizm demekte olduğum şey (için)deki olumsuzluk tarafından ortaya konan daha az tematik ve daha biçimsel ve temsili sorunlar arasında ince ama köklü bir ayrım olduğunu ileri sürmek istiyorum.

Ortaya koyması zor bir iddia: Eski orta çağa ait fikir (herhangi bir olumlu anlamda gerçekten bir kavram mıdır?) yeni varoluşçuluklar tarafından stratejik olarak yeniden canlandırılmış ve bize bir çocuk olarak sinemaya gitmekle ilgili bir şey olduğunu söyleyen³³ Sartre tarafından en kesin biçimde yeniden düzenlenmiştir. Bir insan ve insanca üretilmiş imajlar tiyatrosundan dışarı çıkmak, gürültülü ve kaotik şehir gündüzünün gerçek dünyasının varlığının şokunu yaşamaktı. Olumsuzluk deneyimi böylece sadece dünyanın belirli bir algısına bağımlı değildir, aynı zamanda kendi temel önkoşulu olarak bu dünyanın dramatik olarak yanyana konduğu (birlikte varolduğu) bir biçim deneyimine sahiptir.

Ama Kubizm zaten böyle bir deneyimle, eski istikrarlı günlük nesnenin sarsılmaya başladığı (kırık) biçim parçalarını çoğaltarak yüzleşme girişimi değil miydi? Ve Ulysses'in her satırı Joyce'un çoklu biçimlerinin (Odyssees'e paralellikten bölüm biçimi ve cümle yapılarının kendilerine kadar) hâkim olamadığı sürekli değişen ampirik gerçekliğe tanıklık etmiyor mu? Benim burada çok ivedilikle ileri sürmek istediğim, modernlerde böyle bir biçimin asla önceden verili olmadığıdır. Yüz yüze geliş içinde deneysel olarak yaratılır ve böylece asla önceden tahmin edilemeyen (ve sayısız yüksek modernin eksik ve sonsuz çeşitlerini bol bol gösterdiği) tarzlara yol açar.

O zaman, benim argümanımın bir sonraki adımı açıktır: Bu adım, biçimin yapısı, verili olarak ve önceden zaten seçilmiş olan

³³ Bkz. Simone de Beauvoir, *La Ceremonie des adieux* (Paris: Gallimard, 1981), s.

ham ampirik (malzemelerin – ç.n.) mecburen uymak zorunda olduğu bir gereklilikler seti olarak önceden bilinirse, dinamikte bir değişiklik varsayar. Bu biçim basitçe estetiğin veya sanat yapısının özerkliği olarak tanımlanabilir. Ve burada bizim argümanımız estetik özerkliğin bir ideal ve bir buyruk, üstün bir değer olduğu kadar bir düzenleyici ilke olarak, modernist dönemde henüz olmadığı veya sadece bir yan ürün ve bir sonradan akla gelen düşünce olarak varolduğu şeklindeydi. Mallarmé'nin 'dünyadaki her şey sonuçta bir Kitap olmak için vardır' sözü meşhurdur; ve geç modernist olumsuzluk deneyiminin kendi soy kütüğünü burada inşa etmeye başlayabileceği kesindir. Geç modernizmin kesinliklerini Mallarmé'nin gruplayıcı keşiflerinden ayıran şey kesinlikle Tarih-sel Mallarmé'nin kendisi ve onun halihazırda önceden bilinen ve tekrarlanan özlü imalarıdır. Mallarmé'nin kaçınılmaz başarısızlığını *Un coup de dés*'in (şansı ortadan kaldırmakta başarısız olan) perişanlığında simgesel olarak tasvir ettiği bir deneyim, geç modernizmde yapının içine çekilir ve basit tematikler olarak ehlileştirilir (ya da, de Man'ın kullanışlı ifadesiyle şimdi *tematize* edilmiştir). Böylece onun *Le Livre* (Kitap) dediği dev estetik kütlenin açık ve sonsuz, bitimsiz bireşme süreci Robe-Grillet'de birbirini izleyen sonuçları daima görüntü ve en nihayetinde kesinlikle cümlelerin kendisine sindirilmiş bir tür monoton böbürlenme olan bir bireşim planı haline gelir.

Hem Nabokov hem de Beckett'de benzer şekilde bu yeni estetik olumsuzluğun izi yeni anekdot kategorisinde okunabilir. Bir anekdotsal öz veya verili olan, daima salt biçim için bir bahane olmuş olan asimile edilemez ampirik biçime işaret eder. Aslında, Beckett'in son oyunlarının paradigmatik doğasını oluşturan şey budur: Şok, bu sonsuza kadar tekrarlayan sahnelerde, en iç karar-tıcı bir gerçekçi romanın malzemesi olabilecek ve bunun yerine biçimin onları halletmek için ümitsizce girişimlerinde tekrar tekrar eski haline döndüğü hazmedilemez gerçekler olarak varlığını sürdüren bir ampirik durumun – mutsuz evlilik, hoş görülemez gençlik anıları, sadeleştirilemez adlar ve karakterleri olan bayağı bir aile yapısı, belirli günlerde burjuva yaşayışı, monoton ve kederli bir

hayatın başarısızlıklarından ortaya çıkan düzenli (şaşmaz) biyografik olaylar – keşfinde yatar. Biçimin kendisi – özerklik – ve dayandığı ama henüz kendi özü içine maledemediği anekdotal içerik – bunlar birbirleriyle zorunlu bir diyalektik ilişki içindedirler ve aslında karşılıklı olarak birbirlerini üretirler. O zaman geç modernist olumsuzluk kesinlikle bu diyalektik süreçtir ve özerkliğin bütün bir yolu geçip kendi estetik programını gerçekleştirmedeki başarısızlığının deneyimini oluşturur.

Ama bu şanslı bir başarısızlıktır. Çünkü, modernizmin değişken ve kavranamaz Mutlaklarının yerini geç modernin çok daha mütevazı ve kavranabilir estetik özerkliklerinin alması, sadece bizim modernizmin ideolojisi olarak tanımladığımız o teorileştirme için yer açmakla kalmaz, aynı zamanda, ondan sonra sıradan denebilecek bir şeyin daha fazla erişilebilir edebiyatının üretimini mümkün kılar ve onaylar. Buna artık, terimin eski katı anlamında, popüler edebiyat denemez; ama o zaman, savaş sonrası doğmakta olan bir kitle veya ticarî kültür ortamında böyle bir popüler edebiyat artık hiçbir şekilde yoktur. Kitlesele eğitim çağında böyle bir geç modernist sıradan edebiyat ve kültürün kamusunun, ‘gerçek hayata’ mezun olmalarından sonra kütüphanelerinin rafları, bu tarihsel olarak farklı tüketimin, hayatta kalan yüksek modernist estetikler ile entelektüellerin kriter veya Edebiyat olarak vaftiz ettiği, hediyelerini koruyan üniversite öğrencilerinin (ve onların akademideki öğretmenlerinin) küçük bir bölümü olduğunu söylemek aşırı kısıtlayıcı görünmüyor. Ama bu kriter basitçe, geç modernistlerin seçip kendi imajlarında yeniden yazdıkları şekliyle basitçe modernizmdir. Onun ‘büyüklüğü’ ve ebedi değişmezliği tam da onun tarihsel değişebilirliğinin işaretidir; ve postmodernizmin, böylece, genel olarak ve olduğu haliyle klasik modernizmle, hatta modernite ile koptuğunu düşünerek kökten kopmaya çalıştığı işte bu geç modernizmdir.

SONUÇ

‘Kesinlikle modern olmak gerekir!’*

İronik ya da değil, Rimbaud’nun bu büyük çılgılığı daima heyecan vericiydi: Muhtemelen kendisini bize zaten modern olduğumuz konusunda garanti vermekle sınırlamadığı, ama bize yapmamız gereken bir şey verdiği için.

Şu devletlerin geçmişte kendi en iyi dönemlerinde, evrensel olarak en modern devletler olarak kabul edildiklerini hatırlamaya değer: Büyük Frederick’in Prusya’sı, Lenin’in sovyetler sistemi ve biraz daha sonra Mussolini faşizminin partili diktatörlük sistemi. Hepsi de Max Weber’in, bürokrasinin toplumsal örgütlenmenin en modern biçimi olduğu şeklindeki kahince değerlendirmesini doğrular. Eğer onları artık bu anlamda modern olarak düşünmüyorsak (muhtemelen ilk anılan istisna olmak kaydıyla) onlar başka bir yerde tipik (stereotip) modernitenin etkinlik derecesini büyük ölçüde (üzücü) karşılamadıkları içindir. Ama ABD de bugün çok etkin değildir. Bütün bu vakalarda en önemli olan şey şudur: Bu devletlerin modernitesi diğer insanlar için bir modernitedir, kıskançlık ve umutla, aşağılık duygularıyla ve benzeme ihtiyacı ile beslenen, görmeyle ilgili (optik) bir yanılsama. Bu garip kavram içinde oluşan bütün diğer çelişkilerin yanı sıra, bu en öldürücü olanıdır: Modernite daima bir ötekilik kavramıdır.

