

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>

S T U A R T S I M

Postmodern Düşüncenin Eleştirel

SÖZLÜĞÜ



Çevirenler
Mukadder Erkan
Ali Utku

POSTMODERN DÜŞÜNCENİN ELEŞTİREL SÖZLÜĞÜ



Stuart Sim

Çevirenler
Mukadder Erkan
Ali Utku



ANKARA, 2006

ebabil Yayınları: 53

Felsefe: 1

1. Baskı 2006, ebabil Yayıncılık

Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü

(The Routledge Companion to Postmodernism)

Editör: Stuart Sim

Çevirenler

Mukadder Erkan

Ali Utku

© Babil Yayıncılık, 2006

© Stuart Sim, 2006

Bütün hakları BABİL YAYIN DANIŞMANLIK EĞİTİM
ve ORGANİZASYON TİC. LTD. ŞTİ'ne aittir.
Yayıncının yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün
veya bir kısmının elektronik, mekanik, fotokopi veya
başka herhangi bir yolla basımı, yayımı, çoğaltılması
veya dağıtımı yapılamaz.

Sayfa Tasarımı: Yahya Kaplan

Kapak Tasarımı: Mehtap Yürümez

Baskı-Cilt: Nobel Basımevi

(Sertifika No:1005-06-001827)

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

Stuart Sim,

Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü / Stuart Sim, (Çevirenler: Mukadder Erkan, Ali Utku)

1. Baskı, XVIII+448 s., 14 x 21,5 cm.

Kaynaklar var, indeks içeriyor.

ISBN: 975-6360-53-4

1, Postmodernizm 2, Felsefe 3, Sözlük



**Babil Yayın Danışmanlık
Eğitim ve Organizasyon Tic. Ltd. Şti.**

Sertifika No: 1005-06-001823

Adakale Sok. 18/A Yenışehir 06440 ANKARA

Tel: (312) 430 09 75 Fax: (312) 430 03 01

e-mail: iletisim@babilkitaparsivi.com.tr <http://www.babilkitaparsivi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	VII

I BÖLÜM

POSTMODERNİZM TARİHİ KÜLTÜREL BAĞLAMI	1
1 POSTMODERNİZM VE FELSEFE <i>STUART SIM</i>	3
2 POSTMODERNİZM VE POLİTİKA <i>IAIN HAMILTON GRANT</i>	17
3 POSTMODERNİZM VE FEMİNİZM <i>SUE THORNHAM</i>	31
4 POSTMODERNİZM VE YAŞAM TARZLARI <i>NIGEL WATSON</i>	45
5 POSTMODERNİZM VE DİN <i>PAMELA SUE ANDERSON</i>	59
6 POSTMODERNİZM VE POSTKOLONYAL DÜNYA <i>ELEANOR BYRNE</i>	67
7 POSTMODERNİZM VE BİLİM VE TEKNOLOJİ <i>IAIN HAMILTON GRANT</i>	77
8 POSTMODERNİZM VE MİMARİ <i>DIANE MORGAN</i>	93
9 POSTMODERNİZM VE SANAT <i>COLIN TRODD</i>	107
10 POSTMODERNİZM VE SINEMA <i>VAL HILL</i>	121
11 POSTMODERNİZM VE TELEVİZYON <i>MARC O'DAY</i>	133
12 POSTMODERNİZM VE ROMAN <i>BARRY LEWIS</i>	143
13 POSTMODERNİZM VE MÜZİK <i>DEREK B. SCOTT</i>	157
14 POSTMODERNİZM VE POPÜLER KÜLTÜR <i>JOHN STOREY</i>	171
15 POSTMODERNİZM, MODERNİTE VE MUHALEFET GELENEĞİ <i>LLOYD SPENCER</i>	183

II BÖLÜM

İSİMLER VE TERİMLER	197
KAYNAKÇA	415
İNDEKS	429

SUNUŞ

Geride bıraktığımız yirmi beş yıl içinde, postmodern tartışmalar dünyanın hemen her yerinde, kültürel ve düşünsel sahnede egemenliğini kurdu. Postmodern kültür, mimari, sanat ve toplum üzerine pek çok şey yazıldı. Özellikle bu yeni düşünsel hareketin ana eksenini olarak değerlendirilen kıta Avrupası'nda, postmodern dönümün bugün çoğu aramızda olmayan öncü figürleri, geleneksel tahayyülü yıkıcı bir biçimde eleştirirken, modern geleneğin savunucuları, bu yeni düşünsel hareketi ya görmezden gelerek, ya da onunla uzlaşıp yeni perspektifleri temellük ederek yanıt verdiler. Günümüz dünyasını betimlemede yaygın bir uzlaşım bulmuş olan "postmodern durum" nitelemesinin karmaşık soykütüğünü bir yana bırakarak, postmoderniteyi, "modernitenin düşünümüllüğü" bağlamında ele alındığı şekliyle, "kendisine içeriden olmaktan çok, belirli bir mesafeden bakan, kazanımlarının ve sorunlarının tam bir envanterini çıkaran, kendi kendisini psikanalize tâbi tutan modernite" olarak değerlendirecek olursak, Tanzimat'tan günümüze özgül bir birikim ve gelenek oluşturmuş bulunan kendi modernlik deneyimimizin tarihsel ve kültürel sorunlarına postmodernizm tartışmaları odağında bakmanın, intikâl ettiğimiz dünyanın getirdiği yeni bir zorunluluk olduğunu söyleyebiliriz.

Türkçe'de, hâlihazırdaki postmodernizm literatürü, ya Fredric Jameson ve Jean-François Lyotard gibi harekete yön veren ve tartışmanın çevrelerinde biçimlendiği kilit figürlerin ya da tartışmaya belirli bir ideolojik perspektiften dâhil olanların, çoğunlukla da felsefe ve toplum teorisi gibi sorunu belirli bir uzmanlık alanından görenlerin eserlerini içeriyordu. Elinizdeki sözlük, postmodernizm tartışmalarına çoğul perspektiflerden, felsefe, edebiyat, müzik, mimari, resim, sinema ve pozitif bilimler gibi çok farklı alanlar ve bağlamlardan dâhil olan konu, isim, terim ve pratikleri, belirli bir sistematik içerisinde, bütünlüklü bir biçimde ve eleştirel bir yaklaşımla ele alıyor.

Çeviri, postmodern/postyapısalcı düşünceye ilişkin tartışmalar bağlamında, edebiyattan felsefeye, felsefeden edebiyata sızmalara izin veren disiplinler arası bir zeminde ortak yol arayışlarının bir ürünüdür. Benzer ilgi ve arayışlara bir katkı sağlayacağı ümidiyle.

Mukadder ERKAN – Ali UTKU

İkinci Baskıya Önsöz

Modernden Postmoderne

Postmodern bir dünyada yaşadığımızı söylemek, çoktan klişeleşti ve aslında “postmodern” sözcüğü, dilde en çok kullanılan ve suiistimal edilen sözcüklerden biri haline geldi. Yine de bu “postmodern” teriminin, gerçekte ne anlama geldiğini ya da içeriğinin ne olduğunu, çok az insanın özgüvenle söyleyebilmesi çarpıcıdır. Bazı teorisyenler, postmodernin, başka herhangi bir şey kadar, bir zihin durumu ya da tutumu olduğunu öne sürmektedirler, ancak büyük ölçüde belirginleştiği konusunda uzlaşmış görünüyorlar. *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, bu fenomenin ne olduğunu ve nerede bulunduğunu anahatlarıyla sunmak için tasarlanmıştır.

Genel anlamda postmodernizm, son birkaç yüzyıldır Batı’da üzerine yaşamın kurulduğu pek çok kültürel kesinliğin bir reddiyesi olarak kabul edilmelidir. Postmodernizm, kültürel “ilerleme”ye (ulusal ekonomilerin gelişmeyi sürdürmesi gerekir, yaşam kalitesinin sınırsız biçimde artmaya devam etmesi gerekir, vb.) bağlılığımıza olduğu kadar, bu inancı destekleyen politik sistemlere de şüphe düşürmüştür. Postmodernistler, on sekizinci yüzyıldan beri, Batı kültürüne egemen olan, insanlığın ekonomik yoksulluktan ve politik baskıdan özgürleşimini sağlamaya çalışan liberal hümanist ideolojiyi kastederek, sık sık “Aydınlanma projesi”ne gönderme yaparlar. Postmodernistlere göre bu proje, bir zamanlar övgüye değer olmuş olsa bile, sırasında insanlığı, her zaman en uygun çıkarlarını gözetmeksizin baskı altına almaya ve belirli bir dizi düşünce ve eylem tarzına mahkûm etmeye başlamıştır. Bu yüzden bu projeye karşı konulacaktır ve postmodernistler, bakış açılarında anti-otoriter oldukları kadar, evrenselleştirici teoriler (filozof Jean-François Lyotard’ın adlandırdığı şekliyle “büyük anlatılar” ya da “üstanlatılar”) karşısında da daima eleştireldirler. Modernden postmoderne ilerlemek, kültürümüzün temsil ettiği ve uğruna çalıştığı şeye dair şüpheliği kucaklamaktır.

Bu kitabın ilk baskısı 1998’de yayınlandığından beri, postmodernizmin faaliyet gösterdiği kültürel bağlam oldukça etkili bir biçimde değişmiştir. 11 Eylül olayları göstermiştir ki, büyük anlatılar

kendilerini yeni baştan kurabilirler ve şu anda dinî köktencilik büyük anlatısı, küresel barışa yöneltlen tanındık bir tehdittir. Bu durumun, postmodernizmin pek çok iddiasının yakın zamanlarda meydana gelen kültürel değişimlere oranla aşırı iyimser olduğunu açığa çıkarıp, bu iddiaları temelden yoksun kılan bir fenomen olduğu öne sürülebilir; aynı şekilde, bu esasen gerilemeci eğilimle mücadele etmek için postmodernizme neden gereksinim duyduğumuza işaret ettiği de düşünülebilir. Bu giriş, postmodernizmin temsil ettiği şeyin hâlâ değerli olduğunu, kültürel rolünü artık tüketmiş olan geç yirminci yüzyıl kültürünün kısa bir tarihsel kesitinden daha öte bir şey ifade ettiğini öne sürmek için, postmodernizmi, kendi ethosuna yöneltlen yeni meydan okumaları da içeren geniş bir tarihsel bağlam içinde ele alacaktır. Postmodern, hâlâ bizimledir, kültürümüzün desteklenmeye değer olumlu bir özelliğidir. Bu yüzden postmoderni tanımlayıp savunmakla başlayalım.

BİR KAVRAMIN KISA TARİHİ

“Postmodern” sözcüğünün kayda geçen ilk kullanımı, 1870’li yıllara kadar uzanır ve izleyen birkaç on yıl boyunca belirli aralıklarla bazen olumlu, bazen olumsuz çağrışımlarla görünmeyi sürdürse de, ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısında modernizme ve moderniteye karşı bir reaksiyon biçimindeki kesin anlamını yüklenmeye başlar. Kavramın mevcut biçimini nasıl kazandığını görmek için, bu kullanımlardan bazılarını kısaca inceleyebiliriz.

1870’lerde, İngiliz ressam John Watkins Chapman, dönemin devrimci yeni sanat üslubu empresyonizmin ötesine geçen sanatın, “postmodern resim” olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştü. 1917’ye kadar “postmodern”, savaşın tahrip ettiği Avrupa’da gelişen yeni militarist ve anti-hümanist kültür biçimini tanımlamak için yazar Rudolf Pannwitz’in seçtiği terimdi. 1920’ler ve 1930’larda, bir postmodernistin sırtını seküler modern dünyaya dönen ve bunun yerine dinî inancı kucaklayan bir kişi olduğuna inanan Amerikalı teolog Bernard Iddings Bell’in eserlerinde, terimin daha olumlu imaları vardı. Bell’in ifadeleriyle bir postmodernist, “entelektüel bakımdan mütevazı ve ruhsal bakımdan aç” idi. Bell, kesinlikle anti-modernisttir, ancak günümüz postmodernistleri anlamında değil. Önde gelen tarihçi Arnold Toynbee, *Tarih İncelemesi*’nde (*A Study of History*) 1870’lerden sonraki dönemden, “Batı tarihinin post-Modern Çağı” olarak, iki “dünya” savaşında kanıtlandığı üzere kültürel çöküşün belirlediği bir çağ olarak söz ettiği zaman, terimin kötümser

kullanımına geri döndü. Postmodern bir dünya, yerine geçtiği modern dünyadan (1475-1875) yaşamak için hem daha az güvenli hem de daha az cazip bir yerdi. Nihayetinde terimi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde üretilen yeni prefabrik binaları tanımlamak için kullanan mimari teorisini Joseph Hudnut'la "postmodern", "ultra-modern" anlamını kazanmaya başlar. Hudnut'un postmodern insanı duygusuzdu ve kendi yaşamının niteliğini arttırmak için bilime ümit bağlıyordu.

Postmodernizmin, mimarlık alanında kavramsal olarak kök saldığı kanıtlanmıştır. Mimari teorisini Charles Jencks, özellikle *Postmodern Mimarinin Dili* (*The Language of Postmodern Architecture*, ilk basım 1977) başlıklı ünlü kitabının çeşitli basımlarında, postmodernizmi teorik bir kavram olarak popülerleştirmek için herkesten daha fazla şey yaptı. Jencks, halkla temasını yitirdiğini düşündüğü modern mimariye karşı çok eleştirdi. Modern mimari, beton ve camdan inşa edilen, düz hatlı ve süslemeden yoksun katı gökdelenleriyle, Jencks'in karşı çıktığı "Uluslararası Üslup" adı verilen bir mimariydi. İsmin de belirttiği üzere bu, en azından bu üsluptaki bazı binaların belirginleştiği neredeyse bütün büyük kentlerle, mimari pratiği dünya çapında egemenliği altına almaya başladı. Jencks, modern mimarinin, bu üslubun en temsil edici örneklerinden biri, St Louis Missouri'deki ödüllü Pruitt-Igoe konut sitesi 1972'de yıkıldığında öldüğünü öne sürdü. Pruitt-Igoe, yalnızca yirmi yıl içinde tahrip edilmiş bir kabağın bürünüp yozlaşarak bir başarısızlık olduğunu kanıtlamıştı. Jencks'e göre bu, halkın Pruitt-Igoe gibi bir projede kodlanmış modernist akımı reddedişine ilişkin derin bir simgesel tarih, açık bir mesajdı. Böylelikle mimarlar, halkın yabancılaşmaktansa kendisini rahat hissedeceği binalar, başka bir deyişle, hem profesyonel mimarlara hem de halka hitap edebilen, "çifte kodlanmış" olarak tanımlanabilecek binalar üretmeleri için uyarıldılar. Mimaride, eski ve yeni üslupların özgürce karıştırıldığı eklektizme yönelen bu akıma en büyük destek Jencks tarafından verildi; bu akımın ürünleri, artık en büyük şehirlerde bulunabilir (bu bakımdan yeterince ironik biçimde, eskisinden daha az programlı da olsa, yeni bir "Uluslararası Üslup"un özelliklerine sahiptir).

Mimari, tartışmalı bir biçimde, postmodernizmin aslında ilk kez amaç haline geldiği alan olsa da, modernite ve modernizme karşı, pek çok tarzda ifade edilen yaygın bir tepki vardır. Yirminci yüzyılın sonlarında gelişen ekoloji hareketi, teknolojik ilerlemenin çevre üzerindeki etkisiyle ilgileniyordu. Sonuç olarak birçok Batı Avrupa ülkesinde "Yeşil" politik

partiler kuruldu. Yaratıcı sanatçılar, modernist üslubun, örneğin sanatta soyutlamayı ve müzikte atonal besteyi dayatan kısıtlamalarına karşı isyan etmeye başladılar. Pek çok yaratıcı sanatçı, daha çok Charles Jencks'in, mimarları, kendi alanlarında yapmaya davet ettiği gibi, seyircilerin kendilerini daha rahat hissettikleri eski üsluplara döndü. Filozoflar ve kültür teorisyenleri, dünyayı kendi içsel dinamikleriyle ya da derin yapılarıyla karşılıklı bağlantılı bir sistemler dizisine indirgeyen yapısalcılık gibi teorilere karşı çıktılar. Bir bütün olarak dünyanın işleyişleri, tüm sistemlerin çalışma tarzlarını buyuran bu derin yapılar göre haritalandırılıyordu. Özgür iradenin varlığını inkâr etmek, bu teorinin talihsiz bir sonucu olarak görünüyordu. Roland Barthes'ın ünlü değinisinde de olduğu gibi dil, gizemli dışsal güçlerin eylem kanallarından başka bir şey olmadığımızı ima ederek, insanlar aracılığıyla konuşuyordu. Yüzyılın ortalarında (özellikle Fransa'da) entelektüel soruşturmada yapısalcılığın egemenliği, yapısal çözümlemenin dayandığı varsayımlara meydan okumaya başlayan, toplu olarak postyapısalcılık adı verilen bir tepkiye yol açtı. Yapısalcılar benzerlik ve karşılıklı bağlantılılığı vurgularken, postyapısalcılar farkı ve açık uçluluğu vurguladılar. Yapısalcılık, evrenselleştirici bir teoriydi; postyapısalcılar, zamanlarını, bu tür teorilerin daima başarısız olması gerektiğini göstermeye harcadılar: mücadele hatları çizilmişti.

Buradaki amaçlarımız açısından postmodernizm, postyapısalcılığın da içinde yeralan figürleri ve tartışmaları kuşatacak biçimde ele alınacaktır. Postyapısalcılık, yapısalcı paradigmaya yönelik geniş bir tepkiler –Jacques Derrida'nın felsefi yönelimli “yapıbozum”u, Michel Foucault'nun kültür tarihi içindeki çeşitli “arkeolojik” ve “soykütüksel” soruşturmaları ve Luce Irigaray gibi teorisyenlerin “fark feminizmi” tarzındaki tepkiler– alanına gönderme yapan bir terimdir. Postyapısalcılık, 1960'lardan beri kültürel sahnenin önemli bir parçasıdır, ancak günümüzde otoriter ideolojilere ve politik sistemlere karşı postmodernizm olarak tanımladığımız daha genel tepkinin bir parçası olarak görülebilir. Postmodernizmin postyapısalcılığı içerdiğini söyleyebiliriz ve bu kitapta bu temel üzerinde ilerleyeceğiz.

POSTMODERNİZMDEN TEPKİYE

Böylelikle postmodernizm, modernizm ve moderniteye ve onların toplumsal politik başarısızlıkları olarak kabul edilen şeylere ilkeli bir tepkidir; ancak bu kitabın ilk yayınlanışından beri, postmodern ethosa karşı yeri geldiğinde geniş ölçekli tepkiler olabileceği açıklık kazanmıştır. Dinî köktencilik, kabul edilemez kültürel eğilim olarak düşünülmesine

rağmen kendisini yeniden öne süren bir büyük anlatının açık bir örneğidir, bu kez akış ahlâkî göreciliğe doğrudur. Diğer pek çok büyük anlatı da, bir yeniden önesürüm sürecine örnek olarak gösterilebilir: en belli başlılarını isimlendirmek gerekirse, pazar köktenciligi, eko-köktencilik, çeşitli politik ve ulusçu köktencilik türleri. Bunlardan ve diğerlerinden *Köktenci Dünya: Dogmanın Yeni Karanlık Çağı* (*Fundamentalist World: The New Dark Age of Dogma*, 2004) başlıklı kitabımda söz ettim; ancak kültürel bir hareket olarak postmodernizmin mevcut durumu hakkında bize söyleyebilecekleri şeyleri keşfetmek için, bunlardan bazıları burada kısaca incelenmeye değer.

Postmodern teorisyenler, kurumsal otoritenin artık sorgusuz sualsiz riyeti buyurmadığı yeni bir dünya düzeni dönemine girdiğimizi iddia etmekten hoşlanırlar; ancak şu açıktır ki, yalnızca modernite değil, pre-modernite de yine mücadele ediyor ve büyük anlatılar hâlâ dünya nüfusunun geniş kısımlarına anlamlı biçimde hitap edebiliyor. İslâmî köktencilik, görünüşte Batılı kültürel emperyalizme karşı mücadelesinde, açık ya da örtük, çoğu müslüman toplulukların desteğini talep edebilen çok önemli küresel bir güçtür. Bazı İslâm devletleri ya da bu devletlerdeki önemli bölgeler, son yıllarda yasal ve politik sistemlerin temeli olarak Kur'ân'ın kullanıldığı şer'i hukuka dönmüşlerdir. Şer'i yasalara bağlılık, ulus devletleri, dinî öğretinin insan varoluşunun bütün yönlerini kontrol altına aldığı teokrasilere dönüştürür. Bu tür durumlarda büyük anlatı, postmodernistin tamamen rahatsız edici bulacağı bir coşkuyla kucaklanır. Kurumsal otorite bir kez daha sorgusuz sualsiz kabul edilir, ona körü körüne itaat edilir ve bireyin yaşamını daha büyük bir amaç adına yönlendirmesine izin verilir. Akıldan ya da şüpheciliktense inanç, kültürel sürecin temeli haline gelir. Daha aşırı biçimiyle –Afganistan'da Taliban rejiminde olduğu gibi– İslâmî köktencilik, neredeyse bütün modern dünyanın (önemli bir istisnaıyla, silahları dışında) reddedildiği pre-modern bir topluluğa etkin geri dönüştür.

Amerika'da Hristiyan Sağ'ın Cumhuriyetçi Parti üzerindeki nüfuzunun tanıklık ettiği üzere, son zamanlarda Hristiyan köktenciligi de, hiç geri kalmıyor. Eylemciler, cinsel tutum ve kürtaç gibi alanlarda özgürleştirici yasaları engellemek için bölge, eyalet ve ulus düzeyinde kampanyalar düzenlemekteler. Kültürel göreciliğe yönelik herhangi bir harekete sert bir biçimde karşı çıkmaktadır: aranan ideal, fark değil, uzlaşımıdır. Aynı zamanda Hristiyan köktencilüğün Siyonist köktencilikle ilginç ve oldukça tuhaf bağlantıları vardır; çünkü Yahudiler'in

gerçekleşecek ihtidası –Mesih’in gelişinin yakınlığının önemli işaretlerinden biri olarak Yahudilerin ihtidası– için Hristiyan köktencilüğün Milenyum teorileri, kutsal topraklarda (geçmişte olduğu gibi) güçlü bir Yahudi varlığını talep eder. Siyonist köktenciler, Eski Ahid zamanındaki gibi Tanrı’nın “seçilmiş halk”ının (elbette Filistinliler dışında) ülkesi İsrail’i yeniden kurma arzularına uyduğu için bu nosyonla birlikte hareket etmekten hoşnutturlar. Amerika ve İsrail arasındaki sıkı politik bağlar, en azından Hristiyan Sağ’ın üst düzey Cumhuriyetçi politikacılar arasındaki başarılı lobbisine dayanmaktadır. İncil’in büyük anlatısı, insanlık tarihinin açıklanması için gereksinim duyduğumuz bütün bilgiyi sağlıyor kabul edilir. Kültürel görecilik gündemin hiçbir yerinde bulunmamalıdır.

Ekonomik alanda yürürlükteki paradigma pazar köktenciligidir ve savunucuları da buna körü körüne inanmaktadır. “Pazar köktenciligi” terimi, Uluslararası Para Fonu’nun (IMF) ve Dünya Bankası’nın desteklediği sınırsız, düzensiz laissez-faire kapitalizmini tanımlamak için, uluslararası yatırımcı George Soros tarafından türetilmişti. Bu kurumlar, dünya üzerinde çöken ekonomilere bu modeli, Arjantin örneğinde görüldüğü gibi bazen çok feci sonuçlar doğuracak şekilde dayatma eğilimindedirler. Pazar köktenciligi, (devlete ait bütün endüstrilerin özelleştirilmesi programını destekleyerek) devlet sektörünün boşaltılmasını, düşük faiz oranlarını ve açık bir sermaye piyasasını talep eder. Arjantin, yönlendirildiği şekliyle bu reçeteleri uyguladığında bu, para ve bankacılık sisteminin çöküşüne yol açtı; ancak IMF ve Dünya Bankası’na göre piyasanın gerekleri öncelikliydi. Bir kez daha, bireyler üzerindeki etkisi pahasına büyük anlatıya inanç duyulacaktı. Pazar, şüphe düşürülemeyen bir otorite olarak kabul edilecekti.

Politik ve ulusçu köktencilik, politik sisteme ya da ulusal kimliğe dair, bütüncül bir otorite aurası varsayan büyük anlatılara güvenir. Francis Fukuyama gibi düşünürlere göre, Batılı liberal demokrasi, üstünlüğünü bütün öteki sistemler üzerinde tek-anlamlı biçimde kuran, kabul edilebilir biricik politik sistemdir. “Tarihin Sonu”na ulaştık ve herkesin bu Batılı modele uyması yalnızca bir zaman meselesidir. Bu kültürel akımın başını çeken Batılı devletler, çoğunlukla olabildiğince saf, uygun ulusal kimliği korumaya ve dünyanın diğer daha yoksul kısımlarından göçü minimum seviyede tutmaya çalışan bir ulusçuluğu desteklerler. Muhafız görüşler hoş görülmez ve aslında hoşgörüsüzlük büyük anlatıların genel özelliğidir. Postmodernizm muhalefete, çoğulculuğa, kültürel farka bağlılığıyla ve otoriteye karşı şüpheciliğiyle bireyin yerine otoriter kolektif iradeyi

geçiren bu tür sistemlerle doğrudan çelişki içindedir. Eko-köktenciler, bölgesel vahşi yaşama tehdit oluşturdukları için kayak merkezlerini havaya uçurdıklarında, yaşam savunucuları kürtaj kliniklerini bombaladıklarında, bunları, bütün karşıtlıkları geçersiz kılan evrensel hakikatleri temsil ettikleri kabul edilen büyük anlatılar adına yapıyorlar. Günümüz dünyasında postmodernizm, otoritelerine yönelik herhangi bir meydan okumayı kabul etmeyi reddeden modern ya da pre-modern bu tür anlatılar dizisiyle karşı karşıyadır. Şimdi belirtilen postmodern bağlılıkların belirli bir politik çerçeveleri vardır.

POSTMODERNİ TANIMLAMAK VE SAVUNMAK

Postmodernizm şaibeli biçimde dağınık bir kültürel hareket olarak kalır, ancak bir şey ifade eder ve bir şeyi temsil eder. Bu kitap, bütün içeriği ve çeşitliliğiyle postmodernizmin ne ifade ettiğini ve bu kadar çok düşünürün ve yaratıcı sanatçının neden onu savunmaya değer bulduklarını gösterecektir. Son altı yıl içinde, kültürel bağlam değişmişse de, postmodern durumu tartışma gerekliliği değişmemiştir.

KİTABIN YAPISI VE İÇERİĞİ

Sözlükler, başvuru bilgisi sağlamayı amaçlarlar ve *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, standart bir başvuru sözlüğünden daha zengin bir içeriğe sahiptir. Bu sözlük, iki bölüme ayrılıyor: (I) Makaleler ve (II) İsimler ve Terimler. I. Bölüm, postmodern düşüncenin hem kaynaklarının hem de etkisinin izini süren 15 kapsamlı makaleden (3.000-5.000 sözcük arası) oluşuyor ve “Postmodernizm ve Felsefe”, “Postmodernizm ve Politika”, “Postmodernizm ve Feminizm” ve “Postmodernizm ve Bilim ve Teknoloji” gibi konuları olduğu kadar, postmodernizm ve sanatlarla (mimari, edebiyat, film, müzik vb.) ilgili bir dizi makaleyi de içeriyor. “Postmodernizm, Modernite ve Muhalefet Geleneği” başlıklı kapanış makalesi, akımın nasıl ihtilaf ürettiğini ve böylesi görece kısa bir süre içinde bile, ne kadar çok karşıtlık oluşturduğunu tanıtlamak için, postmodernizmin değişik eleştiri hatlarıyla birlikte ilerliyor. Bu makaleler, toplu olarak, postmodern düşüncenin, yirminci yüzyılın sonlarının ve yirmi birinci yüzyılın başlarının kültürel manzarasını dönüştüren içeriğini tanıtıyor.

II. Bölüm’de okur, postmodern dünyayı ve onun tartışmalarını hazırlayan başlıca teorisyenlerin ve yaratıcı sanatçıların (listelenen yüzden fazla figür) kısa portrelerini bulacaktır. Ayrıca, eserleri ya postmodernizm tarafından yeniden-temellük edilen ya da postmodernizm tartışmalarını önemli tarzda biçimlendiren geçmişin etkili sözcüklerinin

portreleri de bunlara dâhil edilmiştir. Örneğin Marx, Kant ya da Nietzsche'nin eserleriyle ilgilenmeden, postmodernizmle ilgilenmek güçtür. Her figürün kariyer ve fikirlerinin en uygun ayrıntılarını sunan, bu figürü postmodern akımın gelişimi içine yerleştiren portreler, kısa olsa da, özlü ve bilgilendiricidirler. Portrelerin yanı sıra, postmodern düşünceyle ilgili anahtar terimlerin kısa tanımları da yer alıyor. Kitabın amacı, muhtemelen ürktütücü biçimde karmaşık ve ayrıksı görünen bir söylem alanı hakkında erişilebilir materyal sağlamaktır: postmodernizmde “kim kimdir” ve “ne nedir” rehberi.

BU KİTAP NASIL KULLANILIR

Çapraz başvuruyu kolaylaştırmak için, II. Bölüm'deki bütün maddeler (hem isimler hem de terimler) başka yerlerde görüldüklerinde koyulaştırılarak belirginleştirilmiştir ve okurların, isterlerse bir bütün olarak kitabın akışı içinde özel isimlerin ve terimlerin çeşitli görünümelerini izleyebilmesini sağlamak için, kapsamlı bir indeks de sunulmuştur. Örneğin, **postmodernizm** konusunda bir maddeye başvurduğunuzda, kendine ait maddede belirleyici nitelikleri sunulan filozof Jean-François **Lyotard**'ın ismiyle karşılaşacaksınız. Bu madde, Lyotard'ın postmodern felsefenin gelişimindeki anahtar figürlerden biri olduğunu açık kılar. Bu, sizi “Postmodernizm ve Felsefe” başlıklı açılış makalesine yönlendirir. Bu makale boyunca, Gilles **Deleuze**, Jacques **Derrida** ve Michel **Foucault** gibi koyulaştırılarak belirginleştirilmiş diğer çeşitli isimler görülecektir. Bu isimlere ait maddeler, sırasıyla **arzulama-makinaları**, **yapıbozum** ve **soykütük** gibi (yine koyulaştırılarak belirginleştirilmiş) kavramları ve teorileri ele alacaktır. Böylece, aynı maddelerin akışı içinde anılan diğer isimler (Félix **Guattari**, Roland **Barthes** vb.) gibi, bu kavranılar ve teoriler de, daha ayrıntılı bilgi için izlenebilecektir. Ayrıca indeks, yukarıdaki maddelerden herhangi birine başvurmak için, daha fazla gönderme sağlayacaktır.

Sözlüğün, az çok ayrıntılı bilgiye erişilmesine olanak tanıyan, okurun gereksinimlerine bağlı kalan iki bölümü etkileşimli biçimde tasarlanmıştır. Yalnızca bir terimin tanımına ilişkin hafızanızı tazelemek veya belirli bir düşünürün eserleri hakkında bilginizi pekiştirmek ya da sözgelimi felsefede daha derinlere gitmek isteyebilirsiniz. Alternatif olarak, postmodernizmin içeriğinin kendinize özgü resmini oluşturmak için, yalnızca kitabın sunduğu çeşitli bilgi ağlarında dolaşmak isteyebilirsiniz: sözlükler, her bir okur için tam da bu yaratıcı olanağı sağlar ve seçim size aittir.

KATKIDA BULUNANLAR

Bu kitaba katkıda bulunanlar, hem akademik hem de profesyonel yaşamdan seçilmişlerdir ve kendi sahalarında kabul gören uzmanlardır. Ortak amaçları, zenginliğinin, çeşitliliğinin ve kültürel öneminin genel okur tarafından değerlendirilebilmesi için, postmodernin haritasını çıkarmaktır. A'dan Z'ye madde yazarlarının kimler olduğu, isim ve soyisim baş harfleriyle gösterilmiştir. Katkıda bulunanlar, alfabetik sıraya göre şu kişilerdir:

Pamela Sue Anderson (Regents' Park College, Oxford) [PSA]

Adrian Baker [AB]

Eleanor Byrne (Manchester Metropolitan University)

Peter Dempsey (University of Sunderland) [PD]

Brian Dillon (University of Kent) [BD]

Sara Dodd (Open University) [SD]

Antony Easthope (Manchester Metropolitan University eski üyesi) [AE]

Sarah Gamble (University of Northumbria) [SG]

Iain Hamilton Grant (University of the West of England) [IHG]

Sean Griffiths [SGr]

Valerie Hill (University of Coventry)

Stephanie Hodgson-Wright (University of Huddersfield) [SH-W]

Sam Jacob [SJ]

Barry Lewis (University of Sunderland) [BL]

Karin Littau (University of Essex) [KL]

Anthony McGowan [AM]

Diane Morgan (University College of Northampton)

Marc O'Day (University College, Suffolk)

Elisa Oliver [EO]

Danielle Ramsay (University of Sunderland) [DR]

Derek B. Scott (University of Salford)

Stuart Sim (University of Sunderland) [SS]

Lloyd Spencer (Trinity and All Saints, Leeds) [LS]

John Storey (University of Sunderland) [JS]

John Strachan (University of Sunderland) [JStr]

Sue Thornham (University of Sussex) [ST]

Colin Trodd (University of Manchester) [CT]

David Walker (University of Northumbria) [DW]

Nigel Watson (University of Sunderland) [NW]

Alison Younger (University of Sunderland) [AY]

I. BÖLÜM

POSTMODERNİZM, TARİHİ VE KÜLTÜREL BAĞLAMI

POSTMODERNİZM VE FELSEFE

STUART SIM

Felsefe, özellikle son dönem Fransız felsefe geleneği, hem **postmodernizm** hakkında başlıca bir tartışma alanı hem de postmodernizmi neyin oluşturduğuna ilişkin pek çok teorinin kaynağı olmuştur. Muhtemelen bu bakımdan anılması gereken başlıca figür, *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1979) başlıklı kitabı, yaygın biçimde postmodernizmin en güçlü teorik ifadesi olarak kabul edilen Jean-François Lyotard'dır. Lyotard'ın, Batı kültürünün “büyük anlatılar”ını (yani evrensel teorilerini) günümüzde bütün inanılırlıklarını yitirdiklerinden dolayı reddetmemiz gerektiği çağrısı, bütün kisveleri içinde otoriteyi küçümsemesiyle postmodernizmin ethosunu özetler. Örneğin, süregiden **Marxizm** argümanını tartışmakla uğraşmanın artık hiçbir anlamı yoktur; daha çok, yaşamımızla ilgisiz bir şey olarak onu görmezden gelmeliyiz. Postmodern felsefe, bu muhalif tarzı oluşturmamız konusunda argümanlar ve teknikler sağladığı kadar, bu tür kuşatıcı otoritelerin yokluğunda değer yargılarını oluşturmamız konusunda da araçlar sağlar.

Felsefi bir akım olarak postmodernizmi tanımlamanın en iyi yollarından biri, onu bir şüphecilik –otorite, kabul gören bilgelik, kültürel ve politik normlar, vb. hakkındaki şüphecilik– biçimi olarak tanımlamak olacaktır; bu tanım, postmodernizmi, Batı düşüncesinde klâsik Yunan felsefesine kadar geriye giden uzun soluklu bir geleneğin içine yerleştirir. Şüphecilik, nihaî hakikatlere ya da nihaî hakikat olarak kabul edilen şeyi belirleyecek kriterlere sahip olduğunu iddia eden diğer felsefi teorileri yıkmaya girişen, temelde olumsuz bir felsefe biçimidir. Bu tür bir felsefe tarzını tanımlayan teknik terim, “**anti-temelsel**”dir. Anti-temelciler, “Yeri geldiğinde temelinizin (yani hareket noktanızın) doğruluğunu güvence altına alan nedir?” türünde sorular sorarak, **söylem** temellerinin geçerliliğini

tartışırılar. Postmodernizm, muhtemelen en önde geleni, “bütün değerlerin yeniden-değerlendirilmesi” yönündeki çağırısı, hareket için bir savaş narası oluşturan on dokuzuncu yüzyılın putkırıcı Alman filozofu **Nietzsche** olan anti-temelci filozofların ortaya koyduğu örnekten güçlü bir biçimde esinlenir.

Bununla beraber, postmodernizmin şüpheli sicilini daha ayrıntılı biçimde incelemeyen önce, kimlerin ve nelerin postmodern felsefe başlığı altında düşünülebileceğinden söz etmek yararlı olacaktır. Burada, yalnızca Lyotard gibi açıktan açığa postmodernist düşünürlerin dâhil oluşunun değil, aynı zamanda **postyapısalcılık** adı altına giren **yapıbozum** türünden çeşitli söylemlerin de kastedildiği anlaşılacaktır. Postyapısalcılığın, **yapısalcı** düşünce geleneğini reddedişi, geçerli otoriteye yönelik başka bir şüpheli tutumu da oluşturur ve postmodern entelektüel manzaranın bir parçası olarak ele alınabilir. Postmodern felsefe, bir şekilde baştan sona ayrık bir alan olsa da, hakkıyla kabul edilebilir bir felsefe tarzı olarak tartışılmasını makul kılan bu şüphecilik tutumu, anti-temelci eğilim ve otoriteye karşı neredeyse refleks hoşnutsuzluk gibi bazı yinelenen özelliklerden söz edebiliriz.

Postyapısalcılık, çeşitli entelektüel disiplinleri kapsayan, yalnızca yapısalcılığın ve onun metotlarının değil, aynı zamanda bu metotların arkasında yatan ideolojik varsayımların da reddini gerektiren geniş bir kültürel harekettir. Bu yüzden postyapısalcılık, genel anlamda postmodernizmin görüldüğü gibi, hem felsefi hem de politik bir hareket olarak görülebilir. Postyapısalcılık, yapısalcılığın somutlaştırmaya başladığı düşünülen kültürel kesinliklere, dünyanın doğası gereği bilinebilir olduğu ve yapısalcılığın bize bu dünyayı oluşturan çeşitli sistemlerin kilidini açacak metodolojik bir anahtar sunduğu inancı gibi kesinliklere şüphe düşürdü. Yapısalcılık, ölümünden sonra yayınlanan kitabı *Genel Dilbilim Dersleri*’nde (*Course in General Linguistics*, 1916) dilbilim incelemesini kökünden değiştiren İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün dilbilimsel teorilerini örnek alır. Saussure’ün dil hakkındaki başlıca vurgusu, her şeyden önce dilin bir sistem olduğu yönündedir: dilin çeşitli unsurlarının işleyiş tarzını yöneten kurallara ve düzenlemelere (ya da içsel gramere) sahip bir sistem. Dil, **göstergelerden** meydana geliyordu; göstergeler, iki bölümden, bir zihinsel anlama ediminde göstergeyi kurmak için birleşen bir gösterenden (sözcük) ve bir gösterilenden (kavram) oluşuyordu. Bir sözcük ve isimlendirdiği nesne arasında hiçbir zorunlu bağlantı bulunmasa da (Saussure’ün kabul ettiği

şekliyle bunlar “keyfi” idi), uzlaşım gücü, herhangi birinin isteğine göre değişmemelerini güvence altına alıyordu. Dil ve anlam üretimi için en azından *görece* bir sabitlik vardı ve dil, dilbilimsel topluluk açısından öngörülebilir bir yanıtı neden olan bir göstergeler sistemi olarak görülmemeliydi.

Saussure’un ortaya koyduğu dilbilimsel model, bu modeli bütün sistemlere uygulayan ve her sistemin kendi işleyişlerini yöneten içsel bir gramere sahip olduğu varsayımını üreten yapısalcı çözümlemenin temelini oluşturdu. Yapısalcı çözümlemenin amacı, söz konusu sistem ister kabile miti, reklâmcılık endüstrisi, isterse edebiyat ya da moda dünyası olsun, bu grameri açığa çıkarmaktı. Nihayetinde postyapısalcılar, yapısalcı girişimin hiçbir noksanın olmadığı, her şeyin yerli yerinde olduğu, kuşatıcı düzenliliğine karşı çıktılar. Bu yüzden Claude Lévi-Strauss ya da erken dönem Roland Barthes gibi bir düşünüre göre, bir **anlatının** her ayrıntısı, (hiçbir rastlantısal unsurun olmadığı) son ürünün yapısı açısından önemliydi ve anlatılar, belirli örneklerin (sözgelimi verili bir kabile mitinin) yalnızca merkezî bir temaya dayanan çeşitlemeler olduğu özgül türlere ayrılıyordu. Böylesi bir perspektiften bir sistem (ya da anlatı) bir diğerine çok benzer görünmeye başlar ve gramerinin çözümlenmesi, neredeyse bulunacak şey önceden bilinirmişçesine yeterince öngörülebilir bir uygulamaya dönüşür; hatta yapısalcıların kullandığı analitik tekniklerin, sonuçları *belirlediği* de öne sürülebilirdi ve postyapısalcılar, bunu öne sürdüler. Yapısalcılık rastlantıya, yaratıcılığa ya da beklenmeyene hemen hiç olanak tanımıyor görünür. Bir postyapısalcıya göre bunlar, sistemler arasındaki bütün benzerliklerden çok daha önemlidir ve postyapısalcı düşünürler arasında, benzemezliği, farkı ve çözümlemenin öngörülemezliğini bulmaya ve bunlardan söz etmeye yönelik bir bağlılık vardır.

Jacques Derrida’nın **yapıbozumu**, postyapısalcı ethosun en güçlü ifadelerinden biri haline geldi. Yapıbozum, yapısalcılığın sistem kurucu yönünü hedef aldı ve tüm fenomenlerin sistemlerin işleyişlerine indirgendiği fikrine, bu fikrin, çevremiz üzerinde tam kontrole sahip olabileceğimiz imasına karşı çıktı. Derrida’nın göstermeye çalıştığı şey, dilin, aslında genel olarak sistemlerin istikrarsızlığıydı. Ona göre göstergeler, bu tür öngörülebilir kendilikler değildi ve sorunsal olmayan iletişimi güvence altına almak için gösteren ile gösterilenin kusursuz bir bağlaşımı hiçbir zaman yoktu. Her zaman bir anlam “kayma”sı gerçekleşiyordu. Bunun nedeni, sözcüklerin, ses nitelikleriyle, örneğin bir

dizi benzer sesli sözcüğün akılda sabit biçimde bir tutulmasıyla daima diğer sözcüklerin yankılarını ve izlerini içermeleridir. Derrida, Fransızca sözcük *différance*'den türetilen (hem fark hem de erteleme anlamına gelen) *différance* adı verilen bir kavram aracılığıyla bu kaymanın işler durumdaki kanıtını sunuyordu. Konuşmada bu iki sözcükten hangisinin kastedildiği çıkarılamaz (aynı şekilde sesletilirler), yalnızca yazıda sezilir. Derrida'ya göre, bu noktada açığa vurulan şey, anlamın doğasında yatan belirsizliktir. Dilbilimsel anlam, istikrarsız bir fenomendir: her zaman ve her yerde *différance* uygulanıyordu. (Derrida'nın *différance*'in bir kavram olduğunu reddetmesi işaret edilmeye değer; ona göre *différance*, yalnızca dilin kendisinde gömülü bir sürecin belirlenmesidir.) Yapıbozumcu yazımda (başlıca uygulayıcılarının hepsinin yinelenen özelliği olan) cinas ve söz oyunu düşkünlüğünün amacı, dilin istikrarsızlığının yanı sıra, yeni ve beklenmedik anlamlar üretmek için sonsuz yaratıcı kapasitesinin sergilenmesidir.

Bu yüzden anlam, bir dizi farklı dinleyici için zamanla değişmeyen sabit bir şey olmaktan çok, sözlü ya da yazılı dilde ortaya çıkar çıkmaz neredeyse buharlaşan (ya da kendisini yeni anlamlara dönüştüren) süresiz bir fenomendir. Derrida, bütün Batı felsefesinin, bir sözcüğün tüm anlamının, önemli bir kayma olmaksızın dinleyene iletebileceği tarzda konuşanın zihninde “mevcut” olduğu önermesi üzerine kurulduğunu iddia eder. Bu inanç, onun “**mevcudiyet metafiziği**” adını verdiği şeydir. Ve Derrida'ya göre, bu bir yanılsamadır: *différance*, anlamın mevcudiyetinin ya da tamlığının kuruluşunu önlemek için daima iletişimi istilâ eder. Yapıbozumun farka ve normla ya da sistem kurmayla uzlaşamayan şeye bu vurgusu, postmodern felsefi ethosun karakteristiğidir.

Michel **Foucault**, yapısalci düşüncenin sistem kurma ve farkı dışarıda tutma eğilimlerine karşı çıkan bir diğer düşündürdür. Vurgulanan, bir kez daha fark olgusudur. Foucault örneğinde, farkları kendilerini politik **iktidarın** dışında tutan marjinal gruplara, akıl hastaları, mahkûmlar ve homoseksüeller gibi gruplara özel bir ilgi duyulur. Rönesans sonrası kültür, kendi davranış normlarını kurarak, farkın marjinalleştirilmesini, hatta sapkınlaştırılmasını üstlenir. Foucault, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Batı Avrupa'sında bu normların, sonuçta sınıflandırılmış bütün bir yeni kurumlar alanının (akıl hastaneleri, hapishaneler, hastaneler) “farklı” olanla uğraşmak için ortaya çıktığı şekliyle nasıl uygulandığını betimleyen bir dizi inceleme kaleme almıştır.

Foucault'ya göre bu kurumlar politik iktidarın, toplumdaki egemen bir grubun kendi iradesini diğerlerine dayatma tarzının ifadeleridir.

Foucault cinsel farkın **modern** toplumda nasıl sapkınlaştırıldığını göstermek için, homoseksüelliğin Yunan ve Roma kültürlerinde nasıl işlev gösterdiğini araştırmaya yönelik üç ciltlik incelemesi *Cinselliğin Tarihi*'nde (*The History of Sexuality*, 1976-1984) klâsik çağa geri döndü. Yunan toplumu, bakış açısında daha az ahlâkî olmasa da, cinsel farka bizimkinden daha hoşgörülüydü. Foucault'nun ifadesiyle, klâsik Yunan toplumu, hiçbir pratiğin diğerleri üzerinde ayrıcalığa sahip olmadığı, homoseksüellik ile heteroseksüelliğin yan yana geliştiği farklı bir cinsellik söylemine sahipti. Foucault bunu, heteroseksüelliğin diğer bütün cinsel ifade biçimlerinin sapkınlık olarak kabul edildiği bir norma dönüştürüldüğü modern çağın karşısına uyumsuz bir biçimde koydu. Fark pahasına norma yapılan bu vurgu, Foucault gibi düşünürlerin, modern kültürle ilişkilendirdikleri otoriterizmin bir parçasıdır.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Anti-Oedipus*'u (1972) otoriterizme, bu örnekte *Oedipus* karmaşası gibi teorilerin mekanizması aracılığıyla, insan **arzusunun** özgür ifadesini kontrol etmeye çalışan psikanalitik teoriyle iç içe geçmiş otoriterizme karşı bir başka postyapısalcı saldırıyı temsil ediyordu. Deleuze ve Guattari'ye göre bireyler, genellikle bireysel kimlikle ilişkilendirdiğimiz birlik duygusundan yoksun, ancak sosyo-politik otoritelerin (sürecin işleyiş tarzının en güçlü örneği faşizmin) denetim altında tuttuğu arzularını ifade etme olanağı bulan "**arzulama-makinaları**"dır. Deleuze ve Guattari'ye göre psikanaliz, arzusun nasıl baskı altında tutulduğunun bir simgesi haline gelir ve onlar buna karşı –kendi projelerinde, bir tür ideal insan davranışı modeli haline gelen– şizofrenik deneyime dayalı "**şizoanalizi**" öne sürerler. Postyapısalcı düşüncenin, çoğunlukla yapıbozumdaki bulanık metafizik tartışmalar içinde bir şekilde gizli olan politik boyutu, kesinlikle burada öne çıkar.

Fark feminizmi de, cinsiyet kategorilerinin kabul edilen değişmezliğini sorguladığından dolayı, postyapısalcılık başlığı altına dâhil edilebilir. Argüman, cinsel kimliğin, özellikle kadın kimliğinin sabit bir şey değil, ancak bunun yerine bir öze ya da davranış normuna (bu örnekte ataerkil biçimde türetilen bir davranış normuna) indirgenemeyecek akışkan bir süreç olduğu yönündedir. Luce Irigaray gibi teorisyenler, bu argüman biçimini, ataerki varsayımlarına, özellikle toplumumuzun hâlâ yaygın biçimde sarıldığı ve kadınların baskı altında tutulması için bir

temel olarak kullandığı cinsiyet stereotiplerine yol açan eril ve dişil cinsiyet biçimi varsayımına karşı çıkmak için kullanırlar.

Postmodern felsefenin en etkili sözcüsü, Jean-François Lyotard'dır ve günümüzde en kusursuz biçimde postmodern olarak kabul edebileceğimiz felsefi yazılarının başından sonuna işleyen tutarlı bir anti-otoriterizm çizgisi vardır. Erken kariyerinde Lyotard, bir Marxist olarak tanımlanabilir. Lyotard, Marxist teoriyi içeriden keskin bir eleştiriye tâbi tutmaya soyunan *Socialisme ou barbarie* [Sosyalizm ya da Barbarlık] grubunun bir üyesiydi ve grubun gazetesi için Cezayir konusunda sözcü olarak hareket etti. Lyotard'ın 1950'ler ve 1960'lardaki Cezayir özgürlük savaşı üzerine yazıları, ortodoks bir Marxist olmaktan uzak ve Marxist ilkeleri sorgulamaya hevesli olmaktan daha öte birini açığa çıkarır. Onun temel itirazı, Cezayir'in, gerçekte Marxizm'in çok az pratik değere sahip olduğu bir köylü toplumuyken, Komünist Parti hiyerarşisi tarafından klâsik bir proleter devrim örneği olarak ele alındığı yönündeydi.

1960'larda *Socialisme ou barbarie*'den ayrıldıktan sonra Lyotard, öz-bilinçli olarak Marxist geçmişinden uzaklaştı. Kendi kuşağının pek çok Fransız entelektüeli gibi, 1968 Paris *événements*'inde [olaylarında] Fransız Komünist Partisi'nin benimsediği yönetim yanlısı konumdan dolayı düş kırıklığına uğramıştı ve *Libidinal Ekonomi* (*Libidinal Economy*, 1974) gibi eserlerde, o döneme kadar resmî Marxizm'e karşı hissettiği hüsrânı dışa vurdu. *Libidinal Ekonomi*, bütün bireylerin deneyimlediği çeşitli libidinal dürtüler herhangi bir teorinin kontrolünün ötesinde yattığından dolayı, Marxizm'in bu dürtüleri kuşatmaya muktedir olmadığını öne sürdü (bu argüman, *Anti-Oedipus*'da ifade edilen argümana benzer). Marxizm'in hatası, kesinlikle bu enerjileri baskı altına almaya çalışmasıydı ve bunu yaparken, örtük otoriterizmini açığa vurdu. Kitabın Marxizm'e yönelik şiddetli saldırısının arkasında, Lyotard'ın, insan doğasının ya da tarihsel sürecin, Marxist teorinin vurguladığı gibi öngörülebilir ve bu yüzden yönlendirilebilir olmadığı yönündeki inancı yatar. Lyotard, (Freud'un tanımladığı bilinçaltı dürtüler karmaşasına benzer) libidinal enerjinin, Marxizm'in olayları yönlendirebileceği iddiasını yıktığını kabul etmemizi ister. Kitap, Lyotard'ın en başarılı ve etkili eseri *Postmodern Durum*'un özünde yatan "büyük anlatı" eleştirisinin başlangıcı olarak görülebilir.

Postmodern Durum, günümüzde bilginin dünyanın en iyi metası olduğunu ve uluslararası bir çatışma kaynağı olabileceğini öne sürer (bilim yazarları, geleceğin süper-bilgisayar kuşaklarının ya da yapay

zihinlerin böylesi bir etkiye sahip olabileceklerini tartışmaktadırlar). Lyotard, günümüzde bilgiyi kontrol edenin, politik kontrolü de elinde tuttuğunu vurgular ve bilginin yayılımının olabildiğince açık bir şekilde sürdürülmesini şiddetle talep eder. Bilginin merkezileşmiş politik kontrolüne karşı alternatifi, bütün veri bankalarını herkese açmaktır. Bilgi, anlatı aracılığıyla iletiliyor görünür ve Lyotard büyük anlatılar adını verdiği, her şeyi açıklayabileceklerini ve kendi biçimlerinin (ya da “anlatı”larının) değiştirilmesine yönelik girişimlere karşı durabileceklerini iddia eden teorileri eleştirir. Örneğin Marxizm, doğru olduğunu ve böylelikle herhangi bir eleştiri ya da revizyon gereksiniminin ötesinde olduğunu düşündüğü kendine ait özel dünya tarihi anlatısına sahiptir. Bu, değişen kültürel olayların ışığı altında sürekli olarak yeniden yorumlanacak bir anlatı değil, zamanla değişmeyen ve otoritesinden asla şüphelenilmemesi gereken zaptedilemez bir teoridir. Lyotard’a göre, bu tür bir tutum otoriterdir ve bunun yerine o, “küçük anlatı”yı (*petit récit*) öner. Küçük anlatılar, bazı özel amaçları (1968 *événements*’inde hükümet reformları talep eden öğrenci ve işçilerin küçük anlatı birliği gibi) gerçekleştirmek için, küçük birey grupları tarafından taktik bir temelde bir araya getirilirler ve bütün toplumun sorunları için çözümlere sahipmiş gibi davranmazlar: ideal tarzda yalnızca kısa süreli amaçlarını gerçekleştirmek için gerektiğinde uzun varolurlar. Lyotard, bilginin üretimi ve yayılımında küçük anlatıların en yaratıcı yol olduğunu ve büyük anlatıların geleneksel olarak uyguladıkları tekeli kırmaya yardım ettiklerini düşünür. Günümüzde, örneğin bilimde, başlıca araştırma aracı olarak kabul edilmelidirler. Lyotard bize, “postmodern bilim”in, bütün bir bilimsel topluluğa uygulanacak başka bir büyük anlatıyı kurma girişiminden çok, bir paradokslar, istikrarsızlıklar ve bilinmeyen araştırması olduğunu bildirir.

Lyotard’ın amacı, bireysel yaratıcılığı baskı altına aldığını düşündüğü büyük anlatıların kullandığı otoriteyi yıkmaktır. Şunu ilan eder: “Artık büyük anlatılara başvurmuyoruz”; yani artık ne kamusal ne de özel düzeyde eylemlerimizi yönlendirmesi için büyük anlatılara güvenemeyiz. Büyük anlatılarla mücadele etmeyip basitçe onlara inanmaya son vereceğiz; bu durumda, buharlaşacakları varsayılır. Bu, oldukça idealist bir politik süreç görüşüyse de, böylesi bir buharlaşma, *Postmodern Durum*’un yayınlanışından birkaç yıl sonra, Doğu Avrupa komünizmi –büyük ölçüde politik otoritelerle şiddetli bir çatışma olmadan– çöktüğünde gerçekleşti. Postmodern perspektiften bakılırsa

halk, yaygın ideolojiye inanmaktan vazgeçtiğinde, kendi iradesini zorla kabul ettirecek bir otoriteye son verdi.

Büyük anlatılardan ya da her türlü merkezî otoriteden vazgeçtiğimizde karşılaştığımız sorunlardan biri, başkalarının adil ve makul olarak kabul edebileceği değer yargılarının nasıl oluşturulacağıdır. Lyotard, bizi destekleyecek hiçbir büyük anlatı olmasa da, “durum bazında” bir temele göre (Lyotard’ın Aristoteles’in politik ve etik yazılarından uyarladığı bir pragmatizm biçimi) değer yargılarında bulunmanın hâlâ olanaklı olduğunu öne sürdüğü *Adil Oyun*’da (*Just Gaming*, 1979) bu sorunla yüzleşir. Mutlak kriterlerin yokluğunun kabul edildiği durum bazında bir temele göre işleyiş, Lyotard’ın “paganizm” olarak göndermede bulunduğu durumdur ve bu, postmodern bir dünyada başvurmak zorunda olduğumuz ideal bir etkinlik tarzı haline gelir. Bizi yönlendirecek bu tür mutlak kriterler ya da inanç temelleri asla olmayacak, ancak Lyotard bunun, büyük anlatı taraftarı eleştirmenlerin öne sürmeyi âdet haline getirdikleri toplumsal düzensizlik yönünde bir çöküşü gerektirmeyeceğini vurgular. Lyotard’ın savunduğu şey, anti-temelciliktir: düşünce ya da inanç sistemimizde, sorgulamanın ötesinde, değer yargıları oluşturma işi için zorunlu temeller olduğu fikrine karşı bir reddiye. Postmodernist felsefe, bakış açısında kararlı biçimde anti-temelci olduğunu ve bunun, kendisini bir şekilde felsefe olarak işlevsiz kılacağını kabul etmekte isteksiz olduğunu kanıtlamıştır.

Lyotard’ın geç felsefesi, “olay” olarak adlandırdığı şeyle ve aynı zamanda “differend” ve “yüce” kavramlarıyla çok yakından ilgilidir. Lyotard’a göre olay, dünyayı görüş tarzımızı dramatik biçimde değiştiren ve bütün ideolojik varsayımlarımıza süreç içinde şüphe düşüren bir hadisedir. Auschwitz, bu tür bir hadisedir, *événements* bir diğeri. Özellikle ilki, büyük anlatı teorisi uygulamasıyla mazur gösterilebilecek bir şey değildir; aslında bu, büyük anlatı teorileştiriminin çöktüğü noktayı temsil eder. İkincisi, sistemin uğraşamayacağı bir tür libidinal enerji patlamasıdır. Herhangi bir düzenli evrensel teoride öngörülemeyen ve kuşatılamayan olayların var olduğunu bilmek, yalnızca büyük anlatı sınırlarını değil, aynı zamanda geleceğin temel açıklığını da bilmek demektir. Bu açıklık, postmodernistlerin inanç ilkesi haline gelir. Gelecek, bütün insanî çaba anlamsız kılınacak şekilde peşinen belirlenmiş olarak düşünülmemelidir.

Differend’ler, çözümlenemeyen, ancak her zaman bilinip göz-önünde tutulmaları gereken gruplar arası çıkar çatışmalarıdır [özellikle

bkz., *Differend*, (*The Differend*, 1983)]. Her grup, Lyotard'ın adlandırmalarıyla, amaçları başkasıyla **kıyaslanamayan** ve hiçbirisi, başkasını kendi isteklerine boyun eğdirme yönünde etik bir hakka sahip olmayan farklı bir deyiş-rejimi içinde yer alır. Pratikte, özellikle politik pratikte gerçekleşme eğiliminde olan şey, mücadele halindeki bir grubun, mücadeleyi kendi lehine “çözümleyerek”, başkasına kendi görüşünü zorla kabul ettirmesidir. Lyotard'a göre bir deyiş-rejimi, bir diğerine tahakküm eder –fiili otoriterizmin klâsik bir örneği. Bunun gündelik dünyadaki bir örneği olarak Lyotard, işverene karşı eyleme geçerse, davasına bakan mahkeme bu tür sömürünün meşruiyeti ilkesi üzerine kurulduğu için sömürülmesine karşılık herhangi bir tazminat elde edemeyen, sömürülen bir işçi örneğinden söz eder. İşverenin deyiş-rejimi, ötekini uygun bir sese sahip olmaktan yoksun bırakır. Bu tür bastırılmış deyiş-rejimlerinin kendi seslerini bulmalarına yardım etmek, filozofların işidir; Lyotard bunu, bir “felsefi politika” olarak tanımlar. Felsefi politika –bu yeni, karşı kültürel deyiş-rejimleri arayışı– postmodern felsefenin en yüksek ifadesi olarak düşünülebilir.

Lyotard, kendisi için bütünleştirici felsefedeki ölümcül hatayı temsil etmeye başlayan bir yüce takıntısı geliştirir. Immanuel Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi* (*Critique of Practical Reason*, 1788) eserinde, kendi bilgi teorisinde bir boşluk oluşturuyor görünen yüce nosyonuyla boğuşmuştu. Bu teori, kavramlarımızın ve dünyaya ilişkin duyu deneyimimizin birbirleriyle uzlaşmasını gerektiriyordu. Bununla beraber, yüceye döndüğümüzde sonsuz ve mutlak bir şeyle, yani kavranamayanla ve böylelikle bilgi iddialarımıza karşı bir meydan okumayla karşı karşıya bırakılıyorduk. Kant, bu duyguyla umutsuzluğa düşerken, Lyotard bunu, hiçbir felsefi teorisinin bütüncül bir varoluş resmi sunamayacağının kanıtı olarak postmodern düşünceye tahsis etti. Yüce daima temsil etme ya da açıklama güçlerimizin ötesinde bulunur ve sonuç olarak postmodern düşünce için muazzam simgesel önem kazanmıştır. Bir büyük anlatı kurma yönündeki bütün çabalar, yüce olgusuyla temelden yoksun kılınacaktır.

Kariyerinin sonlarına doğru Lyotard, “tekno-bilim” güçlerinin (çokuluslu olarak da okuyabiliriz), dünya üzerindeki yaşamın sonunu hazırlayarak, insanlık tarihinin rotasını istenilen yöne çevirme girişimleriyle çok fazla ilgilenmiştir. Lyotard, tekno-bilimcilerin, kendini yeniden-üretme ve dünya yok olduğu zaman (4,5 milyar yıl sonraki bir olay) evrenin başka bir yerinde varolmayı sürdürme yeteneğine sahip,

giderek daha karmaşık bilgisayar teknolojisi geliştirerek, yavaş yavaş insanlığı tablodan çıkarıp atıklarını öne sürer. Lyotard, *İnsanlık dışı*'nda (The Inhuman, 1988), tekno-bilimin nihai hedefinin bedensiz düşünceyi olanaklı kılmak olduğu ve bunun, şiddetle karşı çıkılması gereken, özde "insanlık dışı", insanlığa ve onun değerlerine karşı bir tehdidi temsil ettiği konusunda bizi uyarır. Tekno-bilimcilerin istediği şey, insanlığı varsayılan özüne, yani düşünceye indirgemek ve sonra bunu bilgisayar programı biçiminde itaatkâr kılmaktır. Bedensiz düşünce gözönüne alındığında, elbette artık endişelenecek olaylar ya da differend'ler yoktur; postmodernistlerin o kadar değer verdikleri geleceğin açıklığı da yoktur. Bu, kontrolü ele almak için farklı olanın ve öngörüleemeyenin dışarıda tutulmasının bir diğer örneğidir. Küçük anlatı kadar birey de eşitliğin dışında tutulur. Bunların hiçbirisi otoriter düzende bir yere sahip değildir –ve Lyotard'a göre insanlığı yalnızca düşünce sürecine indirgeyerek gayri insanileştirme arzusu nihai bir otoriterizm edimidir. Küçük anlatı düzeyinde direniş, fark düşüncesi lehine etik bir edim haline gelir; postmodern dünyada ne pahasına olursa olsun korunması gereken şey, farktır.

Jean Baudrillard'ın eserleri, postmodern felsefenin bir diğer önemli ifadesidir. O da, bütün fenomenlerin arkasında, çözümlenip açıklanması analistin görevi olan gizli yapıların varolduğu nosyonunu nihayetinde reddederek, Marxizm'i ve yapısalcılığı çok eleştirdi. Bunun yerine Baudrillard postmodern dünyanın, artık gerçeklikle simülasyon arasında ayırım yapamadığımız bir simülakrlar dünyası olduğunu düşünüyordu. Simülakrlar, kendilerinden başka hiçbir şeyi temsil etmiyorlardı: göndermede bulundukları başka hiçbir gerçeklik yoktu. Sonuç olarak Baudrillard, günümüzde Disneyland'ın ve televizyonun, Amerika'nın gerçekliğini kurduklarını ve hatta daha karmaşık bir biçimde 1991 Körfez Savaşı'nın gerçekleşmediğini, yalnızca bir simülasyon olduğunu (başından itibaren bir video oyunuymuş gibi görünüyordu) iddia edebildi. Beklenileceği üzere bu, konunun insanî boyutuna yönelik açık kinizminden ve duyarsızlığından dolayı, büyük ölçüde eleştiri toplayan bir görüştü.

Baudrillard'ın büyük tartışma yaratan bir diğer argümanı, artık sistemlere karşı çıkılmasına gerek kalmadığı, bunun yerine sistemlerin "ayartılabileceği" yönündedir –bununla boyun eğmeye aldatılmış olmayı kasteder (özellikle bkz., *Ayartma* (Seduction, 1979). Feministler, ayartma nosyonunun örtük cinsiyet ayrımcılığını aşırı biçimde eleştirdiler ve

Baudrillard'ı bu nosyonu kullanarak cinsel stereotipleri güçlendirmekle suçladılar. Feminist argümanın gücü bilinmekteyken, ayartma, zayıf noktaları belirleyerek sistemleri çökertmeye yönelik bir diğer karakteristik postmodern girişim olarak kabul edilebilir. Genel olarak postmodern felsefe, daha çok güç sistemlerinin (önde gelen örnekler Marxizm ve komünizm) nasıl içe patlatılabileceğini göstermekle ilgilenerken, bu tür sistemlerle doğrudan yüzleşmeye gerek görmez.

Lytard ve Baudrillard gibi düşünürlerin eserlerinde doktriner Marxizm'e karşı tepki, günümüzde **post-Marxizm** olarak bilinen bir diğer kültürel hareketin bir parçası olarak kabul edilebilir. Post-Marxizm önemli bir teorik konum haline gelmiştir ve yalnızca kendi Marxist inançlarını reddetmek isteyen figürleri (örneğin Lytard ve Baudrillard) değil, aynı zamanda yeni teorik ve kültürel gelişmeler açısından Marxizm'i revize etmek isteyen figürleri de içerir. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe 1985'te tartışmalı kitapları *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik bir Politikaya Doğru*'yu (*Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*) yayınladıklarında, ikinci grubun sözcülüğünü üstlendiler. Bu incelemede onlar, Marxizm'in, kendisini ortaya çıkan çeşitli yeni toplumsal hareketlerle (örneğin feminizm, Yeşiller, etnik ve cinsel azınlıklar) aynı sıraya koyması gerektiğini, başka bir deyişle, Marxizm'in politik **çoğulculuğu** kucaklaması ve ölçüt niteliğinde hakikat gövdesi olma iddialarından vazgeçmesi gerektiğini öne sürdüler. Ayrıca Marxizm'in, tanınmaya başlayan çeşitli yeni teorileri –yapıbozum ya da postmodernizm gibi teorileri– gözönünde bulundurması gerekiyordu. Bir kez daha, büyük anlatılara ve onların dogmatizmine yönelik karakteristik postmodern güvensizliğin önplana çıktığını gözlemleyebiliriz. Marxizm'in hatası olarak görülen şey, onun zamanla birlikte ilerlemeyi ve toplumun ne kadar değişik (ya da “çoğul”) hale geldiğini fark etmeyi başaramamasıdır. Bunun yerine Marxizm, tek başına hakikate sahip olduğu temeli üzerinde, kendi teorilerini başkalarına dayatmaya çalışma düzeyinde kalmıştı. Bu perspektiften bakıldığında Marxizm, otoriter bir teoridir. Öte yandan Laclau ve Mouffe, değişen kültürel koşullara uyarlanaabilecek –ve süreç içinde yeni takipçiler toplayabilecek– daha “açık” bir Marxizm öneriyorlar. Tahmin edileceği gibi, Marxist kurum, Laclau ve Mouffe'un Marxizm'in esaslı bir revizyona gereksinim duyduğu ya da çoğulcu hale gelmeye çalışmak zorunda olduğu iddialarını, Marxizm'in sözde hakikatine ve uygulanma evrenselliğine sarılarak dışladılar.

Büyük anlatı ve onun otoriter eğilimine ilişkin bu güvensizlik, çeşitli ifadeleri boyunca özgürlükçü bir tutumu sürdüren postmodern felsefenin ayırt edici özelliği olarak düşünülebilir. Anglo-Amerikan felsefe dünyasında, yeni **kıta felsefesi** geleneğinin tanınmış bir savunucusu olan Amerikalı pragmatist filozof Richard **Rorty**'nin desteklediği bu tür görüşler bulabiliriz. Rorty'nin de büyük teorilere tahammülü yoktur; prototip pragmatist tarzda, teorilerin doğru ya da yanlış olup olmamalarından çok, yararlı ya da ilginç olup olmamalarıyla ilgilenir. Rorty'e göre felsefe, bir söyleşi biçiminden fazla bir şey değildir ve davranışlarımızı yönlendirecek bir fikirler kaynağı bulmaya başladığında, Rorty'nin tercihi, edebiyat gibi diğer konulardan yanadır. Rorty'nin, adlandırıldığı şekliyle "**post-felsefe**"ye dönüşü, Batı felsefe geleneğiyle ilişkilendirilen standart anlatıyı reddedişiyle karakteristik olarak postmodernidir. Yine bir diğer otorite, alelacele tarihsel çöp kutusuna gönderilir.

Postmodernizmin tarihsel çöp kutusuna sıklıkla başvurusundan herkes hoşnut olmamaktadır. Amerikalı eleştirmen Fredric **Jameson**, bilerek ya da bilmeyerek politik statükonun sürdürülmesine yardımcı olan güçlerle gizli ittifak içinde olduğunu kabul ettiği postmodern teoriden, "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak söz eder. Postmodernistler, solun ideolojik yüzleşmenin yararına inancını sürekli eleştirmektedirler ve Jameson gibi bir Marxist'e göre bunun sonucu, politik süreç hakkındaki kayıtsızlığı geliştirmede gizli bir çıkarı olan sağın düşüncesine hizmet etmektir. Terry **Eagleton**, sosyalist ideallerin düşmanı olarak ele aldığı postmodern çizginin kabul edilmesinin ideolojik imalarına sürekli dikkat çekerek, Jameson'a benzer bir görüşü benimser. Christopher **Norris**, Baudrillard'ın eserlerini, özellikle de Körfez Savaşı karşısında küstahlık olduğunu düşündüğü tutumunu sert bir biçimde eleştirmektedir. Norris'e göre, Baudrillard'ın bu savaşın gerçekliğini reddetmesi, postmodernizmin kültürel bir teori olarak boşluğunun simgesidir; Norris, Baudrillard'ın politik kargaşaya ve insan ıstırapına karşı açık duyarsızlığını kabul edemez. Jürgen **Habermas**, postmodernizmi ideolojik açıdan suçlu bulan bir diğer isimdir ve bu temelden hareketle Lyotard'ın felsefesinin karşısında yer alır. (Postmodernizm eleştirisi konusunda daha fazla bilgi için bkz., "Postmodernizm, Modernite ve Muhalefet Geleneği" başlıklı 15. makale.)

Başkalarının teorik iddiaları konusundaki şüpheciliğin, kendine özgü kesin bir programa sahip olmak anlamına geldiği varsayılrsa da,

postmodern felsefe genelde kendine özgü olumlu bir teori kurmaktan çok, başka teorileri ve onların hakikat konusundaki iddialarını istikrarsızlaştırmakla ilgilenen güncel bir şüphecilik türü olarak tanımlanmalıdır. Bu yüzden postmodern felsefe, kültürümüzdeki otoriter buyrukları hem teorik hem de politik düzlemde temelden yoksun kılmak için bir felsefe kullanımıdır. Bu tür bir hareketin, çok uzun bir süre ilgi çekip çekmeyeceğini söylemek güçtür. Bir dereceye kadar postmodernizm, kendine özgü bir büyük anlatı haline geldi (çoğu felsefi meseleye ilişkin belirli bir postmodernist çizgi vardır) ve bu yüzden yeri geldiğinde saldırı karşısında savunmasızdır. Aynı zamanda, postmodern filozofların büyük anlatıların çöküşünü abarttıklarını öne sürmek de olanaklıdır; Lyotard'ın büyük anlatıların sürmekte olan önemlerini kabul etmeyişiye çok yerinde bir itiraz, (varsa bir büyük anlatı olan) **dinî köktencililiğin** son yıllarda açıkça yükselişe geçtiği yönündedir. Özellikle İslâmî köktencililiğin gelişimi küresel politik sahnede kendisini önemli bir etki kılarak, günümüzde giderek artan sayıda Orta Doğu ve Asya ülkesinde politik yaşamı kontrol altına aldığı gözönünde tutulduğunda, Lyotard'ın bu konudaki yargısının geçerliliğine meydan okuyor görünür. 11 Eylül'den sonra, postmodernizmin dünyamızdaki köktenci akımlarla açık bir çelişki oluşturduğunu varsaymalıyız (bu eşitliğe **pazar köktencililiğini** de dâhil edebiliriz).

Lyotard, postmodernizm ve modernizmin zamanda sonsuz bir ardışıklık içinde birbirlerini izlemeye devam ettikleri döngüsel bir kültür tarihi görüşünü benimser. Böylece, geçmişte postmodernizmler vardı (Lyotard'a göre, postmodern olarak nitelenen Rabelais ya da Laurence Sterne gibi figürler) ve hem modernizmler hem de postmodernizmler gelecekte yine varolacaklardır. Hâlihazırda (büyük anlatıların yeniden-yapılanması gibi) farklı kültürel düşüncelerin varlıklarını hissettirdikleri **post-postmodernist** bir dünyada olduğumuzu öne sürmek pekâlâ olanaklıdır. Şüphecilik, felsefe tarihi boyunca moda olma ve gözden düşme eğilimindedir ve belirli felsefi konumların zayıflıklarına dikkat çekerek, güncel döngünün, şüpheciliğin olağan amacına hizmet etmesi ve daha az olumsuz yönelimli bir felsefi programın yakın gelecekte onun yerini alabilmesi oldukça muhtemeldir. Bu alanı gözleyin: ama entelektüel otoriterizme bir geri sürüklenişe karşı da uyanık olun.

POSTMODERNİZM VE POLİTİKA

IAIN HAMILTON GRANT

Postmodernizm, kültürel gazete bayilerinde yerini aldığından beri, politikası bakımından sürekli sorgulanmaktadır. Postmodernizmin “her şey uyar” çoğulculuğuyla, **farkı** çılgınca kutlamasıyla, –çoğu kimse için bu hareketin en ünlü ismi olan– Jean **Baudrillard**’a göre, “artık eskisi gibi olmayan” gerçekliğiyle, postmodern dünyamızda varlığını sürdüren yaygın ve görünür adaletsizliklere karşı çıkması gereken bir politika için geriye hangi temeller kalır? Yerel ırkçılığı, askeri-endüstriyel-eğlence kompleksinin yaydığı korkuları, Irak’ın işgalini, dinî ve politik zulümleri ya da protestocu öğrencilerin bedenlerini ezip geçen Çin tanklarını durdurma umudu evrensel özgürlük, eşitlik ve haklar konusundaki **modern** ideallerden herhangi bir alternatif önermeksizin vazgeçen postmodernizm gibi bir hareket tarafından peşinen terk mi edilir?

Pek çok şekilde “postmodern politika”, terimin ilk kez sanat ve mimarlık alanında ortaya çıktığı İngilizce konuşan dünyada, postmodernizmin tarihine özgü bir sorundur. Postmodernizm, belirli bir eleştirel kitleye erişir erişmez, akademik ilgi açısından çok çekici bir hale geldi ve o zaman aldığı yol, sanatlardan politika ve felsefeye kaydı; bundan geniş anlamda “postmodern teori” olarak bilinen şey ortaya çıkmaya başladı. Bununla beraber, teorik postmodernizmin kendilerinden kaynaklandığı çeşitli unsurlar, neredeyse yalnızca ve yalnızca Fransız felsefesinin parçalarıydı. Postmodern politika sorununun, çok açık biçimde ortaya çıkması ve bu yüzden, görünüşte sonsuz bir tartışmalar dizisine ev sahipliği yapıyor olması, bir dereceye kadar, bu spekülasyonun ya da tarihsel, politik ve felsefi bağlamlarından ayrılan teorilerdeki serbest alışverişin bir sonucuydu.

Bu yüzden iki soru sorulabilir. Birincisi, postmodernizm, Richard **Rorty**’nin adlandırmasıyla Kuzey Atlantik burjuva topluluğundaki

politika üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir? İkincisi, Fransa'dan bu topluluğa postmodern teori kisvesi altında ithal edilen felsefeyi biçimlendiren politika nedir? Bu iki soruya verilecek yanıtlar, doğrudan postmodernizme hitap eden birkaç **kıta filozofundan** birine bağlıdır. Jean-François **Lyotard**'ın *Postmodern Durum*'u, bu müzakerelerin her yönüyle ilgili hemen her tartışmada baş gösterir; öyle ki, kendisinin de itiraf ettiği aşırı basitleştirmeleri, postmodernizm açısından belirleyici bir karakter arz etmektedir. Postmodern teorinin kaynaklarını hazırlayan tüm Avrupalı teorisyenlerin genellikle yineledikleri bütün bir tarih ve politika, bu metinle birlikte başlar.

Bununla beraber, doğrudan bu tarihe yönelmeden önce, Lyotard'ın metnine atfedilen muazzam güvenilirlik gözönüne alındığında, bu metnin temel noktalarından bazılarını kendilerine yönelik eleştirel tepkilerle değerlendirmek gerekir. Bu, postmodern politika temasına tüm katkılar dizisini aşırı sınırlandırmak gibi görünebilse de, bizi bu alandaki pek çok önemli tartışmanın özüne taşıyacaktır. *Postmodern Durum*, “aşırı basitleştirmeler” arasında muhtemelen en etkilisinin, Lyotard'ın adlandırmasıyla “**üstanlatılar**”ın ya da “**büyük anlatılar**”ın statüsüyle ilgili olduğunu ilan eder. Bilgide ve özgürlükte sınırsız ilerlemeye ilişkin **Aydınlanma** anlatısı ya da endüstriyel kapitalizm tarafından prangalanan emekçi insanlığın ilerlemeci özgürleşimine ilişkin **Marxist** anlatı gibi büyük anlatılar, bilginin ve politikanın moderniteye sabitlenmesinde önemli bir rol oynarken, **postmodernite** onlara yönelik bir güven krizi gerektirmektedir. Bu krizin bir nedeni, eleştirel felsefenin, ironik bir biçimde Aydınlanma'yla birlikte başlayan yükselişidir. On sekizinci yüzyılın sonunda eleştirel felsefeyi başlatan **Kant**, kutsal bir hakeme ya da başka bilinmeyen fenomenlere dayanmaktan çok, insan aklını öz-yönetim araçlarıyla donatmayı tasarlarken, akıl, kendisini ve sınırlarını bilmek için, kendisini eleştiriye tâbi tutacaktı. Bununla beraber, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, Tanrı'nın öldüğünü ve hakikatin, **ahlâk**ın ve bilginin salt yansıma olduğunu iddia eden **Nietzsche** ile birlikte eleştiri, bizzat Aydınlanma'nın zor elde edilmiş kazanımlarına yöneltiliyordu. Marx da, Aydınlanma politikasının insan özgürlüğü meselesinde gerçek ilerlemeyi kaybetme pahasına ilerleme idealleri üzerine yoğunlaştığını ve bu idealizmin bir hata olmaktan çok, yönetici sınıfların ideallerinin karmaşık bir yansıması olduğunu öne sürerek, Aydınlanma'nın görkemli yapısını yıkmaktaydı. Bu arada Marxizm, vaat ettiği özgürlüğü henüz gerçekleştirmemiş, bunun yerine 1956'da Budapeşte'de Sovyet yönetimine karşı halk protestosunun bastırılması ve

Stalin'in Gulag takım adalarındaki kanlı terörü gibi bir dizi anomali üretmişti.

Bu yüzden, aralarında gelişen çelişki, bu anlatıların hepsini zayıflattı; öyle ki, yirmi birinci yüzyılın başında, bilgimizi ve eylemlerimizi tutarlı bir tarihsel plana göre birleştirmede, bu anlatıları devralacak hiçbir aday görünmüyor. Geriye kalan tek şey, bu büyük anlatılardan artakalan parçaların birbirleriyle ve yeni rakipleriyle boy ölçüştüğü bir alandır. Bununla beraber bu alan, bazı teorisyenlerin “**post-endüstriyel toplum**” adını verdikleri yapıyı kuran, teknoloji ile kapitalizm arasındaki yeni bir ittifak tarafından yönlendirilir. Ancak kapitalizm hangi büyük öyküyü anlatmak zorundadır? Kapitalizm, teknolojiyle ittifak içinde bireylerin yaşamlarında ve kariyerlerinde seçimi çoğaltıp devlet müdahalesini azaltan bir serbest pazar kapitalizminin en iyi şekilde güvence altına aldığı Aydınlanma'nın giderek artan özgürlük öyküsünü anlatırken, örneğin hesaplamaya ilişkin verim artışları kâr dürtüsüyle aynı çizgide yer alır; öyle ki, “minumum in”, “maximum out” ticari, toplumsal ve politik benzer ilgileri yöneten tek kural haline gelir. Ayrıca bir kural olarak, kapitalizm, kendi kendisinin haklılaştırımıdır: kâr edildiğinde ve verim arttırıldığında, onu “**meşrulaştırmak**” için daha büyük ölçekte **anlatılara** başvuru kısa devre yaptırılarak, kural haklılaştırılır. Aslında, madalyonun bir de öbür yüzü vardır: hükümetler ve diğer düzenleyici birimler, politik amaçlar dayatarak ulusal sınırlar dışında “serbest” sermaye hareketlerini denetleyebileceklerini zannederlerse, yanılırlar. Hükümetler ve ekonomi politikaları, artık gerçek para hareketlerini etkileyen öyküler anlatmıyorlar. Arjantin'in yakın zamanlı sorunlarını düşününüz.

Politika teorisini Ernest Mandel'in Fredric **Jameson** tarafından popülerleştirilen deyişini kullanacak olursak, pek çok eleştirmenin ve teorisyenin belirttiği üzere “geç kapitalizm”, postmodern ve post-endüstriyel toplumlarda, temel bir rol oynasa da, varlığı, Lyotard'ın metinlerinde çoğunlukla gözardı edilmiştir. Bu makalede daha sonra göreceğimiz üzere bu, postmodernizm için, postmodern **farkı** kutlayanların çoğunlukla varsaydıklarından çok farklı bir evrimsel yola işaret eder: postmodern durum, en uygun anlatının varlığını sürdürüşünün tarihsel öyküsüdür. Öyleyse, anlatı meselesine geri dönecek olursak, kapitalizmin anlatılar çatışmasındaki nihaî zaferiyle, artık şeyleri bir arada tutacak tek bir öykü kalmaz; anlatılan öyküler kadar, onları anlatacak gruplar vardır. Bununla beraber, hiçbirinin bir diğerine kültürel, tarihsel, felsefi ya da

politik bir üstünlüğü yoktur. Genel uzlaşım, postmodern politika kendisini bu alanda bulur: bütünlüğün olduğu yerde öykü de devam eder, artık yalnızca farklar vardır. Eskiden bir halkın, bir ulusun ya da bir kültürün politik iradesi, uzun vadeli genel amaçlara koşulurken, şimdi parçalanmış gruplar kısa vadeli mücadelelere giriyorlar. Yirmi yılı aşkın bir süreden beri kimlik politikasının yayılımı, inanç ilkesinin yerini alan etnisite, sınıf, cinsiyet ve cinsellik vurgusuyla buna tanıklık eder.

Bu olgu durumlarının savunucuları, bu tür gruplar ve kimlikler arası farkların kutlanışının, halkın “genel irade”si ya da politik kültür devrimi ideali türünden ideallerin gereksinim duyduğu gibi, üyelerinin ilgilerini bir ortodoksiye boyun eğdirmeye artık gereksinim duymayan bir politikanın gelişimine olanak tanıdığını öne sürerler. Böylesi bir boyun eğiş yerine, kendilerini oluşturan gruplar arasındaki farklara duyarlı kalan mikropolitik ittifaklar, öngörülemez biçimde ortaya çıkabilir. Böylelikle Marxistler, feministler, Yeşiller ve gayler, kendilerini bir mesele hakkında serbest bir koalisyon içinde bulabilirler, ancak bir diğeri hakkında anlaşmazlık içinde olabilirler. Üstelik devrimin öngörülebilir bir gelecek için gündem dışı olmasıyla, doğrudan eylem ve mesele temelli politika, daha acil ve realist bir anlam yüklenir. Bununla beraber, aleyhte olanlar, bu tür bir postmodern politik durum görüşünde, iki temel noksanlığa işaret ederler. Birincisi, bir kültür, oldukça basit bir biçimde bizden tamamen farklı olanlara ve genelde Batı liberalizmini ve özelde Kuzey Atlantik burjuva topluluğunu patolojik biçimde zayıf ve yanlış yönlendirilmiş olarak görenlere karşı kendisini destekleyecek politik güç olmaksızın, bu liberal çoğulcu “her şey uyar” ideolojisi etrafında nasıl örgütlenebilir? Örneğin, çağdaş dünyada iş başında olan çeşitli **kökten-cilikleri** düşününüz. Bir Ayetullah’ın zındıklıkla suçladığı bir yazara karşı fetva verdiğindeki gibi, Kuzey Atlantik burjuva topluluğu kendi temel hakları ihlâl edildiğinde nasıl tepki verir? Eğer bu topluluk, kendi liberal-demokratik ilkelerini izler ve farkı kutlamaya devam ederse, ölüm cezasına nasıl karşı çıkabilir? Bu tür senaryolar, farkın değerini inkâr edecek kadar farklı olanlara karşı bazı yasaları ve hakları güçlendirmeye yönelik temel bir bağlılığı talep ederler. İkincisi, postmodern politik durumun, bütün dikkatini mikropolitik meselelere ya da kısa vadeli tek-meseleli politikaya odaklamasıyla, günlük yaşamımızı yöneten tamamen gerçek, büyük ölçekli politik yapılar itibarsızlaşır ve düşman karşısında etkisizleşir; bu da, basitçe statükoya gizli desteğe ya da onunla fiili işbirliğine dönüşür.

Bu arada, elbette fark savunucuları, dünya nüfusunun çoğunluğunun, beyaz, erkek, Kuzey Atlantik, iyi eğitilmiş ve ekonomik açıdan güçlü bir küçük bireyler azınlığı tarafından horlanması ve baskı altında tutulmasıyla parçalanmış bir geçmişe işaret edebilirler. Bu rejim, farkı kutlamaktan çok, muazzam bir kolonileştirme, politik dışlama ve sınırsız baskı programını yürürlüğe koymaktadır. Postmodern farklar dünyası, baskı altında tutulmaların, maruz kaldıkları zulme karşı mücadele edecekleri bir sese kavuşmaları için olanaklar açar. Bununla beraber, burada, postmodernizmin bir diğer yönü öne çıkar. Ulus'un, Halk'ın ya da Parti'nin, kendi bütünleştirici isteklerinden dolayı mahkûm edilmeleri gibi, psikanalizin vaat ettiği türden tutarlı ve birlikli bir benlik ideali de şüphe altında kalır. Yine bu, ilk kez, bilinebilir benlik ve bilen benlik arasındaki doldurulamaz bir boşluğu, "Ben" sözcüğünü kullanabilme yetimizle yalnızca geçici olarak bir arada tutulan bir boşluğu ortaya koyan Kant tarafından açılan bir sorundur. Kantçı **öznenin** gramatik özünü kavrayan Nietzsche, tutarlı ve birlikli benlik inancını gramere duyulan yanlış bir güvenin ürünü olarak eleştirmeye koyuldu. Freud, benliğin özellikleri arasındaki çelişiklere dikkat çekerek, bu fikre son verdi ve "psşik kişilikler"imizin farklı yönlerini, bizim için sürekli erişilmez kalan bilinçdışı yığını saptadı. Sonuç olarak, postmodernizmde çoğul ve şizofren benlikler olarak yüceltilen postmodern fark, bir eliyle aldığını, diğeriyle veriyor görünür: bir özgürleştirici potansiyel sunacak fark açısından, kimlik politikasının temeli olarak hizmet edebilecek bir kimliğin varolması için benliğin aşınması sona ermelidir. Bu tür ikilemler, pek çok alanda, özellikle de feminizmde şiddetle hissedilir ve ateşli bir biçimde tartışılır. Bir yanda Judith **Butler** gibi postmodern feministler, politik bir kitle hareketinin amaçlarını birleştirmeye hizmet edecek hiçbir öz-kimlik, hiçbir temel benlik, hiçbir özcü "kadın" kategorisi olmadığını öne sürerler. Bunun yerine, benlik ve onun cinsiyeti, yalnızca performanslar olarak gerçekleştirilir. Bununla beraber diğerleri, özcü "kadın" kategorisinin korunmasını savunurlar, çünkü bu olmaksızın feminizm hangi amaca anlaşılabilir biçimde hizmet edebilir? Kadınların baskı altında tutulması temel gerçekliğini bir kenara bırakırsak, "feminizm"i yalnızca akademik bir manevra kılmakla gerçek kadınlara karşı sorumluluklarımızdan da uzaklaşırız.

Feminizmin postmodern teoriyle sorunsal ittifakı yanında, postmodern politika hakkındaki tartışmalardaki asıl aktörler nasıl sıralanırlar? Bu postmodern durum resmini geliştirmek için, Lyotard'ın postmodernizm yaklaşımıyla ilgili konumlara odaklanarak devam

edeceğim; çünkü bu, en etkili yaklaşımlardan biridir ve bu makalenin temaları hakkında, makalenin içinde ele alınabilecek olandan kesinlikle çok daha fazla şey söylenmektedir. Zaten değinildiği üzere, postmodernizm 1980'lerin başlarında İngilizce konuşan dünya da entelektüel çılgır haline geldi. Hal Foster'ın *Postmodern Kültür* (*Postmodern Culture*, 1985) başlıklı derlemesi, bu geçişi iyi belirler. Başlangıçta *Anti Estetik* (*Anti Aesthetic*, 1983) başlığını taşıırken sonradan yeniden adlandırılan, Jürgen Habermas, Edward Said, Fredric Jameson ve Jean Baudrillard gibi önemli akademik isimlerin makalelerinin derlemesinden oluşan bu kitap, açık bir biçimde postmodernizmin sanat dünyasından daha geniş meselelere kayışına işaret eder. Özellikle iki yazarın, bu yeni alana erken akınları o zamandan beri tartışmaları yönlendirmeye devam etmektedir.

Habermas'ın *Postmodern Kültür*'deki (*Postmodern Culture*) "Modernite: Tamamlanmamış Bir Proje" ("Modernity: An Incomplete Project") başlıklı makalesi, açıkça kendisinin "postmodernizm" reddiyesine işaret eder. Eğer Habermas'ın daha sonra toplu olarak "genç muhafazakârlar" olarak adlandırdığı Lyotard ve yeni Fransız filozoflarına göre modernitenin özgürleşim ve ilerleme anlatılarının hiçbir meyve vermemişse bu, hiçbir zaman gelişmeyecekleri anlamına değil, daha çok *henüz* tam olarak gelişmedikleri anlamına gelir. Geç modernitede karşılaşılan sorunu, modernite süresince, bilgi (bilim), pratik yaşam (politika) ve sanatsal pratikler alanında giderek artan bir soyutlama ve uzmanlaşmanın evrimiyle "yaşam dünyasının parçalanması" olarak teşhis etmek suretiyle Habermas, ilerlemeyi bir bütün olarak insan soyunun ideal yararına yönelten Aydınlanma projesini yeniden-canlandırmayı önerir. Bu yüzden, bu yüksek pratiklerin temsilcilerinin, yaşam dünyasına ilişkin kendi soyutlamalarını haklılaştırmaları gerekir.

Habermas'ın kendileriyle bu olayı tahmin ettiği araçlar, iletişimsel eylemi yönlendiren ilkelerde bulunur: seninle konuştuğum ölçüde, karşılığında senin benimle konuşmanı örtülü olarak kabul ederim. Ayrıca, konuşma doğrudan eylemin yerini aldığı ve onu değiştirdiği için (soru sormadan kesinlikle devam etmem ve dünyayı değiştirmem), aynı zamanda örtük biçimde senin görüşlerini hiçe saymaktan çok, seninle uzlaşım aramak zorunda olduğumu da kabul ederim. Başka bir deyişle, bütün rasyonel iletişimin amacı, ne yapılması gerektiği konusunda uzlaşma varmasıdır. Bütün iletişimsel eylemde örtük kurallara uymamakla, diyalog hakkını kaybederim. Postmodernizm, bu projenin sona erdiğini vurgulayarak, basitçe bu oyunu oynamıyor. Anlatıların itibarsızlaş-

tırılmaları ve parçalanmaları, her zaman böyle olmaları gerektiği varsayımına yol açmaz. Bu, yalnızca çözmeye çalışmamız gereken bir sorunu önümüze koyar.

Ayrıca, *Postmodern Durum* başlıklı kitabı 1979'da yayınlanan (Habermas'ın makalesi ilk kez 1981'de yayınlandı) Lyotard, büyük anlatıların sonu hakkında bir büyük anlatı anlatarak, kendi postmodernizm açıklamasında temel bir çelişki ortaya koyar: artık büyük anlatılara inanılmıyorsa, o zaman Lyotard'ın kendi açıklamasını kabul etmek için hangi temeller varolabilir? Bu yüzden bu açıklamayı kabul edersek, o zaman onun paradoksal biçimde büyük anlatıların statüsü hakkında yanılıyor olması gerekir. Üstelik bunu sunarken Lyotard, bir inanılabilirliğe sahip olması gerektiğine inanmak zorunda; öyle ki, Lyotard'ın kendisi de açıklamasının kusurlu olduğuna inanır.

Elbette bu eleştirileri yaparken Habermas, Lyotard'ın bu durumun gerçekten *nasıl* meydana geldiğine ilişkin kapsamlı çözümlemesini etkin bir biçimde değersizleştirir. Lyotard'ın kapitalizmin zaferi altında anlatının durumuna ilişkin teşhisinin köklerine daha sonra döneceğiz. Eğer Lyotard büyük anlatıların çöküşüne inanmıyorsa, o zaman Habermas açıkça inanıyor –her şeyden öte kesinlikle Lyotard'ın anlatısı konusunda! Postmodernlere göre, Habermas, iletişimde fiilen neyin gerçekleştiği konusunda fazlasıyla ideal bir düşünceye sahiptir: zorunlu olarak, ilgili gruplar gündemleri oluştururlar; öyle ki, tehdit ve baskıyla, yani iktidar uygulamasıyla bile olsa, uzlaşmanın sağlanması gerekir.

Habermas'ın, hepimizin içinde yaşadığı ve eylemde bulunduğu gündelik yaşam dünyasındaki çatlakları kapatmaya yönelik önerileri, görmemekte direndikleri **iktidarın** etkileriyle parçalanır. Postmodernlere göre bu, muhalefeti bastırmak pahasına kazanıldığından dolayı, yalnızca ideal bir sonuç olarak uzlaşımın gayri meşruluğunu vurgular. Bu yüzden Lyotard'ın önerdiği çözüm, baskı altına almak değil, daha çok uzlaşmazlığı vurgulamak ve hatta deneysel olarak şiddetlendirmektir. Açık uçlu deney, koşul ya da proje tarafından yukarıdan aşağıya dayatılan normlar ve kuralları kabul etmekten çok, aşağıdan yukarıya yeni kurallar yaratacaktır. (İleride, "Postmodernizm ve Bilim ve Teknoloji" başlıklı 7. makede göreğimiz üzere, deney dilindeki bilimsel imalar, postmodernizmin çoğunlukla gözardı edilen yönlerinin anlaşılması açısından önemlidir.)

Habermas, Toplumsal Araştırmalar **Frankfurt Okulu**'nun izlerini ve önderlerini takip ederek, Kant'ın aydınlanmış demokrasisine ilişkin kendi versiyonu yanında, seleflerinin Marxist projeye bağlılıklarının bir

kısmını sürdürürken, postmodernizme yönelik pek çok diğer Marxist tepki uzantıları vardır. Félix Guattari'nin, postmodernizmi "hiç de felsefe olmayan" bir koku gibi ya da bir grip virüsü gibi "yalnızca ortalıktaki bir şey" olarak gören eksiksiz neo-komünist reddiyesinden, Chantal Mouffe ve Ernesto Laclau'nun post-Marxist Marxizm ve postmodernizm melezlemesine kadar uzanan Marxist çözümlemeleri, muhtemelen en çok, özgürleştirilmiş insan emeği büyük anlatısından vazgeçilmesinden ve ekonomi ya da devrim gibi büyük ölçekli politik fenomenlere ilişkin postmodern kayıtsızlıktan zarara uğramışlardır. O zaman, en azından ünlü Marxist eleştirmen ve teorisyen Fredric Jameson'ın, bu konu hakkında böylesine olumlu görünmesi tuhaftır. Hatta daha da paradoksal bir biçimde, onun Foster'ın derlemesine katkısı ve kendisinin *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (1991) –postmodernizm hakkında şimdiye kadar yazılmış en geniş kitaplardan ve Laclau ve Mouffe'un *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*'si (1985) ile birlikte postmodernizm konusunda en çok alıntılanan Marxist kaynaklardan biri– estetik alanında kararlı oldukları kadarıyla, Foster'ın postmodernizmi estetikten felsefeye ve politikaya taşıyan derlemesinin temsil ettiği yönelimi canlandırıyor görünür. Bununla beraber, bu paradoks yalnızca görünüştendir.

Postmodernizme, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak göndermede bulunan Jameson'ın kitabının başlığı, toplumun ekonomik temeli ve bu temelin koşullarını yansıtan kültürel üstyapı arasındaki ortodoks Marxist ayrımı yineler. Sanat ve felsefe, bir toplumun üstyapısal fenomenleri arasındadır; öyle ki, Marx'ın felsefe konusunda ortaya koyduğu üzere, bir toplumda yönetici fikirler basitçe yönetici sınıfın fikirleridir. Jameson'ın kitabı, postmodernizmin, köklerini kültürel fenomenlerde bulduğunu ya da başka bir deyişle bu üstyapısal alanda konumlandığını vurgulamakla, sanat ve felsefeyi, toplumun temelindeki başlıca ekonomik değişikliklerin yalın ifadeleri olarak kabul etmesi boyutu bakımından, uzun süreli bir tartışmaya katkı sağlar. Bu yüzden "postmodern politika", yanlış bir isimlendirmedir; ancak postmodern kültür politikası postmodern teorik, felsefi ve kültürel inşaların çözümlenmesiyle açığa çıkarılabilir. Jameson, basitçe postmodernizmi, politikası yüzünden eleştirmek yönündeki kullanışlı stratejiyi benimsemekten çok, bu tür çözümlemeler yürüterek, postmodernizmin Marxist teorisinin incelemelerine karşı hassas olabileceği, Marxist diyalektiğin kalıcılığı içinde bir yer bulabileceği kumarını oynamakta kararlıdır. Öyleyse, Lyotard'a karşı Jameson, büyük anlatılara güvensizliğin, postmodernizmde bir son konum

olmadığını; bu güvensizliğin, köklerini, daha çok ekonomik fenomenlerde bulduğunu öne sürer. Bu yüzden, Jameson'ın sürekli geri döndüğü temalardan biri, 1950'ler Kuzey Amerika toplumunun aşırı kendinden eminliği ve ekonomik güvenliği konusunda pek çok çağdaş filmde ve edebiyatta belirginlik kazanan yaygın nostaljidir. Öyleyse, geniş ölçekli politik anlatılara güvensizliğin temelinde yatan ve 1960'da Daniel Bell'in "ideolojinin sonu" adını verdiği, pek çok çağdaş felsefe ve teoride ifade bulan şeyi kışkırtan, geç kapitalizm rejimi içindeki bu ekonomik ütopyanın çöküşüdür; öyle ki, postmodernlerin övülen parçalanma teorileri, bu durumun ifadelerine ya da bu ifadelerin çözümlemelerine dönüşür.

Bununla beraber Jameson Marxizm'in, kendi teorisini, Alain Touraine gibi sosyologların "post-endüstriyel toplum" olarak göndermede bulundukları şeyin sonucu olan ekonomik temelin yeni yapılarına uyarlamaksızın, bu ekonomik ve kültürel değişimlerden sonra varlığını sürdürebileceğini düşünmez. Bu yüzden postmodern kültür çözümlemesi, postmodern politik teorileştirim kadar, Marxizm için de derslere sahip olacaktır; bir kere, kültürel fenomenlerin temelindeki diyalektik etkilerin hesaba katılması için, katı altyapı-üstyapı ayrımının değiştirilmesi gerekir. Her şeye rağmen, bütün teori ve felsefeyi bir şekilde bertaraf ederek, ekonomik gerçekliğe doğrudan ve aracısız erişim kazanabileceğimiz fikri, bir "yalnızca gerçekler efendim" bilimciliğinin en kötü aşırılığı kadar savunulamaz görünür.

Jameson'ın, kitabında açıkça ve pişmanlıkla dile getirdiği eksikliklerden biri, yeni **siberpunk** kurgusu üzerine bir tartışmanın bulunmamasıdır. Siberpunk yazarı Bruce Sterling'in belirttiği üzere, günümüzün karmaşık teknolojik dünyasında bilimkurgu yazmak, yeni bir meydan okumayla karşı karşıya kalmaktır: bu tür eserlerin okurları, giderek artan teknolojik değişimin hızına bağlı olarak kendilerini, bir bilimkurgu dünyasında yetiştirirler. Şimdi, bunun bilimkurgu yazarları ve okurlarına sunduğu sorunları bir an için gözardı edersek, yine de siberpunk kurgusu tekil, kaçak teknolojik değişim fenomenine yönelik bir ilgiyi açığa vurur. Bununla beraber bu, Lyotard'ın postmodern durum hakkındaki açıklamasını canlandıran ilgilerden biridir. Bu gelişimin ayrıntıları, ileride, "Postmodernizm ve Bilim ve Teknoloji" başlıklı makalede tartışılacak olsa da, Lyotard'ın açıklamasının, post-endüstriyel ya da bilgisayarlaşmış toplumlarda bu alandaki değişimlerin çözümlemesinde, üretim araçlarına Marxist vurgunun bir uzantısı olması boyutunun kaydedilmesi önemlidir. Teknolojinin, Jameson'ın açıklama-

sında büyük ölçüde yer almaması, postmodernizmin kültür ve estetik alanlarına sınırlandırılmasının zayıflık olması olasılığını, Jameson'ın Lyotard'ın deneyciliğinin yalnızca estetik modernizmde kutsallaştırılan avangard pratiklerin bir savunusu olduğu vurgusuyla örtbas edilen bir zayıflık olması olasılığını gösterir.