Etkinliğe gelince o da diğerini içerir ama oldukça farklı bir yoldan. Batı uzun süredir kendinin toplumsal devrim ve toplumsal dönüşüm bakımından ‘büyük kolektif projeler’ kategorisini düşünme yeteneği olmadığını görmüştür. Ama her durumda tasavvur bakımından çok daha az talebi olan uygun bir yedeğe sahibiz: bi-

* ‘Il faut être absolument moderne!’

zim için ve ‘modernite’ içinde tespit edebildiğimiz kadar geride, büyük kolektif projenin – savaşın ‘ahlâkî dengi’ (eşiti) – basitçe savaşın kendisidir. Nihai olarak bir devletin etkinliği savaş makinesi olması bakımından tespit edilir; ve hiç şüphesiz modern savaş aslında kolektif örgütlenmenin çok gelişmiş bir biçimini sunar. Ama bizim Ütopycacı imgelemimizdeki temel bir yapısal ve ideolojik sınır, kesinlikle bu alternatiflerin yokluğu ve Amerikan düşüncesinde II. Dünya Savaşı’nın ulusal birliğin büyük Ütopyan uğrağı ve bizim siyasi arzumuzun kayıp nesnesi olarak ısrarla varlığını sürdürmesiyle ortaya konulmuştur.

‘Modernite’nin farklı tarihsel dönemlerde kaynaklık etmiş göründüğü heyecanları birbirleriyle karşılaştırabilir miyiz? Soru, o heyecanın kaynaklandığı kavramın veya ona varoluşsal bir yanıt olarak görüldüğü kavramın hakikiliği (otancity) ile ilgili başka bir soruyu ima ediyor ve içeriyor gibidir. Bu tepkileri nasıl karşılaştırabilir, veya hatta onları tekil olarak nasıl indirger ve tarihsel kanıtlar temelinde yeniden kurabiliriz? Ama edebi metinler, ondan sonra ‘bir beklenti ufku’ (Gadamer) ve bizim kendi okumamızla çağdaş okumaların karşılaştırılabilirliği haline gelen bu soruyu daima ortaya koymuş göründüler.

Aslında, işte bu nedenle, estetik modernizm sorunu ve her türden modernist metnin özü farklı modernite ideolojilerinin (eğer argümanların kendisi içinde değilse bile) değerlendirilmesi ve yeniden kurulmalarında çok kullanışlıydı. Eğer bugün hâlâ Baudelaire’i gereken yoğunlukta okuyabiliyorsak, veya bu gizli vaat gerçekleşmiş görünüyorsa, Baudelaire’in döneminde gelişmekte olan diğer estetik olmayan moderniteleri de yeniden kurabilmemiz gerekir.

Bu meydan okuma, dikkate alınmaya değer bir meydan okumadır, özellikle Yeni’nin, yenilik ve doğuşun, her yerde hazır ve nazır tanımlamalarını gözardı eder ve (eğer olmuşsa bile) çok az anılan özellik, yani ölçümleri (measurement) üzerinde yoğunlaşırsak. Böylece Ezra Pound’un hayatını adadığı yapıtını bilen herhangi biri modernist enerjiler, kısmi çıkışlar (breakthrough), yenilikler ve ayrıca (şiir veya düzyazıda) modası geçenin yerel yıkımlarının belirtileri; (Cavalcanti veya John Adams’ın başardıkları ile kısmen

karşılaştırılabilir) yeni düşünceler; yeni bir kültür vadeden yoğunluklar (George Antheil, Mussolini)¹ için mevcut çağı araştırdığı gayreti de bilir. Bu ölçümler, koordinatları ne olursa olsun (toplumsallık artı şiirsel elektrifikasyon) çağ açıcı türdendirler. Gelecek için bazı belirsiz umutlar ifade etmezler; kesinlikleri, tam da Pound'un şiirinin etrafında örgütlendiği estetik kesinlik idealine denk düşen işaret ve ipuçlarını bulmak için kamu alanını tararlar.

Veya, başka bir komşu kültürün modernitesini jeopolitik olarak şaşırtıcı biçimde ölçen Walter Benjamin'i alın:

Entelektüel akımlar eleştirmene, üzerinde kendi enerji santralını kurmasına yetecek bir su kaynağı oluşturabilir. Gerçeküstüçülük olayında, gerekli eğim (irtifa) Fransa ile Almanya arasındaki entelektüel düzey farkı tarafından üretilir. Fransa'da 1919'da küçük bir edebiyat çevresinde ortaya çıkan şey ... belki de savaş sonrası Avrupa'nın hayal kırıcı sıklığı ve Fransız gerilemesinin son damlasından beslenen yetersiz bir akımdı. (Ama) Alman gözlemci akımın (kaynağın) başında durmamaktadır. Bu onun fırsattır. Vadi içindedir. Anın enerjilerini ayarlayabilir.²

Postmodernin dümensizliği denen şey, onun bu tür operasyonları yeniden kurma ve özgünlükten açıkça vazgeçen yapıtlarda yenilik bulma konusundaki ümitsiz çabalarında bir an için görülebilir.

Ama belki de böyle ölçümler, Vincent Descombes'nin çağdaş teoriye karşı tepkiye son zamanlarda yaptığı bir katkıda adlandırdığı gibi, 'modern aklın barometresi'ni okuma girişimleri olmadan daha iyi oluruz. Descombes kendi argümanını 'şimdinin ontolojileri' (ayrıca 'şimdiki olayların felsefeleri' diye de adlandırır) ve (Habermas'ı takip ederek) 'modernite ile 'modernite üzerine söylemler' arasındaki bir ayrım üzerine kurar. Bu, bir modernite söylemini yeniden icat etme (canlandırma) konusundaki steril giri-

¹ Örneğin bkz. Ezra Pound, 'How to Read', *Literary Essays* (New York: New Directions, 1954) içinde: 'Varsayıldığı üzere edebiyat çalışmalarına, halen fizik veya biyolojiye uyguladığımız sağ duyunun çok azını uygulayabiliriz. Şiirde basit prosedürler vardır ve açıkça belirtilen, belirli keşifler vardır,' vb. (s. 19). Ayrıca bkz. onun *The ABC of Reading* (New York: New Directions, tarihsiz) ve *A Guide to Kulchur* (New York: New Directions, tarih yok) kitapları.

² Walter Benjamin, 'Surrealism', *One-Way Street* (London: Verso, 1979) içinde, s. 225.

şimleri reddederken, bir şimdinin ontolojisi projesine ziyadesiyle devam etmemizi öneren ve onunkinin karşıtı olan benim tutumumu büyük oranda açıklığa kavuşturan bir ayrımdır (farklılaştırma-dır). Descombes'in Rotry'yi izleyerek kendi ontoloji fikrini sadece genel olarak felsefî tutkuların reddedilmesi üzerinde temellendirmedeği, bu özel felsefî projeyi, Heidegger'in ontolojik için ontik ('ontic', numenal) (şimdi *olarak* şimdi... zaman *olarak* zaman... tamamlanmamış *olarak* tamamlanmamış... geçmiş *olarak* geçmiş)³ diyeceği şeyin yerine koyarak, aşırı biçimde dar şekilde çerçevelemekte olduğu da eklenmelidir. Gerçek bir ontoloji, sadece o şimdi içinde, geçmiş ve geleceğin güçlerini belirlemek istemekle kalmaz, aynı zamanda, benim gibi, o güçlerin bizim mevcut şimdimiz içinde zayıflamasını ve fiilî sönüşünü de (eclipse) teşhiş etmeye niyetli olur.

'Modernite' gibi bir kavramın toptan terk edilmesi, tanıdıkların, bazı kişileri işaret ederek, onların bulunduğu yerde bu kırıcı sözcüğü kullanmamamız konusunda bizi uyardıkları takıntılı kişilerin gülünç tutumunu takınmadan önerilemez. Ben her halükârda, 'modernite'nin, zorunlu olarak taşımaya devam ettiği ideolojik anlama rağmen sadece geçmişe uygulandığında (geçmiş için kullanıldığında) alternatif anlatılar yaratmak için faydalı bir mecaz olduğunu söyleye geldim. Ama, şimdinin ontolojisine gelince, insanın kendisini 'modern'i hiçbir geçmişi ve geleceği olmayan, (hakkında hiçbir geçmiş veya gelecek durumu olmayan) tek-boyutlu bir kavram (veya sözde-kavram) olarak düşünmeye alıştırması en iyisidir. Bu, 'modern-olmayan' (non-modern) kaçınılmaz olarak özellikle 'modern-öncesini' ima etme (ve onu aynı zamanda bizim evrensel şimdimiz içinde tanımlamaya) eğilim gösterdiği bir kuvvet alanı içine kaçınılmaz olarak geri çekilirken, 'postmodern'in bir gelecek bile (ama uygun şekilde kullanıldığında, bizim kendi şimdimiz) tanımlamadığı anlamına gelir. 'Modern' kelimesinin yönettiği kavramsal alanda radikal seçenekler, sistemik dönüşümler teorize edilemez veya hatta tasavvur bile edilemezler. Kapitalizm

³ Vincent Descombes, *The Barometer of Modern Reason: On the Philosophies of Current Events* (Oxford: Oxford University Press, 1993), s. 18.

kavramı ile ilgili durum da muhtemelen budur: ama ben modernitenin görüldüğü bütün bağlamlarda, onun yerine kapitalizmi koymanın deneyimsel prosedürünü öneriyorsam, bu dogmatik olmaktan çok, eski sorunları dışarda bırakmayı (ve yeni ve daha ilginç olan sorunlar üretmeyi) amaçlayan terapik (tedaviye yönelik – ç.n.) bir öneridir. Bizim gerçekten ihtiyacımız olan şey, modernite tematiğinin yerine toptan, Ütopya denen arzuyu koymaktır. Bizim şimdi Poundcu ütopyacı eğilimleri belirleme misyonunu, bu eğilimlerin Benjaminci bir coğrafyası ile birleştirmemiz ve bu eğilimlerin şimdi çoklu deniz seviyeleri olan şey üzerindeki baskılarını ölçmemiz gerekir. Şimdinin ontolojileri geleceğin arkeolojilerine ihtiyaç duyar, geçmiş hakkındaki tahminlere değil.

Dizin

- Adams, John, 201
Adorno, Theodor W., 122, 123-124,
125, 144, 147, 150-153,
169, 172, 188
Aydınlanmanın Diyalektiği (Max
Horkheimer'la), 150
Karl-Heinz Bohrer üzerine, 183
modernizmin olumsuz tanımlan-
ması, 125-126, 150
alegori, 102, 104, 110-118, 121-122,
192
Almanya, 30, 38, 95, 173, 179-180
Althusser, Louis, 35, 49, 51, 57, 64,
76, 77-78
Foucault üzerine, 77
Kapitali Okumak, 77
68 Mayıs'ı, 174, 179
altyapı/üstyapı, 76, 99
Amerika'nın fethi, 33
Anderson, Perry, 129
anekdot, 197
anlatı, 34-35, 46, 55-58, 62
bastırılmışlığın dönüşü olarak, 12,
32
içselleştirilmesi, 121-122
Paul de Man'in 'metaforu' ola-
rak, 114-115
anlatı-karşıtı, 11
Antheil, George, 201
anti-anlatı olarak gizlenmiş ideolojik
anlatı, 12
anti-hümanizm, 55
anti-modernite, 139
Apollinaire, Guillaume, 139
Aristo, 156
Nikomakosçu Etik, 149
Arnold, Matthew, 169, 171
Arrighi, Giovanni, 39
Arthaud, Antonin, 71
Auden, W. H., 96
Aydınlanma, 33, 95
İskoçya'da, 65
aynıma, 80, 87
Bachelard, Gaston, 64
Bacon, Francis, 63
Bakhtin, Mikhail M., 167, 193
Balibar, Etienne, 31, 75-79
Balzac, Honoré de, 152, 175
Barat, Jean-Claude, 96
Barthes, Roland, 35, 143, 167
Yazının Sıfır Noktası, 143
Baudelaire, Charles, 26, 29, 95, 98,
106, 107, 123, 144, 146,
151, 160, 173, 175, 200
Bauhaus, 145
Beckett, Samuel, 188, 190-192, 193,
194, 195
Endgame, 190-191
Godot'yu Beklerken, 190, 194
Benjamin, Walter, 10, 121, 125, 179,
181, 193
Arcades, 3, 121, 144
Karl-Heinz Bohrer üzerine, 181-
183
sürrealizm üzerine, 201
Bergson, Henri, 138, 184
Biçimcilik (formalizm), 40, 79, 150,
167
Bident, Christopher, 175

- Biely, Andrey, 101
 Bilingdişi, 53, 144
 'nın sömürgeleştirilmesi, 17
 bireycilik, 89-90
 bireysellik, 54
 I. Dünya Savaşı, 139
 ilerleme etkisi üzerine, 13
 Blackburn, David (Geoff Eley'le,
The Peculiarities of German History), 38
 Blake, William, 175
 Blanchot, Maurice, 171, 175-178,
 183
 Bloom, Harold, 186
 Bohrer, Karl-Heinz, 179-183, 184
 Junger üzerine, 185
 Bopp, Franz, 68-69
 Bourdieu, Pierre, 151
 disiplinlerin eleştirisi, 7-8
 Braverman, Harry, 81
 Brecht, Bertold, 97, 145
 Brodsky-Latour, Claudia, 45
 Budizm, modernizm macerasının ön-
 cededen görülmesi olarak,
 133
 Burchardt, Jakob, 22
 bütünlük, 81
 burjuvazinin yoksunluğu olarak,
 82-83
 süreç olarak, 137
 Büyük Frederich, 199
 Calinescu, Matei, 96
 Camus, Albert, 143
 Carroll, Lewis, 153
 Cassiodorus, 21, 25, 30
 Cavalcanti, Guido, 201
 Cezayir Savaşı, 174
 Chaplin, Charles, 81
 Chenot, Beatriz, 98
 Clark, T.J., 102
Farewell To An Idea, 53
 cogito, 33, 4-45, 52, 55
 Comolli, Jean-Louis, 47
 Compagnon, Antoine, 95, 106
 Curtius, Ernst Robert, 21
 cüceler {küçük}, 10, 25
 çilecilik, 7
 Dal Co, Francesco, 2
 Dante Alighieri, 189
 Danto, Arthur, 34, 41,
 Darío, Rubén, 98-99
 Darwinizm, 69-70
 de Beauvoir, Simone, 196
 de Man, Paul, 103-115, 116, 117,
 121, 127, 150, 166, 172,
 179, 197
 'Edebi Tarih ve Edebi Moderni-
 te', 105
 'ideoloji teorisi, 113
 Blanchot üzerine, 176
 diyalektik düşünür olarak, 109
 Fredrich Hugo eleştirisi, 103,
 105-107
Okumanın Alegorileri, 1003,
 110-115
 zor ve kafa kanştıncı, 113
 değer, 34
 deşistirciler, 23
 Roman Jakobson üzerine, 23
 Deleuze, Gilles, 10, 172, 192-193
Anti-Oedipus (Félix Guatta-
 ri'yle), 184
 Heidegger'e borcu, 60
 delilik, 71
 Derrida, Jacques, 71, 103, 113, 175
 köklü olarak diyalektik, 109
 Heidegger'e borcu, 60
 Descartes, René, 33, 43, 48, 49, 52,
 60-61, 63-64, 67, 72, 83
 automata, 55
 Foucault, 67, 68/özne/nesne ayrı-

- mının başlatıcısı olarak, 43-44
- Heidegger aracılığıyla görev tanımı, 50-52
- Tutkular Üzerine Deneme*, 149
- Descombes, Vincent, 201, 202
- devrevî düşünmek, 10-11, 24, 25, 186
- Diderot, Denis, 106
- Disney, Walt, 17
- diyalektik, 65
- Foucaultcu, 64-65
- sağduyunun karşısında olarak, 109
- Stalinist olarak Hegelci, 75, 108-109, 133
- ve farklılaş(tır)ma, 87-88
- Don Kişot, 67, 120
- Dostoyevski, 150
- dönemleştirme, 29-30, 79, 102, 110
- 'düşündürü olarak Heidegger, 52
- Dussel, Enrique, 33
- ebedileşme, sanatın problemi olarak, 118-124
- edebiyat, 170
- Paul de Mann üzerine, 109
- sanatın özerkliğinin selamlanması, 177
- Eley, Geoff (David Black bourm'la *The Peculiarities of German History*), 38
- Eliot, T.S., 11, 96, 157, 161, 169
- Empresyonizm, 145
- Enformasyon Devrimi, 17-18
- Engels, Friedrich, 74
- Epigonentum, 18, 29
- Epikür, 133
- estetğin meşrulaştırılması, 9
- etiğin dönüşü, 7-8
- evrimcilik, 64
- fallik-merkezlilik, 7
- farklılaştırma, 86-88, 141, 147, 149-150, 151, 153, 156, 193
- Faulkner, William, 175, 176
- felsefenin dönüşü, 8, 133, 145, 180
- fenomenoloji, 9
- feodalizm, 38-39, 41-42, 137-138
- film teorisi, 47
- Fitche, Johann Gottlieb, 45-46, 49
- Flaubert, Gustave, 146, 166, 173
- Ford, Henry, 32, 81
- Foucault, Michel, 51, 61-73, 77, 78-79, 80, 83, 84, 87, 88, 101, 102, 175
- bilginin üretim tarzlarıyla kıyaslanması, 66
- Descartes üzerine, 68
- esaslı bir diyalektik tarz olarak, 65
- Marx üzerine, 68-69
- Marx'ın yanlış anlaşılması, 64
- pre-modern üzerine, 63
- Şeylerin Düzeni (Les Mots et les choses)*, 33, 61-74
- Foucault'da modernizm-öncesi, 61-62
- Frankfurt Okulu, 49, 126, 128, 180
- araçsal akıl üzerine, 81
- Fransız Devrimi, 33, 144, 178, 183, 186
- Freud, Sigmund, 44-45, 53, 133, 167, 184, 191-192
- Freund, Walter, 21-22
- Friedman, Milton, 8
- Friedrich, Hugo, 103, 105-108, 117-118, 142-143
- Frye, Northrop (*Eleştirinin Anatomisi*), 167
- Fugitive*, 96
- Gadamer, Hans-Georg, 200
- Galileo, 33, 67, 86