Ancak sonuçta bu noktayı geliştirmek için, bu makalenin başlangıçta vaat ettiği şeye, Lyotard'ın postmodernizminin politik köklerine geri dönmek gerekir. Bununla beraber, Lyotard'a özgü olmanın ötesinde, melez yaratıyı, “postmodern teori”yi biçimlendirmek için İngilizce konuşan dünyaya ithal edilen bütün Fransız felsefeleri, çeşitli derecelerde bu aynı politik tarihler ve olaylar tarafından şekillendirilmektedir. Bunun neden böyle olduğunu anlamak için, savaş sonrası Fransa'sının entelektüel iklimini hatırlamak gerekir. İki dünya savaşı arasında, her eserin içindekiler sayfasındaki isimlere “üç H” hâkimdi: **Hegel**, **Husserl** ve **Heidegger**. Savaştan sonra, varoluşçu felsefesi bu kutsal üçlünün Fransız ifadesini doruk noktasına taşıyan Sartre, sonuçta “yirminci yüzyılda tüm düşüncenin kaçınılmaz ufkı” olarak ilan ettiği Marxizm’le bir uzlaşma doğru yönelmeye başladı. Bu, “şüphe ustaları” olarak adlandırılan Marx, Nietzsche ve Freud’un entelektüel ünlerinin yükselişini yansıttı. Bunun nedenlerinden biri, aşağılanan Vichy rejimi altında Fransa’nın Naziler’le işbirliğinin iğrenç hayaletini takip eden pek çok kültürel değerlendirme yanında, Alexander Kojève’nin Hegel felsefesi üzerine Paris dersleriydi. Hegel okumasına belirgin bir Marxist eğim veren Kojève’nin dersleri, “postmodernler” kanonlaşmasının başdöndürücü yüksekliklerine çıkacak olan bütün düşünürler kuşağı üzerinde belirleyici bir etkiye sahipti. O zaman Marxizm, bütün diğer anlatıların **meşruluğu** kendisi karşısında ölçülmesi gereken bir anlatı haline geldi. Sonuçta, Marxizm’e doyurulmuş bir Paris’ten, Marxizm’in postmodernizmdeki çöküşüne geçişi anlamak için, özellikle bu anlatının çöküşünü açıklamak zorundayız.

Mayıs 1968 Paris’indeki *événements* [olaylar], bir modern birinci-dünya ekonomik gücünün caddelerinde, hükümetin devrilmesine ramak kalacak boyutta, barikat kuran öğrencilere ve işçilere tanıklık etti. Solun sendikaları, partileri, entelektüelleri ve iyi insanları, 1968 Mayıs’ında Paris caddelerindeki halk ayaklanmasını kınadıklarında, Marxizm’in devrimci bir gelecek vaadi kapitalist sömürden kurtulmuş ve böylece genelde entelektüel sol içindeki meşruluğu buharlaşmıştı. Örneğin, Paris Üniversitesi’nin Nanterre kampüsünün, Daniel Cohn-Bendit önderliğinin

deki radikal öğrenci grubu, (Vietnam karşıtı bir protesto örgütünün öğrenci liderlerinin tutuklanmasını yadeden) 22 Mart Hareketi tarafından işgal edilmesinin Fransız Komünist Partisi'nce kınanmasına kızan Lyotard, Parti'ye, sendikalara, basına, üniversite otoritelerine, hükümete ve nihayetinde Mayıs'ın başlarında Fransız toplum polisi Nanterre'e girdiğinde, öğrencilerin işgalinin şiddetle bastırılışına karşı öğrencileri destekledi. Öğrenciler, hükümetin ücret politikasını reddederek toplu biçimde başarılı bir genel grev gerçekleştiren işçilerin eşliğinde caddelere dökülerek tepki gösterdiğinde, Parti'nin ve sendikaların bu devrimi desteklemedeki başarısızlığı ve "halk hükümeti"ne bir geri dönüş adı altında bu devrimin bastırılmasına yardım ederek devletle gizli işbirliğine gitmeleri, solun kendi devrimci vaadine ihanetini ve devletçi bir kontrol organı olarak işlevini gösterdi. Bu nedenden dolayı Lyotard, 1980'lerde Mayıs 1968'i, dumura uğrayan Marxist üstanlatıyı postmoderniteden kesip ayıran bir ustura ağzı olarak görmeye devam etti. Bu yüzden, *événements* sırasında Paris duvarlarını kaplayan sloganlardan biri de şöyleydi: "Yoldaşlar, son kapitalist, son bürokratin bağışsaklarıyla asılana kadar, insanlık asla mutlu olmayacak".

Bu tür bir görüş, "gösteri"nin yöneticileri için eğitici bir zemin olarak üniversitenin rolü karşısında öfkeli Strasbourg'lu öğrenci eylemcilerle birlikte yazılan, 1966 tarihli, "Öğrenci yaşamının yoksulluğu üzerine" ("On the poverty of student life") adlı risalesi, devletin öğrencileri tutuklamasına, yargılamasına ve mahkûm etmesine ve Durumcu Enternasyonal'in kapitalizm altında yaşamın gündelik sıradanlığına yönelik tehdidini kavramasına- yol açan Durumcu Enternasyonal tarafından şiddetle savunulmuştu. Durumcular, kendi stratejilerinin, sanki Durumcu bir elkitabından alınmışçasına uygulamaya konulduğu yönünde yorum yaparak, *événements*'deki rollerine çok önem verdiler; hatta sokaklara dökülmek, durumcuların "sürüklenme" adını verdikleri bir stratejiydi, imgelem için kentsel çevreyi yeniden-temellük etmenin bir aracıydı: "Kaldırım taşları altındaki kumsal!" Yalnızca Durumcu sözcük dağarının ve çözümlemelerin unsurları 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarından itibaren Lyotard'ın metinlerine girmekle kalmadı, aynı zamanda bu arkaplandan, örneğini, de Gaulle Fransa'sında, devlet güdümlü bir medya aracılığıyla **arzu** yönetimi ve üretimi konusundaki tezleriyle Guy **Debord**'un *Gösteri Toplumu*'ndan (*The Society of the Spectacle*, 1967) alan Jean Baudrillard'ın simüle edilmiş arzu toplumu tezleri ortaya çıktı. Bununla beraber, Debord'un çözümlemesinin ana fikri, gösteri toplumunda, ya gösterinin pasif tüketicileri olarak kendi

yabancılaşmış yaşamlarımızı kabulleneceğimiz ya da gösteri ve onun aygıtını devirerek aktif devrim üreticileri haline geleceğimiz yönündeyken, Baudrillard'a göre gösteriye karşı bir devrim, yalnızca bir gösteri biçimini alabilir, çünkü bu olmazsa, tam anlamıyla gerçekleşmiş olamaz, gösteri toplumunda etkisi olmaz.

Durumcular'ın kışkırttıkları devrimin ivediliği, Paris caddelerinde eşit biçimde derhal ifade bulurken, hem nasıl şanssız ve acınacak durumda olduğunu görmesi için proleteryaaya entelektüel ve politik bir öncü güç tarafından yardım edilmesini gerektiren, sermayenin kendisinden doğan organik bir gelişme olarak Marxçı devrim idealine hem de onun Troçkici biçimine doğrudan karşıt hareket eder. Ne savaş ne de ekonomik güçlükler bir devrim üretmişti; ancak refah toplumunun boğucu sıradanlığı üretti. Bu programların ikisinin de devrimi gerçekleştirme başarısızlıkları ve uluslararası Marxizm'in giderek artan bürokratikleşmesi, hem Debord hem de Lyotard'ın üyesi oldukları *Socialisme ou barbarie* (Sosyalizm ya da Barbarlık) gibi gruplar tarafından Marxizm'in geniş ölçekli yeniden-değerlendirilişini zaten teşvik etmişti. Lyotard, 1956-1964 yılları arasında Cezayir'de bir öğretmenken, yaygın Cezayir halk mücadelesinin çözümlemelerine ve onun içerdiği Marxizm derslerine katkıda bulundu. Grubun temel tezi, uluslararası komünizmin bürokratikleşmesinin, kendisinin ne ölçüde bürokratik kapitalizmin bir organı haline geldiğini açığa çıkardığı yönündeydi. Grup, kendisini katı ve doktriner bir hale getirmeye başladıktan sonra Lyotard, düş kırıklığına uğradığı 1966 yılına kadar içinde yer aldığı, gelişen öğrenci politikasında aktif hale geldiği ve nihayetinde 22 Mart Hareketi'ne dâhil olduğu İşçi Gücü'ne katılmak için bu gruptan ayrıldı.

Çoğunlukla birbirleriyle yeterince anlaşılamasalar da, Durumcular'ın, *Socialisme ou barbarie*'nin ve öfkeli öğrencilerin hepsi, Marxizm'in artık devrim planlarına sadık kalmadığı inancını paylaşıyorlardı. Başka bir deyişle, Lyotard'a göre Marxizm, zaten *événements*'den önce geçmişe ait bir şey olmuştu. Lyotard'ı, bu olaylardan dolayı Marxizm karşısında böylesi kesin bir konum iddiasında bulunmaya teşvik eden şey neydi? Marxizm zaten kesinlikle sona mı ermişti? Öyle değil. Mayıs 1968'in ivedi devrimi, politik bir program olarak Marxizm'in geçersizliğini göstermesine rağmen, kapitalizmin kendisinden doğan büyük proleter devrimde en yüksek *sentezine* ulaşması gereken Marxist büyük anlatının çöküşü, Marxist *çözümlemenin* reddedilmesini değil, Lyotard'ın 1956'dan beri zaten ilgilendiği tarzda, yalnızca sorunlarının

yeniden belirlenmesini ve amaçlarının yeniden değerlendirilmesini gerektirir. Böylece, *Postmodern Durum*'da sorulan temel sorulara –Sermaye, postmodern toplumda hangi biçimi alır? Üretim araçları, postmodernizmde daha önceki toplumsal formasyonlardan nasıl farklılaşır? Bu duruma tepki verebilecek bir politika hangi biçimi almalıdır?– bakarsak, Lyotard düşüncesinin, Mayıs 1968 ustura ağzının her iki tarafına temel politik yönelimi arasında sanıldığından daha fazla süreklilik açığa çıkar.

Öyleyse, postmodern kapitalizm hangi biçimi alır? Daha önce belirtildiği üzere, postmodern toplumların önemli bir unsuru, kapitalizm ve teknoloji arasında şekillenen yeni ittifaktır. Lyotard'ın, kapitalizmin, anlatılar çatışmasından zafer kazanarak çıkması konusundaki argümanına maddi temel sağlayan budur: pazar aracılığıyla bireysel özgürlüğün ilerlemeci gerçekleşimine ilişkin bir büyük anlatıya başvurularak, kârın meşrulaştırılmasına artık gerek yoktur; çünkü kâr, kendi biricik başarı kriterini, bilginin, enformasyonun ve iktidarın üretim aracı haline gelen bir teknolojiyle paylaşarak, doğrudan doğruya haklılaştırılır. Böylece, postmodern toplumlarda iktidarı güvence altına alan üretim araçları, endüstriyel olmaktan çok enformasyoneldir. Bir bilgisayarın minimum girdiden, enformasyon çıkışını maksimum kıldığı her seferinde, bir teknolojinin uygulanmasıyla zamandan ve emekten tasarruf edilen her fırsatta, kapitalizm de doğrudan doğruya kazanır. İçinde, artık gidimli akla yüklenen hiçbir rol olmadığından dolayı kapitalizmle tartışamayız. Ne de kapitalizm propoganda gerektirir: kendi itirafıyla sosyalizm kadar bir devlet düşmanı olan kapitalizm, verimliliği maksimuma çıkarma kuralına uygun biçimde, bağlılıklar olmaksızın hareket eder. Bu yüzden makropolitik gerçekliğin üstünlük konumu, pek çok postmodern politika eleştirmeninin öne sürdüğü gibi, yalnızca “düşmana terk” edilmez; daha çok, postmodern durum, doğrudan bu yeni toplumsal yapılardan ortaya çıkar. Öyleyse, bir postmodern politika hangi biçimi almalıdır? Daha önce belirtildiği üzere Lyotard'ın deney savunusu, postmodern toplumların maddi örgüt bağlamına uygulanmalıdır. Bu tür bir durum, ne yalnızca estetik düzeyde ne de Jameson'ın, Lyotard'ın deneyciliğinin indirgediğini öne sürdüğü gibi yalnızca anlatı düzeyinde deneyi gerektirir: o, bilgi, iktidar ve enformasyonun depolandığı tekno-sermaye medyasının radikal deneyin konusu olmasını gerektirir.

Öyleyse, postmodern durumun tarihi şudur: bir yandan kapitalizmin tekno-sermayeye evriminin bir tarihi, öte yandan Marxist büyük

anlatının sona erişinin bir tarihi ve bu en başarılı eleştirel repertuarın bıraktığı boşluğa bir tepki. Genel olarak söz etmek gerekirse, İngilizce konuşan dünyada postmodernizmin karakteristiği olan serbest teorik alışveriş, Fransız postmodernizm felsefesinin politik tarihini, büyük ölçüde paradoksal bir biçimde, bu tür eserlerde öne sürülen tezlerden kaynaklanan bir tür kısa vadeli çıkarıcılığa feda etmektedir. Bununla beraber, tarihsel kapsamı pahasına yeniye rağbet, bilgi ve politik eylem biçimlerindeki deneye ilişkin bir şeyi korur ve postmodernizmin yasa, politik teori ve feminizm gibi alanlara saldırıları, açıkça bu deneyin tehlikelerini gösterir: eğer teori, kendi tarihinin bilimsel anlamına uygun biçimde değil, mevcut görevin taleplerine göre çeşitli şekillerde birleştirilecek bir donanım olarak düşünülürse, o zaman onu bilimsel tartışmanın verimsiz katakomplarından geri çekmek, yine de pragmatik yarara sahip olabilir. Elbette, sık sık değinildiği üzere, tarih konusundaki cehalet, cahili onu tekrarlamaya mahkûm eder, ancak bilinmeyen bir sonuçla karşılaşmak deneyin doğasında vardır. Ayrıca geçmişin araçları – Marxizm, Aydınlanma projesi, pazar liberalizmi vb.– denenmiş ve yetersiz bulunmuşsa, o zaman deney gereklidir. Lyotard'ın belirttiği üzere, “postmodernizm”in “post”u, onun modernitenin sonunda değil de, başında yer aldığına işaret eder. Ancak postmodern politikadan hangi yeni modernite doğabilir?

POSTMODERNİZM VE FEMİNİZM

SUE THORNHAM

POLİTİKA VE TEORİ

Feminizm, her şeyden önce, kadınlarla erkekler arasındaki mevcut **iktidar** ilişkilerini değiştirmeyi amaçlayan bir politikadır. Maggie Humm'ın da işaret ettiği üzere hareket noktası, “cinsiyetleri farklı kültürel, ekonomik ya da politik alanlara ayıran bütün toplumlarda kadınlara erkeklerden daha az değer verildiği anlayışıdır” (*Feminisms: A Reader*, 1992). Toplumsal ya da politik bir hareket olarak feminizmin *teorik* gelişimleri, politik değişim talepleriyle bağlantılıdır. Günümüzde genellikle 1968 sonrası Kadınların Özgürlük Hareketi’ni betimlemek için kullanılan bir terim olan “ikinci dalga” feminizmin ortaya çıkışı hem kürtaj yasası, yasal ve finansal eşitlik talepleri etrafında hem de pornografi ve kadınlara yönelik cinsel şiddete karşı örgütlenen yeni politik gruplaşmalar ve kampanyalarla belirlenir. Ancak Kate Millett’in *Cinsel Politikalar* (*Sexual Politics*) ve Shulamith Firestone’un *Cinsiyetin Diyalektiği* (*The Dialectics of Sex*) (her ikisi de 1970 basımı) gibi tutkulu teorik eserlerin yayınlanmasıyla da belirlenmiştir. Her iki eser de, kendilerini, devrim metinleri olarak sundular. Firestone, on dokuzuncu yüzyıldaki ve yirminci yüzyılın başlarındaki “öncü Batılı feminist hareket” adını verdiği şeyin, “tarihteki en önemli devrim”in yalnızca ilk hücumu olarak görülmesi gerektiğinde ısrarlıydı. Millett, “ikinci bir cinsel devrim dalgası”nın ortaya çıkışını haber veriyordu. Her ikisi de, yeniden feminist bir tarih talep etmeye çalıştılar; her ikisi de, feminizmi politik pratik olarak, kadın hareketiyle birlikte teorik bir bakış açısı olarak tanımladılar.

Feminizme göre politika ve teori, birbirine bağlıdır. Firestone ve Millett’in kitaplarının açıkladığı üzere feminist politika, toplumsal ve ekonomik değişim kampanyalarıyla olduğu kadar, kültür ve **temsil** meseleleriyle de ilgilenmektedir. Mary Wollstonecraft’tan (1759-1797)

itibaren feminist teorisyenler, kültürel dişillik inşalarını, kadınların baskı altına alınışının birincil nedeni olarak görmektedirler. Wollstonecraft, kadınların “önemsiz arzu nesneleri”ne indirgendiğini kaydeder; “kadın” kategorisi “insan” kategorisiyle karşıtlık içinde inşa edilir. Başlangıcından itibaren feminizm, “fikirleri, dili ve imgeyi kadınların (ve erkeklerin) yaşamlarını şekillendirmede önemli kabul etmektedir” (Annette Kuhn, *The Power of Image*, 1985). Feminizm bilginin, anlamın ve temsillerin inşasını hem çözümlemekle hem de onlara müdahale etmekle ilgilenir. Aynı zamanda o, bu tür bilgilerin ifade edilebileceği bir ses bulma mücadelesi vermektedir. Çünkü kendisini sürekli nesne statüsüne indirgeyen bir kültürün içinde, kendi sesiyle konuşmaya muktedir özerk kadın **öznenin** gelişimi de, feminizm projesinin bir parçasıdır. Rosalind Delmar’ın tanımladığı biçimiyle feminizm, kadınların konumunu, bilginin nesnesi konumundan bilen özne konumuna, bağımlılık durumundan özneliğe dönüştürmeye çalışmaktadır.

BİR AYDINLANMA ANLATISI MI?

Bunların hepsi, feminizmi, **Aydınlanma modernizminin** “özgürleştirici **üstanlatıları**”nın bir uzantısı olarak sınıflandırılır ve bu gerçekten pek çok feminist teorisyenin kendilerini konumlandıracağı yerdir. Eğer Lyotard’ın öne sürdüğü gibi, Aydınlanma’nın bilgi arayışını ve bilimsel araştırmanın önemini haklılaştırmak için iki temel “**meşrulaştırma anlatısı**” biçimi kullanılmaktaysa, her ikisi de kendi yankılarını feminist teoride bulurlar. Birincisi, bilginin bir özgürleşim aracı olarak ele alındığı “özgürleşim anlatısı”, “kadınların özgürleşimi” kavramında açık bir yankı bulur. Sabina Lovibond’un kaydettiği üzere, “insanın, kendisini bir feminist olarak görüp modernist toplumsal yeniden-inşa vaadine nasıl kayıtsız kalabildiğini anlamak güçtür” (T. Docherty, *Postmodernism: A Reader* içinde, 1985). Ancak **Lyotard**’ın, bilginin yalnızca kendisi için ele alındığı spekülâtif zihne ilişkin ikinci meşrulaştırma anlatısı da, kendi feminist yankısını –“yükselen bilinç” pratiginde– bulur. Yükselen bilinçle, erkek iktidarının işleyişleri konusundaki kavrayış (bir feminist “aydınlanma”), toplumsal benlik çözümlemesiyle gerçekleştirilir. Sonuç, özümsemiş ataerkil varsayımlardan ve anlayış tarzlarından (ataerkil bir “yanlış bilinç”ten) özgürleşmedir. Bu yüzden **Marxizm** gibi, feminizmin başlangıç projesi de, baskının teorik çözümlemesini toplumsal dönüşüm aracılığıyla bir özgürleşim anlatısına bağlar.

Öyleyse, erken feminizm, dışlandıkları alanlara dâhil edilmeleriyle kadınların **eşitliğini** amaçlıyordu ve bu rasyonel düşünce ve entelektüel

söylem alanlarını içeriyordu. Eğer kadınlar politik teoriden, Marxizm'den, felsefeden, psikanalizden ve diğer başat teorik söylemlerden dışlanmışlarsa, o zaman kadınların dâhil edilmeleri bu söylemleri genişletir ve belki de dönüştürürken, aynı zamanda onların kavrayışları da kadın deneyimini aydınlatmak için kullanılabilirdi. Bu yüzden, 1960'lardaki ve 1970'lerin başlarındaki pek çok feminist teori, mevcut teorik modelleri genişletip dönüştürmeye başladı; ancak bu yaklaşımla ilgili birtakım sorunlar vardı. İlk etapta, kadınların dışlanmaları rastlantısal bir ihmal değil, bütün ataerkil söylemlerin temel yapısal bir ilkesi olduğundan dolayı, bu tür teorilerin, basitçe kadınları içine alacak kadar genişletilmesinin iş görmeyeceği açıklık kazandı. Simone de Beauvoir'ın da 1949'da işaret ettiği üzere, Batı düşüncesinde kadın, Benlik olarak, rasyonel düşünen varlık olarak erkek kimliğini onaylayabilen Öteki'ni temsil etmektedir. Benlik kavramı, der de Beauvoir, benlik-olmayan kavramıyla karşıtlık içinde üretilebilir; öyle ki, “Öteki kategorisi”, “bilincin kendisi kadar ilkseldir”. Erkek, kendisini Özne olarak kurmak için kadını Öteki olarak inşa etmektedir: “kadın, ikincildir, özsel olana karşıt olarak özsel olmayandır. Erkek Özne'dir, Mutlak'tır – kadın Öteki'dir” (*The Second Sex*).

İkincisi, kadınlar bu söylemlerin içine dâhil edilebilseler bile, bu farklılık değil, yalnızca *aynılık* açısından, yani kadınların, özellikle kadınlar olarak değil, yalnızca ortak, erkek göndermeli bir insanlığa (Luce Irigaray'ın adlandırmasıyla erkeklerin “hom(m)o-seksüel ekonomi”sine) göre tartışılabilecekleri çerçeveler içinde olur. Bu yüzden, bu bilgilerin *öznel*eri olarak –yani düşünürleri ve yazarları olarak– kadınlar, yalnızca önceden verili bir konumlar alanını işgal edebilirler: yalnızca erkeklerin vekilleri olarak, eril bir mantığın içinden konuşabilirler. Aslında, Aydınlanma modernizminin “evrensel özne”sinin cinsiyetsiz ve “aşkın” olmaktan öte, yalnızca cinsiyetli değil, aynı zamanda çok özgül olduğu giderek açıklık kazandı: Batılı, burjuva, beyaz ve heteroseksüel bir erkek.

Bu teorik adım atılır atılmaz, daha öte bir adım kaçınılmazdır: eğer feministler kendi düşüncelerinin öznesi ve/ya da nesnesi olarak evrensel, “özsel” bir *kadın* inşasına çalışıyorlarsa, o zaman bu figür, kendi erkek karşıtı kadar taraflı, tarihsel olarak olumsal, dışlayıcı olacaktır. Kökenleri gözönüne alınırsa o, basitçe Batılı, burjuva, beyaz ve heteroseksüel bir *kadın* olacaktır. Feminist teori, hem bilginin ve benliğin tarih ve kültür içinde inşa edildiğini hem de kendisinin evrenselleşmiş bir “kadın” adına konuştuğunu iddia edemez. Daha çok, kadınlar arasındaki **farkları** kucaklamak ve taraflı bir bilgi(ler) konumunu kabul etmek zorundadır. Ve

feminist düşünce bu konumu işgal eder etmez, Aydınlanma'daki başlangıçlarından uzaklaşmaya ve postmodern teori ile ortak pek çok şeye sahip olmaya başlar.

FEMİNİZM VE POSTMODERNİZM

Craig Owens ("The Discourse of Others", H. Foster, ed., *Postmodern Culture* içinde, 1985) ikisi arasında birtakım yakınlık noktaları ortaya koyar. Hem feminizm hem de **postmodernizm**, Aydınlanma'nın "**büyük**" ya da "**efendi**" **anlatılarının** kendi **meşrulaştırıcı** güçlerini kaybettiklerini öne sürerler. Her ikisi de, evrensel olarak uygulanabilir oldukları kabul edilen iddiaların aslında yalnızca özel bir kültürün, sınıfın ve ırkın erkekleri için geçerli olduğunun kanıtlandığını öne sürmekle kalmaz, aynı zamanda bu iddiaları destekleyen ideallerin de –"**nesnellik**", "**akıl**" ve özerk benlik– eşit derecede taraflı ve olumsuz olduğunu öne sürerler. Her ikisi de, –ister sanatta, isterse teoride olsun– Batılı **temsillerin**, Hakikat'e değil, iktidara erişmenin ürünü olduğunu iddia ederler. Owens'ın işaret ettiği üzere, Batı kültürünün başından sonuna dek kadınlar, çoğu kez başka bir şeyin –Doğa, Hakikat, Yüce ve Seks– simgesi olarak sayısız imgelerle –ve metaforlarla– temsil edilmektedir, ancak meşrulukla bağdaşan kendi temsillerini nadiren görürler. Owens, Batı'nın temsil sistemlerinin yalnızca "**tek bir görüşü** – kurucu erkek özneye ait görüşü"– kabul ettiklerini öne sürer. Her ikisi de, **ikicilik** eleştirisi sunarlar, yani karşıtlığın bir teriminin her zaman değersizleştirilmek zorunda olduğu karşıtlıklar aracılığıyla düşünmeyi eleştirirler: Beauvoir'ın eserinin tartışmasında bu eleştirinin feminist düşünce açısından nasıl temel oluşturduğunu görürüz. Bunun yerine, her ikisi de, "**fark ve kıyaslanamazlık**" konusunda ısrar ederler. Sonuç olarak, her ikisi de teori ile pratik arasındaki, teori/bilgi öznesi ve onun nesnesi arasındaki çatlağı kapatmaya çalışırlar. Elbette kadınlar, feminist teorinin hem nesnesi hem de öznesidirler ve kadınların benlik duygusunun, erkeklerinkinden çok daha fazla "**bağıntısal**" olduğu öne sürülür (bkz., Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, 1978; ve Carol Gilligan, *In a Different Voice*, 1983).

Bir özsel, evrensel kadın ya da erkek yerine hem feminizm hem de postmodernizm, Jane Flax'ın deyişiyle "**varlık, aklın doğası ve güçleri, ilerleme, bilim, dil ve özne/benlik hakkında evrensel (ya da evrenselleştirici) iddialara ilişkin derin bir şüphecilik**" sunarlar ("**Gender as Social Problem**", 1986). Ancak bu şekilde oluşan bir ittifak sıkıntılı bir ittifaktır. Belirttiğim gibi feminizm, bir "**özgürleşim anlatısı**"dır ve politik iddiaları,

temelde kimlik ve deneyimleri (ya da “deneyim-içinde-hakikat”) zorunlu olarak erkeklerinkinden farklı, somutlaşmış bir kadın özne ya da çıkar topluluğuna sahip görünen toplumsal bir grubun, kadınların yararına ortaya konulur. Bazı teorisyenlerin önerdikleri şekilde, “kadın” kavramının yerine, “ayrıntılı biçimde işlenmiş tarihsel sınıf, ırk ve kültür karmaşaları içinde yaşayan sayısız kadın” kavramını koyarsak (H. Crowley ve S. Himmelweit, ed., *Knowing Women* 1992) –başka bir deyişle temel örgütleyici ilke olarak cinsiyeti (ya da cinsel farkı) ortadan kaldırırsak– artık feminist bir politik pratik nasıl olanaklı olabilir? Cinsel fark, yalnızca *bir* fark terimi ve kimliğimizin temel kurucusu olmayan bir terim haline gelirse, o zaman ona nasıl ayrıcalık tanınabilir? Christine Di Stefano’nun deyişiyle ona ayrıcalık tanımak, kesinlikle “fark adına **yapıbozuma** uğratılması ve karşı çıkılması gereken bir başka ... bütünleştirici kurgu” (*Feminism/Postmodernism*) yaratmaktır.

Öyleyse, postmodernizmle kader birliği içindeki feminizm, kadınların kendi özgürleşimlerini tamamlamaktan çok uzak oldukları bir noktada, “özgürleşim üstanlatısı”nın sona erişini kabul ederek, kendi yok oluşuna göz yumuyor olamaz mı? Feministler, bu sorunun yanıtlanması konusunda anlaşılır biçimde ihtilafa düştüler. Sabina Lovibond gibi bazıları, eğer feminizm “Aydınlanma itkisini” inkâr ederse, bütün politik ve toplumsal eylem olanağını kaybedeceğinden dolayı, feminizmin postmodernizmin cazibesine kapılmaması gerektiği konusunda ısrar eder. Bazıları da, feminist teorinin kurduğu Aydınlanma inançlarının eleştirilerinin onu bir “postmodern felsefe tipi” olarak yerleştirmeleri *gerektiğini* öne sürerek, çok farklı bir çizgiyi benimserler. Örneğin Jane Flax, feminist teorilerin, “diğer postmodernizm biçimleri gibi, ne kadar keyfi ve baskı altına alıcı olursa olsun, düzen ve yapı empoze etme gereksinimlerimizin köklerini göstermeye olduğu kadar, bizi müphemlik, muğlaklık ve çokluğu hoş görmeye ve yorumlamaya da teşvik etmesi gerek”tiğini öne sürer (*Feminism/Postmodernism*). Bu argümanda postmodernizm, feminizmin evrenselleştirici eğilimine karşı bir çeşit terapötik çare haline gelir. Benzer çizgide Nancy Fraser ve Linda Nicholson, Lyotard’ın felsefi kötümserliğini reddederlerken, feminist bir toplum eleştirisi için onun üstanlatılar eleştirisini benimsemek arzusundadırlar. Bu tür bir feminist teorinin, kadınların baskı altına alınışının büyük nedenlerine ilişkin bir çözümlemeden sakınacağını öne sürerek, bunun yerine, onun özgül tarihsel ve kültürel görünümüne odaklanırlar. Bu, aynı zamanda birlikli kadın ve kadın kimliği kavrayışlarının yerine, “cinsiyeti diğerleri arasında uygun bir nokta olarak kabul

edip sınıfa, ırka, etnisiteye, yaşa ve cinsel yönelime de dikkat ederek, **çoğul** ve karmaşık biçimde yapılandırılmış toplumsal kimlik kavrayışları”nı koyar. Tamamen dışıllaştırıcı bir metaforla, bu tür bir teorinin, “bir tek renkle dokunan bir kilimden çok, pek çok farklı renkte iplikle dokunmuş bir kilime benzeyeceği” sonucuna varırlar (*Feminism/Postmodernism*).

Bir radikal **anti-özcülüğe** karşı bu hareket, muhtemelen en güçlü sesini Judith **Butler**’ın eserlerinde bulur. Butler, cinsiyet kategorisinin, zorunlu heteroseksüelliği (herkes ya erkektir ya da kadın; tamamlayıcı/çekici karşıtlıklar) güçlendirme işlevi gören bir “düzenleyici kurgu” olduğunu öne sürerken, Flax ya da Fraser ve Nicholson’dan çok daha öteye gider. Butler’a göre cinsiyet, “bir tür kişisizleştirme ve yaklaştırma ... ancak ... *orijinal olmayanın bir tür taklidi*”dir. Heteroseksüel cinsel kimliğe eşlik eden “doğallık” görünümü, basitçe yinelemeli taklitsel performans etkisidir. Bununla beraber, taklit edilen şey, “heteroseksüel kimliğin fantazmatik bir idealidir”. Bu rolleri gerçekleştirmemizden önce gelen heteroseksüel erillik ve dişillik özünü yoktur; bu özün idealini performanslarımız *aracılığıyla* inşa ederiz (D. Fuss, ed., *Inside/Out*, 1991). Ve biz bunu, bir düzenleyici heteroseksüel ikiciliğin hizmetinde inşa ederiz. Cinsiyet, diğer bilgi kategorileri gibi, Hakikatin değil, **söylem** içinde ifade edilen iktidarın ürünüdür. Ayrıca, fantezileştirilmiş bir idealin kopyası olarak heteroseksüellik, kendi idealine yaklaşmada her zaman başarısız olur. Bu yüzden, her zaman başarısızlıkla tehdit edilen ve her zaman performansta dışlanan şeyden kopmaya eğilimli bir tür zorunlu yineleme olmaya mahkumdur. Bu görüşte cinsiyet, açıklama iddiasında bulunduğu şeyi inşa eden bir performanstır. Bu yüzden feministler, cinsiyete bir açıklayıcı kategori olarak sarılmaktan çok, onun “cinsel kimlik yakınlıklarına ve bütün cinsel uyumsuzluk tarzları”na ayırışmasını kutlamalıdır (Butler, *Feminism/Postmodernism*). Cinsiyetin terk edilişi, yeni ve karmaşık özne-konumları ve “kadınlar”ın içeriğinin ne olacağını peşinen varsaymayan koalisyon politikası” olanağı vaat eder. (Butler, *Gender Trouble*, 1990).

Bununla beraber, diğer feministler, birlikli bir “kadın” kavramına dönmeyi istememelerine rağmen, postmodernizmi kucaklayan bir feminizmin dönüştürücü olanakları hakkında Butler’dan çok daha fazla şüphecidirler. Bu teorisyenler, bu yansıtılmış ittifakta birtakım büyük sorunlara işaret ederler. Bunların özünde iktidar meselesi bulunur. Feminizmin tersine postmodernizm, Linda Hutcheon’ın bize hatırlattığı üzere, bir politika değildir: direnç stratejilerine sahip değildir ve

toplumsal ve politik değişimle ilgilenmez. Cinsel farkın artık temel örgütleyici bir kategori olarak görülmediği, ancak çoğul ve değişken farklar kavramıyla yerinden edildiği bir postmodern feminizm, feminist bir politikayı olanaksız kılma tehdidi taşır. Bu tür bir politikanın, kadınların özgül –ve özgül biçimde bastırılmış– bir unsur olmalarını varsayması gerekir. Örneğin, Judith Butler’ın önerdiği politik stratejide bu sorunu buluruz. Butler, dikkati cinsiyet ve cinselliğin özdeş olmamasına çektiğinden dolayı, bedenlerimize kaydedilebilen çoğul cinsellikleri altüst eden, cinsiyetin öz-bilinçli ve parodik biçimde sergilendiği maskeli bir balodaki “cinsiyet parodisi” stratejisini önerir. Tania Modleski’nin *Kadınsız Feminizm*’de (*Feminism Without Women*, 1991) işaret ettiği üzere bu, “kadınların baskı altına alınmaları sorununa yönelik”, “aşırı derecede bireysel bir çözüm”dür. Aynı zamanda bu, postmodernizmin politik muğlaklıklarıyla dolu bir çözümdür. Her şeye rağmen parodi, eleştirel gücünü taklit ettiği şeyin istikrarına dayanır; Butler’ın da teslim ettiği gibi bu, suç ortaklığıyla eleştiri arasında gidip gelir. Bu yüzden Butler’ın savunduğu “yeni politika düzenlemesi”ni, yerinden etmeye ve aşırılığa ve toplumsal değişim stratejilerine doğru yinelenen bir hareketin ötesine genişliyor görmek güçtür.

Bu tür ilgiler, öz-bilinçli parodi ve oyun üzerine bu vurgunun nasıl kolayca bir “**post-feminizm**” nosyonuna tahsis edilebileceğini düşündüğümüzde daha fazla açıklık kazanırlar. 1980’lerin popüler gazeteciliğinde bir terim olarak ortaya çıkan post-feminizm, öncelikle tüketim süreçleri aracılığıyla gerçekleştirilen fark, kişisel özgürlük ve oyunun yüceltilmesiyle, feminizmin dar ilgilerinden kurtuluşun habercisi olarak görünüyordu. Postmodernizmin karakteristiği olan çoğulculuğu ve çeşitliliği kucaklarken feminizmin eşitlik amacını içererek “ikinci dalga” feminizmin hem bir devamı hem de bir eleştirisi olarak sunulan post-feminizm, son yıllarda daha ciddi bir biçimde ele alınmaktadır. Bununla beraber post-feminizm, özellikle postmodernizmin politik müphemliğini kucaklamaktadır. Örneğin, *Buffy: the Vampire Slayer* (1997-2003) ya da *Sex and the City* (1998-2004) gibi popüler televizyon dizileri post-feminist olarak tanımlandıklarında göndermede bulunulan şey, açık eleştirel ya da yıkıcı bir niyet olmaksızın onların ayrıcalıklı üslupları ve bir cinsiyet maskeli balosu nosyonudur.

BİR YENİ EFENDİ ANLATI MI?

Öyleyse feministler, postmodernizmin iktidar ve politika meselelerine kayıtsızlığını eleştirmektedirler. Meghan Morris’in işaret ettiği üzere,

modernizmin “meşrulaştırma anlatıları”nda postmodern teorisyenlerin teşhis ettiği çağdaş kriz, bunlar “*efendi* anlatılar” olarak adlandırılırsalar da, zorunlu olarak kadınlara çıkar sağlamayacaktır. Bu, pekâlâ her tür politik müdahale argümanının çöküşü anlamına gelebilir –çünkü artık nerede, ne zaman ya da kimin müdahale edeceğine karar verecek temeller yoktur. Donna Haraway’in *İnsaymunlar, Siborglar ve Kadınlar*’da (*Simians, Cyborgs and Women*, 1991) ortaya koyduğu şekliyle,

Nesnellik öğretilerinin maskesini düşürdük, çünkü onlar filizlenen ortak tarihsel öznel ve failik duygumuzu ve hakikate ilişkin somutlaşmış açıklamalarımızı tehdit ediyorlardı ve post-Newtoncu fiziğin öğrenilmemesi için bir başka mazeret beyan ederek ve kendi arabalarımızı tamir etmeye ilişkin eski feminist kendi kendine yardım pratiklerinden vazgeçilmesi için bir başka neden öne sürerek son noktayı koyduk. Herhalükârdâ bunlar yalnızca metinlerdir, öyleyse bırakalım erkekler onları geri alsın.

İktidar, bir kez daha hiçbir değişim argümanı olmadan güçlüye terk edilir.

Bu son nokta, bizi, daha öte bir argümana götürür: postmodernizm, iktidar sorunlarına sadece kayıtsız kalmayabilir. Kendisini, yeni “*efendi*” söylem olarak kurma sürecinde olabilir. Örneğin, Craig Owen’ın postmodernizmde feminist seslerin yokluğuna ilgisi, feminizmi, “bir postmodern düşünce *örneği*” olarak yeniden-kaydetmeyi önerir. Yani postmodernizm –genelde feminizmi düşündüğü yerde– kendisini, feminizmin yalnızca bir örneği olduğu *kuşatıcı* kategori olarak kurar. Bunu yaparken aynı anda feminist eleştirinin özgüllüğünü silmeye ve modernizmin kendi kendisini kuruluşunun bir tekrarıyla kadınların sesini susturmaya yöneldiği öne sürülebilir.

Postmodernizmin kendisini feminizm için bir “çerçeve söylem” biçiminde sunarak feminist eleştiriyle ilgilenmeye çalışması, birtakım feminist teorisyenlerin ortaya koyduğu bir noktadır. Bu feminist teorisyenler, postmodernizmin modernizmle tartışmasının –ya da modernizmi yapıbozuma uğratmasının– eskiden olduğu gibi yalnızca aynı seçim bölgesinde ve aynı seçmenlerle, yani endüstrileşmiş Batı’nın beyaz, ayrıcalıklı erkekleriyle çok iyi bir biçimde yürütülmekte olduğu olgusuna işaret ederler. Bu, zaten kendi Aydınlanması’na sahip, günümüzde bu mirası eleştirel incelemeye tâbi tutmaktan hoşnut bir seçim bölgesidir. Bu tartışmada feminizmin katkısı, modernizmin evrensel “özne” kavramını istikrarsızlaştırmada önemli bir faktör olarak kabul edilirken, zorunlu olarak (yeniden) marjinalleştirilir. Başkahramanlar bir kez daha başka yerde bulunacaktır.

Nancy Hartsock, bu hareketin feminist şüphelerini dillendirir. Hartsock şöyle sorar: “Neden sessizliğe gömülen çoğumuz kendimizi isimlendirme, tarihin nesnelerinden çok özneleri olarak hareket etme hakkını talep etmeye başladığımız anda, tam da o anda öznellik kavramı sorunsal hale gelir?” (*Feminism/Postmodernism*). Hartsock, daha önce dışlananların politik değişimi hem teorileştirmeye hem de talep etmeye başladıkları anda, dünyanın teorileştirilebilir teorileştirilemeyeceği hakkında ve ilerlemenin olanaklı olup olmadığı ya da hatta “bütünleştirici” bir ideal olarak arzulanabilir arzulanamayacağı hakkında belirsizliğin ortaya çıkmasının rastlantısal olmadığını öne sürer. Hartsock’a göre, “efendi söylem” yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki toplumsal değişimler ve teorik meydan okumalarla uğraşmaya çalışırken, postmodernizmin entelektüel hareketleri, yalnızca efendi söylemin dilinin en son aksanını oluştururlar.

Daha öte iki feminist şüphe, burada belirtilmeye değer. Bunlar, postmodern “cinsiyet-şüpheciligi”nin, Susan Bordo’nun “çoğul *oluş* fantezisi – insanın mevkiden mevkiye ve benlikten benliğe dansına olanak tanıyan sonsuz çoğul somutlaşmalar düşü” (*Feminism/Postmodernism*) adını verdiği şeye kolayca kaymaya ruhsat verme tarzıyla ilgilidir. Bunun iki yönü vardır. Birincisi, her yerde olmanın hiçbir yerde olmamakla tamamen aynı olmasıdır; başka bir deyişle, postmodernizm kendi erkek teorisyenlerine, basitçe Aydınlanma’nın konuşma konumunu karakterize eden bedensizleştirilmiş tarafsızlığın başka bir versiyonunu sunar. Postmodernist feministlere göre, bu konumu işgal etmeye çalışmak, ayrıksı sesler olarak kendi silinmelerini göze almaktır. Tania Modleski’nin öne sürdüğü üzere, yalnızca bir kimlik duygusuna sahip olanlar, bu duyguya sahip olmama oyununu oynayabilir. Postmodernizmin kutlamasından üretilen bedensiz, anti-özcü feminizm türünün, en iyi durumda, yalnızca en ayrıcalıklı kadınlara açık bir lüks olduğunu öne sürer. En kötü durumda bu, dişil somutlaşmanın eril inkârıyla gizli bir anlaşmaya girmektir.

Postmodernizmin “oluş fantezisi”nin dikkate değer ikinci yönü, onun bir kadın fantezisi, hatta “kadın-oluş” fantazisi haline gelme eğilimidir. Craig Owens’ın öne sürdüğü gibi, eğer modernite anlatılarının misyonu dünyayı öznesi erkek, temsil edilen nesnesi kadın olan bir temsile dönüştürmekse, o zaman postmodernizmin anlatıları çok az değişiklik sergiler. Özellikle Baudrillard’a göre kadın, postmodern için sürekli bir metafordur. Baudrillard’a göre postmodernin dehşetini ve ayartmasını oluşturan şey, kadının öznellik yoksunluğu, hakikatin ya da anlamın dışındaki konumudur, otantiklik ve hileyle birleşmesidir. Ancak Alice **Jardine**’in işaret

ettiği üzere, kadınlığın temsil edilemeyenini temsil etme yönündeki bu kullanımı, yine de başka bir temellüktür. “Kadın söylemi”, aslında erkek felsefesi söylemidir. Bu şekilde, Tania Modleski’nin ortaya koyduğu gibi, “erkek iktidar ... kadınlık alanını işgal ederek, kadın öznelliğini zayıflatmaya çalışır”. Somutlaşmış özneler olarak kadınlar silinir.

BAKIŞ AÇISI TEORİLERİ

Öyleyse, feminist teori nasıl hem bir “kadın” inancına sarılabilir *hem de* kültürel çeşitliliğe ve farka saygı duyabilir? Hem kadın söyleminin çoğulluğunu ve çokluğunu kabul edip hem de özneliliğin inşasında cinsel farkın merkeziliği üzerinde ısrar edebilir miyiz? Bu soruyu yanıtlama girişimleri –Alice Jardine’in deyişiyle, basitçe bir kenara itmekten çok, Batı kültürünün “enkazına dalma” girişimleri– on yılı aşkın bir süreden beri, en heyecan verici feminist düşüncelerden bazılarını üretmektedir. Olası bir yanıt, feminist “bakış açısı” teorisyenleri olarak adlandırılanlar tarafından sunulur. Marxizm’den yararlanan bu düşünürler, boyun eğdirilenlerin ya da marjinalleştirilenlerin, ayrıcalıklı konumlardakilerden yalnızca farklı bilgiler üretmekle kalmayıp, aynı zamanda daha az bozulmuş, daha az rasyonelleştirici, daha az yanlış biçimde evrenselleştirici açıklamalar da ürettiklerini öne sürerler. Örneğin Nancy Hartsock, “bu somut çoğulluktan, dünyanın kenarlardan görüldüğü şekliyle bir açıklamasını, yukarıdan bakışın yanlışlığını ortaya çıkarabilecek ve merkez kadar kenarları da dönüştürebilecek bir açıklamasını inşa etme[miz gerektiğini]” (*Feminism/Postmodernism*) iddia eder. Önerdiği görev, dünyanın, bu alternatif perspektifleri –merkezden görüldüğü şekliyle– boyun eğdirici ya da yıkıcı bilgiler olarak değil, bunun yerine ilksel olarak ve farklı bir dünya kurabilecek şekilde ele alan bir açıklamasını geliştirmektir. Bu, aynı zamanda kendi adlandırmasıyla siyah kadınların epistemolojisini ya da Afrika merkezci feminist epistemolojiyi savunan Patricia Hill Collins gibi siyah feministlerin de kucakladığı bir yaklaşımdır. Collins, diğer ikincil gruplar gibi, Afrikalı-Amerikalı kadınların, yalnızca baskıya maruz kalışlarının ayırt edici yorumlarını geliştirmekle kalmayıp, aynı zamanda bunu alternatif bilgi biçimleri oluşturarak yaptıklarını öne sürer. Collins, siyah kadınların ekonomik ve politik baskıya maruz kalışının özgül biçimlerinin ve bu baskıya karşı ortak direnişlerinin doğasının, Afrikalı-Amerikalı kadınların bir grup olarak, siyah ve kadın olmayanlardan farklı bir dünyayı deneyimledikleri anlamına geldiğini öne sürer. Bu ayırt edici deneyim, sırasıyla bu deneyim hakkında, ayırt edici siyah feminist bir *bilinç* ve

ayırt edici siyah feminist bir entelektüel gelenek üretir. Öyleyse, Hartsock açısından bu “bağlanılan görüşler”, ortaklıklar kavrayışının temellerini ve “dünyanın, sınıf gerçekliğine olduğu kadar ırk ve cinsiyet gerçekliğine de duyarlı bir açıklamasını inşa etmeye başlayacak araçları” üretebilecektir (*Feminism/Postmodernism*).

Bununla beraber, bir “yerleştirme politikası”nın (Adrienne Rich, *Blood, Bread and Poetry*, 1986) ne anlama gelebileceğine dair bu oldukça literal yorumla ilgili sorunlar vardır. Bu yorum, aşırı basitleştirilmiş ve indirgemeci hale gelebilir (*bu deneyimler dizisi, kaçınılmaz bir biçimde şu bilinç tarzını üretir*). Hangi deneyimler dizisinin, belirli bir grubu ve bilgi-üretim tarzını oluşturacağını bilmek güçtür. Muhtemelen deneyimin belirli *yorumlanma* biçimlerinin vurgulanması gerekirken, bu durum deneyime vurgu yapar. Nihayetinde bir deneyim ortaklığına başvuru hem kadınlar arasındaki hem de kadınlar içindeki farkları yok sayabilir. Sözelimi Collins’in eserleri, örneğin “Afrikalı-Amerikalı bir kadın olarak yaşam sürdürmek, siyah feminist düşünce üretmek için zorunlu bir önkoşuldur” (B. Guy-Sheftall, ed., *Words of Fire* içinde, 1995) ve bütün Afrikalı-Amerikalı kadınlar ortak bir konumu paylaşırlar vurgusuyla, sürekli bütün siyah kadınların Amerikalı olduklarını varsayar. Öte yandan, biz her “bakış açısı”ndaki konumlanmalar çoğulluğuna olanak tanır tanımaz, baskı altında tutulan gruplar içinde bir deneyim ortaklığı kavramı –ve bu yüzden ayırt edici bir bakış açısı– ortadan kalkabilir.

YERLEŞİK BİLGİ VE POLİTİK KURGULAR

Rosi Braidotti ve Donna Haraway gibi teorisyenlerin geliştirdiği “yerleşik bilgiler” kavramı, Braidotti’nin deyişiyle, “göreceliğe ya da politik umutsuzluğa düşmeksizin kültürel çeşitliliğe nasıl saygı gösterileceğinin kavranma” (*Nomadic Subjects*, 1994) şekline ilişkin soruya daha karmaşık bir yanıttır. Bununla beraber, burada tasarlanan “yerleşiklik” basit bir olay değildir. Bu, ilk etapta, kadın öznenin somutlaşmış ve bu yüzden cinsel açıdan farklılaşmış doğası üzerinde ısrar eden bir konumdur. Ancak bu bağlamda somutlaşma, “özcülük”ün tarihsel ve kültürel değişimin ötesinde bulunan kadın kimliğine yönelik sabit ve bütünlüklü bir öz ima ediyor olarak tanımlandığı “özcülük” anlamına gelmez. Aksine, burada tasarlanan somutlaşmış kadın özne, Braidotti’nin terminolojisini kullanmak gerekirse, “göçebe” bir öznedir. Yani o, sınıf, ırk, yaş, yaşam tarzı, cinsel tercih vb. gibi örtüşen değişkenlerle tanımlanan “çoğul, karmaşık ve potansiyel olarak karşıt deneyim dizileri alanı”dır. Haraway, şunları öne sürecek kadar ileri gider: çağdaş ileri teknoloji dünyasında feminist

somutlaşma, “alanlardaki düğümler, yönelimlerdeki kırılmalar ve maddi-**göstergebilimsel** anlam alanlarındaki fark sorumluluğu” hakkındadır (*Simians, Cyborgs, and Women*, 1991). Her iki düşünürün de, bu oldukça karmaşık formülasyonlarda yapmaya çalıştıkları şey, hem kadın öznenin somutlaştığını –kadınların bilgisinin ve düşüncesinin, onların yaşanmış deneyimlerinden ayırlamayacağını– ve hem de bu vurgunun feminizmin kadınlar arasındaki ve her bir kadındaki farkları kavrayamayacağı anlamına gelmediğini vurgulamaktır. Braidotti, hepimizin içinde farklılaştırıcı deneyim düzeylerinin bir etkileşimi olduğunu; öyle ki, kimliklerimizin, yerleştirilirken sabit değil, “göçebe” olduklarını öne sürer. Hem yeni bir nesnellik (kısmî, yerleşik bilgi olarak nesnellik) tanımına hem de yeni politik koalisyonlar olanağına izin veren, bu tür yerleşik bilgilerdir – “kısmî, yerleştirilebilir, eleştirel bilgiler”.

Ancak bu yine, Braidotti’nin ifadesiyle, “her bir kadının ‘içindeki farkları’, kadınlar ‘arasındaki farklar’ın dolayımını gerektiren politik pratiğe bağlayış” tarzına ilişkin bir güçlüğü beraberinde getirir. Çünkü – kısaca söylemek gerekirse– daha önce alıntılanan formülleştirmeler etrafında kadınların nasıl birleşebileceğini anlamak güçtür. Yanıt olarak, hem Braidotti hem de Haraway, “politik kurgular”ı (Braidotti) ya da “temel mitler”i (Haraway) bir anlayış çerçeveleme tarzı olarak sunarlar. Bu “politik olarak biçimlenmiş imgeler” (Braidotti) ya da “umut ve arzu figür[leri]” (Patricia Clough, *Feminist Thought*, 1994) hem paylaşılan bir kimlik duygusunu hem de baskıya karşı mücadeleyi güçlendirme aracı olarak sunulurlar. Braidotti, politik kurguların bu uğrakta teorik sistemlerden daha etkili olabileceğini öne sürer. Braidotti’nin imgesi, ne sürgün (yurtsuz ve köksüz) ne de göçmen (yerinden edilmiş ve eski ile yeni arasında askıda kalmış) olan göçebe figürüdür; bunun yerine “yerleşik” ancak hareketli göçebe, “uygarlığa karşı sadakatsizlik sanatı”nı geliştirmeye ve böylece ev sahibi kültürle birleşmeye karşı çıkan eleştirel bir bilinç kullanır. Haraway’ın “politik kurgu”su daha meydan okuyucudur. Bu, bir beden ve makina melezi, bir “tür ayrıştırılmış ve yeniden birleştirilmiş postmodern kolektif ve kişisel benlik olan **siborg** figürüdür” (*Feminism/Postmodernism* içinde). Melez figür olarak siborg, insan ve makina kategorilerini ve bununla şu diğer Batılı düalizmleri bulandırır: benlik/Öteki, zihin/beden, doğa/kültür, erkek/kadın, uygar/ilkel, gerçeklik/görünüş, bütün/parça, fail/araç, yaratıcı/yaratılan, aktif/pasif, doğru/yanlış, hakikat/yanılsama, bütüncül/kısmî, Tanrı/insan. Bu, somutlaşır ancak birleşmez ve bir bulanık sınırlar figürü olarak ve (yeniden) doğuştan çok yeniden-oluşum figürü olarak geleneksel kimlik anlatılarına

başvurmak yoluyla açıklanamaz. Yerel olarak özgül, ancak küresel olarak bağlantılıdır: Haraway, “ağ kurma”nın, çokuluslu bir anonim şirket stratejisi olduğu kadar bir feminist pratik, “diasporada ayakta kalmanın bir yolu” olduğunu bize hatırlatır (*Feminism/Postmodernism*).

Braidotti ve Haraway gibi teorisyenlerin bunu her iki tarzda da sahiplenmeye çalışıyor olmalarına itiraz edilebilir: hem yerleşik hem çoğul, postmodernizmin hem içinde hem dışında olmak. Ayrıca onlar, gerçek dünyada değişime yönlendirilen bir özgürleşme anlatısının yerine, aşırı derecede kaypak “somutlaşma” ve “yerleşikleşme” nosyonlarına sahip bir ütopyacı fantaziye geçirmekle de suçlanabilirler. Örneğin Susan Bordo, Haraway’ın siborg imgesini eleştirerek, şöyle karşı çıkar:

“İstediginde biçimini ve konumunu değiştirmekte özgür, herhangi biri haline gelebilen ve herhangi bir yere seyahat edebilen beden, ne tür bir bedendir? Bu beden, bizim mekân ve zaman içine yerleştirilmiş olmamıza ilişkin bir metafora ve böylece insan kavrayışının ve bilgisinin sınırlılığına ilişkin bir metafora, o zaman postmodern beden hiç de beden değildir” (*Feminism/Postmodernism*).

Bordo’ya göre, Sandra Harding’in (*Knowing Women*), feminizmin çözümleyici kategorilerinin çağdaş “istikrarsızlıklar”ı adını verdiği şeyi böylesi yanıtlaması, feminist düşüncüyü “feminizmin dönüştürücü olanaklarının kaynağından ... koparmasına” yol açacaktır (*Feminism/Postmodernism*). Bunun bizi bir “kadınsız feminizmle” karşı karşıya bırakacağını öne süren Tania Modleski benzer bir suçlamada bulunur (*Feminism Without Women*). Bununla beraber, bütün bu teorisyenlerin dillendirdikleri ikilem, aynı ikilemdir: Modleski’nin deyişiyle, “kadın kategorisini tanımlama ve kurma süreci” (sonsuz bir süreç) içinde olduğumuz kavranırken, bu kategorinin sürdürülmesi” nasıl sağlanacak? Donna Haraway’ın yorumladığı şekliyle, “bir direğin her iki yanına aynı anda ya da sırayla tutunurken tırmanmak güç” olduğundan (*Simians, Cyborgs, and Women*), feminist teorisyenlerin önerdiği çeşitli “politik kurgular”, bir adım daha ötesinin teorileştirileceği yeni terimler bulma yolu olarak görülebilir. Çünkü onların farkına vardıkları tehlike de, aynı tehlikedir: erkek postmodern teori, “kadınlık”ı kendi çoğul, olanaklı konumlarından biri olarak temellük ederken, aynı zamanda kadınların eserlerini ve yaşamlarını silip sessizleştirerek, basitçe kendi modernist seleflerinin tutumunu tekrar edecektir. Meaghan Morris’in deyişiyle (*The Pirate’s Fiancée*, 1988) üstlenilen görev, “postmodernist eserleri, feminizm tartışmalarını çerçevelemek için değil, aksine feminist eserleri postmodernizm tartışmalarını çerçevelemek için kullanmak”tır.

POSTMODERNİZM VE YAŞAM TARZLARI

NIGEL WATSON

Postmodernizmin ve onun gündelik yaşam tarzlarımızla ilişkisinin akademik literatürden popüler bilince geçişi ilk kez 1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında gerçekleşmişti. Bu sıralarda *Independent on Sunday* gazetesi okurlarına şu soruyu sordu: "Fergie [Sarah Ferguson, York Düşesi], neden Batman'e, Ross Perot'ya [ABD seçimlerinde eski başkan adayı], Vimto'ya, Mazda'ya ve yeni M16 binasına benzer?" Okurlar şu yanıtı verdi: çünkü bu insanların ve ürünlerin hepsi postmodern olarak nitelendirilmektedirler. Hepsinin, geçmiş hakkında bir öz-bilinci paylaştıkları söylenmekteydi ve hepsi yalnızca oyunculuğun **ironik** anlamı biliniyorsa, tamamen anlam taşımaktaydılar. Örneğin *Batman* filmi, çizgi romanlardan alınan göndergeler üzerine kurulmuşken, Mazda MX5 1960'ların İngiliz spor arabasının çağdaş bir yeniden tasarımıydı. Bu postmodern tarz ve tasarım özelliği, en iyi, **retro** olarak bilinir hale geldi; tüketim maddeleri kataloglarına bir göz atmak, hayali bir geçmişin havasını yeniden yaratma arzumuzdan yararlanan telefonlarla, radyolarla, banyo teçhizatı ve mobilyayla bu yönelimin ne derece günlük hayatın bir parçası haline geldiğini gösterecektir.

Fergie ve Ross Perot'nun kamusal imgesi, gelecekte çok geçmişe gönderme yaparak anlam kazanır. Fergie, çünkü o, kraliyetin gözden düştüğü bir önceki dönemi hatırlatıyordu ve Ross Perot, çünkü o, eski Amerika'nın yitik değerlerine hitap ediyordu. Eski Muhafazakâr Parti'li Başbakan John Major, ılık bira, köy çimenleri üzerinde kriket ve kokulu yaz akşamlarında kiliseye doğru bisiklet süren yaşlı kızların İngiltere'sini canlandırarak, İngiltere'de benzer bir yönelime girdi. Ayrıca parti geleneğinde kökleri olmayan tek meseleye odaklı bir politikacı olduğundan dolayı, Ross Perot'nun bir başka postmodern özelliği temsil

ettiği öne sürülmüştür. Aynı şey, 1997 İngiltere genel seçiminde, yalnızca tek bir politikası olan ve amacına ulaşırsa kendisini feshedeceğini iddia eden Sir James Goldsmith'in Referandum Parti'si için de söyleniyordu.

Postmodern politikanın, önceden tamamen ayrı olan grupların birleştiği ve sonra yeniden ayrıldığı belirli mücadele meseleleri etrafında döndüğü söylenmektedir. Bu, 1980'lerin gökkuşağı koalisyonuyla ve hayvanların, binlerce mil ötedeki ölümlerine ve bir hayvan nakliye aracının sınırlı koşulları içinde gönderilme adaletsizliğine karşı birleşen yaşlı Tory kadınlarının, liberal akademisyenlerin ve New Age gezginlerinin canlı hayvan ihracatına karşı protestoları ve kampanyalarıyla örneklenir. Postmodern durumun bu özelliği, temelde, geleneksel sınıf ve statü gruplaşmalarının sona ermesiyle ilişkilidir. Günümüzde değerler ve bağlılıklar geçicidir ve artık üretime dayalı ilişkilerin, sınıfa dayalı politik partilerin eski ittifaklarının merkezini oluşturmaz. Retro tarzı ve geleneğin sona ermesi, postmodernizmi karakterize eden özelliklerden yalnızca bazılarıdır ve bu makalede bunlardan daha fazlası araştırılacaktır.

Independent on Sunday, daha sonra birtakım ünlülere postmodernizmin kesin doğasını tanımlayıp tanımlayamayacaklarını sormaya devam etti. Bazıları yanıtlamaya kalkıştılsa da, çoğu şüpheciydi ya da hafife alıcıydı. BBC Müzik ve Sanatlar Birimi Başkanı şöyle diyordu: "Post modernizm, esneklik demenin, hiyerarşilerin eskiden olduğu gibi olmadığını, farklı kültür hiyerarşilerini karıştırıp eşleştirebileceğinizi söylemenin oldukça kestirme bir yoludur". Başkan, cesur bir adamdı, çünkü postmodernizm ve kültür konusunda en çok alıntılanan yazarlardan birisi –Jean **Baudrillard**– çağırışı reddetti ve şöyle yanıt verdi: "Açıklayamam ve açıklamayacağım. Bana göre Post modernizm hiçbir şey değildir. Bu terim hakkında kafa yormuyorum. Bu post modernizmden bıktım usandım. Bütün söyleyeceğim post modernin muhtemelen postmodern olduğudur".

Yirmi birinci yüzyılın ilk yarısında, kavramın etrafında hâlâ pek çok belirsizlik ve tartışma vardır ve Christopher Norris gibi bazı filozoflara göre terim, çağdaş kültürün bazı özelliklerinin bir araya getirilmesinden ve bunların kıta düşüncesinin kısmen seçilmiş özellikleriyle serbestçe birleştirilmesinden başka bir şey ifade etmez. Bu filozoflar, postmodernizmin yalnızca çağdaş deneyime ilişkin anlayışımızda geçici ve görece önemsiz bir evre olduğunu öne sürerler. Postmodernizm, günümüzde, muhtemelen 1990'lara nazaran daha fazla

artalanlıdır. Bununla beraber, postmodernizmin coğrafyadan edebi teoriye, sinemaya, mimariye uzanan bütün bir düşünce alanları dizisinde büyük bir etkiye sahip olduğu ve pek çok yazara göre, elli yılı aşkın bir zamandan beri toplumsal deneyimin doğasındaki önemli değişikliklere ilişkin doyurucu bir açıklama sunmakta olduğu inkâr edilemez. Bu makale, bu değişiklikleri tüketim kültürü bağlamında ele alacak ve özellikle de çağdaş toplumsal kimlik üzerinde duracaktır. Günlük yaşamın temelini, bazı yazarların yeni bir çağda ya da dönemde –“**postmodernite**” adı verilebilecek bir çağda– yaşıyor olduğumuz yönündeki iddialarını haklılaştırmaya yetecek kadar değiştiğinin söylenip söylenemeyeceği sorusunu yanıtlamaya çalışacağım.

POSTMODERNİZM, KİMLİK VE YAŞAM TARZI

Bazılarına göre postmodernizm terimi, karmaşık ve anlamsız bir terim olarak kalsa da, en azından temel bir tanımlama tutarlılığı kazanacak kadar uzun süredir kullanımdadır. Çoğu yorumcu postmodernizm, çağdaş kültürü karakterize eden ve birlikte alındıklarında postmodern olarak adlandırılabilen bir özellikler kümesi olduğunu öne sürüyor. Muhtemelen bu bölümün amaçları açısından bunların en önemlisi, deneyimlerimizin, köklerini, günümüzde üretimden çok tüketim süreçlerinde bulduğu varsayımdır. Bu, İngiltere’nin eski ağır sanayi bölgelerine ilişkin bir değerlendirmeye açıklanabilir. Daha çok işçi sınıfının yaşadığı bu bölgelerdeki çoğu insana göre gelecek, işle ve örneğin kömür, gemi ya da pamuklu kumaş üretimiyle bir ilişki aracılığıyla tanımlanan bir gelecekti. Bu insanlar maden işçileri, gemi inşaatçıları ya da fabrika işçileriydi ve bu kadınlar ve erkekler için toplumsal yaşamın temeli, üretim süreciyle ilişkilerinden oluşuyordu. Onların kişisel, kolektif ve kültürel kimlikleri, köklerini, işyeri etrafındaki mahalde ve çalışmış oldukları endüstrinin değerleri içinde buluyordu.

Son kırk yıl, bu ilişkinin doğasında radikal bir değişikliğe tanıklık etmektedir. Nehir kenarlarındaki alanlar boş vakit marinalarına, lunaparklara ve tarihi müzelere dönüştürülürken, eskiden fabrikaların ve maden ocaklarının bulunduğu alanda, günümüzde Gateshead’deki Metro Centre ya da Sheffield’deki Meadow Hall gibi kent dışı alışveriş alanları açıldı. Aslında, İngiltere’nin kuzey doğusunda yer alan Beamish’deki gibi bir tarih müzesi, geçmişin bir temsili gerçeklik tarzında nostaljik biçimde yeniden yaratıldığı postmodern süreci örnekler. Eski maden işçileri, gerçek madencilğe gereksinim tamamen sona ermişken, yaşamadıkları bir zamandaki madencilik hakkında bize bilgi vermek için kullanılırlar.

Paramızı öderiz ve bir zamanlar toplumsal yaşamın temelini oluşturan ikinci el deneyimleri tüketerek eğleniriz. Önemli ölçüde, kendi kültürümüzde turist olduk. Pazar günü, artık kiliseye ya da şapele bir ziyaret değil, daha çok tüketicilik katedrallerine bir gezinti anlamına gelir. Alışveriş merkezleri, boş zaman etkinliklerinin temel alanları haline geldi, alışveriş yapmasak bile tavaf etmek yeterli.

Artık eski meslekî kültürlerin geleneklerine uymuyoruz ve bunun yerine bir yaşam tarzı seçiyoruz. Başlı başına yeni olmayan bu terim, 1980'lerin reklâmcılık ve tasarım kültürü tarafından, bu on yıllık dilimin serbest pazar devriminin temeli olan bireyselliği ve kendini ifadeyi temsil etmek için benimsendi. Uyum ve benzerlik vurgusuyla kitlesel tüketim çağı, belirli pazar kesimlerini hedefleyen görünüşte sonsuz tüketim malları seçeneği ve çeşitliliğiyle yerinden edildi. Gelişmiş ülkelerde bazı ve dünyada pek çok insanın bu sürecin dışında tutulduğunu hatırlamak kadar, tüketim mallarının satın alınması aracılığıyla kimlik inşasının gönüllü bir inşa olduğunu anlamak da önemlidir. Aramızdan buna katılanlar, yalnızca moda kurbanları değildir; aktif biçimde katılmak isteriz ve alışveriş merkezi seçeneklerin sunduğu kendini ifade ve teşhir fırsatlarını **arzularız**. Refah seviyesi yüksek, zengin insanlar ve rahatlatıcı tüketim aboneleri olarak hedeflenebileceğimiz doğrudur, ancak görünmeyi arzuladığımız tarzı en iyi temsil eden stille özdeşleşmek isteriz. Günümüzde **iktidar**, arzulanan bir yaşam tarzı ifadesi bulmak için harcama kapasite olarak görülmeye başlandı.

Muhtemelen, tüketici pazarlarındaki gelişimin en görülebilir alanlarından biri, erkek modası ve yaşam tarzı aksesuarlarındadır. Erkek bedeni, reklâmcılıkta, 1950'lerde olduğu gibi yalnızca işlevsel bir kapasiteyle değil, aynı zamanda dekoratif bir kapasiteyle de giderek artan biçimde kullanılmaktadır. Erkekler, artık çamaşır makinası seçimi türünden teknik konularda kadınlar için uzman danışmanlar olarak betimlenmekle kalmazlar, aynı zamanda reklâm tarzının arzu merkezindedirler. Günümüzde genç erkekler kadar daha yaşlılar da, kıyafetler, saç biçimleri ve beden bakımını içeren bilinçli ve seçici bir tüketim süreci aracılığıyla kendi kimliklerini dillendirirler. Bir gazete büfesine şöyle bir göz atıldığında, en yeni elektronik aletler hakkındaki dergiler kadar, geniş bir moda ve imaj dergileri dizisi de göze çarpar. Erkekler, imajın yarardan daha önemli olduğu, değişen bir tüketim sürecinin odağıdır. Bu, 1980'lerin "yeni erkek"i ve 1990'ların "delikanlı"ları gibi, John Major'ın nostaljik bir biçimde göndermede bulunduğu dönemlerde hayal

edilemeyen, öz-bilinçli, oyuncu ve cinselleşmiş süreçlere bağlanan erkek kimliği versiyonlarına yol açan inşalarla gelişti.

Beden, aynı zamanda daha kalıcı ve ciddi bir tarzda kimlik inşasının bir odağıdır. Kozmetik cerrahi aracılığıyla, fiziksel bedenlerimizin şekli ve yapısını değiştirme fırsatının, moda ve zarafet dergilerinde geniş ölçüde reklâmı yapılmaktadır. Burunlar yeniden biçimlendirilebilir, kırışıklıklar yok edilebilir, yüzler gerdirilebilir, yağ aldırılabilir, göğüsler küçültülebilir ya da büyütülebilir. Bedenin kendisi, bir tüketim metası olarak görülebilir ve bu, hem erkekler hem de kadınlar için erişilebilen ve özendirilen bir süreçtir. Rekabetçi bir dünyada sıradan olmak yeterli değildir ve hepimiz artı pazar değerini kendimize sunmaya, genç bedensel kusursuzluk idealinin daha yakınına yaklaşmaya teşvik ediliriz. Hatta çocuklarımızı bile kısa zamanda arzularımızı karşılayacak şekilde tasarlayabilir ve kariyerden ve yaşam tarzından kopmayı engellemek için çocuğu büyütecek bir vekil anne tutabiliriz.

Bedenimizi koruma sorumluluğumuzda bize yardım etmeye adanmış dünya çapında, büyük bir endüstri gelişmektedir. Bedenin sağlığı, görünümüyle ilişkilendirilmektedir; gençlik ve güzelliğin kültürel değerlerinin önemini sömüren şaşırtıcı bir ürünler ve hizmetler düzenine kanmak olanaklıdır. Bu bağlamda gençlik ve güzellik, zayıflık, kaslılık ve fiziksel zindelik ile bir tutulur; bunun aşırılığı hem erkekler hem kadınlar için giderek artan bir biçimde beden geliştirmenin yaygınlığı ile temsil edilir. Bunun doğal sonucu, yaşlanan bedenin bir kaygı kaynağı ve egzersiz yapmayan ve aşırı kilolu bedenin utanç ve alay kaynağı haline gelmesidir. Bizi egzersiz yapmaya, “doğru” besinleri almaya teşvik eden sağlığı koruma mesajlarıyla kuşatılmış olmamıza rağmen, zindelik kazanma dürtümüz sağlığı korumayla ilişkili olduğu kadar, dış görünüş çekiciliği arzusuyla da ilişkilidir.

Yaşam tarzlarımızın yönetiminin sağlığı koruma sürecinin özünde yer alması, bir rastlantı değildir. Boş zamanlarımızın sağlıklı uzun ömür potansiyelimizi güçlendirecek etkinliklere ayrılması gerektiğine inanmaya teşvik ediliriz. Doğru davranışa bağlılık gösterebilmek ve sergileyebilmek, onu gerçekten paylaşmak kadar önemlidir. Bir dağ bisikletine ve likra şortlara sahip olmak, derhal arzulanan dış görünümü kazandırır, elbette gözönünde olmayan fazlalıklar saklanabilirse. Aynı şekilde, yağ alınmış besinleri ve sağlıklı bir diyet içeren diğer makbul ürünleri yemek, hatta yasaklanmış besin maddelerinin yerine konmaktan çok, ilave olarak alınsalar bile, riskin azaltılması ve uygun beden bakımı yönünde bir

güvence verir. Beden bakımına vurgunun, aşırılık ve düşkünlük kutlamasıyla karıştırıldığı çoğu kez doğrudur. Postmodern parçalanma, insanların çelişkili mesajlara inanabildiği ve bunları aynı anda izleyebildiği diyet alışkanlıklarına doğru genişler.

Reklâm endüstrisinin çabaları, bütünüyle bizde sahte gereksinimlerin üretimine yönlendirilmiş görünebilir; ancak sunulan mallar ve hizmetler, çoğu kez bizi düş kırıklığına ve tatminsizliğe uğratsalar da, tüketim sürecinin büyük güçlerinden biri, bu sürecin gerçek gereksinimlerimizden yararlanabilip onları yönlendirebilmesidir. İnsanlık neredeyse kesinlikle her zaman daha iyi sağlık, daha çok güzellik, cinsel tatmin ve daha uzun yaşam arzulamaktadır. Bununla beraber mesele, günümüzde bunların yaşamın diğer daha temel yönleri pahasına aranıp aranmamasıdır. Ayrıca, dış görünüşe değer vermeye adanmış bir dünyada, dışlanmış olana ne olduğunu düşünmek de önemlidir. Buna, sonuç kısmında geri dönecektir.

BİRKAÇ ZORUNLU TEORİK NOKTA

Yukarıdaki tartışmadan ortaya çıkan özelliklerden biri, postmodernizmin içeriğe karşı tarzın ve görünüşün önemini vurgulamasıdır. Arzu edilebilir tüketim hizmetlerinin tüketilmesiyle kişisel bir yaşam tarzının inşasının, ürünlerin yararlılığıyla çok az, imgeler ve başkalarına görünüş şekliyle çok fazla ilgisi vardır. Bu argüman, aynı zamanda eğlenceye ve sanatlara da uygulanabilmektedir. Pek çok yorumcu, günümüzde kültürel biçimlerin değerini yargılamada tek-anlamli kriterlerin saptanışını kuşatan belirsizlikten dolayı, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki ayrımın kaybolduğunu gözlemlemektedirler. Bu, güç bir konudur; ancak temelde postmodern bir perspektiften, Shakespeare'in, *EastEnders* ya da *Coronation Street*'ten daha iyi olduğunu öne sürmek olanaklı değildir. Edebi değerın kendileriyle yargılandığı geleneksel standartlara inanmaya devam ettiklerinden dolayı, bu görüşün kendileri için saçma bir ifade olacağı, bu standartlara yönelik herhangi bir saldırıyı sert ve düşmanca akademik tartışmayla karşılayan yazarlar kesinlikle vardır.

Burada, çoğu postmodern düşüncenin temel karakteristiklerinden biriyle önemli bir bağ mevcuttur. Önde gelen düşünürlerin hepsi, tarihin ve toplumun eski büyük kesinliklerine yönelik yirminci yüzyıl şüpheciliğindeki ortak bir temayı tanımlamaktadırlar. Artık kültürümüzü düzenleyen büyük öykülerin bilgi ve hakikat konusundaki evrensel iddialarını sorgusuz sualsiz kabul etmiyoruz. Bu öyküler dini, **modernizmin**

ilerlemesini, bilimin ilerlemesini ve **Marxizm** gibi mutlak politik teorileri içerir.

Bu soyut fikirlerin günlük yaşam için önemini kavramak, her zaman kolay değildir; ancak gerçekten söz konusu olan şey, mutlak hakikat konusundaki uzlaşımın artık olanaklı olup olmadığıdır. Televizyonda ya da radyoda, sık sık paylaşılan değerlerdeki düşüşten dolayı toplumda bir çöküşten söz edildiğini işitiriz. İngiltere’de önde gelen partilerin politikacıları, toplumun yeniden bir araya getirilmesi için, yeniden ortak bir inanç merkezi oluşturulmasının zorunluluğundan söz ederler. Postmodern bir perspektiften bu, anlamlı değildir; çünkü politikacılar iddialarını postmodern düşünürlerin söyledikleri gibi evrensel hakikatlere ya da **üstanlatılara** duyulan yanlış bir inanca dayandırıyorlar. Yirminci yüzyıl boyunca ve özellikle kolonyal imparatorlukların çöküşüyle birlikte, Batı düşüncesinin üstünlüğüne karşı çıkmaktadır. Kültürlerinin ve fikirlerinin uygarlığın ilerlemesini temsil ettiği açık varsayımı, artık kabul etmediğimiz bir varsayımdır. Günümüzde bir toplumun ya da kültürün bir diğerinden daha iyi olduğunu söyleyemeyeceğimizi öne sürmek çok daha yaygındır.

Postmodern düşünürler, aynı zamanda yirminci yüzyılın son döneminin belirleyici özellikleri olarak deneyimin parçalanmasına ve bir zaman ve mekân daralmasına işaret ederler. Günümüzde, çokuluslu şirketlerin yapısındaki değişikliklerin, üretimin küreselleşmesine yol açtığı kabul edilir. Örneğin arabalar, günümüzde dünyanın her yerindeki fabrikalarda üretilen parçalar kullanılarak, İngiltere’de birleştirilebilmektedir. İletişim ve nakliye sistemleri, ülkeler arasındaki bağlantıların büyük hızla gerçekleşmesine olanak sağlayacak şekilde gelişti. Avrupalı finansal kurumlar, verilerini, işlem görmek ve ertesi günkü iş için geri gönderilmek üzere, Hindistan’a bir gecede elektronik olarak iletebilirler. **İnternet**, dünyanın diğer tarafındaki olayları gerçek zamanlı olarak evden izlememize olanak tanır. Dünyanın herhangi bir yerine konumlanmış bir çağrı merkezine telefon açabiliriz. Kırk yıl önce aile tatili Blackpool ya da Bournemouth’da geçirilebilirken, günümüzde Florida’ya, Karaib Adaları’na ya da Uzak Doğu’ya seyahat etmek yaygınlaştı. Daha maceraperest olanların Himalayalar ya da Kuzey Kutbu’na keşfe çıkmaları oldukça olanaklıdır. Bir süpermarketi gezmek, dünyadaki her kültürden ve muhtemelen yalnızca iki gün önce dünyanın öteki tarafında yetişen yiyecekleri satın alma fırsatı sunar. İngiltere’deki sıradan ana caddeler, her kıtadan mutfaklar sunan restoranlar ve hazır yemek dükkânlarıyla doludur. Dünyayı deneyimleme

fırsatlarımızdaki bu pratik değişimlerin hepsi, yirminci yüzyılın ortasıyla bile kıyaslandığında, zamana ve fiziksel mekâna ilişkin bilinçli yargımızın daraldığına işaret eder. Önümüzdeki bölümde, bu fikirlerin, boş zaman ve eğlence deneyimlerimiz konusundaki imalarına bakacağız; ancak bunu yapmadan önce, belirli bir postmodern teorisyenin –Jean Baudrillard’ın– fikirlerine kısaca göz gezdirmemiz gerekiyor.

Muhtemelen Baudrillard, başka herhangi bir yazardan daha çok postmodernizmin kültürel imalarıyla ilişkilendirilir. Onun erken yazıları, kapitalist toplumlardaki tüketimin neo-Marxist bir eleştirisini sunar. Bununla beraber, daha sonra Baudrillard, yüzeysel görünüşün altında, temelde yatan bir hakikati ya da özü incelemeye dayanan psikanaliz, Marxizm ya da yapısalcılık gibi teorileri eleştirmeye başlar. Baudrillard, Fransız felsefesinde **göstergebilim** adı verilen bir gelenekten güçlü bir biçimde etkilenir. Bu, onu kültürümüzdeki **göstergeleri** ve simgeleri anlama tarzımızı, görsel ve toplumsal kodlar kadar dili de içeren gösterge sistemlerinin bilimi olarak göstergebilimi incelemeye sevk eder.

Bu geleneğin temeli, göstergeler ya da simgeleri, *göndergeler* adı verilen nesneler ya da fikirlerle ilişkilendirerek çevremizdeki dünyayı anlamlandırmamızdır. Baudrillard, göstergelerin göndergelerle ilişkilendirilme biçiminde dört evre saptayıp bu ilişkiye **simülasyon** adını vermektedir. Bunu, imgelerin yaratılmasıyla ilişki içinde göstermek olanaklıdır. Ortaçağ’da imge basitçe gerçekliğin doğrudan bir yansımasıyken, Rönesans döneminde imgeler tek bir sanatçının bireysel ve yaratıcı eserleriydi. Gösterge *özgürleştirildi* ve sanatsal yoruma açıldı; daha da önemlisi, biricikti ve aynı biçim içinde yeniden-üretilemiyordu: tek bir “Mona Lisa” var. Baudrillard, daha sonra endüstriyel devrime ve aynı yaratının, aynı insanın sonsuz kopyalarının üretimine olanak tanıyan üretim süreçlerinin ortaya çıkışına işaret eder. İmgeler bakımından, fotoğraf makinası bunun en iyi örneğini sunar. Bir dışsal gerçekliğe göndermede bulunmasına rağmen, fotoğrafik bir imgenin orijinali yoktur. Sonuç olarak, postmodernizmin başlangıcıyla birlikte göstergelerin yalnızca kendilerini temsil ettikleri **hipergerçeklik** çağına girdiğimizi öne sürer. Göstergeler, gerçekliktir ve imgesel-olanla gerçek-olan birbirine karışmıştır. Bu, zamanın ve mekânın tanımlanmasının güçleştiği ve daha önceki sanatçılar konusundaki bilgimizi didikleyen ancak bu bilgiye dayanmayan bir üsluplar ve göndermeler karışımının birbirine girdiği pop videonun imgeleriyle ilişki içinde gösterilebilir. Öyleyse, bu kısa ve hızlı izlenen videolar dijital müzik kanallarında, hiçbir belirli düzen olmadan

seyredilebilir. Daha önceki müziksel üsluplara oyuncu göndermeler, başarılı müzik topluluklarının özünde bulunurken diğer müzik toplulukları, Asyalı, Avrupalı ve Afrikalı-Karaibli tarzları içeren, eklektik bir kültürel ve müziksel üsluplar karışımını birbirine geçirir. Benzer biçimde, sağlıklı bir kimlik arayışımızda kondisyon bisikleti ya da ev içi kürek çekme makinası kendilerine ait bir yere sahip olmaya başladılar. Bu tür destekler, gerçek kürek çekme ya da bisiklet sürme süreçlerine ilişkin anlayışımıza dayanır; ancak bunların kullanımı, kendilerine ait bir gerçeklikle bağımsız etkinliklere doğru gelişmektedirler. Bu gözlemler dizisinin özünde, postmodern düşüncenin merkezî bir ilkesi vardır. İmgeler ve kültürel ürünler, artık tek bir gerçekliğe göndermede bulunmazlar, bunun yerine, kendi haklarıyla gerçeklikler haline gelmişlerdir.

POSTMODERNİZM, KENTLER VE BOŞ VAKİT

Daha önce değinildiği üzere, postmodern çözümlemenin özelliklerinden bir diğeri, seçkin sanat ve popüler kültür arasındaki ayırmada bir çöküşün olduğu iddiasıdır. Bu, yeni bir gözlem değildir; altmış yıl kadar önce, kitle kültürü eleştirmenleri, kitle zevkinin ticari sömürsünden dolayı yüksek kültürün zayıflayacağına ilişkin kaygıyı dile getirmişlerdi. Buna rağmen, bu erken yazarlarla çağdaş postmodern eleştirmenler arasındaki temel fark, postmodern eleştirmenlerin bu gelişimleri kutluyor olmasıdır. Postmodern değişimler hakkında iyimser olan yazarlar tarafından öne sürülen temel iddialardan biri, sürecin demokratikleştirici ve potansiyel olarak sınıfsız olmasıdır ve bu, sonuç bölümünün temelini oluşturacak bir meseledir. Ancak şimdi, boş vakit ve içinde yaşadığımız ve çalıştığımız kentsel mekânlar üzerinde postmodern değişimin etkisine bakacağız.

Yirminci yüzyılda postmodern meseleler hakkındaki pek çok tartışmanın başlangıç noktası, mimaridir. Hatta modernden postmodern çağa geçişin 15 Temmuz 1972, öğleden sonra, saat 3.32 olarak belirlenebileceği öne sürülmektedir. Bu, ödül kazanmış bir modern konut örneğinin –Saint Louis’deki Pruitt-Igoe konut sitesinin– düşük gelirli taraflardan bile insan yerleşimine uygun olmadığı düşünüldüğünden havaya uçurulduğu tarihtir. Modern mimari, fikirleri, 1960’larda kentlerimize hâkim olan yüksek katlarla simgelense de, en etkili dönemi 1920’lere rastlayan Le Corbusier gibi mimarların ilkeleriyle karakterize oluyordu.

Modernist mimarlar –kendi ilgi alanlarında modernist yazarlar ve ressamlar gibi– bütün önceki biçimleri reddettiler ve hem geleneksel hem

de klâsik mimari biçimlerinin yerine, rasyonel ve evrensel ilkelere dayalı binaların geçmesi gerektiğinde ısrar ettiler. Pratikte bu, genellikle beton ve camda sade, işlevsel bir tasarıma vurgu anlamına gelir. Bina, bağlam-sızlaştırılıp evrenselleştirilmişti. Kent merkezleri, bütün dünyada aynı görünümlü binalarla tekdüzeleştirilmişti. Bu, modernizmin üstanlatısıydı.

Aksine postmodern binalar ve kent manzaraları, bağlama duyarlılıkla ve farklı üslupların ve farklı tarihsel dönemlere göndermelerin ironik ve eklektik bir tarzda bir araya getirildikleri öz-bilinçli oyuncullukla karakterize olur. Özün ve amacın ötesinde, görünüşe karakteristik bir odaklanma vardır. Popüler ve seçkin kültürlerle eşit değer verilen sürecin bir parçası olarak bu, yerel ve klâsik özelliklerin kasıtlı bir karışımını içerir. Pek çok kentimizde 1960'larda sökülen parke taşlı caddeler, bir geçmişi canlandırma girişimi içinde tekrar yerlerini alıyor ve gaz lambalarının fiberglas kopyalarıyla süsleniyor.

Bununla bağlantılı olarak Gateshead'deki (kuzey doğu İngiltere) Metro Center, bize bir pastiş deneyimi sağlayacak şekilde temalandırılmış alışveriş alanlarına sahiptir. Akdeniz kıyısında, alışveriş merkezinin birbirine bakan yönlerinde, özlenen sıcak yaz gecelerini bize hatırlatmak için tasarlanmış, aynı şekilde ısıldayan lambaları paylaşan bir fıçı bira barında kalamar, bir İtalyan kafesinde ya da balıkçısında makarna yemek olanaklıdır. Bu duyguların esiri olursanız, o zaman deneyimi tamamlamak için seyahat acentaları elinizin altındadır. Hemen köşeyi döner dönmez, parke taşlarının, sokak lambalarının ve sütlü çay içebileceğimiz ya da nane şekeri alabileceğimiz küçük camekânlı dükkânların Dickensvari dünyasına girebiliriz. Baudrillard'ın da içinde yer aldığı pek çok yazar, postmodern eğlence mekânının örnekleri olarak, lunaparklara ve özellikle Disneyland'a işaret etmektedirler. Yine de buralara seyahat etmek zorundayız. Temalı alışveriş merkezlerinde, günlük alışveriş deneyiminin bir parçası olarak bize sunulan oyuncu alternatif gerçeklikler yaratısına sahibiz.

Yirminci yüzyılın eşsiz bir özelliği, bir yüzyıl önce hayal bile edilemeyen imgeler ve seslerin bir karışımıyla dünyamızı dolduran elektronik iletişim araçlarının yayılması ve hızla çoğalmasındır. Bu kadar çok rakip enformasyonun varolması, dikkat süremizin kısaldığı ve sürekli düşünce yüklü bir anlatı potansiyelinin zayıflatıldığı anlamına gelir. Bunun yerine kısa ömürlü deneyimin eklektik bir karışımını yaratan üslupları ve türleri karıştırıp eşleştiririz. Bu, dünyanın her yerinde, hepsi uzaktan kumanda cihazı kullanılarak dolaşılabilen, giderek artan sayıda televizyon kanallarıyla örneklenir. Televizyon, çoğunlukla yalnızca

resimlere bakmak için bazen bölümleri anlayarak, ancak nadiren bir programı ya da makaleyi başından sonuna tamamlayarak sayfadan sayfaya geçiverdiğimiz bir dergiye benzer hale gelir.

Bu süreksizlik boyutu, i-pod, DVD ya da CD-ROM gibi dijital depolama araçlarının gelişimiyle daha da belirginleşir. Televizyonun çizgisel akışını kesmek olanaklıyken, yine de programlar, başından sonuna izlenmesi için yapılır. Bir video kayıt cihazı bile, yalnızca zaman deneyimini daha hızlı değiştirme yolu sağlar, yine de bu, temelde çizgisel kalır. Encarta ya da Cinemania gibi CD-ROM temelli başvuru materyalleri, önceden verili öykülerin ya da argümanın kısıtlamaları olmaksızın, kendi sonuçlarımızı, kalıplarımızı yaratarak, potansiyel olarak sonsuz bir bağlantılar dizisi üretmemize olanak tanır. Bu, zamanın ve içeriğin ayrıldığı ve anlatının izleyici tarafından kontrol edildiği ve daima şimdiki zaman içinde bulunduğu gerçekten postmodern bir deneyimdir. Aynı şekilde, i-pod bir müzik listesinin kişisel düzeyde yeniden düzenlenmesine olanak tanır.

Postmodern kültürü yansıttığı söylenen birtakım yeni televizyon programı örnekleri var. Postmodern TV ve sinemanın en çok alıntılanan örneklerinden biri *Twin Peaks*'tir. David Lynch'in pek çok sinema filmi gibi bu da, zamansal ve mekânsal ilişkilerin kesilmesiyle ve parodi ve pastiş unsurlarıyla karakterize ediliyordu. *Twin Peaks*, bütün bir dizinin eylem başlamadan önce gerçekleşen bir cinayete odaklanması olgusundan dolayı dikkate değerdi. Cinayetten söz edilir ve onun unsurları geri dönüşlerle bir an için görünür, ancak cinayetin kendisi asla betimlenmez. Lynch, bunun yerine, ancak dizinin gösterimi bittikten sonra televizyon dizisinin dayandığı olayları açığa çıkaran bir sinema filmi yapmayı seçti. Bu filmin kendine özgü bir tarzı olup olmadığı ya da anlamının ve tutarlılığının televizyon dizisine ilişkin bir bilgiye bağlı olup olmadığı tartışma konusudur. Diğer televizyon tarzlarına ve dizilerine sürekli göndermeler değerlendiriliyorsa, televizyon programları şüphesiz en zengin anlama sahiptiler. Postmodern yüzey ve oyun vurgusunu örnekleyen programların, öykü çizgisi hakkında olduğu kadar, bir iletişim aracı olarak televizyon hakkında olduğu da söylenmektedir.

Postmodern karakteristiklerin sinemada, televizyonda ve reklâmcılıkta görülebilme oranı için, pek çok başka örnek sunmak olanaklıdır. Quentin Tarantino'nun filmleri, özellikle *Pulp Fiction*'ı ve sayısız televizyon kampanyaları, bu bölümde şimdiye kadar tartışılan unsurları içerir. Temsil alanında ve göstergelerin ve simgelerin bize sunulma tarzında temel bir

değişimin olduğu açıktır. Kısacası, artık kültür anlayışımızda naif olmak olanaklı değildir. Bu, çoğunlukla modern ve postmodern arasındaki farkı açıkça belirleyen kasıtlı bir ironiye karakterize olur.

SONUÇ

Özetle bu makale, iki temel ve birbiriyle ilişkili konuyu incelemiştir. Birincisi, tüketiciler olarak eylemlerimizin çağdaş dünyada kimliklerimizi belirleme boyutu ve ikincisi, postmodernin gündelik yaşamlarımız üzerindeki etkisi. Tartışma, özellikle özden üsluba doğru bir değişimi betimledi ve modern çağın kesinliklerinin ve üstanlatılarının artık desteklenebilir olmadığını öne sürdü. Eğer söylendiği gibi, postmodern dünyada temel yargı *Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım* ise, alışveriş yapamayanlara ve bu yüzden toplumsal kimlik temelinden yoksun bırakılanlara ne olduğu sorusu üzerinde düşünmemiz gerekir. Refah devletinin eski ilkelerine yeni tüketim değerleri tarafından meydan okunmasından dolayı bu, özellikle önemlidir. Bu yeni dünyada emekli aylıkları, sağlık bakımı ve toplumsal destek devletin sorumluluğundan bireyin sorumluluğuna geçer. Materyalist bir perspektiften, bu hizmetleri tüketme kapasitemiz, kimlikten daha öte bir şey inşa eder; bu, gündelik yaşamın fiziksel temelini etkiler.

Postmodern perspektifin eleştirmenleri, bunun, başkalarına karşı sorumluluklarımız pahasına, kişisel ve bireysel hoşnutluğa ilkesiz bir vurguya yol açabileceğine işaret etmişlerdir. Bazı yazarlara göre bu, kendi mantıksal sonucuna taşınan kapitalist pazar ekonomisini temsil eder. Bazılarına göre ise, postmodern fikirler demokratiktir; eski sınıf engellerinin ve seçkin kültürün kalelerinin yıkılmasının, tam toplumsal katılım için hepimize daha büyük fırsatlar sunduğu öne sürülür.

Sosyolog Zygmunt **Bauman**'dan bir alıntıyla bitirmek istiyorum. Bauman, yakın tarihlerdeki yazısında, postmodern değişimin gerçekliğini bilmekle, bunun, pek çok insanın toplumun tam ve aktif bir parçası olmaktan uzaklaştırılmasına yol açtığını fark etmek arasındaki gerilimi incelemektedir. Şu pasaj, *Özgürlük* adlı kitabından alınmıştır:

Çağdaş toplumun çoğu üyesine göre, eğer varsa bireysel özgürlük, kabul edilebilir ve daha az kabul edilebilir niteliklerinin tümüyle tüketim özgürlüğü biçiminde ortaya çıkar. Tüketim özgürlüğü, bireysel ilgileri ya da toplumsal bütünleşme ve sistematik yeniden-üretimi gözetir gözetmez (ve tüketim özgürlüğü üçünü de gözetir) politik bürokrasinin zorlayıcı baskısı hafifletilebilir; fikirlerin ve kültürel pratik-

lerin geçmişteki politik patlayabilirliği etkisizleştirilebilir ve bir yaşam tarzları, politika, ahlâkî ya da estetik görüşler çoğulluğu engellenmeden gelişebilir. Bu tür ifade özgürlüğünün hiçbir biçimde sistemi ya da sistemin politik örgütünü, yaşamları sistem tarafından belirlenen kişilerin kontrolüne tâbi kılmaması, elbette paradokstur. Politik açıdan etkisiz kalmak koşuluyla, tüketim ve ifade özgürlüklerine politik müdahalede bulunulmaz.

POSTMODERNİZM VE DİN

PAMELA SUE ANDERSON

Postmodernizm, herhangi bir inceleme ya da pratik alanında basit bir tanıma sahip değildir. Tanımları zamana ve mekâna olduğu kadar, içeriğe ya da akademik disipline göre de çeşitlilik göstermeye devam ediyor. Din alanı, bir istisna değildir. Bu alanı anlamak için, başlangıçta postmodernizmin, (i) insan soyunun tarih içinde ahlâkî gelişimine, (ii) evrensel uzlaşıya ya da kesinliğe yol gösteren bir akıl kavrayışına ve (iii) insanın yarattığı (farkları değil, insan aynılığını kabul eden) bir **büyük anlatı** açıklamasına duyulan **modern** inancın yitimiyle karakterize edildiğini varsaymak yararlıdır. Bu üç yönlü yitim, yirmi birinci yüzyıl dini üzerinde kesin bir etkiye sahiptir. Bu aşırı durumda postmodernizm, bağ anlamına gelen *religio* olarak dinin bizzat özünü ya da herhangi bir tanımını temelden yoksun kılar.

İnancın postmodern yerinden edilişi, epistemolojik bir anlamda anlaşılan dini temelden yoksun bırakır: yani ortaklaşa inanılan bir inançlar gövdesi olarak din, inananları birbirine bağlar ve bu inançlar rasyonel biçimde doğru olarak haklılaştırılabildiği ölçüde, bilgi için bir temel oluştururlar. Haklılaştırılmış doğru inanç olarak bilgi, öyle ya da böyle modern Batı felsefesinin epistemolojik odağıdır. Postmodernizm, din odağını inanç epistemolojisinden uzaklaştırma eğilimindedir. Bazı postmodern din filozofları, inananları aktif biçimde “inancın ötesi”ne geçmeye zorlarlar (bkz., Ellen Armour, *The Religious* içinde, ed. John Caputo, 2001; ve Amy Hollywood, *Feminist Philosophy of Religion* içinde, ed. Pamela Sue Anderson ve Beverly Clack, 2004).

Din, bir inanç meselesi midir? Yoksa dinî inanç, dinî toplulukların yaşanmış deneyimlerinin modern ve Batılı bir tahrifini aklamaya mı çalışmaktadır? İnancın ötesine geçen postmodern, bu inceleme alanındaki odağın tek bir din değil, dünya dinleri olması gerektiği yönündeki

postkolonyal bir vurguyla yeniden güçlendirilir. “Postmodernizm ve dinler ya da dinlerde postmodernizm”in müphem ve belirsiz bir ilişkiye göndermede bulunduğu açıklık kazanır.

İki Batılı kavrayış olarak postmodernizm ve din arasındaki ilişkinin dosdoğru bir açıklaması, doğrudan doğruya karşıtlık ve süreksizlik açıklamasıdır. Postmodernizm, biyolojik, bilişsel ve ahlâkî kesinlikleri temelden yoksun bırakırken, dinler bunlara dayanır. Çağdaş din felsefesi ve etik üzerine popüler kitaplara sahip bir yazar, bunu Hristiyanlık adına onaylar:

Hristiyanlığın gelişiyle Tanrı ... istikrarsız bir dünyada sabit bir anlam, hakikat ve değer noktası sunuyor görünüyordu. Postmodernizm, böylesi kesinlik dayanaklarının varolduğunu reddeder. Fırtınalı denizdeki insanları bir sığınak, dayanak aramaktan vazgeçmeye, “akıntıya kapılmaya” ve basitçe nerede olduklarını anlamaya çalışmaya davet eder. (Peter Vardy, *Being Human*, 2003)

Bu açıklamayı, doğru bir Hristiyanlık ve postmodernizm resmi olarak ne kabul ne de reddedeceğim. Bu Batılı resim, belirli bir din kavrayışı, özellikle de **köktenci** bir dinî inanç görüşü için doğru olabilir. Yine de **ironik** bir biçimde daha mistik pratiklere rağmen köktencilüğün çağdaş popülerliği, yalnızca Hristiyanlık’a ve İslâm’a değil, Ortodoks Yahudilik’e ve Doğulu dinlere de nüfuz eder.

Dünya dinlerindeki köktencilüğün, özellikle rasyonel bir bilgi arayışına direnirken Batılı biçimler aldığı öne sürülmektedir. Dinî köktencilik, bizzat postmodernizmin bir yan ürünü olarak görünür; inançları için tek-anlamli bir temel arayan köktenciler, kendi kesinliklerini ayrıntılı bir biçimde postmodern kesinliklere bağımlı ancak karşıt bir ilişki içinde kurma eğilimindedirler. Bir yazarın, postmodernizm ve köktenci dinler arasında bir karşıtlık ilişkisini özgül belirsizlikler lehinde ve aleyhinde argümanlar açısından haritalandırabilme rahatlığına rağmen, bu ikisinin basitçe birbirinden ayrılmasına karşı çıkılmalıdır. Tartışmalı bir biçimde köktencilüğün en kötü aşırılığı –açıkça terörist taktikleri küresel ölçekte haklılaştıran dinî inanç sahipleri– çağdaş dünyanın tanımlayıcı özelliklerinden birisidir.

Postmodernizm ve dinî köktencilik arasındaki karşıtlığa ilişkin başka bir mesele, ahlâkî göreciliktir. Yani köktenci bir konumun mutlak değerlerini öne sürmenin tersi, karşıt değerlerin birlikte varoluşunu ileri süren göreci bir açıklamadır. Aynı zamanda görecilik evrensel iddialarla

desteklensin ya da desteklenmesin, yerel anlatılar ve pratikler açısından dinin kavranılışı bağlamında ortaya çıkar. Postmodernizmin en erken belirtilerinden biri olarak bu göreciliğin doğası ve tehlikelerine başka yerlerde değinilmişti (Ernest Gellner, *Postmodernism, Reason and Relativism*, 1992 ve Vardy, *Being Human*'daki gibi).

Köktenci dinlerdeki küresel artış, perspektiflerdeki –bu durumda dinî perspektiflerdeki– farkların daha yaygın postmodern bir kutlamasıyla paralellik gösterir. Dünya dinleri teknolojik, ekonomik ve diğer kültürel dönüşümler hakkındaki düşüncede olduğu kadar, inanç hakkındaki düşüncede de akademik değişiklikleri yansıtır. Yirmi birinci yüzyılın başlarında dinler, zaman zaman bilmeden de olsa, kaçınılmaz biçimde postmodernizmin bazı genel karakteristiklerinden, onun akışkanlığından, çeşitliliğinden, belirsizliğinden ve nihayetinde hakikat ilgisi (yani inancı) yoksunluğundan etkilenirler.