Gasset, Ortega y, 96, 193
 gelecek olarak Amerika, 191
 gelecekçilik (fütürizm), 98
 gerçekçilik, 118-120
 modernizmin önceli olarak, 116-117
 gerçekliğin kaybı, 117
 gerçeküstüculük, 146
 Benjamin, 201
Gestalt Felsefesi, 25, 35
 Giddens, Anthony, 16, 84-85
 Modernliğin Sonuçları, 16
 Gide, André, 101
 Giedion, Siegfried, 96
 Mekân, Zaman ve Mimari, 153
 Gilbreth, Frank B., 81
 globalleşme, 18, 41
 Godard, Jean-Luc, 34
 Goethe, Johann Wolfgang von, 193
 Gombrich, E.H., 37
 Gombrowicz, Witold, 192
 görececiliğin tehlikesi, 34
 Graves, Robert, 96, 98-99
 Greenberg, Clement, 162-164, 166, 167, 169, 181, 188
 Grimm, Jacob ve Wilhelm, 68-69
 Gruppe 47, 173
 Guattari, Félix, 192
 Guilbaut, Serge (*New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı*), 160-161
 güzellik, 9

 Habermas, Jürgen, 16-17, 100, 159, 172, 180, 201-202
 Hakikatin ortadan kalkması, 34
 hakikat yolu, 108
 Hammett, Dashiell, 176
 Harootunian, Harry, 72
 hata, hakikate ulaşmanın yolu olarak, 109-110
 Hayek, Friedrich, 8
 Hegel, G.W.F., 10, 24-25, 57, 65, 83,

124, 126, 165, 169, 191
 Amerika üzerine, 191
 hakikat için hata, 108-109
 olumsuzlamanın olumsuzlaması, 74
 terör üzerine, 178, 183
 Tinin Görüngübilimi, 23, 24
Verstand/Vernunft üzerine, 81, 113
 Heidegger, Martin, 43, 46-53, 56, 59-61, 63, 71-72, 79, 133, 180, 202
 'ihtiyatı yedek' teorisi, 61, 139-140
 Descartes üzerine, 60-61
 Nietzsche üzerine, 47
 şeyleşme teorisi, 59-62
 teknoloji teorisi, 61, 139-140
 ve dönemleştirme, 52
Heimat (film), 39
 Hindu kutsal metinleri, 175
 Hitler, Adolf, 38
 'kayıp arabulucu' olarak, 38
 Hobbes, Thomas, 8
 Holocaust, 38
 Horkheimer, Max, 128, 150
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich, 71, 175
 Hugo, Friedrich, 125
 Hugo, Victor, 151
 Hume, David, 10
 Huntington, Samuel, 17-18

 II. Dünya Savaşı, 128, 137, 157, 158-159, 160, 173, 176
 Amerikan düşüncesinde Ütopya momentü olarak, 200
 içe kapanış (otizm), 153
 ideoloji, modernist pratiğin teorisi olarak, 187
 İkinci Enternasyonal, 181
 ilerleme, 13-14

- iletişim teorisi, 145
 İrlanda operasyonu, 100
 işçi konseyleri, 199
- Jakobson, Roman, 35-36
 James, Henry, 53
 James, William, 156
 Jameson, Friedric,
 'Kayıp Aracı veya Max Weber as-
 Storyteller', 82
 Lyotard'ın *Postmodern Du-
 rum*'una 'Giriş', 25
 *Postmodernizm ya da Geç Kapi-
 talizmin Kültürel Mantiği*,
 4, 101
 Signatures of the Visible, 120
 'Wallace Stevens', 186
- Jarrell, Randall, 96
 Jaspers, Karl, 45, 57
 Jauss, Hans-Robert, 21, 24-26, 28,
 107
 Jenck, Charles, 187
 Jespersen, Otto, 23
 Johnson, Uwe, 175
 Joyce, James, 101, 102, 138, 146,
 169, 182, 189, 192, 196
 Finnegans Wake, 138
 jugendstil (genç üslup), 145
 Ulysses, 100-102
- Jünger, Ernst, 175, 185
- Kafka, Frantz, 174, 175, 192
 kâhin kültü, 7
 Kandinsky, Vassily, 146
 Kant, Immanuel, 10, 44, 47, 71, 72,
 153, 172, 178, 180, 195-
 196
 estetik üzerine, 167-168
 numen/fenomen ayrımı, 44
- kapitalizm, 13, 41
 alegori olarak, 114-115
 benzersiz ve tekrarlanamaz bir
 süreç olarak, 17, 174
 'modernitenin' çözümlendiği üst
 terim olarak, 78-79, 203
- kavram, yönlendiren olarak, 95
 Kermode, Frank, 187
 Kheblebnikov, Velimir, 153
 Kierkegard, Soren, 39, 175
 kitle kültürü, 170
 klasik/romantik ayrımı, 25
 Kleist, Heinrich von, 182
 Kosselek Okulu, 107
 Kosselek, Reinhart, 23
 Körfez Savaşı, 10
 köylülük, 137
 Kristal Saray, 144
 kuvvet alanı, 202
 Kübizm, 145, 196
 kültür, 168-170
 kültürel çatışmalar, 168-169
- Lacan, Jacques, 44, 45, 72, 119, 129,
 166
 Marcuseci kurtuluş kavramına
 karşı, 129
- Laclau, Ernst, 8
 Lafontaine, Oskar, 8, 15
 Lange, C.G., 150
 Lautréamont, Comt de, 175
 Le Corbuser, 96, 97, 160
 Leavis, F.R., 11
 Leibniz, Gottfried Wilhwm, 10
 Lenin, 137
 Levin, Harry, 120
 Lévi-Strauss, Calude, 71, 77, 149
 Levy, Marion J., 97
London Review Books, 96
 Ludizm, 139
 Luhmann, Niklas, 55-56, 80, 86-90,
 118, 141, 147, 151, 156
 Lukács, Georg, 38, 63-64 80-83, 126,
 156
 şeyleşme kavramı, 82-83

- Luther, Martin, 38
 Lyotard, Jean-Francois, 9-11, 16, 166, 172, 186
- Malevich, Casimir (*Kara Meydan*), 117
- Mallarmé, Stéphane, 106, 107, 117, 142-143, 146, 153, 175, 177, 193
 dünyadaki her şey kitap olmak için vardır, 153, 197
şansı ortadan kaldırmakta başa-rısız olan, 197
- Malraux, André, (*Sessizliğin Sesleri*), 153
- Manet, Edouard, 144
- Mann, Thomas, 128
- Marcuse, Herbert, 129
- Marksizm, 9, 31
 Foucault'nun yanlış yorumlama-sı, 64, 65
 keyfi olarak, 114
 yeni-Konfüçyüsçulukla kıyasla-ma, 89-90
- Marshall Planı, 97, 191
- Marx, Karl Heinrich, 10, 17, 61, 78, 80, 82, 83, 86, 126, 140, 165, 174
 altyapı/üstyapı, 76, 99
 Foucault'nun yanlış yorumlama-sı, 68
Grundrisse, 76, 111
 müzik üzerine, 165
 üretim tarzlarının geçişi üzerine, 76
 'varlığın toplumsal olarak belir-lenmesi', 99
Zur Kritik, 76
- Mayer, Arno, 137
Eski Rejimin Direnişi, 137
- McGinn, Colin, 44
- McLugan, Marshall, 33
- meta fetişizmi, 80-82
- militarizm {askeri}, 84-86, 200
- Miller, Henry, 175
- Miller, Tyrus, 187
- minimalizm, 7
- moda, 147
- modernismo*, 98
- modernité*, 25
- modernite, 33, 86, 88, 95, 105-107, 110, 137, 145, 155, 199-200
 anlatı olarak, 42, 46, 55, 140-141
 Batı'nın yanılsaması olarak, 14
 durum olarak, 57
 ideoloji olarak, 202
 mecaz olarak, 36, 41-42, 141, 202
 postmodernin yeniden ortaya çı-kışı olarak, 13
 serbest pazarın kullandığı jargon olarak, 15
 ve modernleşme, 13, 97
- modernite, tamamlanmış olarak, 180
- modernizasyon, 13, 95, 101
- modernizm, 31, 95, 110, 119, 120, 122-123, 124, 133-134, 137, 141-143, 145-147, 152, 153, 155, 172, 186
 anlatı olarak, 116, 124, 127
 anti-burjuva olarak, 163
 faşist, 100
 Fransız ve Alman, 95
 gecikmiş bir yapı olarak, 158, 183-184
 geç, 145, 158-161, 187, 190, 192, 196, 198
 hakaret olarak, 98
 ideolojinin kökeni olarak, 187-190
 'in tarihi, 21-26
 kendine gönderme yapma duru-mu, 152, 177-178, 187-188

kıyametçi bir tahminsizlikle ruhanilik olarak, 131
 süreç olarak, 105-106
 ve nihilizm, 95
 yüksek, 158, 187, 196, 198
 modern-olmayan olarak modern-öncesi, 202
modernus, 21-23, 25
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 175
 Musil, Robert, 175, 182
 Mussolini, Benito, 201-202
 Mutlak, 153, 157, 169, 173, 188, 198,
 müzik, 39, 82, 144
 Marx üzerine, 165
 Nabokov, Vladimir, 188, 189-192, 193-194, 197
Ada, 192
Lolita, 191-192
Pale Fire, 191
 Nashaulu Marius ve Orange Prensi, 85
 Nazizm, 38-39, 185-186
 modernist sanata karşı, 99-100, 132
 nedensellik, 35
 Newton, Isaac, 67, 86
 Nietzsche, Friedrich, 9-10, 32, 52, 56, 95, 133, 144, 175, 180, 181
 Heidegger üzerine, 48
 numen/fenomen ayrımı, 44
 olumsuzluk, 195-196
 olumsuzlamanın olumsuzlaması, 74
 Ortaçağ, 30
 otoriteryanizm, 7
 Otuz Yıl Savaşları, 84
 öz-bilinç, 54, 89, 177
 özerkleşme, 91, 141, 153
 dilin, 144

moment kavramının, 180
 Öklidçi olmayan dil, 151
 sanatın, 155-156, 157-158
 temsiline, 150
 özgürlük, 54, 55, 89-90, 163
 özne, 48
 'postyapısalcı' eleştirisi, 55
 öznelerarasılık, 55-56
 öznelilik, 55-56, 83, 128-132
 Papa I. Gelasius, 21
 paranteze alma, 44, 133
 Pascal, Blaise, 133
 Paxton, Joseph, 144
 Petrarch, 30
 Piranesi, Giovanni Battista, 67-68
 Plotinsky, Arkady, 142
 Pollack, Jackson, 153
 popkültür, 169
 Popper, Karl, 2
 pornografi, kitle kültüründeki şiddet olarak, 186
 post-modernite, 12, 90-91, 114, 145, 202
 modernin eleştirisi, 7
 sağ ve solun ötesinde, 12
 ve Jean-François Lyotard, 10-11
 post-modernizmin modern olmaktan ziyade kopmaya çalıştığı
 geç-kapitalist kriter, 198
 kılavuzsuzluk, 201-202
 modernizmin varyantları olarak, 143
 orijinalliğin gerekliliği düşüncesi üzerine, 146
 postmodernizmin orijinalite gerekliliği düşüncesi üzerine, 146
 postmodernleştirme, 96
 post-yapısalcılık, 172
 postyapısalcılık, 55, 175, 176, 180
 'öznenin ölümü', 129
 Pound, Ezra, 118, 151, 161, 200

- pragmatizm, 145
 Proust, Marcel, 40, 101, 138, 146, 182, 192
 psikanaliz, 45, 53-54, 133-134, 167, 184, 191-192
- Rabelais, François, 24
 Ransom, John Crowe, 96
 rasyonelleştirme, 80, 81-84
 refah devleti, tehlike olarak, 89
 Reformasyon, 33
 Reich, Wilhelm, 129
 Reisz, Edgar, 39
 reklâm, 169
 Riding, Laura, 96, 98-99
 Rilke, Rainer-Maria, 131, 175
 Rimbaud, Arthur, 106, 131-132, 146, 151, 199
 Robbe-Grillet, Alain, 120, 197
 romantik/klasik sınıflandırması, 25
 Rorty, Richard, 202
Felsefe ve Doğanın Aynası, 7
 Rousseau, Jean-Jacques, 98, 104, 107, 111-112
 Rönesans, 24, 29, 30, 61-62, 63 87
 Ruskin, John, 139
- Said, Edward, 143
 Saint-Pierre, Abbé Bernardin de, 26, 29
 Salado, Régis, 102
 sanat, 168
 'ın özerkliği, 147, 155, 165, 168-169, 174, 181, 187, 193, 197
 sanatın alışılmamış problemi, 118-124
 sanatların özerkleştirilmesinin baha-
 nesi olarak din, 157
 ve hikmetin, 132-133
 Sanayi Devrimi, 81-82
 Sartre, Jean-Paul, 29, 57, 178, 196
Altona Mahpusları, 29
- Yöntem Araştırmaları*, 130
 Saussure, Ferdinand de, 165
 savaş, 84, 200
 savunma mekanizması olarak ego, 129
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 28, 43, 45, 146, 165, 180
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 169
 Schlegel, Friedrich, 182
 Schmitt, Carl, 180
 Schoenberg, Arnold, 145
 Schoerder, Gerhard, 14
 Schulz, Bruno, 101
 sekülerleşme, 87-88
 selâmet, 57
sembolizm, 145
 Shelley, Percy Bysshe, 11
 Sıkıntı, 123
 sıradan edebiyatın ortaya çıkması, 198
 Smith, Adam, 33
 Smith, Stan (*Modernizmin Kökeni*), 96
 Soğuk Savaş, 97, 164, 191, 193
 geç modernizmin sebebi olarak, 158-161
 sosyal bilimler, 170
 Sovyet Devrimi, 34
 Spengler, Oswald, 32
 Spinoza, Benedic, 8
 Stalin, Joseph, 74
 Stalinizm, 159, 163, 181
 modernist sanata karşı, 99, 100
 Stein, Gertrude, 189
 Stendhal, Henri Beyle, 26
 Stevens, Wallace, 161, 169, 186
 Stierle, Karlheinz, 107
 sürgünlük, 192
 Swift, Jonathan, 98
- şeyleşme, 59-61, 80, 82-83

şiir, 56, 126, 143, 148, 165, 186, 193
 şizofreni, 153, 184
 şüphe, 48

Tafari, Manfredo, 103
 tarımın sanayileşmesi, 17
 tarih, 29-30, 105

tarihselcilik, 28, 69-70
 Spengler'de, 32

Tate, Allen, 96
 Taylorizm, 81, 85
 tehlike olarak sosyalizm, 89
 teknoloji, 97

modern sanatın ideolojisi olarak,
 148

teknolojik determinizm, 141

Tel Quel, 46

televizyon, 168

teoloji, 8

Terör, 178, 183

tonalite, 39, 82, 144

Trier, Jost, 22

uyuşturucu kültürü, 185

üretim tarzı, 66, 75, 76, 78-79, 114-
 115

Valéry, Paul, 96, 177

Baudelaire üzerine, 151

Vallejo, César, 101

vanguardismo, 98

varoluşçuluk, 9, 178, 179, 196

Velasquez, Diego Rodriguez de Silva
 (*Las Meninas*), 72

Voloshinov, V.N., 193

Wagner, Richard, 144, 146

Waterloo, 100

Weber, Max, 33-34, 39, 80-83, 199

Whitman, Walt, 186

William, William Carlos, 161

Williams, Raymond, 38

Wittgenstein, Ludwig, 56, 133

Woolf, Virginia, 101, 102

değişim üzerine, 101, 102

Wordsworth, William, 144

yabancılaşma, 126-129, 142-143
 yapıbozum, 113, 127

köklü olarak diyalektik, 109

yapısalcılık, 75-76, 145

diyalektik olarak, 75-76

yasa {ilke, kriter}, 171, 176, 198

yazmanın belirtisi, 143

Yeats, William Butler, 101, 104

Yeni Eleştirmenler, 11, 105, 161,
 165, 167, 168, 169

yeni roman, 120

üretim olarak sanat için sanat,
 153, 177

Yeni, 118, 146, 150, 163-164, 200

postmodernitenin kendini kurtar-
 ma gücü, 11, 146, 192

yeni-Konfiçyusçuluk, 17-18, 89-90

yeni-modernizm, 183

zaman, 138

Žžek, Slavoj, 44-45

(*The Ticlish Subject-Gıdıklanan
 Özne*), 45

Zola, Émile, 13

MARX'IN EKOLOJİSİ: Materyalizm ve Doğa **JOHN BELLAMY FOSTER**

İngilizceden Çeviren: Ercüment Özkaya

Aslında Marksizmin trajedisi birçok pratik alanda anlaşılamamış olmasıdır.

İnsanlığın geleceğini bugünden etkileyen hayatı meselelere dair Marksizmin siyasi ve ideolojik düşünceleri hem dogmatik Marksistler hem de Batılı Marksizm eleştiricileri tarafından istismar edilmiştir.

Ekoloji meselesi de bunlardan birisidir. Ekoloji, günlük hayatı ve insanlığın geleceğini de doğrudan etkileyen başka konularda olduğu gibi dogmatik Marksistler tarafından es geçilmiş, sosyalizm sonrasına belki de ideolojik cennete havale edilmiştir. Bu perspektifte, ekoloji gibi meselelerle uğraşmak, Marx'ın düşüncesinden uzaklaşma olarak kavranır. Batılı Marksizm eleştiricileri ise, probleme “ekolojik bilimin her türlü bilgisinden (ya da her türlü ekolojik bağlamdan) yoksun bir biçimde, neredeyse bütünüyle kültürelci olan ve genellikle insanın doğadan yabancılılaşmasını bilime atfeden bir “ekolojik” ideoloji eleştirisi geliştirmişlerdir.” Bu perspektifte, yabancılılaşma, tek yanlı biçimde, doğa fıkırından yabancılılaşma olarak kavranır. Her iki tarafında ortak özelliği Marx'ta bir ekolojik görüş yokmuş gibi davranmaları ve Marx'ın düşüncesini basit bir ideoloji dünyasında kabul etmeleridir.