Hristiyanlığın artık merkezi ya da ayrıcalıklı odak olmaması, postmodernizm ve din için önemlidir. Postmodernizm, hem akademik hem de popüler ilgiyi dünya dinlerine kaydırды. Bununla beraber Batılılar'ın, diğer dinleri, Hristiyan geleneği içindeki kendi değerleri ve kavramlarından türetilen terimler açısından düşünmeleri hâlâ yaygındır. Bu yüzden dinlerin incelenmesinde örtük Batılılaşmış Hristiyan değerlerin ve kavramların açığa çıkarılması gerekir. Epistemolojik bir terim olarak inancın, dinlerin incelenmesinde modern –tartışmalı biçimde Batılı– bir dayatmanın başlıca örneği olduğu zaten öne sürülmüştü. Bir başka örnek, “Yahudi-Hristiyan” nitelmesi, Yahudi geleneğinin meşru tamamlanışı olarak Hristiyanlığın hoş karşılanmayan bir dayatması tarzında görülmeye başlandı.

Hristiyan dini geleneklerinin ve içeriğinin sistematik bir incelemesi olarak akademik teoloji disiplini, kendi geleceğinin belirsizlikleriyle yüz yüzedir. Teolojinin marjinalleşeceği ve nihayetinde daha geniş ölçekli (ya da kapsamlı) dinî incelemeler ve dünya dinleri kategorileri tarafından yerinden edileceği yönünde bir tehdit vardır. Bu değişim sahnesi, üniversite teoloji ve din bilimleri bölümlerinin postmodern düşüncenin akışkanlığından rahatsızlığına kanıt sağlar. Din incelemelerinde yeniliğe direnme ve değişim yönündeki bu çifte fenomen, dinin postmodern dönüşümünü, onun tanımını ve disiplini oluşturduğu çağdaş sürecin bir göstergesidir.

Din felsefesinin artık kişisel Tanrı inancının (yani teizmin) incelenmesi ve haklılaştırılması değil, dinî “pratik”e yönelik eleştirel ilgi

olması gerekliliği, giderek popülerleşen postmodern bir kanıdır (örneğin bkz., Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, 1977). Burada postmodern eleştirmen, felsefenin haklılaştırma konusundaki takıntılı ilgisinin, modern felsefenin akla ayrıcalık tanımasının bir sonucu olduğunu iddia eder. Teistik inançların haklılaştırılmasında aklın rolü, aklın tarafsızlığı ve evrenselliği tartışmaya açılır. Postmodern eleştirmen, yalnızca inancın Batılı bir soyutlama olduğunu ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda insan bedeninin değil, ruhunun bir yetisi olarak akıl da belirli bir erkek inşa olarak eleştirilir. Bu aşırı durumda postmodernizm, ritüel eylemin ve bedensel pratiklerin **soykütüksel** incelemelerine bağlanmak yoluyla modern din felsefesini tahrip eder. Kavramların felsefi çözümlemesi yerine, ritüel eylem önemli anlamlandırma biçimi haline gelir. Analitik akla ilişkin postmodern eleştiri, dini, inançla eşitlediği kadar, modern felsefeye belirli bir başkaldırı da ortaya koyar. Bu eleştiri, başarılı olursa, din alanını cinsiyet, cinsellik, sınıf, ırk ve bedensel pratikler meselelerine açma yönünde ilk adım olacaktır.

Postmodernizmin Hristiyan teolojisi üzerindeki etkisinin farklı yönlerini anlamak için, David Brown'ın *Gelenek ve İmgelem: İfşa ve Değişim* (*Tradition and Imagination: Revelation and Change*, 1999) adlı eserini değerlendirmek yararlı olur. Brown şunları gözlemler: "Hristiyan teolojisi geleneksel biçimde her şeyi kuşatan bir anlatı ... sunmaya çalıştı ve aslında 'sistematik teoloji' terimi, çoğunlukla yalnızca bütün gerçekliği tek bir Hristiyan başvuru çerçevesi altında sistematize etme girişimi anlamında yorumlanmaktadır". Kuşatıcı bir anlatı, kesinlikle postmodern eleştirmen Jean-François **Liotard**'ın hedefini oluşturur. Liotard'ın postmodern "**üst-anlatılara karşı güvensizlik**" açıklaması, geleneksel Hristiyan teolojisi kavrayışını (yukarıda Brown'ın yaptığı gibi) tamamen temelden yoksun kılmasa da, bir savunma konumuna zorluyor görünür. Bununla beraber Brown, meselenin bu kadar basit olmadığını öne sürer ve postmodernizmin beş farklı teolojik kullanımını belgeler. Bunların her birini incelemeyeceğim. Ancak bu kullanımlardan biri, bu bağlamda özellikle incelenmeye değer: John Milbank gibi bazı "Radikal Ortodoks" teologlar, postmodernizme karşı çıkmaktan çok, onu belirli bir dünyevi çerçevenin, "evrensel akıl" adı verilen şeyin bir eleştirisi olarak kucaklarlar.

Radikal Ortodoks postmodern teoloji kavrayışı, **Aydınlanma** felsefesinin efendi anlatısına duyulan ve özellikle de tarihsel ilerleme, seküler akıl ve insanın Tanrı olmaksızın hakikati bulabileceği konusun-

daki iyimser görüşüne duyulan güvensizliğe bir tepkidir. Böylelikle postmodernizmle köktenci dinler arasında daha önceki karşıtlığın tersine, Radikal Ortodoks teoloji sahiden evrensel, alternatif bir çerçeve yaratmaya çalışır, çünkü bu çerçeve tüm gerçekliği kuşatan Hristiyanlık hakikatine dayanacaktır (bkz., John Milbank, Catherine Pickstock ve Graham Ward, ed. *Radical Orthodoxy: A New Theology*, 1999).

Radikal Ortodoksi'nin, teolojinin modern epistemolojiden çok, modern felsefeyle uyumlu olduğunu tanıtladığı düşünülebilir. Radikal Ortodoksi'ye göre, insan aklını tahtından etmeye yönelik postmodern iddia, Hristiyan inancına yolu açar. Bu tür teologlara göre, şüphecilik Tanrı'nın doğasının ve varlığının kesinliğini tanıtlamayı olanaksız kılarken, modern şüphecilik de Hristiyanlık'ı modası geçmiş olarak karakterize eden inancı yansıtır. Postmodern akışkanlık ve belirsizlik, modern felsefeyi karakterize eden (örneğin tarihte ahlâkî ilerleme, Tanrı'nın insan kimliğini yaratması, aklın hakikati gibi) sabit kesinliklere tercih edilir görünebilir. Bununla beraber, tüm filozoflar ya da teologlar bunun olumlu bir hareket olduğuna inanmazlar. Brown, –hakiki– efendi anlatı olarak Radikal Ortodoks Hristiyan teolojisi yeni kavrayışının özündeki postmodern ironiye işaret eder. Bu efendi anlatının evrensel olduğu yönündeki iddiada belirleyici sorun, herkesin –hatta her teistin ya da Hristiyan'ın– Radikal Ortodoks teolojii doğru bir gerçeklik açıklaması olarak ve özellikle insanî ve ilâhî ilişkilerin bir açıklaması olarak kabul etmemesidir. Brown, Alvin Plantinga'nın güvence inanç teorisi gibi, çağdaş din felsefesi adına üretilen ve savunulan diğer kuşatıcı efendi anlatılarda da aynı sorunu bulur.

Plantinga genel bir epistemolojik soru sorar: Hristiyan inancı postmodern dünyada yaşayan zeki insanlar için kabul edilebilir midir? Bu soruyu, Hristiyan inançlarının bilişsel yetilerin uygun bir biçimde işlev görmesiyle biçimlendiği ölçüde güvencelenirildiğini öne sürerek yanıtlar. Plantinga'nın argümanı, insanların yalnızca şeyleri bilmelerine olanak tanıyan algılama, hafıza ve akıl yürütme gibi doğal bilişsel yetilere sahip olmadıkları, ancak bizim aynı zamanda Tanrı hakkındaki temel inançları oluşturmamıza olanak tanıyan doğal bir bilişsel yetiye de sahip olduğumuz yönündedir. Plantinga, Reforme edilmiş epistemolojisini *güvencenin* bilgiyi doğru inançtan ayırt ettiğini göstermek için savunur. Ancak, sorunsal biçimde, John Calvin'ın teolojisinden türetilen bir günah nosyonunun inananlara ve inanmayanlara uygulandığını, bu doğal bilişsel yetinin günahla köreltildiğini ya da bozulduğunu varsayar. Plantinga'nın evrensel efendi anlatısı, Hristiyan inançlara ya da kesinliğe inanmayan-

ların güvencelenirilmiş Hristiyan inancına sahip olmaları için, bozulmuş yetiyi “onaracak” inanca sahip olmaları gerektiğini öne sürer (bkz., Alvin Plantinga, *Warranted Christian Belief*, 2000).

Sonunda, Radikal Ortodoksi ve Reforme edilmiş epistemoloji, ayrı ayrı efendi anlatılarını Aydınlanma’ya ya da köktenci din biçimlerine olumlu postmodern alternatifler olarak sunsalar da, bu alternatiflerle ilgili ciddi endişeler vardır. Aydınlanma ve postmodern din kavrayışları arasındaki müphemlik kadın kimliği, rasyonelite ve özerklik sorunları söz konusu olduğunda bazı feminist din filozoflarını endişelendirir (örneğin bkz., Pamela Sue Anderson, *A Feminist Philosophy of Religion*, 1988). Postmodernizm, Aydınlanma ile dinde kadınlar için gerçekleştirilen pek çok gelişmeyi temelden yoksun kılma tehlikesi taşıyor mu? Kadınlar bazı modern değerlerden vazgeçmeyi istemeyebilirler. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Aydınlanma’nın bir parçası olarak kadınların öz-kimliklerini insan toplulukları içinde özerk, rasyonel ve ahlâkî failer olarak kurma ve koruma yönünde atılan adımlar, cinsel, ırksal, toplumsal maddi ve ekonomik baskının içinde yer aldığı çeşitli baskı biçimlerini alt etmek için çok değerli ve önemli adımlardır. Endişe şudur: (ister Radikal Ortodoksi, isterse Reforme edilmiş epistemoloji olsun) postmodern bir Hristiyan anlatısının yaratılışı, temelde yalnızca dogmatik değil, aynı zamanda kadınları ve toplumsal ve ekonomik açıdan ayrıcalıklı teolojik çevrelerin kenarlarındaki herkesi baskı altına alan pre-modern din kavrayışlarına geri dönüş halini alır. Şüphesiz çok dogmatizmin seçilmesi, zorunlu olarak dine karşı çekici ya da ileriye dönük bir alternatif değildir. Postmodernizmin efendi anlatı biçimlerinin özündeki din kavrayışları daha kuşatıcı olmaktan çok, Hristiyanlık’ın bazı inananları dışında hepsini dışlar. Postmodernizme karşı benzer bir müphemlik, daha geniş çapta kültür incelemeleri ve diğer eleştirel toplumsal teoriler bağlamında feminist tartışmaları karakterize eder. (bkz., “Postmodernizm ve Feminizm” başlıklı 3. makale)

Postmodernizme daha öte tepkiler, din alanındaki diğer cepheleri de kullanır. Üç yönlü postmodern inanç yitimine bir diğer esaslı tepki, temelde olanaklı bilginin sınırları dışında anlaşılan dinî deneyime odaklanır. Burada kullanılan terimler, Kant’ın Aydınlanma felsefesiyle uyumludur; postmodern din, olanaksızın deneyimlenmesinde yeni olanakların bulunmasına yönelik bir uygulama halini alır. Yani Kant, modern felsefeyi insan bilgisinin sınırlarına taşır ve bu postmodern tepki, dinin, olanaklı olanın dışında, dilin dışında, gizem ve armağan alanında

yer aldığı fikriyle uyumludur. Postmodern armağan tartışmaları, bu kavramın istikrarsızlığının olanaksız olanın deneyimlenmesi sonucunu doğurma tarzını tanıtlamaya çalışır. Yani bir bağışlayan, birine bir armağan verir vermez, alıcı borçlanır; bu, alıcıya değil, bağışlayana eklenir; ancak bu, armağanın yaptığı kabul edilen şeyin tam karşıtıdır. Jacques Derrida ve Jean-Luc Marion *Tanrı, Armağan ve Postmodernizm*'de (John D. Caputo ve Michael J. Scanlon, ed., *God, The Gift and Postmodernism*, 1999), armağan üzerine büyüleyici bir özveri mukabelesi sunarlar. Caputo, olanaksız olanı deneyimleme ya da gizemli olanı kavrama arzusunu, yeni, daha kapsayıcı –yine de mistik– bir din kavrayışı için postmodernizmin belirleyici unsuru olarak açıklayan bu tür postmodern düşünürleri bir araya getirir.

Burada Lyotard da, Kantçı yüce açısından arzu ve olanaksız olanın deneyimlenmesi olanağını desteklemek için seçilir. Yüce akılla, anlama gücüyle ya da imgelemele kuşatılamayacak mutlak büyüklüğün bir deneyimidir (bkz., Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, 1994). Ancak önemli bir biçimde Lyotard'a göre yüce de, bir bütünlük araştırmasına her zaman engel oluşturur. Lyotard tarafından kavranıldığı şekliyle postmodernizm, tüm bütünleştirici nihaî gerçeklik açıklamalarına karşı bir harekettir. Bu yüzden bütünleştirici bir amaç arayan ya da sunan bir din biçimi başarısızlığa mahkûmdur. Bununla beraber yüceyle, onun büyüklüğü ve ifade edilemezliğiyle oluşturulan postmodern din biçimleri, (muhtemelen) dinin, olanaklı olanın alanına sınırlandırılmasıyla ilgili sorunlardan kaçınabilir. Bu mistik eğilimli dinin savunucuları, post-Kantçı hareketlerin, Tanrı'nın ya da kutsalın, her biri karşı cinsi dışlayan antropomorfik ya da jinekolojik açılardan kavranması sorunundan eşit biçimde kaçınabileceklerini umarlar. Bu yüzden, bazı feminist teologların ve din filozoflarının, bu mistik din alternatifini çekici bulmaları şaşırtıcı değildir. Yine de yanılsama ve gizemleştirme tehlikesi –modern din kavrayışının kaçınmayı amaçladığı tehlike– sürer.

Sonuçta postmodernizm ve din(ler) ya da din(ler)de postmodernizm, dinî inanç sahipleri ve din araştırmacıları için bütün bir önemli sorular alanını açan bir konudur. Köktencilik olarak din de, bir özne kadar sabit midir? Bu, asla bu tür güvenlik biçimlerini koruyamayan küresel bir dünya için kesinlikler öne sürüyor görünür. Odağını, anlamlandırma biçimleri olarak ritüel eyleme çeviren dine ne olacak? Modern felsefenin teistik inancı haklılaştırma odağı, postmodern beden pratiği ve ritüel eylem odağı tarafından temelden yoksun kılınabilir. Yine de dinin tanımı ve değeri

belirsiz kalır: yalnızca her eylemi tanımlayan pratik kadar istikrarlıdır, yalnızca her ritüeli oluşturan **iktidar** kadar güçlüdür ve yalnızca her insanın cinsiyeti kadar sabittir. Yeni bir efendi anlatı olarak din, seküler akıl **üstanlatısının** postmodern eleştirisiyle uyumlu mudur? İlk bakışta bu, (yalnızca) dinî inanca ilişkin modern şüpheciliğin başarılı şekilde yerini alan bir alternatif sunar görünüyor. Bu, herkesin evrensel anlatıyı onaylamaması sorununu çözümsüz bırakır, yani evrensel olanı onaylama başarısızlığının günahıtan kaynaklandığının söylenmesi uygun olmayan bir yanıttır. Sonuç olarak, postmodern bir dünyada din akıl, anlama gücü ve imgelem boşluklarındaki akışkanlık ve belirsizlikle açılan olanaksız olanın deneyimlenmesi arayışıyla ilişkili midir? Dinin özü olarak post-Kantçı yüceye odaklanmak, bu soruya bir yanıt oluştur. Bazı postmodern filozoflara göre, ifade edilemeyen büyüklük, modernitede mevcut olmayan bir kutsallık duygusu verir. Yine de, insanî somutlaşma ve farka ilişkin bir özgüllük ve kesinlik yitimine maruz kalma eğilimindeki bu dinin tam içeriğiyle ilgili bir sorun ortaya çıkar. Nihayetinde postmodern bir dünyada “din”, çoğul, somut, maddi ve toplumsal farklar kavrayışıyla daima istikrarsız bir gerilim içinde kalıyor görünür.

POSTMODERNİZM VE POSTKOLONYAL DÜNYA

ELEANOR BYRNE

Postmodernizme duyulan ilgi, post-Aydınlanma rasyonalizmi büyük anlatılarının parçalanmasının kutlanmasıyla sınırlandırılırsa, o zaman bütün entelektüel coşkusuna rağmen postmodernizm, büyük ölçüde dar bir girişim olarak kalır. Postmodern durumun asıl önemi, bu etnosentrik fikirlerin epistemolojik “sınırlar”ının, aynı zamanda başka uyumsuz hatta muhalif tarihler ve sesler –kadınlar, kolonileştirilenler, azınlık gruplar, denetlenen cinsellikleri taşıyanlar– alanının dillendirilme sınırları olduğunun fark edilmesinde yatar. (Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 1994)

Son yıllarda **postmodernite** tartışmalarındaki en ilginç müdahalelerden bazıları, **postkolonyal** ve postmodern teorinin sınırları üzerinde çalışan bir takım eleştirmenlerden gelmektedir. Esasen postkolonyal teoriyle ilişkilendirilen eleştirmen Homi K. Bhabha, etkili eseri *Kültürün Konumlandırılması*’nın (*The Location of Culture*) girişinde yer alan yukarıdaki yorumunda, postmodernizmin önemini ve postmodern durumu yeniden konumlandırmaya çalışır. Bhabha, Jean-François Lyotard’ın erken eseri *Postmodern Durum*’da ana hatlarıyla ortaya koyduğu büyük anlatıların çokça kutlanan krizinin etkin biçimde anlaşılmasının, görünüşte kuşatıcı bu açıklayıcı anlatıların etnosentrik olarak sınırlandırılabilmesine ilişkin bir kavrayışı gerektirdiğini öne sürer. Yani bunlar toplulukların, kültürlerin ve seçkinlerin özel kültür tarihlerine bağlanan inanç sistemi ve **anlatı** türleri olarak ifşa edilirler. Dahası Bhabha, postmodernizmi coşkuyla teorileştiren eleştirmenlerin ve teorisyenlerin de, söz konusu büyük anlatıları istikrarsızlaştıran eleştirel güçlerden birinin, bir dizi azınlık konumunun selamladığı muhalif ve ayırksı seslerin

etkisi olduğunu kavramadıklarından aynı etnomerkezcilikle suçlanabileceklerini öne sürer. Martin Heidegger'in, "İnşa, Yaşama, Düşünme" ("Building, Dwelling, Thinking", *Poetry, Language, Thought*, 1971) başlıklı makalesinde, sınırın yalnızca belirli bir şeyin sınırı ya da sonu değil, aynı zamanda başka bir şeyin varoluşunun başladığı yer olduğu yorumunu izleyerek, onları sınırlara, sınırdaki bir varlığa konumlandırır. Bhabha'ya göre bu, azınlık seslerin tasarlanabileceği tarzın yararlı bir formülleştirimi olabilir.

Burada Bhabha açıkça, postmodern durum deneyimini, sözde birinci dünyaya, deyim yerindeyse geniş ölçüde Batılı ya da Batılılaştırılmış, endüstrileşmiş ve kapitalist ülkelerde ve alanlarda konumlanmış ve bu dünyanın sakinlerince deneyimlenmiş olarak görmekten çok, postmodernizmin ilgilerinin, kolonyalizm deneyimleri ve postkolonyal müzakereler ve mücadeleler aracılığıyla daha yararlı biçimde düşünülebileceğini öne sürer. Aslında aynı derlemede "Postkolonyal ve Postmodern" ("Postcolonial and Postmodern") başlıklı bir diğer makalede daha da ileri gider:

"Kolonyal" metinsellik, yönctimsel söylemler ve kültürel pratikler içinde farklı anlamların ve değerlerin karşılaşmalarının ve müzakerelerinin, çağdaş teoride yaygın hale gelen pek çok *avant la lettre* [olgunlaşmamış] anlama ve yargılama sorunsalını –**aporia**, müphemlik, belirsizlik, gidimli kapanış sorunu, faile yönelik tehdit, niyetlilik statüsü, bütünleştirici kavramlara başkaldırı bunların yalnızca bir kağıdır– açığa çıkardığına giderek daha fazla inanıyorum. (*The Location of Culture*, 1994)

Bhabha, topluca karakteristik postmodern ilgiler olarak görünen şeylerin, postkolonyal dünyanın kolonyal ve anti-kolonyal anlatıları ve tarihleri bağlamında kolayca bulunabileceğini öne sürer. Önerileri, kolonyalizmin hem kolonileştiren hem de kolonileştirilen için ürettiği özel anlatılar ve kimlikler etrafında şekillenir. Her iki koşulun deneyimleri, göçmen kolonileri olsun ya da olmasın içerilen kültürlerle bağlı olarak tartışmalı bir biçimde oldukça farklı ve çeşitlidir, farklı kolonizasyon dönemleri boyunca tarihsel olarak değişiklik gösterir. Bununla beraber Bhabha'nın, kolonyal anlatıların çelişkileriyle ilgili, silahlı vahşetle güçlendirilen bir uygarlaştırma misyonu gibi; kolonyal demokrasiye izin vermeyi reddeden "demokratik" hükümetin bir ürünü gibi; tebaasından, empoze ettiği kültürü taklit etmesini ya da örnek almasını isteyen, ancak asla bu kültürün tam üyeliğine olanak tanımayan –"neredeyse aynı, ama beyaz

değil”– bir sistem gibi kapsamlı gözlemleri, kolonyalizmin bütünleştirici “büyük anlatılar”ının sürekli bir kriz durumu içinde olduğunu öne sürer.

Ranajit Guha’nın Hindistan’daki kolonyal iktidar ilişkileri üzerine yazıları, anlamlı bir biçimde Bhabha’nın modelini aydınlatır:

Güney Asya’daki kolonyal devlet, kendisine babalık eden metropoliten burjuva devletine hiç benzemiyordu ve aslında ondan temelde farklıydı. Bu fark, kolonyal devlet egemenlik yapısında baskının zorladığı iknaya hegemonyacı değilken, metropoliten devletin ikna anının baskı anını zorladığı bir iktidar ilişkisine dayalı egemenlik iddiasıyla karakterce hegemonik olması olgusuna bağlıydı. (*Dominance Without Hegemony*, 1997)

Oldukça farklı bir açıdan yaklaşan, ancak eşit derecede postmodernizm ve postkolonyal dünya arasındaki ilişkiyle ilgilenen Marxist eleştirmen Aijaz Ahmad, *Teoride (In Theory)*, 1992) başlıklı kitabında, üçüncü dünya kategorisinin anlaşılma tarzlarıyla ilgilenir ve üçüncü dünyanın hem kökenlerini hem de kaynaklarını gözönüne alır. “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” (“Third World Literature in The Age of Multinational Capitalism”, *Social Text*, 1986) başlıklı makalesinde Ahmad, postmodernizmin büyük teorisyeni Fredric Jameson’ın eserlerinde bulduğu sorunları tartışır. Ahmad, Jameson’ın bütün “üçüncü dünya” edebiyatını tek bir amaca, “ulusal alegoriler” üretme amacına sahip görmesiyle ilgilenir. Urdu dilinde şiirler de yazan Hindistanlı bir Marxist olarak, aslında büyük ölçüde özdeşleştiği, kendisiyle ortak amaca sahip olduğunu düşündüğü bir eleştirmen tarafından “Ötekileştirilmiş” olmaktan rahatsızlık duyar. Jameson’ın “üçüncü dünya” edebiyatını bu şekilde homojenleştirmesi ve kategorileştirmesinin nedenlerinden birinin, onun bizzat terimi anlama tarzı olduğunu öne sürer.

Birinci ve İkinci Dünyalar kendi üretim sistemleri (sırasıyla kapitalizm ve sosyalizm) açısından tanımlanırken, üçüncü kategorinin –Üçüncü Dünya’nın– sırf dışsal biçimde yerleştirilen fenomenlerin “deneyimi” açısından tanımlanmasını anlamlı buluyorum. Bizzat insanlık tarihini kuran şey, ilk iki durumda mevcuttur, üçüncüsünde yoktur. (*In Theory*, 1992)

Ahmad, ya eleştirmen Edward Said’in ufuk açıcı metni *Oryantalizm*’de (*Orientalism*, 1979) öne sürdüğü gibi, Batılı emperyalizme ve emperyalist Bolşevizm’e karşı çıkan, kendinden emin

yeni bir ulusçulukla politik açıdan güçlendirilmiş yeniden doğan “Doğu” olarak ya da büyük oranda barış için bir güç olacak postkolonyal ulusların militer biçimde örgütlenmemiş bir düzenlemesi olarak çeşitli üçüncü dünya karakterizasyonları hakkında şüphecidir. Ahmad, bu tür bir formüleştirmede üçüncü dünyanın, ne kapitalist ne de sosyalist olarak anlaşılmayacaksa, nasıl anlaşılabileceğini sorgular. Çağdaş Hindistan örneğini, üçüncü dünyayı oluşturacağı varsayılan homojenleştirilmiş uluslar görüşünü alt üst eden bir durum olarak sunar ve hem Hindistan’ın endüstrileşmesinin hem de onun çokuluslu şirketlerinin büyümesinin, birinci dünyayla benzerlikler taşıdığını öne sürer. Hindistan’ın “1947’deki Bağımsızlık’ından beri kesintiye uğramamış burjuva parlamento idaresinin”, “İtalya’nın kesintiye uğramamış burjuva-demokratik yönetiminin modern sicilinin derecesine oldukça benzer bir sicili” olduğunu belirtir (*In Theory*).

Ahmad’ın amacı, kendinden emin sınıflandırmayı sarsmak ve ayrıca Jameson’ın kapitalist bir birinci dünya ve “muhtemelen pre-kapitalist ya da kapitalist olmayan bir Üçüncü Dünya” (*In Theory*) inşa etmesiyle ortaya çıkan bir **ikili karşıtlık** olarak gördüğü şeyi istikrarsızlaştırmaktır. Anlamlı bir biçimde, birinci dünyanın ne zaman birinci haline geldiğini sorarak incelemenin başlıklarındaki terimlere de döner. Jameson üzerine tartışmasının sonunda, şu yorumda bulunur:

Jameson’ın küreyi üç dünyaya bölmelerini kabul etsem bile, yine de tam burada, Birinci Dünya’nın küresel postmodernizminin göbeğinde, gerçek bir Üçüncü Dünya’nın, muhtemelen bunların ikisinin ya da üçünün varolduğunda ... ısrar etmek zorundayım. (*In Theory*)

Burada, Ahmad’ın bu “üçüncü dünya”yı birinci dünyadaki postmodernizm deneyimine katılıyor ya da ondan ayrılıyor olarak görüp görmediği tamamen açık değildir. Ahmad, azınlık deneyimlerinin postmodern sayılması konusunda kesinlikle Bhabha’dan çok daha ihtiyatlıdır. Bhabha’nın **postyapısalcı** teoriyle diyalog içindeki azınlık perspektiflerinin **modernite söylemlerine** etkili bir biçimde müdahale edebileceği önermesi hakkında iğneleyici yorumlar yapar:

Elbette Bhabha, postmodernitenin, bu post-’un geçmişi üzerine yargılarda bulunabilmek için modernitenin avantajlarını kullanan maddi koşulları içinde yaşamaktadır. Başka bir deyişle, ... ilerleme fikrini ... çürütmek için çok modern, çok zengin, çok köksüz bir zihin türünü benimser. Bu uzun

geçmişin iyi ve kötü sonuçlarıyla yaşayanlar ve nüfusun çoğunluğunun modernitenin hastane veya daha iyi sağlık sigortası ya da hatta temel okur-yazarlık gibi avantajlarına ulaşmalarının engellendiği yerlerde yaşayanlar, bu tür bir düşüncenin terimlerini anlayamazlar. (*In Theory*)

Ahmad, postmodernizmin ve postkolonyal eleştirel yaklaşımların olası amaç birliği hakkındaki bu şüphesini, postkolonyal teoriyle ilişkilendirilen birkaç önemli eleştirmenle paylaşır. Ian Adam ve Helen Tiffin'in *Geçmiş Son Post: Post-Kolonyalizmin ve Postmodernizmin Teorileştirilmesi* (*Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, 1990) başlıklı eserleri üzerine değerlendirmesinde Roger Berger, **Marxist** postkolonyal eleştirmen Benita Parry'yi onaylayarak kendisine göndermede bulunur. Benita Parry'ye göre postkolonyal ve postmodern metodolojilerin ayrı oldukları ve yararlı bir eleştirel diyalogu sürdürme ihtimallerinin olmadığı kabul edilmelidir. Parry, postkolonyal bir yaklaşımın, kültürel anlamların her zaman nihaî olarak politik anlamlar olduğunu ve metinlerin "tarih içindeki üretim ve alımlanma koşullarından ayrılamayacağını" kavrayan bir yaklaşım olarak anlaşılması gerektiğini öne sürer. Berger, "postmodernizmin, gidimli olanın bölgesel iddialarını sonsuzca yayılmak ve böylelikle metinsel manevralara kendi içlerinde ve kendilerine ait birleştirici dayanışma noktaları konumu olarak ayrıcalık tanımak" istediğini iddia eder (Berger, *Postmodern Culture*, 1992).

Berger'in *Geçmiş Son Post* değerlendirmesindeki yorumları, postmodernizm ve postkolonyalizm arasındaki ilişki üzerine önemli tartışmalarda, metinsellik sorunları etrafında kutuplaşma yönünde bir eğilimine işaret eder. Berger postmodern bir metinsellik ilgisini neo-kolonyal tarzda iş görüyor olarak karakterize ettiğinde, onun Stuart Hall'ın formülleştirimini kendine özgü yeniden kullanımı kesinlikle bunu yapar; "bölgesel yayılma", postmodernizmin Batı'da geç kapitalizmle iş birliği yapıyor olarak anlaşılması gerektiğini ve bir tür "Batılı metinsel emperyalizm"i meşrulaştırdığını ima eder (Berger).

Bu, 'metin' üzerine postmodern odak ve postkolonyal "deneyim" arasındaki bir ikili karşıtlığın pekiştirildiği eleştirel bir paradigmadır, ancak bazı ciddi kusurları vardır. Berger, "post-modernist metinsellik ve postkolonyal (ya da aslında neo-kolonyal) deneyimin yaşanmış gerçeklikleri arasında temel bir uyumsuzluk" olduğunu öne sürer (Berger). Her iki gruba ilişkin bu tür bir karakterizasyon, zorunlu olarak fazlasıyla

geniş içeriklidir. Bu yaklaşım, postmodernizmi Batılı deneyimlerle ve uğraşlarla aynı sıraya sokmaya çalışırken, “metin” ve “deneyim” arasında bir ikiliğin yükselmesi de, kolonyal öznenin kolonyal ya da neo-kolonyal bilgi için bir “iyi nesne”yi temsil ettiği neo-kolonyal bir tavır gerçekleştirme tehlikesini göze alır ve kolonileştirilen deneyimlerin “hakikat”i, kolonileştirenin kendisini tanımasına olanak sağlar. Viktoryenler’in, Britanya İmparatorluğu’nun yerli halklarının eşyalarını müzelerinde ilkel nesneler olarak sergilemelerini örgütleyen, kesinlikle bu modeldir.

Bu sorunsal, yaklaşık on yıl önce, en önde gelen ve etkili postkolonyal eleştirmenlerden biri olan Gayatri Chakravorty Spivak tarafından UK 4. Kanal’daki *Voices* dizisi *Knowledge in Crisis* için 1984’de kendisiyle yapılan bir söyleşide tartışılmıştı (Bu söyleşi için bkz., “The Post-modern Condition: The End of Politics?” başlığıyla S. Harasym, ed., *The Postcolonial Critics: Interviews, Strategies, Dialogues*, 1990). Geoffrey Hawthorn’un “grand récits”e (büyük anlatılar) post-yapısalcı saldırısını açıklaması istendiğinde Spivak, hem postkolonyal hem de postmodern ilgileri yankılayan bir yanıt verir:

Bunu incinirliğin radikal bir kabulü olarak görüyorum. Grand récits, büyük anlatılardır ve anlatının görünüşte bir sonu vardır. Bu, toplumsal adaletin nasıl gerçekleştirileceğini söyleyen bir programdır. Ve postyapısalcıların, eğer kendilerini doğru anladıysam, bir anlatı kurulduğunda bir şeyin dışarıda bırakıldığını tekrar tekrar düşündüklerini sanıyorum. Bir son belirlendiğinde, diğer sonlar reddedilir ve muhtemelen bu sonların ne oldukları bilinmez. Bu yüzden, sanırım, postyapısalcıların tekrar tekrar sordukları şey şu: Dışarıda bırakılan nedir? Dışarıda bırakılanı bilebilir miyiz? (*The Post-Colonial Critic*)

Spivak’ın betimlemesi her iki alanı çok üretken biçimde birbirlerine açıyor görünür. Ayrıca postyapısalcı bir “metin” ilgisinin, *Geçmiş Son Post* derlemesinde neredeyse sorgusuz sualsiz kabul edilen anlatı ve deneyim arasındaki ikili bölünmeyi destekler biçimde nasıl okunmaması gerektiğini kapsamlı bir biçimde açıklar.

Kesinlikle Derrida ve Lyotard’ın anladığı şekliyle metin, hiç de sözel metin değildir. Muhtemelen bu sorunu ele almanın da yine iki yolu vardır. Onlar politik felsefe, tarih felsefesi ya da her ne olursa olsun gerçek sözel konuları okudukları zaman, bunların da dil içinde üretildiklerini göstermekten hoşlanırlar – çünkü onların dil içinde üretildiklerini unutma yönünde bir

eğilim vardır. Metnin sözel olarak anlaşıldığını elbette söyleyebilirsiniz. Ancak onlar metinden başka bir şey olmadığını vb. söylediklerinde, bir ağdan, bir dokumadan söz ediyorlar –buna isimler verebilirsiniz– politiko-psiko-cinsel-sosyo isimlerini verebilirsiniz ... Onu isimlendirdiğiniz anda, bundan daha geniş bir ağ vardır. Ve sonlarına ulaşamadığımız çok daha geniş metin/doku/dokuma içinde etkiler olduğumuz nosyonunun, her şeyin dil olduğunun söylenmesinden çok farklı olması boyutunda. (*The Post-Colonial Critic*)

“Batı” felsefesindeki temel kavramların postyapısalcı sorunlaştırmaları ve zaman zaman kimi postkolonyal eleştirmenlerin bu temel kavramlardan bazılarına yaptıkları yatırım arasında algılanan bir farktan dolayı, belirli postkolonyal perspektiflere yönelik sorunsalın tanıtlanması olarak en çok alıntılanan, muhtemelen Jacques Derrida’nın eserleridir. Esasen bu tür bir kutuplaşma, kimliğin “merkezsizleştirilme”sinin ve istikrarlı özelliğin reddinin, kolonyal ve neo-kolonyal güçlere karşı mücadele edenler açısından Spivak’ın “stratejik özcülük” adını verdiği şeyi benimseme zorunluluğuyla çelişen Batılı bir lüks olarak kavrandığı kimlik sorunları etrafında merkezlenir. Bu tür bir strateji kimlik, etnisite, cinsiyet ya da sınıf konumlarına ilişkin belirli kategoriler etrafında birleşmeyi gerektirebilir. Bununla beraber, son yıllarda postkolonyal alanlarda çalışan bir takım eleştirmenler, şimdi olduğu gibi, “zaten her zaman” aşırı biçimde kullanılan postkolonyal terimini kullanmak için, Derrida’nın eserlerinin postkolonyal perspektiflerden yeniden değerlendirilmesi yönünde zorlayıcı argümanlar sunmaktadırlar. “**Yapıbozum** ve Postkolonyal” (“Deconstruction and the Postcolonial”, Nicholas Royle, ed., *Deconstructions: A User’s Guide* içinde, 2000) başlıklı makalesinde Robert Young, postyapısalcı düşünme biçimlerinin ortaya çıkışının yeniden düşünüleceği tarzlarla ilişkin kendi değişen kavrayışlarını değerlendirir. Yorumları, etkili eseri *Beyaz Mitolojiler: Tarih Yazımı ve Batı’daki* (*White Mythologies: Writing History and the West*, 1990) giriş değerlendirmelerinden kaynaklanır:

Eğer sözde “sözde postyapısalcılık” tek bir tarihsel uğrağın ürünüyse, o zaman bu uğrak, muhtemelen 1968 Mayıs’ı değil, daha çok –şüphesiz hem bir belirti hem de bir ürün olan– Cezayir Bağımsızlık Savaşı’dır. Bu bakımdan, diğerleri arasında Sartre, Althusser, Derrida ve Lyotard’ın, hepsinin, ya Cezayir doğumlu olması ya da kişisel olarak bu savaşın olaylarına karışması önemlidir.

Young, postyapısalcılığın (ve burada yararlı bir biçimde postmodernizm olarak da okuyabiliriz) tamamıyla Batı'da ve Batı'ya ait bir karakterizasyonu olduğunu öne sürer. Aijaz Ahmad'a "Batı'da entelektüel ya da politik öneme sahip görünmeye başlayan her şeyin (sözde) üçüncü dünyayla hiçbir ilişkisi olmadığını" varsaydığından dolayı çıkışır ("Deconstruction and the Postcolonial"). Şöyle devam eder:

Çağdaş postkolonyal teoriyi, Batılı olmasından hareketle "üçüncü dünya" adına reddedenler, yine de Derrida'dan başlayarak tam da üçüncü dünyanın katkısını olumsuzluyorlar; bu yüzden eleştirilerinin savunma iddiasında bulunduğu Avrupalı-olmayan eseri, tam da onu destekledikleri anda inkâr ediyorlar. ("Deconstruction and the Postcolonial")

Young, başka yerde buna, merkezless Cezayir kimliğine göndermelerin Derrida'nın eserlerinde her zaman sezilebileceğini, ancak son yıllarda kendi Franko-Magribî kimliği olarak adlandırdığı şey hakkında giderek açık olmaya başladığını iddia eder. Derrida, *Ötekinin Tek-Dilciliği ya da Kökenin Protezi*'nde (*The Monolingualism of the Other or the Prosthesis of Origin*, 1998), düşüncesindeki bu yörünge üzerine eğilir:

Kesinlikle, diyelim ki –yazıdan, izden, fallogosentrizmin ve Batı metafiziğinin yapıbozumundan dolayı ... uzun süreden beri beni ilgilendiren her şey, bütün bunlar, bu tuhaf başvurudan, mekânını ve dilini benim bile bilmediğim, bana bile yasaklanan bir "başka yer"e ilerleyemiyor; sanki içine doğduğum kültürü çevremde bulduğum tek dile ve tek Fransız Batılı kültüre tercüme etmeye çalışıyor gibiyim, benim için erişilmez bir olasılık.

Böylelikle burada tartışılan iki terim, postmodernizm ve postkolonyalizm, birbirlerini istismar etmekten çok, yakından ilişkilidirler ve birbirlerine bağımlıdırlar. *Yapıbozumlar: Bir Elkitabı* (*Deconstructions: A User's Guide*, 2000) derlemesinde yer alan Derrida'nın "Vesaire ..." başlıklı kısa makalesi, ilgi çekici biçimde, anahtar terime (makalenin yer aldığı kitapta yapıbozum ve bu kitapta postmodernizm) geniş bir konular yelpazesinin eşlik ettiği bu kitapta rahatlıkla kullanılabilir. Derrida, eşlik sürecinin, önemsiz görünen ancak birbirine eklenebilen, birlikte düşünülebilen ya da aynı diziye ait olarak anlaşılabilen şeyleri betimlemeye gerçekten katkıda bulunan bir sınıflandırma ve düzenleme dizisi üretmesi gereken üçüncü terimle, "ve" ile bağlanma tarzlarını yorumlar. Yani "ve" iki terimi bir araya getiriyor, bir şekilde onları birbirine bağlıyor, ayrıca bu ikisi

arasındaki homojenlik eksikliğini öne sürüyor görünebilir; aksi halde ilk etapta “ve”ye gereksinim yoktur. Daha önce gördüğümüz üzere, bazı postkolonyal ve postmodern tartışmalar, “deneyim” ve teori ya da metin ve gerçeklik etrafında kutuplanıyor. Bununla beraber Derrida’nın müdahalesinde, bu kitaptaki, bu postmodernizm rehberindeki postmodernizm ve postkolonyal dünya kategorilerini oyuna sokma koşuluna gerçek bir postkolonyal yönelim tarzını görebiliriz. Derrida “ve”nin çeşitli türevlerini yorumlar: “durgu, aralama, bir tür noktalama, soluklanma, ünlem belirlen başlangıç, tarafsız ekleme, bağlama ya da izleme, ayırım ya da yalın durgu, artırma, itiraz, kabul, vb.”

Muhtemelen diğer iki terimle ilişkisinde aslında yalnızca bağımlı bir rolü olduğunu varsaymayı göze aldığımız üçüncü sözcüğün böyle zorlanması, çok farklı okuma yolları açar. Şu örnekleri düşününüz: postmodernizm “bu yüzden” postkolonyal dünya; postmodernizm “dahası” postkolonyal dünya; postkolonyal dünyaya “karşı” postmodernizm. Bunun metinselliğe bir geri çekilme olarak görülmesinden çok, postkolonyal eylemci ve/ya da eleştirmen için kesinlikle önemli bir strateji olan sınıflandırma ve bilme modellerine kendi yaptığımız yatırımı aşırı ihtiyatla değerlendirebilmemiz önemli olabilir.

POSTMODERNİZM VE BİLİM VE TEKNOLOJİ

IAIN HAMILTON GRANT

Postmodern yaşamın göstergelerini keşfetmeyi en az düşünebileceğimiz yer, bilim ve teknoloji dünyasıdır. Bilimden kültüre, **kuantum** fizığının ünlü belirsizlikleri gibi **postmodernite** iklimine en uygun görünen besleme hatları, **anlatılardan** değil, doğadan kaynaklanır. Eğer postmodernizm, Fredric **Jameson**'ın düşündüğü gibi, basitçe kültürel bir olaysa, o zaman yalnızca doğa kitabını okuyan bilimler, postmodern bir "gerçeklik yitimi"nden kesinlikle etkilenmezler –bilimler, Babil Kütüphanesi'nin çıkmaz sokaklarında ve labirentlerinde yollarını asla kaybetmediler. **Heidegger**'le, "sözün bittiği yerde hiçbir şey olmayabilir" – konuşmacılardan bağımsız **göstergelerin** dışında, **metnin**, anlatının ya da **söylemin** dışında hiçbir şey yoktur– iddiasında ısrar eden postmodernizmle birlikte, tektonik yer kabuğu hareketlerini ve depremleri kendi kendine yeten metinler ya da söylemler olarak düşünmek güçtür. Böylelikle, çökmüş durumdaki postmodern anlatıyla birlikte, hâlâ kendi çöküşünün çekiminde dönen bilim, öykülerin gerçek konusunda neden asla formüllerin ve deneyin yerine geçemediğini matematiksel kesinlikle basitçe gösterebilir mi? Francis Bacon'ın **modern** bilimin şafağında ortaya koyduğu şekliyle, doğa kendi sırlarını, şairlerin büyüüne ya da filozofların kitabî tartışmalarına açmaz; deneysel bilimler, bu sırları ondan *zorla almalıdırlar*. Ayrıca **Baudrillard**'ın deyişiyle, gerçekliği, cesedinin bile ortadan kalktığı kusursuzlukta bir cinayetin kurbanı olarak terk eden postmodern "göstergeler imparatorluğu"yla, bilim ve teknoloji sahneye adım atar: eğer bu cinayet görüntüyse ve gerçek başka bir yerdeyse, o zaman ne olur?

"**Postmodern bilim**" fikrinin kendisinden şüphelenmek için bütün bu nedenlere rağmen, hâlihazırda bilime dair bu kadar çok şeyi

postmodern incelemenin parıltısı içinde bulmak şaşırtıcıdır. Postmodern soruşturma için, bilimin özellikle üç yönü seçilip ayrılmıştır: birincisi, bir postmodern fenomen olarak bilimin incelenmesi; ikincisi, postmodernizm ve bilimin, bilimsel topluluk içinde nasıl müzakere edildiği; ve son olarak, postmodern bilimin kendisine ilişkin teoriler. Ayrıca, giderek açıklık kazanacağı üzere, modern bilimin neredeyse tamamen bağımlı hale geldiği teknoloji de, bu denklemde önemli bir faktördür. Pusulalar, matbaalar, mikroskoplar, bilgisayarlar ve parçacık hızlandırıcılar olmadan, doğa kitabındaki bütün bölümler okunamazdı ya da yazılamazdı. Bu yüzden teknoloji, yalnızca doğanın incelenmesine olanak sağlayan şey olarak, Francis Bacon'ın ürkütücü ifadesiyle, Doğa'nın, sırlarının kendisinden zorla alınmasını sağlamak için üzerine yatırıldığı işkence aleti olarak ortaya çıkmaz; postmodern dünyada teknolojinin değişen biçimleri ve işlevleri, bazı tarihçileri, *Evrimsel Bir Süreç Olarak Teknolojik Yenilik*'i (*Technological Innovation as an Evolutionary Process*, John M. Ziman, 2000) düşünmeye; bazı bilimadamlarını, *Yapay Olanın Bilimleri* (*Sciences of the Artifical*, Herbert Simon, 1996) –**yapay zekâ** ve **yapay yaşam**– adına doğal yaşamı geride bırakmaya teşvik ederek, çağdaş bilimin aldığı biçimlerden ayrılamaz hale geldi. Bu bilimlerle, bir yandan bilimkurgunun, diğer yandan postmodern **simülasyonun** hiç de uzağında değiliz. Doğa bilimleri ile beşerî bilimler arasındaki bu beklenmedik yakınlık gözönüne alındığında, teknoloji, **ironik** bir biçimde postmodern kültürü yönlendiren ve şekillendiren zorunlu bir bileşen olarak ortaya çıkar.

Öyleyse, ilkin bir postmodern fenomen olarak bilimi incelemeye alalım. Thomas **Kuhn**'un *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962) adlı kitabından beri, doğa bilimleri dünyası sosyal bilimlerin incelemesine açıldı. Bilim tarihinin, bilimin ilerlemeci, çizgisel bir yığılımından çok, (postmodern çevrelerde ün kazanan bir terimle, “**paradigma değişiklikleri**” olarak adlandırılan) süreksiz bir kopmalar, radikal dönüşümler dizisi gösterdiğini öne süren Kuhn, “olguların tarafsız araştırması” olarak bilimi etkili bir biçimde gizemsizleştirdi ve bilimsel gündemlerin, teorik sorunlar ve deneysel sonuçlar kadar, fakülte tartışmaları, finansal baskılar ve denk gruplar tarafından nasıl belirlendiğini gösterdi. Bilim, doğa incelemesi olabilir, olmayabilir; ancak herhangi bir kültür gibi incelenmesi gereken bir kültürdür de.

Elbette Kuh'un kültür olarak bilim portresi, itirazsız kalmadı. Öfkeli bilimadamları ve filozoflar, onun tezlerindeki gedikleri eleştirmek için sıraya girdiler. Bazıları, bilim bir kültür içinde gerçekleştirildiği için, bunun bilime ilişkin tek şey olduğunu söylemenin saçma olacağını vurgulayarak, Kuhn'un fikirlerinin kültürcü imalarına karşı çıktılar. Bu kültürel boyuttan ayrı olarak, bilimin, kendi üretici kariyerini bu kadar başarılı bir biçimde adadığı, güçlüklerle dolu "doğa" sorunu da vardı. Bilim, masa başında ya da kağıt üzerinde Kuhncu görünebilirken, laboratuvar işi çok farklı, aktif katılımlı deney sunuyordu. Bu yüzden bilim, bir kültür olarak incelenebilirdi, ancak bilimin kendisi doğayı inceliyordu. Anglo-Amerikan akademisindeki bu tartışmalardan, bilim incelemeleri olarak bilinen şey ortaya çıktı. Örneğin İngiltere'de, Edinburgh ve Bath Üniversiteleri'nde sosyolojik bilim incelemesine adanmış gruplar kurulurken, 1970'lerin ortalarında, *Radical Science* dergisi yayına başladı. Bu gruplar finans, ideoloji ve bilimsel bilgi politikasıyla ilgili sorular sorarak, füze yönetimi sistemlerinin ya da IQ testi politikasının geliştirilmesi gibi özel bilimsel ve teknolojik programların tarihini ve sosyolojisini incelemeye yöneldiler. Yüksek statü verilen bilimsel bilgi ve büyük ölçüde Marxist eğilimli incelemeleri ile birlikte, daha geniş sorunların toplumsal oluşumunda bilimin oynadığı rol vurgulanmaya başlandı. Örneğin, biyokimyacıların incelediği "yaşam"ı, büyük toplumsal sonuçlara sahip görmek muhtemelen güçken, kürtajı çevreleyen meseleler, tartışıldıkları alanı ve tartışmacıların bu alandaki rollerini etkili bir biçimde tanımlayarak, bir ceninin hangi ayda annesinden bağımsız olarak duygulu kabul edilebileceğine dair bilimsel "olgulara" sürekli göndermede bulunur. Bu yüzden, yalnızca "tamamlanan" bilim –bir olgular gövdesi olarak bilim– değil, bilim sosyologlarını, "laboratuvar yaşamını", olgunun hem pratik (Hangi gruplar, hangi koşullarda ve hangi araçları kullanarak, hangi "keşfi" yaptı?) hem de ideolojik (Bilimsel pratik içinde sınıf ve cinsiyet konumları nasıl ima edilir? Bilim, kültürlerin inşasında hangi rolü oynar?) inşası etrafında merkezlenmiş olarak düşünmeye sevk eden uygulamadaki bilim de, engin toplumsal imalara sahiptir. Bu yüzden Kuhn'a verilen ilk tepki, bilimin "doğallaştırılması" ise, ikincisi de, "toplumsallaşan" bir *iktidar* olarak bilime yoğunlaştı ve onun sınıf ve cinsiyet önyargılarını ortaya koymaya başladı.

Aslında, feminist bilim incelemeleri, postmodernizm, bilim ve teknoloji perspektifinden en uygun eserlerden bazılarını üretmektedir. Örneğin, çocuk doğumunun tıbbileştirilmesi, tıbbi bilim (kadın doğum)

ve hastane teknolojisinin (yatak, muayene koltukları, pensler) doğum aşamasındaki kadınları doktorun üzerinde çalıştığı pasif bedenler olarak konumlandırma tarzına erken bir örnek sağlar. Bu yüzden çocuk doğurma, artık kadınlara özgü bir edim değildir; kadınlar, çocuk doğurmak için tıbbi müdahaleye gereksinim duyarlar ve böylece çocuk doğurma ediminde başat ya da aktif ortak olarak tıbbi rejime boyun eğmeleri gerekir. Tıbbi işgücünün cinsiyet düzenlemesi (kaç doktor kadındır?) ve dağılımı (kaç hemşire erkektir?) gibi meseleleri, kadınların tıbbi temsilleri ve kadınların toplumsal temsilleri arasındaki karmaşaya dayanmaya başladı: çocuk doğurmada bile, bilim ve erkekler aktifken, kadınlar pasiftir. Bu yüzden, bu durumların incelenmesi, kadınların toplumsal rollerinin olduğu kadar, bilim ve başat toplumsal dişillik kavrayışları arasındaki ilişkinin anlaşılması için de önemlidir.

Bu tür ilgiler, nihayetinde “kimin bilimi, kimin bilgisi” sorusunun sorulmasına yol açar. Eğer bilim, yalnızca istatistiksel (bu alanda çalışan erkeklerin kadınlara oranına bağlı) olarak eril değil, aynı zamanda *epistemolojik* olarak da erile ne olur: bilimsel bilginin üretim tarzı, doğanın evrensel gerçeklerinden uzak, onun kısmî ve bu yüzden tarihsel ve kültürel bir erkek deneyiminin sonuçlarını mı yansıtır? Francis Bacon’ın daha önce alıntılanan, “Doğa’yı, sırlarını kendisinden zorla almak için işkence aleti üzerine yatır” çağrısı, doğaya pasif bir bilimsel nesne olarak ve bilime aktif, bilen bir erkek **özne** olarak açıkça cinsel roller dağıtırken, bu eleştirel eğilimin bir haklılaştırımını sağlıyor görünür. Feminist bilim incelemeleri, Sandra Harding, Ludmilla Jordanova ve Donna **Haraway**’in eserlerinde, bilimle ve onun, dişilliğin toplumsal inşasındaki rolünün yanı sıra, gerçek kadınların yaşamları ve toplumsal rolleri üzerine etkisiyle ilgili pek çok incelemenin arkasından, belirginlik kazanmaya başlayan postmodern bilim incelemelerine doğru ilerlemeye başladı.

Bilim, birden bire, sosyal bilimler ve kültür eleştirisi tarafından incelemeye alınamayan bir pratik, itham edilemeyen bir olgu gövdesi durumundan, ilkin tarihsel ve sosyolojik incelemeye duyarlı toplumsallaşmış ideolojik bir fenomen ve ikinci olarak olgusal statülerine bakılmaksızın, kadınların, hayvanların ve makinaların başat imgelerini ve kavramlarını kuran daha geniş bir temsiller ve **söylemler** ağında bir dizi oluşturan temsillerden meydana gelen bir “metin” durumuna geldi. Ekonomik ya da bilimsel müdahalenin yaşanmış gerçekliğine ilişkin yerel olayları hedeflemek yetersizdi; daha çok, bilim tarafından üretilen

söylemlerin ve temsillerin ve hatta engin gücünü ve saygınlığını sürdüren bilimin kendisine ilişkin söylemlerin incelenmeye başlanması gerekiyordu. Eğer bu iktidar, “doğa”ya ya da “gerçeklik”e başvurunun oluşturuca unsur olduğu bir söylem içinde üretilmişse, eleştirel bilim incelemeleri, doğanın, bilimin onu temsil ettiğinden başka bir şey olduğunu göstermekle kalamayacaktır.

Bilime iktidarını ve saygınlığını bahşeden söylemlere, aynı zamanda söylem düzeyinin kendisinde karşı çıkılması gerekiyordu. Bu yüzden, yalnızca bilimsel söylem içsel tutarsızlıklarını açığa çıkarmak için **yapıbozuma** uğratılmayacak, aynı zamanda bu karşı çıkışın çok güçlü bir biçimde yükselebileceğı diğeri söylemler de üretilebilecekti. Tıpkı kadınların edebi temsilleri konusundaki erken feminist incelemeler açısından, bir kaide üzerindeki tanrıça ve erkeklerin yıkımına yol açan hastalıklı, ahlâksız, anlaşılmaz *femme fatale* ikiz imgesinin kadınların sınıflandırıldığı toplumsal gerçekliği yaratması gibi, aynı şekilde postmodern, feminist bilim incelemelerine göre de mit, bilimin gerçekliğinden ayrılamaz. Bu yüzden Haraway, Bruno Latour’un “aktör-ağ teorisi”ne dayanarak “Siborg Manifestosu” (“A Manifesto for Cyborgs”) başlıklı ünlü bir makalede, pasif nesnelerden aktif bilimsel öznelere, hayvanların, makinaların ve kadınların, hem insan hem de insan-olmayan aktörler arasında istikrarsız bir gerçekleşmemiş ittifaklar ağı oluşturdukları sonucuna vardı.

Haraway, eleştirel çalışmasını, sözde saflaştırılmış bir bilimsel söylemi işgal eden ideolojik, kurgusal ve mitik yapıları gösterme noktasında bırakmaktan çok [primatolojinin gelişimine ilişkin destansı incelemesi *Primat Görümleri*’de (*Primate Visions*, 1989) kesinlikle bunu yapmış olsa da], mitoloji olarak bilimin, bilimsel söylemin gerçek durumunun temel bir bileşeni olduğunu ve bilimkurgunun onun gelişiminin ana kaynağını oluşturduğunu kabul ediyordu. Bu yüzden Haraway, “olgu”nun basitçe “kurgu”nun geçmiş zamanı olduğunu, her ikisinin de “yapmak” ya da “imal etmek”ten türediğini dikkate değer biçimde kaydederek, **siberpunk** politikasının bir kesitini, tek bir bilimsel paradigma altında birleşen sibernetik, biyoloji ve teknoloji ideali içine yerleştirir. Böylece sibernetik ideali bilimsel söylemleri kendi içlerinden dişilleştirerek, aynı zamanda kadınların boyun eğişini vurgulayan ve teknolojiyi “erkek” kılan temsillerini reddederek, bilimsel mitoloji tarafından “boyun eğdirilen” toplumsal ve doğal fenomenlerden, “doğa”nın bir düzenbaz, kurnaz bir çakal olduğu ve kadınlarla

makinaların birleştiği “melez”, sibernetik bir mitoloji üretir. Böylece Haraway, siborg manifestosuna şu göz kamaştırıcı satırla son verir: “Bir tanrıça olmaktansa, bir siborg olmayı yeğlerim”.

İmgelerin ve kültürel benzerliklerin tuhaf karışımları bir yana, siborg yalnızca bir imge olarak görünebilir: düş gören Zeus’un kafasından tamamen biçimlenmiş olarak çıkan sibernetik Minerva. Kesinlikle bu tür figürlerin icat edilmesi, tek başına, marjinal bilimkurgu fanatikleri alanının ötesinde bir etkiye sahip olamaz mı? Bununla beraber, “insan-olmayan aktör” olarak bir siborg yalnızca imgeye indirgenemez; bilim ve teknoloji, aslında yapay tonlarla doğal olarak insan-olmayanların oluşturulmasını giderek çoğaltıyor: çok küçük makinalar, robotlar, klonlar. Postmodern düşünüm, yeri geldiğinde “Ah, ama hiçbir şey, hatta bilim bile bu göstergeler alanından kaçamaz. Bütün kültürel mücadeleler orada, ‘doğal’ olmaktan çok, kaçınılmaz biçimde anlatısal bir dünyada ve her şeye rağmen bilimin kültürün bir parçası olduğu bir dünyada yapılır” demeyi gerektirirken, Haraway, “doğa”nın “anlatı”ya ya da bilimin göstergelere indirgenebileceği iddialarından sakınır. Haraway ve diğer postmodern bilim araştırmacıları için, bu tür bir indirgemeyi işletmek-tense, gerçekliği söyleme eklemeksizin, “melezler”i bilimsel, kültürel ve politik meseleler arasındaki bağlantı noktaları olarak düşünmek önemlidir. Melez ve onun içinde bir düğüm olduğu ağ, postmodernitede bilimsel incelemeleri düzenlemenin önemli kavramsal araçları haline gelmiştir. “*Ya anlatı ya da doğa; ya gerçek ya da simüle edilmiş olan*”dan çok, Haraway’in, Michel Serres’in ya da Bruno Latour’un ilgilendiği türden postmodern bilim incelemeleri, bilimin toplumsal rolünü en uygun biçimde karakterize eden bir “melez”i ve olaylar, sorunlar, icatlar, teknolojiler, kurgular, simülasyonlar ve fikirler ağına kapsamlı bir yaklaşımı vurgulamakla ilgilenirler. Yapıbozumcu yaklaşımlar, hem daha önceki bilim incelemelerinin “doğallaştırma” eğilimi hem de daha yakın zamanlı bilim incelemelerinin “anlatılaştırma” eğilimiyle tek boyutlu kötü bilim imgeleri sunarlar. Bu yüzden Haraway’in siborgu hem bilimsel, teknolojik ve eleştirel biçimde karmaşık dünyanın melez “doğa-kültür”ünü hem de bu dünyada “insan olmayan aktörlerin ortaya çıkışını” bir araya getirir.

Melez kendilikler, kısmen çağdaş yaşamın yükselen bir unsurunu oluşturduklarından, melez ve ağ kavramları, hem fiziksel hem de kültürel anlamda postmodern imgeleme uygundurlar. İnsan genomu (kısmen bilgisayar programı, kısmen kimyasal katalog, bütünüyle insan) ve

klonlama teknolojileri; genetiği değiştirilmiş bitki ve böcek türleri; sosyobiyoloji ve evrimsel psikolojinin ortaya çıkışı; küresel ısınma ve biyoçeşitliliğin azalışından terraforma (hali hazırda yaşam bulunmayan gezegenlerin atmosferlerinin incelenmesi) yönelik masa başı protokollere uzanan bütün değişmiş ekolojiler süreci ve muhafazakâr bir genetik veri bankası fikri; fizyolojik yetersizlikler için mikroçip palyatifler ve organik biçimlerin ticari kendilikler olarak yeniden incelenmesi ve patent altına alınması: tarih, artık her gün haber verilen melezleşmelere hiç tanık olmadı. Bedenlerin değişmesinin biyolojik özler fikrini *fiziksel olarak* tasfiye etmesi gibi, kültürel açıdan da “benlik”i destekleyen temel kimlikler ya da özler olmaksızın biz postmodernler kültürel etkilerin, ırksal ve cinsel kimliklerin, tarihlerin ve hem gerçek hatıraların (benim hatıralarım) hem de yapay hatıraların (benim şu filme ilişkin hatıralarım) melezleriyiz. Ayrıca **Deleuze** ve **Guattari**’nin biri düşey, bağlantısız, yukarıdan aşağı ve “ağaç biçimli” ya da “ağacımsı” ve diğeri yatay, çoğul bağlantılı, aşağıdan yukarı ve **köksapsal** iki örgütsel yapı tipi fikri, kolayca, bağlantıların dayatılmış ve katı hiyerarşiler tarafından kısıtlanmış olmaktan çok, yayılıp çoğaldığı postmodern kavramsal ilişkilerin uygun bir imgesini, matematik, fizik ve yapay zekâ araştırmalarında benimsenen metodolojilerle harmanlar (pek çok bakımdan, bu doğa ve kültür uygunluğu **Deleuze** ve **Guattari**’nin en büyüleyici özelliklerinden birisidir). **Jean-François Lyotard**’a göre, daha da öteye giden ve “Bilimkurgu mu yoksa toplumsal olgu mu?” sorusunu hatırlatan ağlar, “postmodernizm”in “post”unun **modernizmden** sonra gelmeye değil, hatta bilgisayarlaşmış toplumlarda öznelere ve nesnelerin birbirlerine bağlandıkları “post”lar”a göndermede bulunduğunu öne sürerek postmodern dünyanın üretiminde en önemli ve hatta kusursuz, insan-olmayan aktörlerden biri haline geldi.

Günümüzde bilim incelemelerinin “postmodernleşme”ye ne kadar kolay duyarlı bir hale geldiğini görmemize rağmen, bilimin kendisinin ne kadar postmodern olarak kabul edilebileceği şüpheli kalır. Muhtemelen postmodern bilim hakkında iki düşünce tarzı vardır. Birincisi bilim, yaygın biçimde postmodernizmle ilişkilendirilen bazı özellikler gösterir; ikincisi, *kendisini* postmodern olarak adlandıran bilim vardır. Çok yakın zamanlarda bilim, “postmodern” olarak tanımlanmayı davet eder ve hatta **Lyotard**, *Postmodern Durum*’da **René Thom** ve **Benoit Mandelbrot**’u postmodern bilim uygulayıcıları olarak kanonlaştırır. Özellikle **Thom** matematik, bilim, antropoloji ve **göstergebilimdeki** “melez” araştırmalarıyla postmodern görünür. “Bilimadamları şarlatanlardır” ifadesini

okuduğumuzda, postmodern yollarda olduğumuzu biliriz! Euclidci bir dünyanın ideal ve değişmeyen biçimlerine yaklaşma stratejisini, sonsuz değişim ve farklılaşma geometrisiyle başından savan matematikle Mandelbrot'un fraktalleri, şu sıralar, sonsuz postmodernite parçalanmalarını özetlemeye çok uygun görünen kaotik süreçlerin bir ikonu haline geldi. Eğer geo-metri Mandelbrot'la dünyaya geri dönerse, o zaman o, yalnızca bir zamanlar düz (premodern), sonra küresel (modern) olduğu düşünülen dünyanın, şimdi fraktal ve sonsuz ve bu yüzden görünür biçimde postmodern olduğunu kanıtlayacaktır. Bununla beraber bu dünya postmodern değildir, çünkü bunun "hakikat" olma olasılığı vardır (bu paradoksal olsa da); genelleşen paradoks uğraşları yanında, fraktal geometrilerin betimlediği üzere, yoğun biçimde paradoksal bir "postmodern doğa" fikri sayesinde, karmaşıklık, kaos ya da katastrof teorisinin amaçları postmodern olarak düşünülebilir.

Bununla beraber, bilimadamları arasında bile postmodern bir dönemecin savunucuları vardır. Lyotard, terimi 1979'da türetmiş olsa da, "postmodern bilim" bu daha "katı" bağlamda ilkin kozmolog Stephen Toulmin'in *Kozmolojiye Dönüş* (*The Return to Cosmology*, 1982) adlı kitabının alt başlığında göründü. Bununla beraber, Toulmin'in göndermede bulunduğu şey, yukarıda sözü edilen Mandelbrot ve Thom'un eserlerinden daha az tanınabilir biçimde postmodernidir. Daha önce Haraway üzerine tartışmamızda gördüğümüz gibi, modern bilim, onun uygulayıcıları ve filozofları, temelde pasif nesnelerin bilgisinin peşine düşen aktif özneler tarafından egemen olunan bir dünya resmi çizmişlerdi. Ayrıca, büyük bilimsel keşiflerin popüler öykülerinin sayfalarını dolduran bütün bilimsel kahramanlık anlatılarından anlaşılabilceği üzere doğa, bilimadamının nüfuz edici bakışına zorbaca açılacaktı. Öyleyse modern bilim doğayı, istendiği şekilde aktif öznelerin amaçlarına dönüştürülecek bir şey olarak görmekle, onu "nesneleştirir". Bu iki kutuplu çatlakla bilim, kendisine, öznenin sözde bilgisiyle kendinde nesnenin gerçek yapısı arasındaki yarığı kapatmaya ilişkin çözümsüz soruyu sordu.

Bu tür bir karakterizasyon aşırı derecede soyut ve metafiziksel görünse de, örneğin primatolojik alan incelemelerini kuşatan nesnellik hakkındaki tartışmaları düşündüğümüzde, odak haline gelir. Jane Goodall'ın büyük primatları incelemek için alana yaptığı gezilerin arkasından, bir grup şempanzeyle "ilk temas"ı sağlama sorununu onlara büyük miktarda yiyecek vererek çözdüğü açığa çıkarıldığında, bir skandal

baş gösterdi. Aleyhinde olanlar, Goodall'ın doğal çevrenin saflığını bozmasından, şempanzelerin kendisiyle ilişki kurdukları koşulları değiştirmek için açıkça kabul edilemez biçimde müdahale etmesinden ve böylece şempanzelerin daha sonraki davranış karakteri konusunda şüphe uyandırmasından dolayı, bu ilk temasın, incelemesinin kanıtlarına gölge düşürdüğünü ve sonuçta Goodall'ın bulgularını geçersizleştirdiğini öne sürdüler.

Elbette başkaları da, bu problemle karşılaşmaktadırlar. Filozof Willard van Orman Quine, "radikal çeviri" adını verdiği aşağıdaki durumu öne sürdü: şu ana kadar keşfedilmemiş bir kültürü ziyaret eden bir antropolog olduğunuzu varsayalım. Onların dilini anlamak istersiniz; ancak bu dil, bu kültürün ötesinde asla işitilmediğinden ilerlemek için hiçbir şeye sahip değilsiniz. Bir sözlük oluşturmaya nasıl başlarsınız? Quine, antropoloğun, ziyaret edilen kültürün üyelerinin kendi dilbilimsel dünyalarını, bizim kendimizinkini düzenleme tarzımızdan farksız biçimde düzenlediklerini varsaymak zorunda olduğu yanıtını verdi. "Yorumlama bağış ilkesi" olarak tanınmaya başlanan bu varsayımın bir sonucu olarak, nesnellik anlamsız hale gelir. İnceleme altındaki kültür, bir nesneden çok, eylemleri, antropoloğun uygulamalı müdahalesiyle anlaşılması gereken bir öznel grubudur. Ancak, Quine'in adlandırdığı "bağışçı" varsayımlarda bulunmak için, salt pragmatizmden başka hangi temellere sahibiz? Örneğin antropolog Claude Lévi-Strauss, öteki kültürleri incelerken, bilimadaminin kültürüne özgü önyargılarla modele gölge düşürülmesinden nasıl kaçınılabileceğini sürekli soruyordu. Bilimadaminin mevcudiyeti bile, olmadıkları yerde **farklar** ortaya koyarak, kültürü yeni bir yabancıyla karşı karşıya gelmeye ve böylelikle bu yeni yabancıyla ilişkilerini yeniden müzakereye zorlayarak, durumu önemli oranda değiştirir. Lévi-Strauss'un çözümü, teması minimmalleştirmeye ya da bilimadaminin mevcudiyetine kılıf bulmaya çalışmak ya da farkların gözardı edilebilir olduğunu varsaymak değil, öteki kültür içinde erimeye, kendisinin ifadesiyle, "kendi mitleriyle konuşulan dil" haline gelmeye çalışmaktır. Fiziksel bilimler bile bu sorunla karşılaşır: örneğin atomaltı parçacıkların gözlenebilir hale geldiği ölçüde parçacık hızlandırıcı içinde "üretilmeleri" gerekir, bu durumda fizikçi ne oranda doğal ya da yapay fenomenleri gözlemler? Bu şekilde üretildikleri durum, doğal duruma temel bakımlardan tekabül etmediğinde, gözlem için bu tür parçacıkların üretilmediği nesnelci durumu savunanlar olduğu kadar, bilimin, kaynağını gözlem teknolojilerinde ve doğada bulan melez ürünler olarak,

başka türlü elde edilemeyen yapay olguların üretimine ve gözlemine bağlı olduğunu vurgulayan Ian Hacking gibi araçsalcılar da vardır.

Bu senaryolar, nesnelliği soyut bir bakış açısından sorunlaştırıyorsa, Goodall'ın izinden giden primatolog Dian Fossey, sorunu tamamen ahlâkî bir odağa taşır. Fossey'in nesnelliği, o kadar şüphe barındırmaktadır ki, bir gorille girmiş olabileceği “doğal olmayan ilişkiler” hakkında öyküler yayılmaya başlamıştır. Avcılar gözde gorilini tuzağa düşürüp kafasını kopardıklarında bu, Fossey'i, yeni kurbanları haline geleceği avcılarının izlerini sürmeye kışkırtarak olayları şiddetlendirdi. Bu tür koşullarda sorun, uygun bilimsel nesnelliğin ve mesafenin nasıl korunacağına değil, bu tür mesafenin nasıl patolojik olacağına ilişkin görünür. Toulmin'e göre, postmodern bilim, bu dersi almıştır: doğa, bir nesne değildir –bilmek için boyun eğdirmemiz gereken, bize karşıt bir şey değildir. Bunun yerine postmodern bilim, karmaşıklık teorisyenleri Ilya Prigogine ve Isabelle Stengers'in öne sürdüğü gibi, “insanın doğayla yeni diyalogu”nun bir parçası haline gelir (*Order Out of Chaos*, 1984). Bilen özne doğayı, yüzyıllarca işkenceye tâbi tutuktan sonra, onun bir konuşma arkadaşı olarak daha iyi kavranacağına karar verir. Richard Rorty'nin sürmekte olan “Kuzey Atlantik burjuva konuşması” gibi, postmodern bilim, pürist modern hakikat ve nesnellik düzeni olmadan da “konuşmanın uygun” olduğunu keşfetti.

Bununla beraber, postmodern bilimin bu versiyonundaki hermenötik imalar, bunun, pek çok filozof ya da eleştirel teorisyenin kabul edeceğinden daha az postmodern olduğuna işaret eder. Paradoksal olarak, bu tür postmodern bilim, yalnızca Martin Heidegger'in, çılgınca matematikleştirici özneler ve kayıtsız, pasif nesneler arasında aşırı kutuplaşmış, doğanın varlığına, doğanın nasıl *olduğuna* yeterince özen göstermeyen “modern bilimin özü”ne ilişkin hermenötik eleştiri derslerini almış görünüyor. Heidegger, modern bilimin doğaya, “örtüsünü açmaktan” ya da açığa çıkarmaktan çok, yine tamamen örten bir imge dayattığını, sonuçta “dünya resmi çağı”nın, modern bilimin bütün prosedürlerine ve keşiflerine egemen olduğunu öne sürdü. Bununla beraber Heidegger, modernist olmadığı gibi, muhtemelen postmoderninden çok anti-modern olarak karakterize edilir. Ve benzer bir biçimde, doğayı bir arkadaş olarak diyaloga dâhil etme yönündeki bu gidimli dönemeç, **Habermas**'ın, modernite ideallerinden postmodern bir vazgeçişe karşı, “tamamlanmamış modernite projesi” savunusuyla paralellik gösterir.

Yine Heidegger'in "dünya-resmî", bizi bilimin doğayı ya da temsilleri, özü ya da göstergeleri inceleyip incelemediği meselesine bir kez daha geri götürür. Bilim, muhtemelen şaşırtıcı biçimde, göstergeler, temsiller ve hâlihazırdaki bilimlerde daha fark edilir biçimde postmodern olan simülasyon hatlarıyla beraber ilerler. Yapay-olanın bilimleri, bir yandan temsillere karşı doğa taraftarlığıyla ve diğer yandan senteze karşı çözümleme taraftarlığıyla, modern bilime yönelik iki uçlu bir saldırıyı sürdürmektedir. Bir yandan yapay zekâ (YZ) araştırmaları, anlama işlevlerini bir makinada programlamaktan çok, zekâyı *simüle etmekle* ilgilenmektedir. Bu yüzden yaratıcısı Alan Turing'in adıyla anılan makina zekâsına ilişkin "Turing testi", bir kişiyi bölünmüş bir odaya koydu ve bir daktilo aracılığıyla duvarın öteki tarafındaki özneyi konuşturarak meşgul etmesi talimatını verdi; eğer bu kişi, makinanın başka bir kişi olduğunu düşünmeye kandırılırsa, makina kendi zekâ testinden başarıyla geçiyordu. Burada insan zekâsının doğası ya da özü, görünüşünden daha az önemlidir: zeki biçimde görünmek ya da davranmak yeterlidir. Lyotard'ın genellikle postmodern bilgidен söz ettiği şekliyle, amaç artık hakikat değil, performanstır: zekânın gerçekten ne olduğunu değil, yalnızca onun nasıl simüle edileceğini bilmemiz gerekiyor. Bu yüzden, yapay zekâ kesinlikle insan zekâsının doğasına ilişkin soruları, ironik biçimde makinaların zekâları için "program" hazırlayan insanlardan çok, insan zekâsına modellik yapan makinalarla sonuçlanan soruları harekete geçirir. Ayrıca, çağdaş YZ araştırmasında makinaların öğrenme tarzı, Deleuze ve Guattari'nin terimleriyle "ağaç biçimli"den çok, "köksapsal"dır: öğrenme, bir şey hakkında olanaklı olduğu kadar bilgi toplamaktan çok, şeyler arasında bağlantılar kurar. Bu yüzden, YZ'daki bu yaklaşıma, "bağlantıcılık" adı verilir ve bu tür araçla öğrenen bilgisayar donanımı, gerçek ve yapay sınırlar arasındaki farkı yok eden bir "sinir ağı" olarak adlandırılır. Sinir ağları, 2001: *A Space Odyssey* filmindeki HAL 9000 gibi, akıllı işlemleri gerçekleştirmeden önce, zekâyla programlanması gereken ağaç biçimli süper bilgisayarlar imgesinden çok, birbirleriyle etkileşimli ve bu etkileşim aracılığıyla rastgele girdileri gelişen örneklerle ayıran ve böylelikle gerçekten öğrenen köksapsal bilgisayar ağları (bkz., II. Bölüm'deki **karmaşıklık teorisi** ve **bulanık mantık**) oluştururlar. 1950'lerin bilimkurgusunun "sibernetik beyinleri", yirminci yüzyılın son yıllarında zekânın zekî simülasyonları haline gelmiştir.

Yine bütün bilimlerin en açık biçimde postmodern olanı, muhtemelen sentetik biyoloji adıyla da bilinen yapay yaşam (YY) bilimidir. Yapay yaşam, bir bilgisayar ortamındaki piksel yaratıkların eylemlerini

ve simüle edilen evrimlerini inceleyerek, doğayı tamamen ortadan kaldırır. Sonuçta bilim, kesinlikle doğadan çok, göstergeleri ve temsilleri mi inceliyor? Bununla beraber, yok edilen şey, bir kez daha gerçek olanla yapay olan arasındaki farktır. Bu yüzden, evrimci biyolog ve YY araştırmacısı Thomas S. Ray, bu yeni disiplinin 1994'teki dördüncü uluslararası konferansında, YY'de incelenen yaşam süreçlerinin yapay değil, doğal olduğunu; sonuçta ortaya çıkan yaşam biçimlerinin yalnızca yapay bir çevrede “yaşadıklarını” bildirerek, bu paradoksal bilimi daha da karmaşıktırmıştır. Böylelikle YY, yaşamın simülakrılarını gerçek yaşamdaki karşılıklarından ayırt edilemez kılarak, yapay olanı doğallaştırır. Bir anlamda, Ray ve diğer YY araştırmacıları oldukça haklıdır: hâlihazırdaki hangi yaşam tanımı –kendi kendine hareket etme, beslenme ve dışkılama, büyüme ve yeniden üreme– söz konusu yaşam, karbon temelli olmaktan çok silikon temelli de olsa, evrimci biyolojinin doğal dünyasının dışında bu yapay yabancıları yönetebilir? Savunucularından birinin ifadesiyle sentetik biyoloji, yaşamın olduğu şekliyle değil, olabileceği şekliyle incelenmesidir.

Eğer YY postmodern bilimin simülasyonist bir ucunu temsil ediyorsa, diğer, realist uçta postmodernitedeki bilimler genel olarak kültürel fenomenlerin yeniden düşünülmesine önemli bir katkı sağlarlar. Bu, sık sık gözardı edilse de Lyotard'ın *Postmodern Durum*'unda zaten açıktı: büyük anlatılar, Nietzsche'nin öngördüğü ilerlemeci nihilizmin aşındırıcı etkilerinden ya da yalnızca bunun “ortalıkta” bir şey olmasından dolayı değil, *bilgisayarlaşmanın etkilerinden* dolayı çökerler. Bilgisayar dolayımı iletişimler, dilin yerine etkilerine göre ölçülen enformasyonu koyarlar. Başka bir deyişle, postmodern durum niceliksel değerlendirme için dilden yararlanan bir teknoloji tarafından etkilenir; öyle ki, o artık evrensel idealler (hakikat, adil toplum, özgürlük vb.) tarafından değil, daha çok yalnızca artan etkinlik yasasına tâbi lokal buyruklar (“yanıt: sayılar – masam, yarın”; kaynakları başarısız bölümden çek, bu projeyi geliştir vb.) tarafından belirlenir.

Bir yanda anlatılar, temsiller, metaforlar; diğer yandan bilim, teknoloji, belirlenimcilikler; Lyotard'ın açıklaması postmodern durumun her iki kutbuna aynı önemi verir. Bununla beraber nihayetinde o, postmodern epistemolojiler ve bilimlerin amaçlarının “lokal belirlenimcilik” türleri olduğunu vurgulasa da, bir bütün olarak bu durumun karakterizasyonu iletişim araçlarının teknolojik gaspı üzerinde öne sürülür. Teknoloji bunu bir boşluk içinde yapmazken, enformasyon

mübadelesini dilin bütün diğer kullanımlarının üstüne çıkararak performatif bir etkinlik üzerine kapitalizm ya da daha doğrusu kapitalist tekno-bilim tarafından yerleştirilen bir toplumsal prim aracılığıyla etkili olurken, teknolojik olarak gerçekleştirilebilir buyruklarla (anında yanıt; enformasyon ve yürütme arasında minimal aktarım zamanı; “post” durumlarını yaşayan herkes vb.) dilin belirlenimi *toplumsal bağın evrensel belirlenimi* haline gelir; ve sonuçta bu, özgür katılımcıların toplumsal amaçları rasyonel biçimde ortaklaşa belirlemelerine ilişkin modernist ideali destekleyen büyük öyküleri ortadan kaldırır. Bu yüzden postmodern durum bir söylemler oyunundan, yalnızca bir anlatılar meselesinden başka bir şey olarak görünmeyebilir ve çoğu kez basitçe böyle yorumlanır; Lyotard’ın tezi nihayetinde teknolojinin belirleyici hale geldiği yönündedir. Bu, postmodernizmin, Baudrillard’ın “kusursuz cinayet”inde bağlı bulunduğu “ortalıkta bir şey” nosyonu ile uyumsuzdur: ceset ortadan kaybolduğundan gerçeğin ölümü ne onaylanabilir ne de inkâr edilebilir.

Bu “realist” postmodernite anlayışı ve bu anlayışın Sokal olayıyla [Fizikçi Alan Sokal “Sınırların Aşımı: Kuantum Çekiminin Dönüştürücü Hermenötğine Doğru” (“Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”) başlıklı bir makaleyi Amerikan akademik dergisi *Social Text*’e (1996) kabul ettirdiğinde] hicvedilen açık uçlu ve temelsiz, gidimli iktidar oyunu (gerçeklik en uygun anlatıyı belirlemez ancak egemen anlatılarla sabitlenir, bundan dolayı egemen anlatılar sağlam temellerden yoksundurlar; öyle ki, yapıbozuma, ters çevrime ve yer değişimine açıktırlar) tarzındaki daha yaygın açıklanışı arasındaki antitez, “postmodern” bilimlere temel oluşturan bir gerçekçilik tarafından keskin bir odağa yerleştirilir. Örneğin Lyotard’ın bir postmodern bilim temsilcisi olarak övdüğü Mandelbrot, “geo-metri”nin gerçek yeryüzü ölçümlerine dönüşü temelinden hareketle, İngiltere’nin *gerçek* kıyı şeridinin gerektirdiği paradoksal biçimde sonsuz ölçümler konusunda ısrarlıdır. Aynı şekilde bir sistemdeki öngörülemeyen durum değişikliklerine –katastroflara– ilişkin modellemesinde paradoks kullanan Thom da, akıl hocası D’Arcy Thomson’ı izleyerek, canlı sistemler morfolojisinde realist bir matematik kavrayışıyla buna yönelir.

Bu tez yalnızca Lyotard tarafından önerilmedi. 1977’de Nobel kimya ödülünü kazanan Ilya Prigogine, 1979’da kimyacı ve filozof Isabelle Stengers’la birlikte, fizik bilimleri ve beşerî bilimler arasındaki

“yeni ittifak” üzerine yazdı. Yeni ittifak, zamanın, ne Henri Bergson’un 1922’de Paris’te bu mesele üzerine tartıştıklarında Einstein’ın zaman kavrayışından yakındığı gibi basitçe soyut bir başvuru çerçevesi ne de Einstein’ın o sırada Bergson’un zaman nosyonundan yakındığı gibi yalnızca bir filozofun zamanı olmadığı keşfine dayanmaktaydı. Prigogine’in doğal dünyadaki *çizgisel-olmayan* süreçlere ilişkin keşfi, daha çok 1985 tarihli gözden geçirilmiş İngilizce baskının taşıdığı başlıkla “kaostan düzenin” çıktığı fiziksel süreçlerin ayrılmaz parçası olduğunu tespit ediyordu. Anlamalı bir biçimde İngilizce baskıdan çıkarılan bölümlerden biri, yazarın, çizgisel-olmayan süreçlerin yeniden düşünülmesine önemli bir katkı olarak Deleuze’ün eseri üzerine tartışmasıydı. Beşerî bilimler, postmodernizmin “gerçeklik”in toplumsal ya da gidimli bir inşa meselesi olduğu ve bu yüzden “bilimsel söylem”e doğa hakkındaki hakikati ifade etme “temelsiz” çabalarından dolayı saldırılabileceği yönündeki açığa vurumuyla sarsıldığı anda, bilimlerin kavrayış muhafazakârlığının bir eleştirisini ve bu yüzden dünyayı, onun tarihini, fikirlerini ve fizliğini yalnızca bilimsel değil, aynı zamanda felsefi olarak da ele alan yeni bir gerçekçiliği teşvik ediyordu. Prigogine ve Stengers’in oluşumuna katkıda bulundukları, bilimsel teoriye indirgemecilikten uzak yeni bir yaklaşım sunan çizgisel-olmayan fizik, hem Brian Massumi ve Ira Livingstone gibi postmodern düşünce yorumcuları tarafından, hem de bu tür yorumcuların muhtemelen “bilimcilik” dedikleri şeyi, yani sosyal ve beşerî bilimlerin fizik bilimlerin açıklayıcı amaç ve metotlarını eleştirmeden benimsemelerini kucaklayanlar tarafından kabul görmektedir. Yani çizgisel-olmayış, yalnızca bir metafor ya da anlatı aracı olarak ödünç alınmamıştır, aynı zamanda fizik bilimlerin kullandıkları aynı teorilerle toplumsal ve kültürel süreçlerin bir açıklamasını sağlıyor olarak da kucaklanmıştır. İster üstesinden gelinmiş olsun isterse onarılmış, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Wilhelm Dilthey’in biçimlendirdiği fizik bilimler ve beşerî bilimler arasındaki çatlak, postmodernizm ve bilim başlığı altında öne çıkarılan meselelerin özünde yatmaktadır. Foucault’nun bilimsel pratikte ve teoride yalnızca epistemik süreksizlikler, kopmalar ve kırılmalar gördüğü yerde, bilimler, kesinlikle yeni bir sürekliliğin temelini icad ederler.

Bununla beraber bu durum, göstergelere ve inşalara postmodern dönüşten en çok fayda sağlayacağı umulan bazı kişileri, postmodernizmi tamamen reddetmeye de sevketmiştir. Bu yüzden, örneğin, fikirlerinden Haraway’in geniş biçimde yararlandığı bilim sosyoloğu Bruno Latour, kendi inceleme alanının kurucularından çoğunun uygulama biçimiyle

ideolojik bilim eleştirisini reddeder; aynı zamanda postmodernizm sorusunu yanıtlarken de “biz asla modern olmadık” vurgusunda bulunur. İnsanın düşünce ve dil dünyasının fiziksel nesneler dünyasından basitçe ayrılması yerine Latour, modern-olmayan kavram ve kimyasal, anlam ve madde bağıntısını önerir. Eylem kapasitesini rasyonel varlıklarla sınırlayan bir dünya yerine Latour, dikkatimizi insan-olmayan faillerin bu dünya üzerindeki etkilerine çeker. Örneğin, virüsler kesinlikle gidimli biçimde oluşurlar (“Tanrı’nın günahkâra gönderdiği musibet” olarak HIV; HIV’in kişisel kimliğin sınırlarını işaretleyerek saldırdığı bağışıklık sistemi), ancak hepsi bu değildir. Ayrıca bunlar, laboratuarlarda yalıtılabilen, anlaşılması güç genetik tarihleri olan, yadsınamaz fiziksel etkilere sahip ve kendiliğinden çoğalarak nüfusları tehdit eden belirli protein kodlarıdır. Aynı şekilde teknoloji, basitçe insanın fiziksel ve toplumsal dünyaya müdahalesini ve bu dünya üzerinde kontrolünü olanaklı kılan atıl bir araç değildir; daha çok, etkileri bileşenlerinden daha büyük olan sistemlerdeki insanî unsurlar yanında devreye giren bir fail haline gelir.

Muhtemelen bu tür ağların en güçlü örnekleri yeni ortaya çıkan biyoteknoloji alanı tarafından sunulur: doğal organizmaların devam etmekte olan genetik değişimi, her ikisini de doğal nesneler için yeni özellikler yaratmak amacıyla bir dizi teknolojiyle birleştirse de, tek başına ne doğal ne de gidimlidir. Bu tür nesneler, metaforik olarak değil, kelimenin tam anlamıyla melezleşmiştir ve bu yalnızca terimin biyolojik anlamında değildir: biyoteknolojik ağların etkileri, ne geleneksel bilimsel paradigmlar ne de geleneksel hümanistik paradigmlar altında toplanabilir; çünkü politika, ekonomi ve ticaret, gerçek organizmalarda yeni planlanmış belirli işlevlere karmaşık biçimde bağlıdır. Bu yüzden, bilimin toplumsalı reddetmesinin ve hümanistlerin fizikseli reddetmesinin yerine, Latour’un “modernizm-olmayan”ı, gerçekliğin indirgenemez unsurları olarak hem fizikseli hem gidimliyi, dağları, deliliği ve makinaları, genetiği değiştirilmiş ürünleri, küresel ticareti, Frankenstein’in canavarını ve ekolojik politikayı birleştiren bir “yeni oluşum” önerir.

Öyleyse bir anlamda postmodernizm, teknoloji ve bilim bağlaşımı, beşerî bilimlerin bilimler incelemesi için yeni eleştirel metotlar üretir; başka bir anlamda, fiziksel ve gidimli nesneler arasında yeni bir bağlantısallık için kavramsal çerçeveler saptama girişimlerine yol açar. Bunlar sürekli ilgilerken ve yalnızca postmoderniteye özgül değilken, örneğin Lyotard kesinlikle postmoderniteyi yalnızca felsefi, edebi ve kültürel incelemeye değil, mühendisliğe ve fiziğe de tâbi kılarak, onun,

genelde paradigmatic olarak hümanist dil aracının teknolojik dönüşümü sayesinde ne ise o olduğunu öne sürer. Lyotard, bunun açık etkisinin, dilbilimsel müdahale, sanatsal pratik ve bilimsel teorileştirme tarzlarının hepsinde zorunlu bir deneyin ortaya konulması olduğunu iddia eder. Bilimsel teorileştirmeyle ilgili yeterli teorik ve pratik deney olduğunu görmekteyiz. Fizik bilimlerden sosyal bilimlere geçen –örneğin Auguste Comte’un pozitivizmi ya da Herbert Spencer’ın toplumsal Darwinizm’i gibi– teorileri daha önceki tanıtma çabalarının aksine, son otuz yılı aşkın süreden beri sergilenen çabalar toplumsal ve kültürel fenomenleri basitçe fiziğe göre açıklamaya çalışmaktansa, daha geniş felsefi bir gündemi izlemeye çalışırlar. Bu yüzden, bunaltıcı biçimde karmaşık kuantum fiziği ontolojisine en iyi rehberin, ne bilimsel kahramanlıkların eski katalogları arasında, ne mevcut araştırma durumunu sistematize etmede ne de hatta bilim felsefesinin kısır epistemolojik tartışmalarında bulunabileceğini öne süren Roland Omnès gibi bilim teorisyenleriyle karşılaşırız. Omnès’in *Kuantum Felsefesi* (*Quantum Philosophy*, 2002) daha çok Heidegger’in devam ettirilen Varlık soruşturmalarının ve üçüncü yüzyılın neo-Platoncu filozofu Plotinus’un dil, mantık ve doğa ilişkisi üzerine karmaşık düşüncülerinin, kuantum dünyasının içerdiği gerçeklikle *logos* arasındaki ilişkileri açıklamaya daha iyi hizmet edeceğini iddia eder. Gündem, basitçe yeni bir metafiziktir.

Postmodern bilime üç figür egemendir: melez, ağ ve çizgisel-olmayış. Eğer sanatı, beşerî bilimleri ve fizik bilimleri etkileyen deney dalgası postmodern durumu belirliyorsa, bunun sonucu, bilim, teknoloji ve postmodernizm arasındaki ilişkilerin değerlendirilmesiyle günyüzüne çıkarılan yalın antiteze bağlıdır: melezlik, ağlar ve çizgisel-olmayış *basitçe* figürler, metaforlar ya da “ifade tarzları” mıdır, yoksa bunlar yeni bir metafiziksel gerçekçiliğin eksiltilemeyen eklemeleri midir?

POSTMODERNİZM VE MİMARİ

DIANE MORGAN

Genç bir kadın, Kaliforniya çölünde otomobiliyle seyahat ederken, 1968 Mayıs'ının militan etkinliklerine katılan genç bir erkek öğrenciyle karşılaşır. Genç adam, daha sonra polis tarafından vurulur. Bu karşılaşma sayesinde, kendisini çevreleyen kapitalist materyalizme, tüketici kültürün hâkimiyetine, toplumsal eşitsizliğe ve büyük ticari şirketlerin karanlık işlerine karşı kadının gözleri açılır. Çölün ortasında gideceği yere ulaşır ve patronunun evine girer –dar pencereleriyle kirişli çelik bir kafesten oluşan, kıraç bir kayalığın kenarına yerleştirilmiş görkemli bir **modernist** vaha. O anda kadın, bu yapının zarif tasarımını kirli önkoşullarına kadar görebilir: doğal çevreye parazit gibi yapışırken, etkileyici biçimi, kurnaz mütevizliği geniş ölçüde toplumda hüküm süren sömürüyü özetler. Evdeki Amerikan yerlisi hizmetçilerle imalı imalı bakışlırlar ve bu evin arazisi içindeki bir şelaleye kendisini atarken doğal değerlerin ne olabileceğini anlar görünür. Aksine patronuna göre değer, nesnelerin ya da insanların doğasında bulunan bir şey değil, daha çok ticari bir spekülasyonun ürünüdür. Patron, deniz kenarında bir yerleşim bölgesi geliştirmek için kendisiyle bir anlaşma imzalama konusunda tereddütlü iş arkadaşına, “herhangi bir şeyin ücreti, potansiyel kullanım bağlamı dışında ne yüksek ne de düşüktür” diye hatırlatmada bulunur. Değer, yalnızca finansal olarak koparılabilecek şey açısından hesaplanmalıdır. Su, doğal özellikleri için değil, açacağı iş fırsatları için, bu örnekte bir marinanın, iskelenin ve uçak pistinin ve muhtemelen otel komplekslerinin inşası, araziye pazarlanabilir bir tatil köyüne dönüştüreceği için değer kazanacaktır. Bu evin ve onun sakinlerinin tüm anlamını kavrayan kadın, evi patlayıcı bir reddiyeyle havaya uçarken, dramatik bir biçimde parçalanırken hayal eder. Son derece estetik modernist ev yanarken, yerleşik geleneklere karşı çıkan daha öte sahneler izlenir: buzdolapları, elbiseler, her tür meta havaya uçar. Materyalist bir kültüre ilişkin bu

simgeler, sapkın toplumu, 1960'lar gençliğinin temel haklar ve doğal değerler adına reddettiği araçsallaşmış bir dünyayı özetler.

İşte betimlediğim bu film, Antonioni'nin *Zabriskie Point*'idir (1969) ve bir **postmodern** mimari tartışması için iyi bir başlangıç noktası sunar. Bu filmde modernist mimari, artık –1920'lerde ve 1930'larda olduğu gibi– avangardın yenilikleriyle değil, kurumla, para babalarıyla, eski kuşakla ilişkilendirilir. Onun saf, şeffaf üslubu, sakinlerine sunduğu yaşam rejimi, zenginlik ve iktidarın kendini beğenmişliğiyle eşitlenir. Filmde bunun izlerinin silinip süpürülmesi, aşırı derecede ihmal edilmiş değerlerin tümüne bir geri dönüş ya da bir geri çekiliş de olan, radikal biçimde yeni bir değişiklik olanağına işaret eder. Çağdaş olanın çeşitliliğine yönelik bir coşkuyla bir araya getirilen geçmişin bu yeniden-kaydı, mimari konularda postmodernizmin en önemli savunucusu Charles **Jencks**'in anladığı tarzda, postmodernizmin olumlu tanımı olarak hizmet verebilir.

Jencks, postmodern mimarının hem modernizmin geleneklerini sürdürdüğünü hem de onları aştığını öne sürer –bu süreç için kullandığı terim “**çifte kodlama**”dır. Postmodernizmin yalnızca sorumsuz bir ağız dalaşı olduğu, politik yükümlülükten yoksunluğunun, her pahasına statükoyu korumaya çalışanların çıkarına hareket ettiği yönündeki suçlamalar karşısında postmodernizmi savunma endişesiyle Jencks, sürekli daha yüksek amaçlar gözetir. O, *Post-modernizm Nedir?*'de (*What is Post-modernism?*, 1986), postmodernizmin “pek çok özgürlüğüyle **çoğul** bir kültür” büyük vaadinin gerçekleştirilmesini amaçladığını iddia eder. Modernizm, minimalist beğenin genel ilkelerini dayatmaya yönelik bir girişim içinde muhalif sesleri boğan bir “tek sesli biçimsel sistem”ken, Jencks, postmodern mimariyi eklektizmle ve açıklıkla ilişkilendirir. Postmodernist ve modernist mimari arasındaki bu tartışmanın tehlikelerini anlamamız için, modernist mimarının, yüzyılın erken döneminde Bauhaus ve Le Corbusier'nin coşkulu ve dinamik dünyasından, eskiden avangard olan şeylerin değişimin düşmanı olarak algılandığı 1960'lar ve 1970'lere kadarki seyrini izlemek gerekir.

Modernist bir mimarın en etkili imgelerinden biri, bize Ayn Rand tarafından sunulur. En çok satan romanı *Pınar Başı*'nda (*The Fountainhead*, 1943), sabit fikirli mimar Howard Roark şunu ilan eder: “Ben, kendi standartlarımı koyarım. Ben, hiçbir şeyi miras almam. Ben hiçbir geleneğin sonunda yer almam. Belki birinin başlangıcında yer alabilirim”. Burada, modernist mimari, projelerini kendi halkının

beğenilerine uydurmaya isteksiz biri tarafından temsil edilir. Kendi zamanının ötesinde, eklenen alçıları, süslemeleri ve yapraklarıyla sözde klâsik binalar konusundaki yozlaşmış kitlesel taleplerden yararlanamayacaktır. Onun yapıları, kesinlikle tanınmayı talep eder: kaba, sert, cam gökdelenler ve saflık ve açıklık adına bireyselleşmiş, gizli mekânlara, karmaşa özelliklerine son veren standartlaşmış toplu konutlar. Demokrasi, farkların müzakeresi, kendisi tarafından güler yüzlü yaratıcılığın tahribi olarak kabul edilir.

Le Corbusier *Günümüz Dekoratif Sanatı*'nda (*Decorative Art Today*, 1925), geçmiş standartların bir reddiyesini de ilan eder. O, eski modayı, zanaatkâr değerleri makina estetiği çağında gereksiz görüp kınayarak, geleneksel beğenin dayanaklarını ve desteklerini tekmeleyip atar: "El yapımı işler. Başarısızlık kültürü. Kirlenme savunusu. Yanlışın gevşek saati. Zayıf egonun zaferi. Özgür iradenin neşesi, bana göre'lere saygı. Kontrolün baskısı". Miras kalan varsayımlar, yalnızca sorgusuz sualsiz benimsememeli, sınanmalıdır. Mimar, geleceği düşünme ve kurma girişiminde günümüzün geleneksel değerlerini cesurca altüst eden güçlü bir süperman, olumlayıcı bir nihilisttir. *Mimariye Doğru*'da (*Towards an Architecture*, 1923) şu açıklamada bulunur: "kültür, bir ayıklama çabasının son ürünüdür. Ayıklamanın ifade ettiği şey, kenara koyma, budama, temizleme, çıplak olanı ortaya çıkarıp temel olanı aydınlığa kavuşturmadır".

Le Corbusier'nin totaliter devletlere değilse bile, teknokratlara ve güçlülere karşı kişisel hayranlığının beraberinde getirdiği bu çetin ayıklama süreci, disiplin ve hijyen adına gereksiz, zayıf ve kirli olduğu varsayılan her şeyin bu fırlatılıp atılışı, modernist mimarının en endişe verici özelliklerini bir araya getirir. Kitlelere hizmet etme yönündeki ütopyacı görüşlerle yola koyulan –yalnızca zaten ayrıcalıklı olanlar için değil– herkes için daha yüksek yaşam standartları hazırlanması yönünde standartlaşma ortaya koyan bir akım, bu aynı kitleleri yönetme sonucuna varmış görünüyor.

Aynı rahatsız edici eğilim, Bauhaus'da da sezilebilir. *Weimar Cumhuriyeti Başvuru Kitabı*'nda (A. Kaes ve diğerleri, ed., *The Weimar Republic Sourcebook*, 1995) yer alan, Grete Lihotsky ve Bruno Taut tarafından yazılan makalelerin açık kıldığı üzere, bu çok etkili düşünce ve pratik okulu, kitlesel mekanik yeniden-üretimde toplumsal adaletsizliğe ve cinsiyet eşitsizliğine bir çözüm görüyordu. Sıkıştırılmış konut birimlerinde rasyonelleştirilen, ucuz biçimde imal edilmiş toplu konutlar,

herkes için asgari standartları hazırlayarak zengin ve fakir arasındaki farkları azaltmakla kalmayacak, aynı zamanda evi gerekli düzende tutmak için “en iyi ve en basit yol”u sistemleştirerek kadını da ev içi kölelikten kurtaracaktır. Bu tür Taylorcı verimlilik, gündelik ev işlerinin, kocaların ve çocukların, “yatakları yapma, lavaboları temizle vb. zorunluluklara” katkıda bulunabilecekleri kadar apaçık ve yapılması kolay hale geleceğini ifade eder! Nihai sonuç, kadınların kazanacakları ve arzu ettikleri gibi başka etkinlikler, entelektüel ya da eğlendirici arayışlar için özgürleşecekleri anlamına gelir.

Bauhaus’un ethosunun bu özgürleştirici yönünün, diğer daha netameli sistemli rasyonelleştirme yönüyle birlikte okunması gerekir. Rudolf Arnheim’in “Dessau’daki Bauhaus” (“The Bauhaus in Dessau”, *Sourcebook* içinde) makalesindeki şu alıntıyı düşününüz:

Çapraz perdelerin asılı olduğu, bir divanın köşeye meyilli durduğu ve on farklı tamamen dolu küçük masanın düzensiz biçimde kurulduğu bir odada, yeni bir ayaklı abajurun şuraya değil de buraya yerleştirilmesini gerektirecek herhangi bir neden yoktur. Ancak bir Bauhaus odasında, her şeyin konumu neredeyse yasa kesinliğiyle kararlaştırılabilir. Buradaki sorunun öznel bir beğeni sorunu olmadığı, ancak bu tür duyuların, farklı insanlarda tamamen benzer sonuçlara yol açacak çok güvenli ve genellikle geçerli psikolojik bir fenomen olduğu kısa zamanda teorik biçimde anlaşılabacaktır. Bu tür sorunlardan “nesnel biçimde belirlenmiş çözümler”e ilişkin sorunlar olarak söz edilebilmesinin nedeni de budur.

Burada daha manipülatif fikir imaları ortaya çıkmaya başlar. Bireyselleşmeyi teşvik eden standartlaşma yerine, daha genel bir beğeni programlaması fantezileştirilir. Bir Bauhaus dairesinde, yeni aldığınız abajur için yalnızca tek bir yer olurdu. Daireniz, öyle bir tarzda tasarlanırdı ki, bu belirli eşya kaçınılmaz bir doğa yasasına uyuyormuşçasına *oraya* ait olurdu. Özgürleştirim zorba buyruğu tersine çevirir; eşitlikçi standartlaşma bütünlüklü birlik haline gelir; geçmişten gelenek karşıtı kopuş, insanların mekân ve köklülük duygusunun parçalanmasıyla, bütün insanların bildik mekânlara düşkünlüğüne hürmetsizlikle peşinen ödemede bulunur.

Jencks’e göre, idealist, aşırı bağınaz modernist bina planlarına uymaya zorlanan sakinlerin hissettiği yabancılaşma, bu hareketin başarısızlığına (ve daha mütevazı, *postmodernist* bir yeniden yönelimin başlangıcına) işaret eder. Jencks, sakinlerin ruhsuz beton ormanlarına terk

edildiklerindeki umutsuzluk duygusunu kaydetmeye çalışırken, giderek tahrip edilen “ütopyacı” büyük konut planlarının yavaş yavaş nasıl bakımsızlaştığını betimler. *Post-modern Mimarinin Dili*’nde (*The Language of Post-modern Architecture*, 1975) şunları kaydeder:

Modern mimari, Saint Louis, Missouri’de, 15 Temmuz 1972’de, öğleden sonra, saat 3.32’de (ya da o sıralarda), şaibeli Pruitt-Igoe planına ya da daha çok taş bloklarından birkaçına dinamitle son *coup de gr ce* [ ld r c  darbe] vuruldu unda öldü ... Pruitt-Igoe, CIAM’in en ilerlemeci ideallerine göre inşa edilmişti ve 1951’de tasarland  ında, Amerikan Mimarlar Enstitüsü’nden bir ödül kazanmıştı. (Arabalara karşı emniyetli, ancak kanıtland  ı üzere, suça karşı emniyetsiz) rasyonel “plansız sokaklar”ıyla, Le Corbusier’nin (aklından tamamen çıkardığı geleneksel caddeler, bahçeler ve yarı özel alanlar yerine) “   temel kentlilik e  lencesi” olarak adlandırd  ı “güneş, alan ve yeşillik”le on dört kat yüksekliğinde zarif ta  bloklardan oluşmaktaydı. Yaya ve araç trafiğinin ayrılması, oyun alanları sağlanması ve  ama ırhaneler, kre ler ve sohbet merke leri gibi yerel konforlar –geleneksel modeller yerine tümüyle rasyonel vekiller– vardı. Ayrıca, uygun  rneklerle P rist üsluba, temiz, sıhhi hastane metaforuna tekabül eden erdemleri sakinlerine a ılamayı amaçlıyordu.

Modernist mimarinin, yaşam tarzlarını rasyonelle tirme, bu yaşam tarzlarına katı ve sistematik bir düzen dayatma girişiminde insanları vah ile tirdi i kabul edilir. Maalesef, idealistlere göre insanlar tamamen rasyonel, düzenli ve disiplinli değildirler. Be enileri de i kendir ve çoğunlukla haklıla tırılabilir değildir ve budalalık krizlerine e ilimlidirler. Bu nedenlerden dolayı, postmodern mimarinin çılgın pasti  d    nl   yle, tuhaf üslup karışımıyla, sofuca d zenlili e h rmetsizli iyle ve tarihsel g ndergeselli e ho  r s yle, modernist p rizmin kusursuzlu undan daha insan i olduğu varsayılır. Jencks’in *Post-modernizm Nedir?*’de (1986) açıkladığı üzere, modernist mimarlar karakteristik olarak insan i zaafılara karşı anlayışlı değildirler: “Süsleme, çok renklilik, metafor, hümor, sembolizm ve uzla ım İndeks’e girdi ve tüm dekorasyon ve tarihsel gönderme biçimleri tabu olarak ilan edildi”.

Postmodern mimari, aynı zamanda uygulanabilecek teknoloji kullanımları hakkında daha dikkatli ve endüstrileşme değerleri hakkında daha   phecidir. Makinala ma, kusursuzlu undan –Le Corbusier’nin yukarıda alıntılanan kusurlu zanaatsal eşyalara karşı sert ifadelerine

bakınız– geçmişin soğuk **aurasını** dağıtma, taze ve büyüğü bozulmuş modern bir dünya başlatma yeteneğinden dolayı modernistler tarafından büyük bir sevinçle kutlanırken, postmodernistler daha az iyimserdirler. Auschwitz-sonrası, Hiroşima-sonrası dünya, soyutlama ve araçsallaştırma terörlerini fazlasıyla tanıyor. Dünyayla kurulan yerinden edilmiş, somutluğunu yitirmiş bir ilişki, insanların “işlenecek” figürler, ya da “yeniden dönüştürülecek” materyaller haline gelmesi sonucunu doğurur. [Alain Resnais’nin Nazi toplama kampları üzerine belgesel filmi *Night and Fog* (1956), bu tür soyutlamanın sonuçlarının en grafik kanıtlarından bazılarını içerir. İnsanlar –parçalanmış, kümelerle ayrılmış– yedek parçalara indirgenirler: yastıkları doldurmak için saçlar, sabun ve lamba siperliği için deri.] Bilimin, dünya ve onun sakinleri üzerindeki uzun vadeli etkisine gereken ilgi gösterilmeksizin, kendisine ait öz-üretim yasalarına göre “ilerleme”sine izin verilmemelidir. Bir sonuç olarak Jencks, postmodernist mimarinin, geçmişin bize istemeyerek öğrettiği bazı etik ve ekolojik dersleri kullandığını ima etmek ister. *Zabriskie Point*’te olduğu gibi, modernist seçkinlerin kendini beğenmiş varsayımlarını reddeden bir kimse çevre haklarını yeniden keşfedecektir:

Gelecekte muhtemelen çevre krizleri ve ekonominin, iletişimlerin giderek artan **küreselleşmesi** ve gerçekten her konuda uzmanlaşma ile, etkileşimli şeyleri yani gelişen bir ekonomi, sürekli değişim ve israf ideolojisi arasındaki bağlantıları vurgulamaya teşvik edileceğiz –hatta zorlanacağız. Dünyanın bir bütün olduğunu anlamayanlar, onu kirletmeye mahkûmdurlar. (*What is Post-modernism?*, 1986)

Kişileşmiş mekân konusundaki modernist horgörüye karşı tepki gösteren ve böylelikle yerel ve geleneksel olana zanaatsal saygıyı yeniden gözönüne alan postmodern mimari, günümüz küreselleşmesinin meydan okumalarıyla yüzleşirken, mekânı yeniden şekillendirir. Postmodern mimarinin temel ilgisi, şu çifte dillendirimdir: mekân ve onu aşındırmakla tehdit eden küresel iletişim ağlarının mekânsızlığı arasındaki müzakere.

Mimari en uygulanabilir, mekâna en bağlı sanat biçimi olduğu için, **mevcudiyet**, köken sorunlarıyla, köksüzlük ve meskenle yakından ilişkilidir. Bütün bu kavramlar, postmodernizmden bir darbe almıştır. **İnternet**’in sanal dünyası, burada ve şimdi, eskiden projeleri betonlaştıran mimarlara karşı ciddi bir meydan okuma ortaya koyan bir gelişimdir. Eğer günümüzde özgürleşme, bir başka sanal dünya vaat ediyor görünen, dünyevî kısıtlamalar ya da önyargılarla bağlanmayan netteki neşeli sörf akınlarıyla eşitlenecekse, mimarın geleceği inşa etmeye devam etmesi

nasıl düşünülür? Gördüğümüz üzere, geçmişte mimarlar, kahraman demiurgos olarak toplum için doğruyu inşa etme ve bağlamı düzeltme sorumluluğunun yükünü omuzlarında taşımalarının zorunlu olduğunu hissediyorlardı. Postmodern dünyada, belirli bir mekânın kısıtlamalarının önüne geçilmiş görünüyor; komşular olmayabilir ya da tanınmayabilir, ancak bunun yerine, geleneksel karşılaşma nosyonlarına uygun biçimde *aslında* asla karşılaşılmayan bütün dünyadan insanlarla düzenli hatta yakın temas içinde olunabilir.

Enformasyon teknolojisinde bu tür gelişmelerle karşılaşıldığında, Quinlan Terry gibi mimarların geçmiş bir çağa geri dönüş yönündeki acıklı girişimlerine rağmen, çok eski bir mekân fikrine hiçbir nostaljik geri dönüş olamaz. Aslında, kesin coğrafi sabitlikten ve bu tür bir köklü, sözde sorunsal olmayan kimlik kutlamasından sonra böylesi bir özlem, bağlamsızlaşmış **melezliği**, kültürel farklılıkların eklemlenmesini destekleyen, daima görünürdeki bu hareketli küresel kültür tarafından tepkisel olarak kabul edilir. Mimari teorisyenleri, kendi mesleklerine yönelik bu tür meydan okumalara karşı farklı tarzlarda tepki göstermektedirler.

Bununla beraber, Jencks'e ve onun postmodernizm versiyonuna yakın olmayan Kenneth **Frampton**, modernist projenin bir sona ulaştığını ve onu izleyen şeyin radikal bir biçimde yeniden düşünülmesi gerektiğini öne sürer. Frampton, "Eleştirel Bir Bölgecilığe Doğru"da ("Towards a Critical Regionalism", H. Foster, ed., *Postmodern Culture* içinde, 1985) modernleşmenin, artık kendi modernist öncülleri tarafından kutlandığı tarzda, ilerlemenin anahtarı olarak kutlanamayacağı gerçeğini kabul eder. Endüstri öncesi bir geçmişe nostaljik bir geri dönüş kadar, teknolojinin gücüne bu tür bir kör inanç da desteklenemez. Frampton, kendi önemine ve doğruluğuna ilişkin zorba bir anlama sahip olan bir avangard akımda mevcut tehlikelerin farkına varsa da, yine de politika dışı atalete sapmaya hazır değildir. Hâlâ toplum üzerine eleştirel bir değerlendirme araştırıyor ve bu tutumun, en iyi, direnen başat ideoloji biçimlerine hâlâ yatırım yapılan modernizmin **büyük anlatıları** tarafından kışkırtılmayan bir "arière-garde" [artçı] tarafından gerçekleştirildiğini savunuyor.

Frampton'ın postmodernizm biçimi, "modern çevremizin her yerde hazır ve nazır mekânsızlığı" ile belirli bir yerleşim yeri arasında arabuluculuk yapabilecek mimariye odaklanır. Frampton'ın tutumu en iyi, onu, tepki gösterdiği şeyle yan yana koyarak anlaşılabilir: postmodern zindeliğin mürşidi **Baudrillard** tarafından *Amerika*'da (*America*, 1986)

Amerikan kentinin –iyi bütünleşmiş çevrenin bu antitezinin, kentsel projenin bu düşmanının– şu coşkulu kutlanışını düşününüz:

Hayır, mimari insanileştirilmemelidir. Karşı-mimari, gerçek tür (bütün “soft” teknolojileri çölün ortasında bir araya getiren Arcosanti, Arizona’da bulacağınız türden değil), insan ölçütünün ötesinde vahşi insanlık-dışı tip, ortam, refah ya da ideal ekoloji düşünülmeksizin, burada, New York’ta gerçekleştirildi – kendisini burada gerçekleştirdi. O, hard teknolojileri tercih etti, bütün boyutları abarttı, cennet ve cehennem üzerine kumar oynadı ... Eko-mimari, eko-toplum ... bu, Roma İmparatorluğu’nun çöküşündeki zarif cehennemdir.

Baudrillard, insan ölçütünü ve yerel ortamın “soft” bir değerlendirmesini küçümser. Heyecan verici yeni teknolojileriyle postmodernizm, bayağı ilgileriyle insanın ölü ağırlığı tarafından kösteklenmemelidir. Bunun yerine, otobanların karmaşalarını ve Avrupa kent deneyiminin antitezini yani Los Angeles’ı yüceltir:

Los Angeles’ta hiçbir asansör ya da metro yoktur, hiçbir dikeylik ya da yeraltı, hiçbir yakınlık ya da kolektiflik, hiçbir cadde ya da cephe, hiçbir merkez ya da anıt yoktur: hiçbir hiyerarşik düzen olmadan bütün değişik işlevlerin, bütün göstergelerin fantastik bir mekânı, hayali ve süreksiz bir ardışıklığı –bir kayıtsızlık fantezisi, bir farksızlaşmış yüzeyler fantezisi– çöllerde bulabileceğiniz türden saf, açık mekânın iktidarı.

Frampton, kesinlikle kendisini kent projesinin çöküşünün eleştirel olmayan bu kabulüne karşı konumlandırır. O, bu simülasyon retoriğini ve **hipergerçeği** belirli bir deneyim “yoğunluğu” ile yankılanan, arazilerin tekilliğiyle karşılıklı etkileşim içinde bulunan binalarla yok etmeye çalışır. Frampton, mimarı gözün, diğer duyulara başkaca sorgulanmayan üstünlüğünü bozarak, dokunma duyusuna hitap etmeye çağırır: “Mekân biçiminin dokunumsal esnekliği ve bedenın tek başına görme duyusu bakımından değil de, diğer duyular bakımından çevreyi okuma kapasitesi, evrensel teknoloji egemenliğine karşı koymaya yönelik potansiyel bir strateji ima eder” (“Towards a Critical Regionalism”). Dokunma, koklama, “değişme eğilimindeki beden tarafından kaydedilen tamamlayıcı duyu algılayışlarının bütün alanı”, Frampton tarafından insanı mekân *deneyimi* içinde yeniden-biçimlendirme tarzı olarak harekete geçirilir. Bu “**insan-sonrası**” çağda, Stelarc’ın tercih ettiği –bkz., “Towards the Post-human”, *Architectural Design* (1995)– bedenın terk edilmişliğini ilan eden

kiyametimsi feryatları reddeden Frampton, kendi postmodernizm çeşitlemesinin, Jean-François Lyotard'ın “küçük anlatılar” ya da “yerel meşruiyetler” olarak adlandırabileceği şeyin yeniden-dirilişine olanak tanıdığını düşünür.

Frampton gibi postmodern mimarinin yaygın mekânsızlığına karşı tutum takınan bir başka teorisyen, Fredric Jameson'dır. Jameson da, “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu”nda (“Postmodernism and Consumer Society”, H. Foster, ed., *Postmodern Culture* içinde, 1985) postmodernizmin tepki gösterdiği kemikleşmiş modernizm kurumsallaşmasının farkına varır. O da, uzlaşmaz güçlüğünden dolayı elitizmle hızla eşit hale gelen modernizm tuzağına düşmeden, sanatsal deneyi –alışıldık görme tarzlarını kabaca bozan karşıt, eleştirel bir sanat göstergesini– yeniden-keşfetmeye çalışır. Jameson'a göre, postmodern umutsuzluğun özü, kentsel çevreye olumlu katkı girişiminin bütüncül terk edilişi, Los Angeles'daki Bonaventura Hotel tarafından özetlenir. Bu bina, mekân deneyimini bozar. On dokuzuncu yüzyıl kenti, göçebe *flâneur*'ün yuvası, kısa da olsa, karşılaşmaları zenginleştirmek için açık alanlar sunuyorken, bu otel, keşfe el koyar. Şüphelenmeyen konukları, insanları bir yalıtılmış noktadan diğerine taşıyan “ulaşım makinaları”na pasif bir biçimde teslim olmaya zorlayarak, bağımsız hareket kabiliyetlerini engeller. Frampton tarafından aranan zengin “nesnelik yoğunluğu”nun yerine bu otel, bir hacim değerlendirmesine izin vermeyerek mekânı zayıflatır. Binadan hiçbir genel izlenim edinilemez; bir mekân duygusunu oluşturacak hiçbir geçici avantaj noktası yakalanamaz. Ancak bu, modernist mekânın konuğa, çevreye egemen olunan perspektifsel üstünlükleri zarif bir biçimde kuran statik, üç boyutlu seyir platformları sunduğu anlamına da gelmez. Bundan çok uzaktır: modernistler, dinamik, hatta baş döndürücü, ancak oldukları gibi deneyimlenebilen mekânlardan zevk aldılar. Siegfried Giedion'ın kitabı *Fransa'da Yapılar (Buildings in France: Building in Iron, Building in Ferro-Concrete, 1928)* baş döndürücü ve istikrarsızlaştırıcı –yine de zenginleştirici– mekân deneyimlerini en etkili biçimde düzenleyen, modernist mimarinin öncüleri Eiffel Kulesi ve Marseilles'deki Transporter Köprüsü gibi binaların coşkun betimlemeleriyle doludur. Oysa Jameson'ın yasını tuttuğu şey, bu deneyim yetersizliğidir. [Ya da Walter Benjamin'in “Deneyim ve Yoksulluk”taki (“Experience and Poverty” 1933) ayrımlarını kullanarak bu tartışmayı daha ayrıntılı biçimde yeniden-çerçevelemek gerekirse, tazelenmek için geçmişle bağınyı şiddetle koparan modernist mimarinin sert, “barbar yoksulluğu”, statükoyla bir uzlaşma işaret eden postmodernizmin zengin

yetersizliğiyle karşılaştırılabilir.] Mat yansıtıcı yüzeyleriyle bu bina, kırık kentle herhangi bir iletişimi reddederek, onu dışarıya atıyor ve böylelikle öz-yıkıcı biçimde kendi üzerine kapanıyor görünür. Kendi içinden herhangi bir anlam üretemez ve sonuç, bir “ezici karmaşa”dır.

Jencks, Jameson gibi eleştirmenlerden farklı olmak ister. *Postmodernizm Nedir?*’de postmodernizmi yıkıcı bir tahliye ya da şüpheli bir değer reddi olarak değil, daha çok paradoksal bir “mutlak görecilik ya da parçalı bütünlükçülük kutlaması”, postmodernizmi herhangi bir şey olarak sınıflandırma girişimlerine bir karşı çıkış olarak okur. Postmodernizmin kaderiyle en çok ilişkilendirilen bir başka mimari teorisyeni olan Robert Venturi de, onu farklı üslupların ve yaklaşımların bir karışımıyla eş tutar:

Mimarlar, artık püriten biçimde ortodoks Modern mimarinin ahlâkî diliyle tehdit edilmeye gelemeler. “Saf”dan çok melezden, “temiz”den çok uzlaşandan, “dosdoğru”dan çok eğri büğründen, “açık”tan çok muğlaktan, kişisel-olmayan kadar sapkın, “ilginç” olduğu kadar sıkıcı ... olan unsurlardan hoşlanıyorum. Dağınık canlılığı, apaçık birliğe tercih ediyorum. Tatarsızlığı dâhil ediyorum ve ikiliği ilan ediyorum (*Contradiction and Complexity in Architecture*, 1968).

Yüzyılın başlarında “az, fazladır” [“less is more”] –Venturi’nin buna yanıtı şudur: “az beladır” [“less is bore”]– diye ilan eden Mies van der Rohe gibi modernist mimarların katı ve minimalist saflığıyla alay eden Venturi, Las Vegas gibi yerlerin “dağınık canlılık”ını yüceltir. Las Vegas’ın gazinoları, lokantaları, otelleri ve barları çoğu kez aslında gösterişli biçimde paralarını çarçur edecek bir yer arayarak bulvarda dolaşıp duran sürücülerin dikkatini çekmek için tasarlanmış kocaman tabelalardan oluşur. Venturi’nin bir diğer kitabı *Las Vegas’dan Öğrenmek*’de (*Learning from Las Vegas*, 1972) değindiği üzere: “Tabela mimariden daha önemlidir ... Cephedeki tabela kaba bir fantezidir, arkadaki bina mütevazı bir gerekliliktir”. Tabelalar yalnızca sözcükler değil, mekânın baştan çıkarıcı doğasını betimleyen resimler, şekiller ve figürlerdir de: Venturi’nin örneklerinden biri şudur: “‘Long Island Ördek Yavrusu’ adı verilen ördek şeklinde bir ördek dükkanı”. Venturi “oyma putlar”a karşı, salt mekânsal ifade adına İncil’in öğütlerine sınırsız yapışan modernist mimarlara göre Las Vegas’ın nasıl zındık olduğunu açıklayarak devam eder:

Son kırk yıl boyunca modernist mimari teorisyenleri ... mimarlığı resim, heykel ve edebiyattan ayıran temel bileşen

olarak mekân üzerine odaklanmaktadırlar. Bu teorisyenlerin tanımları, ortamın biricikliğiyle övünür; heykel ve resim bazen mekânsal karakteristikler kazanabilse de, heykel ya da resim tarzı mimari kabul edilemez –çünkü Mekân kutsaldır. (*Learning from Las Vegas*, 1972)

Venturi'nin kendi argümanını betimlemek için kullandığı örnek çok inandırıcıdır: Henry-Russell Hitchcock tarafından *Uluslararası Üslup*'da (*Le Style international*, Peter Joly, 1966) “muhtemelen yirmili yılların mimari tasarımının en önemli örneği” olarak betimlenen Mies van der Rohe'nin Barcelona'daki Alman Pavyonu. Mies'in cam ve tuğlayla doldurulan “evrensel çelik I kirişleri grameri”, tek bir büstün, Kolbe'nin çıplak kadın heykelinin dâhil edilmesiyle kesilir, ancak hiçbir şekilde bozulmaz. Venturi'nin işaret ettiği üzere: “Sanat nesneleri kendi içerikleri pahasına mimari mekânı güçlendirmek için kullanılırdı. Barcelona Pavyonu'ndaki Kolbe, yönlendirilmiş mekânların zıddıdır. Mesaj, temelde mimaridir”.

Yukarıda sözü edilen Bauhaus abajuruna çok benzer biçimde Kolbe büstü, kendi adına değil, o noktada, daha önceden belirlenmiş ve sınırlandırılmış o mekânda, binayı tezyin etmek için gereksinim duyulan süs olarak bütün bir tasarıma uydurulur. Binanın armonisini bozan uyumsuz bir nota üretmekten uzak olan büst, simgesel olarak hiçbir şeyle cesurca iletişim kurmayarak, aslında kendisini zayıflatır. Tersine **göstergelerin** gösterişli dilini kutlayan Venturi, “zarif ifade mimarisi”ne karşı, “cesur bir iletişim mimari”sinin değerlerini yüceltir. Yine de şu soru sorulabilir: kullanılan araç pastişten, oyundan, uyumsuzluktan, eklektizmden ve “ayırt edici çeşitlilik”ten oluşan bir araçsa, ne kadar cesur iletişim kurulabilir?

Başlangıçtaki hareket noktamıza geri dönmemiz gerekirse: Antonioni'nin filmi *Zabriskie Point*'in sonunda, modernist ev havaya uçurulduğunda üretilen ifadeden o kadar emin olabilir miyiz? Filmde, evin dinamitlenmesiyle havaya uçurulan tüketim maddelerinin birbirini takip eden imgeleri arasında kaydedilebilecek bir değişim vardır. Evin kendisi, Frank Lloyd Wright gibi bir mimarın eserlerine örnektir. Kereste ve taş gibi inşaat malzemelerini çok fazla kullanan metinleşmiş bir modernizm biçimi üreten Wright hemen hiç pürist değildi. Bunlar, çevre dostu bir biçimde doğal çevreye incelikle karıştı. Sahne, tüketim maddelerine doğru değiştiğinde, materyalist kültürün bu sembelleri büyük bir sevinçle atılırken, renkler soyut biçimde pastel hale gelir ve müzik gerilimden kurtuluşu vurgulayarak dalgalanır. Kadın villayı ortadan

kaldırma konusunda tereddütlü görünürken, diğer nesnelerden gecikmeden vazgeçilir. Kadın gerçekten modernizmi reddedip arkasından geleni –yani postmodernizmi– kucaklıyor mu? Tahminen yeni bulduğu radikal politikayı uygulamaya koyuyor. Bu, kapitalizm ve tüketim kültürüyle uyum sağlamak için hiçbir nedenleri olmayan Jencks ve Venturi’nin postmodern teorileriyle eş tutulabilir mi? Aslında Jencks, günümüz toplumunun bizi bir aşırı seçenekler bolluğuna boğduğunu ilan edecek kadar ileri gider; ona göre bir “*embarras de richesses*” [zenginlik tasası] ile bunaldık ve bir “yaygın çoğulculuk” atmosferinde yıkandık. Bununla beraber Jencks, arkasından şunları ilave eder: “İktidarın farkına varılmayan otoritesi ve merkezi ile pek çok meslekî gruplar (ve hatta bütün ülkeler) bir dünya kültürü ve ara sıra farklı yönleriyle görünen bir pazar alanı tarafından kurban edildiklerini hissediyorlar”.

Öngörülemeyen biçimde genişleyen ve daralan bir postmodern evrenin kenarlarında endişeli biçimde otururken –o sırada “hafif paranoya”dan acı çeken– bu “gruplar” ve “hatta ülkeler”, Jencks’in kendilerine göstermeye çalıştığı hazları kesinlikle göremezler. Onlar, Ricardo Bofill’in klâsik pastişi “Versailles for the masses”ine ya da onun, Martin Filler tarafından *The Times Literary Supplement*’da (“Building in the Past Tense”, 24 Mart 1989) “ezici insandışılığın cansız anıtsallığı” olarak lanetle betimlenen Marne la Vallée’deki “Espaces d’Abraxas” konut projesine kaydedilen istihzayı görürler. Aynı şekilde Venturi’nin, Amerikalılar özellikle “bir meydanda otururken kendilerini rahatsız hissediler: büroda ya da evde çalışıyor veya aileleriyle televizyon seyrediyor olmaları gerekirdi” şeklindeki varsayımı, Amerikalılarca kamu alanlarının üzücü ihmeline, kentsel kimliği destekleme başarısızlığına yol açan kaba bir genelleme olarak görülebilir. Kadının, elitizme dönüşen ütopyacı modernist projeyi gönülsüz yıkışıyla ve tüketim kültürünün simgelerini tereddütsüz çökertişiyle pek çok ortak şeyi paylaşan postmodernist mimari teorisyenleri, muhtemelen Jameson ve Frampton’dır. Bu teorisyenler en azından, bir postmodern karşı kültür de olan postmodern eleştiri nosyonunu hâlâ sürdürüyorlar. Bununla beraber, Jameson’ın kapanış ifadelerini alıntılırsak, bu fikrin tanımlanması güç bir fikir olarak kalması gerekebilir. Bize pek sağlam bir dayanak sunmaz:

Postmodernizmin tüketim kapitalizminin mantığını kopyaladığı ya da yeniden-ürettiği –güçlendirdiği– bir tarzın varolduğunu gördük; daha önemli soru, postmodernizmin bu mantığa karşı çıktığı bir tarzın da varolup olmadığıdır. Ancak bu, açık bırakmamız gereken bir sorudur. (“Postmodernism and Consumer Society”)

Daha yakın yıllarda, mimarideki tartışmalar modernist/postmodernist bölünme meselesinden uzaklaşmaktadır. Yukarıda ana hatlarıyla ortaya konulan, 1980’li ve 1990’lı yıllardaki postmodernizm konusunun bir bütün olarak anlaşılmasında böylesine önemli bu özel “tartışma”, aslında şu an büyük oranda yalnızca mimari teorinin tarihine yönelik bağlamsal ilgiye odaklıdır. Bu dönemi, Peter **Eisenman** gibi mimarların “mimarının metafiziği”ni, bizzat mesken kavramının içinde yer aldığı yapıyı oluşturan temellendirici ilkeleri soruşturdukları ve beraberinde açıkça Jacques Derrida’nın eserlerinden esinlenen yoğun teorik belgeler ürettikleri “**yapıbozumcu**” bir dönem takip eder. Bu tür deneyler, her şeyden önce onları mimarlık pratiği ve felsefenin çoğunlukla soyut dünyası arasında muhtemel işbirliği alanları olarak kabul eden filozoflar tarafından istekle gözlenmiş ve çözümlenmişti. Ayrıca güncel felsefedeki değişiklikleri de yansıtan son eğilim, “standart-olmayan mimari”dir: yapıbozumcular gibi yapıyı bozmaktan çok dönüştürüyor olarak görülen “kendi kendisini örgütleyen” topolojik biçimlere, karmaşık bilgisayar programlarına ve yeni yapı malzemelerine ilişkin araştırmalarını açıklamak için Gilles **Deleuze**’ün felsefi eserlerinden sürekli alıntılar yapan mimarların çalışmalarının sergilendiği Pompidou Centre 2004 sergisi için bu “standart-olmayan mimari” başlığı kullanılmıştı.

Bununla beraber, nihayetinde muhtemelen daha kalıcı ve ilginç mimari eserler, “modernizm” ve “postmodernizm” arasındaki ayrımda tarafsız görünen ya da daha çok, modernizm ve ona karşı gelişen ve ölümünü takip ettiği söylenen tepki (“post”) arasında kurulan yanlış kutuplaşma içinde modernizmin iptal edilen yönlerinden esinlenen mimarların ve mühendislerin ortak çalışma grupları tarafından üretilmektedir. Frank Gehry’nin Bilbao Guggenheim Müzesi, Herzog ve de Meuron’un Londra’daki Modern Tate Müzesi ya da Calatrava’nın Seville’deki Alamillo Köprüsü gibi –yalnızca meslek erbabının değil, aynı zamanda halkın da takdirle değerlendirdiği– en başarılı yeni projelerden bazıları, “anti-modernist” olarak karakterize edilmemelidirler. Bu projeler, postmodern mimarinin aksine, modernizm nedir ya da daha kötüsü “ne idi” konusunda homojenleştirilmiş bir kavrama karşı çıkmazlar ve tepki göstermezler. Bunun yerine, ilk Bedouin çadırlarına ve Akdenizli gemicilerin ilk yelkenlerine kadar geriye götürülebilecek germe yapılar gibi daha ileri teknikleri geliştirmek için, düzensiz kablo ağları ve PVC-kaplı Terilen türünden yeni yapı malzemelerini bir araya getirmeye devam eden, şimdi bile eklektik ve sürekli değişen bir “gelenek”in ya da *geleneklerin* farklı kollarını kullanırlar.

Mies van der Rohe'nin "az, fazladır"ına ["less is more"] Venturi'nin postmodern yanıtı "az beladır"ansa ["less is bore"] Buckminster Fuller'ın ekonomik ve –bu yüzden *ekolojik*– "az için çok"u ["more for less"] muhtemelen daha uzun vadeli ilgiye şayandır. Bizzat yaşamı, modernizm /postmodernizm arasında varsayılan bölünmeyi içeren, 1930'lardan 1983'teki ölümüne kadar aktif biçimde tasarlayıp yazan, üretken Buckminster Fuller, desteklenmeleri için süresiz basınçtan ve sürekli gerilimden yararlanan hafif-ağırlıklı yapılar inşasında kendi türettiği 'gerilimsel bütünlük' ['tensegrity'] ilkesini kullanan mühendislerin ve mimarların yanı sıra, sinerji ve yönelimsel topluluklar üzerinde çalışan kültür teorisyenlerini ve hücre yapısı araştırmalarında gerilimsel bütünlüğü temel örgütleyici araç olarak kullanan Donald Ingber gibi biyologları da teşvik etmiştir –bunlar, Fuller'ın bütüncül vizyonundan etkilenen ve etkilenmeye devam eden alanların yalnızca birkaçıdır. Fuller, örneğin postmodernizm gibi mimariyi parçalardan oluşturmaya çalışmak, yapıları farklı üslupların ve geleneklerin bir karışımından derlemek ya da yapıbozumculuk gibi yapıyı oluşturuca parçalarına ayırmak yerine, parçalarının bir toplamından daha fazla bir şey olan bütüne –yalnızca bütün bir binaya ve bütün bir yaşam tarzına değil, Yaşam'ın kendisine– ilişkin bir düşünceyi savunuyordu. Mimarideki "postmodern tartışma"nın oldukça akademik içeriğinin yerini alan bu çok tutkulu düzeyde, hem eleştirel hem de olumlayıcı bir küreselleşme bağlılığı başlayabilir.

POSTMODERNİZM VE SANAT

COLIN TRODD

“Üç Amerikalı Ressam: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella” [“Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, *Three American Painters*, 1965) başlıklı ufuk açıcı makalesinde Michael Fried, **modernist** resmin öz-eleştirel doğasının “ahlâkî deneyimin yoğunluğunu, yapısını ve karmaşıklığını” somutlaştırmaya yönelik bir etik gereksinimin ifadesi olduğunu iddia etti. Bununla beraber, modernizmin sürekli entelektüel ve ahlâkî uyanıklığı, kendisini kültürel ve bilişsel bir esaret durumuna indirgeyen kitle kültürünün zalim ilgilerine tâbi kılınır. Fried’in makalesi modernist eleştirinin önemli bir iddiasını özetler: modernist sanatçı, halk kültürüyle ilgili tartışmalar ve pratikler geliştirebilecek biçimler bulmak için ya da eğer bu kahramanca amaç başarısız olursa, disipline ait öz-inkâr işlemleri aracılığıyla popüler kültürün manipüle edici etkilerine direnç gösteren bir sanatçı kimliğini korumak için kendi aracının maddiliğini derinden araştırır. Öyleyse, Noland’ın, Olitski’nin ve Stella’nın eserlerinde bir eleştirel niyet ve pratik birliği, seri-üretilen resimsel biçimler çağındaki görsel deneyim “çıkmasına” bir ilgi, katı tözün madde ya da gösterge bileşimlerini yok etme yönünde kolektif bir gereksim ve nihayetinde tuvalin doğasının bir yanılısma espasından ve yanılısma üreten bir espastan çok, bir maddi nesne olarak olumlanması keşfedilebilir.

1960’ların sonlarında “yeni” sanatın karakteristiklerini betimleyen eleştirel bir araç olarak ortaya çıkan **postmodernist** eleştiriye, modernist kanonun yeniden düşünülmesi eşlik ediyordu. Dada’nın yeniden-keşfi, sürrealizm ve Marcel **Duchamp**’ın hazır-yapıt heykelleri, günlük deneyimin görsel estetik alanından zorunlu dışlanışına dayanarak üretilen Fried’in gelişimsel modernist pratik modeline yeniden-değer biçilmesinde araç durumundaydılar. Fried’in iddiaları, Roger Fry ve Clement

Greenberg'in fikirlerini geliştirerek, sanatın özerkliğinin endüstriyel kapitalizmin yozlaştırıcı imge kültüründen korunması için bir sanatsal soyağacının seferber kılınmasını gerektiriyordu. Bu bağlamda "soyut sanat", görsel kültürün metalaşmasının engellenmesi için tasarlanan değişken bir pratikler ağı olarak iş görür: kültürel etik bir edim olarak iletişim bütünlüğünü güvence altına almak için işlev gösteren bir öz-değerler sentezi oluşturur; toplumsal gerçekliğin tehdit edici güçlerine karşıt olarak ortaya çıkar. Bu yaklaşım, her ikisi de 1960'ların başlarında ün kazanan Andy Warhol ve James Rosenquist gibi bir takım genç Amerikalı sanatçılar tarafından reddedildi.

POSTMODERN SANAT FORMASYONLARI

Warhol ve Rosenquist, tüketim kültürünün Nirvanacı hiçliğini insanlık durumunun zorlayıcı doğasıyla özdeşleştirmeleri anlamında neo-Duchampçıydılar ve cazibeyle boşluğu, **simülasyonla** seri-üretimi birleştiren eserleri, geç modernist sanatın istikrarlı resimsel ya da fiziksel düzenini, paradoksal hayali bir fiziksellik alanının ve erotik, her yerde hazır, ancak erişilmez bir arzu espasının oluşumuyla bozar. Modernist nesnenin bu düzensizliği, toplumsal yaşamın ortak malzemelerinin belgesel olgu ve simgesel ifade arasında gidip gelen kendilikler olarak yeniden eklemlenmesi aracılığıyla, "ahlâkî deneyimin yoğunluğunun, yapısının ve karmaşıklığının" araştırılabileceğini öne sürüyordu.

1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında başka bir yerde, **temsil** sürecine yönelik modernist ilgiyi yorumlamakla uğraşan bir sanatın doğuşunu görüyoruz. Örneğin Gerhard **Richter**'in eserlerinde maddi şeylerin varlığı, toplumsal ve psişik tıkanıklığı ifade eder. Bulanık, damarlı ve hayaletimsi nesnelerin açığa çıkışı, uzam ve madde ilişkisinin tekinsiz deneyimini yansıtır. Richter'in, resim ve fotoğrafçılık arasındaki temelleri bulanıklaştıran "foto-resimleri", gerçekçiliğe bir "geri dönüş" arzusunun kanıtı olarak değil, natüralist temsil iddiaları üzerine öz-bilinçli düşüncüler olarak görülmelidir. Richter'in nesneleri, biçimleri ve bedenleri, temsil süreçleriyle yalıtılmış, örülmüş ya da örtbas edilmiştir. *Uncle Rudi* (1965) gibi "portreler"den Baader-Meinhof çetesinin çöküşüyle ilgilenen *18 Ekim 1977* (1988) başlıklı "tarih resimleri" dizisine kadar, Richter izleyicilerini, çift-anlamlılık ya da yitme duyusunun kamusal deneyimin resmî dili haline geldiği bir resimsel alanla karşı karşıya bırakır. Savaş sırasında bir Alman Wehrmacht subayının gülümseyen figüründen, *Dead'*de (1988) ölü Ulrike Meinhof'un donmuş profiline kadar Richter, tarihin görünür olgularının okunabilirlikten

yoksun olduklarını öne sürerek tarihi okunamaz kılar. Bu dünyada yitirilen şey, anlamın tamamıyla belirlenebilir, deneyimlenebilir ya da temsil edilebilir olduğu fikridir.

Richter'in kamusal deneyimin "yoğunluğunu, yapısını ve karmaşıklığını" tarihsel kanıt meselesinin nüfuz edilemez doğasıyla ilişkilendirdiği yerde, postmodernizm olarak adlandırılmaya başlanan şeyin pek çok kültürel ifade biçiminin belirgin bir özelliği olan sıradan deneyimin dillendirilemezliği –onun yüksek modernizmin sistematize edici buyruklarını bozan bir şey olarak tanıımı– bulunur. 1970'lerin sonlarından beri postmodernist sanat, tutarlı bir sanat olmaktan çok, üslupsal ve eleştirel bir ilgiler karmaşasıdır. Farklı zamanlarda eleştirmenler, Anselm Kiefer'in hastalıklı mit resimlerinde, bozulmuş ve terk edilmiş tarihsel hafıza kayıtlarında; David Salle'nin çok-anımlı resimlerinin bol ve gereğinden çok yüzeylerinde tuzağa düşen karşıt mekanizmalar ve görünümüler yığını olarak gerçeğin temsiline; Peter Halley'in "Neo-Geo" soyut simülasyonlarının sonsuz döngülerinde, kafeslerinde ve yeniden-üretici sistemlerinde ve Barbara Kruger'in, temsilin, toplumsal deneyimi etkileyen uzlaşmaz güçleri göstermek (ya da somutlaştırmak) için reklâmcılık ve tüketim kültürü fragmanlarını kendisine kattığı Walter Benjamin esinli fotomontajlarında bunun karakteristiklerini keşfettiler. Ayrıca postmodernizmin Mary Kelly, Martha Rosler ve Louise Lawler'in da içlerinde yer aldığı, geniş bir dizi feminist sanatçı-yazar ile ilişkilendirilmesine dikkat etmeliyiz. Bu figürler, yüksek modernizmin görünüşte evrenselci iddialarının çağdaş sanat pratiği tarafından bir kültürel politika biçiminde parçalara ayrılabilceği zemin olarak toplumsal deneyim modelleri soruşturmasını savunurlar. Başka yerde Gilbert ve George'un kitsch törenselciliği, sanatın işlevinin neo-retorik bir tanımını simgeler; ancak burada bu, açık kamusal ritüellere ilişkin performansın vekilleri olarak edimde bulunan oyunsu ve libidinal güçlerin edimselleşmesiyle aynı sıraya konulur.

Bu pratiklerin hepsi, ortak deneyimin estetik alana girdiği ve modernizmin hiyerarşik ve sınıflandırıcı işlemlerini bozduğu çoğul koşullardan büyülenirler. Bu yüzden 1990'ların Genç İngiliz Sanatçıları'nın (Young British Artists) –Damien Hirst, Gary Hume, Tracey Emin, Marcus Harvey, Richard Patterson ve Jake ve Dinos Chapman– eserlerinde, sanat malzemeleri yaşamın ve ölümün yapışkan, tam oluşmamış ve düzensiz maddi koşullarından çıkarılır ve kazanır. Eğer bu çoklu postmodernizmler sanatçıların modernizmin sözde mandarin

doğasına saldırılarını sağlıyorsa, sanatsal yeteneği yeniden-yönlendirmelerini ve üretken “görsel kültür” alanını genişletmelerini sağlıyorsa, şu sorular sorulabilir: bu yeni “enerjiler”de **postmodernitenin** toplumsal manzarasıyla baş etme çabası görülebilir mi? Ve eğer görülebilirse, sanatsal modernizm yeni emek, boş vakit ve tüketim ekonomilerini yorumlar mı? Finansal pazar üzerindeki devlet müdahalesinin kaldırılmasıyla ve sonuç olarak sermaye hareketliliğiyle, özelleştirmenin önlenemeyen büyümesiyle, işbölümünün uluslararasılaşmasıyla, “esnek” üretim sistemlerinin ortaya çıkışıyla, özel ürün kültürlerinin gelişimiyle ve “gelenekselleşen” reklâm kampanyalarının her yerde hazır ve nazır oluşuyla karakterize edilen bir toplumsal alan hakkında söyleyecek bir şeyi olabilir mi? Eğer farklı postmodernizm modellerine göndermede bulunulabiliyorsa, postmoderniteye *direnmeye* çalışan bir postmodernizm ve onu *kucaklayan* bir postmodernizm arasında ayırım yapmak anlamlı mıdır? Karşıt bir postmodernizm ve eklektik bir postmodernizm arasında ayırım yapmaya değer mi? Ve eğer bu tür bir ayırımı yapabiliyorsak bu, bizim sanatsal pratiğin “iyi” ve “kötü” biçimlerine göndermede bulunmamızı sağlayabilir mi?

Bu tür meselelerin başlangıç noktası, 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerde modernizmin tartışıldığı eleştirel alandır. Temelde modernizm hakkındaki ileri tartışmaların çoğu, modernist eleştirinin doğruluğunun açıklanması aracılığıyla yapılandırıldı. Burada Clement Greenberg’in yazıları önemliydi. Greenberg 1950’ler ve 1960’larda modernizmin büyük mandariniydi. “Avangard ve Kitsch” ve “Modernist Resim” (“Avant-Garde and Kitsch” ve “Modernist Painting”, 1939, 1961; John O’Brian, ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, cilt 1 ve 3 içinde, 1986, 1989), modernizmin değerlendirilmesi için eleştirel bir şablon sundu. Greenberg ilk makalesinde, Batı kültürünün damıtılışı olan avangard sanatın kendi saflığını, kitsch kültürünün ayartıcı, ancak banal cazibelerinden, akademik kültürün “İskenderiyecilik”inden (yavanlaştırma) koruma mücadelesi verdiğini öne sürer. Avangard sanat bunu iki şekilde yapar: bir öz-eleştiri süreci olarak işler ve “dışsal” etkilerin ve güçlerin yok edilmesi için bir model oluşturur. Avangard olmak, durmaksızın değişimi kucaklamak ve saf soyutlamanın öz-kusursuzlaştırıcı kusursuzluğu içinde kendisini ilan eden değişmeyen bir estetik saflık durumunu fark etmeye çalışmaktır. Bununla beraber, 1970’lerin sonlarına ve 1980’lerin başlarına kadar pek çok sanatçı ve eleştirmen toplumsal kitsch alanını, bir sürü seçenek ve haz bolluğuyla, geç modernizmin “İskenderiyecilik”inden çok daha canlı ve önemli görünen sürekli hareketli bir

enerjiler alanıyla tanımladılar. Amerikalı sanatçılar David Salle, Jeff **Koons** ve Haim Steinbach'a göre kitsch kültürüyle yüzleşme, tektiplilikten çok çeşitliliğe tahsis edilen bir avangard kültürün yeniden dillendirimi için zorunlu bir önkoşuldu.

Postmodernist sanatçılar ve eleştirmenler, Greenbergci modernizm modelini inceleyerek ve sinayarak, yerleşik kültürel ortodoksiye karşı çıktılar ve bir takım farklı eleştirel stratejiler geliştirdiler. 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde bu "bağlılıklar", postmodernizmin yerleşik geleneklere karşı çıktığının, ilerlemeci olduğunun ve kitlelere mal olduğunun söylenmesini olanaklı kıldı. Bu pratiklerin en önemlileri şunlardı: metne dayalı bir süreçler çeşitliliğinin, sanat dünyasındaki kurumsal makinelaşmanın radikal incelemeleri olarak sunulması; sanatçının saf olmayan, ancak sağaltıcı bir sanatın yayılma kanalı olarak tanımlanması; **temellük sanatının**, tekil kültürel yapının birliği ve biricikliği fikrinin bir icat yolu olarak nitelenmesi.

Bu üç gelişimin arkasındaki etmenler nelerdi? Birincisi, Belçikalı sanatçı Marcel Broodthaers'in ve Alman sanatçı Hans Haacke'nin alana özgü eserleri, müzelerin ve sanat galerilerinin kullandığı çerçeveleme araçlarını açığa çıkarmak niyetiyle yapılmıştı. İkincisi, Alman ressam Anselm Kiefer'in yeni figürasyonu, resim alanını tarih **göstergelerinin** sıkıştırıldığı ve çarpıtıldığı zorlu bir espas olarak tanımlamasıyla, modernizmin, hakikat olarak güzellik fikrine arta kalan bağlılığını sorguladı. Üçüncüsü, en parlak biçimiyle, New York neo-geo sanatçısı ya da **simülasyonist** sanatçı Peter Halley'in, Piet Mondrian ve Barnett Newman gibi modernist "ikonlar"ı temellüğü, modernizm ile modern kapitalist devletin toplumsal, kültürel ve ekonomik kurumları arasındaki ilişkiyi incelemeye yönelik bir bağlam sundu.

Bu üç hareket, birbirleriyle ilişkili olduklarından –birincisi, sanatı yöneten kurumlar fikriyle uğraşır; ikincisi, resmin iletişimsel ve ifadesel nitelikleriyle ilgilenir ve üçüncüsü, "küreselleşmiş" bir ekonomi içindeki **iktidarın** akışına yönelir– bu makalenin devamı, bu pratiklerin her birinden alınan üç örnek incelemeyi ana hatlarıyla ortaya koyuyor.

POSTMODERN SANATI DENEYİMLEMEK

İlk inceleme örneğimiz, Broodthaers ve Haacke'nin "tasarımlar"ında, modernist sanat nesnesinin saflığına ve öz-belirleyici doğasına inancı sorgulayan enstalasyon sanatı konusunu içeriyor. 1968 olaylarından sonra yeni bir yoğunluk geliştiren Broodthaers'in eserleri, sanat galerilerinin otoritesini destekleyip güçlendiren entelektüel işbölümünü önleme

girişiminde bulundu. Kendisini hayali bir müzeyle –Musée d’Art Moderne– özdeşleştirerek, kuratörlük ve kültür kurumu konumundan kendi sanatına ilişkin açıklamalar kaleme aldı. Yaratıcılık ve eleştiri alanlarını birleştirmek yoluyla, Broodthaers, kendisini çerçeveleyen kurumsal dillere karşı sanatı “konuşturabildi”. Bu anlamda onun, müze tarafından kurulan işbölümünü reddetmesi de, aynı kökten gelen kurum-larda kültürel otoritenin dillendirilişine meydan okudu.

Haacke’ye göre, yalnızca sanat nesnesi değil, aynı zamanda toplumsal kültür ağlarının yönetimi ve örgütlenmesi de önem taşır ve Broodthaers gibi o da, modern sanat kurumlarını sorgulamaya girişir. Haacke, sanat galerileri ve onları finansal olarak destekleyen şirketler arasındaki ilişkiye odaklanan eserler üreterek iş dünyasının kültürel patronaj aracılığıyla kendisini meşrulaştırma tarzını incelemek ister. Şöyle sorar: modern toplumda sanat hangi amaca hizmet eder ve şirket patronajı hangi çıkarları maskeler? Bu sürecin iki örneği, birbiriyle ilişkilidir. 1971’de, Guggenheim Müzesi Haacke’nin sergisini iptal etti, çünkü sanatçı, müzenin mütevelli heyetindeki kişilerden bazılarının pratikleriyle uğraşan birkaç ihtilaflı parçayı kaldırması yönündeki bir öneriyi geri çevirmişti. *Real Time Social Systems* başlıklı bu eserler, ekonomik güç ve kültürel kimlik arasındaki karşılıklı etkileşimin görsel bir “plan”ını oluşturan diyagramları, haritaları ve fotoğrafları içeriyordu. Bu plan, varoş ağlarının kültür alanını destekleyerek, kendilerini nasıl saygıdeğer figürlere dönüştürdüklerini ayrıntılandırıyordu. Sermayenin “özel” alandan “kamusal” alana akışını sorgulayan eserler, farklı otorite, statü, saygınlık, iktidar biçimlerinin birikimi ile mülkiyet arasındaki ilişkiye yöneliyordu.

Üç yıl sonra Haacke, Cologne’deki Wallraf-Richartz Müzesi’nde sergi açmaya davet edildi. Kapitalist toplumda kültür yönetimine dikkat çeken eserleri, bir kez daha bu kurumun kültürel yöneticilerinin baskısıyla karşılaştı. Bu olayda Haacke’nin enstalasyon sanatı, müzenin yerel bir sanayiciden yakın zamanda ele geçirdiği Manet’nin *Bunch of Asparagus*’unun ayrıntılı bir tarihinin üretiminden oluşuyordu. Bu tarih, nesne ve onun açıklanması arasındaki ilişkinin ters çevrimi biçimini almıştı: “sanat”, her biri, bu Manet resminin mülkiyet tarihinin izini süren bir duvar panelleri dizisini içeriyordu. Bu biyografik süslemeler, müzenin mütevelli heyetinde yer alan ve resmin önceki sahibi Hermann J. Abs’a ilişkin bir açıklamayla sona eriyordu. Son duvar paneli, Abs’ın, Üçüncü Reich’in endüstriyel, ekonomik politikalarıyla ilişkisine dikkat çektiğinden dolayı, müze Haacke’den enstalasyonunu kaldırmasını istedi.

Enstalasyon sanatıyla postmodernist “**trans-avangard**” olarak adlandırılan ikinci inceleme örneğimiz arasında, Joseph **Beuys**’un, aracı nitelikteki anarşik ruhsal performans sanatını buluruz. Beuys’a göre sanat, maddi dünyanın estetik doğasını açığa çıkaran duyuşsal alandır. Benliğin ve doğanın mistik birliğine yönelik bu Beuyscu arayış, onun en yüceltilen öğrencisi Anselm Kiefer’in eserlerinin dikkat çekici bir özelliğidir. Beuys’u yankılayan Kiefer, daima sanatının bu kurtarıcı niteliğini ilan etme süreci içindedir. Beuys’un kehanetimsi retorik, mistik Dada uyarlamasıyla performans sanatının teatral doğasını birleştirirken, Kiefer’in sanatı, rahatsız edici mirasıyla yüzleşmek için Alman Romantizmi’ne geri döner. Hocası gibi Kiefer de, sanatın gücünü büyümlü bir doğurganlık biçimi olarak tanımlar. Resimlerinin yüzeyleri işaretlerin, kesiklerin ve gelişimlerin hareketli ormanlarıdır. Bu boya yumakları –tuvalin her yerinde akan, damlayan ve **göçebe** izler oluşturan– yeni yüzeylerle, yeni espaslarla ve yeni morfolojilerle sonsuzca birbirine geçer. Açıkçası Kiefer, resmin otoritesini, **anlatıyı** malzemesinin şekil değiştiren yoğunluğuna dönüştürme kapasitesiyle özdeşleştirir. Bu tür bir senaryoda resim, bir sihir ve büyü biçimini alır: Cermen mitolojisinin ıkkelliği ve irrasyonelliğiyle yüzleşmek için, onun karanlığını besleyip büyütecektir.

Yüksek modernizmin “evrenselcilik”inden bu kaçış, bu postmodernizm tarzıyla ilişkilendirilen diğer ana figürlerin karakteristiğidir. Resme dönüşün, ulusal kültür mitolojilerinin yeniden biçimlendirilmesini gerektirdiği inancı, Kiefer’in vatandaşları olan, her ikisi de eserlerinde Cermen kültürünü canlandıran Markus Lupertz ve Georg Baselitz’in çalışmalarında görülebilir. Beuys’un sanatın doğası hakkındaki kehanetimsi ifadelerine karşı çıkmalarına rağmen onlar, Kiefer gibi, Beuys’un “ivedilik postmodernizmi”ni “beden sanatı”nın teatral biçimlerinden mitik-olan ve otobiyografik-olan arasında dolaşan zorlu, dinamik bir ekspresyonist üsluba dönüştürdüler.

Sanatın mistik bütünlüğünün ayrı bir büyüsel krallık oluşturduğu fikri, Francesco Clemente ve Sandro Chia’nın geleneksel yağlıboya ve fresk araçlarına dönüşe yol açtıkları bu “trans-avangard”ın İtalyan kanadı tarafından da ifade edilir. Bu adanmış üslubun önde gelen savunucusu İtalyan eleştirmen Achille Bonito Oliva’ya göre, bu “göçebe” sanat, modernizmin tektipliğini reddederek, enerjilerini “Yasa”nın baskılayıcı güçlerine karşı yönelten “arzu” versiyonlarını çoğaltır. Betimleyici ve dekoratif unsurları içeren bir süreç olan “Resmin sanata” bu yeniden dâhil edilişi, Oliva’nın, Clemente ve Chia’nın hem radikal *hem de* geleneksel olduklarını iddia

etmesini sağlar. Oliva'ya göre, onların eserleri “kasıtlı biçimde karakterden yoksundur, kahramansı tutumlara sahip değildir ve örnek durumları hatırlatmaz”. Bu yüzden bu “zayıf” sanatın erdemli mütevazılığı, kendi sağaltıcı güçlerinin melez doğasıyla ve yaratıcılarının metamorfik karakterinde kurulur.

Bu çifte iddia –sanatçı, ifade edilebilir bir evrensel hakikat durumunu davet eden duyusal deneyimlere ilişkin bu biçimleri gerçekleştiren ya da yansıtan bir ruhsal sağaltıcıdır ya da sanat bütün yaşam süreçlerinin dokunaklılığının somutlaşmasıdır– üçüncü inceleme örneğimiz olan ve çok ayrıntılı biçimde incelemek istediğim temellük sanatıyla ilişkilendirilen figürler tarafından kesinlikle reddedilir.

“Trans-avangard”ın romantikleştirilmiş mitolojisinin belirgin bir karakteristiğine, sanatçıyı sanat eseriyle birleştirdiği varsayılan pratiklere güvenmek yerine, 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerin başlarında tanınmaya başlayan Sherrie Levine, Cindy Sherman, Peter Halley, Haim Steinbach ve Jeff Koons dolayimsız bir bireysel otorite ve sanatsal yaratıcılık fikrine karşı çıkan eserler üretirler.

Levine ve Sherman, 1977’de, kendi simüle edici sanatları postmodernist estetiğin oluşumunda bir atılım olarak tanımlandığında ün kazandılar. **Postyapısalcı** fikirlerin kullanımı yoluyla sanat teorisini yeniden çerçevelemekle ilgilenen en önemli dergi olan *October*’ın yakınlarda atanmış yönetici editörü Douglas Crimp, Aşağı Manhattan’da kendine özgü üslubuyla “alternatif galeri” Artists Space’de “Pictures” adlı bir sergi düzenledi. Bu olay, çılgır açıcıydı; çünkü Crimp’in, 1979’da *October*’da genişletilmiş biçimde yeniden basılan katalog makalesi, bu etkinlik için bir araya getirdiği figürlerin, gerçekliğe ilişkin gündelik deneyimimizin, yeniden-üretildiği, yeniden-sahnelendiği ve simüle edildiği sistemler ve süreçler aracılığıyla düzenlenip belirlendiği nosyonunu onayladığını öne sürüyordu. Bu yüzden Crimp şunu iddia etti: “artık büyük oranda resimler, gazetelerdeki, dergilerdeki, televizyon ve sinemadaki resimler deneyimimize yön veriyor. Bu resimler karşısında, ilk elden deneyim geri çekilmeye, giderek daha önemsiz görünmeye başlıyor”. Crimp’e göre, Levine ve Sherman’ın paradoksal gücü, eserlerinin bütün yaratıcı otoriteden *yoksun* olduğunu öne süren bir kapasiteye dayanıyordu; hiçlik makinaları olarak anlamlı içerikten yoksun kılınmış fotoğrafları postmodernistti, çünkü “yaratıcılık”ın mitolojik statüsünü onaylıyorlardı.

Sherman’ın *Untitled Film Still No. 21* eseri, erken tekniğinin klâsik bir örneğidir. Siyah-beyaz fotoğraflanan kadın figür (bu Sherman’ın

kendisidir), Sherman'ın kimliği filmsel kaygı ya da yabancılaşma temsili içinde kaybolduğu için resimsel kişisizleştirme diline bir bağlılık biçimi içeriyor görünür. Sıradan ya da ortak deneyimin gerçek eylemdense retorik performans haline geldiği bir imgede anlam, özgül olmaktan çok, jeneriktir. Bu artan muğlaklık duygusu, üç faktörle yoğunlaştırılır: insanın bakışındansa, mekanik vizyon işlemini ima eden tuhaf, neredeyse eliptik bir açıdan çekilen bir figürün çerçevelenmesi; eserin, bu açıklanamaz deneyim parçasının bir tür öykünün oluşturulduğu, geliştirildiği ve rasyonelleştirildiği yinelemeli bir yapının parçası olması gerektiği yönündeki beklentimizi teşvik etme ve engelleme kapasitesi; ve eserin anonim ancak simgesel isimlendirilişinin, anlamının daha geniş bir bağlantılı sanat eserleri yapısı içinde işgal ettiği yer tarafından belirlendiği inancını teşvik etmesi.

Sherman'ın fotoğrafik imgenin göndergesel doğasını reddedişi, Sherrie Levine tarafından sürdürülür. Levine'nin, Edward Weston'ın ve Walker Evans'ın kanonik imgelerini temellüğünde, simülasyon fikriyle cinsiyet politikasının bileşimini görürüz. Bu imgelerin, sanatın sonsuzca temsil sürecine karıştırıldığını; sanatın bütün yükünün, gelenek ve görenekle kaçınılmaz ilişkisi olduğunu; dışsal gerçekliği temsil ettiğini iddia eden bu gelenekleri, bir şekilde radikal bir biçimde eleştirdiğini ilan ettikleri kesinlikle doğrudur. Burada fotoğrafçılık, dışarıya, dünyaya bakan bir pencere sağlamaz: fotoğrafçılık, dünyayı kaydetmek, çerçevelemek ve düzenlemek için kendi normalleştirilmiş kodlarını ve tekniklerini aksettiren bir yansıtma sürecidir. Orijinalliğin "kurgusal" niteliğine yönelik bu ilgi, Levine'in 1984'te New York'ta Nature Mort Gallery'de, erken modernizmin uzlaştırılmaz "bedensel" ve "metafizik" kolları olan Schiele ve Malevich'in resimlerinin kopyalarından oluşan sergisinde devam etti.

Temsilin doğasına yönelik benzer bir düşkünlük, Peter Halley'in eserlerinin de belirleyici bir özelliğidir. Halley'in kafese benzeyen geometrik bir alan içine hücreler ve kanallar yerleştiren sanatı, onun **Foucault** ve **Baudrillard** okumalarıyla şekillenir. Levine'e ve Sherman'a göre, fotoğrafik araçla çalışan temsil, asla varlığın doğadaki saf durumuna geri göndermede bulunmaz; kompozisyonlar, kendilerini şekillendiren, modelleyen ve çerçeveleyen tevarüs edilmiş kodlar tarafından hapsedilir; imgeler, kaçmanın olanaksız olduğu görsel sistemlerle birbirine geçer; fotoğrafik eserler, kopyaların kopyalarıdır. Bu gruptaki başlıca ressam ve teorisyen Halley, tekrar-olarak-temsile yönelik bu ilgiye, temsil ve iktidar

arasındaki ilişkiye duyduğu ilgiyi taşır. Modernizme bakmak, modeller, ağlar, akımlar –madde ve enerji akışları– görmektir. Bu yüzden Stella'nın, genellikle geç modernizmin doruğu olarak kabul edilen 1950'lerin sonlarındaki alüminyum kafes resimleri, Amerika'yı baştan sona kateden eyaletler arası muazzam otoyolların fiziksel ve uzamsal mantığını açığa çıkartmak ve ifade etmek için yapılmıştı.

Halley, şu soruyu sormak için geometri fikrine yoğunlaşır: modern toplum geometriyi neden özgürlükle, ışıkla, akıl ve doğrulukla ilişkilendirir? “Resim Üzerine Notlar”da (“Notes on Painting”, *Collected Essays*, 1987) soyutlamayı, bir sınırlandırma biçimi olarak tanımlar: ütöpik retoriğinin içi boşaltılan temsili-olmayan sanat, çokuluslu şirketlerin görsel dilleri içinde asimile edilmiştir. Modernist yaratı, geç tekelci kapitalizm mantığının bir parçası haline geldi: modernist yaratının geometrik ve kafes benzeri biçimleri içinde Halley toplumsal, yönetsel ve finansal ağlar keşfeder. Modernizmin mutlak görsel saflık arayışı, artık “masum” değildir: idealist estetikle ilişkisinin yerine Halley onu, tüketim kapitalizminin hapsedici mekânlarıyla ilişkilendirir. Böylelikle Halley, resimlerinin “idealist modernizmin bir eleştirisi” olduğunu iddia eder. “Hapishane, ‘renk alanı’ içine yerleştirilir. Sisli Rothko mekânı, duvarla çevrilir”.

Aslında geometri, bir toplumsal aydınlanma süreci olmaktan öte bir toplumsal kontrol aracıdır. Bu yüzden Halley geometrik göstergeyi, başat gözetim imgesi olarak gördüğü kafesle ilişkilendirir. Halley şuna değinir: “Kafeste hiçbir sınır yoktur. Yalnızca kafesin kendisi, kendi sonsuz çevrimsel doğası için bir sınırdır ... Kafeste yalnızca sonsuz hareketin şimdiliği, nesnelerin, sermaye ve enformasyonun soyut akışı vardır”. Kamusal alanın içi oyulmuştur ve özel alan sonsuz, boş bir tüketim bölgesi içine çökmüştür.

Day Glo Prison (1982) gibi bir resme, bu bağlamda yaklaşmalıyız. Bu resim, kasıtlı biçimde kafa karıştırarak, kitsch ve soyutlama unsurlarını, yani junk kültür ve yüksek modernizmi birleştiriyor görünür. Hem gösterişli elektrik ışığı rengine *hem de* geometrik modernizmin kusursuzluğuna dikkat ederiz. Bu, tuhaf bir mutasyondur ya da **melezdir** : modern sanatın “saf” espasına, varoş yaşamının renk şeması girmiş gibidir. 1960'ların başlarından itibaren Stella'nın eserlerinin parlak fosforlu renk şemasını temellük eden Halley, bu tür görünürde saf sanatın, **post-endüstriyel** yaşamın toplumsal donanımının bir yansıması olduğunu olumlar. İmgeyi yöneten kare figürünü “tezyin etmek” için sahte bir süs

olan Roll-a-tex'in dâhil edilmesiyle renk, renklendirme haline gelir: araçlarla üretilen ve yeniden-üretilen ve kendi yeniden-üretimini doğasını kaydeden şey budur. Renk doğaya değil, Roll-a-tex'e "gönderme yapar". Ortak deneyim, kendisinin günlük (tüketim) yaşamının arta kalan biçimlerinin tuzağa düştüğü ya da ertelendiği bir hapisane (ya da hayvanat bahçesi) olduğunu ilan etmek için kutsallaşan soyutlama alanını işgal eder.

Postmodern sanatın eğlence ve tüketim ağlarına hapsedilmiş bir şey olarak sunumu, Haim Steinbach ve Jeff Koons'un eserlerinde devam eder. Halley, geometrik göstergeyi modernitenin özü olarak görüyorsa, bu iki sanatçı da, alışveriş dünyasıyla büyülenir. Tüketim nesnelerini, toplumsal deneyimin banal ve gizemli olguları olarak kopyalarlar. Steinbach örneğinde, alışveriş, metaların hediyelik eşya olarak işlev gördükleri bir kentsel keşif gezisi biçimini alır: tüketim edimi, daha önce hiç bilinmeyen bir deneyimin dönüşüne yönelik bir fantastik nostalji sürecine karışır.

Bu simüle edilmiş sanat, en çağdaş ortamı yani alışveriş merkezini başvuru noktası olarak alır. Hareket, yayılma ve daralma alanı olarak alışveriş merkezi tarihlerin, kültürlerin, üslupların, kimliklerin ve deneyimlerin "eşsiz" bileşimler içinde birlikte örüldüğü bir akış sistemi olarak mekânı düzenler. "Temalı" bölgelerin eklenmesiyle alışverişini bir eğlence deneyimi olarak yeniden-üreten alışveriş merkezi, tüketimi "heyecan verici" bir şeye dönüştürerek "sıradan" ve "egzotik" olanı karıştırır. Burada alışveriş kaçış fantezisi haline gelir, tüketimi tatile dönüştürür. Alışverişin dünyayı kuşattığını ve yeniden-yarattığını söyleyebiliriz: alışveriş, satıcının (turistik) sansasyon girişimcisi olduğu bir turizm simülasyonudur.

1986'da Halley ve Koons'un da katıldığı bir panel tartışmasında, "bir anlamda medya bizi, turistlere, kendi deneyimimiz dışındaki gözetleyen röntgencilere dönüştürmektedir ... Kendi adıma ben, alışverişe çok zaman harcıyorum" görüşünü dile getiren Steinbach, nesneler ve mikroortamlar yaratır. Ya da daha doğrusu o, ürünlerin ilişkilendirildiği duyarlıkları düzenler. Onun, kaidelere benzeyen Formika raflar üzerine yerleştirilen işe yaramaz ya da boş ürün-eserleri, üretimin tüketime yol açtığı ve bir kapitalist pastoralizm biçiminin endüstriyel eserin yerini aldığı bir dünyanın "yoğunluğunu, yapısını ve karmaşıklığını" ima eder. Steinbach'ın tüketimin iş dünyasının örgütlenmesiyle ilgili vizyonunu yöneten, haz üretimidir.

Steinbach tarafından ortaya konulan ürün-eserler, “boş” metaların nasıl duyarlık ikonları, kararlılık arzusunun nesneleri haline geldiğini inceler. Onun başarısı, iki gerçekliği, alışveriş merkezleri ve evi birbirine bağlamak ve her ikisine ilişkin deneyimin rahatlatıcı, evcil, sakinleştirici bir banallik etrafında inşa edilme tarzını ifade etmektir. Eğer tüketim nesneleri, satın aldığımız metalar, ilkel totemlerin modern karşılıkları haline gelmişse, muhtemelen bu, bizim dünyamızda alışverişin bir çeşit din olmasından dolayıdır: öznenin ortak deneyimin *amaçladığı* bir saflık durumunu gerçekleştirdiği fiziksel ya da toplumsal ilahlaştırma arzusu. Steinbach, katılık ve anlamlandırma mekanizmasına dikkat çekerek şeylere ilişkin bu imgesel düzeni ortaya çıkarır ve eleştirir. Onun ürün-eserlerinin “özü”, kaçınılmaz boşluklarıdır. Bu çalışmalar, tüketimin mantığı kesinlikle tüketimin sonsuz üretim-zinciri doğası fikrine dayanıldığından, kurtarıcı olamayan anlamsız biçim dizileri oluştururlar.

İngiltere’de temellüğe yönelik öz-bilinçli, kaprisli ya da tuhaf tutum, ticaret ve kitsch dünyasına yönelik imalar, “politik” olmaktan çok, “şiirsel” olma eğilimindeyse de, hepsi kitle üretim biçimlerine göndermede bulunan Tony Cragg, Bill Woodrow ve Edward Allington’ın eserlerinde yer alır. Grubun başka bir yerinde, Gilbert ve George’un duygusal militarizmi, erillğe, doğurganlığa, otoriteye ve ölüme tahsis edilmiş ve bu temalara saplanan tablolar üreterek, Ortaçağ sanatı ve Sovyet Sosyalist gerçekçiliğinin ikonik güçlerini özümser. Dünyayı bir piktogramlar ve izotipler dizisi olarak düzenleyen bu tür temellük edilmiş ikonografide, bedenlerin ve nesnelerin hem fiziksel olgular hem de soyut fikirler olduğu sistematikleştirilmiş çekiciliğin ihtişamını/banallliğini buluruz. Farklı bir temellük türü, Damien Hirst’ün eserlerinde bulunur. Rembrandt’ın *The Flayed Ox*’una yönelik çağrışımlarıyla ölü inek ve koyunlarından, 1980’lerde New York simülasyonizminin “altın çağı” sırasında, Phillip Taaffe’nin Op Art simülasyonunu ima eden “nokta” resimlerine kadar Hirst’ün eserleri, post-Rönesans Avrupa sanatı tarihindeki “yüksek” ve “düşük” konuların sonsuz iç içe geçişini benimsedi.

POSTMODERNİZM VE MODERNİTENİN YENİDEN-ÜRETİMİ

Bu makalenin başında şunu sormuştum: postmodernizm kültürünün toplumsal postmoderniteyle birleştirilmesinden elde edilecek değerli bir şey var mıdır? Pekâlâ, eğer kültürel heterojenlik ve toplumsal parçalanma süreçleri arasında yalın hiçbir düzenleme –“iyi” ve “kötü” sanat arasında ayırım yapabilmemizi sağlayan düzenlemeler– yoksa, en azından

incelememizi, bazı çağdaş pratik biçimlerinin, diğerlerinden modernizmle ve geç tekelci kapitalizmin toplumsal alanıyla daha ilgi çekici ve daha eleştirel diyaloglar kurmasını onaylayarak sonuçlandırabiliriz. Böylelikle Amerikalı heykeltıraş Richard Serra örneğinde, alışveriş merkezleri postmodernizminin, simüle edilmiş kopyalama ve minyatürleştirme alanları içinde kaybolduğunu ilan ettiği kamusal alanlarla ilgili eserler buluruz. Serra'nın, açık hava kent ortamlarına yerleşmeye eğilimli heykellerinin keskin fizikselliği, izleyenleri kurulu mekânın yaşanmış deneyiminin doğası üzerine düşünmeye teşvik eder. Bu sanatın doğasının, postmodernist tüketim kültürüyle kibar bir uzlaşmazlıktan başka bir şey olabileceği, Serra'nın, New York Federal Plaza'dan 1989'da çıkarılmasından sonra yok edilen *Tilted Arc*'ının etrafında dönen tartışmada görülebilir.

Kaba maddesi ve inatçı biçiminin birleşimiyle *Tilted Arc*, kamusal sanatın kamusal alanı dekore etmesi, tezyin etmesi ya da estetikleştirmesi gerektiği fikrine karşı çıktı. *Tilted Arc* hakkında, onun "kentsel yenileşme" retoriğine karıştığını ima edecek hiçbir şey yoktu; çoğu çağdaş kamusal sanatın sıkıcı pastoralizmini andıran hiçbir şey yoktu. Bu nesne, hiçbir anlamda çekici ya da keyiflendirici değildi. Aslında, onun uzamsal yönelimin gerçek anlamını engelleme kapasitesi, izleyicilerin onun fizikselliğine ya da hacimsel çirkinliğine odaklanmalarını istiyordu. Eser, kendi halkına, mevcut çevreyi inceleme ya da gözden geçirme fırsatını kesinlikle tanımadı. Buna, bu şeyin hayaletimsi doğası da eklenmelidir: burada, endüstriyel mühendislik meselesi, endüstrinin gömülü tarihini de beraberinde getirerek, kentin endüstriden arındırılmış yönetim, finans ve tüketim sektörüne geri döner. Bu tekinsizlik kaydı, hem baş dönmesi hem de klostrofobiye ima eden bir eserin boyutlarıyla birleştirildi: burada, mevcudiyeti hem her yerde hem de uçucu olan bir nesne söz konusuydu; hem bireyi kendi biçimiyle "birleşme"ye davet ediyor hem de fiziksel kaynaşma fikrine karşı çıkıyordu.

Bu postmodernist eseri, edebi ve felsefi modernitenin merkezi temalarından birine geri götüren, *Tilted Arc*'ın evcil olmayan doğasıydı – kent mekânının kaçınılmaz yabancılığını kaydederek, kentsel asimilasyona karşı koyma yeteneği: bu bilinç, onun aşkın yurtsuzluk duygusuyla belirlenir. Schlegel, Baudelaire, Kierkegaard, Benjamin, Kafka, **Adorno** ve **Heidegger**'in yazılarında, varlığın bir yabancılaşma biçimi olduğu; yaşamın bir sürgün biçimi ya da kaçınılmaz ve katastrofik bir yitimin kaydı olduğu fikrini buluruz. Öyleyse, dünyaya yabancılaşma

deneyiminden üretilen şey, sanatın eşzamanlı gücü ve zayıflığıdır. Hem daha iyi bir dünya için ütopyacı umudu hem de bu dolayumsuz dünyadan ayrılışın melankolik onayını birleştiren bu paradoksal doğadan hareketle, sanatın en etkileşimli ya da yönlendirici eserleri, duysal ve eleştirel özelliklerini oluştururlar. Müzelerin ve sanat galerilerinin, tüketimi ve eğlenceyi “deneyimler” olarak işleyip pazarlamakla alışveriş merkezlerine benzemeye başladıkları bir çağda, dikkatimizi en çok çeken, muhtemelen melankolik-olan aracılığıyla ütöpik-olana ulaşan sanat biçimleridir. Bu yüzden, medya, reklâmcılık, finansal hizmetler, pazarlama, ticaret, eğlence ve perakende satıştaki temelleriyle yeni “endüstriden arındırılmış” postmodern sınıfların, kampanyaları *Tilted Art*’ın yok edilişiyle sonuçlanan grupların ta kendileri olması gerçeğinden ironik bir rahatlama biçimi çıkarılabilir mi? Eğer çıkarılabilirse, bize, simüle edilmiş bir dünyaya mahkûm olduğumuzu söyleyen ve çağdaş sanatın en ihtilaflı biçimlerinin, modernizmin en zorlayıcı temalarıyla uğraşmaya devam ettiğini vurgulayan bu postmodernizm biçimlerinin kıyametimsi ya da yerleşik geleneklere karşı çıkan retoriğine direnmek zorundayız.

POSTMODERNİZM VE SİNEMA

VAL HILL

Postmodern sinema genelde, parlak yüzeyleri, metinlerarasılığı, bilgiçliği, göndergeselliği ve geçmiş biçimler, türler ve üsluplar nostaljisi açısından tanımlanır. Bunların hepsi doğrudur ve bu belirtiler, bugün durdurulamaz ya da daha çok sınırlandırılmaz metalarla kristalleşmişlerdir. “Sonsuz meta ve arzu döngüsü” kusursuz bir biçimde çağdaş sinemada örneklenir. Filmi sinemada ya da daha çok multiplekste izleriz. VHS’de (daha az) DVD’de (daha çok), duvara asılı dijital-plazma ekranlarımızda, “ev sinema”ımızda seyrederek. Başlıca Hollywood yapımı, çok etkili ürünler, sürekli yeniden-gözden geçirilir, yeniden-düzenlenir ve yeniden-ambalajlanır. Bir seri film içinde bu, yalnızca filmi filme bağlayan anlatılar değil, genel geçer sinema dağıtımı dışında kalan ürünlerdir de. Belirli bir başlığa bağlı bütün olası ürünlere sahipseniz ya da bunlardan haberinizi varsa, o zaman karakterler hakkında daha fazla şey öğrenmek için bağlantılar kurabilirsiniz, muğlak olay örgüsü parçalarını bütünleştirebilirsiniz, hatta web sitenize koyacak ya da arkadaşlarınıza anlatacak daha fazla “malzeme”ye sahip olabilirsiniz. Filmlerin başlangıçlarını, devamlarını, müziklerini, video oyunlarını, dekorlarını, yönetmenin ve yapımcının kestiği parçaları izleyebilir, kiralayabilir ve satın alabiliriz. Atari oyunları oynayabiliriz, piyasaya sürülen eşyaları alabiliriz, sözleşmeler yapabiliriz. Biz tüketiciler, asla tamamlanmış ürüne sahip olamayız, başka bir versiyon her zaman vardır.

Metnin dışını tedavüle sokan şeyin meta düzeyine yükselişinin ve üretimimizden çok, tüketimimizin bir parçası haline gelişinin başka bir şekli de, sinema arşivine akın edilmesidir. Quentin **Tarantino**, muhtemelen bu eğilimin en ünlü destekçisidir. Tarantino’nun filmleri, popüler kültürün, müziğin, filmlerin, TV şovlarının, aktörlerin ve aktrislerin özellikleri hakkında sohbetlerle, anekdotlarla doludur. *Pulp Fiction*’da

(1994) Jules (Samuel L. Jackson) sonunda Pumpkin/Ringo (Tim Roth) tarafından bavulunu açmaya zorlanır. Seyircinin bavulun içinde ne olduğunu görmesine asla izin verilmez: gördüğümüz tek şey kapaktaki altın parıltıdır. Diyalog da yardımcı olmaz: “Düşündüğüm şey mi?” “Evet.” “Güzel.” O anda yeterince kültürel birikimi olanlar için bu nesne, Pandora’nın kutusu mitini ve en azından şu diğer üç filmi çağırıştır: *Repo Man* (1984), *Raiders of Lost Ark* (1981) ve son *film noir* [kara film] olarak adlandırılan, bavulun içinde “Büyük Zamazingo”nun, (terör amaçlı değil, nükleer) Bomba’nın olduğu ve dünyanın sonuyla biten *Kiss Me Deadly* (1955).

Predator 2 (1990) filmi, *Alien* serisinden Yaratık’ın kafasının Avcı’nın uzay gemisinin duvarındaki ganimetlerden biri olarak görülebildiği daha kısa ancak etkili bir anı içerir. Film, gösterime girdiğinde, her iki türü de içeren bir galaksiyi kurduğu kadar, zaten mevcut bir atari oyununu bize hatırlatır ve gösterime girmek üzere olan bir filme işaret eder. *Matrix*’in ticari ürünlerini oluşturan nesneler dizisi dikkat çekicidir. Bu makale kaleme alındığı sırada, özellikle “mermi anı” olarak tanınan sahne hakkında kapsamlı ilavelerle, yorumlarla vb. DVD’de seyredilebilir üç film bulunuyor. Aslında *Matrix Revisited* (2001) kendisini “tasarımdan fenomene ‘Matrix’e’ görüş yoğunlaştıran bir bakış” olarak tanımlar ve “mermi anında size düş gördürtecek” vaadinde bulunur. Ayrıca Japon animasyonu üslubunda bir seri kısa çizgi film mevcuttur. Kısa filmler, üç konulu filmdeki öykü çizgileri ve karakterler hakkında size daha çok şey söyler. Aynı zamanda bir film müziği CD’si, çizgi roman ve başka pek çok ticari ürünle birlikte “filmin karakterleriyle yan yana mücadele” edebileceğiniz “Matrix’e Gir” adlı bir oyun da vardır. Bütün bu nesneler, açık tüketim hazları sunmanın yanı sıra, bir tür üst-öykü olarak ortaya çıkan şey hakkında da daha fazla ayrıntı sağlar. Bir filminden ya da hepsinden daha fazla ayrıntı.

“Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”nda [“Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, 1984) Fredric Jameson’ın listelediği, sinemanın metinsel uzamını dolduran bu postmodern bilgiçlik, ironi, pastiş ve boş parodiye ilişkin başka imalar ve göstergeler vardır. *Scream* (1996) serisinin ilk filminde, gençlerin aylak aylak bira içerek ve *Halloween* (1978) filmini izleyerek oturdukları bir sekans yer alır. Karakterlerden biri aniden filmi durdurur ve gerilim filmi gelenekleri üzerine konferansa benzer bir konuşma yapar:

Bu nedenle o [Jamie Lee Curtis], finaldeki uzun kovalamaca sahnesinde katili zekice alt etti. Bunu yalnız bakireler yapabilir. Kuralları bilmiyor musunuz? Bir korku filminde hayatta kalmayı başarmak için uyulması zorunlu bazı kurallar vardır. Örneğin, madde bir, asla seks yapmayacaksın. Büyük yasak. Büyük yasak. Seks ölüm demektir. Tamam, madde iki, asla içmeyeceksin ya da uyuşturucu kullanmayacaksın. Günah nedeni. Bu bir günahıdır. Birinci maddenin uzantısı. Ve madde üç, asla ve asla, hiçbir koşul altında “hemen geri döneceğim” demeyeceksin, çünkü dönmeyeceksin.

Scary Movie (2000) DVD’sinde şunu okuyabilirsiniz: “Scary Movie: Kültürel Açından Değişen Pop Up Rehberi”. Bu DVD, ismin de ima ettiği üzere, siz filmi izlerken birden karşınıza çıkıveren kültürel göndermelere ve şakalara ilişkin açıklamalar içerir. Böylelikle ticari ürün, boşboğazlıklarımızı, hazlarımızı, bilgimizi tamamen soğurur ve bunları kendi parçası kılar. Bilinçdışından dış uzaya her şeyin metalaşmasıyla karşılaşırız. Öyleyse izleyiciler olarak, akademisyenler olarak ne yapacağız? Her şey diskte ya da metindeyse, bize söyleyecek ne kalır?

Artık neredeyse “sıradan” efektler haline gelen özel efektlerin gelişimi, pazarlamanın güçlü bir parçası ve DVD’lerde sunulan “bonus” malzemesi olarak bu dönem filmlerinin bir diğer önemli göstergesidir. Bununla beraber özel efektler, ürünün içeriğinin ve yapısının da bir belirleyicisidir. Başlıca set unsurlarıyla **anlatının** işleyişi yavaşlatılır ve durdurulur. Aslında anlatı neredeyse sinemanın özgüllüğünün “gerçek” kutlamasına karşı bir engel halini alır. “Atraksiyonlar sineması”, “heyecan sineması” neredeyse **küreselleşmenin** ve postmodernizmin mantıksal sonucu olarak okunabilir. Tarih anlatısı ve toplumsal ve kültürel göndermelerin özgüllüğü, postmodern sinemanın çoğunu kuran duygu şoku içinde kaybolur.

Bu değişikliklerin hemen arkasından, postmodern film teorisi, postmodern sinemanın olanak sağladığı yüzeyin canlı yoğunluğunu ve çok-anımlı okumaları yüceltti. Metni neyin belirlediğinin (desteklediğinin) ve okurun konumunun görecilik teorisyenlerinin iddia ettiği kadar “özgür” olup olmadığının sorulması gerekir. Postmodern sinema içinde üretilen tematik konuların belirli bir değerler dizisi açığa çıkardığı öne sürülmektedir. Pek çok postmodern filmin senaryosu, özellikle cinsellik ve etnisite meseleleri etrafında, yüzgezer anlam nosyonunu sorunsal kılan bir takım yinelemeler sergiler. Metnin eleştirilerine yönelik düşünümsel, eleştirel bir sofistikasyonun ışığı altında, izleyici, eleştirmen

ve yönetmen, her ne kadar yeni ve değişik biçimlerde olsa da “fark”ın kazançlarını ve kayıplarını tekrar tekrar sahneye koyan anlatısal yapıların muhafazasında neden çoğu kez zevkle işbirliği yaparlar? Daima farkla belirlenen insan bedeni, postmodernizmin **göstergesi** altında fark oyununa, mücadelelerine ve karşıtlıklarına da sınıksız yapışır. Postmodernizmin göstergesi altında farka ilişkin gösterenlerin yoğunluğu (“insandan daha insan”), Hollywood ürünlerinin çoğunluğuna, özellikle de iyi finanse edilmiş, küresel hedefli çok etkili yapımlara kendisini yayar.

Bununla beraber, 1984 (Jameson’ın makalesinin yayınlanma yılı) ve 2004 arasında yapılan pek çok Hollywood filminin, “eleştirel” ve “eleştirel-olmayan” postmodernizm biçimindeki iki kategoriden birine uygun olduğunu düşünmek yararlı olabilir. “Eleştirel distopya” deyişi, bilimkurgunun geleceğinden ve karakteristik göstergelerinden, şimdiyi eleştirmek ve şimdinin gelecek üzerindeki etkisi hakkında spekülasyon yapmak için yararlanan *Terminator* (1984) gibi filmlerden söz etmenin bir yolu olarak kullanılmaktadır. Genel olarak 1980’lerin ve 1990’ların ve yeni milenyumun pek çok filmi, postmodernizmin biçimsel ve estetik özelliklerini, Jameson’ın yaptığı çözümlemeyi kabul ediyor izlenimi verecek tarzda kullanıyor görünebilir. Tersine, eleştirel olmayan postmodernizm olarak sınıflandırılabilen filmler için de aynı şeyden söz edilebilir. Pastişin, boş parodinin, derinliksizliğin, anlamın çöküşünün, tarihin sonunun işaret kutucukları, *Back to the Future* (1985, 1989, 1990, bunların hepsi), *Blue Velvet* (1986), *Mulholland Drive* (2001), *Kill Bill* (2003) ve *Charlie’s Angels Full Throttle* (2003) kadar farklı filmlerle ilişkilendirilerek doldurulabilir. Bu filmlerin çoğu, onaylanma hazzı ve bazen de yalnızca sırf sinematik-olanın deneyim hazzı üzerinde çalışır; *Mulholland Drive* örneğinde bunun ne anlama geldiğini sormanız gerekmez; yalnızca yüzeyin kurnazlığının ve güzelliğinin sizi sürüklemesine izin verin.

Postmodern sinemanın sonsuzca deveran eden metası, kendileriyle birlikte hem kapitalizmin değerlerini hem de onun içinde üretilen mücadelenin çelişkili **göstergelerini** taşıyan anlamlama sistemlerini içerir. Bu, postmodern sinemanın öykülerinin, çok özel temalarla işleyen özel öyküler olduğu anlamına gelir. Şimdi, herhangi bir tarih ya da kültür dönemi hakkında bundan söz edilebilir ve kesinlikle bu yüzden postmodern sinema hakkında söz edilmelidir. Postmodern sinema pazarı, Amerikan ürünlerinin egemenliği altındadır. Bu egemenliğin hem Amerikan film biçimi hem de eritmeye, görmezden gelinmeye ya da

marjinalleştirilmeye eğilimli diğer ulusal, yerel ve bağımsız sinemalar için sonuçları vardır. Aynı zamanda Amerikan filminin, “küresel” olma talebini karşılamak için kendi kültürel özgüllüğünü zayıflatması gerekir. Böylelikle biçimler, kodlar, gelenekler ve anlatı yapısı **modernitenin** seri üretim sinemasınınkilere güçlü bir biçimde sahipken, küreselleşme gereksinimi hem biçimsel özgüllükler yoğunluğunu hem de farka olanaklı ve zorunlu bir yönelimi üretir. Burada “fark”, hem metnin yapısı içindeki cinsel ve etnik fark örgütlenişine hem de metnin oyunu içindeki bu fark temsillerinin görünebilirliğine göndermede bulunmak için, iki kez vurgulanıyor. Farka izin verilir, fark övülür ve metalaştırılır. Farkın kültürel politiği, farkın kültürel metası haline gelir. Postmodern sinema, yüzeysel düzlemde kendi mübadele ve kullanım değerini kutlar. Bize, onun nasıl yapıldığı, kaça mal olduğu ve ne hakkında olduğu anlatılır. Bu, bir anlamda postmodern sinemanın paradigmatic bir örneği olan aksiyon filmi için özellikle doğrudur. Aksiyon filminde, pek çok Hollywood türünün (western, gerilim, korku filmi, savaş filmi, romans ve aile draması) tarihi ve gelenekleri –asla Amerikan değerlerinden gerçekten kaçınmazken– bütün hazları, bütün acıları içeren bir meta üretmek için damıtılıp yoğunlaştırılır ve olanaklı olduğunca çok pazarda iş yapar. Bu “yoğunlaştırmalar”ın, Jameson ve **Baudrillard**’ın, postmodern filmin yüzeyinin yoğunluğu açısından yaptıkları gözlemlere uyduğunu öne sürüyorum. Aynı zamanda bunlar, postmodern metnin düşünümsel doğası üzerine eleştirel vurgu da üretirler. Film ve seyircisi “kendi tarihlerini bilirler”. Metnin hazzı, izleyicinin diğer filmler, diğer performanslar, diğer müzikler hakkındaki bilgisi içine saçılır: gönderge, popüler kültürü oluşturan göstergeler hazinesi haline gelir.

Baudrillard gibi bazı teorisyenler, bu argümanın sınırlarını, popüler kültürün “dışındaki” toplumsal dünyanın “öldüğünü”, sinemanın günümüzde yalnızca popüler kültürün diğer gösterenlerine göndermede bulunabileceği sonucuna varacak kadar genişletirler. Postmodern teori, tarihin sonundan, göndergenin yitişinden, eleştirel mesafenin olanaksızlığından ve “yeni bulunan” farkın kutlanışından söz eder. Bununla beraber, bunların ilk üçünü sonuncusuna eklerseniz, o zaman şunu sormak zorunda kalırsınız: “Fark nedir?” Tarih olmadan, toplumsala gönderme olmadan, bir mesafe duygusu (bir etik ya da politika olarak adlandırılabilen şey) olmadan, fark nosyonunun kendisi sorgulamaya alınır. Postmodern sinemada ortaya çıkan fark türlerini başıboş bırakan şey, meta biçimi içinde farkı kutlama arzusu ve aynı zamanda tarih ya da toplumsal gönderge ya da çelişme olmaksızın bir meta dünyası kurma gereksinimi

arasındaki bu gerilimdir. **Büyük anlatıların** zayıflaması (**Lyotard**), farkı, modernizmin büyük prangalarından kurtarır –yine de bu, yalnızca daha önceden boyun eğdirilen ötekilerin farklı, daha yoğun bir görünürlük yönünde kurtarılması anlamına gelmez. Aslında “eski” **ikiliklerin** kendileri daha abartılı, neredeyse parodik bir varoluşa doğru dönüşüme uğrar ya da yeni **Ötekilik** biçimlerinin üretilmesiyle yerlerinden edilir. Cinsiyet özellikleri, eski ikili ayrım boyunca gezinir; *Terminator 2*’de (1991) Linda Hamilton’ın kasları olabilir ve hepimiz *Thelma and Louise*’de (1991) Brad Pitt’in poposundan röntgenci haz alabiliriz. Farkın kendisi, postmodern sinema metinlerinde önemli bir örgütleyici ve gösteren haline gelir.

Aksiyon filminde, Stallone’nin temsil ettiği şekliyle, isterik demesek de, güçlü erillik versiyonu, simgeselle bir sabit ilişki arzusunu somutlaştırır: büyük anlatıların farkı da yerinde tutan zayıflamasıyla daha az olanaklı kılınan, yasanın hâlâ işlediği dünya. *First Blood* (1982) Stallone’nin bedeninin –Schwarzenegger, Van Damme ve diğerlerinin tarzlarında kısa zamanda metalaştırılıp çoğaltılacak yeni ve şok edici bir erkek bedeninin– tarihsel travmanın yükünü sırtlandığı bir film olarak tartışılabilir. Çoktan kaybedilmiş olan bir savaşı kazanma arzusunun kendisi, asla varolmayan bir şimdiye duyulan nostalji biçimi olarak görülebilir. Bu bedenler, aşırı, isterik bir süperinsan düzeyinde olsalar da, aynı zamanda –neredeyse ölüm derecesinde– acı çeken, kurban edilen bedenlerdir. Erkek-erkek ilişkisine dayanan film türlerinde acı çeken erkek bedenlerine alıştık; ancak Rambo sonrası aksiyon filmlerinde “dost” yoktur ve karşı savunması yapılan homoseksüellik değil, psikozdur. Aslında postmodernizm, kapitalizmdeki **iktidar** ilişkileri sorunundan teorik bir geri çekilişi içeriyorsa, o zaman acı çekmenin dayanılmaz yükünü ve liberal hümanizmin gösterenleri içinde tutulan diğer artideğer yatırım biçimlerini taşımaya başlayan farkın başka belirleyicilerine doğru bu antagonizmin bir yerinden edilişinin olması gerektiği öne sürülmektedir.

Postmodern sinemanın farkı kutlayışındaki çelişki, çelişkilerin belirli anlatılarda ortaya çıkış tarzında görülebilir. *Predator 2*’da (1990), Danny Glover “genellikle ilk ölen” siyah arkadaş konumundan, hayatta kalan siyah kahraman konumuna geçer; bununla beraber, aynı zamanda Glover’ın stereotipten metinsel özgürleşimi olarak avcı –“saçı” Rastafarların lüle lüle saçlarına benzeyen– daha bilindik bir siyahlık temsiliinin gösterenlerini taşıyan bir öteki olarak kurulur. Bir avcı ya da savaşçı

figürüdür. Yüksek teknoloji uzay uçuşu ve silahları bağlamında bile kabilesel görünür. *Aliens* “dörtleme”sinde (1979, 1986, 1992, 1997) Ripley’in (Sigourney Weaver) gelişimi anlamlıdır. Görünüşte bekâr kadından iyi anneye, bir yaratık-çocuk-kraliçeye gebe olan fedakâr anneye, çocuk kurban eden yarı insan yarı yaratık anneye dönüşür. *Alien* filmlerinin hepsi, anlatıyı taşımak için fark söylemini kullanır; oysa mevcut olmayan neden, açıkça filmde Şirket biçiminde mevcut sermayedir.

Blade Runner (1982), insanları **siborglara** karşı konumlandırarak, farkın ve Ötekilik’in dönüşümünü daha karmaşık bir biçimde sunar. Film, siborg olan ötekinin, insan soyunun kendi insanlığını yitirdiği noktada insanlığı yeniden-üretiyormuşçasına okunabilir. Bununla beraber, siborg’un, insan-olmayanın ortaya çıkışı, farklı biçimde yorumlanabilir. 1980’lerin ve 1990’ların sineması ve diğer popüler kültür biçimleri ya “etten (bedenden) vazgeçme” fantezisini ya da bedenin daha fazla bir şeye, farklı bir şeye dönüşümünü (*The Fly*, 1986; *Nightbreed*, 1990; *Lawnmower Man*, 1992) içerir. İnsan soyunun yok oluşu, 1990’ların gündemindedir –ve belki de bunun, beyaz egemenliğinin hayali yok oluşunun bir kodlanışından başka bir şey olmadığını öne sürmemiz gerekir. *Blade Runner*’ın sonunda, (piyasaya sürülen orijinal film parçasında) Rachel ve Deckard’ın birliği, insanlık durumunun sefaletinden kırsal, pastoral bir şiir fantezisine kaçışı anlatır. Öyküdeki bükülme – her ikisinin de siborg olma olanağı ve en azından birinin olmasının kesinliği (önceden yalnızca tehdit olarak görülen bir şey)– insanlığın geleceği hakkındaki çağdaş kaygının derinliklerini açığa çıkarır.

Bununla beraber, “insan” sözcüğünün *Blade Runner* bağlamında “beyaz” sözcüğünün yerini alabilmesi gibi, insan sözcüğü ve onu çevreleyen kaygı ve acı da erilin yerine geçebilir. Dünyada ya da dünyanın bazı bölgelerinde kadın kazanımlarının “bedel”i ve bu kazanımların niteliği, postmodern sinema ekranlarına sürekli musallat olan kadın cesetlerinin bedenlerine kaydedilebilir. Farkın metalaşması karşısında metnin tatmin edici bir biçimde “şeyleri tekrar bir araya koyma” başarısızlığında, bu ceset olanaksız bir borcun kendisiyle yeniden ödendiği nakit haline gelir. *Basic Instinct*’de (1992), muhtemelen bir cinayetten paçayı sıyrın güçlü, güzel bir kadını, Sharon Stone’u görmemize “izin verilir”. Bu kadın, hem istediği erkeklerle hem de kadınlarla beraber olan bir biseksüeldir. Bununla beraber kadının, amacına, Michael Douglas’a ve yatağın altındaki buz kıracağına ulaşması için, metin, cesetler üretir –en

göze çarpanları, geleneksel olsa da güçlü biçimde temsil edilen, röntgencilikten zevk alan lipstick lezbiyen kız arkadaşı Roxy'nin ve önceden Stone'un ayartmasıyla "kirletilen" bir kadın psikiyatristin cesetleri. (Bu, aynı zamanda özgür fark oyununun o kadar özgür olmadığını da gösterir.)

Silence of the Lambs (1991) aynı kalıbı yeniden-üretir. Lezbiyen ikonu olan muhteşem Jodie Foster, başarılı olur; ancak metin, bir dizi derisi yüzülmüş kadın ceseti de üretir. *Blue Velvet* (1986) bize, Isabella Rossellini'nin kusursuz olmayan, iğrenç bedenini gösterir; *Rising Sun* (1993), isimsiz bir kadının tecavüze uğrayıp katledilişinin dijital olarak kodlanıp tekrar tekrar gösterilişini içerir; *Twin Peaks* (1990) ve *Murder One* (1999) bize poşete sarılmış iki kadın cesedi gösterir. Bir kadının cesedi, kadın bedeninin çifte boşaltılışını, çifte ölümü üreten anlatıyı birleştirir; cinsel farkın ağırlığı bedenden uzaklaşır ve hem bir blokaj hem de bir dikiş olan bir şey haline gelir –kendisinin hiçbir anlamı yokken, anlatıyı anlamlandırır ve "yersiz" bir dişillik bedelini öder. Anlamlandırmanın dışındaki gerçeğin içinde ortaya çıkıyormuş gibidir.

Jameson'ın 1984 tarihli makalesinin yayınlanmasından sonraki ilk yirmi yıl içinde dünyanın dokusundaki değişim ve dönüşümler sinemasal tarzda iki şekilde görülmektedir. Daima bir eleştirel postmodernizm hattı vardır. *Blade Runner*, *Terminator*, *Alien* ve *Brazil* (1984) ve daha yakın zamanlı *Fight Club* (1999) ve *The Matrix* serisi (1999, 2003, 2003) gibi filmler, geçmişin görsel enkazının ve tarihsel travmanın gösterenleriyle kurulan, hem şimdiyle hem de gelecekle ilgili bir endişeyi sergilerler. Örneğin, *Terminator*'daki gelecek katastrof sahnelerinin, gösterenlerini, Holokost, Hiroşima ya da Pol Pot'un Sıfır Yılı'ndan sonraki Kamboçya'dan aldıkları öne sürülebilir. Eleştirel-olmayan postmodernizm –*Star Wars* (1977), *Back to the Future*, *Scream*, *Scary Movie*, *Down with Love* (2003), *Charlie's Angels Full Throttle*, *The Fifth Element* (1997)– bunların karşısında yer alır. Bu filmler, geleneksel Amerikan değerleriyle uzlaşır ve çoğunlukla kristalleşmiş kusursuzlukla, ancak hiç yorum yapmadan geçmiş türleri ve geçmiş gelenekleri över. Bunlar, Jameson'ın göndermede bulunduğu boş parodilerdir.

Reservoir Dogs (1992) muhtemelen hem eleştirel-olmayan postmodernizmin en aşırı örneklerinden biri hem de sermayenin gündeminin, gerilimleri ve çelişkilerinin, konuşmada ve erkek bedenleri üzerinde en etkili biçimde işlediği bir filmidir. Tüm ötekiler (neredeyse) konuşma düzeyinde tutulur. "Köpekler" kadınlar, siyahlar, Yahudiler ve

homoseksüellere ilişkin gösterenler hakkında endişelenirler. Burada, bu filmde ve Tarantino ve Scorsese tarafından yönetilen diğer filmlerde isterik erkek bedenleriyle isterik erkek konuşmaları arasında bir yankılanma vardır. Bu konuşma, kaygıya dayanır. Bu yüzden, her ne kadar bize postmodern duruma karşı bir savunma olarak neredeyse belirli bir tür beyaz heteroseksüel erillik kopyası olan bir şey sunulsa da ve herhangi bir kriz imasına karşı savunmaya girişirken filmin görsel ve işitsel yüzeylerinin bol fetişçi hazları verilse de, “Köpekler”in konuşma özellikleri başka bir şey söyler: “Kadınlar ne ister? (bu kesinlikle Freud’un büyük sorusudur.) Bâkire midirler yoksa fahişe mi? Çok fazla mı yoksa çok az mı kazanırlar? Siyah kadınlar örneğinde, güçlü müdürler yoksa erkeklerine itaatkâr mı?” Siyah erkeklerin ve kadınların cinselliği, daha önce sözünü ettiğimiz yoğunluğu beraberinde getirir. Ancak “Köpekler” için gerçek sorun, özellikle homoseksüellik “tehdit”iyle birleştiğinde, aslında siyah erkeklerin cinselliğidir. Erkeklerle dolu bir filmin güçlüğü –modernist film teorisinde zaten iyi biçimde belgelenmiş bir konuyundan edilir ve homofobi ve ırkçılık söylemlerine yansıtılır. Sonuç olarak ürettiği şey, onların ölümleridir; gerçek varoluş koşulları, krizdeki beyaz heteroseksüel bir erilliği açığa vurarak geri döner.