SAVUNMASIZ GEZEĞEN: çevrenin kısa ekonomik tarihi **JOHN BELLAMY FOSTER**

İngilizceden Çeviren: Hasan Ünder

İnsanlık, çevresiyle ilişkisinde kritik bir eşiğe ulaşmıştır. Gezegenin yıkımı, insanı amaçlar için kullanılamaz hale getirme anlamında, öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, insan şimdi hem doğanın büyük çoğunluğunun devamını ve hem de toplumun bekasını ve gelişimini tehdit etmektedir.

Öyleyse, çevre krizine çare bulmak için ortaya atılan önerilerin çoğunda görmezden gelinen ya da önemsiz görülen şey, çevrenin kötüleşmesinin sadece küçük teknolojik temellerini kurcalamak değil, onun daha büyük toplumsal temellerini eyleme geçerek dönüştürme gerekliliğidir. Başka deyişle, krizin kökleri toplumsaldır, doğa ile toplum arasında sürdürülebilir bir ilişki kurmak; tarihsel ilişkilerin küresel ölçekte dönüştürülmesini gerektirir.

OSMANLILARDA BİLİMSEL DÜŞÜNCENİN YAPISI REMZİ DEMİR

Bu küçük çalışmanın amacı, Osmanlılar'ın bilimsel çalışmalarını yönlendiren Kuramsal Çerçeveleri ve bu çerçeveleri kuran temel etmenleri belirlemektir.

Osmanlı tarihi boyunca, birbiriyle bağlantısı olmayan iki Kuramsal Çerçeve'den yararlanıldığı ve bunlardan birincisinin 14. ve 19. yüzyıllar arasında ve ikincisinin ise 19. ve 20. yüzyıllar arasında yoğun bir biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Her iki çerçeve de özgün ve Osmanlı bilginlerinin bilimsel çabalarının bir mahsulü değildir; ilmiye sınıfı (alimler) tarafından savunulan önceki çerçeve, Doğulu –Osmanlı öncesi Müslüman- düşünürler ve bilginler tarafından ve askeriye sınıfı (askerler) tarafından savunulan sonraki çerçeve ise, Batılı –Rönesans ve Aydınlanma Dönemleri Hristiyan- düşünürler ve bilginler tarafından biçimlendirilmiştir; bu nedenle Osmanlı bilginlerinin, yalnızca bilimsel bilgi birikimini değil, bu birikimi anlaşılar ve çoğaltılır kılan Kuramsal Çerçeveleri de “dışarıdan” ödünç aldıkları söylenebilir.

KAPİTALİZMİN KÖKENİ geniş bir bakış ELLEN MEIKSINS WOOD İngilizceden Çeviren: A. Cevdet Aşkın

Kapitalizmin çoğu Marksizmle bağlantılı olmak üzere sayısız eleştirisi yapıldı. 'Marksizm adına ya da "yeni" Marksizmler adına, post-Marksizm adına ya da daha "uzakta" çeşitli muhalif kesimler adına yürütülen birçok kapitalizm eleştirisi, bugünün kapitalizmi karşısında trajik biçimde etkisiz kalmıştır.' "Kapitalizmin dünyasında" gelişen her yeni olay, kapitalizm eleştirel ve eleştirinin muhatapları nezdinde dikkat dağıtıcı yeni etkiler yaratıyor. Kuşatması ve baskısı altında yaşadığımız, hareket ve düşünme tarzlarımızı her an etkileme ya da belirleme kudretine sahip olan kapitalizmin kökenini tartışmanın bir önemi var mıdır? "Kapitalizme karşılık gelecek alternatiflerin düşünülmesi, kaçınılmaz olarak kapitalizmin geçmişi üzerine geliştirilen alternatif kavramlar hakkında düşünmemizi de gerektirir" ve "Kapitalizmin tarihini anlayış tarzımızın kapitalizmin kendisini anlayış tarzımız üzerinde büyük bir etkisi vardır."

İDEOLOJİ VE ÜTOPYA

KARL MANNHEIM

Almancadan Çeviren: Mehmet Okyayuz

Toplumsal belirlenmişlikten kurtulmak mümkün müdür?

Mannheim, belirlenmişliğe en çok tâbi olanların özgürlükten bahsedenler olduğu, öte yandan, toplumsal belirlenimde ısrar edenlerin, *paradoksal* bir biçimde, bu belirlenmişliğin üstesinden gelme konusunda en avantajlı konumda olduğu görüşündedir.

O halde, toplumsal belirlenmişlikten bahiste en ileri noktada görünen Marksizm, belirlenmişlikten ne kadar muafır? Marksizm, karşı tarafa uyguladığı yöntemi kendine uygulamamaktadır Mannheim'a göre.

Düşüncenin varoluşa bağlılığını ana sav olarak kabul eden Mannheim, bu problemi, simgesel nitelikte iki kavramla, '*ideoloji*' ve '*ütopya*' ile karşılamaya yönelir ve kitabına da, problemin bu yönünü vurguladığını ifade etmek üzere bu adı verir.

Ezilenler, mevcut gerçekliği görmezden gelir, somut koşulların analizini hedefleyen bir düşünce biçimi oluşturamazlar. Onların düşüncesi ütöpiktir. Mannheim, bu görüşüyle, Durkheim'in sosyalizmin ezilenlerin "*acı çağlığı*" olduğuna ilişkin düşüncesini çağırır. Ama Mannheim'ın yüreğinin ütopyalara kaydığı gözden kaçmaz.

"*Serbestçe süzülen entelijensiya*", toplumsal belirlenim ilişkilerini aşma konusunda özel bir yere sahiptir. Bu tabaka, bilginin önkoşulu olan "*mesafe koyma*"nın sosyolojik karşılığıdır. Entelijensiya, partili olsa bile, bu bütünsel konumunu koruyabilir.

Ezilenlerin 'bilinen' argümanlarının uçuculaştığına ilişkin yaygın bir kabulün olduğu günümüzde, *İdeoloji ve Ütopya*'nın, ezilenlere argüman arayışı için bir ek-sen olacağı umulur.

SKOLASTİK EĞİTİM VE TÜRKİYE'DE SKOLASTİK TARZ

Salih Zeki, Yusuf Akçura, Muallim M. Cevdet

Derleyen: Hasan Ünder

Salih Zeki, Yusuf Akçura ve Muallim Cevdet'in bilim-modern bilim ve skolastik tartışmaları güncelliğini sürdürüyor. Bu "münevverler" onlarca yıl önce, bilimin evrensel olduğunu ve bilimsel bilginin buluşlarla değil evlilere ilerlediğini tartışıyorlar.

Onlara göre, henüz bir 'sosyal hayatı' bile olmayan Osmanlı-Türk toplumunda medeniyet ve bilimin olduğu söylenemez.

KLİNİĞİN DOĞUŞU MICHEL FOUCAULT

Fransızcadan Çeviren: İnci Malak Uysal

“Birey için, kendi bilgisinin hem öznesi hem nesnesi olma imkânı, bilgi içindeki bitimlilik oyununun değiştirilmiş olmasını gerektirir.”

“Öyleyse, burada girilen araştırma, tüm kuralcı niyetlerin dışında, söz konusu olanın, modern zamanın onu bildiği şekliyle tıbbî deney imkânının koşullarını belirlemek olması ölçüsünde, hem tarihsel hem eleştirel olması kararlaştırılmış bir projedir.

Bu kitap, kesin olarak, bir tıp için, diğerine karşı, ya da tıba karşı, bir tıp yokluğu için yazılmadı. Burada da, diğerlerinde olduğu gibi, söylemin derinliği içinden tarihinin koşullarını çıkarmayı deneyen bir çalışma söz konusudur.

İnsanların söylediği şeyler içinde, önemli olan, daha çok, onların berisinde ya da ötesinde ne düşünmüş olabilecekleri değil, daha baştan, onları kalan zaman için, yeni söylemlere ve onları dönüştürme görevine sonsuza dek açık hale getirerek sistemleştiren şeydir.”

Michel FOUCAULT.

AHLÂKSIZ FİL:

21. Yüzyılda Küreselleşme ve Sosyal Adalet Mücadelesi

WILLIAM K. TABB

İngilizceden Çeviren: **Ercüment Özkaya**“Tarihsel bilinçteki dönüm noktalarının meydana geldikleri anda fark edilmeleri zordur.

Küreselleşme terimi, bir devletler ve toplumlar arasında karşılıklı ilişki ve bağımlılık sürecini tanımlar. Küreselleşme, çoğu kişi tarafından piyasaların insanların onları etkileme yeteneğinin ötesine genişlediği bir piyasa sorunu şeklinde anlaşılmır.

Küreselleşme, karşı konulmaz bir süreç olabilir. Fakat alacağı biçim kaçınılmaz değildir ve kapitalist birikimin şu anda dünya ölçeğinde yürütülüş tarzı sürdürülemez niteliktedir. Kısacası, küreselleşme, göreceli iktidar ilişkileriyle, değişim kadar bağımlılıkla ve ötekinin nasıl evcilleştirileceği ya da direnişe itileceğiyle ilişkilidir. Sıradan bir teknik konu olmanın çok ötesinde, derinlemesine siyasi bir süreçtir.

Bugünü tarih olarak görmek, aynı zamanda kendimizi bu tarihi şekillendirebilecek varlıklar olarak görmektir.”