Yararlı, güçlü bir kategori olarak postmodern sinema, şimdi başka gösterenlerle gölgelenir. “Küresel” ve “emperyal” sözcükleri, Hollywood ürünlerine daha yararlı bir biçimde uygulanabilir. Başka yerlerde diğer sinemalar, hem küresel pazarın davetine hem de dünya politikasının ve tarihinin değişen koşullarına yanıt verirler. 11 Eylül’den sonra teröre karşı savaşta filmleri nasıl yaparız ve nasıl anlarız sorusu farklı uluslar, yönetmenler ve endüstriler tarafından çok farklı bir biçimde yanıtlanıyor. Hollywood’un yanıtı karmaşıktır. Zamansal mantıkla hiçbir ilgisi yoktur. Ripley ve Clarice Starling figürleri, olgu sonrası travma ve korku üreten eril figürü –seri katil figürünü– ifşa etmek için yıkılır ve çözülür. 11 Eylül’den önce zaman içinde bu eril figür kentli, kültürlü, ölümcül Hannibal Lecter suretinde Batı imgelemine egemen olmuştur. Zamanla diğer seri katil tezahürleri, *Seven*’daki (1995) gibi kimliği tespit edilemeyen bir erkek cesedi adı verilen, *The Minus Man*’deki (1999) gibi tamamen ortadan kaybolarak gittikçe daha anonim, görünmez hale gelmiştir. *American Psycho*’da (2000) katilin, dikkatli bir biçimde kurgulanan bu karakterin öznelliği, kendi fantezisinin müstehcen nesnelerinden gelen bakışta çözülür. Bu dönemin büyük sinemasal kötü karakterlerinden biri, Keyser Soze (*The Usual Suspect*, 1995), polis merkezinde kendisini çevreleyen keyfi imgeler, sözcükler ve şeylerden

hareketle kendisini kurarak çekip gider, ortadan kaybolur. Giderek anonimleşen seri katillerle, Hollywood'un, Batı'nın yeni kötü karakteri terörist arasında bağlantı kuran Soze'dir. Bir geçmişe sahip bu yeni kötü karakterse, şimdilerde, 11 Eylül olayları ve takip eden Terör'e karşı Savaş yüzünden (Bin Laden'in ve diğer sıradan zanlıların ele geçirilemezliği gözönüne alındığında, hem film dünyasında hem de "gerçek" dünyada) **temsilin** sınırında sallanmaktadır.

Son beş yıl, bazıları çok eski savaşlarla ve bazıları Bosna ve Afrika'daki daha yakın zamanlı çatışmalarla ilgili çeşitli yüksek profilli savaş filmlerinin üretimine de tanıklık etmiştir. Bu filmlerden biri Kathryn Bigelow'un *K 19: Widow Maker*'ı (2002), Sovyetler Birliği "yıkılmasaydı" varlığını sürdürecektir olan kahraman/savaşçı/erkek türü için adeta bir nostalji filmi olarak okunabilir. Bir yitir erillik marşı.

Bu son yorum, *Fight Club*'a girmenin mükemmel bir yoludur. David Fincher'in filmi, bedenin içinden başlar; bir tür içsel aksiyon filmi olarak betimlenmektedir: beyinden bombaya doğru yolculuk yaparız. Patlamadan önceki anla, 11 Eylül'den sonra tahammülü güç bir dizi imgede Birleşik Amerika'nın alevler içinde havaya uçmasından önceki anla finale ulaşırız. Muhtemelen bu, *The Matrix*'in (1999) finalinde karşı karşıya kaldığımız aynı seçenektir, ancak yolculuk bir dizi farklı gösterenle gerçekleştirilir. Diğer açık benzerlik, kahramanın, ya da kahramanlardan birinin, Jack'in (Edward Norton) konumudur. Jack, bir risk uzmanı olarak çalışır: Maliyeti daha az olan nedir –hatalı olduğu için bir arabayı trafikten men edip, bu yolla hayatlar kurtarmak mı, yoksa sigorta parası ödemek mi? Neo gibi o da, bir ofiste çalışır, ancak onun da hacker olarak başka bir yaşamı vardır. O, bir Ikea Adam'dır [1990'ların sıradan insanı]. Yaşam Tarzı'dır. Bu filmin başka bir post-, post-politika olduğu gözönünde tutulursa, Jack hiçbir birlik mücadelesi vermez. Tuvalette porno dergilerine bakmak yerine, Ikea kataloğuna baktığından dolayı, sözümona bir bağlantısı vardır. Sık sık seyahat eder, ancak her şey daima aynıdır. Kendisi için postmodern yaşam **brikolajının** zevki yoktur. Oteller aynıdır, uçaklar aynıdır, yiyecekler aynıdır, ta ki bir gün Tyler Durden'la (Brad Pitt) karşılaşınca kadar. Durden'in yaşamı tamamıyla farklıdır. Bayağı işlerde çalışır, ancak onları alt üst eder. Çorbanın içine işer, aile filmlerine pornografik parçalar ekler, liposuction tortusundan inanılmaz derecede pahalı sabun üretir, kırık bir burunla ve yüzünden akan kanla bile güzel ve korkusuzdur Harikulâde isimlendirilmiş Paper Street'te toksik çöplüğün tepesindeki metruk bir evde yaşar. Durden tarz

karşısı, tüketim karşıtı, sermaye karşıtıdır: Jack'in olmadığı her şeydir. Tyler, Jack'in dairesini havaya uçurduktan sonra birlikte Dövüş Kulübü'nü ve arkasından Mayhem Projesi'ni kurarlar –ve son olarak kendi savaşçılarının yardımıyla herkesin kredi kayıtlarının tutulduğu gökdelenleri havaya uçururlar. Amaç, kaos yaratmak, bir sıfır mali yıla geri dönmek ve muhtemelen devrimi başlatmaktır.

Bütün bunlar olup biterken sözü edilmeyen, Jack ve Tyler arasında gidip gelen, Tyler ortadan kalktıktan sonra, elele tutuşup patlamaları pasifçe seyredirken, anlamlı biçimde Jack'le finale ulaşan Marla'nın varlığıdır. Bir kez daha post-politika; film, sınıf mücadelesiyle uğraşmanın bir yolunu bulmuştur. Mücadeleyi çoğunlukla bu iki erkek figüründe tutarak film, kendisini güvenceye alır ve –yıkıcı, devrimci Tyler Durden figürünü başından atmak zorunda kalan Jack'in dışında– hiçbir şey gizemli değildir. Tek vücut haline gelen Ikea Adam vizyonundan yoksun bırakılır. Her ne kadar Tyler'in varlığı, standart FBI uyarısına sataşma biçiminde metnin “dışında” belirlenmiş olsa da, bir kez daha anlatı kendi çiftini üretir ve jenerik sırasında araya bir “görüntü” girer.

Böylelikle sonuçta, postmodernizmin farkın dizginlerini gevşetme güvencesi olmadığı argümanının yanında, 2004 yılında bu çağdaş olayın çelişkilerinin yükünü taşıyanın erillik olduğu da öne sürülmektedir. Kadınlar, eğer Lara Croft ya da Charlie'nin Melekleri gibi nihaî fetiş figürler değillerse, şu anda çok ortada ya da çok önemli görünmüyorlar. 11 Eylül imgelerini ilk gördüğümüzde, pek çok insan, bunun hepimizin bir şekilde bildiği bir filme benzediğini söylüyordu. 11 Eylül imgelerinin ve seslerinin, zamanla sinematik kurgu özgüllüğünü ve hatta cinsel ve etnik farkın işleyişini sergilediğini öne sürmek istiyorum. Filmler bu imgelerin altında kalırlar. Bununla beraber Batı'da erillik, 1980'lerdekinin aksine, kaygıyı, çağdaş travmayı elinde tutan söylemdir. Hatta etkileyici seri katil figürü bile önemsizleşir. *Independence Day*'de (1996) ya da *The Siege*'de (1998) emperyal ya da kolonyal fantezinin bir parçası olarak yorumlanabilecek olan şey, gerçekte geri döner –İkiz Kuleler'in çöküşüyle oraya saplanır. Kulelerin çöküşünün inkâr ediyor görüldüğü şey, bir şeyi temsil etme, bir öyküyü anlatma olanağıydı. Pek çok Amerikan filmi, geçmişe dönerek olaya dikkat çeker, ancak olayın ötesinden ya da hatta olaydan söz etmek çok daha güçtür. İkiz Kuleler'in imgelerinin mevcut filmlerden ya da TV programlarından çıkarılması gerekip gerekmediğine ilişkin tartışmadan sonra birkaç yönetmen, onları New York tarihi içinde tutup yokluklarının manzaranın bir parçası

olmasına olanak tanıldılar. Çağdaş krizin en iyi betimlemeleri, *The Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003) serisi gibi 2004 yılında Oscarlar kazanan öykülerde sunulur. Sonuncusunda dünya, kırsal İngiltere'nin idealize edilmiş görünümü olan Shire Diyarı, milyonlarca kurbanla ve prenslerin ve hobbitlerin çabalarıyla kurtarılır. Kapitalizmin postmodern versiyonu, kuşatıcı bir döngü oluşturur ve muhtemelen, en azından Batı'da, şimdilik bir tür devrimci ya da radikal sanat fikrini engeller. "Her şey bir kopyanın kopyasının kopyasıdır". Sinema, zamansal ve uzamsal özgüllüklerinden dolayı, dile ve anlatıya bağımlılığından ve onlar içinde katmerlenmesinden dolayı bu esareti, bu kuşatılmışlığı ikiye katlar. Jameson, postmodernitenin uygun bir tarzda haritalandırılmasının ya da temsil edilmesinin olanaklı olmadığını düşünür. Bize sunulan şey, geçmişin mitik versiyonları ya da (çoğunlukla) erkeklerin eylemlerinde ortaya çıkan yeni mitik uzamların ve anlatıların kuruluşudur. Jameson'ın haritalar talebi, gerçekten postmodernizm olarak bilinen popüler kültür biçimi içinde sınıf bilincinin yeniden ortaya çıkmasına yönelik bir taleptir.

Son olarak *11. 09. 01*'de (2003), 11 Eylül'e yönelik tepkileri belgeleme girişimi var. Bu, on bir film yönetmeninin 11 dakika 9 saniye süren kısa filmler ve bir çerçeve ortaya koydukları bir yapımdır. Sean Penn, çalışmaya Amerika'dan katkıda bulunan yönetmendir. Penn'in filmi, tecrübeli Hollywood aktörü Ernest Borgnine'in rol aldığı küçük bir anlatıdır. Borgnine, karısı ölmüş, ancak hâlâ her sabah karısının kıyafetlerini çıkarıp yaymak ve genellikle o hâlâ yaşıyormuşçasına davranmak gibi melankolik rutinleri olan bir ihtiyarı canlandırır. İçinde kalan tek ukte, karısının çiçekleri sevmesi, ancak güneş görmeyen dairelerinde asla çiçek büyütülememesidir. Ansızın daireyi parlak bir ışık doldurur, İkiz Kuleler çökmüştür ve çiçekler açar. İkiz Kuleler, ışığın **mevcudiyeti** ve yokluğu olarak temsil edilirler. Bu, tuhaf, kısa bir filmidir; ancak şu an bu olaydan hangi film yapılabilir?

POSTMODERNİZM VE TELEVİZYON

MARC O'DAY

Ara sıra post-televizyon çağına girdiğimiz iddia edilse de, dijital çağda televizyon, *par excellence* **postmodern** araç olmayı sürdürmektedir. İster postmodernizmi, postmodernleşmeyi, **postmoderniteyi**, isterse genel anlamda yalnızca postmoderni tartışalım, çağdaş televizyon, bize bu terimlerle göndermede bulunulan fikirlerin ve akımların canlı örneklerini sunar. Postmodern tartışmayı dolduran jargonlardan pek çoğu –bir kaçının ismini vermek gerekirse **simülasyon**, **hipergerçeklik**, parçalanma, heterojenlik, **metinlerarasılık** ve pastiş– TV’ye uygulanmak için kullanıma hazırdır; aslında bunların birkaçı ilk etapta TV’nin özellikleriyle harekete geçirilmişti. Giderek artan biçimde multimedya temelli, küresel yönelimli büyük şirketler içinde televizyonun devam etmekte olan hızlı evrimi, postmodernleşmenin sosyo-ekonomik süreçlerini örneklerken, filizlenen TV kanallarındaki programların çatlak, çelişkili ideolojileri, **nokta.com** sitelerine çapraz teşvik, koşullu alışveriş, akıcı bir biçimde postmodernite deneyimini somutlaştırır. MTV, *Miami Vice* ve *Twin Peaks*’den *The Simpsons*, 24 ve *CSI: Crime Scene Investigation*’a kadar belirli kanallar ya da programlar da, her durumda postmodernizmin en iyi biçimsel örneklerinden bazılarını bize sunarlar. Ancak, tüm kanallar ve programlar postmodern değildir ve postmodern perspektifler, zorlayıcı olsalar da, yalnızca televizyonu anlamaya yönelik bir dizi yaklaşım sağlarlar.

POSTMODERN TELEVİZYON, HİPERGERÇEKLİK VE TÜKETİMCİLİK

Jean **Baudrillard**, *Simülasyonlar* (*Simulations*, 1983) adlı kitabında “simülasyon” ve “hipergerçeklik” terimlerini, çağdaş toplumda gerçekliğin “medyatikleşme”sini betimlemek için kullanır. Baudrillard, televizyon ismini nadiren anar, ancak onun spekülasyonları TV izleme

bağlamında oldukça anlamlıdır. Baudrillard, medyaya doymuş toplum-larda dolanan **göstergelerde** ve imgelerde gözlenen büyük artışla birlikte, nesnelerle onların temsilleri arasındaki ayrımın ortadan kalktığını öne sürer. Medyanın ürettiği imgelerin, kendileri dışında herhangi bir gerçeklikten bağımsız biçimde işlev gösterdikleri bir “simülasyon” dünyasında yaşadığımızı iddia eder. Göstergeler ve anlamlar, bir öz-göndergesel “hipergerçeklik” –bir aşırı gerçeklik ve aynı zamanda reklâmcıların ve başkalarının gerçek anlamda “gereğinden fazla dikkat çektikleri” bir gerçeklik– içinde sürüklenirler.

Baudrillard, kendi örneğini abartır, yine de aslında televizyon gerçekliğinin gündelik gerçekliği sorunlaştırdığı ya da hatta onun yerine geçtiği giderek artan sayıda örnek vardır. Kanonik örnek, 1991 Körfez Savaşı’nın bir simülasyon dışında gerçekleşmediği yönündeki iddiasıydı. Bu bir düzeyde saçma ve saldırgandı; başka bir düzeyde, halkın büyük çoğunluğu açısından, CNN’nin ve rakiplerinin baştan sona son dakika haberleri ve güncel hadiselerle kaplanması gibi, bu savaş da yalnızca bir medya olayı olarak deneyimlenmişti. Aynı şey, hem 2003 Körfez Savaşı hem de son yılların en ikonik uluslararası haber hadisesi, (artık seyirlik bir imge olarak hatırlanan ve basitçe “11 Eylül” olarak bilinen) 2001’de Dünya Ticaret Merkezi’nin iki kulesinin çökmesine yol açan uçak kaçırma olayları için de geçerlidir.

Pembe diziler, uzun süreden beri aktörlerle canlandırdıkları karakterler arasında eğlenceli bir karışıklığı teşvik etmekte; ancak medya ve günlük gerçeklik arasındaki ayrım, filizlenen “reality televizyonu” türü içinde yeni metinlerarası sofistikasyon düzeylerine itilmektedir. Görünüşte metne bağlı olmayan “sıradan” insan ilişkilerine erişime dayanan reality TV şovları, (*Airport*, *Holiday Rep* ya da *Vets in Practice* gibi başlıklarla) belgesel kurgulardan, rekabete dayalı oyun şovu formatlarına (*Survivor*, *Temptation Island*, *Wife Swap* ve çok büyük uluslararası başarı kazanan *Big Brother*) kadar yayılır. Bu tür şovlar, daha önce isimlerini hiç duymadığımız insanların geçici olsa da çağdaş şöhret kültürünün geniş arenasına girmelerine olanak tanıyarak, kasıtlı bir biçimde sıradanlığın ve şöhretin sınırlarıyla oynar. Daha genel anlamda televizyon, dünyaya bakışımız zihinlerimizde depoladığımız geniş zihinsel imge bankasıyla giderek artan biçimde dolayımlandığı ölçüde, gündelik kavrayışta bir değişikliğe tartışmalı bir biçimde katkıda bulunmaktadır. Böylelikle Paris’teki Eiffel Kulesi’ni ya da New York’taki özgürlük anıtını ziyaret ettiğimizde, onları **temsilde** –*Holiday*’de ya da onun eşdeğeri

pek çok magazin şovlarından birinde– zaten “ziyaret etmiştim” ve eğer bu idealleştirilmiş TV imgelerine uymazlarsa muhtemelen düş kırıklığına da uğrayabilirim. Yine daha radikal biçimde, zaman zaman kendi yaşamlarımızın anlamlarını kurulu televizyon kodları ve gelenekleri ağıyla işleyebileceğimiz yönünde bir anlayış vardır. Muhtemelen kendi kişisel ya da aile içi ilişkilerimizi pembe dizi açısından ya da topluluk içindeki güvenliğimizi (ya da güvenlikten yoksun oluşumuzu) cinayet şovları açısından anlamaya başlarız.

Neo-Marxist Fredric Jameson’ın postmodernizm “geç kapitalizmin kültürel mantığı”dır önermesi, “TV dünyadır” postmodern iddiasıyla bağlantılıdır. Jameson’a göre televizyon, giderek altkültürleşen ve özelleşen tüketim kültürlerinde toplumsal birleştirici olarak işlev gösterir. İlk Amerika Birleşik Devletleri’nde, daha sonra Avrupa’da ve her yerde tüketim toplumlarının gelişimi, metaların arzulanabilirliğini teşvik eden ve bir tüketim ideolojisini yeniden-üreten medyanın, özellikle de televizyonun eşzamanlı yayılımıyla hızlandırılmıştı. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991) adlı klâsiğinde Jameson, avangardın ve modernizmin estetik biçimlerinin ve tekniklerinin, postmodern estetikte tüketimciliğin hizmetine nasıl sunulduğunu gösterir. Böylelikle, avangardı harekete geçiren üslup, yenilik ve keşif vurgusu gündelik metaların ambalajlanmasına ve pazarlanmasına dönüşürken, sanat tarihi, bir ürüne yeni bir “sunum” arayan reklâmcıların hücumuna uğrayan geniş bir kültürel repertuar haline geldi. Jameson’a göre evlerin, arabaların, kıyafetlerin, kozmetik ürünlerin ya da yiyecek ve içeceklerin imgesel, simgesel ve çağrışımsal özelliklerinin –gösterge değerlerinin– fiziksel kullanımlarından –geleneksel kullanım değerlerinden– daha önemli olduğu “yaşam tarzı” seçeneklerinin promosyonu, televizyon ve diğer medyanın gerçek işi haline gelmiştir.

Bu durum, yine aşırı biçimde genelleştirilir; ancak şüphesiz, televizyon ticari kültürün temelidir. TiVo ve Replay TV gibi dijital video ve DVD cihazlarının reklâmları atlamak ya da geçmek özelliğine karşı koymak için sanal dijital reklâmcılık, artık programların içinde, örneğin logonun saha üzerine yerleştirilmiş görüldüğü spor karşılaşmalarında, markaların reklâmlarını yapmak için kullanılıyor. Şovların içine ürün yerleştirimi de çok daha sofistike hale getirilmiştir ve program sponsorluğu normdur. Yaşam tarzları kanalları ve programlarının olağanüstü gelişimi, Rachel Moseley’in unutulmaz adlandırmasıyla “değiştir devral”, kendini,

yaşamını, mutfağını, evini ya da bahçeni değiştirmek hakkındaki şovların, gün içindeki programlardan “prime time”a geçişine tanıklık etti (“Makeover-Takeover on British Television”, *Screen*, 41:3, 2000). Örneğin İngiltere’de *What Not to Wear*, *Changing Rooms*, *Home Front* and *Ground Force* gibi popüler şovlara son zamanlarda taşınma (*Location, Location, Location*), piyasayı canlandırma (*Property Ladder*) ve düşlerinizdeki evi kurma (*Grand Design*) konularında emlak şovları eklenmiştir. Aynı zamanda etkileşimli ve dijital hizmetler, filmler ve özel spor karşılaşmaları gibi hizmetleri satın almamıza, gözde şovumuzu seyrederken pizza ismarlamamıza, reality TV şovlarındaki insanları oylamamıza ya da kazananlar ve kaybedenler üzerine bahse girmemize (bu makaleyi yazarken 2004’ün *I’m a Celebrity*’si, *Get Me Out of Here*’i devam etmekteydi), bir şovun internet sitesini ziyaret etmemize ve onunla ilgili ticari eşya satın almamıza (örneğin, dikkate değer biçimde tüketimci *Sex and the City*) ya da yalnızca alışveriş yapmamıza olanak tanır. Bu akımlar, izleyicileri postmodern TV ve medyaya nüfuz eden metinler-arasılığı yeniden-kullanıma sokan ve öz-bilinçli oyunu anlayan ve bunlardan zevk alan postmodernleşmiş TV ve yeni medya endüstrilerinin heterojen ortamında gelişmeye devam ederler.

POSTMODERNLEŞME, ENDÜSTRİ VE İZLEYİCİ

1960’larda Marshall McLuhan savaş-sonrası medya toplumunu, bir “elektronik küresel köy” olarak karakterize etti. Diğer enformasyon teknolojilerinin gelişi ve medya organları arasında giderek artan yakınlaşma ile birlikte, son 20 yıldan ya da daha fazla süreden beri televizyon endüstrisinin yapısındaki değişimler, bu isabetli terimin uygunluğunu onaylamaktadır. *Oturma Odası Savaşları: Postmodern Bir Dünya İçin Medya İzleyicilerini Yeniden Düşünmek* (*Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, 1996) adlı kitabında Ien Ang, bu değişimlere şöyle değinir: “Televizyon, kültür ve toplum içinde kendisinin nasıl işlediğine ilişkin yerleşik **paradigmaları** düzensizliğe sokarak –çoğullaşma, çeşitlenme, ticarileşme, metalaşma, uluslararasılaşma ve merkezleşme gibi karmaşık bir gelişim alanında açığa çıkan– geniş ölçekli postmodernleşmeye uğramıştır”. Bu değişimleri “postmodernleşme” olarak betimlemek, kesinlikle zorunlu olmayabilir; yine de bu değişimler, sık sık postmodern nitelemesine muhatap olan diğer alanlardaki değişimlerle tartışmalı bir biçimde birbirine benzer.

1980’lerin başlarından beri, televizyon yayıncılığı teknolojilerinde bir çeşitlenme ve parçalanma olmaktadır. Uydu, kablo, dijital ve

etkileşimli TV'nin ortaya çıkışı ve **İnternet** televizyon yayınına eklenmekte ve ona meydan okumaktadır. Bu teknolojilerin yayılışı, pazar güçlerinin giderek artan biçimde yaygınlaşmasına eşlik eden "serbestleştirme"yle (deregulation) teşvik edilmektedir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde, dev televizyon şirketleri ABC, CBS ve NBC'nin egemen olduğu TV sistemi ağı, çok sayıda daha özel ve bölgesel kanallar tarafından dönüştürülmektedir. Avrupa'da geleneksel kamu hizmetindeki televizyon yayını sistemleri uydu, kablo ve dijital kanalların ticari aboneliğinden kaynaklanan rekabete ayak uydurmak zorunda kalmışlardır. Aynı zamanda, bu teknolojilerin kapsama alanı, uluslararası ve çokuluslu medya şirketlerinin dünyanın geniş bölgelerine girmesini sağlamıştır. Postmodernleşme, gerçekten küresel bir erişim (ve bunun yanında, biraz paradoksal biçimde artan bölgesel erişim) talep eder. Bütün bu değişiklikler, "düzensiz kapitalizm" adı verilen şeyin postmodern süreçlerini örnekleyen geçici, rekabet halinde bir pazara yol açmıştır. Aslında bu tür kapitalizm, kesinlikle düzensiz değildir; bununla beraber, görece akıcı, esnek ve hızlı değişkendir.

Televizyon izleyicisi açısından bu ne anlama gelir? Postmodern çağda yapımcılar, başarı elde etme ve arzulanan seyirciyi sponsorlara ve reklâmcılara teslim etme takıntısını sürdürürlerken, değişik seçim bölgelerinden, cinsiyet, sınıf, ırk, din ya da yaşam tarzıyla farklılaşabilen ve çeşitli nedenlerden dolayı bir programı izlemeye seferber edilebilen "koalisyon izleyicileri" oluşturma gereksinimi duyarlar. Aynı zamanda, televizyon ve diğer bağlantılı ve dijital medya ve özellikle de bir ilişkiler çeşitliliği içinde TV şovları yanında işleyen nokta.com siteleri arasındaki kullanıcı akışlarını yönlendirmeye çalışmak, giderek önemli bir hale gelmektedir. İzleyiciler, daha fazla parçalanıp heterojenleştikçe ve kanal ve program bağlılıklarıyla daha az yönlendirildikçe, oyunun adı, giderek yeni medyada uygun pazarlama olur. Örneğin, NBC'nin 1990'ların sonlarındaki programı *Homicide: Life on the Streets*'in etkileşimli olay örgüleri ve karakterleriyle ve "Homicide: The Second Shift" adlı web sitesiyle dijital yakınlık olanakları güçlü bir biçimde teşvik edilirken, özellikle boks ve diğer spor müsabakaları için kullanılan program başına abonelik TV'si örneğinde, izleyiciler, özel bir kaynağa bağlı kalmaya devam edeceklerdir.

Araştırmacılar, kendilerince, kitle iletişimi sosyolojisi içinde kullanılan geleneksel izleyici modellerinden uzaklaşmaya devam etmektedirler. Etkiler modeli, izleyiciyi pasif olarak kavramsallaştırdı ve bir

toplumsal yönetim aracı olarak televizyonun yaygınlaştırılmasına yönelik erken, modernist tutkuların uzantısı olarak görülmeye başlandı. Kullanım ve beğeni modeli, bir aktif bireysel izleyici varsaymasına rağmen, aynı zamanda TV-izleyici ilişkisi anlayışında araçsaldı ve TV'nin gündelik yaşam kültürü içine sokuluş tarzlarını açıklayabilen herhangi bir gerçek toplumsal bağlamdan yoksundu. Bu modeller yerine, 1970'lerden beri eğilim, çeşitli çelişkili biçimlerde televizyon izleyen, belirli izleme bağlamlarında neyi, ne zaman izleyeceklerine ilişkin aktif seçimler yapan değişken izleyiciler konusunda etnografik ve diğer incelemelere yönelmektedir. Burada, her türden **farka** ve mikropolitikaya postmodern dönüşle aynı çizgide yer alan izleme pratikleri çeşitliliği ve yerleşikliği vurgulanmaktadır.

Bu eğilimin kısa adı olan “aktif izleyici”, izleyiciyi aşırı derecede güçlendiriyor görünebilir. Bununla beraber, diğerleri arasında David Morley, Ien Ang, Henry Jenkins ve Maria Gillespie tarafından yapılan en iyi araştırma, postmodern televizyonun ve dünya çapında web'in muhteşem göstergeler galaksisinde “otlamakta” tamamıyla özgür, sınırsız, haz peşinde bir izleyici oluşturmadaki mevcut tehlikelerin pekâlâ farkındadır. Seçenekler, ödeyebildiğimiz ölçüde genişliyor görünebilir; ancak yine de bunlar, postmodern tüketim kültürünün moda sisteminin bizim için hazırladığı seçeneklerdir. Bu anlamda, TV izlememenin, medyayı tüketmemenin daha gerçek sınıraşımı edimi olduğu öne sürülebilir.

Bununla beraber, herkes en azından *herhangi bir* televizyon kanalını izlediğinden dolayı, günümüzde postmodern izleyicinin neye bağlı olduğunu sorabiliriz. Postmodern bir hazzının robot resmini çizmek kolaydır: maksimum üç dakika dikkat süresi olan, prototip merkezizme özne. Parçalanmış şizofrenik bir anlar dünyasında yaşayan bu özne, uzaktan kumandasını **zaplatarak** ve zaman, mekân ya da türle bağlantılı olmayan kanallar ve programlar arasında atlayarak, kullanımına hazır aşırı sayıda kanalda gezinir. Bu özne, **anlatıyla**, tutarlılıkla ya da rasyonel anlayışla ilgilenmez; daha çok, yalnızca sıkıntıyla ve çılgınca birbirine bağladığı bölük pörçük televizyon kanallarından büyük ölçüde keyfi bir brikolaj kurar. Bu, Baudrillard'ın “İletişim Esimesi” (“The Ecstasy of Communication” H. Foster, ed., *Postmodern Culture* içinde, 1985) adlı makalesinde örtük ve neredeyse bilimkurgusal bir biçimde şekillendirdiği, yalnızca küçük ekranlı teknolojinin bir uzantısı olan izleyicidir: “Televizyon imgesiyle –bu yeni çağ için nihaî ve kusursuz nesne olan

televizyonla— kendi bedenimiz ve çepeçevre bütün evren bir kontrol ekranı haline gelir”.

Bu pek çok tarzda anlamsız modele karşı, (doğru söylemek gerekirse, bir robot resimden aşağı kalmasa da) alternatif bir postmodern izleyici varsayabiliriz. Bu izleyici, yeni TV teknolojilerinin sunduğu seçeneklerin ve bunların kaç mal olduğunun farkındadır. Hangi programlardan niçin hoşlandığını bilir. Değişik ortamlarda (ev, bar, alış-veriş merkezi) farklı toplumsal gruplarla (yalnız başına, eşle, çocuklarla, bütün aileyle, en iyi arkadaşla, arkadaş grubuyla, yabancılarla) ve değişen dikkat dereceleriyle (“edebi tarz”dan –ciddi, dikkatli, gayretli, çözümleyici, doğru düzende başından sonuna izleyen– “video tarzı”na –oyuncu ya da çılgınca, atlayarak, durdurarak, yeniden oynatarak, örnekleyerek, bağımlı olarak, önem vermeyerek– kadar) televizyon izlemekten mutludur. Postmodern ve diğer izleme tarzları arasında beceriyle geçiş yapabilirken, TV’nin postmodernleşmesinin bütün avantajını kullanarak, televizyonu kendi gündelik yaşamıyla bütünleştirir.

Bu her iki izleyici hakkında bir nokta daha. Giderek daha fazla sayıda insan yeni medya ortamında pek çok konuda uzmanlaşmış hale gelirken, medyalar arasında kolayca birleştirim ve değiştirimlerde bulunuyorlar. İkonik küçük ekranların önünde olsalar da onlar, asla uzun süre dar ya da geniş alanlı TV yayını izlemiyorlar. Yine de, VCR ya da DVD ile bağlantılı TV seti kullanarak zamanı değiştirebilirler; televizyonda naklen değilken, bireysel olarak uygun hale getirilmiş menülerine göre devredışı ya da önceden kaydedilmiş yayınları izleyebilirler; ya da ilgili nokta.com sitelerini ziyaret edebilir, video oyunları oynayabilir veya cep telefonlarındaki video ya da İnternet olanaklarını kullanabilirler.

POSTMODERN PROGRAMLAR

İmge ve sesi birleştiren ve günde yirmi dört saat yayın yapan bir araç olarak TV’nin özgüllükleri içinde belirli kanalların ya da programların postmodern biçimsel özelliklerinin çoğu, diğer sanatlar ve medyadakilere yakın benzerlikler taşır: böylelikle postmodern TV büyük ölçüde aşırılık, parçalanma, heterojenlik, **melezleşme**, estetikleşme, üsluplaşma, metinlerarasılık, yeniden-kullanılabilirlik, **brikolaj**, öz-göndergesellik, parodi ve pastişle karakterize edilir. Postmodern programlar, üretim bağlamlarını ve ortamlarını (bunu asla modernist metnin ağır başlı ve açığa vurucu tarzında yapmayarak) oyuncu biçimde öne çıkarmasıyla, yorum yapmaksızın realist ve fantezi dünyalar arasında değişiklik

yapmasıyla, gerçek ve kurgu ya da geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sınırları bulanıklaştırmasıyla ve televizüel dünyaları yaratmak, saptırmak ya da yok etmek için rastlantısal biçimde bilgisayar grafikleri ve özel efektler kullanmasıyla, çoğu kez ontolojik açıdan istikrarsızdır. Televizyon, son derece gelişen medya aşinalığıyla birlikte, pek çok bakımdan sofistikleşen ve oyuncu bir izleyiciyi varsayar: kısaca, yaşamı boyunca çok televizyon izleyen ve TV'nin kendisi için (ikinci) doğa niteliğindeki kültür olduğu bir izleyici.

1980'lerin postmodern TV üzerine ilk açıklamalarına, "M"ler egemen oldu: MTV, *Miami Vice* ve *Moonlighting*. E. Ann Kaplan, kitap boyutlu ilk postmodern televizyon incelemelerinden biri olan *Gece Gündüz Uyutulmak: Müzik Televizyonu, Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (*Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, 1987) adlı kitabında, MTV'nin, postmodern tüketim kültüründe –o zamandan beri spor, film, bilimkurgu ve fantezi, komedi, drama, yaşam tarzı ve alışveriş, çocuk TV'si vb. alanlara yayılan– uzman türün ya da tür tabanlı kanalların ortaya çıkışının simgesi olduğunu öne sürdü. MTV, başlangıçta durmaksızın gözüalıcı, erotik ve gençlere yönelik imgeler içeren pop videolar yayınlayarak, postmodern TV'nin giderek artan parçalanmasını ve uzmanlaşmasını örnekliyordu. Teorik olarak, izleyiciler, bütün yaşamlarını onu izleyerek geçirebilirlerdi. Şu anda dört kanaldan yayın yapan MTV, o zamandan beri sürekli güç kazanmaktadır ve başarısı günümüzün küresel şöhrete dayalı tüketim kültürünün ayrılmaz parçası olan bir takım rakip müzik kanallarını doğurmuştur.

Lawrence Grossberg, "Televizyonun Kayıtsızlığı" ("The Indifference of Television", *Screen*, 28, 1987) başlıklı makalesinde, *Miami Vice* adlı Amerikan polisiye dizisine, üslubu ve boş metinlerarasılığından dolayı çıktığında, postmodern estetiği hedefliyordu: "*Miami Vice* ... yalnızca yüzeyledir ve yüzey kendimize ait kolektif tarihsel enkazımızdan bir alıntılar koleksiyonundan, değersiz şeylerin hareketli bir oyunundan başka bir şey değildir ... Anlatı, imgelerden daha az önemlidir". Dizinin pop video özellikleri ana eğilime, önemli oranda çok popüler *Baywatch*'un havalı erotik bölümlerine kaydı. Yirmi yılı aşkın bir zamandan sonra *CSI: Crime Scene Investigation* ve onun yan ürünü (bizi Miami'nin kapitalist yeraltı dünyasının parıltısına geri götüren) *CSI: Miami* dizisi, büyüleyici popüler müzik soundları eşliğinde iğrenç ve çoğu kez cinsel suçları araştıran çekici (kadın ve erkek) dedektiflerin parıltılı ve sahiden güzel imgeleriyle bizi aynı tartışmalara döndürdü.

Cybill Shepherd ve Bruce Willis'i, kaçak suçluları kaygısızca kovalarlarken, cinslerin tatlı kaçık latife savaşıyla meşgul özel dedektifler olarak bir araya getiren komedi suç dizisi *Moonlighting*'in oyuncu, pastişli atmosferi de, TV eleştirmenleri tarafından çok tartışıldı. Bir dereceye kadar *The Avengers* geleneğinde işleyen dizinin, sırasında kısmen 1990'ların ortalarından itibaren *Buffy: The Vampire Slayer*, *Xena: Warrior Princess*, *Dark Angel* ve *Charmed*'in içinde yer aldığı fantezi "aksiyon kızı" dönemine olanak tanıyan *The X Files* üzerinde güçlü bir etkisi vardı. Bu dizilerin hepsi, fantastik gösteriyi, geçmiş medyanın olay örgülerinin ve parçalarının bilgiç bir yeniden-kullanımıyla birleştiriyordu. Daha genel anlamda, biçimsel açıdan zorunlu olarak postmodern olmayan programlarda "eril" ve "dişil" türler arası melezleşme, *Cagney and Lacey*'den *The Bill*'e TV dizilerinin olduğu kadar, kadınların yanında erkeklerin giderek artan biçimde önemli rol oynadığı ve her iki cinsle birden hitap eden yaşam tarzı programlarının da bir özelliği oldu.

1990'lardan beri, postmodern biçimin metinlerarasılığı, yeniden-kullanılabilirliği ve öz-göndergeselliği de, TV ana eğilimine kaydı. Temel bir düzeyde, sayıları artan TV kanalları, her çeşit program için sürekli artan bir talep yarattı. Bunun bir sonucu, televizyonun geçmişindeki çok daha fazla şeyin, çoğunlukla görece küçük bir grup izleyici tarafından izlense bile, TV'de *şimdi* yayında olmasıdır. Bu, sırasında çoğu televizyonun günümüzde oluşturulan öz-göndergeselliğini kısmen desteklemektedir. Son kırk yılın ve daha gerisinin bütün popüler kültür arşivinin, günümüzde akınlara ve yeniden-kullanıma hazır olduğunu iddia etmek çok az abartılıdır. Dolayimli geçmişi bütünüyle yeniden kullanıma sokan sonsuz sayıda şovlar varken (*The 100 Greatest Advertisement*, *I Love the Seventies*), örneğin pek çok komedi, drama, müzik, sohbet programı, haberler ve güncel olaylara ilişkin şovlar, tam anlamıyla ya da parodik biçimde kendi formatlarında geçmiş filmleri ve televizyon programlarını parça parça yeniden-kullanırlar. Örneğin, komedi alanında Victoria Wood'u hatırlayınız; birkaçını saymak gerekirse, *The Comic Strip Presents*; *French and Saunders*; *The Day Today*; *Brass Eye*; *Knowing Me, Knowing You with Alan Partridge* ve *Ali G*.

1990'ların başlarında şimdiye kadarki en kanonik postmodern TV dizisi *Twin Peaks*, "çoğul-vurgu"yu gerçekleştirmek için postmodern tür-karışımını örneklendirdi. Hem tuhaf sinema yönetmeni David Lynch'in ustalıklı yönettiği, yazara dayalı "kalite televizyon dizisi" olarak hem de dokunaklı pembe dizi türü olarak pazarlanan *Twin Peaks*, klâsik dedektif

soruşturması, bilimkurgu/korku ve melodrama/pembe dizi arasında, bir yandan **ironik** postmoderne bir yandan da doğrudan duygusal eğilimli duyarlıklara hitap etmesi tasarlanan bir şekilde hareket etti. Nasıl ele alınacağını bilmek güçse, sorun tam da buydu. Bu, tuhaflıkları geniş bir cazibe alanına sahip, ancak her şeyden önce yüksek kazanç ve bu yüzden arzulanabilir izleyiciler çekmek için tasarlanmış *Ali McBeal*'den *The Sopranos*'a ve *Six Feet Under*'a kadar bağımsız "kalite" TV dizileri eğilimini başlattı.

Televizyon dizileri başlar, biter; bu yüzden iki güncel postmodern gözde diziyle kapatalım (bu makalenin ilk baskısında bunlar *Ren and Stimpy* ve *Fantasy Football League* idi). Birincisi, şimdiye kadar iki bölümü gösterime girmiş olan, postmoderniteyi örnekleyen zaman-mekân sıkışması ve parçalanma fenomenlerinin ters çevrimlerine dayanan korku dizisi 24'tür. Her bölüm, reklâmlar dışında yalnızca kırk sekiz dakika sürmesine rağmen, ajan Jack Bauer'ın ABD Başkanı'nı kurtarma (1. Bölüm) ve terör amaçlı bir nükleer bombayı imha etme (2. Bölüm) girişimini anlatmaya yönelik "gerçek zamanlı" işleyen yirmi dört saatlik uzun epizodlar biçimindedir. Bölümler, geleneksel belirsizlik durumu ve drama yaratışlarıyla büyük beğeni toplamaktadır. Diğeri, şüphesiz son birkaç yılın en çok tutulan dizisi, serüvenleri hem kesinlikle sıradan hem de kesinlikle fantastik, tamamıyla Amerikan bir işçi sınıfı ailesinin başrolde oynadığı, çizgi durum komedisi *The Simpsons*'dır. Sayısız misafir başrol oyuncusu içermesinin yanı sıra, çağdaş yerel gündemlerle ve popüler kültür arşiviyle işleyebilmesi, diziyi, şimdilik zamanının başyapıtı olarak belirliyor görünmektedir ve yapımın, öngörülebilir gelecekte TV ekranlarında yayında olacağı (ya da kaset veya DVD'de veya kişisel bilgisayarınızda izleneceği) anlamına gelen uzun ömürlülüğünü de sağlamaktadır. Simpsonlar, postmodern çağda en büyük kültürel ikonlarımızın çoğunun gerçek insanlar olmadıklarını da tanıtlarlar.

Bununla beraber, başlangıçta belirttiğim üzere, bütün TV kanalları ve programlarının postmodern olduğunu varsaymamalıyız. Pek çok programlama ve izleme, güven verici biçimde gelenekseldir. Bana eski kafalı diyebilirsiniz, ama kendi adıma ben, düzenli olarak *Coronation Street* ve *EastEnders*'ın geleneksel realist anlatılarını çoğunlukla başından sonuna kadar, (ara sıra, bazı zaman değişiklikleri yapsam da) hiç zaplama ya da atlama yapmaksızın ya da çok az yaparak hâlâ izliyorum.

POSTMODERNİZM VE ROMAN

BARRY LEWIS

Yeni milenyumdan geriye bakıldığında, yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyatın başat tarzının **postmodernist** yazım olduğu açıktır. Daha sonra bu başlık altında sınıflandırılacak olan roman, 1960'ların başlarında, Berlin Duvarı'nın yükselişi sırasında ortaya çıktı. 1989'a gelinceye kadar, Duvar'ın yıkılması ve Soğuk Savaş'ın hemen hemen sona ermesiyle, postmodernizm kendisini kültürün başat **paradigması** olarak kurmuştu. Bu noktadan sonra kavram, açıklayıcı bir güç olarak sorunsallaşması ölçüsünde medyayı ve akademiyi doldurdu. Postmodernite fikrine giderek artan ilgi, hâlihazırda mevcut ya da baskısı tükenmiş kitapların en kapsamlı dizinlerinden biri olan amazon.com web sitesinde yer alan bilgilerle teyit edilebilir. Bu kaynağa göre, "postmodern" ya da "postmodernizm" sözcüklerini içeren başlıkların yaklaşık yüzde doksan beşi, 1989'dan sonra yayınlanmıştır.

Postmodernizmin kendisi gibi Berlin Duvarı da artık her yere yayılmıştır. *Time* dergisinde 1999'da yayınlanan bir makale, Batı ve Doğu Berlin arasındaki çirkin, grafiti abidesi beton sınırın parçalarının Washington Langley'deki CIA merkezi, Buenos Aires'deki gazete büroları, bir Las Vegas tuvaleti gibi farklı yerlerde ve Washington Redmond'daki Microsoft Sanat Koleksiyonu'nun bir parçası olarak bulunabileceğini ortaya koydu. Aynı şekilde "postmodern" sözcüğü de, artık çok farklı bağlamlarda ortaya çıkıyor. Bu sözcük, J. K. Rowling'in Harry Potter romanlarındaki mitoloji ve büyü karışımından aslen etnik bir azınlığa üye herhangi bir yazarın eserlerine kadar, yerinden edilmiş, **küreselleşmiş** bir toplumda **melez** statülerinden dolayı postmodern sayılan her şey için kullanılabilir.

Öyleyse, 1990 sıralarında gerçekleşen epistemik kopuş, edebiyat açısından postmodernizm kavramına dair iki anlayışla ilgili görünüyor.

Bu tarihten önce kavram, modernizmle çatışmacı ilişkileriyle birbirlerine bağlanan belirli bir dizi yazara atfedilen bir örtüşen karakteristikler dizisine göndermede bulunuyordu. Proust, Joyce ve Woolf gibi büyük modernistlerin bütünleştirici eğilimlerine ve düşük ve yüksek kültürler arasında yapmış oldukları ayrımlara özellikle karşı çıkıldı. Bu tarihten sonra terim, bütün olası bağlamlarda geniş biçimde kullanıma girdi.

Bazı yorumcular, tükeniş edebiyatının (John Barth'ın, ölüm döşeğindeki romanın elektronik küresel köyde üstünlük kazanma çabası için kullandığı deyiş) kendisinin 1990 sıralarında tükendiğini sezdiler. De Villos Sloan, "Amerikan Postmodernizminin Çöküşü" ("The Decline of American Postmodernism", 1987) adlı makalesinde şunu kaydediyordu: "Edebi bir akım olarak postmodernizm ... günümüzde, çöküşünün son evresindedir". Malcolm Bradbury ve Richard Ruland, *Püritanizmden Postmodernizme* (*From Puritanism to Postmodernism*, 1991) başlıklı sürükleyici incelemelerinde şunu öne sürdüler: "Postmodernizm, bugünlerde 1960'lardan 1980'lere kadar süren bir üslup evresi gibi görünüyor". Bu ifadeleri ciddiye alırsak, 1990'dan sonra yayınlanan, "postmodernist" olarak adlandırılan yazıların büyük bir kısmının, aslında "post-postmodernist" ya da kısaca "post-pomo" oldukları sonucu çıkar. 1960 ve 1990 yılları arasında yayınlanan metinler, daha kesin biçimde postmodernist olarak kabul edilecektir.

Bradbury, alanı haritalandırmak ve 1960 ve 1990 yılları arasındaki yazımın kendi kendine yeten bir dönem olarak kavranışını işler kılmak için pek çok şey yaptı. Bradbury, çağdaş edebiyatın haritalandırılmasına ilişkin çok büyük sorunlar olduğunu ve onun çeşitliliğinin ileride haritacı olacıklara sorunlar yaratacağını kabul ediyordu. Elbette postmodernizm, bütün manzaranın yalnızca bir parçasıdır; ancak bir dağ silsilesi gibi başka her şeyin üzerine gölgesini düşürür ve onun doruklarında ve vadilerinde ilerlemek hiç de kolay bir iş değildir. Bereket versin ki, başka cesur rehberler bu dağların sınırlarını ve engebelerini araştırmışlardır. En yararlı elkitapları, Patricia Waugh'un *Üstkurğu'su* (*Metafiction*, 1984), Larry McCaffery'nin *Postmodern Roman'ı* (*Postmodern Fiction*, 1986), Brian McHale'in *Postmodernist Roman'ı* (*Postmodernist Fiction*, 1987) ve Mark Currie'nin *Postmodern Anlatı Teorisi*'dir. (*Postmodern Narrative Theory*, 1998).

Postmodernist roman, dünyanın her yerinden ana temsilcilerle uluslararası bir fenomendi/r: Günter Grass ve Peter Handke (Almanya); Georges Perec ve Monique Wittig (Fransa); Umberto Eco ve Italo

Calvino (İtalya); **Angela Carter** ve **Salman Rushdie** (İngiltere); **Stanislaw Lem** (Polonya); **Milan Kundera** (eski Çekoslovakya); **Mario Vargas Llosa** (Peru); **Gabriel Garcia Márquez** (Kolombiya); **J. M. Coetzee** (Güney Afrika); ve **Peter Carey** (Avustralya). Ancak bu kozmopolitizme rağmen, **Malcolm Bradbury** şu şakayı yaptı: “Postmodernizm olarak adlandırılan şey ortaya çıktığında, herkes onun Amerikalı olduğunu düşünüyordu –yazarları **Borges**, **Nabokov**, **Calvino** ve **Eco** gibi isimlere sahip olsalar bile”. Bu, postmodernist roman yayınlayan Amerikalı yazarların sayısının yüksek olmasından dolayıdır. Bu tür listelere genellikle dâhil edilen yirmi isim şunlardır: **Walter Abish**, **Kathy Acker**, **Paul Auster**, **John Barth**, **Donald Barthelme**, **Richard Brautigan**, **William Burroughs**, **Robert Coover**, **Don DeLillo**, **E. L. Doctorow**, **Raymond Federman**, **William Gass**, **Steve Katz**, **Jerzy Kosinski**, **Joseph McElroy**, **Thomas Pynchon**, **Ishmael Reed**, **Gilbert Sorrentino**, **Ronald Sukenick**, **Kurt Vonnegut**. 1990 sonrası ya da post-pomo kuşak için benzer bir liste, muhtemelen şu isimleri içerir: **Sherman Alexie**, **Mark Amerika**, **T. Coraghessan Boyle**, **Douglas Coupland**, **Ricardo Cortez Cruz**, **Mark Z. Danielewski**, **William Gibson**, **Lyn Hejinian**, **Harold Jaffe**, **Maxine Hong Kingston**, **Jonathan Lethem**, **Mark Leyner**, **Richard Powers**, **Joanna Russ**, **Joanna Scott**, **Leslie Marmon Silko**, **Lynne Tillman**, **Gerald Vizenor**, **William T. Vollman**, **David Foster Wallace**. “Öz-düşünsel Roman” (“Self-Reflexive Fiction”, 1988) başlıklı makalesinde **Raymond Federman**, şunu ifade eder: “bu [postmodernist] yazarların ... tutarlı bir teorisinin formüleleştirilebileceği birlikli bir akım oluşturdıkları söylene-
mez”. Bu yazarların romanları ve öyküleri büyük çeşitlilik gösterdiğinden, **Federman**’ın bu ifadesini kabul etmemek güçtür. Bununla beraber, ilk grup ikincisinden daha çok ortak amaca ve araca sahiptir. Kültürel değerlerin değiştiği yönündeki kavrayışlarını belirtmek için daha önce modernistlerle ilişkilendirilen bazı teknikleri abartırlar.

Bu yazarların postmodern romanlarının başat özelliklerinden bazıları şunlardır: zamansal düzensizlik; zaman duygusunun aşınması; pastişin yaygın ve anlamsız kullanımı; sözcüklerin, parçalayıcı maddi göstergeler olarak öne çıkışı; serbest fikir çağrışımları; paranoyalar; kısır döngüler ya da mantıksal olarak farklı söylem düzeyleri arasındaki ayırımın kaybolması. Bu tür özelliklerle, orijinal postmodernistlerin yalın, şaşırtıcı alanlarında tekrar tekrar karşılaşılır. **John W. Aldridge**, *Amerikan Romanı ve Günümüzün Yaşam Tarzı*’nda (*The Amerikan Novel and the Way We Live Now*, 1983) bunu şu şekilde ortaya koyar:

[postmodern yazarlar]ın romanlarında, ... gerçekten de her şey ve herkes öyle radikal bir bozulma ve sapma durumunda varolurlar ki, gerçek dünyada türetildikleri koşulları ya da saptıkları söylenebilecek sağduyu standardını belirlemenin hiçbir yolu yoktur. Gerçeğe uygunluk ve sağduyu uzlaşımları geçersizleştirilmiştir. Karakterler, davranışlarının açıklanamayacak derecede keyfi ve yargılanamaz hale geldiği bir yapısız varlık boyutunu işgal ederler; çünkü romanın kendisi, görünüşte tahriksiz ve haddi aşan bir dengesizlik metaforu olarak durur.

Aldridge'in ifadeleri 1990'dan sonra ortaya çıkan post-pomo yazarlara atfedilebilse bile, onların bu teknikleri kullanımlarının rutin olduğuna ve artık radikal olmadığına dikkat edilmelidir ve seleflerinin deneyimi günümüzde ana eğilim içinde derinden özümsemiştir. Bu yüzden aşağıdaki kısa inceleme, 1990 öncesi döneme ait yazarların karakteristik dengesizlikleri üzerine yoğunlaşacaktır. Aynı zamanda temelde roman üzerine odaklanacaktır. Postmodernizm, bütün edebi biçimleri kesinlikle etkilemiştir. John Ashbery ve Susan Howe'un paradoksları ve çapraşıklıkları ve Ron Silliman ve Bob Perelman gibi Dil şairlerinin söz oyunları ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Dramada David Mamet, Caryl Churchill, Sam Shepherd ve Tony Kushner bir postmodern duyarlık sergilerler. Yine de, postmodernizm, en büyük etkisini roman türü içinde göstermiştir. Bu nedenle, ayırt edici özelliklerinin çoğunu diğer çağdaş yazım türleri içinde bulmak olanaklıysa da, postmodernist romana odaklanacağım.

ZAMANSAL DÜZENSİZLİK

Postmodernizmin Poetikası: Tarih, Teori, Kurgu'da (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988) Linda Hutcheon'a göre postmodernizm, "çelişkili bir girişimdir: onun sanat biçimleri geçmişin sanatının eleştirel ya da ironik yeniden okumaları [içinde] ... geleneği kullanır ve suiistimal eder, yerleştirir ve sonra istikrarsızlaştırır". Hutcheon, daha ileri giderek, postmodern yazımın, en iyi, öz-bilinçli biçimde tarihi bozan "tarihyazımsal üstkurgu" eserlerle temsil edildiğini öne sürer. Brian McHale'in daha önce belirtilen incelemesinde kaydettiği üzere bu, birkaç araçla gerçekleştirilebilir: apokrifal tarih, anakronizm ya da tarih ve fantezi karışımı.

Apokrifal tarih, ünlü olayların uydurma açıklamalarını içerir. Örneğin, Thomas Pynchon'ın *Mason ve Dixon*'ı (*Mason & Dixon*, 1997), esere adını veren iki kahramanın, Maryland'ı Pennsylvania'dan ayıran

ünlü sınırın eninde sonunda iç savaşa neden olacağının farkında olduklarını ima eder. Anakronizm, apaçık ayrıntı ya da ortam tutarsızlıkları sergileyerek, zamansal düzeni bozar. Ishmael **Reed**'in yazdığı *Kanada'ya Kaçış*'da (*Flight to Canada*, 1976), Abraham Lincoln, telefon kullanır ve kendisine düzenlenen suikast televizyondan aktarılır. Graham Swift'in *Su Ülkesi*'nde (*Waterland*, 1983), bir öğretmen olan Tom Crick, Fransız Devrimi'ne ilişkin açıklamasını kişisel hatıralarla ve kendi aile tarihi hakkındaki asılsız anekdotlarla birleştirerek tarihi ve fanteziyi bulanıklaştırır.

Postmodernist roman, yalnızca geçmiş bozmakla kalmaz, şimdiyi de yozlaştırır. Anlamli zaman duygusunu, *kairos*'u ya da sıradan zamanın durgun akışını, *chronos*'u çarpıtarak, anlatının çizgisel tutarlılığını düzensizleştirir. *Kairos*, James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) gibi epifan ve ifşa anları etrafında düzenlenen modernist romanlarla güçlü bir biçimde ilişkilendirilir. Robert **Coover**'ın *Gerald'ın Partisi* (*Gerald's Party*, 1986) gibi postmodernist romanlar bu tür ağırbaşlılıkları hafife alır. Bir gecede gerçekleşen olayların katışıksız bolluğu (çeşitli cinayetler, dayaklar, Gerald'ın karısına polis tarafından işkence yapılması ve bütün bir tiyatro topluluğunun gelişi) zamanı tanım ötesi genişletir. Realist yazım, *chronos*'ta ya da sıradan saat zamanında uzmanlaşır ve bu da, bazı postmodernist metinlerde alaya alınır. Örneğin, Nicholson **Baker**'ın *Balkon'u* (*The Mezzanine*, 1989), özel bir öğle yemeği sırasında ana karakterin ayakkabı bağının neden koptuğu üzerine genişletilmiş bir dizi düşünümünden oluşur.

Postmodernist yazım, bu tür zamansal düzensizliklerle doludur. Onun zamanı bozması, kısa zamanda 24/7 olacak bir dünyayı önceden haber verir. Warhol'un gelecekte herkesin on beş dakikalığına ünlü olacağı öngörüsü hatalı olabilir: on beş saniye gerçeğe daha yakındır.

PASTİŞ

İtalyanca *pasticcio* sözcüğü, "Çeşitli parçaların bir karışımı: bir karmaşa, bir karışım, intizamsızlık" (*OED*) anlamına gelir ve pastiş sözcüğünün etimolojik köküdür. Bireysel bir yazarı pastişlemek, harflerden değil, daha çok bir üslubun bileşenlerinden bir anagram yaratmaya benzer. Bu yüzden pastiş bir tür permütasyon, bir türsel ve gramatik tikler karışımıdır.

Postmodernist yazımda pastişin salt varlığı, aslında emsalsiz değildir. Roman biçiminin başlangıcı, Samuel Richardson'dan Laurence

Sterne'e kadar, bir parodi ardılığıyla belirlendi. Bununla beraber, John Barth'ın "Tükeniş Edebiyatı" (1967) ("The Literature of Exhaustion", M. Bradbury, ed., *The Novel Today*, 1977) makalesinde ve bunun devamı "Canlanış Edebiyatı"nda ("The Literature of Replenishment", *Atlantic Monthly*, 245, 1980) işaret ettiği üzere, 1960 ve 1990 arası dönemde tuhaf ve ayırt edici bir taklit düşkünlüğü söz konusudur. Yine de 2000 yılından önce, **nokta.com** Internet patlamasının yol açtığı yaygın intihal ve korsanlığa karşı mücadeleye başlandığında pastiş, nostaljik biçimde otantik görünmeye başladı.

Barth'ın "Tükeniş Edebiyatı" başlıklı makalesi, 1960'ların sonlarında, Susan Sontag gibi eleştirmenlerin, büyük ölçüde romanın ölümü hakkındaki söylentileri abartmakla meşgul oldukları bir atmosferi özetler. Romanın geleneksel araçları, elektronik çağın karmaşalarını yakalamada yıpranmış, yetersiz görünüyordu. İlkın, Barth'ın hem gerçekçiliğin hem de **modernizmin** tükenişini vurgulayarak, yalnızca romanın defnedilmesi süreçlerine katıldığı değil, aynı zamanda tabutu en önde taşımaya gönüllü olduğu düşünöldü. Bununla beraber eleştirmenler, Barth'ın (ikinci makalede yinelenen) cesedin, kesilmiş kollarını, bacaklarını ve parmaklarını yeni permütasyonlarla dikerek birbirine eklemekle, başka bir deyişle pastişle, yeniden canlandırılabilceğı iddiasını gözden kaçırdılar.

Öyleyse pastiş, her şeyin daha önceden yapılmış olduğu yönündeki düş kırıklığından doğar. Fredric Jameson'ın "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu"nda (1983) belirttiğı üzere, "bugünün yazarları ve sanatçıları, artık yeni üsluplar ve dünyalar icat edemeyecekler ... yalnızca sınırlı sayıda bileşimler olanaklıdır; en eşsiz olanları, zaten düşünölmüştür". Bu yüzden D. H. Lawrence ya da Gertrude Stein gibi kusursuz bir imzayı bilemek yerine, postmodern yazarlar, mevcut üslupları edebiyat tarihinin kaynağından düzensiz bir biçimde devşirme ve bunları çok az bir dirayetle eşleştirme eğilimindedirler.

Bu, 1960 ve 1990 yılları arasında yazılan pek çok romanın, farklı biçimlerin kalıplarını (örneğin: Western, bilimkurgu öyküsü ve dedektif hikâyesi) benimseme nedenini açıklar. Farklı türlerin kalıplarını kullanma yönündeki bu eğilimin arkasında yatan dürtü, parodik olmaktan çok, istikrarsızdır. Bu türler, postmodernist melezleşme için ideal kullanıma hazır biçimler sağlar. Philip French'in gözlemlediğı üzere Western, gençlik suçlarından, ekolojiye kadar ortalıktaki her şeyi kapmaya hazır ... bir açgözlü tür taklitçisidir. Zaten yozlaşmış bir biçimdir. Postmodern

Western'e şu örnekler verilebilir: Richard Brautigan, *Şatodaki Canavar* (*The Hawkline Monster*, 1974); Ishmael Reed, *Arkadaki Sarı Radyo Bozuldu* (*Yellow Back Radio Broke-Down*, 1969); William Burroughs, *Çıkmaz Sokaklar Mekânı* (*The Place of Dead Roads*, 1983). Bilimkurgu, postmodernist pastiş için bir diğer popüler kaynaktır. Bazı eleştirmenler, ortak ontolojik uğraşlarından dolayı bilimkurgunun postmodernist yazımın doğal eşi olduğunu öne sürerler. [Özellikle bkz., Stanislaw Lem, *Solaris* (1961); Italo Calvino, *Kozmokokmik Öyküler* (*Cosmicomics*, 1965) ve Kurt Vonnegut, *Mezbaha No. 5* (*Slaughterhouse-Five*, 1969).] Son olarak dedektif türü, postmodernizmin gerçek eşinin post'u olmaya talip bir diğer adaydır. İpuçlarının kovalanması, postmodernist yazara hitap eder; çünkü bu, okurun metinsel anlam avına yakından benzer. En popüler postmodernist dedektif romanları, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* (*The Name of the Rose*, 1984), Paul Auster'ın *New York Üçlemesi* (*The New York Trilogy*, 1987) ve Peter Ackroyd'un *Hawksmoor*'udur (1985). Öz-bilinçli kaynaşımalarında hafif olağandışı ve çekici bu kitaplar, son yirmi yıldır klâsik statüsü kazanmışlardır. Post-pomo kuşağına ve James Ellroy ve Kinky Friedman gibi yeni Amerikan cinayet romanı yazarlarına göre, tür karışımı bir zorunluluktur.

PARÇALANMA

John Hawkes, bir keresinde, yazmaya başladığında "romanın gerçek düşmanlarını olay örgüsü, karakter, mekân-zaman ve tema" olarak kabul ettiğini söylemişti. Elbette pek çok yazar, bu dört temel edebi unsuru unutulmaya terk etmek için ellerinden geleni yaptılar. Ya olay örgüsü küçük olay ve ayrıntı dilimleri içinde ezilir, karakterler ani bir arzular demeti içinde ayrışır, mekân-zaman geçici arkaplandan fazla bir şey değildir ya da temalar öyle değersizleşir ki, bazı romanların şunun ya da bunun "hakkında" olduğunu söylemek çoğunlukla gülünç biçimde hatalıdır.

Jonathan Baumbach'ın *Hizmetin Geri Dönüşü*'ndeki (*The Return of Service*, 1979) bir öyküde gözlemlediği üzere, "günümüzde çoğu kez bir öykü okursunuz ve o hiç de geleneksel anlamda bir öykü değildir". Postmodernist yazar, geleneksel öykülerle ilişkilendirilen bütünlük ve tamlığa önem vermez. Diğer anlatı yapılandırma yollarıyla uğraşmayı tercih eder. Bu alternatiflerden biri, bir olay örgüsü için sayısız olanaklı sonuçlar sunarak kapanışa karşı çıkan çoklu sonudur. John Fowles'un *Fransız Teğmenin Kadını* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) bunun klâsik örneğidir. Roman, saygın amatör doğa uzmanı (zengin bir tüccarın kızıyla nişanlı olan) Charles Smithson'ın, bir Fransız teğmenle skandallı

ilişki yaşadığı söylenen toplumun dışladığı Sarah Woodruff'a duyduğu aşkı konu edinir. Kitap, konusu 1867 yılında Lyme Regis'te geçmesine ve çeşitli aşk hikâyesi geleneklerini izlemesine rağmen, düzenli bir tarihsel romans olmaktan uzaktır.

Fowles **Marx**, Darwin ve diğerlerine aşinalığını sergileyerek, anlatıyı bozar. Doğrudan okura hitap eder ve hatta bir sahnede kendisini bir karakter olarak öyküye sokar. Çoklu sonlar, bu gerilla taktiklerinin bir parçasıdır. Fowles, şu iki karşıt son arasında seçim yapmayı reddeder: birisi, Charles ve Sarah'nın fırtınalı bir ilişkiden sonra yeniden birleştikleri son ve diğeri, geri dönülemez biçimde ayrıldıkları son. Böylelikle Fowles, kitaba bir belirsizlik ilkesi sokar. Hatta Charles'ı trende bırakan, Sarah'yı başkentte arayan üçüncü bir olanakla da oyalanır: "Ancak açıklığa izin vermeyen Viktorya romanı gelenekleri, bir sonu olmayana izin verir".

Açık olana ve bir sonu olmayana yer tanıyan bir diğer araç, metni aralarla, başlıklarla, numaralarla ya da simgelerle ayrılan kısa parçalara ya da bölümlere parçalamaktır. Richard Brautigan ve Donald **Barthelme**'in romanları ve öyküleri, bu tür parçalarla doludur. Bazı yazarlar, daha da ileri gidip metnin dokusunu resimler, tipografyalar ya da karışık araçlarla parçalarlar. Raymond Federman'ın *Üstkurgu: Günümüzün ... ve Geleceğin Romanı*'na (*Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*, 1975) girişte ortaya koyduğu üzere: "yazılacak hiçbir şeyin olmadığı yerlerde roman yazarı, herhangi bir zamanda, materyali (alıntılar, resimler, diyagramlar, haritalar, tasarımlar, diğer söylem parçaları vb.) öyküyle tamamen ilişkisiz biçimde ortaya koyabilir".

William Gass'ın *Willie Masters'ın Yapayalnız Karısı* (*Willie Masters's Lonesome Wife*, 1967), birbiriyle bağlantısız altmış sayfasında, bütün bu şeyleri gerçekleştirir ve *par excellence* bir postmodern metindir. Sayfalar dört farklı renge girerler: uçuk mavi, haki yeşil, çilek kırmızısı ve parlak beyaz. Baş sayfada tam cepheden çıplak yatan kadın, Babs'tır. Babs, Gass tarafından incelenen dil/sevişme denklemini figüratif olarak somutlaştıran, doyuma ulaşmamış eştir. Plan öyle tuhaftır ki, meskalin almış Marshall **McLuhan** tarafından da tasarlanmış olabilir. Çoklu puntolar (bold, italik), fontlar (Gotik, elyazısı), karakterler (müziksel simgeler, vurgular) ve değişik düzenlemeler (sütunlar, dipnotlar), bazı görsel şakalarla (kahve fincanı lekeleri, büyük yıldız işaretleri) birbirine girer. Bir kitap eleştirisinde Ronald **Sukenick**, bunu "parçalanmış olaylar sağanağı" olarak adlandırır.

Fowles, Brautigan, Barthelme ve Gass'ın bu eserleriyle birlikte, E. M. Forster'ın *Howard'ın Sonu*'nun (*Howard's End*, 1910) ünlü epigrafının hatırlanmaması güçtür: "Artık parçalarda yaşamayın. Yalnızca ilişki kurun..." Bunu, *Söz Edilemeyen Pratikler. Doğal Olmayan Eylemler*'de (*Unspeakable Practices. Unnatural Acts*, 1968), Barthelme'in "Ayı Görüyor musun?"undaki ("See the Moon?") bir karakterin sözüyle karşılaştırabiliriz: "Parçalar, güvendiğim tek biçimdir". Bu iki ifade, modernizm ve postmodernizm arasındaki önemli bir farkı açığa vurur. Forster'ın deyışı, eski çizgisel olay örgülerinin yokluğunda yeni süreklilik biçimleri bulma gereksinimine işaret ettiğinden, neredeyse modernizmin mottosu olabilir. Aksine Barthelme'in değerli sözü, postmodernist romanın bütünlükten sakınışını ima eder. Yine de **hipermetin** ve anlık kısa ifadeler çağında, parçalar bile belli belirsiz biçimde bütünlükçü görünürler.

ÇAĞRIŞIM SERBESTLİĞİ

Pek çok postmodernist yazarın, metnin düzgün üretimini ve alımlanışını bozduğu bir başka araç, düzenleme sürecine rastlantıyı katmasıdır. Örneğin, B. S. Johnson'ın şaibeli *Talihsizler*'i (*The Unfortunates*, 1969) okuru, sayfaları çıkarılıp takılan bölümleri herhangi bir düzen içinde karıştırmaya yönlendiren bir kutu-romandır. Yalnızca ilk ve son bölümler isimlendirilmiştir, bunun dışındaki bölümler özgürce birleştirilebilir. Bu yapay formatın önemi, yalnızca soğuk, teknik bir deney gerçekleştirmek değildir. Johnson, daha çok belirli bir Cumartesi öğleden sonrasında, *Observer* için Nottingham'daki bir futbol maçını aktarırken, düşüncelerinin biricik düzenini yeniden yaratmak ister. Bu, arkadaşı Tony'nin ölümünden sonra kente ilk dönüşüydü. Romanın tuhaf biçimi, kendisinin duygu çalkantılarını yansıtır. Böylelikle, *Talihsizler*'in çıkarılıp takılan sayfaları, **ironik** bir biçimde hiç de keyfi olarak planlanmamıştır, ancak zihnin işleyişlerini daha doğal biçimde göstermeye çalışır.

William Burroughs da sık sık rastlantıya başvurur. *Çıplak Şölen*'in (*Naked Lunch*, 1959) yirmi iki ayrı bölümünün düzenlenmesi, yalnızca yayıncılara gönderildiği rastlantısal sırayla tanzim edilmişti. Aslında, manüskrinin birleştirildiği odanın düzensizliği, bazen sayfa sırasını karıştırmıştır. Burroughs'un, "*Çıplak Şölen*"i herhangi bir kesişim noktasından ayırabilirsiniz" tarzındaki itirafına şaşmamalı. Burroughs, çoğunlukla bir üçleme olarak gruplandırılan 1960'lardan üç romanında rastlantıyı daha az keyfi kullanır: *Nova Express* (1964), *Yumuşak Makina* (*The Soft Machine*, 1968) ve *İnfilâk Eden Bilet* (*The Ticket That Exploded*, 1967). Bu kitaplar, parçalara ayırma [cut-up] tekniğini metodlu biçimde kullanır.

Parçalara ayırma, bu tekniği görsel sanatlarda kübist ve Dadaist kolajların sözel bir dengi olarak tasarlayan sanatçı Tristan Tzara'nın parlak fikridir. Bu fikrin daha ileri uzantıları, T. S. Eliot ve Ezra Pound'un şiirlerinde ve John Dos Passos'un gazete pastişlerinde izlenebilir. Parçalara ayırma, bir dizi metinden kesilen cümlelerin bir şapkaya ya da başka bir kaba konmalarından, karıştırılmalarından, sonra keyfi olarak seçilen kağıt parçalarının eşleştirilmesinden oluşur. Bu saçmalık, şüpheci eleştirmenleri, Burroughs'la daktilo kullanan maymunlar arasında yergi dolu karşılaştırmalar yapmaya teşvik etmiştir.

Burroughs'un bir diğer gözde rastlantı tekniği, metnin bir sayfasının dikey olarak katlandığı ve sonra iki yarı birleşene kadar bir diğer sayfayla aynı hizaya getirildiği katlamaydı [fold-in]. Tıpkı parçalara ayırma tekniğinin taklitçi sinemasal montaja yönelik yazıya olanak tanınması gibi, katlama da, Burroughs'a sayfaları özel bir müziksel tarzda tekrarlama seçeneği sundu. Örneğin, bileşik bir sayfa 10'u oluşturmak için, sayfa 1, sayfa 100 ile katlanırsa, deyişler bir senfonideki motiflerin önceden çalınması ve özetlenmesi gibi ileri gidebilir ve geriye dönebilirler.

Parçalara ayırma tekniği gibi, katlama da, sıradan romanın kelepçelerinden sıyrılmaya çabaladı. Burroughs'un rastlantıya bırakma ruhu, postmodern yazara kesinlikle uygundu. Bu açıdan, zarla deneylerinin ve *I-Ching*'in tekrarlanamaz oldukları kanıtlanırsa da, daha sonraki bestecilerce yapılacak keşiflere büyük zemin açan müzisyen John Cage'e oldukça benzer. Bununla beraber, Ronald Sukenick üzerine bir makalede (1987), Julian Cowley'nin belirttiği üzere, hem müzikte hem de yazıda "keyfi olanı kullanma istekliliği, karakteristik postmodern bir tutum olarak düşünülebilir". Aslında bu teknik, yirmi birinci yüzyılın başında, artık tümüyle gündelik ekleme ve karıştırma kültürüne dâhil edilmiştir.

PARANOYA

Paranoya ya da başka bir kimsenin sistemi tarafından tümüyle yutulma tehdidi, 1960 ve 1990 arası postmodern roman karakterlerinin çoğu tarafından şiddetle hissedilir. Bu, paranoyanın, 11 Eylül'ü izleyen komplo teorisi basitçe çoğunluğun yaşam tarzı olsa da, Soğuk Savaş boyunca yayılan korku ve şüphe ikliminin dolaylı bir mimetik temsili olduğu yönünde spekülasyona kapı aralıyor. Postmodernist romanın başkarakterleri, çoğu kez Tony Tanner'ın *Sözcükler Kenti*'nde (*City of Words*, 1971) "başka birinin yaşamınızı biçimlendirdiği, sizi düşünce ve eylem özerkliğinizden yoksun bırakmak için her çeşit görünmez

entrikanın döndüğü, koşullandırmanın her yerde hazır ve nazır olduğu korkusu” olarak adlandırdığı şeyden dolayı acı çekerler.

Postmodernist yazım, şunların içinde yer aldığı pek çok tarzda paranoyak kaygılar yansıtıyordu: sabitlik güvensizliği, belirli herhangi bir mekân ya da kimlikle sınırlandırılma şüphesi, toplumun bireye karşı komplo kurduğu inancı ve başkalarının dolaplarına karşı koymak için kişinin kendisi tarafından üretilen entrikaların çokluğu. Bu farklı tepkiler, “entrika” sözcüğüyle ilişkilendirilen üç ayrı başvuru alanında içkindir. Birinci anlam, küçük ya da orta ölçekli bir arazi parçasına, sebze yetiştirmek ya da bir ev inşa etmek yönünde bir entrikayla özel bir amaç için el konulmasına ilişkindir. Başka bir deyişle, postmodern kahramanı yıldırان sabit bir mekân. Ken Kesey’nin *Guguk Kuşu Yuvasından Uçtu*’da (*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, 1962) Randle McMurphy; Joseph Heller’in *Kördüğüm*’ünde (*Catch-22*, 1962) Yossarian; Kurt Vonnegut’ın *Mezbaha No. 5*’inde (1969) Billy Pilgrim; bu karakterlerin her biri, bu anlamda otoritelerce kendi entrikalarıyla sınırlandırılmıştır. McMurphy, bir akıl hastanesine kapatılır; Yossarian, hava kuvvetlerine asker olarak alınır; Billy Pilgrim, bir Alman savaş esirleri kampına kapatılır. Kindar bir bürokrasi, bu başına buyruk kişileri ilaçla, bürokratik rutinlerle ya da askeri güçle kontrol eder.

Her örnekte, bireyin dış güçlerce hapsedilişi, bir kimlik paniği üretir. Bu yüzden, McMurphy’nin akıllı olduğu yönündeki protestoları, onun deliliğini kanıtlar. Pilgrim’in bir deneyin kobayı olduğu yönündeki inancı, Alman subayların kendisine kaba davranış tarzlarıyla yalanlanır. Kötü durumlarının umutsuzluğunu telafi etmek için bu paranoyaklar, tam bir akışkanlık ve açıklık devletine özlem duyarlar. Bununla beraber özgürlük dürtüleri, hem gerçek açık yola ilişkin terörleriyle hem de olası kaçışa ilişkin şüphelikleriyle bozulur. McMurphy, Yossarian ve Pilgrim, Oregon Akıl Hastanesi’ndeki, Pianosa hava kuvvetleri üssündeki ve Dresden mezbahasındaki kendi “entrikalar”ı içinde hem güvende hem de tehlikededirler.

Entrikanın ikinci bir anlamı, cezaî ya da yasadışı bir amacı gerçekleştirmek için gizli bir plana ya da komploya ilişkindir. Postmodernist romanın başkarakteri bazen, çoğu kez haklı bir biçimde, bir entrikanın ortasında tuzağa düştüğünden şüphelenir. McMurphy, nihayetinde kendisini şok tedavisine ve nedensiz bir lobotomi ameliyatına girmeye zorlayan Hemşire Ratched’dan ve Şirket’ten korkmakta haklıdır. Yossarian’ın paraşütü Milo Minderbinder tarafından çalınır ve yerine

yararsız bir M&M Şirketi makbuzu konulur. General Peckham, Yossarian'ın filosunu, yalnızca eve döndüklerinde dergilere havadan çekilmiş uygun fotoğraflar sağlamak için tehlikeli bombardıman görevlerine gönderir. Nately'nin fahişesi, sevgilisini öldürdüğünü sanarak Yossarian'ı bıçaklar. *Mezbaha No. 5*'te Billy Pilgrim da haklı olarak, başkalarının kendi durumunu kontrol altına almak istediklerinin farkına varır. Kızı, onu bir akıl hastanesine yatırır ve Paul Lazarro, Roland Weary'yi güya ölüme terk etmesinin intikamı olarak onu öldürür.

Bu kişisel endişelerden daha moral bozucu bir spekülasyona, yalnızca küçük bir adım vardır. Muhtemelen tüm toplum, yurttaşa karşı bir entrikadır. Ya tarihin başlıca bütün olayları, gerçekten de gizli amaçlar için görünmeyen yöneticiler tarafından örgütlendiyse? Bu, paranoyak tarih olarak bilinir. Thomas Pynchon, bu konuya düşkündür. *V.*'deki (1963) Stencil, *Parça 49'un Feryadı*'ndaki (1966) Oedipa Maas, *Yerçekiminin Gökkuşağı*'ndaki (*Gravity's Rainbow*, 1973) Slothrop ve *Vineland*'deki (1990) Prairie ve *Mason & Dixon*'daki (1997) başkahramanlar: her biri, bireyin haklarını tehdit eden gizli dolaplarla ve hiziplerle karşılaşır. Pynchon'ın *Yerçekiminin Gökkuşağı*'nda değindiği üzere, bu karakterlerin artan endişeleri, “her şeyin bağlantılı olduğu, her şeyin Yaradılış'da olduğu keşfinin başlangıcından, başlıca sınırından başka hiçbir şey” tarafından tahrik edilmez. Günümüzde dünya çapında yaygınlaşan web'den dolayı her şey her şeyle bağlantılıdır –en azından dijital olarak.

Entrikanın üçüncü, daha sıradan anlamı, kesinlikle edebi eserin planıyla ilgilidir. Bir söyleşide John Barth bunu, “kendi kendisini dengeleyen istikrarsız bir sistemin marjinal karışıklığı ve onun karmaşılaştırılmış bir dengeye doğru **katastrofik** restorasyonu” olarak adlandırdı. Bu hümorlu tanımlama, bir entrikanın belirli bir şekle sahip olduğunu ima eder: birine karşı çıkılır, belirli engellerin üstesinden gelinir, yeni bir olgu durumuna ulaşılır. Entrika, şekildir ve şekil kontroldür. Postmodernist yazarlar, sanki dış güçlerce kontrolün deli gömleğinden muaf olduklarını coşkulu bir ustalıkla kanıtlamak için entrikayı çoğaltırlar. Bu maksimalist eserlerin en iyileri, Umberto Eco'nun *Foucault Sarkacı* (*Foucault's Pendulum*, 1988), Georges Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu* (*Life: A User's Manual*, 1978), Barth'ın *Mektuplar*'ıdır (*Letters*, 1979).

KISIR DÖNGÜLER

Kısır döngüler, postmodernist romanda hem metin hem de dünya, birini diğerinden ayırt edemeyeceğimiz ölçüde geçişkenleştiklerinde ortaya çıkar. Şunlar meydana geldiğinde literal-olanla, metaforik-olan birbirine karışır: (yazar metne girdiğinde) kısa devreler, (gerçek yaşamdaki tarihsel figürler romanlarda görüldüğünde) çifte bağlanımlar.

Postmodernist romanı istilâ eden kısa devreler, diğer roman biçimlerinde nadiren ortaya çıkar. Örneğin realist edebiyatta, metin ile dünya arasında kesintisiz bir anlatısal “elektrik” akışı vardır. Yazar romanlarında, okuru romanın temalarının “doğru” bir yorumuna dolaylı olarak yönlendiren bir ses olmanın dışında, asla doğrudan görünmez. Aksine, çoğu modernist roman, yazarı tamamen metnin dışına çıkarma arzusuyla hareket eder. James Joyce’un, tırnaklarını yiyerek eserin arkasında duran sanatçı imgesini düşünün. Bu, yine metnin içindeki dünyayla metnin dışındaki dünyanın karıştırılması konusunda çok az bir olasılık olmasını güvence altına alır. Bununla beraber, postmodernist romanda ve öyküde bu tür bir karışıklık yaygındı. Yazar romanında görüldüğünde metin ve dünya karışır. Bunun en iyi örnekleri, Ronald Sukenick’in *Romanın Ölümü ve Diğer Öyküler*’inde (*The Death of the Novel and Other Stories*, 1969) ve *Dışarı*’sında (*Out*, 1973) ve Raymond Federman’ın *Çift ya da Hiç*’inde (*Double or Nothing*, 1971) ve *İster Beğen, İster Beğenme*’sinde (*Take It or Leave It*, 1976) ortaya çıkar.

Çifte bağlanım, Gregory Bateson ve başkaları tarafından, farklı söylem düzeyleri arasında ayırım yapmanın olanaksızlığını açıklamak için geliştirilmiş bir kavramdır. Örneğin, bir ebeveyn bir çocuğu dövdüğünde, tokat atarken gülümseyerek cezayı hafifletebilir. Eğer bu tür çelişkili mesajlar, takıntılı bir biçimde tekrarlanırsa, çocukta çöküntüye yol açabilir. Literal-olanla metaforik-olanı ayıran sınırlar, asla tam olarak oluşmayacaktır ve meseleleri çözme yönünde her hareket, yalnızca daha öte bir karışıklıkla sonuçlanır. Şizofrenlerin vehimlerinde gerçekle fanteziyi çoğu kez karıştırdıkları iyi bilinir. Kendisinin İsa olduğunu düşünen hasta, bu hastalığın tipik bir belirtisini gösterir.

Çifte bağlanımın dengi, postmodernist romanda, tarihsel karakterler, anlaşılabilir bir kurguda görüldüklerinde ortaya çıkar. Geçmişin, doğrulanabilir resmî kayıtla tutarlı tarzlarda hareket eden ünlü kişilerini gösteren tarihsel roman fikrine alışkınız. Yaygın bir alternatif, bir kimsenin yaşamının “karanlık bölgeler”ini betimlemektir ve yine genellikle onlar hakkında zaten bildiğimiz şeyle çelişmemeye büyük

ölçüde dikkat edilmiştir. Bununla beraber, postmodernist yazımda bu tür çelişkiler, aktif bir biçimde aranır. Böylelikle Max Apple'ın *Vurguncular*'ında (*The Propheteers*, 1987) motel patronu Howard Johnson, Walt Disney'e karşı entrika düzenler. Guy Davenport'un "Henley Regatta'da Vaaz Veren İsa"sında ("Christ Preaching at the Henley Regatta", 1981), Bertie Wooster ve Mallarmé, kürek yarışını seyrederek nehir kıyısında dururlar. E. L. Doctorow'un *Ragtime*'ında (1975), Freud ve Jung birlikte Coney Adası'ndaki Aşk Tüneli'ne girerler.

Burada yaptığım tarzda, bu tür bozuklukları akıl hastalığına bağlı dengesizliklerle karşılaştırmak yerindedir. Önde gelen bazı **postyapısalcı** düşünürler, postmodern toplum teşhislerinde şizofreniyle ilgili fikirler sıralarlar. Örneğin Jean-François **Lyotard**, *Postmodern Durum*'da (1979), bilginin parçalanışını **kıyaslanamaz** söylemler bolluğuna taşımak için, parçalanma metaforları kullanır. Gilles **Deleuze** ve Félix **Guattari**, *Anti-Oedipus*'da (1977) "şizoanaliz"den söz ederler. Son olarak, Fredric Jameson'ın kapsamlı incelemesi *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (1991) şizofreniyi, geleneksel sosyo-ekonomik yapıların çöküşü için bir analogi olarak kullanır. Zihinsel hastalığın, geç kapitalist toplumun kırılmalarının ve postmodernistlerin dilbilimsel deneylerinin bu sürekli ilişkilendirilişi rastlantısal değildir. Zamansal düzensizlik, öteki seslerin bilinçsiz taklidi (ya da pastışı), parçalanma, çağrışım gevşekliği, paranoya ve kısır döngülerin yaratımı postmodernist romanın dil düzensizliklerinin bütün belirtileridir. Bu ifadelerin, post-pomo yazarların kural tanımazlığını betimlemek için uygun olup olmadığı da tartışmaya açıktır.

POSTMODERNİZM VE MÜZİK

DEREK B. SCOTT

Postmodernizm, çeşitli alanlara uzanan teorik kördüğümüne yanıtlar bulmak için, düşüncede gereksinim duyulan bir **paradigma değişikliğinin** açıklık kazandığı 1980’lerde, müziği ve müzikolojiyi etkilemeye başladı.

Birincisi, izleyici kitlesinin, kültür endüstrisinin ürünlerini pasif bir biçimde tüketmekten başka bir şey yapmadığı fikri gözden düşmüştü. Yine de, bu fikrin örtük kabulü, örneğin efsanevi caz saksafoncusu Charlie Parker’ın neden *Yeni Oxford Müzik Tarihi*’nde (*New Oxford History of Music*) görünmediğini ve rock gitaristi Jimi Hendrix’in neden *Yeni Grove Müzik ve Müzisyenler Sözlüğü*’nde (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) yer almadığını açıklar. *Yeni Oxford Müzik Tarihi*’nin indeksi dikkatle incelenirse, aslında listeye geçirilmiş bir Parker bulunacaktır; ancak bu, Amerikalı orgcu ve besteci Horatio Parker’dır (1863-1919). Bu ikincisine üstünlük tanınması, açık bir değer bildiriminde bulunur: Horatio, Charlie’den daha fazla müziksel öneme sahiptir. Günümüzde piyasanın, pop ve caz kadar klâsik müziği de içine aldığı açıktır (orkestra şefleri ve şarkıcılar süperstar haline gelebilirler ve hatta Górecki gibi “ciddi” bir besteci bile albüm listelerinde görünmektedir). Ayrıca, kitle kültürü teorisini işler kılan ciddi/hafif karşıtlığı da, caz ve rockda yinelenir –örneğin ticari dans grubuna karşı “gerçek” caz; yüzeysel popa karşı “otantik” rock.

İkincisi, müziksel soykütük ağacı, çok sık müdahale gerektirdi: bestecileri birleştiren, müziksel gelişimlerin ve etkilerin grafiğini çıkaran çizgiler, pek çok kez yeniden düzenlendi. Yalnızca Monteverdi ve Berlioz’un, 1960’larda başlıca yeniden değerlendirilişlerini düşünmek yeter. Çizgisel paradigma, dâhil etmek ve dışlamak için çalışır: açık biçimde bağlantılı olmayanlar dışarı (örneğin Kurt Weill ve Benjamin Britten). O zamanlar bu konuda, müziksel üslubun evrimi meselesi

sorgulanmaktaydı: eğer atonalite kaçınılmaz bir üslup evrimi olarak sunuluyorsa, öyleyse Duke Ellington, açıkça bir müzik dinazoruydu.

Üçüncüsü, müziğin toplumsal öneminin, özellikle de kültürel bağlamın çoğu kez çalış ve söyleyiş üsluplarının meşruluğunu belirleme şeklinin ve değişen toplumsal faktörlerin mevcut eserlere tepkimizi değiştirme şeklinin gözardı edilişi, büyük bir açıklık kazanmıştı. Örneğin, Luciano Pavarotti'nin "Chicago Bar Blues"u seslendirilişinden, Puccini'nin "Nessun Dorma"sına kalkışan John Lee Hooker'ı artık dinlemek ister miyiz?

Dördüncüsü, teknoloji etkisinin gözönüne alınması gerekiyordu, özellikle de örneklemenin [sampling] ve remiksin, yaratıcı zihin olarak besteci kavramı üzerindeki etkilerini.

Ayrıca, "rock devrimi" sırasında yetişen öğrenciler, üniversite müzik bölümlerinin **modernist** eğilimlerini yeni ortodoksi olarak görme eğilimindeydiler. Bir beste hocasının, öğrencileri, asla dinlemek için bir konser salonuna gerçekten gitmeyi hayal etmedikleri bir müzik türünü ciddi bir biçimde bestelerken bulmasının yaygınlaşması, muhtemelen daha da rahatsız ediciydi. Mevcut durumla bağlantılı olan diğer faktörler, eski müziğin yeni görünmesini (ve tartışmalı biçimde yeninin yerini almasını) sağlayan periyod enstrüman performanslarının yükselişiydi ve artan yorumcu ve besteci sayısı "klâsik" ve "popüler" üsluplar arasındaki geçişlerdi.

Sonuç olarak, dönem, postmodernizmin yeni bir teorik perspektif sunması için uygundu. Postmodernizmin etkisi, aşağıda birkaç başlık altında tartışılıyor; yine de bunların, belirli bir hiyerarşik düzeni temsil ettikleri düşünülmemelidir.

KARŞI ÇIKILAN "SANAT İÇİN SANAT"

Postmodernizm; evrenselcilik, uluslararasılık ve "sanat için sanat" nosyonlarını dışarıda bıraktı ve bunların yerine, özgül kültürlerin değerlerine ve farklarına yönelik ilgileri koydu. Endüstrileşmeye duyulan hoşnutsuzluktan kaynaklanan bir on dokuzuncu yüzyıl öğretisi olan "sanat için sanat", yaygın toplumsal gereksinimleri tatmin eden müzik üretimi için aşılması güç bir engel olduğunu kanıtlamıştı. Aslında Debussy'nin beste yaptığı zamana kadar, "sanat"ın "kitleler"e hiçbir yararı olmadığı yönündeki elitist tutum yaygındı. Bununla beraber, 1980'lere kadar sanat ve eğlence arasında bir karşıtlık oluşturmaktan çok, bu iki terim arasındaki ortaklığı açığa çıkarmaya yönelik artan bir ilgi vardı.

Orta sınıflar ve “eğitilmişler”–ve “ciddi” müzisyenler– arasında ilgi, yüksek kültürden popüler kültüre doğru kaydı. Artık Boulez’in mi, **Cage**’in mi yoksa Tippet’in mi yüksek kültürün “katedeceği yolu” temsil ettiğini tartışmak önemli değildi; çünkü, ünlü nakaratı tekrar etmek gerekirse, düşük yoldan gidenler, yüksek yoldan gidenleri sollayıp geçmişti. Ayrıca, 1960’lardan beri klâsik repertuar ve pop müzik için kullanılan pazarlama tekniklerinde dikkate değer bir benzerlik vardı.

Sanat-eğlence karşıtlığı, kitle kültürü teorisinin bir varsayımıdır ve estetik bir karşıtlıktan çok, etik bir karşıtlık olarak kabul edilebilir. Klâsik kanondaki temel figürlerin kariyerlerinden örnekler seçmek gerekirse, Mozart’ın, bir komisyon üyesinin borcunu ödememesinden dolayı bir flüt konçertosunu bestelemeyi yarıda bıraktığı gösterilebilir. Aynı besteci, kendi Paris senfonisinin ölçüsünü değiştirmeye bir konser girişimcisi tarafından ikna edildi; Beethoven’ı, geç String Quartet’inin B-flat finalini daha geleneksel bir şeyle değiştirmeye ikna eden, bir yayıncıydı. Günümüzde, Michael **Nyman**, kendi sanatsal bütünlüğünden fedakârlık edeceği iş bağlantıları düşünmez: *MGV*, Paris-Lille hızlı tren hattının açılışını yürütmekle görevlendirildi ve araba üreticisi Mazda UK Ltd. 1997’de bir konçerto ısmarladı.

YÜKSEK VE DÜŞÜK’ÜN ÇÖKÜŞÜ: GEÇİŞLER VE YENİ TÜRLER

“Ciddi” ve “popüler” kültürler arasında “geçiş” oranı, 1950’lerin sonlarından beri artmaktadır. Bu, cazın 1920’lerdeki ve 1930’lardaki Fransız avangardı tarafından kabul edilişinden farklılık gösterir. O örnekte caz unsurları bir burjuva konser izleyicisini şok etmek için kullanılmıştı. O zamana kadar erken avangard akımların sanatı toplumsal değişimin hizmetine sunma girişimlerinden vazgeçmişti. 1940’lar İngilteresi’nde, eski geleneklerin diriltilmesini savunan topluluklar sosyalist toplantılarda çaldıklarında ve Aldermaston Nükleer Silahsızlanma Kampanyası toplu yürüyüşlerine katıldıklarında caz, bu politik rolü üstlendi.

Pop müziğinin genişleyen etkisi, film müziklerinde işitiliyordu: 1940’larda Flash Gordon, Liszt’in parçalarıyla dünyayı fethederken, 1980’lerde onun girişimine rock grubu Queen katıldı. 1980’lerde performans sanatçısı Laurie **Anderson** “O Superman” ile dikkate değer bir geçiş hiti yaptı. Son yıllarda kemancı Nigel Kennedy rocka el atarken, Blues gitaristi Eric Clapton, bir elektronik gitar konçertosu hazırladı. Kronos String Quartet, Jimi Hendrix’in “Purple Haze”inin bir düzenlemesini repertuarına aldı. Kiri

Te Kanawa, Placido Domingo ve Bryn Terfel düzeyinde opera yorumcuları, popüler arenada boy gösterdiler.

Günümüzde bazı eserler, kolayca sınıflandırılmazlar; örneğin, Philip **Glass**'ın Low Senfonisi ve Heroes Senfonisi (her ikisi de, 1970'lerde David Bowie ve Brian Eno tarafından çıkarılan albümlere dayanır), Elvis Costello ve Brodsky Quartet'in *The Juliet Letters*'ı, Karl Jenkins'in *Adiemus* projesi, Jan Garbarek ve Hilliard Ensemble'in *Officium* ve John Harle'in *Terror and Magnificence* albümlerinde orta-çağcılık (medievalism) ve cazın tuhaf karışımı. **Minimalizm** müziğinde ve pop müzikte (Orb'un Steve **Reich**'ı benimsemesine olanak tanıyan) paylaşılan özellikler, minimalizmin yayıldığı, sunulduğu ve teşvik edildiği, bir yüksek/düşük bölünmesini muhafaza etmeye hizmet eden çok farklı tarzlarla mukayese edildiğinde, gözardı edilebilir bir öneme sahiptir. Bununla beraber, dinleyiciler açısından her şeyi tüketen beğenilerin meseleyi gölgelediği giderek daha fazla açıklık kazanmaktadır. Müzikte zevk kategorileri artık yirmi yıl öncesinde oldukları kadar istikrarlı görünmüyorlar. Ayrıca postmodernist karakterli müziğin, herkes tarafından aynı şekilde tüketilmesi gerekmiyor.

Pop müzik postmodernist olarak selamlanan kendine özgü özellikler geliştirmiştir (bkz., "Postmodernism ve Popüler Kültür" başlıklı 14. makale). Müzik videoları, MTV, örnekleme ve "dünya müziği" fenomeni postmodernist teorisyenlerin oldukça dikkatini çekmiştir. Yüksek kültür üsluplarının popüler müzik üzerindeki etkisi, 1970'lerin başlarında "ilerlemeci" rock gibi bazı örneklerde üslupların postmodernist icrasından çok, modernist tutkulara işaret edebileceğinden dolayı, dikkatli bir biçimde değerlendirilmelidir.

"BÜYÜK ANLATILAR"IN SONU

Modernistler, eserleri, sürekli başkalarına "işaret ediyor", bu yüzden de sanatlarda öz-belirlenim sürecini destekliyor olarak gördüler. Ancak Wagner'in *Tristan und Isolde*'sinin, gerçekten Strauss'un *Electra* ve Schoenberg'in *Erwartung*'u gibi 1908 ve 1909'un ani ve hızlı gelişimlerine işaret ettiği söylenebilir mi? Eğer elli yıllık bir aralık olanaklıysa, neden üç yüz yıllık bir aralığı kabul etmeyip Gesualdo'nun renkli harmonisinin Debussy'e işaret ettiği fikrine izin vermeyelim? "Çizgisel modernizm"ın başlıca sorunu, Beethoven ve Wagner müziklerinde evrimsel bir "ilerleme" izliyor görünürken, Debussy ve Schoenberg gibi başka türlü kusursuz olan pek çok modernistin böyle görünmemesidir. Dahası modernist besteciler, beğenilerinde bile güvenilmezdirler: Debussy, Gounod'a ve

Richard Strauss'a hayrandır, ancak Schoenberg'e değildir. Stravinsky, Weber ve Tchaikowsky'ye hayranken, Wagner'den nefret eder.

Müziksel modernizmin başat **büyük anlatısı**, tonalitenin (majör ve minör anahtarların) evrimi ve çözülmesinin anlatısıdır. Schoenberg, atonal müziğin zorunluluktan doğduğunu, yine de bu zorunluluğun belirli bir kültürel varsayımlar dizisinden kaynaklandığını öne sürdü. Atonalitenin tarihsel zorunluluğuna inanç, Hollywood'a karşı Viyana'nın önemi (Korngold) ya da İtalya'da "1880'ler Kuşağı"na karşı Puccini'nin önemi gibi yirminci yüzyıl müzik tarihinin pek çok alanının ihmal edilmesine yol açtı. Muhtemelen en kötüsü, cazın neredeyse tamamen önemsiz görülmesi idi.

BBC'nin bakış açısı, uzun süreden beri modernist **üstanlatılar** tarafından biçimlendirilmektedir: kurumun "ileri görüşlü" bestecilere ve "ilerlemeci" müziğe yönelik hayranlığı, Sir William Glock'un Program Üç'ün yayınlarını kontrol ettiği sol eğilimin bir parçasıdır; ancak yine de bu, teorik paradigmayı reddeden herkes için keyif kaçırıcıydı. Nyman, müzik kurumunun kendisini sözümona desteklediğini düşünür. Müziğinin, BBC Radyo 3 tarafından görmezden gelinmesiyle ve konser programlarından yoksunluğuyla kanıtlandığı gibi. "Atılğan" bir üslubun, "yalın ve doğrudan" bir üsluptan daha büyük beste becerisi gerektirdiğine inanmak hatalıdır; bu tür bir konum, örneğin Birtwistle'ın Pärt'ten daha iyi olması gerektiği tarzında yalnızca yüzeysel bir kanıt sunmaya hizmet eder. Müziksel değerin bir kriteri olarak, üslup ve fikir arasındaki ilişki önemlidir.

SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAM, ÖZERKLİĞİN YERİNİ ALIR

Müzik tarihinin modernist yorumları biçimsel ve teknik değerlere, yeniliğe ve beste "devrimleri"ne vurgu yaptı. Vurgu, tek başına besteye ve onun özerk bir müziksel süreç içindeki yerine yönelikti. Bu tarih okumasıyla, Mozart'ın yaşamının ve müziğinin nasıl yorumlanabileceğine ilişkin iyi bilinen bir örnek, sanatın yaşamın bir yansıması (müziksel araçları, uyandırdıkları duygulara göre kodlayan Romantik öz-ifade ve Barok "Duygulanımlar Öğretisi" arasındaki ayrımın çöküşü), sanatın mükemmellik olduğu, sanatçının bir ermiş (Salieri, Mozart'ın *Requiem*'inin "Confutatis"indeki eşsiz öngörüsünü anlamaz) olarak görüldüğü ve toplumsal ve politik meselelerin bir yana atıldığı (Cumhuriyetçi Illuminate'nin bir üyesi olarak görünen Mozart, "politikayla ilgilenmediğini" söyler ve masonik mesajlarıyla *The Magic Flute* bir vodvil olarak betimlenir) Peter Shaffer'in *Amadeus*'uyla sunulur. Bir kültürel

pratiğin tarihini oluştururken yorumla değil, gerçekte uğraşıldığını varsaymak çok kolaydır.

Raymond Williams, bir kültürel gelenek içinde eskileri birleştirmek için hatların nasıl çizildiğine işaret eder. Bununla beraber, zamanın geçişiyle birlikte bazı hatlar zayıfladı, bazıları silindi ve yenileri eklendi. Yirminci yüzyılın başında Gounod, Spohr ve Borodin, çok ünlüydüler, ancak artık öyle değiller. 1960'lerden beri, Josquin'den ve Monteverdi'den gelen hatlar güçlendirildi ve 1970'lerde Ives ve Varèse gibi eklektik modernistler bütüncül serializmde ortak bir pratik kurma girişimlerinin (notaların ses dereceleri kadar, uzunlukları ve yükseklikleri konusunda da bir düzen empoze etme girişiminin) başarısızlığını takiben, kenarlardan içeriye taşındı. Bu, Amerika Birleşik Devletleri'nin, modernizm tarihi içindeki yerini almasını sağladı; çünkü Varèse'den Cowell'a, Cage'e çizilen bir hat, ilerlemeci radikal ses renkleri keşfini göstermek için kullanılabilir.

Çizgisel paradigma, kanonik figürleri yaratmak ve diğerlerini marjinalleştirmek için işler. Kanonlar, özerk kültürel bir gelişimi ima ederler ve bu özel gelişime iştirak etmede başarısız olanlar ya da alternatif arayanlar, modernizmi reddettiklerinden dolayı Korngold ve Eisler gibi marjinalleştirilirler. Çizgisel paradigma, tek bir otantik kültürü savunma aracıdır; ancak bu, ortak bir pratik gerektirir ve modernizm bu pratiği kurmada başarısız olmuştur.

Estetik, toplumsal anlamdan her zaman kolayca ayrılmaz. Yirminci yüzyılda varlığını sürdüren Castrati'nin eski kayıtları, bu yorumcuların çocukken sakatlandıkları bilgisiyle etkisiz kılınan bir estetik duyarlılıkla dinlenebilir mi? Toplumsal faktörler, müziğe tepkimizi pek çok şekilde etkiler. Örneğin Fransızların, Rameau'nun *Hippolyte at Aricie*'sinin yirminci yüzyılın başında gün yüzüne çıkmasını sağlayan bir opera geleneği eksikliği kaygısı, politik yenilgiden kaynaklanan ulusçuluk bağlamında gelişti. Değişen toplumsal faktörler, önceleri çok farklı toplumsal reaksiyonlara yol açmış olabilen eserler karşısındaki tepkimizi etkiler: 1970'lerin kadın hareketinin kültürel etkisinden sonra *Così fan tutte*, aynı değildir ve *Peter Grimes*, çocuk suiistimali konusunda 1980'lerde gelişen bilinçlenme sayesinde sorunsal hale gelmiştir (artık Grimes'ı, işkence görmüş bir idealist olarak kabul etmeye o kadar hevesli değiliz).

“ULUSLARARASI ÜSLUP”UN SONU

Modernizmin uluslararası arzularının arkasında “sanat müziği” nin toplumsal ve kültürel bağlamları aştığı yönünde bir evrensel estetik inanç yer alır. Atonal üslubunu geliştiren Schoenberg, 1910’da, on yıl içinde her yetenekli bestecinin bu tarzda yazacağı inancını dillendirir. Modernizm, asla **çoğulcu** bir anlamda değil, *evrensel* değerlerle *tekil* bir kültür anlamında uluslararası olmuştur. Farklı ulusların ve farklı müzik geleneklerinin bestecileri aynı sona doğru, genellikle 12-nota müziği kuşatan sona doğru gidiyor görünmekteydiler.

Uluslararasılığa yönelik modernist müzik tutkuları, zaten daha geniş biçimde benimsenen uluslararası üslup haline gelen pop tarafından üstlenilmiştir. Günümüzün toplumsal tarihi, pop müzikten ayrılamaz; öyle ki, toplumsal anlam açısından ölçülen 12-bar blues’un yirminci yüzyıl müziği için 12-nota dizisinden daha büyük öneme sahip olduğu söylenebilir. Etnomüzikologların harcadığı bütün çabalara rağmen, günümüzde müziğin diğer kültürel ifade biçimlerinden daha fazla uluslararası olmadığı sonucunun kabul edilmesi gerekir.

GÖRECİLİK, EVRENSELÇİLİĞİN YERİNİ ALIR

Evrenselci bir kültürü savunma girişimi olan modernizm, çoğu kez dargörürlük olarak bölgeciliğe, şövenizm olarak ulusçuluğa, sanat değil, eğlence olarak popüler müziğe saldırmak zorunda kalır. Postmodern alternatif, bir **kültürel görecilik** çağında yaşadığımızı kabul etmektir. Antropolojiden alınan bir perspektif olan kültürel görecilik, 1980’lerden beri sosyo-müzikolojik yorum anahtarıdır. Kültürel değerlerin tarihsel olarak yerleştirilebileceği argümanı, zaten bildik bir argümandır ve anlamın da toplumsal olarak yerleştirilebileceği kavrayışıyla genişletilmiştir. Son fikir, kitle kültürü teorisine karşı ana argümanı körükledi: anlam, basitçe pasif olan tüketimden çok, tüketim eylemi içinde yaratılabilir.

GİDİMLİ KODLAR OLARAK ÜSLUPLAR

Stravinsky’nin, ifade araçlarının özerk bir müzik pratiği içinde uzlaşım kurduğu yönündeki görüşünün aksine, ifade araçları toplumsal pratik aracılığıyla uzlaşımlar olarak kurulurlar ve toplumsal değişikliklerle ilişkilendirilebilirler. Müziksel anlamlar, soyut seslere yüklenen keyfi nitelikler değildir; bu sesler ve anlamları, toplumsal bir süreç içinde oluşurlar ve anlamlarını belirli bir toplumsal bağlam içinde kazanırlar. Müziksel gösterenler toplumla birlikte gelişir; Vivian Ellis’in *Coronation*

Scot'ının açılışı, Beethoven'ı şaşırtan hiçbir müzik tekniği ya da uyumsuz sözdağarı kullanmaz; yine de, hareket etmeye başlayan bir buharlı trenin sesine alışkın olmayanlar için, anlamsızdır. Bu parça, buharlı lokomotifin icadından önce yazılmış olamaz. Gerçekten de trenler olmasaydı, boogie-woogie piyano ya da blues armonikanın karakteristik üslubunun çoğu ne olurdu?

Schoenberg'in serbest atonal periyodu, yeni psikanaliz bilimi ve insan psikesinin içsel alanlarına yönelik **Freudcu** araştırmalarla ilişkilendirilebilir. Ekspresyonist sanatçılar, bestecinin içsel yaşamını ifade etmek için müziğin gücüne özendiler. Tıpkı modernist ressam Kandinsky'nin "içsel zorunluluk"tan söz etmesi gibi, Schoenberg de, "bilinçdışı mantık"a güvendi; yine de, eğer atonalite tarihsel olarak kaçınılmazsa, bu güven onun yeni bir müzik dilini benimsemesinde bir katalizör olduğu kadar, mantıksal sonuçtu da. Böyle olmasına rağmen, aşırı kromatik bir dilin gelişiminin, aşırı duygusal durumlara yönelik ekspresyonist bir ilgiyle yalnızca rastlantı eseri kesişmesinin gerekmesi, tuhaf görünür.

Aynı zamanda, üslup kodlarının geleneklerin katılaşmasından geliştiğini ve bunların toplumsal olarak kurulmuş anlamlar kadar, teknik özellikleri içerdiğini fark etmek önemlidir. Üslup kodları daha ileri gelişime ve değişime tâbi kılınabilse de bu, onların en önemli ve belirleyici niteliklerini kopararak, olumsuzlayarak ya da karşıtlaştırarak gerçekleştirilemez. Cazın müzik tarihi sorunu, temel estetik çelişkilerden dolayı, Batılı sanat müziği geleneği içinde eritmeye karşı çıkışıdır. Örneğin, cazda güzel ya da "meşru" söyleyiş ve çalış üslubunun ne olduğunu belirleme kriterleri, çoğunlukla sanat müziğindeki yaygın kriterlerle çelişir. Klâsik opera sesi, o üslup içinde ton üretimi güzelliğinin enstrümental teknikleriyle ve standartlarıyla ilişkilendirilebilir. Cazın, pek çoğu klâsik müzikte bulunmayan –anlamsız heceler söyleme [scating], hırıldama [growling] ve boğma [smearing] ya da notaların esnetilmesi [bending notes]– ve bu üsluptaki enstrümental tekniklerle de (örneğin, trampet ya da trombona hırıltılı bir ses yaratmak için ses boğma düzeneğinin kullanımı) ilişkilendirilebilen kendine özgü birleşik vokal teknikler alanı vardır. On dokuzuncu yüzyılda farklı müzik üslubu kodlarının varlığı, Beethoven'ın Viyanalı üslubunun kendi düzenlediği İskoç havalarına uyumsuzluğunda açıklık kazanır.

Çok daha farklı bir üslup kodu olan *piobaireachd* –kaynağında İskoçya'nın dağlık bölgelerinin ve İskoç Adaları'nın Galli toplulukları

bulunan eşsiz bir gayda müziği türü- anlamın, evrensel olarak geçerli müzik araçlarından çok, sosyo-kültürel bağlama dayalı olduğunu göstermek için kullanılabilir. Madrigallerinden ve operalarından bildiğimiz kadarıyla, triton aralığı (ana sol-fa'da fah ve te arası) on yedinci yüzyıl Venedikliler'ine keder duygusu taşıırken, bu anlamı açıkça on yedinci yüzyıl Kuzey İskoçyalılarına taşımıyordu. "Praise of Marion" (*Guileagag Moraig*) adını taşıyan, tek bir çeşitlemede 32 bar içinde 29 triton içeren tarihi bilinmeyen eski bir *piobaireachd* vardır.

Üslup kodlarının kendi geleneklerine nasıl sahip olduklarına ve kendi anlamlarını nasıl kurduklarına ilişkin son bir örnek, Richard Strauss'un "Dance of the Seven Veils"inin (kendi *Salome* operasından) David Rose'un "The Stripper"ıyla karşılaştırılması yoluyla ortaya çıkar. David Rose'un "The Stripper"ında, trombona yarı vokal kaymalar ve "cangıl" davullarıyla takip edilen "umutsuz" bir yedilide inleyen *tremolando* dikkat çeker: bunlar, beyaz patronları için vahşi ve ilkel olanı anlamlandırmak amacıyla Cotton Club'da Ellington tarafından orijinal olarak geliştirilmiş araçlar arasındadır ve kısa sürede vahşi, yırtıcı kadın cinselliğiyle ilişkilendirilmiştir. Öte yandan, Strauss'un erotizmi, muazzam bir orkestranın duyusal zenginliğinde (tınsal ve dokusal), yarı Oryantal (yani egzotik) melodi süslemesinde ve kreşendo araçlarında ve hızlanan akışta kodlanır. Bununla beraber, anakronizme rağmen Rose'un parçasının yüzeyinin altında fokstrodun bulunması gibi, Strauss parçasının yüzeyinin hemen altında, *fin de siècle*'in dekadın imalarıyla Viyana valslerinin bulunması kesinlikle rastlantısal değildir. Elbette bu müzik parçalarından birinin, diğerinden gerçekten daha seksi olması anlamsızdır. Her biri, erotizmi farklı bir tarzda ve farklı bir işlev için kodlar. Strauss'un "Dance of the Seven Veils"inin kötü bir striptiz kulübünde çalındığını düşünmek, Rose'un "The Stripper"ının *Salome*'ye dâhil edilmesini düşünmek kadar gülünçtür.

BİR SÖYLEM ETKİSİ OLARAK ANLAM

Bir gökkuşağında yedi renk görmek, Newtoncu **söylemin** bir etkisidir; Newton bir gökkuşağında yedi renk olması gerektiği belirleyerek çivit rengini ekler. Benzer şekilde on iki yarı tona bölünen bir oktavı iştirmek de, belirli bir Batılı müzik söyleminin, eşit ölçülü akordun etkisidir. Bir empirist, bir insan öznesinin bilgiyi gözlemleyerek ya da dinleyerek elde edeceğini öne sürer; ancak diğer kültürler gökkuşağında beş ya da altı renk görürler ve bir oktavı Batılı klâsik normdan ayıran aralıklara bölerler. Eğer bir söylem, spektrumu belirli isimler taşıyan renkli

kısımlara ayırırsa, o zaman bunlar görülen parçalardır. Eğer bir müzik söylemi –yani bir müzik pratiği alanı ya da bir müzik üslubu– bir oktavı çeyrek tonlara bölerse, bunlar başka bir kültürel bağlamda, akort dışı notalar olarak algılanabilirler ya da kulak tarafından en yakın yarı tona dönüştürülerek “düzeltilebilirler”.

ALIMLAMAYA VE ÖZNE KONUMUNA VURGU

Bir müzik parçasının hedeflenen dinleyicisinin kim olduğunun sorulması, önem kazanmıştır. Nanci Griffith, Shirley Bassey ya da Kiri Te Kanawa, kim için şarkı söylediklerini düşünüyorlar? Müziğin sesleniş tarzı, onun örneğin bir salon, bir konser salonu ya da açık hava sahnesi için amaçlandığını belirtebilir. Eğer öyleyse bu, besteyi, biçim ya da enstrümantasyon açısından etkilemiştir. Beethoven’ın piyano, viyolin ve çello için halk şarkısı düzenlemeleri, onun zihninde bir salon konseri canlandırdığını ima eder. Bazı topluluklar diğerlerinden daha büyük statü taşırlar: örneğin, çalınan müziğe bakılmaksızın, bir yaylı sazlar dördlüsü bazı çevrelerde bir saksafon dördlüsünden daha ince ve “yüceltilmiş” olarak kabul edilir. Edinburgh burjuvasından bazıları, Beethoven’ın İskoç halk şarkısı düzenlemelerini inandırıcı bulmuş olabilirler; çünkü müzik miraslarının “safaştırılmış” ya da “geliştirilmiş” uyarlamasını arıyorlardı. İşgal edilen özne konumu, radikal biçimde alımlamayı etkileyebilir: 1980’lere kadar, Batı’daki pek az eleştirmen, Shostakovitch’in müziğinde ironi kullanımı boyutunun farkına vardı.

“GERÇEK”İN YOK OLUŞU, SİMÜLAKRUM VE OTANTİKLİK SORUNLARI

Postyapısalcılıkla birlikte, “öz” ve “gerçek” nosyonları yok oldu. “Otantiklik”, fazladan bir üslup gibi kuruluyor görülebilir: hakikat ve otantiklik değerleri, kıyafet kodlarında (halk şarkıcıları, çizgili takım elbise giymezler) ve icracıların söyleyiş üsluplarında, muhtemelen çaldıkları enstrümanlarda (örneğin akustik enstrümanlar, bu tür değerlerin anlamlandırılmasına elektronik enstrümanlardan daha yatkındır) kurulacaktır. Bruce Springsteen gibi belirli bir imgeye bağlanabilen bir icracı, David Bowie gibi çoklu roller oynayan bir icracıdan daha derin bir otantiklik izlenimi iletecektir. Yine de karaoke şarkıcıları bir şarkı için Sinatra ve bir diğeri için Elvis olup hızlı bir üslup ardıllığı içinde duygularını aktarırlar.

Bazı müzik alanlarında, gerçek olma girişiminin bile bulunmadığı ya da gerçekliğin bir kurgu tarafından temellük edildiği **Baudrillard**’ın

simülakrılarının örnekleri vardır. Ellington'ın grubu tarafından Cotton Club için yapılan "cangıl" müziği ya da Hollywood "kovboy şarkıları" hazır örneklerdir. Daha karmaşık bir konu, **Oryantalist** müziktir. Müzikte Doğu'nun Batılı **temsillerinde** yıllarca gelişen farklara rağmen, birbirini izleyen oryantalist üsluplar, Doğulu etnik pratiklerdense eski oryantalist üsluplarla daha yakından ilişkilendirilme eğilimindeydiler. Bu şaşırtıcı değildir, çünkü oryantalist müzik, başka bir kültürel pratiğin kötü taklidi değildir: onun amacı taklit etmek değil, temsil etmektir. Bununla beraber temsiller, kültürel olarak öğrenilmiş kavrayışa dayanır ve bu, bir kişinin Doğu'nun Batılı gösterenleri konusundaki mevcut bilgisiyle çok fazla ve Batılı olmayan müzik pratiklerinin nesnel koşullarıyla çok az ilgili olabilir. Aslında Doğu'yu yerinden eden ve onun yerine geçen yeni bir şey meydana getirilebilir. Müzik kendi kültüründen başka bir kültüre taşındığında bu gerçekleşebilir. Amerikan Yerlileri'nin 1995'in popüler albümü *Sacred Spirit*'teki şarkılarından bazıları, kuşatıcı ya da "dinlendirici" düzenlemelerden geçirilirken, diğerleri yirminci yüzyılın sonlarına ait elektronika dansının karakterini ekleyen döngüsel kalıplar ve diğer özelliklerle "doldurulur".

Homi **Bhabha**'nın argümanlarına çok şey borçlu olan **postkolonyal** incelemelerdeki **melezlik** vurgusu, müziksel geleneklerin **küreselleşme** ya da önceki kolonileştirici mevcudiyetin etkisiyle bozulmamış "otantik" özelliklerin aranışıyla çözümlenmelerinden, üslup karışımları ve bileşimleri olarak incelenmelerini gerektirir. Bu, söz gelimi Güney Afrika koroculuğunun ya da Bollywood film müziğinin bir yeniden değerlendirilmesine olanak tanısa da, 'melezlik' terimi saf özelliklerin varlığını ima edebileceğinden, bu terimin kendisinde bir sorun vardır –F1 meleziyi yetiştiren her bahçıvanın bildiği gibi.

Müzikolojinin, metafiziksel karşıtlıklar içinde bir terimin diğer terime önceliğini göstermekle ilgilenen **Derrida**'nın **yapıbozum** derslerini de kabul etmesi gerekir. Artık sözde "saf" müzik üretecek bir örnek yoktur. Bruckner gibi bir bestecinin müziği bile, soyut müziksel, mantıksal tercihler olarak görünebilen şeyin arkasındaki ideolojik varsayımları göstermek için yapıbozuma uğratılabilir. Bruckner'in müziğinde anlam, farklılaştırmayla ve ertelemeye (Derrida'nın *différance*'ı) yaratılır: minör majörle yönetilir ve bu yüzden üçüncü senfoniye başlatan minör, başat unsur sayılmaz; majörün galip geleceğini biliriz. Minör, *her zaman* antitezdir –ama gerçek bir antitez değildir, çünkü Bruckner minör karşısında majöre öncelik tanır.

YARATICI DEHÂ OLARAK BESTECİNİN ÖLÜMÜ

Müzik teknolojisi ve özellikle mevcut soundların isteğe göre kaydedilmesine ve yeniden-kullanılmasına ya da manipüle edilmesine olanak sağlayan örnekleme orijinallik, yaratıcılık ve aidiyet fikirleri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Böylelikle önceden programlanmış özelliklerin yaygın kullanılabilirliği sound modüller, sentisayzırlar, bateri aletleri ve klavyeler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Hiphop, House, Tekno ve Underground dansda albüm parçalarını ayıran soundlar ekleyen, özellikleri karıştıran, trekleri bir araya getiren, yeniden yapılandıran ya da remiks eden yapımcılar ve DJ'ler, yaratıcılık nosyonlarını aşındırdılar. Ayrıca, postmodernist teorinin, **postyapısalcılığın** ve yapıbozumun organik birlik ve bestecinin kendi müziği içindeki ifadesel **mevcudiyeti** nosyonlarına güçlü biçimde karşı çıktığını da kavramak zorundayız. Örnekleme teknolojisinin kullanımı, odağı yeni *yaratıda* materyalin yeni *kullanımına* çevirdi. Madonna, kendi kişiliğinde, mevcut imgeleri yeniden kullanmış ve daha önceki yıldızların (ve Bruce Springsteen gibi bazı çağdaşlarının) sabit kimliğine karşıt çoğul kimlikler üstlenmiştir. Pop müzik, (örneğin ticarileşmeyle) **metinlerarasılıktan** ve anlam döngüsünden hoşlanır. Müzik, pop'un pek çok sıfatından yalnızca biridir ve her zaman en önemli sıfatı değildir; çünkü dans rutinleri, moda, imge, karakter yaratımı, özel efektler, performans olayı ve bağlamı şu ya da bu zamanda üstünlük kazanabilir.

POSTMODERN MÜZİKOLOJİ

1990'lardan beri "feminist müzikoloji"nin, "eleştirel müzikoloji"nin ve "gay ve lezbiyen müzikoloji"nin yükselişi, alternatif müzikolojilerin varlığı yerine bir disiplin olarak müzikolojinin çöküşüne tanıklık ettiğimiz fikrini ortaya çıkarır. Muhtemelen birlikli bir disiplin kavramı, günümüzde gözden düşmüş bir müziksel düşünce paradigmasının parçasıdır. Bunun alternatifi, müzikolojiyi, artık bir özerk akademik araştırma alanı değil, Fransız psikanalist ve **göstergebilimci** Julia **Kristeva**'nın deyişiyle, çeşitli anlamlama sistemlerinin yer değiştirme alanı olarak görmektir. Eleştirel müzikoloji, müzikolojiyi bir *metinlerarası alan* olarak görmenin ne anlama geldiğini ve neden bir *disiplin* nosyonundansa bunun, daha üretken bir araştırma çerçevesi sunduğunu gösterdi.

1980'lerin sonunda, Yeni Müzikoloji, ABD'de müziğin tarihsel ve kültürel bir bağlamdansa özerk biçimde incelenebileceği daha tarihsel ve sistematik müzikoloji varsayımı hakkındaki ilgiler arasında gelişti. İngiltere'de, müzikoloji eleştirisinin kendisinin de içinde yer aldığı

eleştirinin önemini tartışmak için bir Eleştirel Müzikoloji Grubu kuruldu (1993). Eleştirel ve yeni müzikologlar, müziğin toplumsal değerlerini araştırmak arzusundaydılar. Bunu yaparken pek çok metodoloji ve analitik amaç oyuna sokuldu: bunlar, Marxist etkilenimli kültür sosyolojisinden göstergebilime, postyapısalcı ve postmodernist teorilere, Derrida'nın yapıbozumcu manevralarına, Michel Foucault'nun söylem çözümlemesine ve Sigmund Freud, Jacques Lacan ve Julia Kristeva'nın psikanalitik kavrayışlarına dek uzanır.

Postmodern müzikoloji, müziğin biçimsel işleyişlerinin çözümlemesiyle ve bir bestecinin bir diğerine etkileri konusunda veri toplamayla sınırlandırılmayı reddeder; müzikte dışsal anlamlar sorununa hitap etmeye düşkündür. Bazıları yakın okumaları reddedip bunun yerine radikal bir müziksel üretim bağlamsalcılığının ve müziğin hem icracılar hem de dinleyiciler tarafından nasıl deneyimlendiğine ilişkin derin bir anlayışın peşine düşerken, tek tek eserlere odaklanıp sözlü anlamlarıyla uğraşanlar da vardır. En yeni ihtilaflar, müziğin gündelik yaşamla etkileşim tarzını araştıranlarla müzikte gömülü olan ideolojik anlamları açığa çıkartmaya çalışanlar arasındadır –ilk grup çoğunlukla, postyapısalcıların reddettiği empirik araştırma modellerine (Derrida'ya göre “bir söylemi tehdit eden bütün hataların matriksi” olarak empirizme) geri döner

Günümüz müzikolojisinin karşılaştığı en büyük sorunlardan biri, başka ilgili alanlarda da zaten kabul edildiği üzere, estetik değerler olarak yüksek ve düşük'ün bozuluşudur: **kültür incelemelerinin**, bir akademik disiplin olarak İngilizce'yi nasıl ele geçirdiğini düşününüz. Müzikolojinin şimdi gereksinim duyduğu şey, bütün müziği kucaklayabilecek yeni bir teorik modeldir. Bunun neye benzeyebileceği ana hatlarıyla aşağıda sunulmuştur:

- Müzik pratiklerinin değerlerinin ve anlamlarının, belirli tarihsel, politik ve kültürel bağlamlarla ilişkili olduğu yönündeki argümanlarla şekillendirilen toplumsal ve kültürel süreçlere duyulan bir ilgi.
- Müzik pratiklerinin ve müzik metinlerinin değerlerini ve anlamlarını çözümlemek için bir müzik hermenötiğinin geliştirilmesine ve eleştirel teoriye duyulan bir ilgi.
- Tarihsel anlatının teleolojik varsayımlarından (örneğin, atonalitenin “kaçınılmazlık”ından) sakınmaya duyulan bir ilgi. Müzik tarih yazımında, rastlantısal anlatı sorunsal bulundu: bir

besteciyi (ya da müzik üslubunu) bir diğerine bağlayan **soykütüksel** hatlar sonsuzca yeniden çiziliyor ya da siliniyor ve yeni müzik üslupları ara sıra tümüyle biçimlenip ortaya çıkmış gibi sunuluyor (örneğin, New Orleans'da caz).

- Dehâ, kanonlar, evrensellik, estetik özerklik ve **metinsel** içkinlik nosyonları sorgulanırken, müzikte sınıf, kuşak, cinsiyet, cinsellik ve etnisite meselelerini marjinalleştirmektense, üretim, alımlama ve özne konumu gibi meselelerle ilgilenme ve bunlara yönelme eğilimi (örneğin, müzik bestesinde “zamanın ruhu”nun varolduğu fikri).
- Kültürel bir keyfiliğin, nesnel bir hakikat olarak yanlış anlaşılması için, farklı kültürleri, kendi özgül kültürel değerleri açısından inceleme ve ayrıca bu tür incelemenin terimlerini açık kültürel öz-değerlendirmenin ötesine genişletme gereksinimini kavrama eğilimi.
- Anlamların metinlerarası olduğunu ve müziğin bağlamlarını ve onun bu bağlamlar içinde işlev görüş tarzını açıklamak için geniş bir söylemler alanını incelemenin gerekli olabileceğini düşünme eğilimi. Örneğin müzik ve cinsellik sorunları, politik, biyolojik, psikolojik, psikanalitik ve estetik söylemden soyutlanarak düşünülemez. Bununla beraber, her bir alanı kapsamlı biçimde belgeleme niyeti olmayabilir.
- Müziğin çağdaş işlevlerinin ve anlamlarının çoğulluğuna karşılık verme eğilimi (örneğin, “zamana dayalı sanatlar” ve “multimedya sanatları” olarak çeşitli şekillerde betimlenen pratiklerin karışımları). Bu, yukarıda özetlenen (metinlerarası incelemeyi ve disiplin sınırlarının bulanıklaşmasını gerektiren) epistemolojik konum ve metodolojinin benimsenmesiyle gerçekleştirilebilir; bu, performans sanatı ya da (tipik olarak basılmış partisyonla temsil edilen) bestecilik olarak disipline dayalı dar bir müzik incelemesine karşıttır.

POSTMODERNİZM VE POPÜLER KÜLTÜR

JOHN STOREY

Postmodernizm tartışmasına pek çok katkı, başka ne olursa ya da olabilirse olsun postmodernizmin Batı'nın gelişmiş kapitalist demokrasi-lerinde, yirminci yüzyılın sonlarında popüler kültürün gelişimiyle ilişkili olduğu konusunda uzlaşır. Yani postmodernizm, ister yeni bir tarihsel uğrak, yeni bir duyarlık, isterse yeni bir kültür tarzı olarak görülsün, popüler kültürden, bu değişikliklerin en hazır biçimde bulunabileceği bir alan olarak söz edilir.

Günümüzde postmodernizm olarak anlaşılan şeyin başlangıcını, 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında görürüz. Amerikalı kültür eleştirmeni Susan Sontag'ın *Yoruma Karşı (Against Interpretation, 1966)* başlıklı eserinde, "yeni duyarlık" adını verdiği şeyin kutlanmasıyla karşılaşırız. Sontag'ın açıkladığı şekliyle: "Bu yeni duyarlığın önemli bir sonucu, 'yüksek' ve 'düşük' kültürler arasındaki ayrımın giderek anlamsız görünmesi[dir]".

Postmodern "yeni duyarlık", **modernizmin** kültürel elitizmini reddetti. Çoğu zaman popüler kültürü "alıntılama"sına rağmen modernizm, popüler olan her şeye karşı derin bir şüpheyile belirlendi. Resmî kültür olarak müze ve akademiye girmesi, şüphesiz modernizmin sınıf toplumu elitizmine hitap edilişyle ve bu elitizmle uygun ilişkisiyle (burjuva bayağılığına karşı beyan edilmiş düşmanlığına rağmen) kolaylaştırıldı. Postmodern yeni duyarlığın modernizmin kanonlaştırmasına karşı tepkisi, popüler kültürün bir yeniden değerlendirilişiydi. Bu yüzden, 1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarının postmodernizmi, kısmen modernizmin elitizmine yönelik popülist bir saldırıydı. Bu, Andreas Huyssen'in *Büyük Bölünmeden Sonra*'da (*After the Great Divide, 1986*) "büyük bölünme ... yüksek sanat ve kitle kültürü arasındaki kategorik ayrımı vurgulayan [bir]

söylem” olarak adlandırdığı şeyin bir reddiyesine işaret etti. Ayrıca Huyssen’a göre, “Büyük oranda, kitle kültürü ve modernizm arasındaki bu ‘büyük bölünme’den uzaklaştığımız kadarıyla kendi kültürel **postmodernitemizi** ölçebiliriz”. 1950’ler ve 1960’lardaki Amerikan ve İngiliz pop art akımı, popüler ve yüksek kültür arasındaki ayrımı reddiyle birlikte postmodernizmin ilk kültürel filizlenmesidir. Pop art’ın ilk teorisini Lawrence Alloway’in açıkladığı üzere:

Temas alanı, kitle üretimi kent kültürüydü: filmler, reklâmlar, bilimkurgu, pop müzik. Çoğu entelektüel arasında ticari kültür standardına duyulan hoşnutsuzluğun hiç de farkına varmadık; ancak bunu bir olgu olarak kabul ettik, ayrıntılı biçimde tartıştık ve onu coşkulu bir şekilde tükettik. Tartışmalarımızın bir sonucu, pop kültürünü “gerçeklerden kaçış”, “saf eğlence”, “rahatlama” alanından çıkarmak ve onu sanat ciddiyetiyle ele almaktı. (alıntı için bkz., John Storey, *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*, 2001)

Bu perspektiften görüldüğünde postmodernizm, ilkin yüksek modernizmin kategorik kesinliklerinin kuşaksal bir reddiyesinden doğar. Yüksek ve popüler kültür arasında mutlak bir ayrım vurgusu, eski bir kuşağın “modası geçmiş” varsayımı olarak düşünülmeye başlandı. Bu çöküşün bir göstergesi, sanatın pop müzikle kaynaşmasında görülebilir. Örneğin, Peter Blake, Beatles’ın “Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band”inin kapağını; Richard Hamilton, grubun “beyaz albümü”nün kapağını; Andy Warhol, Rolling Stones’un albümü “Sticky Fingers”ın kapağını tasarladı.

1980’lerin ortalarına kadar, Postmodern “yeni duyarlık” bir koşul ve çoğu kimse için bir umutsuzluk kaynağı halini aldı. Jean-François Lyotard’a göre postmodern durum, Batılı toplumlarda bilginin statüsünde bir krizle belirlenir. Bu, Tanrı, **Marxizm**, bilimsel ilerleme gibi “**üstanlatılar**”a yönelik güvensizlik olarak ifade edilir. Steven Connor (*Postmodernist Culture*, 1989) Lyotard’ın çözümlemesinin, “çağdaş dünyada akademik bilgi ve kurumlara ilişkin durumun kılık değiştirmiş bir alegorisi olarak” okunabileceğini öne sürer. Lyotard’ın “postmodern durum teşhisi, bir anlamda, entelektüelin son beyhudeliğine ilişkin teşhistir”. Lyotard’ın kendisi, çağdaş entelektüelin “olumsuz kahramanlığı” olarak adlandırdığı şeyin farkındadır. O, “altmışlarda akademiye karşı şiddet ve eleştiriye girişildiği”nden dolayı, entelektüellerin otoritelerini kaybetmekte olduklarını öne sürer. Iain Chambers, (*Popular*

Culture, 1988) aynı konuyu farklı bir perspektiften ele alır. Chambers şunu öne sürer: postmodernizm tartışması, kısmen

popüler kültürün, onun estetiğinin ve yakın olanaklarının, önceden ayrıcalıklı bir alana yıkıcı girişinin belirtisi [olarak anlaşılabilir]. Teori ve akademik tartışmalar daha geniş, sistemleştirilmemiş, popüler kültür üretimi ve bilgi ağlarıyla yüzleştirilir. Entelektüelin bilgiyi açıklama ve yayma ayrıcalığı tehdit edilir.

Chambers gibi, Angela McRobbie de (*Postmodernism and Popular Culture*, 1994) postmodernizmi, “sırasıyla hem ataerkil hem de emperyalist olan (modernist) efendi üstanlatıları tarafından tarihsel olarak sesleri bastırılanların varlığa gelişleri” olarak görüp kabul eder. McRobbie postmodernizmin, yeni bir entelektüeller gövdesine, **fark** konumlarından – etnik kimlik, cinsiyet, sınıf, cinsel tercih farkı konumlarından– konuşan kenarlardaki sözcülere; kendisinin “yeni entelektüeller kuşağı (çoğunlukla siyah, kadın ya da işçi sınıfı)” olarak göndermede bulunduğu kişilere özgürlük tanıdığını öne sürer. Kobena Mercer (*Welcome to the Jungle*, 1994) postmodernizmi, kısmen sıradan kesinlikleri ve uzlaşım sal hakikatleri yerinden etmek ve böylece yeni görüş ve anlayış tarzlarından söz açmak için post-emperyal İngiltere’nin sınırlarından içeriye sokulan dağıntık Afrikalı, Karaibli ve Asyalı halkların yükselen seslerine, pratiklerine ve kimliklerine onaylanmamış bir yanıt olarak görüp, benzer bir noktaya parmak basar.

Jean Baudrillard’a göre (*Simulations*, 1983), **hipergerçekçilik**, postmodernitenin karakteristik tarzıdır. Hipergerçek alanında “gerçek” ve imgesel, sürekli birbirinin içine göçer. Sonuç, gerçeklik ve Baudrillard’ın “**simülasyonlar**” adını verdiği şeyin –bir roller-coaster [lunaparklardaki hızlı eğlence treni] süreci boyunca işleyerek– farksız biçimde deneyimlendiği yönündedir. Simülasyonlar, çoğunlukla gerçeğin kendisinden daha gerçek –U2 şarkısının sözleriyle “gerçeğinden daha da iyi”– olarak deneyimlenebilir. Hipergerçekçiliğin kanıtının her yerde olduğu söylenir. Örneğin biz, Batı’da insanların pembe dizilerdeki karakterlere, evlilik teklifleri yaparak, mevcut sıkıntılarına yakınlık duyarak, kendilerine yeni barınaklar teklif ederek ya da yalnızca yaşamla nasıl başa çıktıklarını sorarak mektuplar yazdığı bir dünyada yaşıyoruz. Televizyonun kötü kahramanları sokakta sürekli düşmanca karşılanırlar ve davranışlarını değiştirmezlerse, gelecekteki muhtemel sonuçlar hakkında uyarılırlar. Televizyon doktorları, televizyon avukatları ve televizyon

dedektifleri düzenli olarak tavsiye ve yardım taleplerini kabul ederler. Baudrillard bunu, “TV’nin yaşamda erimesi, yaşamın TV’de erimesi” olarak adlandırır.

John Fiske, *Medya Meseleleri*’nde (*Media Matters*, 1994) postmodern medyanın artık “gerçekliğin ikinci **temsillerini**” sunmadığını; “aracılık yaptığı gerçekliği etkilediğini ve ürettiğini” öne sürer. Ayrıca, postmodern dünyamızda “önem taşıyan” bütün olaylar medya olaylarıdır. Fiske, O. J. Simpson’ın tutuklanması örneğinden söz eder:

Takibi TV’de izleyen bölge halkı, hesaplaşma sırasında orada olmak için O. J.’nin evine gittiler; ancak canlı-olayın, medya-olayının bir vekili değil, yalnızca bir tamamlayıcısı olduğunu bilerek, kendi portatif TV’lerini de yanlarına aldılar. Kendilerini kendi TV’lerinde görerek, kendilerine el salladılar, çünkü postmodern insanlar için, aynı anda ve ayırt edilemez biçimde canlı-insanlar ve medya-insanları olmakta sorun yoktu.

Bu insanlar, örtük bir biçimde medyanın haberleri yalnızca aktarmadığını ya da yaymadığını, onu ürettiğini biliyorlardı. Bu yüzden O. J. Simpson’ın tutuklanma haberinin parçası olmak için, orada olmak yeterli değildi; orada, televizyonda olmak gerekiyordu. Postmodernin hipergerçek dünyasında, “gerçek” bir olayla onun medyadaki temsili arasında artık açık bir ayrım yoktur. Aynı şekilde O. J. Simpson’ın yargılanması, o zaman televizyonun bir medya olayı olarak temsil ettiği bir “gerçek” olaydan temelde ayrılmaz. TV’de yayınlanan davaları izleyen herkes, yargılamanın mahkeme salonunda hazır bulunanlar için olduğu kadar, en azından televizyon seyircisi için de yürütüldüğünü bilir. Kameralar hazır bulunmasaydı bu, gerçekten de çok farklı bir olay olurdu.

Fredric Jameson, postmodernizm üzerine çok etkili birtakım makaleler yazan Amerikalı bir Marxist kültür eleştirmenidir. Jameson’ın açıklamasına göre postmodernizm, “kayıtsız tarihsel ima oyunu”yla biçimsizleştirilen bir pastiş kültürüdür. Postmodern kültür, “üslupsal yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünya, geriye kalan her şeyin ölü üslupları taklit etmek, maskelerle ve hayali müzedeki üslupların sesiyle konuşmak olduğu bir dünyadır”. Postmodern kültür, bozulmamış bir yaratıcılık kültüründen çok, bir alıntılar kültürüdür. “Orijinal” kültürel üretim yerine, diğer kültürel üretimlerin ürünü olan kültürel üretime sahibiz. Bu kültür, “yavanlık, derinliksizlik, tamı tamına yeni bir tür yüzeysellik” kültürüdür. “Gizli” olanakların olmadığı imgeler ve yüzeyler kültürü, hermenötik gücünü diğer imgelerden, diğer yüzeylerden devşirir.

Jameson, modernizmin kendisinin çoğunlukla diğer kültürlerden ve diğer tarihsel uğraklardan “alıntı yaptığını” belirtir; ancak temel bir farkın olduğunu –postmodern kültürel **metinler**, yalnızca diğer kültürlerden, diğer tarihsel uğraklardan alıntı yapmazlar, eleştirel ya da tarihsel mesafe duygusunun varolmayı sona erdirdiği noktaya kadar onlardan gelişigüzel parçalar alırlar– yalnızca pastişin olduğunu vurgular.

Muhtemelen Jameson’ın, postmodern pastiş kültürüne ilişkin en ünlü örneği, “nostalji filmi” adını verdiği şeydir. Bu kategori, 1980’lerden ve 1990’lardan birtakım filmleri içerir: *Back to the Future I ve II*, *Peggy Sue Got Married*, *Rumble Fish*, *Angel Heart*, *Blue Velvet*. Jameson, nostalji filminin 1950’lerdeki Amerika’nın atmosferini ve üslup özelliklerini yeniden yakalamak için başladığını öne sürer. Ancak nostalji filmi, yalnızca tarihsel filmin bir diğer adı değildir. Bu, Jameson’ın kendi listesinin *Star Wars*’ filmlerini içermesi olgusuyla açıkça kanıtlanır. Şimdi, gelecek hakkında bir filmin geçmişin nostaljisi olabileceğini öne sürmek garip görünebilir; ancak Jameson’ın “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu”nda (H. Foster ed., *Postmodern Culture* 1985) açıkladığı üzere, *Star Wars* “kendi yaşanmış bütünlüğü içinde geçmişin bir resmini değil, daha çok, daha eski bir dönemin karakteristik sanat nesneleri düşüncesini ve şeklini” yeniden icad eder.

Raiders of the Lost Ark; *Independence Day*; *Robin Hood*, *Prince of Thieves*; *Lord of the Rings* üçlemesi ve *Pirates of the Caribbean* gibi filmler, geçmişin anlatı kesinliklerine ilişkin bir duygu uyandırmak için, benzer şekilde işlerler. Jameson’a göre bu tarzla nostalji filmi, ya geçmişin atmosferini ve üslup özelliklerini yakalayıp temsil eder ya da geçmişe ilişkin belirli görüş tarzlarını yakalayıp temsil eder veya bunların her ikisini de yapar. Jameson’a göre kesin öneme sahip olan şey (“Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” (“Postmodernizm, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, 1984), bu tür filmlerin “gerçek” geçmişi yakalamaya ya da temsil etmeye girişmemeleri, ancak her zaman geçmiş hakkında belirli kültürel mitler ve stereotiplerle yetinmeleridir. Bunlar, Jameson’ın “sahte gerçekçilik” adını verdiği şeyi sunarlar, diğer filmler hakkında filmler, diğer temsillerin temsilleri (Baudrillard’ın adlandırmasıyla simülasyonlar). Bu şekilde tarih, “tarihselcilik ... geçmişin bütün üsluplarından gelişigüzel parçalar alınması, gelişigüzel üslupsal ima oyunu” ile silinir.

Austin Powers: The Spy Who Shagged Me geçmişten gelişi güzel parçalar alınmasına bir örnek olarak anılabilir. Mike Myers’in (film

yazarı, yapımcı ve başrol oyuncusu) açıkladığı üzere “Şimdiye kadar hoşlandığım bütün komedyenlerin yetkin bir karışımıyım; Peter Sellers, Alec Guinness, Dan Aykroyd, John Belushi, Woody Allen, *Monty Python*, *The Goodies*, İngiliz TV şovu *Some Mothers Do 'Ave 'Em*, *On the Buses*, *Carry On* filmleri”. Ayrıca Myers’ın *Austin Powers*’ın kaynaklarına ilişkin açıklaması, Jameson’ın geçmişten gelişi güzel parçalar alınması konusundaki argümanının kanıtı olarak da alıntılanabilir,

James Bond’un ve altmışlı yılların film geleneklerini çok seviyorum. *Wayne’s World* yetmişli yılların ortalarında Toronto’nun kenar mahallelerinde yetişerek olduğum her şeydir, *Austine Powers* [altmışlı yılların sonunda TV’de] izlediğim her şeydir. Ebeveynlerim Liverpool’luydu ve hiç kimse artık orada yaşamayan bir İngiliz’den fazla İngiliz değildi. İngiliz kültürünün Atlantik’i geçen her molekülü beğenilip ona tapılıyordu.

1994 civarlarında araba kullanıyor ve Burt Bacharach’ın fazlasıyla altmışlı yılları hatırlatan “The Look of Love”ını dinliyordum. Ve bu bana, bütün o kült TV şovlarını düşündürdü. Eve döndüm ve yalnızca üç hafta içinde orijinal *Austin Powers* metnini yazdım. ... Demek istiyorum ki, bu malzeme doğrudan çocukluğumdan geliyor. (Alıntı için bkz., John Storey, “The Sixties in the Nineties”, Bill Ogersby ve Anna Gough-Yates, ed., *Action TV* içinde, 2001)

Benzer biçimde **Tarantino**, *Kill Bill*’i “genel olarak intikam filmlerinin yanında, kung fu filmlerinin, Japon pop samuray sinemasının, Çin wuxia filmlerinin, spaghetti westernlerin, kadın siyah stereotip sömürüsünün çırpınışlarının bir bileşimi” olarak betimler.

Popüler kültür (televizyon, pop müzik, sinema, moda vb.) kendi tarihini daima yeniden kullanıma soktu (yeniden-yapımlar, yeniden-canlandırmalar, üst versiyonlar, geri dönüşler vb.). Teknolojideki hızlı gelişmeler (örneğin “örnekleme” teknolojileri; kablo, uydu ve dijital televizyonun ortaya çıkışı; video/DVD film pazarı) son yıllarda bu süreci süratle genişletip hızlandırmıştır. Ancak bu sürecin metinsel sonuçları, en iyi, pastiş teriminin kullanımıyla mı anlaşılır? “Örnekleme”, Jameson’ın (ve onun perspektifini paylaşanların) postmodern pastiş olarak anladıkları şeyin gözde örneklerinden biridir. Ancak Andrew Goodwin’in (“Popular Music and Postmodern Theory”, *Cultural Studies*, 5:2, 1991) pop müziğe belirli göndermelerle işaret ettiği üzere, bu tür iddialarda çoğunlukla gözden kaçırılan şey, örneklemenin kullanım tarzıdır:

Bu eleştirel stratejiler, hem çağdaş poptaki örnekleme teknolojilerinin tarihselleştirme işlevini hem de metinsel katıştırmanın “boş parodi” olarak anlaşılamadığı tarzları gözden geçirirler. Çağdaş popun, kendi aşırıldığı metinlere nasıl karşı çıktığını, övdüğünü ve yücelttiğini gösteren pastiş ekleyecek kategorilere gereksinim duyarız.

Goodwin, örneklemenin çoğu zaman “tarihi ve otantikliği kıskırtmak için kullanıldığını ve “seslerin ve üslupların ‘alıntılanma’sının çağdaş kültürü tarihselleştirme yönünde hareket ettiğinin çoğunlukla gözden kaçırıldığını” vurgular. Genel olarak pop müzik, hâlâ Romantizm’in eziyet gören dehâsı ve modernizmin avangard sanatçısı arasında sürüklenen bir estetikle işleme eğilimindedir. Bu yüzden örnekleme, şayet bir pastiş (ya da hatta parodi) biçimi olarak kullanılmışsa bile, bu nadirdir; Örnekler, T. S. Eliot’ın modernist şiir pratiği açısından klâsik eseri *Çorak Ülke*’de (*The Waste Land*, 1922) gerçekleştirdiği tarzda “organik bütün” içine katıştırılırlar.

Popüler kültür hakkında postmodern olduğu iddia edilen şeyin, aslında yalnızca en azından on dokuzuncu yüzyıldan itibaren popüler eğlence geleneklerinin hızlanması ve yoğunlaşması olduğu düşüncesi vardır. Başka bir deyişle, Jameson’ın (ve ona benzer diğerlerinin) postmodern kültür olarak tanımladıkları şey, daima modern popüler kültürün bir özelliğidir. David Chaney’in gözlemleriyle,

Postmodernizmin bütün ayrıcalıklı nitelikleri – parodi/pastiş, derinliksizlik, alegori, seyirlik şov ve oyunun **ironik** kutlanması– popüler kültürün örtük geleneklerinin merkezindedir. Bütün bu niteliklerin açıkça sergilendiğini görmek için, yalnızca müzik ve vodvil geleneklerinin, lunapark alanının, sirk ve pandomimin, melodramatik tiyatronun, cinayet ve romans edebiyatlarının düşünülmesi gerekir. (*The Cultural Turn*, 1994)

Elizabeth Wilson, benzer bir noktaya moda açısından işaret eder: “günümüzde postmodernizm olarak adlandırılan şeyin temalarından ve ayırt edici niteliklerinden bazıları, uzun bir süreden beri ortalıktadır” (“Fashion and Postmodernism”, J. Storey, ed., *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* içinde, 1998). Wilson, “hepsinin içinde en popüler estetik pratik olarak” betimlediği moda hakkında şuna değinir: “Moda ... pastişe ve endüstriyel dönem boyunca üslupların yeniden kullanımına dayanır”. Daha genel olarak şöyle kaydeder:

Yirminci yüzyıl boyunca ve aslında daha önceleri popüler kültürde pastişin ve nostaljinin yaygın olduğu yönünde geçmişten gelen bu inanç [özellikle 1920'lerden günümüze Hollywood filmi] Jameson'ın, "nostalji tarzı"nın tuhaf biçimde kendi postmodern çağının bir özelliği olduğu inancıyla karşılaşıyor görünür.

Bu yüzden, hem postmodern **metinler** hem de popüler eğlence tarafından paylaşılan bir özellik olan **metinlerarasılık** oyunu ve **metinlerarasılıkla** oynamaya, yalnızca pastiş ya da nostaljik yeniden-kullanım kavramlarının kullanılmasıyla anlaşılabilecek bir şey değildir. Chaney'in kaydettiği üzere,

Popüler eğlence, başlıca anlatı biçimlerini sunan belirli formüllerin ve türlerin yinelenmesiyle yapılandırılabilir ve daha önceki dönemlerin ve üslupların yeniden-kullanılmasıyla sonsuz nostaljik geriye dönüş olabilir; ancak böyle olsa bile performans, üsluplar ve tarzlarda ezici bir yenilik gereksinimi olacaktır. Özellikle genç izleyicileri hedefleyen bir kitlesel eğlence aracı olarak ucuz kayıtların gelişiminden beri popüler müzik tarihi bunu açıkça göstermektedir. (*The Cultural Turn*)

Zaten mevcut olan şeyden bir ödünç alma biçimi olarak anlaşılan **metinlerarasılık**, aynı zamanda (en azından potansiyel olarak) daima eskinin bileşimlerinden yeninin yapımıdır. Bu şekilde popüler kültür, önceden varolanın bir pastişinden ya da nostaljik bir yeniden-kullanımından daha fazlasını ifade eder ve her zaman etmektedir. Jameson'ın pastiş nosyonuna ilişkin bir tartışmada Mike Myers'ın *Austin Powers*'ın kaynaklarına ilişkin açıklamasını daha önce sunmuştum. İki filmi yazmaya nasıl başladığı hakkında söylemek zorunda kaldığı diğer şeyler, pastişten daha fazla şeye işaret eder –altmışlara değil, altmışlara ilişkin özel bir anlayış şeklinin belirli türden bir parodisi. Myers'in açıklamasıyla,

Bu film altmışlar hakkında değil. Aslında altmışların alelâde kültür görüşü hakkında. Matt Helm'e [*The Silencers*'da (1965), *Murderer's Row*'da (1966), *The Ambushers*'da (1967) ve *The Wrecking Crew*'da (1969) Dean Martin'in canlandırdığı gizli ajana] benziyor. Dean Martin, 1960'ların bağlamına sokulan 1940'lar ve 1950'lere ait, bütün bu özgürleşmiş genç insanlarla uğraşmak zorunda olan bir adamdı. Bu, onun buna yanıtıydı; kodaman değil, ayyaştı. Babamda dikkatimi çeken bir şeydi. Favorileri ve boyalı saçları vardı ve evimizin altındaki bir bara

takılırdı. “Hey, hâlâ bir çapkınım” der gibiydi. Sürüp giden bütün alelâde kültür dünyasıydı, “Onunlayım. Çocuklar gibi, anlarsın ya?” *Austin Powers* tümüyle bunun hakkındadır ... *Austin Powers*, başka herhangi birinin anlayabileceğini asla düşünmediğim muazzam bir şaka gibidir. (alıntı için bkz., Storey, “The Sixties in Nineties”)

Bu yüzden eleştirisinin, bu durumda popüler eğlence geleneklerinin ayrıntılı tarihsel anlayışı pahasına yüceltilen modernist “kesinlik”e yönelik derin bir nostaljiyle yapılandırıldığı gözönüne alındığında, Jameson’ın tarihi silen nostalgiden şikâyetinde belli bir (postmodern) ironi bulunabilir.

Jim Collins’e göre (“Genericity in the Nineties”, Jim Collins ve diğerleri, ed., *Film Theory Goes to the Movies* içinde, 1993), Batı toplumları hakkında postmodern olan şeyin bir kısmı, eskinin basitçe yeni tarafından yerinden edilmeyip, aynı zamanda yeniyile birlikte döngüde yeniden kullanılması olgusudur. Collins’in açıkladığı üzere “Sürekli genişleyen metin ve teknoloji sayısı, ‘düzen’in hem bir yansımasıdır, hem de ona önemli bir katkıdır – **göstergelerin** postmodern kültürel yaşamın dokusunu oluşturan sürekli döngüsü ve yeniden-döngüsü”. Collins şunu öne sürer: “Bu öne çıkan aşırı bilinçli metinlerarasılık, [postmodern kültür] içinde hem eğlenceyi hem de kültürel okuryazarlığı oluşturan şeyde temel bir değişikliği yansıttığı kadar, izleyici yeterliliği ve anlatı teknikleri açısından değişiklikleri de yansıtır”. Bunun bir sonucu olarak, “Anlatı eylemi artık aynı anda iki düzeyde işler – karakter serüvenine göre ve bir metnin çağdaş kültürel üretim düzeninde serüvenlerine göre”.

Collins, farklı film türlerine öz-bilinçli göndermede bulunan ve onları kullanan filmlerin cazibesinin, bundan ve diğer **brikolaj** biçimlerinden zevk alan, brikolörleri bilen bir izleyiciye hitap etmesi (ve böyle bir izleyici oluşturulmasına yardım etmesi) olduğunu öne sürer. Benzer biçimde Brooker ve Brooker Collins’i izleyerek “yeni bir tarihsel anlama ... metinlerarası kavrayışın paylaşılan hazzına, anlatı gelenekleri, karakter ve kültürel stereotiplerle oyunun eleştirel etkisine ve nostaljinin pasifliğinden çok, **iktidarına**” ilişkin gelişimi fark ederler (*Postmodern After Images*, 1997).

Brooker ve Brooker şunları öne sürer: örneğin Quentin Tarantino’nun filmleri,

yeniden-kullanım fabrikasından başka gidecek bir yeri olamayan “pastiş” gibi bir terimin ima ettiğinden daha aktif bir

nostaljiye ve metinlerarası arayışa olanak tanıyarak, yorgun gelenekleri ve aynı şekilde izleyiciyi yeniden-etkinleştiriyor görülebilir. “Pastiş” yerine, daha dinamik ve çeşitli bir tarihler dizisi içinde verili bir oluşumsal “duygu yapısının” “yeniden-yazım”ı, “yeniden-gözden geçirilme”si ve izleyicinin deneyimi açısından “yeniden-etkinleşme”si ve “yeniden-biçimlenme”si üzerine düşünebiliriz.

Onlar, Tarantino’nun eserlerinin, bir “yeniden-kullanım estetiği ... bir olumlayıcı ‘yaşama dönüş’, bir ‘yeni yapımı’” sunma tarzlarına işaret ederler.

Postmodern kültürün yaygın eklektizmi, Collins’in postmodern kültürün ‘sofistike brikolörü’ adını verdiği şeyin üretilmesini teşvik ediyor ve ona yardım ediyor. Örneğin, *Tween Peaks* gibi bir televizyon dizisi, hem brikolör olarak bir izleyici kurar hem de sırasında brikolajını kutlayan bir izleyici tarafından seyredilir.

Postmodernist eklektizm, bazen yalnızca ayrı ayrı programlarda önyargılı bir tasarım seçeneği olabilir, ancak sofistike medya toplumları teknolojileri içinde kurulur. Bu yüzden postmodern **özne** gibi televizyon da bir alan –çoğul, çelişkili bir kültürel mesajlar kavşağı– olarak kavranmalıdır. Yalnızca brikolajın ve eklektizmin bu birbirine bağıllığını fark etmekle, postmodern kültürlerdeki alımlama ve üretim ilişkisinde derin değişiklikleri değerlendirmeye başlayabiliriz. Yalnızca alımlama bir başka anlam üretim biçimi haline gelmiş değildir; temsilin önceki ve rekabet halindeki biçimlerini yeniden eklemlediğinden, üretim de giderek bir alımlama biçimi haline gelmiştir. (*Film Theory Goes to the Movies*)

Aynı şekilde Umberto Eco, Charles Jenks’in “**çifte kodlama**” nosyonunu kullanarak, “zaten söylenmiş” diye adlandırdığı bir farkındalık içinde sergilenen benzer bir postmodern duyarlılığı tanımlar. Eco, sevdiğine “Seni çılgınca seviyorum” diyemeyen ve bunun yerine, “Barbara Cartland’ın ifade ettiği gibi, seni çılgınca seviyorum” diyen bir âşık örneğinden söz eder (Umberto Eco, *Reflections on ‘The Name of the Rose’*, 1984). Şimdi giderek medyaya doyan bir dünyada yaşadığımız gözönüne alındığında, “zaten söylenmiş olan”, Collins’in de gözlemlediği üzere “hâlâ söyleniyor olan”dır; örneğin, (uydu ve kablo kanallarının gelişimiyle açılan uzamı doldurma çabası içinde) televizyonun, kendi biriken geçmişini ve sinemanın geçmişini yeniden-kullanması ve her iki yayın aracında yeni olan şeyle birlikte bunların yayınlaması yoluyla. Ancak

geçmişin şimdi içinde dillendirilme tarzı, geçmiş olarak şimdiyle her zaman yakından ilişkilidir. Collins, farklı dillendirme stratejilerine ilişkin şu örneği sunar:

Christian Broadcasting Network ve Nickelodeon, her ikisi de ellilerin sonlarından ve altmışların başlarından diziler yayınlıyorlar; ancak birincisi bu dizileri alışıldığı tarzda bir aile eğlencesi modeli olarak takdim ediyorken; ikincisi, “o zamanlar” bile asla gerçekten mevcut olmadığını hepimizin bildiği olağandışı Amerikan aile yaşamı vizyonu ile alay etmek için tasarlanmış parodik geri-seslerle, süper-grafiklerle, yenden-düzenlemeyle gösterişli biçimde icra edilen çağdaş aile şenliği olarak sunuyor. (*Film Theory Goes to the Movies*)

Örneğin müzik, televizyon, reklâmcılık, moda ve farklı yaşanan gündelik yaşam kültürlerinde benzer şeylerin gerçekleştiğinden çok az şüphe edilebilir. Bu, örneğin yüksek kültür/düşük kültür, geçmiş/şimdi, tarih/nostalji, kurgu/gerçeklik arasında insanların yaptıkları ayrımların genel çöküşünün bir göstergesi değil, ilkin 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başlarında fark edilen ve o zamandan beri yavaş yavaş artan bu tür ayrımların giderek daha az önemli, daha az açık, daha az doğru kabul edilebilir hale geldiklerinin de bir göstergesidir. Ancak bu, kesinlikle bu tür ayrımların, belirli toplumsal ayırım stratejileri için dillendirilemeyeceği ve dillendirilmediği, harekete geçirilemeyeceği ve geçirilmediği anlamına gelmez. Geçmişin şimdideki mevcudiyeti pek çok farklı dillendirimlerin sonucudur ve bunların hiçbirisini görünürdeki önemleriyle ele almamalıyız; neyin, niçin ve kim için dillendirildiğine ve diğer bağlamlarda her zaman nasıl farklı biçimde dillendirilebileceğine daima dikkat etmeliyiz.

Postmodernizm, kültürel değer sorunlarını çevreleyen pek çok eski kesinliği altüst etti. Kültürel iktidarı elinde tutanların toplumsal ve politik ilgilerine karşılık olarak, değer kanonlarının nasıl biçimlendiğini ve yeniden biçimlendiğini göstermek için bir çeşit klişe haline gelmiştir. Dikkatsiz bir gözlemci için, değişiklikler çoğunlukla önemsiz görünür – çevrelerde değişiklikler, merkezde görece istikrar– ancak kanonik metinler aynı kalsa bile, nasıl ve neden değerlendirildikleri kesinlikle değişir. O kadar değişirler ki, bir tarihsel uğraktan diğerine aynı metinler değildirler. Four Tops’ın biraz farklı bir bağlamda ortaya koyduğu üzere: “Bu, aynı eski şarkı / ama sen gittiğinden beri anlamı farklı”. Ya da daha az müziksel bir söylemle ortaya koymak gerekirse, postmodernin göstergesi altındaki kültürel metin, değer kaynağı değildir, değer –değişken değerler– inşasının gerçekleşebileceği bir alandır.

Muhtemelen popüler kültür araştırmacısı için postmodernizm hakkındaki en önemli şey, yüksek ve popüler kültürler arasında hiçbir mutlak kategorik farkın bulunmadığı kavrayışıdır. Bu, bir metnin ya da pratiğin diğer bir metin ya da pratikten “daha iyi” olmayacağı anlamına gelmez (neye göre/kim için vb. her zaman kararlaştırılmalı ve açık kılınmalıdır). Ancak bu, iyiyi kötüden otomatik olarak önceden ayırt edeceğimiz kolay başvuru noktalarının artık varolmadığı anlamına gelir. Bu tür bir durum (ya da bu tür bir durumun tanımlanması bile) korku uyandırabilir –standartların sonu. Aksine, sabit değer kategorilerine kolayca başvurulmadan, görevimiz iyiyi kötünden, elverişli olanı geçersiz olandan, ilerlemeci olanı tepkisel olandan ayırmaksa bu, her zaman olumsuz olsa da, katı standartlar talep eder. John Feteke’nin *Postmodernizmden Sonra Yaşam*’da (*Life After Postmodernism*, 1987) işaret ettiği üzere:

Miras alınan güvencelerin sahte güveni olmadan, sınırlı haklarla ve onları yayma sorumluluğuyla başa çıkmayı öğrenme umudu, anlam ve değer arasındaki karmaşık ilişkilerden eğlence çıkaran daha canlı, daha renkli, daha dikkatli ve umulur ki daha hoşgörülü, bir kültür vaat ediyor.

Postmodern “yeni duyarlılık”ın doğuşu hakkında Fekete’nin konumu, Susan Sontag’ın *Yoruma Karşı*’da ortaya koyduğu argümandan önemli biçimde farklı değildir. Sontag’ın açıkladığı üzere:

Bu yeni duyarlılığın hâkim bakış açısından, bir makinanın ya da matematik problemi çözümünün, bir Jasper Johns resminin, bir Jean-Luc Godard filminin, Beatles’ın üyelerinin ve müziğinin güzelliğine eşit biçimde ulaşılabilir.

Postmodernizm, popüler kültür hakkındaki düşüncenin dayandığı teorik ve kültürel temeli kesinlikle değiştirmiştir. Aslında, yüksek ve popüler kültür arasındaki ayrımın çöküşü (bu doğruysa eğer), nihayetinde popüler kültür terimini kullanıp, çoğu insan tarafından beğenilen kültürden başka bir şey kastetmemenin olanaklı olabileceğini gösterebilir.

POSTMODERNİZM, MODERNİTE VE MUHALEFET GELENEĞİ

LLOYD SPENCER

Muhtemelen çağımızın –hemen her kültür ve kimlik özelliğinin “ambalajlanmaya” yatkın görüldüğü bu tasarımcı etiketler çağının– karakteristiği, “**postmodern**” etiketi üzerinde böylesi dehşetli bir yaygaranın olması gerekliliğidir. Romancı ve eleştirmen Gilbert Adair’in *Postmodernist Kapıyı İki Kere Çalar*’da (*The Postmodernist Always Rings Twice*, 1992) değindiği üzere, az sayıda “izm”, postmodernizm kadar çok şaşkınlık ve şüphe uyandırdı.

Postmodern teriminin kendisi, bir paradoks ve provokasyondur. Bizi çevreleyen “şimdi” anlamında **modernite** “post” [sonrası] olabileceğimiz bir şey değildir. Ancak göndermede bulunulan modernite, tamamen modern olanın “şimdi”si değildir. Modernite, bilimsel ve teknolojik gelişimle körüklenen ve kapitalist pazar ekonomisinin –*geniş ölçüde* dünya çapında ve *yoğun olarak* ruhun her köşesine– yayılımının hâkim olduğu uzun bir tarihsel değişim dönemidir. Modern dönem boyunca kültürel, felsefi ve politik tartışmalar, bir yandan kilisenin azalan otoritesi ve diğer yandan değişim hızını zorlayan ekonomik ve teknik zorunluluklar arasındaki entelektüel bir uzama işaret ettiler.

Yüzlerce yıllık değişim ve değişime dair tartışma geleneği anlamında bile, modernitenin bir sona ulaştığı söylenemez. Endüstriyel Batı’da dinin azalan rolü, ekonomik ve teknolojik değişimin hızı, geçmişimizi şekillendirdikleri kararlılıkla geleceği şekillendirecek faktörlerdir. Ancak geleneğin kendi yapısında ve geçmişle ilişki kurma tarzımızda bir şey değişti. Geçmişin her özelliği erişilebilir ve kullanıma hazır kılındı. Ancak dolayımlanmış, ambalajlanmış, sunulmuş ve temsil edilmiş olarak kullanıma hazır *kılındı*. Postmodernizm, kendisini modernitenin tahribatından kurtarma ya da modernite tarafından serbest

bırakılan güçlere egemen olma umudunu yitiren bu değişik **modernizm** şekli olarak betimlenebilir.

Bununla beraber, “modernite” bu etiket altında formüleleştirilmeye başlanmadan önce, birkaç yüzyıllık bir tarihe sahip olarak kavranılır. Sanatta modernizm, felsefe ve toplum teorisinde ortaya çıkan tartışmalarda yankı buldu. Ancak ilerlemeci olduğu kadar tepkisel modernizmlerin de olduğu ve çoğu modernizm biçimlerinin tamamen farklı, uyumsuz, hatta karşıt fikirlerin bir bileşimi olduğu unutulmamalıdır. Eğer modernizm, modernitenin bazı yönleri hakkındaki coşkuyu ima ediyorsa bu –aynı yazarlarda, aynı eserlerde– genellikle modernitenin diğer yönlerindeki umutsuzlukla başarılı. Modernizm, modernitenin bir programı olduğu kadar, bir antidotudur da.

İçinde yaşadığımız bu zamanları “postmodern” olarak adlandırmayı seçersek, “postmodern” entelektüelleri geniş bir kültürel ve politik yönelimler çeşitliliği olarak kavramamız gerekir. Bu, en azından bu kitapta kanıtlanan konular ve duruşlar, inançlar ve bağlılıklar çeşitliliğinden sonuç olarak çıkarılmalıdır. Eğer “postmodernite” içinde yaşadığımız zamana ilişkin bir betimleme tarzıysa, o zaman haklı bir biçimde “postmodernizm”i, bu zamana yönelik farklı bir tepkiler alanı olarak karakterize edebiliriz. “Modernite” ve “modernizm” gibi nitelemeleri, *kendi karmaşıklıkları içinde* kavramak zorunda kaldığımız tarihsel dönemlere ve akımlara gönderme yapmak için kullanıyoruz. Çağımızın postmodernitesi, benzer şekilde kendi karmaşıklığı içinde görülmeyi talep eder.

Postmodern çağımız olağanüstü biçimde öz-bilinçlidir. Kendisini en parlak incelemeye ve sonsuz yoruma tâbi kılar. Akademisyenler ve diğer entelektüellerin yaptığı gibi, yazarlar, teologlar ve sanatçılar bu süreç içinde yerlerini alırlar. Şimdiye kadar bu araştırmacılar ve yorumcuların isim listesi, bildik bir listedir. Değişen şey, kitle iletişim çağında bu faillerin rolüdür. Postmodern çağ, kültürel etkinliğin, önde gelen kültürel seçkinlerdense, doğrudan (“kitlesele eğitim”den yararlanan) kamuya hitap edebilen medya endüstrileri tarafından tahakküm altına alındığı bir çağdır.

Kitle iletişimi ve kültür endüstrileri, bilişim ve siberetik, **sanal gerçeklik** ve bir “imge” takıntısı – toplumsal yaşamın giderek artan sentetik dokusundaki değişiklikler, postmodernistler ve onların aleyhindekiler tarafından çok benzer tarzlarda haritalandırılır. Postmodernistler, postmodernizmi, yeni ve değişen koşulları kavrayıp eleştirmek için gereksinim duyulan bir dizi eleştirel araç olarak sunarlar. Postmodernizm

eleştirmenlerine göre, şüphenin temelinde, tam da postmodernist fikirlerin “uygunluğu” yatar. Bazı postmodernistler (**Baudrillard** apaçık örnektir), postmodernizm hakkında, gösterişli biçimde “postmodern” bir üslupla yazarlar. Eleştiri araçları ve eleştirilen koşullar arasındaki bu sıkı uyum, postmodernistleri, düşüncelerinin teşhis gerektiren hastalıkların belirtisi olduğu –sıkça tekrarlanan– suçlamasına maruz bırakır.

Kendisinden önce gelen modernizm gibi, postmodernizm de, bir tanımlamalar ve yeniden-tanımlamalar bolluğu üretti. Açık ve sabit tanımlar ararken bu kitapla karşılaşan okurlar, maddeleri incelerken, bir baş dönmesi duygusu hissetmeye başlayabilirler. Yalnızca “postmodern” olarak görülen şey, yazardan yazara değişmekle kalmaz; pek çok başka terimle “kast edilen” şey de, “anlam”ı ortaya koyan kişilere ve onların “anlam”la kast ettikleri şeylere bağlıdır.

“Postmodern durum”un belirtilerinden birisi, sözcüklerin stratejik olarak tanımlandığı ve polemik biçimde kullanıldığı tarzlara yönelik bir aşırı duyarlıktır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında yüksek modernizmin şairlerinden her biri, dilin kendilerine özgü gücül kavram dağarlarını üretmiş görünüyordu. Yüzyılın sonlarına doğru sosyologlar ve diğer teorisyenler, dil tarafından yüklenen kısıtlamaların artık farkına vardılar ve ilgili dilbilimsel jimnastik (ya da dilbilimsel çamur güreşi) süreçleriyle uğraştılar.

“Postmodernizm”, “postmodernite” ve “postmodern” terimleri, tanımlanmaları güç olmakla kalmaz, aynı zamanda kendi (“modern”) karşıtları gibi, tanımlama ve yeniden tanımlama süreçlerine göndermede de bulunurlar. Modernizm/postmodernizm tartışmalarının özünde, “anlam” (ya da “*Anlam*”ın *Anlamı*) sorunu ve (“modern” ve “postmodern”le ilgili çeşitli kökteş terimleri içeren) belirli anahtar terimlerin anlamları üzerine bir yığın ateşli argüman yatar. Sonuç, pek çok çağdaş tartışmada bu nitelemeler (ve onların kökteş terimleri), aydınlatmaktansa muğlaklaştırır. Doğası gereği müphem, muğlak ve kaypak bu terimler sürekli olarak çelişkili, hatta karşıt tarzlarda kullanılırlar. Bu karışıklık kabul edilse bile, labirentin dışına çıkan açık bir yol –ve entelektüel manzaranın daha yalın biçimde açık bir görünüşüne geri dönen bir rota– görünmez.

Postmoderniteye muhalefet etmek, en azından birbirleriyle ilişkili üç nedenden dolayı güçtür. Birincisi, postmodernite hâlâ çok şekilsizdir. Her yerde hazır ve nazır olmasına rağmen, eksik tanımlı kalır. İkincisi, “postmodern”, dilin rolü hakkındaki ateşli tartışmalarda ortaya çıkar ve neredeyse bütün yorumcular öz-bilinçli biçimde kendi terimlerini ve

tanımlarını stratejik, çoğunlukla kavgacı bir niyetle kullanırlar. Her yönde, tartışma terimleri konusunda uzlaşmak, dil alanı üzerinde ve içinde politik olarak eylemde bulunmaktan daha az önemlidir. Sonuç, postmoderniteye ilişkin rakip tanımların çoğulluğudur. Üçüncüsü, postmodernizme muhalefet özellikle güçtür, çünkü postmodernizmin kendisi tamamıyla muhalefet ruhuyla doludur –en azından uygunsuz etiket bunu ilan eder. Sürekli olarak bir muhalefet tutumuyla saldıran postmodernizm, hem daha önceki muhalefet geleneğinden –modernizm– farkını beyan eder hem de selefleriyle paylaştığı tutumu vurgular. Postmodernizm, buna her zaman iki şekilde sahip oluyor: o, hem modernizmin kesin sonu ve alt edilişidir hem de yeni yönetim altında modernizmdir.

Son birkaç on yıldan beri kültürel ve entelektüel tartışma içinde yerini bulmuş olsa da, “postmodernite” terimi, asla kesin ya da açık bir tanımlama kazanmamıştır; bunun yerine, modernitenin ve onun geç savunucuları modernistlerin muğlak mirasına varis olduğumuz geniş bir tarzlar çeşitliliğine göndermede bulunan muğlak ve her şeyi kuşatan bir nosyon olarak geçerlilik kazanmıştır. Postmodernizm, bir program ya da entelektüel bir çerçeve olmaktan çok, bir ruh durumu ya da *Stimmung*’dur –*Zeitgeist*, “ortalıktaki duygu”.

Postmodernizm, doğru biçimde belirli bir ruh durumu ya da *Stimmung* olarak betimlenebilirse, o zaman müphemlik ve belirsizlikle karakterize edilen bir ruh durumudur ya da Lyotard’ın “gevşeme” adını verdiği şeydir. Postmodernizm, kendisini, cesur ve gururlu bir biçimde tanımlamaz, ancak saman altından su yürütüyor görünür. Postmodernizm, eşit ölçüde muhalefet ve düş kırıklığıyla karakterize edilir. Postmodernizm başlığı altında gruplanan ürünler ya da gösterimlerden bazıları oyuncu ya da neşeli olsa da, “postmodernizm” daima, bir yandan öfkeyle isyan arasında, diğer yandan asık suratlı sitem ve ret arasında sürekli salınan sakar ve huysuz bir buluş çağı çocuğununla sıkça ilişkilendirilen bir tavra geri dönüyor görünür. Postmodernizm kendisini –nevrozları ve takıntılarıyla tamamlanan– bir “tarihsel karmaşa” olarak sunar. Ve terapistler ve danışmanlar ordusu sürekli olarak *Zeitgeist*’ın kişilik bozukluklarıyla uğraşır.

Uzun tarihi boyunca modernite, bütün kisveleri içinde eleştirel ya da şüpheli dürtüler –yıkıcı ya da olumsuz dürtüler– ve –daha olumlu, olumlayıcı– diğer dürtüler –umut ve özlem dürtüleri– arasındaki gerilimle karakterize edilmektedir. Modernite dinamiği, bu yapıcı ve yapıbozucu eğilimlerin birbirine çemesinden doğar.

Postmodernizm eleştirel, şüpheci, muhalif –hatta nihilist– modernite dürtüsünün bir uzantısı olarak görülebilir. Pek çok eleştirmeni tarafından, bu şekilde ele alınır. Ve pek çok postmodernite eleştirmenine göre sorun kesinlikle budur. “Postmodern durum” içinde muhalefet, genelleşmeye başlar: bu, “ilkece muhalefet”i ya da hatta “olası her şeye muhalefet”i gerektiriyor görünebilir.

Aynı zamanda, postmodernizmin, bazen yeni bir gerçekçilik biçimi olduğu iddia edilir. Ayrıca postmodernizm bir sağduyuya dönüş talebi, modernizmin düşkün olduğu daha vahşi ütopyacı görüşler karşısında pragmatizm talebi içeriyor görünür. Bu yönüyle, eleştirmenleri, özellikle **Marxist** eleştirmenleri tarafından statükoyla kolay bağdaşmaya ya da statükoyu desteklemeye yol açtığı için kınanır. Baudrillard’a yöneltilen şu saldırıya kulak verin:

Baudrillard, hâlâ bir politik radikal olarak okunup kabul görür ve düşüncelerine giderek artan biçimde kapılanlar, kendilerini genellikle bir tür “radikal” olarak algırlar ... Baudrillard, her şeyi eleştiren, ancak nadiren statükoya yönelik pek çok tehlikeden herhangi bir şeyi olumlayan ciddi eleştirinin en son örneğidir ... Bir toplum soytarısı olarak o, dalga geçer, eleştiriye güvenli biçimde simüle eder, kendi mallarının reklâmını yapar, tüketim ve medya toplumunun budalalıklarıyla eğlenmeye kadar gider (Douglas Kellner, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, 1989).

Postmodernite = “muhalefet” eksi “tehlike” mi?

Batı rasyonalitesi, **sözmerkezcilik**, hümanizm, **Aydınlanma’nın** mirası, merkezîleştirilmiş **özne**, vb. karşısında “eleştirel” olmak, “postmodern” uğrağın yinelenen bir tutumudur. “Ne adına eleştiri?”, postmodernizmin muhalifleri arasında en sık duyulan nakarattır. Richard J. Bernstein, bu açmazın en etkili incelemelerinden birini sunar: “Eleştiri ‘gramer’inin kendisi, eleştiri için bir standart, bir ölçü, bir temel gerektirir, aksi halde –**Habermas**’ın iddia ettiği gibi– eleştirel güdünün kendisini tüketme tehlikesi vardır” (*The New Constellation*, 1990). Ve Bernstein, lehte ve aleyhte olanlar tarafından sık sık bir prototip postmodernist olarak sunulan Jacques **Derrida**’dan söz ederek ilerler: “Onaylansın ya da onaylanmasın, nihayetinde bir tür olumlamayla yönlendirilmeyen radikal eleştiriye kavrayamıyorum” (“Dialogue with

Jacques Derrida", Richard Kearney, ed., *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* içinde, 1984).

Nihilist, öznelci, ahlakdışı, parçalı, keyfi, bozucu, istekli; bu terimler tanıdık geliyor. Bunlar postmodernizm eleştirisinde kullanılan temel sözcük dağarından bazılarını oluşturur. Bu terimlerin, yalnızca günümüzde yaygın dolaşımda olduğunu değil –pek çok haklılaştırmaya sahiptirler– aynı zamanda şaşırtıcı biçimde uzun ve saygın bir soyağacına sahip olduklarını da düşünmek için zaman ayırmaya değer.

Bu yüzyılın ilk yarısında, *modernist* edebiyatın (Dostoyevski, Kafka, Musil) eğilimlerini (nihilizm, **ironi**, parçalanma) uygun bulmayan György Lukács gibi eleştirmenler, bu eğilimleri tam da bu terimlerle mahkûm ettiler. Bunu yaparken onlar –kasıtlı olarak– Hegel tarafından romantik çağdaşlarının (Novalis, Schlegel kardeşler, Schleiermacher ve Fries) öznelciliğine karşı bir yüzyıl önce ortaya konan uyarıları yankıladılar.

Postmodernizmin –ya da en azından içerdiği nihilist eğilimin– bu tür uzun bir geleneğe sahip olması olgusu, önde gelen postmodernistler tarafından tamamen kabul edilir. Uzun süre önce Jonathan Arac, postmodernizmin yenilik taslarken daima geleneğin izinde olduğu varsayımını öne sürdü. *Postmodern Durum* (1979) adını verdiği şeyin teşhisinde Jean-François Lyotard, bu durumun tarih boyunca tekrar tekrar gerçekleştiğini öne sürdü: "Öyleyse postmodern nedir? ... Şüphesiz o, modernin bir parçasıdır ... Bir eser, ancak ilkin postmodern olursa, modern hale gelebilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, sona eren değil, gelişme durumdaki modernizmdir ve bu durum, sürekliedir".

Lyotard, postmodernin pek çok değerli öncülünü gün yüzüne çıkarmıştır. Postmodernizmde eşitlenen eleştirileri değerlendirirken, onun örneğini izleme ve önemli bir geçmiş emsali inceleme çabasına girmeye degebilir.

Denis Diderot (1713-1784), büyük Fransız *Encyclopédie*'sinin yayına hazırlanmasına yaşamının yirmi yılını verdi ve Fransız Aydınlanma çevrelerinin merkezinde yer aldı. Rameau'nun Yeğeni'nde (*Rameau's Nephew*, 1761), yeni insanın bir portresini çizdi. Rameau'nun yeğeni, Diderot'nun kendisi ve eski arkadaşı Jean-Jacques Rousseau gibi bir *philosophe*'tur. Edebiyat cumhuriyetinin iddialı, öz-bilinçli ve kendini ironileştiren vatandaşıdır. Rameau'nun yeğeni geleneksel ahlâkî otorite biçimlerine, Kilise'ye, devlete karşı bütün ("anti-temelci") argümanları içkinleştirdi. Sonuç, Rameau'nun yeğenin, kendisini tamamıyla ahlâk dışı, kesinlikle bencil ve nihilist olarak ilan etmesidir.

Rameau'nun yeğeni, postmodernizmin eleştirmenlerinin esinlendikleri nihilist eğilimlerin klâsik prototipidir. Ancak Diderot'nun hikâyesi, şeytanın avukatlığını yapar ve bu kadar başarılı bir şekilde canlandırılan tehlikeli ahlâkdışılığa ve öznelciliğe etkili bir antidot sunmaz. Böylelikle hikâyenin kendisi, tam da saldırdığı postmodernizme uygun düşer.

Diderot, hikâyeyi öyle tehlikeli bulmuştu ki, onu yayınlamadan bırakmıştı. Diderot'nun çoğu kişisel düşüncümleri, onun iyi bir insan, ahlâklı bir kişi olmayı ne kadar çok istediğini gösterir. Ancak aynı zamanda bu düşüncümler, Diderot'nun ahlâkî kodlar yukarıdan verilmeseydi, ahlâkî bilincin kaçınılmaz olarak belirsizlik, muğlaklık ve şüpheyi içereceğine yönelik farkındalığını da gösterirler.

Ahlâkî bir dürtünün postmodernist manzarada ayakta kalabileceği ve kalması gerektiği, Zygmunt **Bauman**'ın, kitaplarında sürekli yinelediği bir mesajdır. Bauman'ın –muğlaklığı yok etmeye kalkışmamak, bunun yerine onunla yüzleşmeyi ve onunla yaşamayı öğrenmek zorunda olduğumuz nosyonunu içeren– postmodern etiği, onun Aydınlanma dönemindeki selefi Diderot tarafından iyi anlaşılmıştı.

Postmodernizm, –Bauman'ın yakın zamanlı çeşitli yazılarında olduğu gibi– polemik olmayan, dikkatli bir biçimde geliştirildiğinde, yeni bir çilecilik ve tevazu talep eder. Yalnızca eylemlerimizden değil, umutlarımız ve düşlerimizden bile vicdanî olarak sorumlu olmamızı talep eder. Bütün önceki teorik çerçevelere, programlara ve toplumsal hareketlere ilişkin yaygın postmodern inanç yitimine muhalefet etmek, insanı, yıpranmış yanılmalara diriltmek, dünyasını ya da en azından dünya hakkındaki görüşünü yeniden büyülemek istemekle suçluyor görünür.

Postmodernizm ve eleştirmenleri arasında sınır çizmenin bir yolu, postmodernizmin, modernitenin sürekli değişimine eşlik eden ütopyacı, düşsel unsurları reddedişine odaklanmaktır. Marxizm dâhil modernizmler, daha iyi bir dünyayı düşlediler. Bu dünyanın, daha iyi bir dünya düşü temelleri üzerinde yasalaştırılması, postmodernizmin ötesine geçmeye çalıştığı bu modernizmin temel kusuru olarak görülür.

Pek çok postmodernist ve neo-Marxist arasındaki düşmanlık, bu yüklü mesele etrafında döner. Postmodernistler, komünist rejimlerin otoriterizmini, gerçekleştirilemeyen bir düşü gerçekleştirmeye çalışmanın ya da ütopyaya el atıp onu gerçekten varolan toplumlarda kurmaya çalışmanın bir sonucu olarak ele alırlar.

Marx, geleceğe yatırım yapma konusundaki Yahudi yasaklamasına daima saygı göstererek, alaya aldığı “ütopyacı” sosyalistleri eleştirdi. Ancak Marx’a göre, gelecekteki komünist bir toplum üzerine spekülasyon yapmayı reddedişi, kendi sosyalist sosyal biliminin “bilimsel” doğasının bir özelliği idi.

Marx’a göre –Marx’ın tarihsel materyalizminin biricik hedefi olan– kapitalizmin *ahlâkî* bir mesele olduğu daha açık kılınmaz. Yaşamı boyunca Marx’ın düşüncesi, kendi ateşli politik bağlılığını ifade etti. Ve teoremin pratikle ilişkisi sorunu, Marxist gelenek içinde daima önemli bir sorun olmuştur. Lenin’in Rusya’daki zaferinden beri, 70 yıldır bu sorun, Batılı Marxist entelektüeller için giderek artan biçimde karmaşık ve uzlaşmaz bir hale geldi. Pek çok Batılı Komünist Parti ve işçi sendikası, otoriter örgüt biçimleri geliştirse de, Sovyet Rusya’da kurulan totaliter komünizm biçimi, önde gelen Batılı Marxist entelektüeller arasında görece az destekçi buldu. Öte yandan, Çin komünizmi ve özellikle Mao tarafından başlatılan “Çin Kültür Devrimi”, 1960’ların sonlarındaki öğrenci protestoları sırasında çoğu kimse tarafından coşkuyla karşılandı. Fransız postmodernizmiyle ilişkilendirilen, Lyotard ve Baudrillard’ın da içinde yer aldığı önde gelen figürlerin çoğu, Fransa’da Marxist ve “**post-Marxist**” gruplaşmalardan ortaya çıktı. Sovyetler Birliği’ndeki totaliterizm karşı tepki, Fransız solundaki dar zihinlere ve otoriter pratiklere karşı tepkiyle paralellikler gösterir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru hem Marxizm hem de modernizm, postmodernizm içindeki muhalif dürtünün kolay hedefleri haline geldiler. Her ikisi de kurumsallaşmıştır, her ikisi de “yerleşik” bir düzenle ilişkili hale gelmiştir –hatta bu, muhalif grupların, işçi sendikalarının, parti örgütlerinin, akademik fakültelerin “yerleşik” düzeni bile olsa.

Günümüzde Marxist politik pratik nosyonu, kendi içinde paradoksal bir döngüye sahiptir. Öte yandan, Marx’ın teorik kavrayışları ve başarıları, günümüzde öylesine geniş çapta kabul görür ki, epey zamandır herhangi bir politik yönelim ve gruplaşmanın malı olmaktan çıkmışlardır. Günümüzde her kim, toplumu sosyolojik ve tarihsel açıdan anlamaya çalışırsa çalışsın, kendisini Marx’ın fikirlerini kullanıyor, bu fikirleri düzeltiyor ve genişletiyor bulacaktır.

Postmodernist eğilimlere ilişkin en keskin eleştirilerin çoğunun, şu ya da bu şekilde, Marxist gelenek içinde çalışmayı sürdürdüklerini düşünen yazarlardan gelmesi şaşırtıcı değildir. Örneğin Alex Callinicos, sömürünün doğasının temelde değişmeden kaldığını vurgulayan bir

Marxisttir. Toplumda meydana gelen değişiklikleri anlamak için, kendisinden artı değer çıkarıldığı mekanizmaları çözümleyerek başlamak gerekir. Fredric **Jameson**, tarihsel gelişme hakkında Lukácsçı ya da Hegelci-Marxist bir perspektif geliştirip, postmodernizmi “geç kapitalizmin mantığı”nı ifade ediyor olarak ele alır. Başka bir deyişle postmodernizm, gelişiminin belirli bir evresinde kapitalist sistemin belirtisi olarak ele alınır. Tüketici siber-toplumumuza uygun bir eleştirel perspektif geliştirmek için Douglas Kellner, **Frankfurt Okulu’nun Eleştirel Teori** geleneğinin yaygın biçimde moda olan Fransız teorisinden daha fazla şey sunduğunu öne sürdü:

Günümüzde moderniteyi, sınıf politikasını, emek ve üretimi, emperyalizmi, faşizmi ve Baudrillard’ın fazla kafa yormadan reddettiği diğer politik ve toplumsal teoriler tarafından tanımlanan fenomenler kadar, klâsik ve neo-Marxizm tarafından tanımlanan fenomenleri de aşip geride bıraktığımızdan emin değilim. (*Jean Baudrillard*)

Jameson gibi Kellner da, postmodern düşünceyle çok ciddi bir ilişkiyi yürütür ve kendi çağdaş toplum çözümlemelerinde postmodernistlerden çokça yararlandığını gözönüne serer. Bununla beraber, Fransız postmodernistlerinin neo-Marxist kültürel çözümleme geleneğini reddedişlerinde aşırı derecede aceleci olduklarını vurgular:

Benim, kapitalizmin yeni aşaması –tekno-sermaye olarak kapitalizm– şeklinde kavramsallaştırdığım toplumun yeni aşamasının yapılandırılmasında sermaye mantığının giderek daha önemli bir rol oynadığı noktada Baudrillard, Lyotard ve **Foucault** gibi Yeni Fransız Teorisyenler, eserlerini, kapitalizmin Marxçı eleştirisinden ayırırken, ciddi bir teorik ve politik hata yapmışlardır. (*Jean Baudrillard*)

Postmodernistlere göre Lyotard, bütün gelişmiş ülkelerde “(sosyalist) mücadelelerin ve onların araçlarının sistemin regülatörlerine dönüştürüldüğü” görüşünü temsil eder (*Postmodern Condition*). Postmodernistlere karşı neo-Marxist eleştirmenler, postmodernist eleştirinin her zaman zaten eleştirdiği sistemle işbirliği yaptığını öne sürerler.

Postmodernizm, bütün kürede kültürel tezahürlere ilâştirilebilen bir etikettir. Bununla beraber, felsefede ve kültür teorisinde postmodernizm, ayrı bir Fransız aksanına sahiptir. Baudrillard ve Lyotard gibi önde gelen kültür teorisyenleri, Paris’te tanıştıkları farklı Marxizm biçimlerinden uzaklaştılar. Maalesef, Fransız entelektüelleri safında, Almanca konuşan alanda geliştirilen Marxçı gelenek tarzıyla ciddi biçimde ilgilenme yönün-

de güçlü bir girişim yoktur. İki geleneği birbirleriyle eleştirel ilişkiye sokmak, büyük ölçüde Jameson, Kellner ve Bernstein gibi İngilizce konuşan yazarlara bırakılmıştır.

Bu genellenmenin dikkate değer bir istisnası, Lyotard'ın Fransız teorisinin, kendisini, Alman toplum teorisini Jürgen **Habermas**'ın düşüncesiyle karşıtlık içinde tanımlama tarzı olarak görünür. *Postmodern Durum*'da Lyotard, postmodernizmin, Habermas'ın tutkulu entelektüel projesinin açık bir eleştirisi olarak (üst anlatılara bir şüphe olarak) çokça alıntılanan tanımlamalarını geliştirir. Bu biricik ayrım için Habermas seçilmiştir; çünkü onun amaçları çekinmeden (analitik ve yapıbozucu olmaktan çok) sentetik ve yapılandırıcı olarak kalır. Habermas, evrensel olduğunu iddia ettiği idealleri (oldukça soyut idealler olsalar da) onaylar ve onun toplum teorisi, sürekli olarak (tarih evrelerini içine alan) beşerî evrim açıklamalarıyla ilişkilendirilir. Habermas'ın, kendi kapsamlı iletişim ve söylem teorileştirmesinin özünde önemli bir rol oynayan "uzlaşma duyulan ilgi" nosyonunu belirli bir güçlük çevreler. Modernite kavramını merkeze alan Habermas, sık sık tamamlanmamış modernite projesinin en gözü pek savunucusu, Aydınlanma mirasının güçlü bir taraftarı olarak kabul edilir.

Habermas, postmodern teori ve neo-muhafazakârlık arasında karşılaştırmalar yaptığı "Postmoderniteye Karşı Modernite" ("Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 1981) başlıklı bir makalede, postmodernizme toplum teorisi içinde erken bir yanıt sundu. Habermas'ın postmodernizmin kusurları ve tehlikeleri olarak gördüğü şeyin daha güçlü ve sağlam incelemesi, onun *Modernitenin Felsefi Söylemi*'ndeki (*The Philosophical Discourse of Modernity*, 1985) on iki dersinde sunuldu. Ancak burada da ilgi, doğrudan değildi. Habermas, postmodern düşüncenin, Nietzsche'deki, Heidegger'deki ve sürrealist Georges Bataille'daki geçmişinden olduğu kadar, Foucault ve Derrida'dan da söz eder. Ancak moderniteyi (ve postmoderniteyi) anlamının daha umut verici bir temeli olarak gördüğü şeyi, Hegel'in kavrayışları ve geç kapitalizmin (ve geç modernizmin) Horkheimer ve Adorno tarafından teorileştirilmesi aracılığıyla izlemekle daha fazla ilgilenir. Richard Rorty, Habermas ve Lyotard'ın görüşlerinin özlü bir özetini art arda sunar:

Habermas'ın bir "teorik yaklaşım" barındırdığını düşündüğü herşeyi, şüpheli Lyotard bir "üst-anlatı" olarak kabul edecektir. Bu tür bir yaklaşımdan vazgeçen herşeyi, Habermas "neo-muhafazakâr" olarak kabul edecektir; çünkü bu,

Aydınlanma'dan beri Batı demokrasileri tarihini belirleyen çeşitli reformları haklılaştırmak için kullanılan ve hâlâ hem Özgür hem de Komünist dünyaların sosyo-ekonomik kurumlarını eleştirmek için kullanılmakta olan nosyonları dışlar. Aşkın değilse bile, en azından “evrenselci” bir bakış açısından vazgeçmek, Habermas’a liberal politikanın merkezinde bulunan toplumsal umutlara ihanet etmek gibi görünür. Böylelikle, Habermas’ın Fransız eleştirmenlerini, evrenselci felsefeden kaçınmak için liberal politikadan vazgeçmeye hazır ve Habermas’ı, liberal politikayı desteklemek için bütün sorunlarıyla evrenselci felsefeye sıkıca tutunmaya çalışıyor buluruz. (“Habermas and Lyotard on Postmodernity”, Richard J. Bernstein, ed., *Habermas and Modernity* içinde, 1985)

Richard J. Bernstein’ın *Yeni Kümeleşme*’de (*The New Constellation*) bize hatırlattığı üzere, “Hegel felsefesinde en temel, güçlü –ve belki de ayartıcı– tema, uzlaşma (*Versöhnung*) vaadi ve icrasıdır”. Habermas’ın iletişim ve söylem incelemesi, bu ruhu taşır ve bu temelde “sistematiik biçimde bozulan iletişim”i aşmaya çalışır: “(Uzlaşma karşı koyan) olumsuzluğun, parçalanmanın, yarılmaların, tekilliğin, çoğulluğun ve kopuşların ‘postmodern’ yüceltilişleri, derin bir biçimde anti-Hegeli tavrılardır”. Hegel’den Habermas’a (ve hâlâ aktif diğer pek çok gelenek içinde öteye) kadar yalnızca yaşayanlar arasında uzlaşım değil, aynı zamanda ölülerle de uzlaşım umudu üzerinde durulur. Geçmiş alıntılama, parodileme, pastişleme, kullanma ve yeniden-kullanma tarzındaki postmodernist tutum, kesinlikle zamanımızın önemli bir belirtisidir. Postmodernist entelektüel metropolis, mezarlığı olmayan bir metropolistir –bu metropolisin ortasında hiçbir “ölü merkez” yoktur.

On sekizinci yüzyılın başında, “eskiler” ve “modernler” arasında büyük bir tartışma yaşandı. “Eskiler”, klâsik Yunan ve Roma uygarlıklarının bütün standartların ve bütün edebi ideallerin kaynağı olduğunu kabul ettiler. “Modernler”, yeni çağın yeni standartlar ve yeni ifade biçimleri gerektirdiğini öne sürdüler. Bu bağlamda hatırlamamız gereken şey, bunun, Yunanca’yla yetişen insanla, Latince’yle yetişen insan arasındaki bir tartışma olduğudur. Aydınlanma’nın önde gelen figürlerinin ortaya çıktığı “modern” kampta yer alanlar da klâsikleri iyi biliyorlardı. Tartışmaya katılanların hepsi, Aristoteles ve Aristophanes’e, Tacitus ve Cicero’ya çok yakındılar.

Bütün atalarımıza karşı üstünlük duygusu ve bu yüzden onlardan kopma yönündeki “modern” duygumuz, olağanüstü bir zihin karışıklığı

ve yabancılaşma deneyimidir. Eskilerden en azından birkaçının otoritesini kabul etme gereksinimini daima duyarız. Modernite boyunca “klâsik” kanon sürekli canlandırılır. Ancak yakın zamanlara kadar araştırma, daima eski dünyada rol alan muazzam prototipler ve öncüller çeşitliliğine geri döndü. Hem evrenselcilik hem de Aydınlanma *philosophe*’lerinin reformcu gayretinden yirminci yüzyıl avangardının estetik deneylerine kadar çeşitli modernizm biçimlerini karakterize eden “elitizm”, buradan doğar.

Kitle eğitiminin gelişimi, yirminci yüzyılın toplumsal tarihini şekillendirmede anahtar faktörlerden birisidir. Eğitim, yüzyılın sonunda, tamamen vazgeçemediğimiz bir “büyük umut”tur. Evrensel eğitimin bir önkoşulu (ve etkisi) Latince’nin, Yunanca’nın ve “klâsikler”in etkili bir biçimde azaltılan rolüydü. Yirminci yüzyılın ilk yarısında modernizm, “klâsikler”in bu anlamda hâlâ müphem olsa bile, aktif bir mirası temsil ettiği entelektüel bir alanda işledi. “Klâsikler”, geçmişin mirasına ayrıcalıklı erişim olanağı tanıyarak, giderek ayrıcalıklı bir eğitimin temel taşı olmaya başladılar. Aynı zamanda klâsik yazarların ve klâsik temaların (mitler ve mitemlerin) sürekli yıkıcılığı hoşnutsuz, yine de neredeyse her zaman “iyi eğitilmiş” entelektüeller arasında modernizmin radikal evrenselciliğini besledi.

Bu arada, pazar talepleri, dünün modalarını zaten eski, tamamen modası geçmiş bir şeye –“klâsik” olarak yeniden dirilmeye hazır bir şeye– dönüştürür. Tarih devirleri, bir ticari kültürün mandarinleri tarafından, kendileri ve başkaları bir çıkar sağlayabilsinler diye yönlendirilir. Bütün kültür endüstrileri içinde en büyük patlama, miras endüstrisi içinde gerçekleşmiştir.

Radikal avangard talep, sanat ve toplum ya da sanat ve gündelik yaşam arasındaki uçurumun üstesinden gelmekti. Yirminci yüzyılın ilk yarısında bir modernist avangardın öngördüğü estetikleşmiş dünya, günümüzde fazlasıyla gerçek, *hipergerçek* hale geldi. Ve bu hipergerçeklik durumu, sanatsal avangard tarafından değil, metalar ve tüketim kültürümüzü destekleyen sayısız yaratıcı işçi tarafından gerçekleştirildi. Sürrealizmden sonra, birden fazla sanat biçiminde etkili, kolektif öneme sahip hiçbir estetik hareket ortaya çıkmadı. Douglas Kellner’ın işaret ettiği üzere postmodernizm, yirminci yüzyılın başlarındaki devrimci avangard tutumları sürekli parodileştiriyor. Bu durum, piyasaya çıktığında yoğun bir ısrarla kendisini tamamıyla yeni bir şey olarak ilan eden postmodernizmin en azından bir türü için doğrudur:

Baudrillard üzerine hemen her İngilizce tartışma, onun haklı olduğunu, postmodern durumun içinde olduğumuzu, moderniteyi geride bıraktığımızı ve eski kategorilerin ve eski ayrımların artık tutmadığı, niteliksel olarak yeni bir toplum içinde olduğumuzu önvaryıyor görünür. Bu tür bir görüşün, kısmen hüsnükuruntu olduğuna inanıyorum. (*Jean Baudrillard*)

Son zamanlarda, modernitemizde daha mütevazı, umutlarımızda daha tedbirli, gelecek vaadinde daha şüpheli olmayı öğrendik. Artık modernite projesini, incelemeksizin basitçe kabul edemeyiz. Bu postmodern belirsizlik bile, artık yeni değildir. Postmodernite, sayısız ders kitabına zaten girdiği gibi, sözlüklere ve ansiklopedilere girmeye de hazırdır. Modernite, geç modernite ve postmodernite gelenekleri üzerine tartışmalar sürecektir ve bu tartışmalar, nereden geldiğimiz ve nereye gidiyor olduğumuz konusunda ciddi düşünüm üretmek için sürecektir.

II. BÖLÜM

İSİMLER VE TERİMLER

ACKER, KATHY: ROMANCI (1948-1997) Yayın yaşamına 1970'lerin ortalarında, küçük yeraltı gazete-lerinde bir dizi **metin** yayınlarak başladı. 1980'lerin ortalarında Londra'ya taşınması, büyük bir yayınevi *Lise-de Kan ve Bağırsaklar*'ı (*Blood and Guts in High School*, 1984) yayınladığında daha büyük bir izleyici kitlesi-ne ulaşmasıyla aynı zamana rastlar. Eserleri Sade'dan, Bataille'dan, savaş sonrası Fransız romanından ve en açık biçimde William Burroughs'un "parçalarla ayırma" [cut-up] ve kolaj tekniklerinden etkiler taşır. Çoğu kez genç bir kızın, ataerkil bir figür (genellikle babası) ile çeşitli sınırlı mekânlarda (haremler, aile evleri) sado-mazoşist bir cinsel ilişki ile başlayan kapsamlı serüvenlerini betimleyen eserleri, romanın alışılmış özelliklerinden (ve hazlarından) –tutarlı karakter yaratımı, olay örgüsü ve psikolojik motivasyon– hiçbirini taşımaz. Okur, hangisinin daha nahoş olduğuna karar vermede güçlük çekse de bu eserler, cinselliğe ve şiddete ilişkin aşırı derecede canlı betimlemeleriyle şaibelidir. Bu tarzın örnekleri, *Lisede Kan ve Bağırsaklar*, *Sersemliğin İmparatorluğu* (*Empire of the Senseless*, 1988) ve *Don Kişot*'dur (*Don Quixote*, 1986). Acker, "Romanın kışına bir bıçak, küçük bir bıçak sokmak istedim", demiştir.

Pek çok bakımdan kitapları, en avangard biçimiyle **postmodern** romanın elkitabı örnekleridir. Bu eserlerde, cinsel sınıraşımlarını, lirik pasajları,

"Ötekilik" alanının işgallerini, farklı türlerin (romans, bilim-kurgu, pornograf, serüven) kullanımını, yüksek ve popüler kültürel eserlerden (Dickens, Cervantes, William Gibson) intihali, akışkan öznelliklerin temsilini, orijinallik ve gerçekçilik kavramlarının sorgulanmasını buluruz. Şen şakrak bir roman olan *Merhaba, Ben Erika Jong* (*Hello, I'm Erica Jong*, 1984), Jong'un *Uçma Korkusu*'nun (*Fear of Flying*, 1973), mükemmel bir örneğini oluşturduğu 1970'lerin bilinçlendirici, cinsel açıdan özgürleşmiş feminist romanıyla dalga geçer. Roman, Jong'un realist estetiği ile oynar ve cinsellik ile ölümü, fütursuzca iyimser olan Jong'un asla yapamayacağı şekillerde birleştirir. Bu eser, aynı zamanda "yazarın ölümü" hakkında bir parodidir ve "RIP E. J." yazısını taşıyan bir mezar taşı betimlemesiyle sona erer. *Nemfomanyak Olduğumu Düşledim* (*I Dreamt I Was a Nymphomaniac*, 1975), Acker'in ifadesiyle, "'Ben' sözcüğü üzerine bir deneme"yken, *Kathy Haiti'ye Gidiyor* (*Kathy Goes to Haiti*, 1978), pornografik kaynaklardan alınan materyallerle sözde otobiyografi bölümlerini art arda sıralar. Acker'in, başlangıç noktası olarak *Hazine Adası*'nı (*Treasure Island*) kullandığı son romanı *Pussy, Korsanlar Kralı* (*Pussy, King of the Pirates*, 1996), bir kez daha genç bir kızın serüvenlerini, kadın vücuduna benzeyen bir mekân kullanarak anlatır. Bu "gecikmiş", oldukça dolayımli metinler, Acker'in "medya aracılığıyla ortaya çıkan gerçekliğimiz, şimdi başka me-

tinlerdir” sözlerinde ifade bulan inancını yansıtır.