ŞİDDET ÜZERİNE DÜŞÜNCELER GEORGES SOREL

Fransızcadan Çeviren: Anahid Hazaryan

Sorel'in "*Şiddet Üzerine Düşünceler*"i bir klasik. Ama Sorel bu kitapta öne sürdüğü düşünceleri nedeniyle lanetlendi. Adı şiddetin kötülük çağrıştıran yankısı ve ürkütücü tablosuyla birlikte anıldı.

İşte, elimizin altında oldukça kötü bir üne sahip olmakla birlikte gelecek kuşakları zehirleyecek şeytani fikirler içeren bir kitap bulunuyor. Art arda, belki de aynı zamanda, milliyetçi aşırı sağ ile devrimci aşırı sol, faşistler, teröristler her kesimden totaliterler "*Şiddet üzerine düşünceler*"e gönderme yaptılar.

Lenin ve A. Gramsci. İkisi de Marksizmin tartışmasız önemli düşünürlerinden. Aslında epistemolojik düzeyden bakılınca Marksizmin iki ucunda sayılabilirler. Lenin'de Gramsci'de politika içerisinde... İkisi de Sorel'in "*şiddet içeren*" düşüncelerine saygı duyuyor. Bu konsept (Lenin ve Gramsci'nin saygısı) Sorel'i yeterince ilginç hale getiriyor.

DEMOKRATİK PARADOKS CHANTAL MOUFFE

İngilizceden Çeviren: A. Cevdet Aşkın

Demokratik Paradoks'ta, tartışılan konular Chantal Mouffe ile Ernesto Lac-lau'nun *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*'de başlattıkları ve yazarların kendilerini tanımlamalarıyla post-Marksist ya da radikal demokrat kuramın-*politik ve pratik argümanlarının* da-geliştiriliyor olması açısından önemlidir.

Etik olanla politik olanı uzlaştırmanın mümkün olduğu yanılsamasını bir kenara atmak ve politığın etik tarafından sonu gelmez sorgulamasını kabul etmek; aslında demokratik paradoksu teslim etmenin tek yolu

DEVLETE KARŞI DEMOKRASİ-Marx ve Makyavel Momenti MIGUEL ABENSOUR

Fransızcadan Çevirenler: Zeynep Gambetti, Nami Başer

Makyavel ve Marx, her ikisi de teorik ve politik tutumları ne olursa karşı karşıya duran düşünürlerin buluşma noktasıdır. Karşıtların bu iki isimde birleşmelerinin nedeni "siyaset felsefesi'nin" Makyavel'den başlayarak sorduğu ve Marx'ın terminolojisinde yeni bir hayat bulan "insanın kendi dünyasını nasıl var edebileceği" sorusudur. *Makyavel Momenti* bu sorunun cevabıdır aslında... İnsan-halk nasıl öz-gürleşir. Ezilenler nasıl karşı durabilir.

YENİ CEHALET VE KÜLTÜR PROBLEMİ
THOMAS DE KONICK
Fransızcadan Çeviren: İnci Malak Uysal

Yeni olan “Yeni Cehalet ya da çifte cehalet”tir: Bilimin değil, indirgenen ve tek-nikleştirilen bilimin üretildiği bugünün üniversitelerinde “planlanmış bellek yiti-mi’nin-kabaran cehalet denizinin” ve düşünmenin yerini alan teknik işleyişin ve felsefenin yerini alan indirgemenin, insanal aracılıkların kendi içinde bir şiddet olasılığı barındıran medya tarafından ele geçirilmesidir.

Bilim, felsefe ve sanat: Bizzat üniversitelerin de işin içinde olduğu bir süreçte tekniklere ya da disiplinlere indirgenmiştir. İşte bu, teknikleşen temeller “yeni cehalet”ten başka bir şey değildir. Örneğin üniversiteler, dilin maruz bırakıldığı eşsiz saldırılar karşısında susuyorsa, bunu tek nedeni üniversitelere egemen olan teknik anlayıştır.

İnsan cehaleti dipsizdir, ama insan dipsiz cehaleti yanında sınırsız bir hayal gücü-ne de sahiptir. Aslında bu, cehaletin sınırsızlığıdır. Toplumsal metabolizmanın ce-haletimiz tarafından temelinden, medya tarafından ele geçirilen hayal gücümüz-le de sınırlarından yoksun bırakılan gücü, üretim araçlarına, düşünsel araçlara, ve nihayet otoriteye sahip olanların gücü haline gelir.

Cehaletten nasıl uyanabiliriz: Felsefi bilgiyi yardıma çağırarak ve *iman*’ı sağlam-laştırarak.

Kant, *aklı* sınırlandırmak ve *iman*’ı sağlamlaştırmaktan bahsediyordu, acaba bi-lgiye ulaşmamızda her zaman bir duvar ve mukavemet yaratan devlete ve otori-tenin yarattığı uyuklamalara karşı *iman*’ı tez elden sağlamlaştırmalı mıyız?

KAPİTALİZMİN KÖKENİ: geniş bir bakış
ELLEN MEIKSINS WOOD

İngilizceden Çeviren: A. Cevdet Aşkın

Kapitalizmin çoğu Marksizmle bağlantılı olmak üzere sayısız eleştirisi yapıldı. ‘Marksizm adına ya da “yeni” Marksizmler adına, post-Marksizm adına ya da da-ha “uzakta” çeşitli muhalif kesimler adına yürütülen birçok kapitalizm eleştirisi, bugünün kapitalizmi karşısında trajik biçimde etkisiz kalmıştır.’ Kapitalizm, de-mokrasisi, modern kentleri, küreselleşmesi ya da emperyalizmiyle dünyanın efendisi durumundadır. Hem iktisadî, hem de politik efendi. Nasıl değerlendirilir-se değerlendirilsin ‘sosyalizmlere’ galip gelen bir sistem. Fakat kapitalizm eleş-tirileri, kapitalizmin bütün görünür malzemesine rağmen hiçbir zaman olmadığı etkisiz kalmaktadır. Çünkü “Kapitalizmin dünyasında” gelişen her yeni olay, ka-pitalizm eleştirileri ve eleştirinin muhatapları nezdinde dikkat dağıtıcı yeni etki-ler yaratıyor. O halde kaygı duymalı mıyız? Kuşatması ve baskısı altında yaşadığı-mız, hareket ve düşünme tarzlarımızı her an etkileme ya da belirleme kudretine sahip olan kapitalizmin kökenini tartışmanın bir önemi var mıdır? Kapitalizmin, yüzyıllar öncesinde kalan ve çoktan tarihe karışan “Kökeni”nin bugünkü ve bu-günden sonraki hayatımız üzerinde belirleyiciliği var mıdır?

HER ŞEY NASIL BAŞLADI
Hapishane yazıları
NİKOLAY BUHARİN
otobiyografik roman

İngilizceden Çeviren: Anahid Hazaryan

Kasvetli 20. yüzyıl, politikanın mahkûm ettiği kişiler tarafından kaleme alınmış sayısız edebiyat eseriyle dolu olsa da bu romanın öyküsü benzersiz bir nitelik taşıyor.

Her Şey Nasıl Başladı, Ekim Devrimi'nin teorisyenlerinden olan Buharin'in devrimimin öyküsünün anlatılmak üzere tasarlanan bu kitabın ve yazarının trajik yazgısı karşısında sarsılmamız gerekir, ancak bunların Sovyet deneyiminin ürünleri olduğunu göz önüne aldığımızda çoğumuz bu tür duyuruluklardan uzak bir yaklaşım sergileyebiliriz. Ancak, *Her Şey Nasıl Başladı*'nin öyküsü, coğrafyasından ve politikasından ayrı tamamen bir roman olarak düşünülmelidir.

(Cezaevindeki elyazmalarının) çoğunu geceleyin, harfleri tek tek yüreğimden koparak kaleme aldım. Bu yazıların kaybolmaması için size tüm gücümle yalvarıyorum... Çalışmalarının yok olup gitmesine izin vermeyin. Tekrarlıyor ve vurguluyorum: *Bunlar hiçbir şekilde kişisel yazgımla ilintili değil.* Lütfen, lütfen izin verin, bırakın kalsın!.. Sizden bana değil, ama *çalışmama acımanızı* rica ediyorum!

– BUHARİN'İN STALİN'E 1937 YILINDA CEZAEVİNDEN YAZDIĞI MEKTUP –

DENEMELER : Bilimin Sarp Yolunda Cüretkar Adımlar
A. ADNAN ADIVAR

Derleyen: REMZİ DEMİR

Adnan; Türkiye'de Doğu ve Batı ruhunun mücadelesinin hemen her cephesini içinde toplamış bir fert idi. Doğu kültürüne koşut olarak memlekette başlayan Batı kültürü, ta ilk gençliğinde ona nüfuz etmiş, ömrü boyunca onda Batı'ya karşı çok kuvvetli bir eğilim bırakmıştı. Fakat Batı'da dahi Osmanlı köklerine zıt olan akımlara karşı onda kuvvetli bir nefret duygusu vardı. İnsan hürriyetini kaldıran rejime, kökleri Batı'dan dahi gelse şiddetle karşıydı. Bilhassa ırkçılığa hiç tahammülü yoktu.