Eserlerinin tartışmalara yol açtığını söylemek gereksizdir; bazılarına göre, Acker’ın romanları yalnızca “porno boşboğazlıkları”dır. Bazılarına göre de, romanda, bir tür **Deleuzcü** “akış” olanağını temsil ederler. En iyi durumda, okuyucuya çağdaş romanın olanakları hakkında bir fikir verirler. Jonathan **Dollimore**’un ortaya koyduğu şekliyle bize, **iktidar** ve hazzın birbirlerini dışlamadıkları, aksine güçlendirdikleri yönünde rahatsız edici bir teklif sunarlar ve sonuçta bu, Acker’ın romanlarının en nahoş yönü olarak gösterilebilir. [PD]

ACKROYD, PETER: ROMANCI, BİYOGRAFİ YAZARI (1949-) Üretken bir yazar olan Ackroyd, eleştirel beğeni toplayan pek çok roman yazmıştır: *Chatterton* (1987), *İlk Işık* (*First Light*, 1989), *İngiliz Müziği* (*English Music*, 1991), *Doktor Dee’nin Evi* (*The House of Doctor Dee*, 1993), *Cinayet Sanatı* (*Dan Leno and The Limehouse Golem*, 1995) ve *Clerkenwell Hikâyeleri* (*The Clerkenwell Tales*, 2003). Bu romanların hepsi, bir tür gizem çözme çabası içeren tarihsel romanlardır. Ackroyd ayrıca T. S. Eliot, Charles Dickens, William Blake ve Sir Thomas More (1984, 1990, 1995, 1998) üzerine başarılı biyografiler de kaleme almıştır. Romanlarının pek çoğu gibi bu biyografiler de, bir anlamda –Ackroyd’un doğduğu ve yaşadığı yer olan– Londra hakkındadır. *Londra: Bir Biyografi* (*London: A Biography*, 2000) bu sürekli ilginin mantıksal devamıdır.

Ackroyd’un üçüncü romanı, adını duyurduğu ve geçmişin mevcudiyeti, gizli bilgi ve irrasyonel gibi sık kullanacağı temaları örnekleyen, korkunç (ve korkunç bir şekilde komik) *Hawksmoor*’du (1985). Roman, art arda gelen bölümlerde bir dizi paralel cinayet öyküsü –cinayetlerin bir grubu on sekizinci yüzyılda, diğer grubu yirminci yüzyılda geçer– ve bu öykülerin ilişkilendirilebilecekleri tarzları anlatır.

Ackroyd’un öz-bilinçli tarihsel pastişleri, üslup olarak **postmodern** görülebilirken, duygu olarak büyük ölçüde **anti-modern**dir. *Hawksmoor*, **Aydınlanma**’nın insanlığın ilerlemesi ve mükemmelleşmesine duyduğu inançla dalga geçmek için, mimar ve bilimadamı Sir Christopher Wren figürünü kullanır. Bunu yaparken, Ackroyd’un üslup olarak keyiflendirici, felsefi olarak muhafazakâr ve derinden kötümser olan romanı, modernitenin entelektüel ve etik temellerini sorgular. [PD]

ADAMS, JOHN: BESTECİ (1947-) Adams, Steve **Reich** ve Philip **Glass** gibi kendinden kıdemli bestecilerin attığı temeller üzerine kurulan **minimalist** geleneğin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Adams, bestecilikte, yalnızca kendi içgüdülerine değil, aynı zamanda müziğin doğal güçlerine ters olduğunu düşündüğü **modernist** yaklaşımın (yani Avrupalı savaş sonrası avangardın –Boulez, Stokhausen, vb.) sıkı bir eğitimini almıştır. Ancak Adams, mezuniyetinden ve San Francisco’ya taşınmasından sonra Reich, **Riley** ve Glass’ın minimalist müziğine açıldı. Bu müzik,

modernist müzik diline bir alternatif sunarak, zengin poliritmik dokularıyla ve baş kaldıran statik ahengiyle Adams'a büyük ölçüde esin kaynağı olacaktır.

En azından erken döneminde minimalizm süreçler, aşamalı değişim ve müzikten bir tür nesnel ayrılma adına, öz-ifadeyi ve her tür duygusalılık biçimini reddetmiştir. Diğer bestecilerle birlikte Adams, pek çok minimalist tekniği benimseyecekti; ancak bu teknikleri daha anlamlı, daha canalcı ve çoğu kez daha uyumsuz olan kendi müzik diline uyarlayacaktı. "Post-minimalizm" terimi, sık sık bu müziği tanımlamak için kullanılmaktadır. Adams'ın erken dönem parçalarından biri olan "Shaker Loops" (1978), sabit bir ritmik vuruş, yinelemeli yapılar, ton sabitliği ve poliritim gibi bilinen minimalist teknikleri uygulamanın yanı sıra, duygusal ve dramatik bir anlatı geliştirir.

Adams iki opera bestelemiştir. İlki, *Nixon in China* (1987), konusunu, Richard Nixon ile Çinli lider Mao Zedong arasında 1972 yılında gerçekleşen tarihi toplantıdan alır. Bazıları tarafından "realist", bazıları tarafından "sürrealist" olarak nitelendirilen tam boyutlu üç perdeli bu eser, açık bir politik ifadeye yer vermez ve politik hicve direnir. İkinci operası *The Death of Klinghoffer* (1990), bir gezinti gemisi olan *Achille Lauro*'nun 1985 yılında Filistinliler tarafından kaçırılmasından esinlenir ve Arap ve Yahudi halkları arasında süregelen çatışmaya düşünsel bir bakış sunar. Beş yıl opera dünyasından ayrılan Adams daha karmaşık, daha kontrpuanlı ve daha uyumsuz bir müzik üslubu geliştir-

mesine olanak sağlayan orkestral eserler üzerine yoğunlaşmıştır: "El Dorado" (1991), Oda Senfonisi (1992) ve Keman Konçertosu (1993). 1995 yılında müzik tiyatrosu dünyasına dönen Adams, "I was Looking at the Ceiling then I saw the Sky" adlı parçayı besteledi. Yönetmen Peter Sellars ve şair June Jordan ile yaptığı bu ortak çalışma, kendi operalarına göre hem indirgenip özleştirilmiş, hem de daha yalın ve daha erişilebilir beste üslubuna geri dönmeye olanak tanımıştı. Adams'ın yalnızca minimalizm türünü geliştirip genişletmekle kalmayıp, bundan dolayı "klâsik" müzik kurumunun saygınlığını kazandığı da açıktır. [AB]

ADORNO, THEODOR

WIESENGRUND: FİLOZOF (1903-1969) Adorno, Max Horkheimer ve Herbert Marcuse'le birlikte, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün ya da **Frankfurt Okulu**'nun üyeleri tarafından geliştirilen "eleştirel düşünce"nin başlıca temsilcisidir. Frankfurt'taki üniversite yıllarında Adorno, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve müzik eğitimi almıştır. Daha sonra 1925 yılında, Viyana'da Alban Berg ile beste çalışmış ve Arnold Schoenberg tarafından geliştirilen "yeni müzik"i atonalitesinden dolayı büyük bir takdir toplamıştır. Adorno, pek çok beste yaptığı kadar, müzik üzerine çokça yazmıştır da. Estetiğin bu ve başka alanlarında Adorno, modernizm içindeki radikal ve eleştirel itkilerin kararlı bir savunucusu olmuştur. Bununla beraber, felsefede Adorno'nun eserleri, **modernizme** (belirli fikirlerin veya açıklamaların üzerine yoğunlaşırsa) ya da **postmodernizme** (performatif unsur, eleştirel düşünce akımının düşünsel

dramatizasyonu –“düşünceye karşı düşünme”– gözönüne alınırsa) eşit mesafede okunabilir.

Adorno'nun en önemli felsefi kaynağı, **Hegel**'dir. Hegel gibi, Adorno'nun kendi düşüncesi de, devamlı olarak birey ile toplum arasındaki, tikel ile evrensel arasındaki diyalektik gerilimi kuşatır. Öte yandan Adorno –Marx gibi– Hegel'in temel iddiasının (bu diyalektik kutupların uzlaşımını ger-çekleştirmiş olma) Hegel'i, idealizmin aldatıcı biçimlerine mahkûm ettiğini düşünür. Adorno, Hegelci olanı da dâhil olmak üzere, bütün organik bütünlük fantezilerini gerilemeci olarak değerlendirir. Adorno tarafından önerilen “**negatif diyalektik**”, sürekli olarak nihai bir sentezi zayıflatıp alt etmeyi amaçlar.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü Nazi Almanya'sından sürgüne zorlandığında Adorno, kitle kültürünün Amerikan ticari biçimleriyle esaslı bir biçimde uğraşmaya başladı. Sonuç, kültürün birlikli, kapalı ve “bütüncül” bir sistem olma eğilimini vurgulayan geç kapitalizm kültürünün ve toplumsal organizasyonunun bir çözümlemesiydi. Adorno, “kültür endüstrileri” olarak adlandırdığı şeyle, bilincin manipülasyonu üzerine yapılan pek çok çalışmaya katkıda bulundu. Adorno'ya göre bunlar, giderek daha fazla “yönetilen dünya”nın lanetli bir portresinin temel unsuru haline geldiler.

Giderek irrasyonelleşen ve kontrol edilemeyen bir dünyaya karşı Adorno, felsefi aklın bütün güçlerini harekete geçirmeye çalışmıştır. (“Şuna tam olarak inanıyoruz ki, ... toplumsal özgürlük aydınlanmış düşünceden ayrı-

lamaz”) Yine de, Adorno'ya göre, bilimsel rasyonalite ve araç-sonuç hesapları biçimiyle aklın kendisi sorunun bir parçasıdır. *Aydınlanma'nın Diyalektiği* (*Dialectic of Enlightenment*, 1947) adlı eserinde Adorno, Max Horkheimer ile birlikte, aklın gelişiminin karanlık yönünü teşhis etmeye çalıştı. Adorno'nun bu kitabın içinde kurduğu Odysseus'un yolculuğu alegorisine göre, aklın baskıcı potansiyeli, 18. yüzyılda *Aydınlanma*'nın akıl kavramıyla (Adorno bu kavramı, “özdeşlik mantığı” ve “özdeşlik felsefesi” olarak nitelendirir) birlikte ortaya çıkmamıştır, köklerini Batı kültürünün tam başlangıcında bulur. Özdeşliğe bağlı rasyonalite, her zaman tekilliği, farkı ve **Ötekiliği** reddetmek, bastırmak ve bozmak zorunda kaldığını hissetmiştir. Rasyonalitenin, insanoğlunun doğaya egemenliğini sağlamadaki olağanüstü başarısı, değiştirilemez bir biçimde, erkeğin erkek üstünde (ve kadın üstünde) hâkimiyetine yol açar.

Bu görüntünün karanlığı karşısında Adorno, bilinçli bir biçimde *Aydınlanma*'nın en çılgın ütöpik düşünüyü onaylar: *insan ıstırapının* sonu. “Umut-suzluk karşısında güvenilir bir biçimde uygulanabilecek tek felsefe, her şeyi, kendisini kurtuluş bakış açısından sunuyor olarak düşünme girişimidir. ... Dünyayı yerinden eden ve yabancılaştıran, onu, bir gün mesih ışığının altında görüneceği kadar yoksul ve çarpık olarak, çatlaklarıyla ve yarıklarıyla açığa çıkaran perspektiflerin biçimlendirilmesi gerekir”. [LS]

AMIS, MARTIN: ROMANCI (1949-) Amis'in kara hiciv romanları, çağdaşlarında bulunmayan bir teknik ustalık

ve sözel parlaklık gösterir. O, **post-modern** romancıdan beklenen bütün biçimsel hileleri sergiler: güvenilmez anlatıcılar [ikisi *Başarı*'da (*Success*)], yazara ait tuhaf müdahaleler [*Para*'da (*Money*) yazar, ana karakter John Self ile satranç oynar], ve zamansal manipölasyon [en olağanüstü biçimde, bir toplama kampı doktorunun yaşamını geriye saran *Zaman Oku*'nda (*Time Arrows*)].

Amis'in ilk iki romanı, *Rachel'in Evrakları* (*The Rachel Papers*, 1973) ve *Ölü Bebekler* (*Dead Babies*, 1975), geleneksel ahlâkî değerlerin bulunmadığı bir dünyada, gençliğin bencilce haz peşinde koşmasını betimler. Daha sonraki iki romanı *Başarı* (1978) ve *Öteki İnsanlar: Gizemli Bir Öykü* (*Other People: A Mystery Story*, 1981), biçimle giderek artan serüvensel bir deneyi gösterir: ikinci romanda dünya, amnezik bir kişinin yabancılaştırıcı, masum bakışından görülür. *Para: Bir İntihar Notu* (*Money: A Suicide Note*, 1984) ve *Londra Alanları* (*London Fields*, 1989), yıkıcı ahlâkî hicivle karmaşık biçimsel yapıları birleştirirken, Amis'in en iyi olduğu yönü gösterir. İlk romanda Reagan-Thatcher yıllarının açgözlülüğü ve çöküşü, ikincisinde suçluların oluşturduğu alt sınıfın hastalıklı ahlâk bozukluğu, Amis'in parlak anlatım tarzıyla yansıtılır. *Enformasyon* (*The Information*, 1995), Londra'nın edebî seçkinleri arasındaki korku ve isteksizliği sergiler. Daha yakınlarda, kurgusal-olmayan oldukça kişisel eser, *Korkunç Koba: Kahkaha ve Yirmi Milyon*'da (*Koba Dread: Laughter and the Twenty Million*, 2003) Amis hicvini (babasının bir süre içinde yer aldığı) yirminci yüzyıl

Sovyet komünizmini destekleyen Batılı entelektüellere çevirmiştir.

Amis'in ünlü teknik özelliklerinde görülen postmodernist estetik, dikkatlice düşünülmüş postmodernist etik ile uyudur. Amis, **Aydınlanma** değerlerinin eleştirisinin, benlik kavramının parçalanmasının ve **iktidar** ile bilginin birleştirilmesinin farkındadır. [AM]

ANDERSON, LAURIE: PERFORMANS SANATÇISI, BESTECİ (1947-) Laurie Anderson, sınıflandırmalara karşı çıkışıyla **postmodernist**dir. Anderson, bütün eserlerinde sanat, müzik ve gösteri, hüner ve teknoloji, avangard ve ticari olan arasındaki sınırları istikrar-sızlaştırır. Performanslarında cinsiyet ve teknoloji hakkındaki varsayımlardan yararlanırken, bunların geleneksel sınırlarına meydan okur. Kırkbeş dakikalık bir parça olan *For Instant*s (1976) eserin yaratımındaki teknik güçlüklerle ilişkin açıklamalarla "ne oldu" ve "olan şey hakkında ne söyledim, ne yazdım" arasındaki postmodern ayrımları birleştirmiştir. Viofonografında –kemanda yayın üstüne çıkan pikap tablası– kendi sesinin bir kaydını çalıp buna canlı şarkıyla eşlik ettiği gösteriler yapmıştır.

Daha sonraki bir parçada, yayın malzemesi olan at kılını kayıt şeridiyle değiştirmiş, kemanın üstüne yerleştirilmiş bir hoparlör daha önceden kaydedilmiş sözcükleri yayınlamıştır. Efektler öylesine düzenlenmiştir ki, Anderson'ın Lenin'in "Ethics is the aesthetics of the future" adlı eserini (kendi başlığında) *Ethics is the Aesthetics of the Few(ture)*'a dönüştürmesinde olduğu gibi, tamamlanamamışlık yeni anlamlar yaratabilmiştir.

In *Songs for Lines/Songs for Waves*'de (1977), gösterenlerin keyifliğini ortaya koyarak, kayıtlı sözcükleri tersine sarmıştır.

1980'lerin multimedya *United States*, cinsiyet beklentilerini sarsan bir robot şarkısı yaratmak için Anderson'ın vokoderini, kayıt makaralarını ve sintisayzırlarını kullandı. "O Superman", teknolojiyi ve medyayı kullanırken, bunların kontrolünün aşırılığını kınıyordu. *Language is a Virus* (William Burroughs'un "dil, dış uzaydan gelen bir virüstür"ünden), medya imgeleri ve bilgisayar grafikleri ile Anderson'ın sesi, stakato anlatım tarzı ve mekanik hareketleri birleştirerek "doğal" ifadeyi bozar. Kendi sesinin kodçözümü ve diğer seslerin birleştirilmesiyle yaratılan **ironik** mesafe, iletişimde yer alan dolayımı vurgular. Anderson, sanatlarda yeni teknoloji kullanma ününü, 1990'larda çıktığı çeşitli dünya turneleriyle sağlamlaştırdı. [SD]

ANLATI (NARRATIVE) Roland Barthes, "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş" ("Introduction to the Structural Analysis of Narratives") adlı makalesinde, "dünyaya ilişkin anlatılar sayısızdır" deşinisiyle, kültürümüzün nasıl anlatıya dayalı hale geldiğinin ilk farkına varanlardan birisiydi (Barthes'a göre liste vitraylı pencereleri bile içerebilirdi). Dünyamızı anlatı aracılığıyla anlamlandırıyorduk. Lyotard da, *Postmodern Durum*'da (*The Postmodern Condition*, 1979), geleneksel toplumların, bir geçerli kılma metodu olarak kuşatıcı bir **büyük anlatıya** başvurmak zorunda kalmaksızın değer yargılarına ilişkin metotları geliştirmelerini sağladığını öne sürerek, anlatının temel kültürel

rolü için güçlü bir kanıt ortaya koyar. Lyotard, büyük anlatıların tersine küçük anlatıların ötekiler üzerine kontrol uygulamaya kalkışmadıklarından dolayı, kültürümüzün büyük anlatılardan **küçük anlatılara** dayanması gerektiğini salık vererek, küçük anlatılar ve büyük anlatılar arasında ayırım yapar.

Postmodern Durum büyük anlatıların çöktüğünü iddia eder; ancak dinî **köktencililiğin** (ayrıca **pazar köktencililiğinin**) özellikle Lyotard'ın 1970'lerin sonlarında büyük anlatıların çöktüğünü ilan edişinden bu yana dünya çapında etkili biçimde gelişmesi, küçük bir şüpheden fazlasını düşürmüştür. Bununla beraber, anlatıların büyük anlatılara dönüşmesini önlemek **postmodern** felsefe ve kültür eleştirisinin temel görevlerinden birisi olarak kalır. [SS]

ANTI-ÖZCÜLÜK

(ANTI-ESSENTIALISM) Bütün **postmodernist** düşünürler, hakikat, anlam, benlik ya da özdeşlik gibi fenomenlerin bir özü olduğu nosyonunu reddetdiklerini kastederek, kendilerini anti-özcü olarak tanımlarlar. Özdeşlik yasası ($A=A$, veya bir şey kendisine eşittir) tarzında mantıksal formüllerce desteklenen mutlak hakikat gibi bir şeyin varolduğu inancıyla geleneksel felsefe, özcü olarak değerlendirilir. Bu yasaya, her zaman işlemediğini (örneğin, bir şey, zaman içinde sürekli bir değişim sürecindeyse, kendiyle özdeş olmaya-bilir) öne süren postmodernistler tarafından karşı çıkılır. Ayrıca geleneksel felsefe, postmodernizmin benzer şekilde şüphe düşürdüğü temel bir benliği de ("Düşünüyorum öyleyse varım") ilkesiyle zihnin, benliğin özü olarak

görüldüğü Descartes örneğindeki gibi) ortaya koyma eğilimindedir. Aslında postmodern düşüncede, özellikle de bir özcü benlik nosyonunun ataerkil baskının bir parçası olarak değerlendirildiği feminist çevrelerde benlik, çok akışkan bir kendilik olarak görülür. [SS]

ANTI-TEMELCİLİK

(ANTIFOUNDATIONALISM) Bir kimsenin inanç ya da düşünce sisteminin temellerine meydan okumak, anti-temelciliktir. **Postyapısalcı** ve **post-modernist** düşünürler, bakış açısında bilinçli bir şekilde anti-temelci olma eğilimindedirler. Bu duruma tam bir örnek oluşturan **Derrida**, Batı'da tartışmalı biçimde düşünceye ve argümana temel olan özdeşlik yasasının (bir şeyin kendisiyle özdeş olması, $A=A$) geçerliliğine karşı çıkmıştır. Temel sorun, bir düşünce sisteminin, aslında her türden değer yargıları (doğru veya yanlış, iyi veya kötü, vb.) oluşturmaya arzulayan her sistemin, apaçık doğru ve bütün olası şüphelerin ötesinde bir çıkış noktası ya da başlangıç varsayımı (sözgelimi, $A=A$ varsayımını) gerektirmesidir. Anti-özcüler, çıkış noktasının öncelikli bir varsayım gerektirdiğine dikkat çekerler. Postyapısalcılık ve postmodernizm, Batı felsefesi tarihinde daha önce anahatlarıyla belirlenen konumların yalnızca daha aşırı versiyonlarıdır. 18. yüzyıl filozofu David Hume gibi şüpheciler, genel anlamda anti-temelci bir şekilde, karşılarının söyledikleri şeylerden çok, her türden değer yargısını oluşturma konusundaki otorite zeminleriyle ilgilenme eğilimindedirler. Son zamanlarda anti-temelcilik, temelciliğin otoriter amaçlı olduğunu öne sürmektedir

ve bu, statüko ve kuruma karşı bir saldırı için savaş narası haline gelmiştir. [SS]

APORİA Yunanca'dan alınan, tamı tamına "bir geçit yokluğu" ve böylece zihin karıştıran bir güçlük ya da şaşkınlık içinde olma durumu anlamına gelen aporia, retorikte konuşmacının ya da yazarın, bir **söyleme** nasıl ve nereden başlayacağı ya da belirli bir sorunun ya da engelin üstesinden nasıl geleceği konusunda şüphesini ifade ettiği bir figüre işaret eder. **Yapı-bozumcu** eleştiriye göre aporia, okumanın yöneldiği bu tür şüphe uğrakları ya da görünürde çözümsüz sorunlar etrafında dolaşır. **Derrida**'ya göre aporia, **Paul de Man**'ın eleştirisinde de görüldüğü gibi, dikkat etmemiz gereken bu **metinsel** boşluklar ya da tökezleme bloklaridir.

Terim, **Liotard**'ın **postmoderni** özdeşleştirdiği **yüce** ve **avangard** estetiğinde tanımladığı yargının "olanaksızlığı" türünü betimlemek için de uygundur. **Liotard**'a göre politik yargının gerçekleştiği uğrak, aporetik bir uğraktır; yüce içinde akıl ve imgelem yetileri arasındaki ayrıma benzeyen ve sanat üretimi için hiçbir kuralın bulunmadığı durumlarda, **avangard** yaratma buyruğuyla benzerlik gösterir. [BD]

ARKEOLOJİ

(**ARCHAEOLOGY**) Geçmişin kalıntılarının bilimsel incelemesi olan arkeoloji, daha öznel bir doğanın kazıları için kullanılan etkili bir metafordur. **Freud**, bilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişkiyi resimlemek için, o ünlü kent imgesini kullanmıştır. Roma kenti gibi, düşünen **özne** de pek çok farklı bilinç ve duyarlık katmanlarından oluşur. Yı-

kıcı dürtüler ve **arzular** benliğin gömülü katmanlarından çıkabilir ve analist, analizanda derinlere inip bastırılmış anıları ve korkuları gün ışığına çıkarmasında yardım etmelidir. Michel **Foucault**, **epistemenin** bilinç dışına yönelik incelemeyi tanımlamak için, belli bir tarihsel uğrakta bir toplumun varsayımlarının, beklentilerinin, değer ve inançlarının oluşturduğu “epistemolojik alan” için bir stenografi olan benzer bir kavramı kullanır. Örneğin, *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi (The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences, 1966)*, Klâsik dönemin bilimsel **temsillerinde** yaygın olan oluşumsal kuralları ve sistematik açıdan biçimlendirici faktörleri ortaya çıkarmaya çalışır. **Metin**, bir “açık alan”dır, projenin kaçınılmaz tamamlanmamışlığına işaret eden bir diğer arkeolojik metafor. Bu yüzden, Foucault’nun spekülasyonları, bir bilim tarihçisi tarafından yapılmış gibi değil de, bir **postmodern** geçicilikle yazılmış gibi okunmalıdır. [BL]

ARZU (DESIRE) Postmodern düşüncede arzu, bireyde aklın **iktidarını** yıkan bütün libidinal dürtüleri temsil eder. Bu kavrayış, kaynağını, çalışmalarını insan doğasının bilinçaltındaki gizli kısmını vurgulayan, eserlerinin belli belirsiz farkında olduğumuz, fakat çoğu kez bilinçli, rasyonel niyetlerimizi umursamayabilen **Freud**’da bulur.

Çoğu postmodern düşünürü göre arzu, toplumsal düzene ve kurumsal yapılara yönelik bir tehlikeyi temsil etmesinden dolayı, son birkaç yüzyıldır Batı kültürünün bastırmaya çalıştığı

şeydir. Bu yüzden, **Deleuze** ve **Guattari**’ye göre modern psikanaliz, toplumsal kontrolde amacı, arzuyu frenlemek ve bireyleri otoriter bir toplumsal sisteme itaat ettirmek olan bir uygulamaydı. Psikanalistin dikkatlerini boşa çıkaran şizofren, bir sonuç olarak Deleuze ve Guattari için ideal bir tipe dönüştü. **Foucault**, modern dünyada cinsel arzunun, toplumsal açıdan kabul edilebilir ve ayrıca şiddetle kontrol edilen bir tipte, evlilikte –cinsel ifadenin diğer biçimlerini marjinalleştiren ve bazı durumlarda cezalandıran kültürel bir eğilim olan– heteroseksüellik tipiyle sınırlandırıldığını öne sürdü. Bir kez daha amaç, bireyin eylemlerinin en temel düzeyde kontrolüydü. **Lyotard**, arzuya ya da kendisinin adlandırdığı biçimiyle “**libidinal ekonomi**”ye olanak tanımayan **Marxizm** gibi rasyonalist yönelimli teorilere saldırdı. Her örnekte, arzu ilkesini savunmak, genelde otoriter davranış normları adına arzunun özgür ifadesini sınırlandırmayla uğraştığı gözönüne alındığında, içinde yaşadığımız kültürü eleştirmekti.

Postmodern düşüncede akıldan genel vazgeçiş, **modernitenin** ve onun sözde otoriter sistemlerinin yıkılışında önemli bir strateji haline gelen arzuya müteakıl bir bağlılığı içerir. Postmodern harekete göre arzu, örtük biçimde otorite karşıtı bir gücü temsil eder. [SS]

ARZULAMA-MAKİNASI (DESIRING-MACHINE)

Bireyler, **Deleuze** ve **Guattari**’nin terminolojisiinde arzulama-makinalarını oluştururlar. *Anti-Oedipus*’ta (1972), insan ve doğa gibi geleneksel kategorileri aştığımızı ve günümüzde çeşitli makina

türlerinden –örneğin arzulama-makine-ları, üretim-makinaları ve şizofren-makinalar– oluşan bir toplumda bulunduğumuzu öne sürerler. Modern psikanalizin (kapsamlı Oedipus başlığı altında özetlenen) amacı, arzulama-makinalarını, aslında genel olarak **arzunun** ifadesini bastırmaktır. Arzulama -makinası, akıldan çok **libidinal** enerji ile yönlendirilir ve Batı kültüründe normalde bireysel kimlikle ilişkilendirilen birlikten yoksundur. Bu yüzden, yönetici otoriteler tarafından toplumsal düzen için bir tehdit olarak görülürler. [SS]

ASHBERY, JOHN: ŞAİR, ELEŞTİRMEN (1927-) Eserleri, Amerikalı avangard şairler kuşağını etkileyen Ashbery, son otuz yılda İngilizce yazan en önde gelen şair olarak kabul edilir. Yıllardır sanat eleştirmenliği yapan Ashbery'nin kendi eserleri, bir ressamın bakış açısıyla ve başlangıçtan itibaren kolaj tekniklerinin sık kullanımıyla belirlenir. Yayın hayatına 1950'lerin ortalarında başladı ve Robert Lowell ve Sylvia Plath'in popüleştirdiği o zamanın modası 'itiraf' tarzını reddetti. Ashbery'nin çoğunlukla şaşırtıcı şiiri hem ciddi biçimde soyuttur hem de özgüllük yüklüdür. Okurlar, dörtlükler şöyle dursun, tek tek dizeler arasında bile nedensel bağıntı bulmakta güçlük çekerler; eleştirmenler şiirden tematik bir anlam çıkartmak için çok büyük çıkarımlarda bulunmak zorunda kalırlar. Zaman zaman Ashbery şiiri, ilginç bir fikrin tuhaf biçimde banal özeti gibi görünür; ancak onun oyunsu, sorgulayıcı şiiri çağdaş şiir üzerinde özgülleştirici bir etkiye sahiptir.

Pek çok eleştirmen onu, gerçekliği deneyimleme ediminde bilinci (kapsamlı, solipsist ayrıntıyla) temsil etmeye ilişkin **modernist** projeyi takip ediyor olarak değerlendirir. İlk kitabı *Bazı Ağaçlar'dan* (*Some Trees*, 1956) *Vermont Defteri* (*The Vermont Notebook*, 1975) ve daha lirik *Çince Fısıltılar'a* (*Chinese Whispers*, 2002) eserlerinin çoğu yalnızca bununla ilgileniyor görünür. Bununla beraber, deneyim aracına, şiirsel **söyleme** yönelik tipik **postmodern** bir "ontolojik" ilgiye olanak tanıyan bu önemli, geniş ölçüde epistemolojik sorunların nihayetinde yan ürün olarak ortaya çıkardığı felsefi büküm gücü, Ashbery tarafından uygulanır. Bu büyük ölçüde öz-bilinçli üslubun simgesi, Ashbery'nin iyi bilinen kitabı *Dışbükey Bir Aynada Otoportre'ye* (*Self-Portrait in a Convex Mirror*, 1975) başlığını veren şiiri esinleyen Parmigianino'nun on altıncı yüzyıl maniyerist [üslupçu] resmidir. Sanat eserinde modernist insan **öznesi** ve onun **temsiline** derinlik modelinden çok, şiirde "her şey yüzeydir", üretildiği aracın bir etkisidir: Parmigianino için boya, Ashbery için dilin kendisi. [PD]

AURA Alman kültür eleştirmeni Walter **Benjamin** ile ilişkili bir terim. "Mekanik Yeniden-üretim Çağında Sanat Eseri" ("The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", 1936) başlıklı önemli bir makalede, Benjamin, makinelaşmadan önce sanatın, kendisine eşsiz bir statü ya da aura sağlayan, yeniden-üretimsel olmayan bir niteliğe sahip olduğunu öne sürer. Sanat eserinin özerkliğine işaret eden bu aura, modern

zamanlarda ruhsuz otomasyonla yok edildi. Benjamin'e göre, kendisinin sanat eserinin biricikliğiyle ilişkilendirildiği mistisizm, makina çağının bir sonucu olarak "solduruldu", sanat ve onun ürünleri "kültürel mirasın tasfiyesi"ne doğru giderek gelenekten ayrıldı. [DW]

AUSTER, PAUL: ROMANCI (1947) Günümüzde yazan en önemli Amerikan romancılarından biri olarak değerlendirilen Auster, ününü topluca *New York Üçlemesi* (*The New York Trilogy*, 1987) olarak bilinen üç eserlik roman dizisine borçludur. Bunlar Beckett, Fransız savaş sonrası deneysel romanı ve **postmodern** teoriden etkilenmiş anti-dedektif romanlarıdır. Üçü de olay örgüsünde, bir yazarın değerinin peşine düşmesini işler. *Hayaletler* (*Ghosts*, 1986) ve *Kilitli Oda* (*The Locked Room*, 1986) başlıklı ikinci ve üçüncü romanlarda, yazarın peşine düştüğü kişi, kendisinin ürkütücü ikizidir. İlk roman *Cam Kent* (*City of Glass*, 1985), kentteki parçalı bir benliği konu edinmesiyle Poe ve Walter **Benjamin**'i anımsatır. Cam kent, dedektifin **göstergeler** karmaşıklığına ilişkin ustalığını ima eder, ancak bize kent okumasından çok, yalnızca Quinn'in kendi kaygılarını kendisine yansıtan bir ayna-cam olduğu yönünde sınırsız olanak sunar. Romanlar psikolojik çalışmalar gibi görünmektedirler; ancak örneğin *Cam Kent*'in sonundaki parçalanma (pek çok modernist romanda olduğu gibi) psikolojik değil, **metinseldir**: not defteri bittiğinde, Quinn kaybolur.

Hayaletler, üçlemenin en biçimsel olanıdır; Blue, White tarafından

Black'i izlemesi için görevlendirilir. Notlar alan Blue, odasında oturur ve yolun karşısındaki binada yazı yazan Black'i gözetler. Black, onun hakkında yazıyor olabilir. Black, aslında White olabilir. Burada yine, sıradan varoluştan ayrılan ve bir takıntının peşinde, toplumsal bağların zayıflamasına izin veren birinin öyküsü ile karşılaşırız. *Kilitli Oda*, ilk romanların en dolgunudur ve bu romanların ortaya koyduğu ana eleştiriden kaçır; üslup kontrolüne ve öykü içinde öykü doluluğuna hayran olurken, bazıları, sonunda bu romanların postmodern üslup uygulamaları kullandığını anlar, bu "sonunda"nın sıkıcı olduğunun farkına varsalar da.

Auster, Beckett'in etkisini itiraf etmiştir ve distopyacı *Son Şeylerin Ülkesinde*'den (*In the Country of Last Things*, 1987) sonra, Marco Stanley Fogg'un öyküsünde, ilk eserlerinin arayış temasını devam ettiren, bazı bakımlardan en dikkate değer romanı *Ay Palas'ı* (*Moon Palace*) yayınlamıştır. *Şans Müziği* (*The Music of Chance*, 1990) bir yol romanı olarak başlayıp, özgür irade hakkında bir mesel olarak sona erer ve bütün diğer romanlarında olduğu gibi, bu son dönem romanlarının yüzeysel gerçekçiliğini didikleyen edebi tekniğin bir parçası olan Amerikan ve Avrupa edebiyatlarına göndermelerle doldurulmuştur. *Leviathan* (1992) kamusal yazımdaki politik imalarla ilgilenir ve Don **DeLillo**'nun *II. Mao* (1990) eserindeki bazı temaları yankılar. *Mr Vertigo* (1994), uçabilen bir oğlan çocuğunun öyküsünü anlatmak için, eski Amerikan uzun öykü biçimini kullanır. *Yanılsamalar Kitabı*

(*The Book of Illusions*, 2003) ve *Kehanet Gecesi* (*Oracle Night* (2004), kendi yaşamlarını anlatma, metinleştirme yetenekleriyle bir arada tutulan (ya da tutulmayan) akışkan benlikler temasını –Auster’ın sürekli temasını– örneklerken, yazarın kendisini yinelemekten kaçınma yönündeki takdire değer **arzusunu** devam ettirirler. [PD]

AYDINLANMA PROJESİ
(**ENLIGHTENMENT PROJECT**)
kadar Tarihçiler “Aydınlanma” terimini, İngiltere’nin “Şanlı Devrim” inden (*Glorious Revolution*, 1688) Fransız Devrimi’nin (1789) patlak verişine yayılan “uzun” on sekizinci yüzyıla gönderme yapmak için kullanırlar. Ancak Aydınlanma, yalnızca tarihsel bir dönem değildir; aynı zamanda, 1751’den itibaren yirmi yılı aşkın bir dönemde, Denis Diderot tarafından yayına hazırlanan *Encyclopédie*’nin yayını içerir, bir Fransız entelektüeller grubunca –*philosophes*– odağa alınan entelektüel bir projedir de. Bu grubun idealleri, dünyanın her yerindeki eğitimli erkekler ve kadınlar tarafından giderek artan biçimde paylaşılmıştı.

Postmodernizmde, “Aydınlanma projesi” olarak durmadan gönderme yapılan şeyin uygunluğunu anlamak için, eleştirel, çoğu kez tartışmalı bir unsur ile onun daha ilerici, yapıcı ve zaman zaman sıkı kurallar koyan gelişimleri arasında bir ayrım yapmak önemlidir.

Aydınlanma karanlığı, korkuyu ve batıl inancı dağıtma; özgür araştırma ve tartışmanın önündeki tüm engelleri kaldırma projesi olarak tanımlandı. Aydınlanma, kilisenin (batıl inanç

olarak yaftalanmış) geleneksel güçlerine ve inançlarına karşı çıktı ve politik **meşruiyet** konusunda şüpheler doğurdu. Bütün geçerli ya da geleneksel nosyonlar ve toplumsal ilişkiler, kamunun denetimine ve böylece “akıl” ın kolektif –ya da öznelarası– kullanımına tâbi tutulacaktı. On sekizinci yüzyıl İngilteresi’nde politika ve ticareti karakterize eden, nispeten liberal toplumsal düzenlemeler, Aydınlanma düşünürleri için önemli bir model ya da esindi. Diğer, bilim ve teknolojiye, Newton’un bilimsel devrimini izleyen fantastik başarıları. Bu, öncelikle, radikal bir şekilde iyileştirilmiş, düzenlenmiş, tasarlanmış, egemen olunmuş bir dünya düşüne yol açan bilimin uygulamasıyla değişen pek çok yaşam alanındaki yaygın ve hissedilebilir gelişmelerle uzlaşan bir tarihsel dönemdi. İnsan soyunun gelişimi ve “ahlâkî ilerleme” fikri doğdu. Doğaya egemen olma arzusu, topluma ve tarihe egemen olma düşünce doğru geliştirdi. Bu düşün karanlık ve ürkütücü yönü, *Aydınlanma’nın Diyalektiği*’nde (*Dialectic of Enlightenment*, 1947) **Adorno** ve **Horkheimer** tarafından çözümlendi. Bu eserin başında, şu yorum sunulur: “Aydınlanma her zaman insanları korkudan kurtarmayı ve egemenliklerini kurmayı amaçlamıştır. Ancak tümüyle aydınlanmış yeryüzü, felaket getiren zaferin ışıklarını yansıtıyor”.

Postmodernizmi tanımlamanın kısa bir yolu, bilgi ve teknoloji aracılığıyla insan toplumunun kesin gelişimi ve egemenliği konusundaki Aydınlanma düşünün sonu şeklindedir. Son yıllarda, on sekizinci yüzyıl yoğun tarihsel araştırmanın odağı haline gelmiştir.

Büyüleyici biyografiler ve etkili monografilerde kaydedilen sonuçlar, “postmodernizm” tartışmalarının yaymaya yöneldiği Aydınlanma karikatürünü düzeltmede, çok iş görebilir. On sekizinci yüzyıl geleneksel kesin-

liklerin çözülüşüne tanık oldu. En iyimser düşünürler bile, şüpheyeye ve hatta umutsuzluğa kapıldılar. Aydınlanma, kayıtsız bir özgüven çağı değil, sürekli bir deney çağıydı. [LS]

BAKER, NICHOLSON: ROMANCI (1957-) Pek çok **postmodernist** roman, **söylemi** düzensiz betimlemelerle yükleyerek çizgisel **anlatıyı** altüst eder. Nicholson Baker'ın kitapları bunun klâsik örnekleridir. *Balkon*'da (*The Mezzanine*, 1990) bir adamın, yerel bir büro kompleksinde öğle yemeği saatinde ayakkabı bağı kopar. Bu belirli vakitte neden böyle bir şeyin gerçekleşmesi gerektiği konusunda düşünmeye daldığında, düşünceleri başka birçok konuya atlar: sütü sıçratmadan bir karton kutu üzerindeki kapağı nasıl açmalı, önkatlama neden verimsiz bir çorap giyme şeklidir, diğer ıvır zıvır, akıl ermez şeyler.

Baker'ın sonraki kitabı *Oda Sıcaklığı* da (*Room Temperature*, 1990), yemek vaktinde geçer. Bir Çarşamba öğleden sonrası, saat 3.15'tir ve anlatıcı Mike, karısı Patty dışarıda, işteyken altı aylık bebeği Bug'ı beslemektedir. Bebeği beslerken, burun karıştırmak, yastığın içini boşaltmak, Bic tükenmez kalemlerinin tepesini emmek ve virgülün tarihi gibi değişik konularda boş boş düşünür. *Ses* (*Vox*, 1992), bir erkek ve bir kadının en derin fantezilerini müstehcenlik boyutunda paylaştıkları 4 saatlik erotik telefon konuşması formundadır. *Fermata*'da (*The Fermata*, 1994), ana karakter Arno Strine kendisine zamanı dondurma ve beğendiği kadınları okşama yeteneği bahşedildiğini fark ettiğinde roman pornografiye girer. *Nory'nin Sonsuz Öyküsü* (*The Everlasting Story of Nory*, 1998), dokuz yaşındaki bir Amerikalı kızın küçük bir İngiliz

kasabasında ailesiyle yaşarkenki gözlemlerini kaydeder. *Kibrit Kutusu*'nda (*A Box of Matches*, 2003) orta yaşlı başkarakter Emmett, yaşama ilişkin küçük şeyler üzerine düşünür. [BL]

BANVILLE JOHN: ROMANCI (1945-) Pek çok kişiye göre, yaşayan en önemli İrlandalı romancı sayılan Banville'in eserleri, çağdaş yazım eleştirisinin merkezinde yer alan bir dizi mesele ve kavrama eleştirel bir tarzda ışık tutar: **post-kolonyalizm** ve **postmodernizm**, **metinsellik** olarak tarih, etikle estetiğin ilişkisi, kurgunun kendi doğası. Modern Avrupa'nın batı sınırının bilinciyle yazan Banville'in eserleri, birbiriyle örtüşen ilgi alanlarına sahiptir. Protestan yönetici sınıfın "büyük ev" mitini inceleyen romanları vardır. *Birchwood* (1973), *Newton Mektubu* (*The Newton Letter*, 1981), *Mefisto* (1986), *Kanıt Kitabı* (*The Book of Evidence*, 1989) ve *Hayaletler*'de (*Ghosts*, 1993) bu kolonyal evler ahlâkî ve psikolojik bozulmaya, politik baskı ve yalıtıma işaret eder. Bilgi estetiğiyle uğraşan bir dizi **üstkur-gusal** tarih romanı vardır: *Doktor Copernicus* (*Doctor Copernicus*, 1976), *Kepler* (1981), *Mefisto* ve *Newton Mektubu*, tarihsel romanın kendi sınırlarını değiştirmeye yönelik bir girişimle, Thomas Kuhn'un bilimsel devrimler kavramını kullanır. Bu romanların başlıca teması, bilimin **modern** gerçekliği icadından başka bir şey değildir. *Kanıt Kitabı*, *Hayaletler* ve *Athena* (1995), yargı meselelerini incelemek için kasıtlı bir cinayet ile çalıntı bir

resim arasındaki ilişkiyi kullanır: sanatsal, eleştirel ve yasal ilişki.

“Hakikat”ın bir insan inşası olabileceği bulgusu çoğu postmodern felsefeyle uyumluyken, Barville’de bu olgunun basit bir kutlaması yoktur. Romanları, dipsiz uçurum üzerindeki umutsuz dil-oyunlarıdır. *Dokunulmazlar* (The Untouchable, 1997) ve beğeni toplayan *Kefen* (Shroud, 2002) ilk romanı *Nightspawn*’dan (1971) itibaren yinelenen –politik, kişisel ve sanatsal– ihanet biçimleriyle ilgilenirken, *Kefen*, şöyle biter: “kelimeleri seviyorum ve ölümden nefret ediyorum. Ötesi yok”. [PD]

BARTH, JOHN: ROMANCI (1930-) İlk kez 1967’de basılan bir makale olan “Tükeniş Edebiyatı”nda (“Literature of Exhaustion”), John Barth, günümüzde bir **postmodernist** roman manifestosu olarak okunan üç noktayı ortaya koyar. Birincisi, geleneksel biçimler, özellikle klâsik burjuva romanı tükenmiş, bayatlamış ve modası geçmiştir. Bununla ilişkili ikinci nokta, yazarların edebi dilin doğası ve sanatsal yapı hakkında bir öz-bilinç elde ederek, yeni biçimler yaratmaya çalışması gerektiği yönündedir. Üçüncü nokta, yazarın “etkili ve anılmaya değer bir şekilde, hâlâ insan kalplerimize” seslenerek okuyucuyu eğlendirme ve etkileme zorunluluğu da vardır. *Seyyar Opera*’dan (The Floating Opera, 1956) *Denizci Birinin Son Yolculuğu*’na (The Last Voyage of Somebody The Sailor, 1991) kadar bütün romanlarında Barth, kesinlikle aşırı yapısal karmaşıklık ve biçimsel icatlara sahip kurgular ortaya koymuştur. Eleştirmenler, daha çok okuru etkileme ve hatta bağlamadaki başarısı hakkında, fikir ayrılığına düşmüşlerdir.

Hem *Seyyar Opera* hem de Barth’ın ikinci romanı *Yolun Sonu* (The End of the Road, 1958), kendileri için yaşamın yalnızca anlamını yitirmekle kalmadığı, anlam üretmeye de son verdiği yabancılaşmış baş karakterleri öne çıkartır. Belirli bir kasvetli varoluşçuluk, Camus’nün etkisini gösterir, ancak anlatsal hile ve ara sıra müstehcen hümör, Barth’ın daha sonraki romanına işaret eder.

Maryland kolonisinin kuruluşu üzerine hacimli (ilk basımında 800 sayfanın üzerinde) bir tarihsel roman olan *The Sot-Weed Factor* (1960) Barth’ın baş yapıtıdır. Kararlı bâkir bir şair olan kahramanı Ebenezer Cooke ve onun özel öğretmeni olan panseksüel, her kalıba giren Henry Burlingame, hayvan ve bitki dünyasının aşkın birliğine giden yolda sonsuz pikaresk serüvenler yaşarlar. Öykü zengin, kısmen uydurma, kısmen otantik 17. yüzyıl İngilizcesi ile anlatılır. Barth, İngiliz edebiyatındaki en karmaşık olay örgüsü üzerinde hâkimiyetini hiç kaybetmeksizin, yoğun felsefi tartışmayı küfürlü çekişmelerle, gazete parçalarıyla, afrodizyak tarifleriyle karıştırır.

Giles Goat Boy (1996) aynı ölçüde hacimli ve karmaşık bir eserdir, ancak *The Sot-Weed Factor*’daki canlılık ve hümordan yoksundur. Barth’ın bütün romanları, **anlatılarını** özenli çerçeve planlar içinde tutar, ancak *Giles* hepsini aşar. Keçilerin arasında büyüyen ve mitik bir kahramanın yaşamına yazgılı olan anlatıcıyla okur arasına en az dört aşama girer. Kahraman, *The Revised New Syllabus of George Giles, Our Great Tutor*’ı Batı kampüsü Otomatik Bilgisayarı’na

kaydeder. Sonra bilgisayar metni düzenler ve basar. Daha sonra kahramanın oğlu bilgisayar kayıtlarını düzenler ve onları mücadeleci bir yazar olan "J. B."ye verir. J. B. kendi düzenlemelerini yapar ve onları yayıncısına gönderir. Sonunda yayıncı bir "Feragatname" ekler. Temel fikir, üniversitenin evren oluşu ve tema, *The Sot-Weed Factor*'da olduğu gibi, birleştirici bir görüş, kişisel ve mutlak arasında diyalektik bir uzlaşım arayışıdır. *Kahkaha Evinde Yitmek* (*Lost In The Funhouse*, 1968), deneyi bir adım daha ileri götürür. Yayın için on dört kısa romandan oluşan bir canlı ses ve bant kaydı dizisi, daha önce *Giles*'in olduğu gibi, sürpriz bir biçimde çok satanlar listesine girdi. Öyküler, Barth'ın temalarını –modern çağda cinselliğin grotesk komedisi ve öykü anlatıcısının güçlükleri– devam ettirir.

Chimera'daki (1972) birbirine bağlı üç kısa roman, –her biri olağandışı bir açıdan olsa da– Şehrazat, Perseus ve Bellerophon öyküleriyle ilgilenerek, *Giles*'de ortaya atılan miti incelemeye devam eder; daha önceki eserlerinde olmayan yeni bir tema, açık bir feminizm vardır. Mektuplardan medyana gelen roman *Mektuplar* (*Letters*, 1979), yine Barth'ın biçimsel cesaretini gösterir. Daha önceki romanlara ait karakterler, alışılmış bir mimari karmaşa öyküsü içinde mektup arkadaşları olarak yeniden doğarlar. Barth'ın gemi yolculuğu aşkını somutlaştıran *Tatil* (*Sabbatical*, 1982), *Gelgit Öyküleri* (*The Tidewater Tales*, 1984) ve *Denizci Birinin Son Yolculuğu* metafizik öykülerdir ve pek çok eserinde olduğu gibi yazar Barth, şu ya da bu şekilde kılık değiştirmiş olarak ortaya çıkar.

Barth'ın yıldızı son yıllarda sönüştür. Biçimsel deneyleri artık çekiciliğini yitirmiştir, yazar ve yaratma edimi üzerine giderek artan odağı, onun daha önceki büyük temalarında bir daralmaya neden olmuş görünmektedir. Yine de Barth, postmodern roman tarihinde merkezî figürlerden biridir. [AM]

BARTHELME, DONALD: YAZAR (1931-1989) Barthelme öncelikle kısa hikâye derlemeleriyle tanınır: *Geri Dön Dr Caligari* (*Come Back, Dr Caligari*, 1964), *Söz Edilemeyen Pratikler*, *Doğal Olmayan Eylemler* (*Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, 1968), *Kent Yaşamı* (*City Life*, 1970), *Hüzün* (*Sadness*, 1972), *Amatörler* (*Amateurs*, 1976), *Mutlu Zamanlar* (*Great Days*, 1979) ve *Bir Gecede Pek Çok Uzak Kente* (*Overnight to Many Distant Cities*, 1983). Bununla beraber dört tane de roman yazmıştır: *Pamuk Prenses* (*Snow White*, 1967), *Ölü Baba* (*The Dead Father*, 1975), *Cennet* (*Paradise*, 1976) ve *Kral* (*The King*, 1989).

Barthelme'in romanları, post-modernist yazımla ilişkilendirilen özelliklerin pek çoğunu sergiler. Bir keresinde şöyle demişti: "Bir önerme iştir iştirmez, derhal onun karıştını düşünürüm. Çift fikirli bir adam, karışımına olanak sağlar". Bu çift fikirlilik, pek çok kılığa bürünür. Örneğin, öyküleri içeriğin gerçeküstü bağdaşmazlıklarından zevk alır. "Ben ve Bayan Mandible"da ("Me and Miss Mandible") 35 yaşında, bir sigorta şirketi için tazminat meblağı düzenleyicisi olarak çalışan bir adam, kendisini birdenbire ilkokula geri dönmüş bulur. Günlüğüne yazdıkları, kendi

kinizmiyle 11 yaşındaki bir çocuğun şaşırtıcı şaka ve oyunları arasındaki karşıtlığı kaydeder. “Aziz Anthony’nin Ayartılışı” (“The Temptation of St Anthony”) benzer bir geri dönüşü anlatır. Aziz, bir şekilde bir varoşa bırakılmıştır, sıradan bir yaşam sürme ayartmasıyla karşı karşıya kalır. Barthelme’in öykülerinin çoğu, çeşitli edebi biçimlerle içeriklerin çelişkisi ilkesi üzerine kurulur. “Paraguay”, eski moda bir gezi kitabı biçimini taklit eder, ancak tanımladığı para-Paraguay, bilimkurguya bir Baedeker rehber kitabından daha çok şey borçludur. Ülkenin ithalatı ve ihracatı hakkında (sessizlik çimentoymuş gibi satılır), vatandaşları hakkında (derilerini değiştirirler ve aynı parmak izini paylaşırlar) ve anormal fiziksel koşullar hakkında (sıcaklık orada yaşayanların yürüyüş hızlarını kontrol eder) basitleştirilmiş özetler vardır. Diğer öyküler gülünç bir açılışla durumu önceden kestirip, bu durumu bütün sınırların ötesinde abartırlar. “Düşen Köpek”de (“Falling Dog”) Galli bir heykeltıraş üst kat camından atlayan İrlandalı seter cinsi bir av köpeği tarafından yere yıkılır. Kaza ona, Düşen Köpek imgesine dayanan yeni eserlere ilişkin fikirler verir: uçak modellerindeki gibi, kontrplaktan düşen köpekler, suni köpükten düşen köpekler, sinekkuşu büyüklüğünde düşen köpekler. Öykü, söz oyununa dayanan uzun ve soğuk bir anlatıdır. “Balon”da (“The Balloon”) New York kenti üzerinde bir balon belirir, kuzeyden güneye 45 bloğu, doğudan batıya sınırsız bir alanı örter. Kentteki görevliler ufuk çizgisindeki bu istenmeyen nesnenin gelişi karşısında şaşkıncıdır, ancak

kent sakinleri kısa sürede bu nesneyi kabul ederler. Yetişkinler onun üzerine kargacık burgacık yazılar yazarlar, çocuklar üzerinde sıçrarlar. Bazıları, sanki bir sanat eseriymiş gibi anlamı hakkında spekülasyon yaparlar. Böylece balon, somut bir maddeden, hızla belirsiz, soyut ve sıcak hava dolu bir şeye dönüşür.

Barthelme’in karanlık romanları şaşırtıcı bakışlarını, tasarımcı zevkinin yüzeysel indekslerine çevirmiştir. Yine de pek çok öyküsü, *The New Yorker*’da hicvettikleri mobilya ve modaları öven reklamların yanında yayınlanmıştır. Barthelme’in bir vesileyle belirttiği gibi: “İnsanlar romanı, gözlerinde hâlâ parıldayan Rolls-Roycelar’ın ve Rolexler’in hayaliyle okurlar”. Bu da, bir diğer postmodern çift fikirlilik örneği. [BL]

BARTHES, ROLAND: KÜLTÜR ELEŞTİRMENİ (1915-1980) Roland Barthes, kariyerinde birbirini izleyen dönemlerde, zarif bir şekilde burjuva ejderhasını öldüren **Marxist** edebi eleştirmen; popüler kültür ürünlerindeki gizli anlamı dikkatli bir şekilde açıklayan bir **göstergebilimci**; insan toplumunun “bilimsel” çözümlemesini yapmaya niyetli bir **yapısalcı**; ve **metnin** sözde cinsel hazlarını kutlayan oyuncu bir **postyapısalcı** olarak karşımıza çıkar.

Barthes’ın erken dönemindeki en önemli eser, muhtemelen hâlâ en etkili metni, 1954-1956 yılları arasında *Les Lettres nouvelles* dergisi için yazdığı, 1957 yılında *Mitolojiler* (*Mythologies*) başlığıyla uzun bir teorik makaleyle birlikte yayınlanan çağdaş Fransız kültürü üzerine bir düşünce dizisidir.

Bu makalelerde Barthes, görünüşte doğal ve masum olanın arkasında ırkçılığın, cinsiyet ayrımcılığının ve kolonyalizmin nasıl saklandığını gösterir. Barthes, popüler kültüre ciddi yaklaşan ilk teoriyenlerden biridir. Ve her ne zaman “büyük” romanlara ya da tiyatroya geleneksel olarak ayrılan bir tür eleştirel dikkat, araba reklâmları, spor ya da pembe dizilere sarf edilse, *Mitolojiler*’in etkisi hâlâ görülebilir.

Mitolojiler, Ferdinand de Saussure tarafından başlatılan “göstergeler bilimi” göstergibilimde bir uygulamadır. Göstergibilim, 1950’lerin ve 1960’ların Fransız entelektüel yaşamına egemen olan, anlamlı insan etkinliklerini şekillendiren ve yöneten yapıları belirlemeyi amaçlayan büyük yapısalcı akımın içindeki ana hatlardan biriydi. Barthes’ın tamamen serimlenmiş bir yapısal çözümlemeye en güçlü girişi, *Moda Sistemi*’dir (*The Fashion System*, 1967). Alanını, moda dergilerindeki fotoğrafların eşlik ettiği başlıklar olarak seçen Barthes, moda- nın gramerini kurar ve anlamların üretildiği farklı düzlemleri gösterir.

Moda Sistemi’nin bilimsel yapısalcılığının modası zamanla geçti. Jacques **Derrida** ve Julia **Kristeva**’nın postyapısalcılığı, gösterenlerin sonsuz oyununda nihâi anlamı keşfetme çabasını geçersiz kılarak, Saussure’ün göstergenin keyfiliği hakkındaki anlayışını sınıra çekti. Barthes, kendi metodolojisinin bu eleştirilerinden çok etkilenmiştir ve 1960’ların sonları ve 1970’lerde yazmış olduğu metinler, onun, “bilimsellik düşüm” dediği şeyden ani uyanışını gösterir.

Bu sonraki dönem eserlerin en etkileyicisi, Balzac’ın bir öyküsünün

kusursuz bir çözümlemesi olan *S/Z*’dir. Barthes, “gerçekçilik”i amaçlayan metinlerin bile, daima diğer metinlerden örüldüklerini, bir gerçeklik resmini değil, ama kültürel bayağılıkların yamalı bir bohçasını temsil ettiklerini ve ikinci ve üçüncü el gözlemler olduklarını gösterir. Barthes, okurun pasif tüketici olduğu 19. yüzyıl burjuva romanlarının örneklediği klâsik *lisible* ya da okunabilir eserle, okurun aktif bir üretici konumunda olduğu *scriptible* ya da yazılabilir metni karşılaştırır.

1973’te yayınlanan *Metnin Hazı*’nda (*The Pleasure of the Text*) Barthes, bir “okuma erotiği” geliştirir. *S/Z*’de karşılaştırılan *yazarlık* ve *okurluk* metinler arasındaki karşıtlık, okur tarafından deneyimlenen iki tip duyguya dönüştürülür: *plaisir* (haz) ve *jouissance* (zevk). Haz metni, klâsik romanın geleneksel keyiflerini sunar: zekâ, ironi, duyarlılık, zindelik, ustalık ve güven. *Jouissance* ya da esrime, okurun rahatının bozulduğu ve dilin yarıldığı, beklenmeyenin şokudur. Barthes, *plaisir* ve *jouissance*’ı birleştiren bir metnin, kafa karıştıran erotik bir gerilim romanı tarafından kiralanan klâsik bir eser idealinin ya da şok edici olduğu kadar okunabilir kılınabilen **modern**, avangard bir metnin boşa umut veren beklentisini sunar.

Barthes’ın yaşamında yayınladığı son üç metin, oldukça kişiseldir. *Roland Barthes* (*Roland Barthes by Roland Barthes*, 1975), yazarın daha önceki entelektüel dönemleriyle nazikçe dalga geçtiği tuhaf bir otobiyografidir. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* (*A Lover’s Discourse*, 1977), neredeyse romanımsı bir yoğunluk ve odaklanmayla aşk dilini insafsızca eleştirir.

Camera Lucida (1977) hem bir teorik eserdir –fotoğrafçılığın fenemonolojisi– hem de annesi ile arasındaki ilişkinin çok kişisel bir incelemesidir. *Camera Lucida*’da Barthes, fotoğrafçılığın bize, dilin yapamayacağı bir şekilde, “gerçek” dünyaya bir erişim sunduğunu öne sürer. Bize dilin ötesinde bir anlam sunulur ve anlamdan daha öte, *hakikat*. Bu, birlikli bir hakikat ya da sabit bir anlam fikrini her zaman reddetmiş olan Barthes için tam bir dönüş olarak görünür.

Mitolojiler dışında Barthes, en iyi, 1968 yılında yazmış olduğu şaibeli makalesi “**Yazarın Ölümü**” (“The Death of the Author”) ile tanınır. Barthes, bir metnin anlamına, yazarın iradesiyle belirlenen anlama erişim önceliğine sahip biri olarak **yazar** kavramının yararlılığını yitirdiğini öne sürmüştür. Metinler, “binlerce kültür kaynağından devşirilen bir alıntılar dokusudur” ve yazarın ölümünü onaylamak, dikkatimizi, anlamların yaratıcısı olarak yeniden doğan okura çevirmemize olanak tanır. [AM]

BAŞKALIK (ALTERITY) “Başkalık”, çoğu kez **postyapısalcı söylemde** “**Öteki**” ile aynı anlamda kullanılır. Örneğin, Michel Foucault’nun eserinde “Öteki” iktidar konumlarından dışlanmış olanları ve ağırlıklı olarak liberal hümanist **özne** görüşünün kurbanlarını içerir. Bu yüzden, Foucault’nun eserlerinin çoğu, tarih ve felsefe için, entelektüel ilginin dışına atılanların ve politik hakları ya boşverilmiş ya da silinmiş olanların yeniden kazanılmasına adanmıştır. Bu bağlamda “Öteki”, homoseksüeller, kadınlar, klinik du-rumdaki akıl hastaları, beyaz olmayan-

lar ve mahkûmlardır. Bu figürler, toplu olarak ve ayrı ayrı, postyapısalcı ve **postmodern** düşünürler tarafından Batı toplumunun sınırlarında varoluyor görülür ve **yapıbozumcu** söylemde çoğu kez olumsuz bir karşıtıktırlar. [DW]

BAUDRILLARD, JEAN: SOSYOLOG (1929-) Baudrillard, başlangıçta devrimci solla bağlantılıydı, eserleri geç-kapitalist toplumların neo-Marxçı bir eleştirisiydi. Erken eserleri olan *Nesneler Sistemi* (*Le Système des objets*, 1968), *Tüketim Toplumu* (*Le société de consommation*, 1970) ve *Göstergenin Ekonomi Politliğinin Eleştirisine Doğru*’da (*For a Critique of a Political Economy of the Sign*, 1972) Baudrillard, **göstergeler** olarak yeniden ortaya çıkmak için metalaşma sürecine giren nesnelerin sistemin varlığını öne sürerek, tüketimin kapitalizmin korunmasında oynadığı rolü incelemeye başladı. Bu “gösterge-değerleri”, yalnızca bir tüketim toplumunun gereksinimlerini karşılamakla kalmayan, aynı zamanda, ilk etapta gereksinim kavramının kendisini de yaratan seri üretim ve kopyalama sürecinin içine çekilir.

Yine de, 1973’te *Üretimin Aynası*’nın (*The Mirror of Production*) yayınlanması ile Baudrillard, Marxizm’in yeterince radikal bir kapitalizm eleştirisi yapmadığını ve bu yüzden karşı çıkmaya çalıştığı burjuva düzeni tarafından yutulduğunu ileri sürerek Marxist bir konumdan uzaklaşmaya başladı. *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*’de (*Symbolic Exchange and Death*, 1976) Baudrillard, “son”un peygamberi olarak kendisine belirlediği rolü geliştiren süreçte nihai bir kırılmayı gerçekleşt-

tırme girişiminde bulunur: ekonomi, üretim ve tarihin sonu. Baudrillard, “bir ‘düşsel çözüm bilimi’; yani aşırı **simülasyon** düzeyinde, sistemin kendisine karşı tersine dönük bir bilimkurgu, bir ölüm ve yıkım hipermantığında ters çevrilebilir bir simülasyon” önererek, bütün köken duygusunun sonsuzca kopyalayan gösterge sistemleri oyununda kaybolduğu, tamamen toplumsal yeniden-üretim ya da “simülasyon” a kapılmış bir **postmodern** toplum hayal eder.

Baudrillard’ın simülasyonla ilgili düşünceleri, Marshall **McLuhan**’ın *Medyayı Anlamak*’ı (*Understanding Media*) üzerine 1967 tarihli değerlendirmesine dek uzanan, teknoloji ve teknolojik süreçlere ilişkin bir ilgiden kaynaklanır. Baudrillard’a göre, *İletişim Esrimesi*’nde (*The Ecstasy of Communication*, 1983) belirttiği üzere “sahne[nin] ve ayna[nin], ekrana ve ağa yol aç[tığı]” postmodern toplum için, teknoloji bütünüyle bir paradigmadır.

Postmodern teorileştirmenin üretkâr bir parçasını oluşturan ve Amerika’nın “anlam”ı üzerine Baudrillard’ın düşünceleri ile turist tarzı fotoğrafların karışımından oluşan, kısmen yolculuk yazısı kısmen kültürel çözümleme olan *Amerika*’da (*America*, 1988), bu tür kavramlar kutsallaşmaya kadar varır. Amerika’yı, simülasyonun cilâli ve ayartıcı yüzeylerinin altında gerçekliğin tamamen yok olduğu “**hipergerçek**” bir geleceğin modeli olarak sunar: “Kentle başlayıp ekranın içine doğru gitmemelisiniz; ekranla başlayıp dışarı, kente doğru hareket etmelisiniz”. Yine de, sonuçta bu kitapta postmodern durumun nihai simgesi

olarak durmaya başlayan, kent değil, bir çöldür, “çünkü oradaki tüm derinliklerden kurtarıldın –parlak, hareketli, yüzeysel bir tarafsızlık, anlama ve derinliğe bir meydan okuma, doğaya ve kültüre bir meydan okuma, kökeni olmayan, hiçbir referans noktası olmayan dışsal bir hiperuzam”.

Bu yüzden *Amerika*, Baudrillard’ın kendi fikirlerini sunduğu, kasıtlı kışkırtıcı **ironinin** uygun bir örneği olarak da durmaktadır. Kendisine tayin ettiği “entelektüel terörist” rolünde, çoğu açıklamasının avangard doğası, tamamen ciddi biçimde ele alınmalarını güçleştirir –Baudrillard’ın kendi postmodern bağlam tanımına göre, fikirleri kendilerini simülasyonun sonsuz öz-göndergesel oyununa kattıklarından, teorisyenin iddialarından herhangi birinin “doğruluk”unu saptamak elbette olanaksızdır. Bu yüzden, Baudrillard hakkındaki tepkilerin, onu radikal **postmodernitenin** mürşidi olarak ilan edenler ile dikkatsiz ve kusurlu düşünmekten dolayı kınayanlar arasında değişiklik göstermesi şaşırtıcı değildir.

Baudrillard’ın kasıtlı kışkırtmaya ve kısmen gizli ironiye gösterdiği eğilim, toplumsal ve politik alanların kadınlar tarafından kullanımının artırılması amacını güden feminizm proje-sine karşı durduğu *Ayartma*’dan (*Seduction*, 1989) daha fazla hiçbir yerde açık değildir. Ne “basit bir görüntü, ne de saf bir yokluk, ancak **mevcudiyetin** gölgelenmesi olan” **ayartma**, kadınlar üretimin eril **söylemine** girmeye kalkıştıklarında yok olma tehlikesi içinde olan dişil ilke ile eşitlenir. Bu yüzden Baudrillard’ın kadın kavramı, onu, dişillığe ilişkin son

derece yalın nosyonlarını, kadınların “gerçek” doğasının bir tanımıyla birleştiren bir erkek filozof olarak ortaya koyuyor görünür. Yine de bu argümanın ne kadarının feminizme yöneltilen gerçek bir saldırı olarak tasarlandığını ve ne kadarının anlama ilişkin bir başka postmodernist oyun olduğunu söylemek olanaksızdır. [SG]

BAUMAN, ZYGMUNT: SOSYOLOG (1925-) Zygmunt Bauman, modern – yani **postmodern**– yaşamın en açık seçik ve teorik açıdan en sofistike yorumcularından birisidir. 1968’de Çekoslovakya’nın Ruslar tarafından işgalinden sonra Polonya’dan sürülmeden önce, Bauman, zaten önde gelen Polonyalı bir sosyologdu. 1971’den beri Leeds Üniversitesi’nde ders vermekte olan Bauman, İngiliz işçi sınıfının 1945 sonrası dönüşümü üzerine önemli incelemeler yazmıştır. Ayrıca sosyoloji içinde hermenötik gelenek, “Batılı” ya da **Hegelci Marxizm** eleştiri geleneği ve sosyalist idealin ütöpik boyutu konularında önemli bir yorumcudur.

Son yıllarda, **modernizm** ve postmodernizm sorunlarıyla ilgili bir dizi kitapta Bauman, bu yüzyılın sonlarına doğru yaşamlarımızın dokusunu oluşturan pek çok kargaşa ve bunalıma dikkat çekmiştir. Üretken bir yazar olan Bauman, çözümlemelerini açık seçik ve anlaşılabilir bir nesir ile sunar. Bauman’ın *Sosyolojik Düşünmek* (*Thinking Sociologically*, 1990) adlı eseri, toplum içindeki yaşamlarımız hakkında ciddi biçimde düşünmeye çalışan bir disiplinde neyin içerildiğinin açık seçik ve düzenli bir gösterimidir. Eser, zenginliğini ve

kolay anlaşılabilir olmasını, Bauman’ın çağdaş yaşamın gerçeklerini, biz onu gerçekte deneyimlerken, benzersiz bir şekilde kavrayışına borçludur. Muazzam bir bilgiye sahip olmasına rağmen, en geniş kapsamlı eserlerinde bile Bauman, yalnızca teorik **metinlerin** yorumlarıyla uğraşacağına, sürekli olarak sıradan günlük yaşamın ve ortak deneyimlerin değişik yönlerini yorumluyor. Bauman’ın etkili biçimde okunabilen kitapları, gerçekten “kafası karışıklar için bir rehber” olarak hizmet görebilir.

Bauman’ın tutumu, yasa ya da kural koymaya çalışan bir entelektüelin değil, bir modern yaşam yorumcusunun duruşudur. Bauman’ın modernizm ve postmodernizm arasındaki **farka** ilişkin en özlü formülleştirmesi, kısa kitaplarından birinin başlığıyla yakalanır: *Yasa Koyucular ve Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine* (*Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*, 1987). **Modernite**’nin –17. ve 18. yüzyıllardaki– ilk hareketliliklerinden beri entelektüeller, tamamen yeni bir toplumsal düzene öncü olacak toplumsal ve politik programlarla kendilerini özdeşleştirmeye eğilim gösterdiler. Hayale kaçışlarını ve eleştirel anlayışlarını ütöpik bir imgelemin ürünleri olarak kavrayacaklarına, kendilerini somut, gerçekleştirebilir ütöyaların (terimlerde zıtlık) mimarları olarak görmeye ayartıldılar. Bauman, tarihin problemleri ve karmaşıklığı ile yaşamayı reddedişini, modernist dürtünün temel zayıflığı olarak görür. Tarihi arındırma düşü (Marx’ın tarihten özgürlük alanına sıçrayış olarak

adlandırdığı şey), ırk arındırması adına faşizmde ve sınıf arındırması adına komünizmde şaşırtıcı toplumsal mühendislik programlarına yol açmıştır.

Modernite ve Holokost'da (*Modernity and the Holocaust*, 1989) Bauman bize, Almanya'da Nasyonal Sosyalistler tarafından sürdürülen ırkçı cinayet politikalarının, modernitenin başarılarını dile getirip sömürdüğü ve yalnızca irrasyonel bir sapkınlık olarak değerlendirilemeyeceği tarzların ilgi çekici bir yorumunu sunar. Modernitenin, "zalim olmayan insanların" zalimce şeyler yapmasını olanaklı kılan yönlerinin izini sürer.

Bauman, özellikle –"kimlik sorununun özelleştirilmesi, denetimsizleştirilmesi ve merkezsizleştirilmesinden kaynaklanan"– postmodern şiddet biçimlerini çözümlemektedir ve çağdaş toplumdaki "neo-kabilesel" eğilimlerin keskin bir eleştirmenidir.

Bauman, modernitenin sorunları –ve riskleri– ile yaşamayı öğrenme gereksinimimizi vurgulayan postmodern durum okumasını onaylar. Ancak kötülük ve sömürüye karşı çıkmaya adanmış eleştirel bir kişilik olarak kalır ve kitapları, çağdaş yaşamımızın çılgınlıkları ve iğrençliklerinin bir kataloğunu içerir. Bauman'ın ifadesiyle: "Postmodernite, ahlâkî insanın aynı anda hem felaketi hem de talihidir ... Postmodern durumun bu iki yüzünün hangisinin onun sürekli suretine dönüşeceği, ahlâkî bir sorundur".

Kendisinin keskin biçimde eleştirel olduğu (post)modern yaşamın pek çok önemli özelliklerinden biri, "adiaforizasyon" olarak tanımladığı bir süreçtir –ahlâkımız ve eylemlerimiz

arasında giderek artan mesafeyi yansıtan ve belirli olayları ve ilişkileri ahlâkî inceleme alanından uzaklaştıran bir süreç. Bu terim, düşüncelerin ortodoks ya da sapkın, ya da adiaforize –dini ve ahlâkî dogma bakış açısından tarafsız– olarak ilan edildiği ortaçağdaki skolastik tartışmalardan alınmıştır. Bauman bu süreci, *Modernite ve Holokost* ile *Modernite ve Müphemlik*'de (*Modernity and Ambivalence*, 1991) ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar ve bu sürecin teknolojinin gelişimiyle nasıl şiddetlendiğini gösterir.

Postmodern Etik (*Postmodern Ethics*, 1993), *Parçalanmış Yaşam* (*Life in Fragments*, 1995) ve *Postmodernite ve Hoşnutsuzlukları* (*Postmodernity and its Discontents*, 1997) gibi eserlerde geliştirilen ahlâk ve etiğe ilişkin güçlü ilgi, ütopyik bir dürtünün, toplumsal ya da hatta teorik bir program olarak değil, ama Bauman'ın eşsiz sosyolojik tahayyülünü sürekli düşünümsel ve eleştirel kılan yol gösterici ya da düzenleyici bir fikir olarak devam ettiğini gösterir. [LS]

BELL, DANIEL: SOSYOLOG (1919-) Bell, en iyi, **postmodern** düşünce içinde önemli etkiye sahip bir nosyon olan "**post-endüstriyalizm**"in teorisyenlerinden biri olarak tanınır. Bell'in en çok bilinen eserleri *İdeolojinin Sonu* (*The End of Ideology*, 1960) ve *Post-Endüstriyel Toplumun Gelişi*'dir (*The Coming of Post-Industrial Society*, 1973). *İdeolojinin Sonu*, "**sonculuk**" adı verilen şeyin gelişi-minde çığır açıcı bir metin olmuştur: Batılı demokratik politikanın ve bu politikayı destekleyen ekonomik sistemin, yani kapitalizmin çifte zafe-

rine bağlı olarak tarihin ve ideolojinin bir sona ulaştığı nosyonu. Francis Fukuyama gibi düşünürler, Bell'in, Sovyetler Birliği'nin ve Doğu Avrupa'da ona bağımlı devletlerin çöküşüyle birlikte son yirmi yılda artan popülerliğinin keyfini çıkaran bir teori olan "sonculuk" hakkındaki eserinden özellikle etkilendiler. Kariyerinin daha sonraki döneminde Bell, pek çok "soncu" teorisinin sağcı eğiliminden endişe duymuştur; bununla beraber, *İdeolojinin Sonu*'nun, zamanında Üçüncü Dünya'daki yaşam gerçekliğini görmezden geldiğini ve politik statükonun varlığını korumasına yardımcı olduğunu ileri süren solcu eleştirmenler tarafından şiddetle eleştirildiği belirtilmeye değer. Bu eleştirmenlere göre sonculuk, muhalefetin olanaklı olduğu görüşünü önleme kaygısı taşıyan Batılı politik liberalizmin yalnızca bir diğer ideolojisidir.

Toplumsal Öngörüde Bir Risk (A Venture in Social Forecasting) altbaşlığını taşıyan *Post-Endüstriyel Toplumun Gelişi*, 19. ve 20. yüzyıllarda Batı'da egemen olan endüstri temelli modelin yerini alacak enformasyon güdümlü, hizmete yönelik yeni bir toplum türünün eşiğinde olduğunu ileri sürdü. Bell'e göre, post-endüstriyel toplumun üç ana bileşeni vardır: "imalattan hizmete dönüş"; "bilime dayalı yeni endüstrilerin merkeziliği"; ve "yeni teknik seçkinlerin doğuşu ve yeni bir tabakalaşma ilkesinin ortaya çıkışı". *Post-Endüstriyel Toplumun Gelişi*'nin yayınlanışından beri, çoğu eleştirmenin hemen işaret edeceği gibi, işsizlik ve iş güvencesinin olmayışı açısından önemli toplumsal bedellere mal olmasına rağmen, aslında

Bell'in öngördüğü şeylerin çoğu, Batı'nın "kitile tüketimi" toplumlarında gerçekleşmeye başladı. Yine de Bell, Batı kültürünün gideceği yönü açıkça önceden görmüştü ve günümüzde onun eserleri, benzer biçimde enformasyon teknolojisinin toplumsal açıdan dönüştürücü gücünü vurgulayan çoğu post-modern düşünceyi önceden temsil ediyor görünmektedir. (bkz., örneğin, Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum*'u). Endüstriyel gelişime sorgusuz sualsiz inancı ve maddi dünyanın sömürsünü içinde barındıran modası geçmiş **modernizm** anlatısını terk etme gereksinimi büyük ölçüde kabul görmeye başladı ve gelişmiş Batı ekonomilerinin çoğu, en azından bir dereceye kadar post-endüstriyel olarak tanımlanabildi. Elbette, hizmet-endüstrileri, bilgi-üretimi ve enformasyon teknolojisi, özellikle servet yaratımı açısından, Batılı yaşamın önemi giderek artan bir parçasını oluştururlar. Bell'in dikkate değer görüşüyle hemfikir olsunlar ya da olmasınlar, pek çok postmodernist tarafından tahayyül edilen ideal toplum türü, şüphe götürmez bir şekilde post-endüstriyeldir. [SS]

BENJAMIN, WALTER:
KÜLTÜR ELEŞTİRMENİ (1892-1940) Walter Benjamin Berlin'de, zengin bir Yahudi ailesi içinde doğdu. Akademik bir konum elde etmede başarısız olan Benjamin, edebiyat dergilerinde yazarlık yapmaya başladı. Ernst Bloch ve György Lukács'tan etkilendi ve eserlerini savunduğu Bertolt Brecht'le arkadaş oldu. Nazilerin **iktidara** gelişinden sonra, 1933'te Almanya'yı terk ederek Fransa'ya gitti. Paris'te, en büyük eseri olarak düşündüğü, ancak hiçbir zaman ta-

mamlamadığı “Passagenwerke” (“Pasajlar Projesi”) adını verdiği bir proje üzerinde çalıştı. Üzerinde derin bir etki bıraktığı Theodor Adorno’nun yakın arkadaşı olan Benjamin’in yazıları, zaman zaman bağlantılandırıldığı [özellikle, daha sonra Charles Baudelaire: *Yüksek Kapitalizm Çağında Lirik Bir Şair* (Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*) olarak yayınlanan Baudelaire incelemesini yazarken] Frankfurt Okulu’nun yazılarıyla gergin bir ilişki içinde yer alır. Yaşarken yalnızca iki kitabı yayınlanmıştır: *Alman Trajik Dramasının Kökeni* (The Origin of German Tragic Drama) ve *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* (The Concept of Art Criticism in German Romanticism). 1940’da – Naziler’den kaçarak– İspanya sınırına gitmek üzere Paris’ten ayrıldı ve orada 48 yaşında intihar etti.

Benjamin’in 1936 tarihli makalesi, “Mekanik Yeniden-üretim Çağı’nda Sanat Eseri” (“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations* derlemesi içinde), bir yandan mekândaki ve zamandaki özgül bir yerden kazanılan ritüel ya da kült değere sahip bir nesne olarak sanat eseri ve diğer yandan bu tür bir değere sahip olamayan, mekanik biçimde yeniden-üretilmiş eser arasında bir ayrım önerir. Mekanik yeniden-üretim çağında, der Benjamin, sanat eseri, *orijinalliğinden* kaynaklanan, algılanmış otantiklik olan “aura”sını yitirmiştir. Fotoğraf ve sinema gibi modern teknolojik temsil biçimleri, yalnızca sonsuzca yeniden-üretilebilir eser değildir; aynı zamanda, ilk etapta, orijinalden söz etmeyi anlamsız kılarlar. Bu

olgu durumu, ya politikanın estetikleştirilmesine (faşizm) ya da estetiğin politikleştirilmesine (komünizm) yol açan tepkisel ya da ilerlemeci tarzlarda suiistimale açıktır. Yeni politik ve estetik temsil teknolojilerinin sonuçları konusunda Benjamin’in müphemliği, bu metni estetik, politika ve teknoloji arasındaki ilişkiler üzerine sonraki **postmodern** incelemeler için önemli bir metin konumuna taşır.

Daha öte bir müphemlik, Benjamin’in eserlerini bir bütün olarak karakterize eder: onun yazıları diyalektik materyalizm ve gizemli bir Yahudi mistisizmi biçimi kutupları arasında salınır (ve uzlaşıyor görünmez). Geç makalesi “Felsefe Tarihi Üzerine Tezler”de (“Thesis on the History of Philosophy” açıkça ilişkilendirilen entelektüel konumunun çifte bağlılığı, Benjamin’e göre, ilerlemeci çizgisel bir süreklilik açısından tarih düşüncesiyle silinen şimdinin belirli bir kavrayışını, *Jetztzeit* (“şimdiki-zaman”) kavrayışını kurtarma girişimine ortaklaşa sahiptir. Benjamin’e göre, tarihinin ya da eleştirmenin görevi, tarihsel uğrağı “gerçekten olduğu gibi” görmek (tarihselciliğin projesi) değil, onun bütün potansiyeli içinde, kriz ya da tehlike uğrağı olarak *tarihin sürekliliği dışında parçalandığını* görmektir. Burada Benjamin, zamansallık ve tarihselliği yeniden düşünme yönündeki postmodern ilgiyi önceden dillendirir. [BD]

BERLIN, ISIAH: FİLOZOF (1906-1997) Pek çok insan, fikirlerin ya da inançların çatıştığı yerde, bu farklılıkları uzlaştırmanın ya da onlar arasında karara varmanın bir yolu – daha yüksek bir temyiz mahkemesi ya da bir üst sistem– olması gerektiğine

inanırlar. **Lyotard** ve **Baudrillard** gibi **postmodernistler** bu büyük uzlaşımı meydana getirebilen bu **üstanlatılar** arzusunu reddederler. Bu birleştirici sistemlerin yerine, postmodernizm **çoğulculuğu** savunur ve **farkı** kutlar. Bu görüşün en tutarlı ve güçlü ifadesi, daha egzotik postmodernist teoriysenlerce değil, büyük fikirler tarihçisi ve politik liberalizm savunucusu **Isaiah Berlin**'in oldukça temkinli, eski moda figürünce verilir.

Berlin'e göre, insan varoluşunun temel gerçeği hepimizin farklı şeyler istemesidir; amaçlarımız, tutkularımız, gereksinimlerimiz ve **arzularımız** hiçbir zaman uyuşmaz. Berlin'in "liberalizm"i toplumun çoğul olması gerektiği, insanî değerler karmaşasından daha yalın bir dünyaya doğru yolumuzu ne tartışabileceğimiz ne de rasyonelleştirilebileceğimiz kabulüne dayanır. İnsan olmak farklılaşmaktır. Berlin'in çoğulculuğu, tek bir insan doğası olduğu fikrini reddedişinden sonuç olarak çıkar. Berlin'e göre insanlar, belirli kültürlere ve çağlara özgü son derecede karmaşık etkiler ağının ürünleridirler ve o her zaman bu özgüllüğün farkına varan **Vico** ve **Herder** gibi düşünürleri savunmuştur. **Giambattista Vico** (1668-1744), erken tarihsel dönemlerde yaşayanların zihinlerine girmek için gereksinilen yaratıcı sıçrayışın ilk farkına varanların arasındayken yer alır. **Johann Gottfried von Herder** ayrı coğrafyaları, tarihleri, dilleri ve mitleriyle yoğrulan farklı çağdaş kültürlerin tekilliğini vurgulayarak, **Vico**'nun kavrayışını daha da ileri taşımıştır. Berlin, mizaç olarak **Aydınlanma** insanı olmasına rağmen, bu "karşı-Aydınlanma" figürlerinin,

insanlığın birliğine ve ilerlemenin kaçınılmazlığına duyulan rasyonalist inanç için gerekli bir düzeltici olduklarını düşünür.

Her ne kadar Berlin'e göre biz çağımızın ürünüysek de, o, insan **öznesi** için (sınırlı) bir seçim özgürlüğü alanı bırakır. "Tarihsel Kaçınılmazlık" ("Historical Inevitability", *Four Essays on Liberty*, 1969) adlı makalesinde, bu özgürlük olmadan ahlâk kavramımızın, yasal sistemimizin ve tarih görüşümüzün anlamsız olacağını öne sürer. Bir özgür seçim unsuru ortaya koymak, insanlık tarihinin tarihselci, belirlenimci açıklamalarından vazgeçmek demektir –büyük liderlerin eylemlerinin, tarihi değiştirdiği zamanlar vardır ve bu eylemler, en azından kısmen, özgür seçimlerin sonucudur. Bu yüzden tarih, hiçbir master-plana, hiçbir sabit modele sahip olamaz.

Isaiah Berlin, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri liberalizmin en etkili teorisyenlerinden birisidir. Bununla beraber bu etki, profesyonel filozoflar arasında olmaktan çok, daha geniş kültürel **söylem** dünyasında hissedilir. Onun liberalizmi, **Friedman**, **Hayek** ve **Nozick** gibi neo-liberallerden, hem daha insancıl hem de kavramsal olarak daha zengindir; ancak bu nedenden dolayı, 1970'lerde ve 1980'lerde biraz modası geçmiş görülmeye başladı. Yine de, Berlin'in değerlerin kıyasla-**namazlığına** olan inancı, Aydınlanma'nın mükemmel, kültür-aşırı rasyonalite amacını gerçekleştirme olasılığını reddetmesi, onu çağdaş fikirlerin öncüsü yapar. [AM]

BEUYS, JOSEPH: SANATÇI (1921-1986) 1960'ların başlarında **Fluxus**

grubunun önemli bir üyesi olan Beuys, her zaman, tam da üstesinden gelmeyi arzuladığı farkı onaylayan sanat ve yaşam arasındaki sert karşıtlığın içinde, yüksek-modernizmin resmî mekânlarının dışında kalmıştır. Beuys'un, performans sanatı, Dada ve psiko-dramanın bir karışımı olan pratiği, estetiğin bedensel enerjinin dinamik süreçlerini açığa çıkardığı yönündeki inancını tanıtlıyordu. Böylelikle sanatçının görevi, varoluşun ortak malzemelerinden alternatif bir halk kültürü çözümlemektir. Beuys, kendisini, izleyicileri, kültürel ve toplumsal gelişim sürecinin ortakları için armağanlara dönüştürüp sanat eserleri olarak tanımladığı mekânların ve deneyimlerin bir eylemcisi, bir kuratörü olarak niteler. Bu fikirler, öğretisinin temelini oluşturuyordu. Düsseldorf'da Kuntsacademie'de Heykel Bölümü profesörü olarak giderek artan bir şekilde anti-modernist radikalizmle ilişkilendirildiği on bir yıl geçiren Beuys, 1972'de akademiye serbest giriş programını teşvik ettiği için görevinden alındı.

Beuys'un, sanatı mitik ve ilkörmeksel yöne itme eğilimindeki bir kavrayışı ifade eden gidimli-olmayan bir güç olarak sanat kavrayışı, **trans-avangard** olarak bilinen **postmodernizmin** Avrupalı biçimi içinde önemli figürlerden biri olan yıldız öğrencisi Anselm Kiefer tarafından geliştirilmiştir. Beuys gibi Kiefer'in sanatı da, nesnelerin hem kutsallaştırılması hem de silinişiyle belirlenen bir çifte kimlik sunar. [CT]

BHABHA, HOMI K.: ELEŞTİRMEN, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1949-)
Homi Bhabha'nın **post-kolonyal**

durum çözümlemeleri, güncel eleştirel ve teorik tartışmalara büyük katkıda bulunmuştur. Temel eserleri şunlardır: *Ulus ve Anlatı (Nation and Narration, ed., 1990)* ve *Kültür Alanı (The Location of Culture, 1994)*.

Yaklaşımında **anti-özcü** olan Bhabha, kendi "**melezleme**" kavramıyla "bütüncül kimlik" nosyonunu sorgular; "ne Biri, ne de Öteki ancak bir başka şey olan, üstelik her ikisinin terimleri ve alanlarıyla karşıtlık oluşturan" unsurlarla ikili kültür modellerinin kutupluluğunu olumsuzlayan bir anti-monolitik kültürel değişim modeli. Bhabha'ya göre alternatif, "sık sık gerçekçilik ve stereotipin somutlaştırılmış biçimleri içinde temsil edilen "doğru" bir ulusal geçmişe geri dönme girişiminde" saf kökenler nostaljisi tarafından sürekli yönlendirilen özselleştirilmiş ulusal stereotiplerdir. *Taklitçilik ve İnsan Üzerine: Kolonyal Söylemin Müphemliği*'nde (*Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*) Bhabha'ya göre, kolonyal ilişkinin belirleyici özelliklerinden biri, egemen ırkı taklit etmesi öğretilen bağımlı ırkın teşvik edildiği "kolonyal taklitçilik"tir. Bu yüzden egemenlik, hükmetme hakkı ve yurttaşlıkla gelen özgürlükler fiilî olarak bahşedilmeksizin kolonileştirilen, kolonileştirenle "neredeyse aynı" olma konumundadır. Ayrıca Bhabha, ideolojinin çoğul-vurgulu olduğu ve sabit ya da verili olan bir şeye karşı şekilde "gerçeklik"in **metinler** tarafından **üretilmiş** olarak görüldüğü bir "gidimli ideoloji kavrayışı" öne sürer. Bu noktada eseri, Althusser, **Eagleton** ve Macherey gibi **Marxist** teorisyenleri yansıtır; bununla beraber, Bhabha'nın çağdaş Marxist

teori eleştirisi, **Freudcu** ve **Lacancı** psikanalizden ödünç aldığı “mimetizm” ve “teleoloji” nosyonlarını sorunlaştırır. Kolonileştirilen, “bir düşler, hayaller, fanteziler, mitler, takıntılar ve gereksinimler alanı” olan aşırılık ve fanteziyle ilişkilendirilir; kolonileştirenin baskısının bir işlevi olan gidimli bir hazne. Bu yüzden kolonileştiren, “aynı anda alay ve **arzu** nesnesi olan ötekiliğe” doğru sistematik bir müphemlik vardır.

Bhabha'nın güncel teorik tartışmaya katkısı, onun kolonileştirilenin bakış açısından kimlik ve **öznellik**'in inşasına yönelik ilgisinde yatar. Onun **Said**, **Derrida** ve **Lyotard** eleştirileri, kolonileştirilen Öteki'nin çağdaş **eleştirel teoriyle** marjinalleştirilme tarzlarına dikkat çeker. Ayrıca kültürel kimlik nosyonlarını istikrarsızlaştırıp sorgulayan kolonileştirilen ile karşılaşma tarzına dikkat çekerek, kolonileştirici **iktidarın** mutlak **hegemonya** nosyonuna karşı çıkar. Temelde katı ya da indirgemeci **ikili karşıtlıklara** karşı olan Bhabha'nın geç eserleri, **çoğulcu** ve ayrık bir teorik metodoloji kullanarak, **postmodernizmin** ruhundaki eleştirel ve teorik seçkinlikten kaçınarak, kolonileştiren ile kolonileştirilen arasındaki katı sınırlara meydan okur. [AY]

BLOOM, HAROLD: ELEŞTİRMEN, TEORİSYEN (1930-) Bloom, en üretken çağdaş eleştirmenlerden biridir. Eserleri şunlardır: *Yanlış Okuma Haritası* (*A Map of Misreading*, 1975), *Kabbala ve Eleştiri* (*Kabbalah and Criticism*, 1975), *Şiir ve Baskılama* (*Poetry and Repression*, 1976), *Agon* (1952), *J'nin Kitabı* (*The Book of J*, 1991), *Batılı Kanon* (*The Western Canon*, 1994) ve *Shakespeare: İnsanın*

İcadı (*Shakespeare: The Invention of The Human*, 1998). En çok okunan monografisi *Etkinin Kaygısı*'nda (*The Anxiety of Influence*, 1973) Bloom, her şairin kendi edebi seleflerine karşı şiddetli bir mücadeleye girdiğini öne sürer. **Freudcu** psikanalizde analizandın, oğulun babayla **Oedipal** sevgi-nefret ilişkisini kabul etmesi zorunludur. Benzer biçimde, şair kendi öncülleri tarafından kullanılan çekim gücünden kaçmaya çalışmak zorundadır. Bu mücadele sırasında, ilksel kaynaklar daha sonraki şair tarafından yanlış okunup yeniden biçimlendirilir.

Bu fikir, özellikle **postmodernist** metinlerin üretimine uygulanabilir. Kathy **Acker**, John **Barth**, Italo **Calvino** ve Umberto **Eco** gibi farklı yazarlar, her şeyin zaten kendilerinden önce yazıldığının farkındadırlar. Aslında, Barth “kullanılmışlık-bitmişlik” durumunu göstermek için “tükeniş edebiyatı” terimini türetir. Bu gecikmişlikle yüzleşen postmodernist roman, tipik tarzda daha önceki bir romanı ya da romanları yanlış okur. Acker'ın *Büyük Umutlar*'ı (*Great Expectations* (1978), Barth'ın *Sot-Weed Factor*'ı (1960), Calvino'nun *Görünmeyen Kentler*'i (*Invisible Cities*, 1972) ve Eco'nun *Gülün Adı* (*The Name of the Rose*, 1984) daha önceki metinlerle ilişkileri açısından yararlı bir biçimde incelenebilirler.

Bloom'un yanlış okuma üzerine vurgusu, edebiyat incelemesini bir zamanlar destekleyen belirli varsayımların yerinden edilmesine yardım ettiği için, Jacques **Derrida**, Geoffrey Hartman ve J. Hillis Miller gibi **yapıbozumcu Yale Okulu** üyelerine uygun gelmişti. Bununla beraber kendisi yapı-

bozumcu okuma pratiklerine çok az yakınlık duyar ve bu pratiklerin estetik değerlerin desteklenmesine karşı olduklarına inanır. Bloom'un en büyük horgörüsü, "Hınc Okulu" adını verdiği hareketlere, **metinleri**, toplumsal eşitsizlik üzerine vaazlarını irad edecekleri kürsüler olarak ele alan feministlere, **Marxistler'e**, **Lacancılar'a** ve **yeni tarihselcilere** yöneliktir.

1990'lardan itibaren Bloom, bir dekadan akademi olarak gördüğü şeyin dışındaki okurlara hitap etmeye ve edebi geleneğin üstünlüğünü yeniden öne sürmeye yoğunlaştı. *Batılı Kanon*'da önde gelen yirmi altı Avrupalı ve Amerikalı yazar (örneğin, Dante, Chaucer, Shakespeare, Dickens) üzerine odaklanır. *Shakespeare: İnsanın İcadı*, Ozan'ı kişisel kavramını yaratmakla şerefelenmesi ölçüsünde yüceltir. *Nasıl Okunmalı ve Niçin* (*How to Read and Why*, 2000) değersiz şeyler üzerine söylediklerini aynen yapar. Bu son kitaplar, postmodernizmin merkezleştirici eğilimlerine karşı didaktik ve çoğunlukla inandırıcı bir karşı saldırı oluşturur. [BL]

BOFILL, RICARDO: MİMAR (1939-) Kariyerinin erken döneminde "mimarının Jimi Hendrix"i unvanı talebinde bulunan Bofill, rengârenk fantezi albüm kapağı sanatıyla daha fazla ortak şeye sahiptir. Onun kendine özgü mimarisi tuhaf, aşırı büyük, klâsik bir kaplamadır –tümüyle steroid doldurulmuş Korent sütunlar. Bu bir grotesk ve gerçeküstü estetik – **modern** apartman komplekslerini gizleyen aşırı orantılı yekpare sütunlarla dekore edilmiş anıtsal ön cepheler. Napoleon, Hitler ve Franco ile ilişki-

lendirilen faşist Avrupa mimari geleneğini ve bu geleneğin ihtişamını hatırlatan ve Katalonyalı emsalleri Gaudi ve Dalí'nin dürüst "çılgın dehâ"ısıyla bir yakınlığı çağrıştıran Bofill, Fransız emlak yatırımcıları arasında hayranlık uyandırdı. Onun azametli ve debdebeli, beton barok süslemeyle kaplanmış lüks apartman daireleri konteynırları, modernist emsallerinin başaramadığı bir biçimde Fransız ev sahiplerinin hayallerine hitap etti. Bofill'in Paris banliyösündeki Abraxas Sarayı projesi, içeriden, yivli tek yönlü ayna sütunları cepheyi yükseltirken, bir kamusal mekânı kuşatan on katlı dairesel tiyatro şeklinde tasarlanır. Bir diğer Paris konut projesi olan Les Arcades du Lac, merdiven ya da banyo blokları gibi yeni programları barındıran tuhaf Dorik sütun yorumlarını öne çıkarır.

Bofill'in klâsik ikonografiyi sorumsuzca kullanımı, **ironi** eksikliğiyle hepsini daha da anlaşılmaz kılar. Bunlar, kendi uyumsuzluklarıyla bütünleşmeyi başaramayan binalardır. Bu, aykırılıklar ve çelişkilerle dolu olmasına rağmen, kendi ihtişamıyla tüm dikkatleri üzerinde toplayan ve hayran bırakan bir mimardır. [SJ]

BOURDIEU, PIERRE: SOSYOLOG (1930-2002) **Postmodernizm** üzerine tartışmanın temel iddialarından biri, yüksek ve düşük kültürler arasındaki ayrımın giderek bulanıklaştığı varsayımdır. Kültürel kesinlikteki bu çöküş, kültürel değere ilişkin geleneksel fikirlerin yeniden düşünülmesini beraberinde getirmiştir. Değer sorunlarına dönüş, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün eserlerine karşı artan bir ilgiye tanıklık eder. Bourdieu, "kültür ayrım-

ları”nın (ister **metin**, ister pratik, isterse yaşam tarzı olarak anlaşılın), toplumdaki egemen ve alt sınıflar arasındaki mücadelede önemli bir unsur olduğunu öne sürer. Keyfî beğenilerin ve keyfî yaşam tarzlarının nasıl sürekli olarak **meşru** beğeniye ve tek meşru yaşam tarzına dönüştürüldüğünü gösterir. “Doğal ayırım” yanılması, nihayetinde kendi varoluş tarzlarından başka bir şey olmayan bir üstünlük tanımını, tam da kendi varoluşlarıyla empoze edecek egemenlerin iktidarına dayanır”. Bourdieu’ye göre, “beğeni sınıflandırır ve sınıflandırılanı da sınıflandırır”. Biz sınıflandırmalarımızla sınıflandırılırız ve ötekileri kendileriniyle sınıflandırırız. Bu sınıflandırma stratejileri, kendi içlerinde toplumsal eşitsizlikler üretmezken, onların yapımı, işaretlenmesi ve korunması bu tür eşitsizliklerin meşrulaştırılması işlevini yerine getirir. Beğeni, tümüyle ideolojik bir **söylemdir**; “sınıf” işareti (terim, hem sosyo-ekonomik kategoriye hem de özel bir nitelik düzeyini kastetmek için çift anlamda kullanılır) olarak işlev gösterir. Bourdieu, kültür tüketiminin, nihayetinde, “meşrulaştırıcı toplumsal farkın toplumsal işlevini gerçekleştirmek için ... önceden hazırlandığını” iddia eder.

Bourdieu’nün kültür üzerine eserleri, eğitim konusundaki görüşüyle desteklenir. Eğitim sisteminin oldukça özgül bir işlevi yerine getirdiğini öne sürer: sistemin işleyişlerinden önce varolan toplumsal eşitsizlikleri meşrulaştırmak. Egemen sınıfların kültürel beğenilerine kurumsal biçim verilir ve sonra mahir ideolojik el çabukluğuyla bu kurumsallaştırılmış kültüre (yani kendilerinininkine) duydukları beğeni,

kendi kültürel, nihayetinde toplumsal üstünlüklerinin kanıtı olarak desteklenir. Ayırım, “doğal” kültürel tercihler olarak özümşenen ve “doğal” kültürel yeterliklerin kanıtı olarak yorumlanıp harekete geçirilen, nihayetinde sınıf egemenliği biçimlerini haklılaştırmak için kullanılan öğrenilmiş kültürel tüketim modelleriyle oluşturulur. Bunu tam olarak anlamak için, Bourdieu’nün ekonomik, toplumsal ve kültürel üç sermaye türü arasında nasıl ayırım yaptığını anlamamız gerekir. Kapitalist toplumlarda para, mülkiyet vb. biçimindeki ekonomik sermaye, kültürel ve toplumsal sermayeye cırımi satın alabilir. Açıkça ekonomik sermayenin birikimine dayanan hiyerarşiler, meydan okumalara karşı savunmasıdır. Kültürel ve toplumsal sermaye, ekonomik egemenliği kültürel ve toplumsal hiyerarşiler biçiminde yeniden-üretmek, onu gizleyip meşrulaştırabilir.

Bourdieu’nün amacı, apaçık olanı, kültürde farklı sınıfların farklı yaşam tarzlarına, farklı beğenilere sahip olduklarını ispatlamak değil, ancak kültürel ayrımlar yapmanın kendisiyle nihayetinde köklerini ekonomik eşitsizliklerde bulan iktidar ve kontrol biçimlerini güvence altına aldığı ve meşrulaştırdığı süreçleri tanımlayıp sorgulamaktır. Gerçek farklardan çok, bu farkların egemen sınıflarca toplumsal yeniden-üretim aracı olarak nasıl kullanıldığıyla ilgilenir. Bourdieu’nün projesi, gündelik deneyim dünyasında “değer”i (yeniden) konumlandırmak, T. S. Eliot’ın bir şiirine ya da Oasis’in bir şarkısına veya Cindy Sherman’ın bir fotoğrafına ya da Philip Glass’ın bir müzik parçasına “değer” biçerken gerçekleşen şeye benzer şeylerin,

tatilde gidilecek yere ya da özel bir giyim tarzına “değer” biçerken de gerçekleştiğini öne sürmektir. Bu tür değer biçmeler, hiçbir zaman basit bir bireysel beğeni meselesi değildir: kültürel değer, hem toplumsal farkı tanımlamak ve korumak hem de toplumsal itaati desteklemek işlevi görür. Bu perspektiften, çokça ilan edilen standartların postmodern çöküşü, toplumsal ayrımı oluşturmak, belirlemek ve muhafaza etmek için kültürü kullanma fırsatları bulmanın giderek zorlaşmasından başka bir anlam ifade etmiyor olabilir, Pavorotti’nin listelerde birinci gelmesi ve çoğu kez Süper Lig futbol maçlarının bale ya da opera kadar pahalı olması gibi. [JS]

BRAIDOTTI, ROSI: FEMİNİST FİLOZOF, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1954-) İtalya’da doğan Braidotti Avustralya’da büyüdü, Sorbonne’da Fransızca olarak doktora tezini yazdı. İlk kitabı, *Uyumsuzluk Kalıpları* (*Patterns of Dissonance*, 1991) Fransızca yazılmış, çevrilmiş, sonra “orijinali olmayan bir çeviri” haline gelerek, İngilizce’de geniş ölçüde yeniden yazılmıştır. Kendisini, bir “transit özne”, “anadili olmayan, yalnızca bir çeviriler, yerinden edilmeler silsilesinin” düşünürü şeklinde tanımlayış, Braidotti’nin postmodern bir feminizmi dilendirişinde önemlidir.