Adaleti mutlak surette iman etmişti. Adaleti köstekleyen bütün engellere düşmandı. İnsan hakları onun için kutsalı. Kim olursa olsun, haksız yere hücumu uğrayanın, özellikle işkenceye maruz kalanın (görüşleri kendi görüşlerinin zıddı dahi olsa) dostu idi ve onu insan olarak savunmada en büyük cesareti gösterirdi. Çünkü hangi ideolojiye dayanırsa dayansın, totaliter zihniyetin düşmanı idi. Bundan dolayı ona zaman zaman 'komünist damgası' basan 'gafiller' de olmuştu." Halide Edip Adıvar

ZARARSIZ ÂŞIKLAR
Cinsiyet, teori ve birey ilişkileri
MIKE GANE
İngilizceden Çeviren: Ekin Uşşaklı

M. Wollstonecraft, K. Marx, W. Godwin, P. Enfantin, Saint-Simon, E. Durkheim, A. Comte, Clotilde de Vaux, J. S. Mill H. Taylor, F. Engels, M. Burns, Max Weber, Marrienne Weber, Else von Rischtofen, F. Nietzsche, L. Salomé

"Bu kitap modern sosyal düşüncenin belirleyici olduğu kadar ihmal edilen bir yönünü, modern entelektüel figürlerin 'mahrem' hayatları ile 'düşünce' süreçleri arasındaki bağlantıyı ve aynı zamanda cinsiyetler arası ilişkilere bakışlarını incelemektedir." Bu kitaba konu olan aşklar ve âşıklar kuşkusuz büyük kadınlar ve büyük adamlardır. Dünya hâlâ onların oluşturduğu terminolojinin ve ekollerin üzerinde duruyor. Fakat onlar da sıradan âşıklardı. Yaşadıkları aşklar sıradan insanın aşkından farksızdı. "Ama, mesele kadın ve erkek arasındaki eşitlik sorunu olunca modern entelektüellerin özel hayatları ile sosyal teori arasında gerilimler ortaya çıkmıştır. Bu gerilim, geleneksel çerçeveye bağlı kalan Marx ve Durkheim'in yazıları ve hayatlarında sergilenmiştir; ama bu kitapta incelenen diğer bütün erkekler cinsiyetler arası ilişkilerini yaşayışlarında, yeni yöntemler geliştirme arayışı içinde olmuşlardır.

FİLOZOF VE TİRAN: yanılısamanın tarihi
CHRISTIAN DELACAMPAGNE

Fransızcadan Çeviren: İnci Malak Uysal

Filozof ve Tiran. Hangisi 'iyi'. Hayatları boyunca dünyayı değiştirmek ya da iktidara ortak olmak için uğraşan filozoflar mı, yoksa dünyayı yönetebilmek için zora başvurmaktan hiçbir koşulda çekinmeyen tiranlar mı?

Delacampagne'e göre "Tiran ve Filozof tarihî bir çifttir. Boşanmaya mahkûm bir çift. Tiran 'pragmatiktir'. Tek amacı olan iktidarı korumak uğruna, her uzlaşmaya, her yalana, her ihanete hazırdır. Filozof ise Tiran'ın bu pragmatik dilini "gerçekliğin dilini" anlayamaz."

Ve kendilerini ölümsüz 'tarih'in yerine koyarak tarihi ve toplumu değiştirebileceklerine inanan filozoflar, aslında her zaman iktidarla ya da tiranla uzlaşmaya çalışırlar. Filozof dünyayı kurtarmaktan ya da dünyayı değiştirmekten söz ettiğinde iktidara seslenmektedir. Bilgiyi ve kavramları, 'iktidar'ın gerçek silahlarının hizmetine sunmaktadır. Bunun sayısız örneği vardır: Platon, İskrates, Ksenophon ve diğerleri kadar olmasa da Aristoteles Hellenli "Tiran" figürüyle büyümüşlerdi. Yakın dönemdeki Hegel, atının üzerindeki Napolyon'u gördüğünde dünyanın ruhunu gördüğüne inanmıştı. Heidegger, huzuruna çıkamadığı Hitler'e danışman olmak için çok uğraşmış, ama becerememişti.

Tiran kendine tapınanlar olduğu için tirandır. Ya da kendine ve iktidarına itaat etmeyenler/iktidarıyla uzlaşmayanlar olduğu için tirandır.

KADINLARIN İSYANI VE İSLÂMÎ HAFIZA FATİMA MERNİSSİ

İngilizceden Çeviren: Aytül Kantarcı

İslâm'da kadının yeri nedir? İslâm dünyasında birbiriyle rekabet halindeki siyasi aktörler olarak, muhafazakârlar ve köktendincilerle, kurulu rejimler, neden, düşmanlıklarını unutarak bir tek konuda; müslüman kadınları bastırmak, geri sürmek ve kapamak konusunda, fikir birliği ederler? Müslüman kadınların, ya da, müslüman erkeklerin gücünün yettiği kadınların toplumsal ve kamusal alanda görünmez kılınması, kapanması ve geride durması, gerçekten, İslâmın kesin ve temyiz edilemez emri, ilân edilmemiş altıncı şartı mıdır? Peygamberin ve dört gerçek halifesinin uyguladıkları müslümanlıkta kadının yeri hakikaten böyle miydi, yoksa, bu, birçok müslümanın gözündeki asr-ı saadet ve dört gerçek halife çağının ardından bir gerileme ve yozlaşma çağını temsil eden Emevi ve Abbasi saltanatlarının kurup yerleştiği bir bid'at mıdır? İslâm sadece erkekleri, zenginleri, güçlülere muhatap alan, sınıf ve cinsiyet ayrımcılığı üzerine kurulu bir ideolojiden mi ibarettir, yoksa, bu tür sınırlamalardan münezze evrensel bir çağın mıdır? Kadınlar kendi başlarına ve kendi özgür iradeleriyle müslüman olabilirler mi, yoksa, ancak, müslüman erkeklerle ait kadınlar olarak mı bu dinden sayılabilirler? Ve hepsinden önemlisi İslâm dünyasının bugünkü inkâr edilemez perişanlığında müslüman kadına reva görülen konumun payı yok mudur?

Mernissi'nin elinizdeki bu eseri Müslüman coğrafyasında yaşayan okuru, bu sorunların cevabını araştıracağı bir yolculuğa çağınıyor.

MARX ve Doğa
Al-Yeşil Bir Perspektif
İngilizceden Çeviren: Ercüment Özkaya

Epos Yayınları olarak ekoloji konusunda J. B. Foster'ın *Marx'ın Ekolojisi ve Savaşsız Gezegen*'inin ardından, Paul Burkett'in bu çalışmalarla sıkı bir tamamlayıcılık ilişkisi taşıyan kitabının Türkçesini sunuyoruz.

Rosa Luxemburg'un, her yeni toplumsal gelişim aşamasında Marx'ta o âna dek ihtiyaç duyulmadığı için farkına varılmamış olan yeni şeyler bulunacağı yönündeki tespitine katılıyoruz: Marksizmin belli yorumları, belli anlaşılış biçimleri "bitmiş" olabilir; bu her zaman olmuştur. Aslında bizzat Marx daha kendi sağlığında, kavramlarının emek harcamadan fikir sahibi olmaya meraklı bazı ideologlar elinde uğratıldığı "belli" yorumlar yüzünden "ben Marksist değilim" demişti. Ama Marx'ın *düşüncesi*, kapitalist toplumun en tam, en cesur ve en kapsamlı tahlili olarak, hevesli mezar kazıcılarından daha uzun bir ömre sahip olduğunu durmadan kanıtlamıştır.

"Yeni dünya düzeni'nin" ya da daha teknik adıyla kapitalist küreselleşmenin insanlığa ve doğaya dönük, süslü sözler ve küstah zafer naralarıyla bir süre için perdelenen yoğunlaşmış yıkımının giderek daha açık biçimde anlaşılmaya başlandığı, ama bu vahşete başarılı bir karşı koyuşun felsefî, siyasal, ideolojik, örgütsel ifadelerinin henüz yeni yeni formüle edilmeye çalışıldığı şu günlerde, Marx'a geri dönmek, kapsamlı eserini yeniden okumanın pratik ve âcil yararına inanıyoruz. Bu açıdan, Burkett ve Foster'ın karşılıklı tamamlayıcılık ilişkisindeki çalışmalarının, kendi özgül ve güncel bilişsel değerlerinin yanı sıra, Marx'ı ve özellikle *Kapital*'i günümüzün âcil sorunları için okumak ve yorumlamak yolunda yararlı kılavuzlar da olacağını düşünüyoruz.

"Nihayet biri çıkıp, Marx ve çevre üzerine, Marx'ın ilk felsefî eserlerinin ötesine geçen ve olgunluk dönemi ekonomi politik eleştirisinin ekolojik potansiyelini keşfeden bir kitap yazmış bulunuyor!

Paul Burkett'in *Marx ve Doğa*'sı bir ufuk turudur. Şu anki küresel yıkım sisteminden kaygı duyan herkesin ve özellikle de âdil ve sürdürülebilir bir çıkışı yolu aramakta kararlı olanların ilgisine."

John Bellamy Foster