Uyumsuzluk Kalıpları, **Foucault**, **Derrida** ve **Deleuze** gibi postmodern Fransız filozoflarının rasyonel öznenin çağdaş “kriz”ine, “dişil” olanı kucaklayarak karşılık verdiklerini öne sürerek, felsefe ve feminist teori arasındaki ilişkiyi çözümler. Yine de bu metaforik kucaklayış, kadının felsefi söylemden yenilenen dışlanışına eşlik eder. Buna

karşı Braidotti, rasyonalitenin feminist eleştirilerini ve cinsel farkla ilişkisini kurar. Feminist teorinin, **özne**liğin somutlaşan ve bu yüzden cinsel bakımdan farklılaşan doğasını vurguladığını öne sürer. Teorileştirmenin, bedendeki ve **arzudaki** kökleriyle yeniden birleşmesi ve hem bir etiği hem de bir politikayı birleştirmesi için feminist teorisyen, bir kadın **olarak** konuşur. Bununla beraber somutlaşma, “özcülük” anlamına gelmez. Braidotti’nin somutlaşmış dişil öznesi, sabit ve monolitik bir öz değil, ancak çoğul, karmaşık ve potansiyel çelişkili deneyim dizileri alanıdır. Onun bilgisi yerleşik ve kısımdır; kimliği, basitçe, zaten bulunduğu yerin bir haritasıdır. Bu yüzden o, *Göçebe Özne*’de (*Nomadic Subjects*, 1994) geliştirilen bir kavramla “**göçebe**”dir. Göçebe, birleştirilmeye karşı koyan bir eleştirel bilinçle, hem yerleşiktir (bu yüzden bağlantılıdır) hem de hareket halindedir. Bu sıfatla o, Braidotti’nin, cinsel farkın bir politikasını ve bir etiğini korurken, kimliğin parçalı doğasına vurgusunu kucaklayarak, postmodern felsefenin kötümserliğine karşı çıkabilen postmodern feminizm görüşünün bir metaforu haline gelir. [ST]

BRİKOLAJ (BRICOLAGE) Lévi-Strauss, *Yaban Düşünce*’de (*The Savage Mind*, 1966) ilkel düşünceyi gelişmiş düşünceye göre daha az yapılanmış ve teorik açıdan daha az sofistike olarak tanımlamak yoluyla, iki düşünce tarzı arasında ayrım yapar. Tıpkı bir brikolörün (elinden her iş gelen kimse) elinin altında herhangi bir malzemeyle kırık bir eşyayı ya da aleti doğaçlama tamir edivermesi gibi, ilkel kabilelerin dünya görüşleri de yeniden

kullanılan fikirler ve inançların ihtiyaç duyulduğunda yeniden düzenlenmesiyle yapılandırılıyordu. Öte yandan bilimadamları ya da teknologlar sorunlara çok teorik bir tarzda yaklaşıyorlardı ve gerekli görüldüğünde çözüm arayışında yeni araçlar ya da metotlar icad ediyorlardı. Bu yüzden, katı bir biçimde sistematik olmak yerine, karakter olarak özel bir amaç için hazırlanmış olan brikolaj, **modern** düşünce kalıplarının karşısında yer alır.

Brikolajın taşıdığı doğaçlama anlamı, sonu önceden belirlenmemiş yaratıcı etkinliğe keyfi, belirlenimsiz bir nitelik önerdiğinden dolayı **post-modern** teorisyene hitap eder. Modern düşünürün düzen ya da metot yoksunluğu görebildiği yerde, postmodern düşünür hoş karşılanan bir kendiliğindenlik uygulaması görür. Yaratıcı sanatçıların esinlenme adına geçmiş talan ettikleri pastişe duyulan post-modern ilgi, brikolaja estetik bir ideal olarak bu bağlanışa temel oluşturur. Postmodern teorisyenlerin çoğu, bilimsel düşüncede genel olarak kabul edildenden çok daha fazla etkin brikolaj olduğunu öne sürmek de isterler. [SS]

BRYARS, GAVIN: BESTECİ (1943) Bryars, felsefe okurken, boş zamanlarında özgür doğaçlamayla caz kontrbası çalardı. Bir caz sanatçısı olarak önemli bir ün kazandığı gibi, Portsmouth Sinfonia'nın kurucu üyesidir de. Standart orkestral konser parçalarının anarşik yeniden-yorumlarına giren bu deneysel topluluk, çoğunlukla amatörlerden oluşmuştu ve belli bir kült statüsü kazandı.

Jesus' Blood Never Failed Me Yet gibi ilk parçalar, **Reich** ve **Glass** gibi

Amerikan bestecilerinin yinelemeli **minimalist** tekniklerinden esinler taşıyor. Bryars çeşitli enstrümental topluluklar için besteler yapmıştır. Orkestral parçalar (*The Green Ray*, 1991 gibi), koro eserleri (*On Photography*, 1983) ve kendi topluluğu için pek çok parça (*The Cross Channel Ferry*, 1979 ve *Viennese Dance No. 1*, 1985 gibi) bestelemiştir. Bu topluluk, 1979'da kurulmuş ve geniş kapsamlı turnelere çıkmıştır.

Robert Wilson tarafından yönetilen ve tasarımılanan beş-perdelik bir eser olan üç operasından ilki *Medea*, ilk kez 1984'te, Opéra de Lyon tarafından sahnelendi. Bryars'ın müziği, koreograflar tarafından da kullanılır. *Sub Rosa* (1986), William Forsythe tarafından Frankfurt Balesi'nin "Slingerland"ı için kullanıldı ve *Four Elements* (1990), Lucinda Childs'ın bir balesi için Rambert Dans Topluluğu tarafından ısmarlandı. [AB]

BULANIK MANTIKLAR

(FUZZY LOGICS) "Belirsiz" ya da "çok-değerli" mantıklar olarak da bilinen bulanık mantıklar, Polonyalı mantıkçı Jan Lukasiewicz'in bir olanaklı durumlar süremini biçimlendirdiği 1920'lerden itibaren geliştirilmiştir. Lukasiewicz'i harekete geçiren güç, Werner Heisenberg'in, hiçbir gözlemcinin verili bir elektronun hem konumunu hem de hızını ölçemeyeceğini varsayan belirsizlik ilkesinden kaynaklanmıştı. Başka bir deyişle, elektronun hızı ne kadar kesinlikle tanımlanırsa, onun konumu da o kadar belirsiz olur. Bu yüzden, **kuantum mekaniği** belirsizliği çözmek için değil, ama tersine onu açıklamak için

daha esnek matematiksel bir modeli gerektiriyordu.

Daha yakın zamanlarda, bulanık mantıklar, onu yanlış anlayan bilgisayarlardan çok, sinir ağlarının bulanık verilerden bulanık kurallar “oluşturduğu” **yapay zekâ** araştırmasında uygun bir yer bulmuştur. Bulanık mantıklar, bilgisayarların, basitçe önceden programlanmış talimata göre hareket etmelerinden çok, tam olarak insanların bir gerçek-dünya bulanıklığı bağlamında öğrendikleri tarzda öğrenmelerine izin verir: insanlar, formel kurallara uyarak olduğundan çok, tahmin ederek ve kendilerini ayarlayarak davranışta bulunurlar. Bu yüzden, Bart Kosko’nun *Bulanık Düşünce’si* (*Fuzzy Thinking*), günlük yaşamın bulanıklığını bilim ve felsefe tarafından uzun süreden beri savunulan yapay siyah-beyaz, 1 veya 0 ikili dünyası ile karşılaştırır ve hatta bulanıklığın, Aristoteles’ten beri Batı biliminde sarsılmaz bir prestij kazanan kesinlik ilkesinin ortaya çıkışıyla bastırılan bir tarihe sahip olduğunu öne sürecek kadar ileri gider. Bu tür bilimsel kesinlik modellerinin (“doğru” veya “yanlış”, ama her ikisi birden değil) mantıksal temeli, M.Ö. IV. yüzyılda Aristoteles tarafından, bir şeyin aynı anda hem x hem de değil- x olarak varolamayacağını ifade eden dışlanan orta yasası olarak formülleştirilmişti. Elbette, gerçekte şeyler sık sık x ve değil- x ’tir: yarısı-yenmiş bir elma. Örneğin, yarısı yenmiş bir elma, hangi kesin noktada bir elma olmayı bırakır; hangi noktada elma, kırmızı olmayı bırakıp kırmızı olmayan haline gelir? Bu yüzden bulanık mantıklar, dışlanan orta yasasının iki değerli soyut-

lamalarının (siyah veya beyaz, x veya değil- x) yerine “hem x hem de değil- x ”in çok-değerli, “bulanık” ilkesini geçirir. Bunun pratikte ifade ettiği şey, kesin, nicel noktaların yerlerini nitel değişikliklerin almasıdır. Bu, pek çok matematikçiye göre bulanıklığı, örneğin, yeni **fraktal** nesneler matematiği ile aynı sıraya koyan bir fenomendir. [IHG]

BUTLER, JUDITH: FEMİNİST SOSYOLOG, FİLOZOF (1956-) Butler’ın eserleri esasen cinsel kimlik sorgulamasına odaklanır. En çok okunan yayınlarından *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimlik Yıkımı*’nda (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990) feminist teori ve politikanın, gündemlerini kadınların yalnızca ortak kadınlıklarından dolayı ırk, sınıf ve cinsel tercih **farklarını** baştan sona kateden ortak bir kimliği paylaştıkları tarzında, sorgulanmayan bir varsayım üzerine kurduklarını iddia eder. Bununla beraber, cinsel kimliği “doğal” olarak kabul etmekten uzak olan Butler, onu toplum tarafından hem kurulan hem de muhafaza edilen bir **söylem** olarak yeniden tanımlar.

Butler, aynı zamanda Luce **Irigaray** gibi feminist teorisyenlerin fallosentrik düzenden bağımsız olarak varolan bir kadın cinselliği varoluşu önerme girişimlerinde yanıldıklarını öne sürer. Çünkü “cinsellik mevcut **iktidar** ilişkileri içinde kültürel olarak inşa ediliyorsa, o zaman iktidarın ‘öncesi’ndeki, ‘dışı’ndaki ya da ‘ötesi’ndeki bir normatif cinsellik varsayımı, bir kültürel olanaksızlıktır ve politik açıdan uygulanamaz bir düştür”.

Butler'a göre cinsiyet, kimlik kavramının kendisinin üzerine inşa edildiği temel olduğundan, kimliğe ilişkin hiçbir düşünce cinsiyet sorgulamasından bağımsız olarak yürütülemez. Başka bir deyişle, **öznel**er yalnızca kabul edilmiş cinsiyet kategorileriyle ilişki içinde tanımlandıklarında anlaşılır hale gelirler. Butler, "zorunlu heteroseksüellik" terimini, her bir kategorinin **Ötekinden** farklılığıyla tanımlandığı sabit erkek/kadın karşıtlığına, yani heteroseksüel pratikle pekiştirilen bir ayrıma sürekli başvurma yoluyla cinsel kimliğin tutarlılığını koruyan kurumu tanımlamak için kullanır.

Bu yüzden sistem, inşa olarak kendi statüsünü, heteroseksüel düalizmi "normal", "doğal" ve "doğru" olarak sunmakla gizler. Yine de, ne kadar inandırıcı olursa olsun, inşa eklemsiz değildir ve korunması çaba gerektirir. Bunun yerine Butler, cinsiyet inşalarını, cinsiyetleştirilmiş "eylemler, tavırlar ve yasalaştırmaların" beden yüzeyi üzerine tekrar tekrar kazanmasıyla sürdürülen "performanslar" ya da "üretilimler" olarak tanımlar. Bununla beraber yanılısama, "kendi gerçekliğini kuran çeşitli eylemlerden başka hiçbir ontolojik statünün olmadığı" olgusunu gizlemek için daima muhafaza edilmedir.

Butler'a göre, cinsiyetin bu performatif yönü, "doğru" kimliğin anlamlı olduğu iddialarının sorgulanabileceği araç haline gelir. Bu çerçevede dışında bir cinsel kimlik nosyonunu inşa etmek olanaklı olmasa da, heteroseksüel norma uymayan cinsel kimliklere bakarak kendi sınırları içinden "cinsiyet" aygıtı içindeki düzenleyici amaçları ortaya koymak için fırsatlar

bulmak olanaklıdır. Homoseksüel, lezbiyen ya da biseksüel pratiklerin hepsi, düalizmin yeniden biçimlendirildiği bir farklı tarzlar çoğulluğunu göstermek yoluyla, sabit erkek/kadın karşıtlığına örtük bir meydan okuma olarak görünür.

*Sorunlu Bedenler: 'Cinsellik'in Gidimli Sınırları Üzerine'*de (*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, 1993) Butler, bu tür yıkıcı cinsiyet okumaları için özellikle verimli bir kaynak olarak drag queen'in [karşı cinsin elbisesini giyen, çoğunlukla homoseksüel olan erkek] bedenine döner. Kesinlikle normun hizmetinde kullanılabilesine rağmen, karşı cinsin elbisesini giyme ediminin –gösterişli bir biçimde dişillığın ya da erilliğin kişisel eşyasını kendine mal eden, sonra da onu "yanlış" beden üstüne kazıyan– parodik yapısı, küçümşenen ve tartışmasız kabul edilen heteroseksüel performatifliğin niteliğini ortaya koyarak, "ters" bir cinsiyet kodları okumasını başlatma potansiyeline sahiptir. [SG]

BÜYÜK ANLATI

(**GRAND NARRATIVE**) Jean-François Lyotard, evrensel açıklamalar sağladığını iddia eden ve bunun kendilerine verdiği otoriteden yararlanan teorileri, büyük anlatılar olarak tanımlar. Bütün insanlık tarihini ve toplumsal davranışı kendi diyalektik materyalizm teorisiyle işleyen **Marxizm**, bunun büyük bir örneğiydi. Diyalektik materyalizme göre, bütün insanlık tarihi sınıf çatışması tarihidir ve diyalektik materyalizm hakikate yalnızca kendisinin sahip olduğunu söyleyerek, diğer bütün açıklamaların geçerliliğini reddeder.

İnsanlık tarihinin nihaî hedefi, sınıf çatışmasının çoğunluğun yararına ortadan kaldırıldığı ve bireylerin artık sömürülmediği “proleterya diktatörlüğü”dür. Çoğu din, özel projelerine uydurmak için benzer şekilde her şeyi kuşatan bir insanlık tarihi açıklaması sunar. Lyotard’ın iddiası, bu tür projelerin, örtük olarak otoriter olduğu ve yirminci yüzyılın sonlarında bireysel davranış üzerinde bütün otorite iddialarını yitirdikleri yönündedir. Bu tür büyük anlatılara (ya da “**üstanlatılara**”) artık güvenemememiz, **postmodern** bir dünyada yaşamının bir parçasıdır; ancak otoriterizme karşı koymak istiyorsak, bunların yerine, daha taktik yönelimli “**küçük anlatılar**” kurmalıyız. Lyotard’a göre biz, artık büyük anlatıların içyüzünü görmüş ve onların otorite iddialarının sahte ve desteklenemez olduğunu fark etmiş bulunuyoruz. [SS]

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK (MAGIC REALISM) Terimin kendisinin de ima ettiği gibi, büyülu gerçekçilik, normal olarak karşıtlık içinde varolan iki **temsil** tarzının bitişikliğine dayanan bir biçimdir: gerçekçilik ve fantastik. Günümüzde neredeyse yalnızca edebiyatla ilişkilendirilmesine rağmen terim, başlangıçta, Franz Roh tarafından, 1925’

te, fantezi ve imgelem sahnelerini açık ve net, “belgesel” resim tekniklerinin kullanımıyla betimleyen bir sanat biçimini tanımlamak için türetilmiştir. Bununla beraber, öncelikle, Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes ve Octavio Paz’ın, **metnin** gerçekçi unsurlarının, devamlı olarak olanaksız ya da açıklanamaz olayların araya sokulmasıyla kesintiye uğratıldığı **anlatılar** yarattıkları Latin Amerika yazımıyla özdeşleştirilir. Bu bağlamda büyülu gerçekçilik, daha yakın kolonyal tarihinin kalıcı etkisinden tam olarak kaçmakta yetersiz kalırken, yitık bir geçmiş iyileştirme süreciyle ilgilenen **postkolonyal** kültürün çelişkili yanıtlarını ana hatlarıyla ortaya koyduğundan, politikleştirilen bir terimdir de.

Bununla beraber, 1970’lerden beri büyülu gerçekçilik, gerçekçi beklentileri yıkan herhangi bir yazım için moda bir etiket haline geldi ve özellikle de, hepsi kültürel “normallik” algılayışlarına yönelik bir meydan okumayı ortaya çıkarmak için fantezinin yıkıcı potansiyelini kullanan Salman Rushdie, Angela Carter ve Jeanette Winterson gibi yazarların eserleriyle ilişkilendirildi. [SG]

CAGE, JOHN: BESTECİ (1912-1992) Cage, eleştirmenler ve aynı şekilde halk arasında ateşli tartışmalar yaratan şaibeli piyano “eser”i 4’33 (1953) ile yirminci yüzyıl müziğinin en gizemli figürlerinden biridir. 4’33, (partisyonun bize verdiği bilgiye göre, üç “parça”ya ayrılan) 4 dakika 33 saniyelik sessizlikten oluştuğundan ya da daha doğrusu icra edildiği konser salonunda meydana gelen 4 dakika 33 saniyelik rastgele gürültüden oluştuğundan, bu tepki hakkında belirli derecede bir **ironiden** daha fazla şeyin kaydedilmesi gerekir. Cage, elektronik müzikle deneyimlediği ölçüde bestelerinde rastlantı ilkelerini geniş biçimde kullandı ve genel olarak müzik bestesinin neye dair olduğuna ilişkin kavrayışlara karşı çıktı. Cage’in kısa bir süre kendisinden eğitim aldığı ünlü Alman besteci ve müzik teorisyeni Arnold Schoenberg bile (öğrencisinin “deha”sını övse de) Cage’in bir besteci olmaktan çok bir mucit olduğunu öne sürdü. Cage, Zen felsefesinden yoğun biçimde etkilenmişti ve düşüncesi üzerindeki bu etki şu şiir dizelerinden anlaşılabilir: “Söyleyecek hiçbir şeyim yok / ve bunu söylüyorum / ve şiir işte bu / muhtaç olduğum”.

Cage, genellikle **modernist** geleneğin bir parçası olarak, biçimsel deneylerle sanatının sınırlarını zorlayan biri –bu açıdan yirminci yüzyıl avangard yaratıcı sanatçısının hemen hemen bir modeli– olarak kabul edilmektedir. Ancak Batılı müzik geleneklerine karşı çıkma boyutu, onun **post-modernizmin** bir öncüsü olarak düşü-

nülebileceğini ima eder. Batılı sanat müziğinin bütün **üstanlatısını** ve onun etrafında gelişen performans geleneklerini temelden yoksun kılıyor görünmesi anlamlıdır. Cage’in, postmodern dansın önde gelen figürlerinden biri olan, yalnızca Cage’in müziğini kullanmakla kalmayıp fikirlerinin çoğunu kendi koreografik pratiğine uygulayan Merce **Cunningham**’la da uzun süreli bir ilişkisi vardı.

Cage’in ölümünden sonra, 4’33 icrasının BBC ulusal radyosunda (Radyo 3) yayınlanmasına vesile olan, 2004 yılında Londra’da düzenlenen bir festivalle eserlerine duyulan ilgide bir canlanış söz konusudur. Cage, en azından yirmi birinci yüzyıl müzik dünyasının ilgisini çekmeye devam ediyor. [SS]

CALVINO, ITALO: ROMANCI (1923-1987) Calvino, İkinci Dünya Savaşı sırasında direniş hareketi saflarında mücadele etmiştir ve erken romanları onun solcu politikası ve neo-realist estetiğiyle renklenmiştir. Örneğin ilk romanı, *Örümcek Yuvasına Yol* (*The Path to the Nest of Spiders*, 1947) savaş sırasında partizanlara katılan on dört yaşındaki Pin’in yer aldığı bir serüven öyküsüdür. *Adem, Bir Öğleden Sonra ve Diğer Öyküler*’deki (*Adami, One Afternoon and Other Stories*, 1949) öykülerin pek çoğu, bu derlemede fantezi unsurları göze çarparsa da, yine realist karakterdedir. Bununla beraber, kendisi en çok deneyciliği ve cesur öyküleme yetenekleri ile hatırlanacaktır. Örneğin *Bir Kış Gecesi*

Eğer Bir Yolcu'da (If on a Winter's Night a Traveller, 1979), ikinci şahıs anlatısal bakış açısını benimser. Olayları daha da karmaşıklaştırmak için, muhatap, okuma sürecine girmiş bir Okur'dur. Başlangıçta, Okur, Calvino'nun kitabını okuyor. Ancak Okur, çok geçmeden kitabının hatalı olduğunu ve ilk bölümü birkaç kez tekrarladığını fark ediyor. Böylece Okur, yalnızca yeni kopyanın bütünü farklı bir anlatı sunduğunu keşfetmek için kitaba döner. Okur, eril "sen" in dişil karşılığı olan Öteki Okur, Ludmilla ile kitapçıda bağlantı kurar. Sonra anlatı, iki ayrı düzlem arasında gidip gelir: biri, iki ayrı Okur arasındaki ilişkiye bağlıdır ve diğeri, ilk Okur'un yedek kitabında "okuduğu" –her biri farklı bir üsluptaki– ilk bölümlerin bir çeşitliliği etrafında döner.

Bu çapraşık ve dolambaçlı metin, Calvino'nun başyapıtıdır ve kendisini kusursuz **postmodernist** yazarlardan biri kılan pek çok tekniği ve temayı belirginleştirir. Birincisi, olay örgüsü ve içeriğin permütasyonuna duyulan ilgidir. Kombinasyon oyunları oynayan diğer eserler, bir tarot kartı destesine dayanan *Kesişen Yazgılar Şatosu* (The Castle of Crossed Destinies, 1969) ve Marco Polo'nun Kubilay Han'a, imparatorluğunda ziyaret ettiği değişik kentleri betimlediği *Görünmeyen Kentler'i* (Invisible Cities, 1972) içerir. İkincisi, jenerik uzlaşımlarla deneylerdir. Erken romanları *İkiye Bölünen Vikont* (The Cloven Viscount, 1957), *Ağaca Tüneyen Baron* (The Baron in the Trees, 1957) ve *Varolmayan Şövalye* (The Non-Existent Knight, 1959), fantezi ve romansı

ustaca birleştirir. Bilimkurgu, evrenin kökenlerinin Qfwfq adı verilen bir yaşam-ilkesince gözlemlendiği *Kozmikomik Öyküler* (Cosmicomics, 1965) ve kaos ve düzen gibi soyut **ikili karşıtlıkların** kişileştirildiği *sıfır zamanı* (t zero, 1967) ile incelenir. Calvino'nun öykülerinin çoğu halk hikâyelerinden ve fabllardan alınan motiflere dayanır. Üçüncüsü, felsefi ve teorik eğilimine karşın, Calvino'nun romanlarının her biri, insanî değerlerin zenginleştirilmesi ve aşkın kurtarıcı gücü yönünde bir teslimiyet üzerine temellendirilir. Bir keresinde John Barth, yazıyı sevimle kıyaslamıştı; ustalıksız tutku beceriksizken, tutkusuz ustalık soğuk ve klinik. Eserlerinde hem tutkuyu *hem de* ustalığı sergilemesi Calvino'nun zaferidir. [BL]

CARTER, ANGELA: YAZAR (1947-1992) Angela Carter son yılların en yenilikçi yazarlarından biri olarak geniş kabul görmüştür. Salman Rushdie'yle birlikte sık sık **büyülü gerçekçiliğin** İngiliz temsilcisi olarak sınıflandırılır. En iyi, romanları ve öykü derlemeleri ile tanınsa da, gazeteci, eleştirmen, oyun yazarı ve kültür yorumcusu olarak da kendisini kabul ettirmiştir.

Carter, ilk romanı olan *Gölge Dansı'nı* (Shadow Dance) Bristol Üniversitesi'nde İngilizce alanında öğrenim görürken yazmıştı. Mezuniyetinden bir yıl sonra, 1966'da yayınlanan roman, doğrudan doğruya eserlerinin göze çarpan karakteristiklerini belirledi. Özenli, gösterişli bir nesir üslubunda yazılan roman, Gotik anlatı olarak 1960'ların taşralı bohem dünyasını yeniden biçimlendirir ve köstüm, dramatik etki ve cinnet durumları

ve konumlarına aşırı ilgisi, inşa edildiği ölçüde desteklenmeyen **öznenin** akışkanlığını ve biçimlendirilebilirliğini öne sürüşünde **postmodernizmi** izler. Carter'ın ilk romanını, kısa aralıklarla, John Llwellyn Rhys Anı Ödülü'nü kazandığı *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* (*The Magic Toyshop*, 1967), 1968'de kendisine Somerset Maugham ödülünü kazandıran *Çeşitli Algılar, Kahramanlar ve Kötüler* (*Several Perceptions, Heroes and Villains*, 1969) ile *Aşk* (*Love*, 1971) adlı romanları izledi.

Carter, Somerset Maugham Ödülü'nden kazandığı parayı 1972'ye kadar yaşayacağı Japonya'ya gitmek için kullandı. *New Society* dergisine, pek çoğu kendi kültürel yabancılığına ilişkin kayıtlar olan makaleler yazarak geçimini sağladı. Japonya'da kaldığı süre içinde, sürrealizmden ağır bir biçimde etkilenen dehşetli bir fantezi olan *Doktor Hoffman'ın Korkunç Arzu Makinaları* (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972) romanı yanında, *Havai Fişek*'de (*Fireworks*, 1974) derlenen öyküleri de kaleme aldı.

Daha sonra Carter, feminizme dönüşüne esin veren Japonya'yı övdü; bununla beraber İngiltere'ye dönüşünde, hemen Marques de Sade'in eserlerinin tartışmalı bir incelemesi üzerine çalışmaya başladı. Nihayet 1979'da basılan *Sadecı Kadın* (*The Sadeian Woman*), Andrea Dworkin'in aralarında yer aldığı bazı feminist eleştirmenler tarafından, bağışlanamaz bir pornografi savunması olarak mahkûm edilmiştir. Carter'ın sonraki romanı, de Sade'ı incelediği sırada yazılan *Yeni Havva'nın Tutkusu* (*The Passion of New Eve*, 1977), feminist bir baskı

çözümlemesini, **arzunun** sınırlarına ilişkin sürekli bir büyülenme ile birleştirme çabasından kaynaklanan gerilimi kullanır.

Bununla beraber, Carter'ın, yeniden yazılan peri masalları derlemesi, bilinen çocuk öykülerindeki örtülü yıkıcı potansiyeli açmayı amaçlayan *Kanlı Oda* (*The Bloody Chamber*, 1979), aslında onun eserlerinin daha yaygın bir okur kitlesinin dikkatini çekmesini sağlar. Kitabın kendisi kadar, onun Kırmızı Başlıklı Kız masalı uyarlaması olan "Kurtlar Sofrası" ("The Company of Wolves"), Carter'ın kendisi tarafından bir radyo oyunu olarak (1980) ve Neil Jordan'ın yönettiği filmin senaryosu olarak (1984) yeniden yazıldı.

Yaşamının son yıllarında iki büyük romanını, temel karakteri kanatlı bir trapez sanatçısı olan *Sirk Geceleri* (*Nights at the Circus*, 1984) ve yalnızca Shakespeareci imaların bir karışımıyla karnaval tarzı gürültülü bir oyun değil, aynı zamanda –yayınından bir yıldan az bir zaman sonra Carter'ın öldüğü gözönünde tutulursa– yaşlanma ve ölümün kaçınılmazlığının olağanüstü ileri görüşlü bir değerlendirmesi de olan *Bilge Çocuklar*'ı (*Wise Children*, 1991) yazdı. Carter'ın eleştiri yazılarının derlemesi olan *Silinen Gereksiz Sözcükler* (*Expletives Deleted*) 1992'de ölümünden sonra yayınlandı ve son öykü derlemesi olan *Amerikalı Hayaletler ve Eski Dünya Harikaları* (*American Ghosts and Old World Wonders*) 1993'te ortaya çıktı. [SG]

CIXOUS, HÉLÈNE: YAZAR, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1937-) Cixous, yeni Fransız feminist düşün-

cesinin önde gelen figürlerinden biridir ve Luce Irigaray'la birlikte genellikle (kendisi "feminist" tanımını reddetse de ve kendi fark kavramında Irigaray'ın tanıtladığı kadar radikal olmasa da) **fark feminizmi** olarak tanınmaya başlayan şeyle özdeşleştirilir. Fransa'da Cixous, tiyatro eserlerini içine alan deneysel kurgu yazarı olarak da ünlüdür.

Algılanan cinsel bir **fark** gerekçesiyle, "Kadın, kendi benliğini yazmak zorundadır: kadınlar hakkında yazmak zorundadır ve kadınları yazmaya sevk etmek zorundadır" iddiasını öne sürmek suretiyle, Cixous, kadın yazımının (*l'écriture feminine*) güçlü bir savunucusudur. Cixous'a göre "bir kadının içgüdüsel ekonomisi bir erkek tarafından tanımlanamaz ya da eril bir ekonomiye gönderilemez": bazı biyolojik özcülük eleştirmenleri tarafından suçlanmasına neden olan bir iddia. Bununla beraber, *l'écriture feminine*'in yalnızca kadınlarla özdeşleştirilmeyeceğini açık kılma konusunda dikkatlidir. Buna karşılık bu, baskıcı kültürel yapıların parçalanması yönündeki nihai amaçla, (belirli bir ataerkil toplum türünün ürünü olan) mevcut dilsel uzlaşımlara karşı çıkan bir yazı biçimi olarak görülmelidir. Böylece Cixous, *l'écriture feminine* yaklaşımının bir örneği olarak Jean Genet'den söz edebilir. Bununla beraber, içinde yaşadığımız toplumun ağır ataerkil yapısı gözönüne alındığında, muhtemelen *l'écriture feminine*'in çoğu uygulayıcısı aslında kadınlara dönüşecektir; cinsiyetler arası farkın bir belirtisi olmaktan çok, belirli toplumsal haksızlıkları düzeltmek için tasarlanmış, temelde taktik bir uygulama olarak düşünülmesi gerekse de.

Catherine Clement'le birlikte yazdığı *Yeni Doğan Kadın*'da (*The Newly Born Woman*, 1975), kültürel organizasyonda radikal bir değişim düşünmek en azından olanaklıdır; şöyle ki, "bugün 'dişil' ya da 'eril' olarak görünen şey artık aynı anlama gelmiyor" ifadeleriyle, biyolojik özcülüğe karşı daha ileri argümanlar sunar. Bu tür bir değişimin, "yeni bir farklar demeti" tarafından yerinden edilen mevcut cinsiyet farkı nosyonlarına o zaman yol açabileceğini düşünür; bunlar tam olarak ne olabilirlerse olsunlar, hali hazırdaki kültürel bakış açımızdan söylenmeleri son derece güçtür. [SS]

COOVER, ROBERT: YAZAR (1932-) Robert Coover, *Melodiler ve Nağmeler* (*Pricksongs and Descants*, 1969), *Yatakta Bir Gece ve Diğer Kısa Karşılaşmalar* (*In Bed One Night and Other Brief Encounters*, 1983) ve *Sinemada Bir Gece*'yi (*A Night at the Movies*, 1987) içeren birkaç öykü derlemesi yayınlamıştır. Romanları şunlardır: *Brunistler'in Kökeni* (*The Origin of the Brunists*, 1966), *Evrensel Beyzbol Derneği* (*The Universal Baseball Association*, 1968), *Yanan Halk* (*The Public Burning*, 1977), *Gerald'ın Partisi* (*Gerald's Party*, 1986), *Pinokyo Venedik'te* (*Pinocchio in Venice*, 1991) *John'un Karısı* (*John's Wife*, 1996) ve *Hayalet Kasaba* (*Ghost Town*, 1998). Coover'ın eserleri, Latin Amerika **büyülü gerçekliği**nden etkilenir. Salman Rushdie'nin "olağandışı ve tuhaf olanın realist betimlemeleri ve bunların tersi yani sıradan olanın yüceltilmiş ve üsluplandırılmış uyarlamaları" diye adlandırdığı şeyi üretir.

Evrensel Beyzbol Derneği'nde, kimsesiz bir muhasebeci olan J. Henry Waugh, boş zamanının çoğunu fantezi bir masa üstü beyzbol oyununa ayırır. Dernek, oyun zarlalarıyla yönetilir ve yıldız oyuncusu Damon Rutherford vahşi bir atışla öldürüldüğünde, sorun ortaya çıkar. Waugh, intikam duygularıyla sapıtır. Daha sonraki bir oyunda zarlara değiştirir ve atıcı Jock Casey'i "katleder". Kitabın son bölümünde beyzbol dünyası kendi yaratıcısını tamamen bertaraf etmiştir (adının başharfleri, J. H. W., açıkça Eski Ahit'teki Jahweh'i çağrıştırır).

Benzer şekilde, Coover, *Melodiler ve Nağmeler*'den iki öyküde, "Birader" ve "J'nin Evliliği"nde, iki dinî epizodu mitoloji bozumuna uğratar. İlk öyküde Nuh, hayvanları selden kurtarmak amacıyla bir gemi yaptığı için erkek kardeşi tarafından alaya alınır. Anlatıcının dikkatsiz noktalaması ve **modern** Amerikan deyimleri, Nuh'un misyonunun azametini batırır. Yine de, gemisi yüzer. "J'nin Evliliği"nde bir çift, bazı seremoniler geçirirler (kur yapma, evlilik, ilk çocuklarının doğumu): belki de bunda şaşırtıcı hiçbir şey yok. Ne var ki, koca sıradan bir Joe değildir: o marangoz Joseph, karısı Bâkire Meryem ve çocuğu İsa'dır. Evliliğinin tamamlanmamış olduğunu bilen kocanın perspektifinden çerçvelendiğinde, lekesiz gebe kalma ve doğuş olağandışıdır.

Coover tarafından en ısrarla taklit edilen edebi biçim, peri masalı ya da fabl biçimidir. *Melodiler ve Nağmeler*'in açılış öyküsü "Kapı: Berbat Bir Önsöz" ("The Door: A Prologue of Sorts"), çarpıcı bir cinsel ve şiddet açmazını, Kırmızı Başlıklı

Kız ve Jack ve Fasülye Sırıgı masallarına sokar. Bu, **Freud** tarafından revize edilen Grimm Kardeşler'dir. "Büyülü Poker"de ("The Magic Poker"), uzak bir adayı gezmeye giden iki kız kardeşi, bir hizmetlinin oğlu gizlice gözetler. Kızlar, çayırda aşınmış demirden bir poker destesi bulurlar. Bu, pek çok kez geri dönülen temel bir sahnedir. Yinelenen sahnelerden birinde poker destesini bulan Karen, diğerlerinden kız kardeşidir. Poker destesi öpüldüğünde bazen yakışıklı bir adama dönüşür, bazen de paslı haliyle kalır.

Yunan mitinde, üzümle, kuşların gagalayacakları kadar canlı şekilde boyayan Zeuxis gibi, Coover, sanat ve gerçeklik arasındaki arayüzeyden büyülenir. Ve bir tuval üzerindeki perdesi Zeuxis'i, onun gerçek bir bez örtü olduğunu düşünmeye yöneltip budala durumuna düşüren Parrhasius gibi, Coover, çerçevelerle oyunlar oynamaktan başka hiçbir şeyden daha fazla hoşlanmaz. Onun en yeni deneyleri, **hipermetin anlatı** biçimlerini içerir. [BL]

COUPLAND, DOUGLAS:

ROMANCI, GAZETECİ (1961-) Bir heykeltıraş olarak ve işletme yönetiminde eğitim gördükten sonra, Coupland, 1988'de bir Vancouver dergisine, "**X kuşağı**" adını verdiği yirmili yıllarını yaşayan, yabancılaşmış, aşırı eğitilmiş ve umulandan az başarı göstermiş bir grup genç üzerine bir makale yazdı. Sonraki yıl, bir yayıncı ondan bunu sosyolojik bir rehber kitap şeklinde genişletmesini istedi. Ne var ki, Coupland bunun yerine bir roman, son derece başarılı *X Kuşağı*'nı (*Generation X*, 1991) yazdı. Bu, yılın en etkili kitaplarından biri oldu ve Coupland'ın bölüm başlıklarını

("Otuzunda Öldü, Yetmişinde Gömüldü") tartışan ve kitabının kenarlarını dolduran yeni türetilmiş sözcükler ve tanımları ("McJob": düşük bir ücret, düşük bir statü, hizmet sektöründe gelecekteki işsizlik") değerlendiren binlerce gazete makalesine yol açtı. Son bölümü biçimlendiren iç karartıcı istatistikler, karakterlerin çevrelerindeki dünyayı okumalarına empirik bir destek sağlar –şimdi herkes bir TV setine sahip olabilirken, bu hızlı ekonomik kalkınma sonrası kuşak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendi ebeveynlerinden daha alt bir konumda olan ilk Amerikalılar'dır.

Selam Nostradamus! (Hey Nostradamus!, 2003) dinî **köktencilik** biçimlerini incelerken, *X Kuşağı, Şampuan Gezegeni* (Generation X, Shampoo Planet, 1992) ve özellikle *Tanrı'dan Sonra Yaşam*'daki (Life After God, 1994) öyküleri, dünyaya anlam vermek için doğaya bakmada Thoreau'yu yansıtır. Daha iyimser *Mikroköleler*'de de (Microserfs, 1995) Coupland'ın karakterleri, **Fukuyama**'nın "tarihin sonu"nun gelişini gören gecikmiş bir **postmodern** dünyada yaşarlar –yalnızca omuz silkme **ironisi** ile karakterlerinin bayağılığı kendilerinden uzaklaştırdıkları kapitalist demokrasinin boş zaferi. [PD]

CUNNINGHAM, MERCE: DANCİ, KOREOGRAF (1919-) 1940'larda ve 1950'lerde (**modern** dansın gelişiminde en etkili örgütlenmelerden biri durumundaki) Martha Graham topluluğunda önemli bir solist olan Cunningham, "**postmodern** dans"ın başlıca uygulayıcılarından biri haline gelmiştir. Uzun kariyeri boyunca Andy Warhol'un, Robert Rauschenberg'in, Jasper Johns'

un ve John **Cage**'in içlerinde yer aldığı pek çok önde gelen yirminci yüzyıl sanatçısı ve müzisyeni ile birlikte çalışmıştır.

Cunningham'ın temel ilgisi, harekete yönelir ve bir sanat biçimi olarak dansın metaforik yönünü kasıtlı olarak önemsemez: kendi ifadesiyle "imgeler ya da fikirlerle çalışmam – bedenle çalışırım ... Dans ettiğimde bu, yapmakta olduğum şeyi ifade eder". Cunningham'ın postmodern delilleri metafora ilişkin bu reddiyede yatar. Bazı yorumculara göre bu, onun koreografisine **yapıbozucu** bir özellik kazandırır, çünkü gösterenle gösterilen arasındaki bağ kopar: Cunningham'ın dans eserleri, kendileri dışına göndermede bulunmaz ve aslında geleneksel açıdan hareketin kendisini sunmaktan başka hiçbir "anlam" taşımaz. Dans hareketi yüzergezer bir gösteren haline gelir: Cunningham'ın uzlaşmaz ifadeleriyle, "hareketin bir şey ifade ettiğini düşünmeye başlayan bir dansçı bile istemiyorum".

Cunningham, metaforik yorumu destekleyecek bir **anlatı** çizgisi gelişimini yıkmak için, eserlerinde şans unsurlarını kapsamlı biçimde kullanmıştır (örneğin yazı tura atmak bir parçanın nasıl açılacağını belirleyebilir) ve koreografisinde film, video ve bilgisayar programlarıyla deneyler yapmıştır. Ayrıca dansçılara da, performansta karakterizasyona benzeyen her şeyden kaçınmaları öğretilir. *Suite by Chance*, *Symphonie pour un homme seul*, *Theater Piece No. 1* (erken bir multimedia eseri örneği) ve *Events* gibi eserler dizisinde Cunningham, hem klâsik hem de modern dans geleneklerine karşı çıkmada başarılı olmuştur. [SS]

ÇİFTE KODLAMA (DOUBLE CODING) Charles Jencks'e göre çifte kodlama, **postmodern** mimarinin belirleyici bir karakteristiğine işaret eder. Jencks, *Post-Modern Mimarın Dili*'nde (*The Language of Post-Modern Architecture*, 1977) çifte kodlamayı, "**modern** tekniklerin başka bir şeyle (genellikle geleneksel yapıyla) bileşimi" olarak tanımlar. Jencks'in kullandığı pek çok örnek arasında, İngiliz mimar James Stirling'in Stuttgart'taki Staatsgalerie'ye yaptığı bir ekleme de yer alır. Bu bina, açıkça çağdaş bir yapıyken, klâsik ve popüler sanatı da içererek geçmiş sanatı ve mimariyi yansıtır ve onlarla oynar. Jencks bu tür postmodernist yapıları, modernizmin minimalist dilinin tarihe, bağlama ve **farka** bir açılım şekli olarak görür.

Jencks, 1980'lerde çifte kodlama teorisini diğer kültür alanlarına genişletti. Jencks, sanatta **temsili** resme, öz bilinçli alegoriye, eklektizme ve **melezliğe** dönüşü, her yerde hazır ve nazır olan postmodern çifte kodlamanın göstergeleri olarak görür. Jencks, romanda, yüzyılın ilk yıllarındaki deneyci modernist yazarları ne reddeden ne de onları körü körüne taklit eden yazarlara değil de, örneğin bize olay örgüsünün geleneksel hazlarını veren ve diğer birtakım düzlemlerde de çalışan John **Barth** ve Umberto **Eco** gibi yazarlara hayrandır. Linda Hutcheon'ın "tarihyazımsal **üstkurğu**" su gibi postmodern roman teorileri, Jencks'in kavramının ilginç kullanımlarını gerçekleştirmişlerdir. [PD]

ÇOĞULCULUK (PLURALISM) **Postmodernizmde** mutlak hakikat ya da otorite nosyonlarına karşı çıkmak ve bunun yerine **metinler** ve durumların çoğul yorumlarını desteklemek, neredeyse bir inanç ilkesi haline geldi. Bu yüzden Jean-François **Lyotard**'a göre, artık politik alanda hiçbir önemli **büyük anlatı** (ya da evrensel açıklayıcı teori) yoktur, daha çok sınırlı amaçları gerçekleştirmeye çalışan bir **küçük anlatılar** çoğulluğu vardır. Roland **Barthes** *S/Z*'de, metinlerin artık eleştirmenlerin açığa çıkarmak için uğraştıkları merkezî anlamlara sahip olarak değil, bunun yerine çoğul yorumların kaynakları olarak görüldüklerini öne sürer. **Postyapısalcılık**, genelde bu görüşü desteklemektedir. İster politik alanda, isterse entelektüel alanda sorgulanamaz merkezî bir otoritenin olabileceği fikrine, postyapısalcılar ve postmodernistler aynı şekilde şiddetle karşı çıkarlar. Hakikat bile, çoğul olarak, yani bütün diğerlerini dışarıda tutan tek bir merkezî anlama indirgenemez olarak, yorumcuya ve mevcut duruma bağlı olarak görülür. **Nietzsche**, hakikatin basitçe, özgül bir neden yararına kullanılmak için mevcut bir metaforlar ordusu olduğu yönündeki ısrarıyla, bu görüşün esin kaynağıdır. Postyapısalcılara ve postmodernistlere göre, bir durumun hiçbir ayrıcalıklı yorumu yoktur, daha çok bir olanaklı yorumlar çoğulluğu vardır. [SS]

ÇOKANLAMLILIK (POLYSEMY) Çokanlamlılık, başlangıçta iki ya da daha çok anlama sahip bir tek sözcüğe

göndermede bulunuyordu; örneğin İngilizce’de “pen” bağlama göre, ya “bir yazma aracı” ya da “kümes hayvanları” anlamına gelebilir. Daha yakınlarda, edebiyat teorisyenleri, terimi, bütün bir kurgusal eser gibi daha geniş anlam birimlerini kapsayacak şekilde genişlettiler. Bunun

klâsik ifadesi, Roland **Barthes**’ın *S/Z*’sidir (1975). Bu incelemede Barthes, Balzac’ın öyküsü “Sarrasine”i 512 parçaya ya da sözcüğe ayırır. Daha sonra rastgele beş kodun (hermenötik, proairetik [eylemsel], anlamsal, kültürel ve simgesel) her bir parçadaki anlamı nasıl çoğalttığını gösterir. [BL]

DEBORD, GUY: KÜLTÜR VE POLİTİKA TEORİSYENİ (1931-1994) Debord, özellikle 1950'ler ve 1960'larda etkin olan, fikirleri, **Baudrillard** gibi figürlerle Fransız düşüncesinin etkisini **postmodern** döneme nüfuz ettirmeye devam eden **Durumcu** akımın önde gelen teorisyenlerinden biriydi. Debord, medyanın varlığımıza egemen olmaya başladığı bir "Gösteri Toplumu" (1967'de yayınlanan en ünlü kitabının başlığı) içinde yaşadığımızı öne sürdü. Bizi pasif izleyicilere dönüştüren gösterinin her yerde yaygınlık kazanmasına karşı çıkmak için Debord ve Durumcu arkadaşları, en dikkate değer *détournement* yani olayların ve imgelerin "yönünü değiştirme" ya da "tahrip etme" olan çeşitli stratejiler geliştirmişlerdir. Sanatsal açıdan bu, (çoğunlukla örtük politik mesaj taşıyan) orijinal niyeti tahrip etmek için varolan imgelerin üzerine resmetmeyi içeriyordu: bu, dönemin popüler kültürü üzerinde önemli etkiye sahip bir metottur. Kültürü içerden tahrip etme fikri, pek çok postmodernist düşünürü, özellikle Baudrillard ve **Lyotard**'ı etkilemiştir. Baudrillard'ın **hipergerçeklik** kavramı açıkça Durumcu düşünceden etkiler taşımaktadır. [SS]

DELEUZE, GILLES: FİLOZOF (1925-1995) Michel **Foucault**'nın Deleuze'ün en sert ve karmaşık kitaplarından ikisi üzerine bir değerlendirmesinde, "bir gün bu yüzyıl, Deleuzecü bir yüzyıl olarak anılacak" şeklindeki abartılı iddiası, "**postmodern** durum"

tartışmalarımızda Foucault'nun kendisi gibi düşünürlerle karşılaştırdığında Deleuze'ün adının görece seyrek anılışıyla tezat oluşturur; ama belki de eleştirmenin tahmininin bu yüzyılda değil de, gelecek yüzyılda doğrulanacağını düşünmek için nedenler vardır. Kısmen bu, felsefe tarihini, sapkın ve dışlanmış figürleri açısından pratik olarak yeniden-keşfedip, savaş sonrası Fransız **Hegel**, **Husserl** ve **Heidegger** kanonuna karşı çıkarak Lucretius, Hume, Spinoza, **Nietzsche** ve Bergson'a itibarlarını iade ederken, düşünme şekilleri olarak felsefi ya da teorik çalışma konularından çok, (örneğin yoğun bir şekilde Proust, Beckett, Melville ve Lovecraft üzerine yazarak) edebiyat ve sinemayı benimseyen Deleuzecü düşüncenin inanılmaz sınırlarının bir sonucudur.

Bununla beraber, nihayetinde Deleuze'ün temel katkısı, belki de, *Fark ve Tekrar*'dan (*Difference and Repetition*, 1968) *Felsefe Nedir*'e (*What is Philosophy?*, 1991) kadar sürdürdüğü bir ilgi olarak, felsefeyi insanî çerçevenin ötesine sevk etmek için yeni kavramları yeniden inşa etme yönündeki tutarlı deneyciliğidir. Bu yüzden, zaman yaşanmış ya da fenomenolojik olmaktan çok, "derin" ya da jeolojik hale gelir; düşünce kendi ölçeğini büyütüp, ayrıntılarını jeolojik zamanda engin mineral ve kimyasal yaşam girdabına doğru yeniden yönlendirirken mineral, hayvansal ve – önemli biçimde– *makinasal* yaşama dair insanmerkezci düşüncüyü sürdüren tür engelleri kaçınılmaz şekilde yıkılır.

İnsan figürü, kumsalda dalgalarla silinip giden bir eskizdense, “düşünce imgesi”ni bastıran küçük bir tirandır. Bu ölçek bizi, Deleuze ve **Guattari**’nin iki ciltlik *Kapitalizm ve Şizofreni: Anti-Oedipus* ve *Bin Yayla*’sında (*Capitalism and Schizophrenia: Anti-Oedipus* ve *A Thousand Plateaus*, 1972-1980) türetilen “moleküler” gibi terimleri izleyerek bireysel **özne** üzerine düşünmeye ayartırken, asıl sorun, onun “molar” biçiminden kaynaklanır. Molekülerliğin ölçekle hiçbir ilgisi yoktur; ancak, tıpkı düşüncenin insanın etrafında dönüşüne benzer şekilde, kimyada olduğu gibi, kendilerini sabit bir merkezin etrafındaki yörüngede tutan moleküler bağların çekimi ya da gücüyle ilgisi vardır. Bu yüzden Deleuze, felsefe tarihini incelese de, moleküler düşünce kararsız ve ayrıkçı olanı ya da minör parçacıkların veya akışların “**yersizyurtsuzlaştırıcı**” yörüngelerini izler. *Anti-Oedipus*’ta “hayali makineler değil, gerçek makineler” oldukları iddia edilen, yalnızca hayal ya da fanteziden çok, gerçekliği üreten bir makineye dönüştürmek için bilinçdışının psikanalitik kategorisini endüstrileştiren şaibeli “**arzulama-makinaları**”, böylece ileri kapitalizmdeki moleküler para akışlarını şizofrenideki arzu akışlarıyla birleştirir. Her iki akış, en ayrıkçı yönleriyle, yatırım yaptıkları alanları “**yersiz yurtsuzlaştırıcı**”: tıpkı şizofreninin, hezeyanı kötü bir gerçeklik temsili olarak anlamayı reddedip, onu yoğunlaştırılmış gerçeklik olarak kabul etmesi gibi, sermaye de kurumları sevmez.

1970’lerin başlarında, Deleuze’ün “felsefe tiyatrosu”nda sahnenin merkezini makineler işgal ederken, *Bin*

Yayla’da makinasal düşünce daha büyük bir karmaşıklık öne sürer. Özellikle “makinasal fılum” fikri, teknolojinin, Manuel de Landa’nın ortaya koyduğu gibi, “buraya nasıl geldiği hakkında düşünen bir robot tarihçinin” evrimsel perspektifinden görülmesine izin verir. Aslında Deleuze, karbon –aşırı silikon– temelli yaşamı koruduğu yönündeki tuhaf önyargıya bağlı olarak “yaşayanların mantığı” olan biyolojiye karşı çıkar. Teknolojik gelişimin kaotik doğasına duyulan merakımıza eşlik eden sayısız bilimsel, felsefi ve kültürel değişime tanıklık etmemiz gibi daha keskin bir odağa yerleştirilen meseleler, onun en çılgın eserinin ileri görüşlülüğünün daha öte bir kanıtıdır. [IHG]

DELILLO, DON: ROMANCI, OYUN YAZARI (1936-) Papa ile karşılaşsaydınız onu nasıl tanırdınız? Televizyon ekranındaki imgesinden. DeLillo’nun Lee Harvey Oswald üzerine kurgusal biyografisi olan *Terazi*’de (*Libra*, 1988) halk, 1963’te John F. Kennedy’nin gelişini görmek için Love Field’de toplanır. Başkan “kendisine benzediği” için memnundurlar. Başka bir deyişle, halka göre onun sahilliği, medyadaki imgesiyle garanti altına alınmış ve onaylanmıştır. Biz, DeLillo’nun *İsimler*’de (*The Names*, 1983) yazdığı üzere, “imgenin, dünyanın dokusuna sızdığı” uğraktayız. Oswald’a göre, Kennedy’nin imgesi bir bolluk vizyonudur ve o kendisine, bu ayartıcı imgeyle bağlantılı bir kimlik oymaya çalışır. Oswald’ın suikast girişimi, onun kendi ölümünün medyada nasıl canlandırılacağı düşünülerek planlanmıştır. *Beyaz Gürültü*’de (*White Noise*, 1985) olayların simülasyonu, olayların

kendilerinden önce gelir. DeLillo'nun *Amerikalı*'dan (*Americana*, 1971) *Kozmopolis*'e (*Cosmopolis*, 2003) kadar on üç romanında, elektronik enformasyon sistemlerinin gerçekliğe yoğun biçimde aracılık ettiği, düşmüş bir dünya olan **postmodern simülasyon ve hipergerçeklik** alanına gireriz. Ne zaman bu yazgıya maruz kaldık? DeLillo'nun ilk romanı olan *Amerikalı*, J. F. K.'nin vurulduğu Dealey Plaza'da son bulur. DeLillo, temasını Kennedy suikastinden alır: suikast, (Oliver Stone'nun *JFK* filmindeki ya da Arthur Schlesinger Jr.'ın, Kennedy döneminin bir tür modern Camelot olduğu eserindeki gibi) Amerika'nın politik masumiyetini kaybettiği ve karanlığın aydınlık üzerine zafer kazandığı uğrak değildir; o, **temsilin** gerçeklikten ayrılışının açığa çıkmaya başladığı uğraktır.

Kennedy'nin öldürülmesinin mevcut tek filmsel kanıtı, ünlü Zapruder metrajıdır. Ancak, bir düşmetni gibi, bu amatör film ürettiği pek çok yorum tarafından ciddi bir biçimde "üstbelirlenir". Tekil bir anlam üretmeyecektir, daha çok, geniş bir okuma alanı için kanıt sağlar. Gerçeklikle ilişkisi rahatsız edici bir şekilde sorunsaldır. DeLillo'ya göre, bu, ilk "TV başkanı" suikastinin anlamıydı. *Terazi*'nin de yaptığı gibi, Zapruder filmi "gerçeğin merkezindeki bir sapma"ya, gerçeklik ve onun temsiline bir şekilde ayırdıkları simgesel uğrağa işaret eder. "Amerikan Kanı" (*Rolling Stone*, 1983) adlı makalesinde DeLillo, suikast konusunda, "bu uğraktan itibaren bir rastgelelik ve muğlaklık dünyasına girmiş görünüyoruz ... fiziksel kanıt kendisiyle çelişiyor, görgü tanığı raporları örtüşmemeye başlıyor" diye

kaydeder. Zapruder filmi, "belirsizlik ve kaosa ilişkin başlıca simge"mizdir ve bununla, "halkın, tarihin gizli manipülasyonuna duyduğu büyüyen inanç"ı ulaştır. DeLillo'nun hem komplo hem de kaosu içeren paradoksal dünyasında, karakterler hem daha büyük güçler tarafından kullanıldıklarını hem de yaşamın düzen ve anlam yoksunluğuyla sarsıldıklarını hissederek. Hangi materyale sahip olurlarsa olsunlar, Oswald gibi ondan anlam yaratmaya girişirler. Okura göre, romanın kasvetini telafi eden şey, olay örgüsündeki sınırsız enerji ve satır satır yazının kendi ihtisamıdır. [PD]

DE MAN, PAUL: ELEŞTİRMEN (1919-1983) Aslen Belçikalı olan de Man, **Bloom**, Hartman ve Miller ile birlikte, Frank Lentricchia'nın "şâibeli eleştiri okulu" olarak adlandırdığı ya da başka bir şekilde Yale Eleştiri Okulu (**Yale Okulu**) olarak anılan topluluğun bir üyesidir. Belki de okulun en katı **yapıbozumcusu** ve Belçika'nın Nazi işgali sırasındaki işbirlikçiliği ve anti-semitik savaş gazeteciliği ölümünden sonra açıklanan, kesinlikle en şâibeli kişiliği olan de Man, en iyi, edebiyat ve felsefe arasındaki ilişki üzerine eserleriyle, *Okuma Alegorileri*'nde (*Allegories of Reading*, 1979), felsefenin "edebiyatın elindeki kendi yıkımı üzerine sonsuz bir düşünüm" olabileceği yönündeki vurgusuyla tanınır. Retoriklik bütün dili karakterize ettiğinden, felsefi yazılar da bir edebilik tarafından belirlenir ve böylece (**yazarları**, bunu reddediyor ya da basitçe bunu anlamamakta direnir görünseler de) edebi **metinlere** ilişkin anlam bozuklukları, muğlaklıklar ve belirsizlikler oyunu sürdürme

görevinden ayrı tutulamazlar. Bu yüzden felsefi ya da eleştirel eserlerin, edebi metinlerin tersine, anlamlı bir içeriği güvenilir biçimde aktarabildikleri, bilgiyi tutarlı ve doğru bir biçimde iletebildikleri yönündeki iddiayı yıkan de Man, söz oyunları ve metaforların kesinlikle bütün yazılarda etkin olduklarından dolayı, yalnızca anlaşılabilirlik sınırlarını vurgulayarak değil, aynı zamanda hataya eğilimli bir girişimin anlaşılmasını sağlayarak da, okurların yoluna aşılabilir bir engel koyduklarını açıklar.

De Man, tamı tamına “araç yoksunluğu” anlamına gelen **aporia** olarak adlandırdığı böyle bileşik hataların paradigma durumunun, okumada ve edebiyatta kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıktığını iddia eder. Dil, bir şeyi tek-anlamlı bir biçimde söyleme açısından yoksundur: bir metin çelişkili ya da karşıt okumalar arasında çözümlenemez bir kararlaştırılmazlık, böylelikle aporia yaratarak her zaman söylüyor görüldüğünden başkasını söyleyecektir. Bu, retoriğin sürekli olarak yanlış okuma tehlikesi sunmasının ve de Man’ın bizi, okumanın ürünü olmayan ancak metnin kendisinde mevcut bir “okunamazlık”ın, okumanın olanaksızlığının çok hafife alınmaması gerektiği yönünde uyarmasının nedenidir.

Böylece, de Man’ın kendi okuma metodu, bir metinde anlamaya direnen, *Körlük ve Kavrayış*’ta (*Blindness and Insight*, 1983) gösterdiği üzere, tersine hatalı çabalarına rağmen diğer eleştirmenlerin anlamalarına direnen, verili bir metne egemen olma ya da ona ilişkin bütüncül bir kavrayışa ulaşma girişimlerini tam anlamıyla boşa çıkaran bu örnekleri arayıp bulur. De

Man, **Derrida**’nın yazı sahnesine çıkışından uzun süre önce Rousseau’nun kendisini zaten yapıbozuma uğrattığını gösteren Rousseau metni çözümlemelerinde, Derrida’nın da Rousseau’ya egemen olma girişiminden çok, ustayı yapıbozumla alt etme girişiminin kurbanı olduğunu belirtir. Derrida’nın Rousseau’nun kendini yapıbozuma uğratan metnine körlüğü, de Man’ın, Miller’in da iddia ettiği gibi, ister edebi, ister buradaki gibi felsefi olsun, büyük eserlerin *kendilerini yapıbozuma uğrattığı* şeklindeki görüşü göstermesiyle, onun en büyük kavrayışının kanıtıdır. Öyleyse, de Man’ın kavrayışlarından sonuç olarak çıkan şey, bütün eleştiri tarihinin, *kendi hatalarının ve körlüklerinin bir tarihinden başka bir şey olmadığıdır*. [KL]

DERRIDA, JACQUES: FİLOZOF (1930-2004) Derrida, en iyi, düşünce ve dil arasındaki ilişki ile bu ilişkinin felsefi ve edebi yazım arasındaki sınırlara ilişkin oyuncu sorgulaması üzerine eserleriyle tanınır. 1967 ile 1972 yılları arasında yayınlanan en etkili kitapları, Platon’dan **Heidegger**’e geleneksel **kıta** felsefesinin başlıca figürlerini, bu düşünürlerin **sözmerkezcilikleri** adını verdiği şeyi açığa çıkarmak için yeniden okur. Sürekli kökenlere geri dönmeye, merkezleri bulmaya, gönderge noktalarını sabitlemeye, doğruları onaylamaya, bir **yazarın** niyetlerini doğrulamaya ya da bir **metnin** anlam özünün yerini keşfetmeye çalışan bir düşünce sistemi olarak Tanrı’ya, Benlik’e ve Evrenin Düzeni’ne eş zamanlı inancıyla ve tekil ve kesin olana çoğul ve belirsiz olan üzerinde öncelik tanıma yönündeki eğilimiyle sözmerkezcilik, muhtemelen

en iyi, İncil'deki "önce Söz [logos] vardı" ifadesinde özetlenir. Derrida'nın, diğer postmodernistlerle birlikte temelden yoksun kılmaya çalıştığı şey, yalnızca her ifadenin arkasında biricik bir "Ben" in tutarlı, tamamen bilinçli ve rasyonel bir bakış açısını güvence altına aldığı ya da birlikli bir anlamın kökensel bir niyete doğru geriye izi sürülebileceği konusundaki değil, aynı zamanda sözlerde ya da imgelerde olsun grafik temsil tarzlarının daha önceden varolan bir gerçekliğe doğru dan gönderme yaptığı konusundaki metafiziksel kesinliktir. Gerçeklik, bilinç, niyetsellik ve amaç gibi kavramların, dilde olduğu gibi Batı düşüncesinde de kesinlikle çok derinlerde gömülü olmalarından ve yine bu durum fark edilmeksizin iş görmelerinden dolayı, Derrida, sözün ve dünyanın uyuştugu ya da söz ve eylemin bir olduğu varsayımını sorgulamanın zorunluluk olduğunu ileri sürer.

Filozofların dili kullanma tarzlarına dikkat çekerek, örneğin metafor kullanımlarını kavrayarak Derrida, figüratif araçların, edebi ya da felsefi olsun, bütün yazımda etkin olduğunu ve ayrıca filozofların tersine iddialarına rağmen, saf düşüncenin hiçbir zaman kendi ifade tarzından bağımsız olmaya çağını belirtir. Böylece dil, ya yazarın niyeti için bilinçdışı olarak kalan (Freudcu sürçmeden farklı olmayan) temellendirici bir inanç sistemini sunabilir ya da metnin mantığında o zamana kadar fark edilmemiş bir kırılmayı açığa çıkarabilir; bu, bir kez ortaya konulduğunda dilbilimsel muğlaklığın, yalnızca anlamın belirlenemeyeceğini vurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda kendi argümanlarının tutarlılığı için

akıl ve birlikli küçültme gibi kavramlara güvendiklerini itiraf edenlerin akıl yürütmelerindeki bütün bir çelişki demetini açığa çıkarabilmesinin de nedenidir. Örneğin, Yunanca bir terim olan, hem "şifa" hem de "zehir" anlamına gelen ve Platon tarafından yazıyı tanımlamak için bir metafor olarak "zehir" anlamında kullanılan *pharmakon*, Derrida'nın *Sirayet*'teki (*Dissemination*, 1972; İngilizce çevirisi 1982) örneğinde söz konusu olan durumdur. Platon yazıya güvenmez; çünkü yazıyı, yazılı sözün ölü ağırlığına göre *dolaysız* ve *dolaylımsız* olarak gördüğü, doğru anlamı potansiyel olarak açığa vurmaya muktedir canlı konuşmanın altında sınıflandırmaya kendisini yönelten kökensel konuşmacının yokluğunda her zaman yeniden yorumlanmaya ve böylece bozulmaya açık bir iletişim tarzı olarak kabul eder. Sonuç olarak, Platon, yazılı sözün "zehir" ile ilişkilendirir ve yalnızca sözün kaydedilmesinde potansiyel hafıza zayıflığı için bir çare olarak iş görebilmesi anlamında onu bir "şifa" olarak düşünür. Muhtemel karışıklık ve muğlaklıktan kaçınmak için, terimin *Phaedrus*'ta her kullanımında kendi özgül anlamına göre dikkatli bir şekilde bağlamlaştırılmasına rağmen, Platon'un felsefi söylem saflığı arzusu, metninde sözün çoğul ve çelişkili anlamlarının sahip olduğu yankılanmalarla sürekli bozulur. Öyleyse, Derrida'nın yaptığı şey, yazarının argümanındaki ya da düşüncesindeki kusurları göstermekten çok, metnin dilinin metnin bildirilen niyetlerine karşı gerçekte nasıl çalıştığını çözerek kendi mantığını çürütmesi için Platon'un metnini kışkırtmaktır.

Bu yüzden Derrida'nın yakın okumaları, bir metinde, metnin ideal birliğini söken *zaten her zaman* etkin süreçlere dikkat eder. Bu süreçlerle oyuna dâhil edilen hareket, Derrida'nın **yapıbozum** adını verdiği şeydir. Yalnızca incelemenin konusu olan metnin kendisine sunduğu kaynaklarla çalışan yapıbozuncu okuma, metinselliğin, tam da Derrida'nın "**différance**" terimini türettiği kendinden farklılaşan "her" metinle; ve **Barthes**'ın **metinler-arasılık** terimini çağıran, öteki metinlerin bir izi olan ve onlara durmadan gönderme yapan "her" metinle, her zaman ne kadar çok tamamlanmamış bir anlamlar ağı olduğunu gösterir. Bir metnin, "artık yazının bitmiş bir korpusu olmadığını, bir kitapta ya da onun kenarlarında kuşatılmış bir içerik olmadığını" ileri sürmesine rağmen, Derrida'nın yazısı da ifade ettiği şeyi gerçekleştirir.

Yapıbozumu ilkelerini tarihlendirecek temel kitabı ve bu ilkeleri genelleştirecek daha "analitik" eserlerinden biri olan **Gramatoloji Üzerine**'deki (*Of Grammatology*, 1967; İngilizce çevirisi 1976) argümanlar, **Hegel** ve Genet'nin yazılarından yorumlar ve alıntılarla birlikte örülerek, yalnızca felsefe ile edebiyat arasındaki sınırları bulanıklaştırmakla kalmayıp aynı zamanda yeni bir tür metinsellik yaratan *Glas* (1974; İngilizce çevirisi 1976) gibi daha geç, daha "sentetik" bir eserde, daha üretken bir çerçeveye sokulur. *Glas*'ın tipografisi, **hipermetni** öngörürcesine, yazının çizgiselliğini siler, metnin sınırlarını bozar ve kitabın kendi biçimini de sorunlaştırır. [KL]

DIFFÉRANCE Jacques **Derrida** tarafından türetilen bir terim olan *différance*, hem dilin nasıl çalıştığına işaret eder hem de **yapıbozumun** manevraları ve hareketleri için kullanılan bir diğer terimdir. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ü izleyen Derrida, betimleyici bir terim olarak *différance*'ı, bir sözün kendi anlamı için, sanki onun vekiliymiş gibi, gerçeğe doğal bağına değil, dildeki potansiyel anlam kaymalarına olduğu kadar, sürekli hareketlere de işaret ederek, bütün bir anlamlandırma zincirinde göndermede bulunduğu, ancak farklı da olduğu diğer sözcüklerle ilişkisine nasıl bağlı olduğunu göstermek için kullanır. Hem "farklı olmak" hem de "ertelemek" anlamına gelen Fransızca bir fiil olan *différer*'den türetilen yeni bir terim olarak, aynı anda her iki anlama da göndermede bulunan ve bu yüzden kasıtlı olarak muğlak olan *différance*, dilin her zaman belirsiz olduğunu, anlamın her zaman kararlaştırılamaz olduğunu ve böylece sonsuzca ertelendiğini gösterir. Bu sıfatla *différance*, yalnızca dilbilimsel işlevleri tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda onları gerçekleştirir. Yapıbozum teriminin yerine geçebilen bir terim olsa da, başka bir işlevi de gerçekleştirir. Birlik anlamını yıkarken, hiçbir zaman basitçe onun karşıtı olarak da kavranamaz; çünkü *différance*'ı birlik gibi başka bir terimin karşıtılığı (*opposition*) içinde kavramak, onu belirli bir konumda (*position*) sabitlemek ve böylece onu karakterize eden şeyi azaltmak olacaktır: askıya alma, hareket, erteleme. Bu nedenle, işlemlerinin de betimlediği

gibi *différance*, hem birlik *hem de* fark için alternatif bir terimdir. [KL]

DIFFEREND Jean-François Lyotard'a göre bir *différend*, her grup, ötekiyle kıyaslanamayan bir dil (ya da söylem) biçimi kullandığında ortaya çıkan bir anlaşmazlıktır. Bu yüzden, vicdansız bir işveren tarafından sömürülen bir işçi, işverenler tarafından işçilerin ekonomik sömürüsünü özellikle tasvip eden bir toplumun yasalarına uygun olarak kurulmuş bir mahkemede, o işverenden hakkını alamaz. Bir grubun, (örneğin kolonyal durumlarda olduğu gibi) kendi iradesini diğerine zorla kabul ettirmek için daha büyük iktidarını kullanabilmesi dışında, anlaşmazlık çözülemez. Bu yüzden *différend*'ler, normalde kaba güç araçları tarafından bastırılır, ancak Lyotard onların kabul edilmesini ve daha güçlü grubun lehine kullanılmamasını ister. Zayıf grupların, içinde sıkıntılarının çerçeveselenebileceği dili (ya da Lyotard'ın göndermede bulunduğu şekliyle "deyiş-rejimi")ni bulma tartışmalarına yardım etmek, filozofların görevidir.

Jeopolitik bir anlamda, *différend*'i tanımak, sömürülen halkların ve azınlık grupların haklarının iştirilmesini kabul etmek (örneğin Kuzey Amerika ve Avustralya'da yerli halkın toprak mülkiyeti taleplerini kabul etmek) ve genel anlamda politik sorunların yalnızca iktidar uygulamasına dayalı "çözümler"inden vazgeçmek anlamına gelir. [SS]

DOLLIMORE, JONATHAN: **ELEŞTİRMEN** (1948-) Kendi yayınları ve Sussex'ten çalışma arkadaşı Alan Sinfield ile editöryal eseriyle

Jonathan Dollimore, 1980'lerde Rönesans incelemelerinde en önemli gelişme olan "**kültürel materyalizm**"in önde gelen temsilcilerinden biridir. Terim, kültür eleştirmeni Raymond Williams'ın eserinden alınır ve çok geniş anlamda politik bağlanımlı materyalist bir kültür çözümlemesi anlamına gelir. Dollimore, **postmodern** teoriye duyduğu sempatinin (ancak ondan politik farkının) çok açık bir biçimde görülebildiği alanda, yeni gelişmelerin keskin bir yorumcusudur. Aynı zamanda lezbiyen ve gay incelemelerinin teorileştirilmesinde de etkilidir. Dollimore'un *Radikal Trajedi* (*Radical Tragedy*, 1984) adlı erken çalışması, erken modern dönemde öznellik, iktidar ve ideoloji arasındaki ilişki üzerine bir incelemedir. Bir materyalist olarak Dollimore, toplumsal ilişkilere girmeden önce mevcut hiçbir temel, indirgenemez benliğin olmadığı görüşünü benimser. İnsan benliği, bir inşadır. Tarih-aşırı hakikate inanan "idealist eleştiri", tam da Dollimore'un ilgilendiği konuları, kültürel, ırksal ve cinsel farkı çıkarır ya da siler.

Dollimore'a göre, kültürel çözümlemede nesnellik bir kuruntudur; tüm kültürel pratik, politik bir boyuta sahiptir. **Metinler**, basitçe, gerçekliği yansıtmazlar; onlar, anlamın oluşmasında bir rol oynarlar. Postmodern **kıta** teorisinden ve ideolojik eleştirinin yakın-okuma tekniklerinden yararlanan Dollimore, **metinleri**, eleştirmenin, Pierre Macherey'in metnin kendinden farkı olarak betimlediği metnin "içsel uyumsuzluğu"nun yerini belirlemeye çalışması gerektiği politik ve ideolojik mücadele alanları olarak görür.

Dollimore, kültürel olarak çevresel olanın çoğu kez simgesel olarak merkezî olana dönüştüğünden ve bu durumun, kendisini, bu tür grupların metinlerde temsil edildikleri tarzı incelemeye sevk ettiğinden anlamlı bir şekilde söz eder. Bu kavrayışı, örneğin Shakespeare'in *Kısasa Kısas*'ındaki (*Measure for Measure*) fahişe rolü için bir açıklama tarzı olarak kullanır. "İkincil, marjinal, dışlanmış ve sürgün" olana politik bağlanımlı ilgisi, radikal postmodernist eleştirmenlerin ilgilerine uyarken, "marjinal" figürler basitçe övülmezler. Dollimore'a göre, ne onların tarihdışı bir şekilde "aşırı uygun temellüğü" ne de "kurbanlardan çok, kurban etme süreci ile özdeşleşme" kutlanır. I. James Dönemi tiyatrosunda fahişe, "oğlan" ve travesti, yakın dönemdeki bazı radikal eleştirilerde gördükleri gibi *avant la lettre* [olgunlaşmamış] postmodernistler değildir. Dollimore, I. James Dönemi trajedisinde "politik bir özgürlük vizyonu"ndan çok, "yıkıcı bir politik egemenlik bilgisi" bulur. Dollimore'un eseri, "yıkım"ın politik açıdan boş değerlendirmesinden kaçınır; "hiçbir şey, özünde kendi eklemi ve bağlamından bağımsız bir şekilde yıkıcı olamaz". *Cinsel Muhalefe*'te (*Sexual Dissidence*, 1991) Dollimore, egemen ve bağımlı gibi karşıtlıkların cinsiyet-bağıntılı yıkımı için, kendi eseriyle birlikte Eve Kosofsky Sedgwick'in yakın zamanlı "**tuhaf teori**" konusunda biçimlendirici etkisi olan eseriyle benzerliklere sahip bir tekniği kendi başlığı olarak alır. [PD]

DUCHAMP MARCEL: SANATÇI (1887-1968) Yaşamı boyunca modernistlerin en avangardlarından

(dada, sürrealizm, kübizm ve fütürizm gibi akımlarla özdeşleştirilen) biri olarak görülen Duchamp, günümüzde geniş ölçüde postmodern estetiğin bir öncüsü olarak kabul edilmektedir ve pek çok postmodern sanatçı (örneğin Jeff Koons) için bir esin kaynağıdır. Hepsisi, oyuncu biçimde "R. Mutt" şeklinde imzalanan ve bir pisuar olduğu anlaşılan, New York'ta 1917'de sergilenen şaibeli *Fountain* kadar olmasa da, eserleri her zaman tartışmalıdır. Bu tür "hazır-yapıt"lar sanatın ve sanatçının rolüne (hem de sanatçının izleyicisine karşı sorumluluğuna) ilişkin standart kavrayışlara radikal bir başkaldırı sundu. *Nude Descending a Staircase* (1911, 1912) ve *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915-1923) gibi diğer büyük ölçekli yapıtlar, incelikli ve ayrıksı düzenekleriyle, anlamlı bir **söylem** olarak sanatın sınırlarını sınamak için tasarlanmış izlenimi veriyorlardı. Bazı eleştirmenler Duchamp'ın eserlerini "anti-sanat" olarak tanımlamaktadır ve postmodern duyarlılığı etkileyen kesinlikle budur. *Fountain* gibi eserler, Batı kültüründe bütün yüksek sanat geleneğiyle alay ediyor görünürler.

Duchamp'ın Öte / Biçimlendiricileri (*Duchamp's Trans/Formers*, 1977; İngilizce basım 1990) adlı eserinde, Duchamp'ın aktif biçimde yoruma direnen eserlerinin çoğunun "amaçsızlık"ını öven Jean-François Lyotard, onun anti-sanatının postmodern estetiğe yönelik imalarını açıklamıştır. Söz konusu şeye tam bir örnek oluşturan *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* hiçbir plana uymuyor, hiçbir politik ideoloji ilkesi ya da **büyük anlatı** ileri

sürmüyordu. Eleştirmenler, genellikle sanat eserlerinin ifade ettiği şeyi kendi sanatsal ya da sosyo-politik bağlamlarına göre açıklamaya başlarken, Duchamp'ın eserleri, bunun yerine, eleştirmenin "anlamadığı şeyi anlamaya ve göstermeye çalışmamasını" talep eder. Duchamp'ın eserleri, sınıflandırmalardan kaçmakla birlikli bir felsefenin beyhudeliğini tanıtlıyordu ve böylece Lyotard'a göre otantik postmodern bir görüş belirtiyordu. [SS]

DURUMCULUK (SITUATIONISM)

1957'de İtalya'da örgütlenen Durumcular, 1968 Mayıs'ında Paris ayaklanmalarında önemli rol oynayan, dağınık bir tartışmacı politik eylemciler, yazarlar ve sanatçılar gruplaşmasıdır. Grubun en önde gelen üyeleri, politika teorisyonu ve *Gösteri Toplumu*'nun (*The Society of the Spectacle*, 1967) yazarı Guy Debord ile sanatçı Asger Jorn'dur. Debord, Vietnam, kent coğrafyası ve kültürel ve politik meselelerle ilgili makaleler içeren ve Durumcular'ın popüler basın ve rek-

lâmcılıktan politik sloganlar, çarpıtılmış imgeler kullanarak grafik tasarıma gösterdikleri ayırt edici ve etkili yaklaşımın örnekleriyle dolu grup dergisinin editörlüğünü yaptı. Jorn'un *détournement* tekniği (politik mesajlı imgelerin bulunduğu "aşırı-resim"), 1960'ların sonlarındaki yeraltı basını ve 1970'lerdeki punk müzik grupları ve fanzinler tarafından yaygın olarak kullanılırken, Debord'un **Marxist** etkilenimli *Gösteri Toplumu*, toplumsal ilişkilerin kendilerinin, imgeler aracılığıyla dolayımlandığını ve bizim kendi yaşamlarımız içinde seyirciler haline geldiğimizi öne sürer. Durumculuk, **postmodern** düşüncenin önemli unsurlarını hem önbiçimlendirir hem de başlatır: Durumcular'ın kentli bir alanda psiko-coğrafi "sürükleniş" anlamına gelen *dérive* kavramı, Lyotard'ın felsefi "sürüklenen düşünce"si haline gelirken, Baudrillard'ın "**hipergerçeklik**"i, Debord'un gösteri kavramıyla benzerliklere sahiptir. [PD]

EAGLETON, TERRY: YAZAR, ELEŞTİRMEN (1943-) Bir oyun yazarı ve romancı olan Eagleton, en iyi, İngiltere’de yazan öncü **Marxist** edebiyat eleştirmeni olarak tanınır. Eserleri, kıta **eleştirel teorisine** önemli bir bağlılıkla belirlenir ve o, estetik tarihinin Marxist bir okuması olan dikkate değer *Estetiğin İdeolojisi*’nin (*Ideology of the Aesthetic*, 1990) yanı sıra *Marxizm ve Edebiyat Eleştirisi*’nden (*Marxism and Literary Criticism*, 1976) *Edebiyat Teorisi*’ne (*Literary Theory*, 2. basım 1996) popüler eserleri, *Shakespeare ve Toplum*’da (*Shakespeare and Society*, 1967) Shakespeare, *Clarissa’nın İlgali*’nde (*The Rape of Clarissa*, 1982) Samuel Richardson gibi kanonik yazarların ayrıntılı incelemelerini üretmiştir. Solun en güçlü eleştirmenlerinden biri olarak, *New Left Review*’de 1985 tarihli makalesi “Kapitalizm, **Modernizm**, **Postmodernizm**”den (“Capitalism, Modernism, Postmodernism”) yoğun biçimde çalıştığı *Postmodernizmin Yanılsamaları*’na (*The Illusions of Postmodernism*, 1996) kadar, postmodernizmin pek çok yönüne karşı çıkar. Burada Eagleton, evrenseller ve tekiller tartışması ışığı altında ele aldığı özdeşlik/fark ve doğa/kültür gibi postmodern düşünce için bildik bir karşıt çiftler dizisini inceler. Eagleton, postmodernizmin **iktidar**, **arzu**, kimlik ve politik pratik arasındaki ilişkilere dair kavrayışımızı yeniden değerlendirmemize olanak sağladığını ve en kavgacı konumunda, hakarete uğrayanlara ve aşağılananlara söz hakkı

tanıdığını kabul eder. Bunu yaparken, başat politik sistemlerin buyurucu öz-kimliklerini özlerinde sarsmakla tehdit eder. Aynı anda biçimci ve tarih dışı bir şekilde, “kimlik”, “doğa” ve “evrensellik” gibi ürkütücü sözcüklere karşı bütün bir kavramlar dizisini (“fark”, “kültür”, “yıkım”, “marjinallik”) sıralayarak, bunlara değer biçen canlandırıcı, ancak felç edici bir şüpheciği de üretir. Onun asıl ithamı, postmodern sanat ve düşüncenin, “çağdaş dünyanın şaşırtıcı karışıklığına” boyun eğmesidir.

Öncelikle, özdeşlik/fark: pek çok marjinal grup, postmodern “fark” kavramını kullanarak bir politik söz hakkına kavuşmuştur. Eagleton’a göre sosyalizm, daha ileri gider ve fark özgürleşimini, insanî ortaklık ve karşılıklı ilişki düzeyinde görmek ister. Bu, postmodern düşüncede çokça tartışılan öznellik ve onun merkez-sizleşmesi ya da istikrarsızlaşması konusunu öne çıkarır. Batı düşüncesinin kendisiyle özdeş **özne** sorgulaması değerliken, hümanist özneyi çok etkili bir biçimde dengesizleştiren postmodernizm değil, ileri kapitalizmdir. Çağdaş toplumda en antielitist güç, bütün ayrımları ve derecelendirmeleri soyut değişim değeri niteliğinin altına gömen pazar alanının kendisidir. Üstelik postmodern söylemin **yapıbozuma** uğratılan öznesi, başat toplumsal değerleri çeşitli biçimlerde yıkmaya muktedirdir; ancak toplumu anlamlı bir şekilde dönüştürmeye yönelik özgürleştirici amaçlara sahip değildir. Başkaldırı, insanî failer, onu sonuca

götürecek kadar etkin bir biçimde özölumluyıcı ve kendiyle-özdeş değil-lerse, başarıya ulaşamaz. Eagleton'a göre, anlamlı biçimde dönüştürücü eyleme girmeye yetecek kadar birlikli bir insan öznesi fikrine gereksinim vardır. Paranoyak biçimde birleştirici bir kimliğe karşıt olarak, makul biçimde sağlam bir kimliğin, insan esenliği için zorunlu bir koşul olduğunu ve bunu inkâr etmenin bazı postmodernistlerin ahlâkî sorumsuzluğu olduğunu öne sürer. Fark, sömürü biçimleri içinde gelişemez; bunlarla etkili bir biçimde savaşmak, kesinlikle evrensel bir insanlık nosyonunu gerektirir.

İkinci olarak, evrensellik / tekillik ve doğa/kültür: **Aydınlanma** filozofları, eşit haklar için radikal ve evrenselci bir çerçeve öne sürdüler: herkes özgürlük, özerklik, adalet ve politik eşitlik hakkına sahiptir, çünkü biz eşit biçimde bireyiz ve ortak bir insan doğasını paylaşıyoruz. Bütünleştirici ve evrenselleştirici tarih ve insan benliği teorilerine kuşkuyla yaklaşan postmodernizm, burada doğayı değil, kültürü görürken, Eagleton, postmodernizmi bir "kültürcülük" biçimi olarak görür, çünkü postmodernizmin şiddetle düşük değer biçtiği, farklı etnik grupların toplumsal ve politik olarak ortaklaşa sahip oldukları şeyin, onların özgürleşimleri için kültürel farklılıklarından çok daha önemli olduğunu kabul etmeyi reddeder. Kültürün bizim için varolan her şey olmasından değil, ancak bizim doğamıza ait olmasından dolayı, "kültürlü olmayan" insan yoktur. Postmodernizmin "marjinal"i cazip kılışı ve iktidar ve otorite merkezlerine

duyduğu şüphe, Polonya'da Dayanışma ya da Afrika Ulusal Kongresi gibi bir çoğunluk politik hareketini kavramasını engeller. Sonuç olarak postmodern düşünce, kapitalizmin korkunç biçimde marifetli ve aynı zamanda dünya nüfusunun çoğunluğuna yeterli olanaklar sağlamada şaşırtıcı biçimde başarısız olduğu olgusunu gözden geçirir. Postmodernizm ve **post-Marxizm**, paradoksal biçimde, her zamankinden daha "bütüncül" bir iktidar yapısına yönelik tepkilerdir. Bununla beraber, bu bütüncül sistem, homojen değildir. Eagleton, postmodernistlerin, bir bütüncüllük korkusu olan "holophobia"dan muztarip olduklarını; ve tam da insan özgürlüğünün yolunda duran şey olan kapitalizmi aramayıp, bütüncüllüğü aramayıp, asıl hatalarının kodu olduğunu öne sürer. [PD]

ECO, UMBERTO: YAZAR, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1932-) **Postmodernizmin** şaşırtıcı bir özelliği, teorisyenlerin telkin ettikleri şeyi uygulama, sanatçıların uyguladıkları şeyi telkin etme **arzusudur**. Aynı gidimli alanlar arasındaki bu sınır bulanıklığı, Umberto Eco'yu çağdaş sahnede bu tür bir eksensel figür yapar. Eco, düşük ya da yüksek kültürde rahat olan bir yazardır. Geniş ölçüde *La Stampa* ve *La Repubblica*'nın da içlerinde yer aldığı İtalyan gazetelerinde ve dergilerinde yazılar yazdı. Bu yazıların en iyileri, *Yanlış Okumalar* (*Misreadings*, 1993) ve *Somon Balığıyla Yolculuk*'da (*How to Travel with a Salmon*, 1994) ve *Kant ve Platypus*'da (*Kant and the Platypus*, 1997) derlendi. Eco, bir akademisyen olarak, edebiyat ve dilbilim üzerine,

Okurun Rolü (*The Role of the Reader*, 1981), *Kopyalara Güven* (*Faith in Fakes*, 1984), *Yorumun Sınırları* (*The Limits of Interpretation*, 1990), *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı* (*The Search for the Perfect Language*, 1993) ve *Çeviride Deneyimler*'ini de (*Experiences in Translation*, 2001) içeren olağanüstü bir dizi kitap yayınlamıştır.

Eco'nun Turin Üniversitesi'nde hazırladığı doktora tezi, teolog Thomas Aquinas üzerineydi ve kariyeri boyunca Ortaçağ'a ait meselelere ilgisini sürdürdü. Ortaçağ'ı postmodern uğrağa bağlayan pek çok benzerlik bulunduğundan, bu şaşırtıcı değildir. Her ikisi de geçiş dönemleridir, izledikleri ve öncelikle tarihsel çağlar açısından tanımlanan ara durumlarıdır. Her ikisi de anlam katmanlarının yığılmasıyla ve farklı anlam dünyalarının birbirlerine nüfuz etmeleriyle büyülenmişlerdir.

Bu benzerlikler, Eco'nun dünya çapında en çok satan romanı, hem bir cinayet gizemi hem de **göstergebilimsel** bir gizem olan *Gülün Adı*'nda (*The Name of the Rose*, 1984) büyük bir ustalıkla incelenir. Cinayet örgüsü, yoksulluk yeminini kabullenene ya da bu yemine karşı çıkan Franciscan tarikatının iki rakip grubu arasında 1327'de planlanmış önemli bir toplantının olduğu kuzey İtalya'da bir Benedictine manastırıyla ilgilidir. Eco tarafından pek çok anlaşılır ve malumatlı açıklama pasajlarıyla yaratılan bu zengin tarihsel arkaplana karşı, bir uçurumun dibinde bulunan genç bir rahiple başlayan birkaç cinayet gerçekleşir. Holmes'u oynayan Baskerville'li William, Watson'ı oynayan Adso

adında bir çırakla bu suçları araştırır. Göstergebilimsel örgü, katili harekete geçiren güdü için canlı bir ipucu sağlıyor görünen manastır kütüphanesini merkeze alır. Kütüphane, aynı zamanda bir labirenttir ve Eco, kör kütüphaneci Jorge karakteri aracılığıyla, bu hermenötik karmaşıklık imgesini Arjantinli postmodernist yazar Borges'e borçlu olduğunu kabul eder. Suçların çözümü, Aristoteles'in, mizahı trajik kendini beğenmişlik için bir çare olarak savunmak yoluyla kilisenin **iktidarını** tehdit eden, komedi üzerine ünlü kayıp kitabıyla ilişkilidir.

Eco'nun *Gülün Adı* eseri için taslak başlığı, okuru çok özel bir dedektif-romanı yargısına yönlendirdiğinden pek cazip bir başlık olmayan *Cinayet Manastırı*'ydi (*The Abbey of the Crime*). Öte yandan asıl başlık, gülün karmaşık simgebilimine dayanan pek çok olanaklı yorumu öne sürer. Bu yüzden, bu iki başlık arasındaki karşıtlık, Eco'nun *Açık Yapıt*'ta (*The Open Work*, 1989) ortaya koyduğu kapalı ve açık **metinler** arasındaki ayırımın iyi bir göstere midir.

Gülün Adı mükemmel bir postmodernist roman olarak hatırlanmaya yazgılıysa, Eco'nun sonraki romanları –*Foucault Sarkacı* (*Foucault's Pendulum*, 1989) ve *Önceki Günün Adası* (*The Island of the Day Before*, 1995)– akademik ve popüler kabulün aynı baş döndürücü doruklarına tümüyle erişmiş değildir. Çok sevdiği Ortaçağ dönemine, komik fablı *Baudolino* (2000) için geri döndü. Yine de, Eco'nun, postmodernizmin bir tanımı olarak kanonik konuma şimdiden erişmiş, kurgusal-olmayan en azından bir ifadesi vardır. Bu ifade,

Gülün Adı Üzerine Düşünüm'de (*Reflections of the Name of the Rose*, 1984) yer alır:

Postmodern tutum, çok kültürlü bir kadını seven ancak ona "Seni çılgınca seviyorum" diyemeyeceğini bilen bir adamın tutumudur, çünkü bu sözcüklerin zaten Barbara Cartland tarafından yazıldığını kadının bildiğini bilmektedir (ve kadın da, adamın bunu bildiğini bilmektedir). Yine de, bir çözüm vardır. Adam, "Barbara Cartland'ın ifadesiyle, seni çılgınca seviyorum" diyebilir. Bu noktada, sahte masumiyetten kaçınmak için açıkça artık masum bir şekilde konuşmanın olanaklı olmadığını söyleyerek, yine de kadına söylemek istediği şeyi söylemiş olacaktır: onu sevdiğini, ama onu bir yitik masumiyet çağında sevdiğini. Buna rağmen, kadın buna inanırsa, bir aşk ilanını kabul etmiş olacaktır.

Bu pasaj, postmodernizmin pek çok anahtar niteliğini özetler: postmodernizmin bilgi **ironisi**, alıntı-lama eğilimi, popüler kültürle kurlaş-ması ve oyuncu **çokanlamlılığı** ya da anlam **çoğulluğu**. [BL]

EISENMAN, PETER: MİMAR (1932-) Eisenman, keskin bir ekspresyonist mimari tarzı, mimarinin biçimsel cimnastiğinden hoşlanmayı inatla reddeden bir **yapıbozumculuk** versiyonu üretir. Eisenman'ın, mimarinin, kendi erbabına zorla kabul ettirdiği yabancılaşmayı vurgulayan bir mimaridir. Takıntılarının çoğu, evlilik

yatağının, iki eşit parçaya ayıran ince bir boşlukla, oturma alanı üzerindeki bir boşlukla ya da tek bir sütunun zemine tamamen değmeyecek tarzda düzenlendiği yapısal bir sütun kafesle ikiye bölünmesi tarzındaki biçimcilik içinde örneklerini bulduğu erken dönem Ev dizisinde (1-9) gözler önüne serilir. Güç, muğlak ve anlamsız olanla –mimarının sürekli olarak yok sayıp dışarıda tutmaya çalıştığı şeylerle– bayağılık ve düşmanlıkla eğleniyor görünür. Kendisinin (iyi reklâmı yapılan) psikanalizi, hem öz-takıntı hem de öz-nefret yüklü bir mimariyi üretmesine yardım etmiştir. Eisenman'ın binaları, yapı, geometri ve düzenin mantığını bükerek kendilerini temelden yoksun bırakmaya çalışır. Bu yapılar, –çağdaş binaların inşasında mevcut çözümlenemez karmaşıklığı öne çıkararak– mimari pratiği sorunlaştırmaya niyetli uygulamalardır. Eserlerine temel oluşturan şey, diğer kodların karışmasından çok, yüksek **modernizmin** dağınık ve soyut dilinin sürekli biçimsel manipülasyonudur. Wexner Sanat Merkezi'nin eksenini, Columbus, Ohio Havaalanı'ndaki uçuş pistiyle aynı sıraya koyması olsun, IBA Sosyal Konutları'nı kent şebekesinin beş derece uzağına sıralaması olsun, onun gönderme noktaları, kasıtlı olarak binaların kullanıcılarının kavrayışının ötesine yerleştirilmiştir. [SJ]

EKLENTİ (SUPPLEMENT) Post-yapısalcı anlamıyla terim, **Derrida**'nın *Gramatoloji Üzerine*'sinden (*Of Grammatology*, 1967) ve yazıyı sözün lehine değersizleştirmekle suçlanan Rousseau üzerine okumasından kaynaklanır. Rousseau'nun iddiası, yazının sözün bir eklentisi olduğu, önemsiz ve

bu yüzden ikincil olduğu yönündedir. Bu değerlendirmeden hareketle yazı, söze olumlayıcı hiçbir şey eklememesi ve iletişimde bulunanlar arasında bir mesafe yaratıp, niyet ve anlamı bozmasıyla, kendi içinde doğal olmayandır. Bu yüzden Rousseau' nun **sözmerkezci** söylemi; söz ve yazının, olumlu değerini her zaman ilk terime bahşedildiği "katı" bir hiyerarşi içindeki **ikili karşıtlıklar** olarak varolduğunu düşünen Derrida tarafından **yapıbozuma** uğratılır.

Fransızca fiil *suppléer* (*supplément*'in kökü), iki anlama sahiptir: ilk durumda "tamamlamak" (eklemekte olduğu gibi) anlamına gelir; ayrıca "yerine geçmek" ya da "vekalet etmek" anlamına da gelebilir. Yine de yakın çözümlemede, karşıtlıklar olarak görünen şeylerde farkı korumak güçtür. Eklenti, yapıbozumcunun kendisinin "şiddetle" tersine çevirdiği terimler için bir yer değiştirme ve/ya da ilave olarak ortaya çıkar. Sonsuz yapıbozumcu okuma sürecinde **göstergenin** istikrarsızlığı, yenice tersyüz edilen hiyerarşinin de şekil vermeye başlarken eklenti tarafından bozulmasını güvence altına alır. Diğer örnekler aktif/pasif ve iyi / kötü' den oluşur; ilk terimin "doğal" olduğu varsayılır, ancak ikincisi tarafından bozulur, yeri geldiğinde ona da bir başkası eklenir. [DW]

ELEŞTİREL TEORİ (CRITICAL THEORY) Eleştirel teori, Frankfurt toplumsal ve politik düşünürler okulu (**Frankfurt Okulu**) ile çok yakından ilişkilendirilen bir metodolojidir. Terimin kendisi, toplumsal ve politik fenomenlere tectip ya da birlikli bir

yaklaşım sunmaz ve önde gelen uygulayıcıları tarafından çeşitli biçimlerde kullanılır. Bununla beraber **Adorno**, **Horkheimer**, **Marcuse** ve son zamanlarda Jürgen **Habermas**'ın düşüncelerinde varolan **farkların** özünde, eleştirel teori, **Marxist** felsefeyle çok yakından ilişkilendirilir. Eleştirel teorisyenler metotlarını, Batı Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişmiş endüstrileşmiş toplumlardaki kapitalizm egemenliğine ve eski Sovyetler Birliği'nde ve Doğu bloğunda Marxizm'in gelişimine uyguladılar. Eleştirel teorinin felsefi temeli, neo-**Hegelci**'dir ve Macar Marxist György Lukács'ın eserlerinde bulunabilir. Lukács'ın, bu dönemde Adorno ve Brecht ile **modernizmin** doğası üzerine tartışması, modern yaşamda estetiğinin rolüne ilişkin Marxist gelenekteki görüş farklılıklarını gösterir. Adorno gibi eleştirel teorisyenler, sanatın bazı yönleri özerk olsa bile, kültürün bir endüstri olduğunu kabul ederler. Eleştirel teorisyenlerin eserlerindeki en yüksek tarihsel nokta, Adorno ve Horkheimer tarafından yürütülen pozitivism (Auguste Comte ile ilişkilendirilen özellikle güçlü bir empirizm biçimi) eleştirisinin, pozitivismin toplumsal olayların realist bir yorumuna yol göstermediği sonucuna ulaştığı 1950 ve 1970 arası dönemdir. Bu bakımdan eleştirel teorisyenler, ekonomik belirlenimciliğin ve tarihsel materyalizmin inandırıcı bütüncül bir eleştiri sağlamadığını kabul ederler ve bunun yerine, toplumsal koşullara yansıyan nesnel ve öznel olanla yapı ve fail arasındaki ilişkiye vurgu yaparlar. [DW]

ELLIS, BRET EASTON: ROMANCI (1964-) Amerikalı yazar, 1985'te ilk romanının yayınlanmasıyla, Lord Byron gibi çok genç yaşta, 21 yaşında ünlü olduğunun farkına vardı. Dört romanı, *Sıfırdan Az* (*Less Than Zero*, 1985), *Çekim Kuralları* (*The Rules of Attraction*, 1987), *Amerikan Sapiği* (*American Psycho*, 1991) ve *Glamorama* (1999) biçim olarak **postmodern** olmadıkları halde, bağlantılı öyküler kitabı olan *İspyoncular* (*The Informers*, 1994) ile birlikte bu eserler, postmodern kültürü tüketen, Jean-François **Lyotard**'ın kendilerini "Tokyo'da Paris parfümü ve Hong Kong'ta 'retro' kıyafetleri kullan[an]; kendileri için bilgi, bir TV oyunları meselesi olan" kişiler olarak tanımladığı genç, varlıklı beyazların yaşamlarını ayrıntılarıyla anlatır. *Sıfırdan Az*, 18 yaşındaki bir gencin parti hadiselerini, arkadaş ziyaretlerini, içki ve uyuşturucu kullanımını, ayrıca kitabın başlığında kaydedilen bir felsefi boşluğun metaforu olarak tutkuyla kullanılan "boş kuşak"ı betimler.

Pek çok kişinin Ellis'in yargılayıcı olmayan tonuna duyduğu öfke, yamyamsı bir Wall Street yuppie seri katili olan nihaî tüketicinin öz-anlatılı hikâyesi durumundaki *Amerikan Sapiği* kara komedisinin yayınlanmasıyla akkor halini aldı. Bununla beraber anlatıcı, aşırı derecede güvenilmez bir fantezi tutkunudur. Bize, anlatıcının eylemleri konusunda hiçbir psikolojik açıklama sunulmaz; böylece romanın tüketim maddeleri, cinsel pozisyonlar ve işkenceyle ilgili ayrıntılı ve yorucu katalogları, bütün bir toplumsal tabakanın yabancılaşmasının ve tüketim fetişizminin indeksleri halini

alır. *Sıfırdan Az*, E. M. Forster'in "yalnızca ilişki kur" tarzındaki liberal isteğini yankılayan "İnsanlar Los Angeles'taki otobanlarda kaybolmaktan korkuyorlar" cümlesiyle başlar. Yine de burada, Ellis'in sevgisiz, postmodern dünyasında, bu tür ilişkilerin kurulabileceği yönünde küçük bir umut vardır. [PD]

ENSTALASYON SANATI

(INSTALLATION ART) Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren ve Michael Asher ile ilişkilendirilen "enstalasyon sanatı", 1960'ların sonlarında ortaya çıkan bir eleştirel pratikler dizisine atfedilen bir terimdir. Sanatın içinde sergilendiği koşullarla ilgilenen bu sanatçılar, sanat dünyasını kuşatan mekânsal, toplumsal ve politik ağırları araştırdılar. Çoğu kez sergiledikleri mekânların yapısal/mimari ayrıntılarıyla biçimlenen Buren'in eserleri, kültürel bir mekân olarak galerinin çerçeveyeleyici sistemlerine dikkat çekti. Tersine, Haacke'nin imge ve **metin** eserleri, galeri finansörlerinin, müze vekillerinin ve şirket patronlarının politik çıkarlarını açığa çıkararak, sanatın ve ideolojinin sınırlarını haritalandırmayla ilgilenmeyi sürdürür. [CT]

EPİSTEME Michel **Foucault**'ya göre episteme, bir tarihsel dönemi ve bu dönemin içerdiği bütün kültürel inançları ve pratikleri temsil eder. Bu inançlar ve pratikler çeşitli **söylemler** (örneğin hukuk, politika, sanat) içerisinde ifade edilirler ve tarihsel açıdan bağımlı bu söylemlerin yekünü bir episteme oluşturur. Bütün bu söylemler, dönemin, söz konusu kültür içinde bilgi ya da uygun pratik olarak

kabul edilecek olan şeye karar verme **iktidarına** sahip başat ideolojisiyle ilişki içindedirler. **Postmodern** tarihçi ya da kültür eleştirmenine göre, bir episteme içinde öncelikli ilgi iktidar ilişkilerine yöneliktir; Foucault'nun kendisinin *Kliniğin Doğuşu* (*The Birth of the Clinic*, 1963) ve *Deliliğin Tarihi* (*Madness and Civilization*, 1964) gibi eserlerde yaptığı üzere, verili bir döneme ilişkin bir çözümleme, bu ilişkiler üzerine odaklanacaktır. [SS]

ÉVÉNEMENTS Mayıs 1968'de, *événements* ("olaylar"), Paris kentinin sıradan huzurunu bozdular. De Gaulle hükümetini devirmeyi başaramamış olsalar da –yine de, sendikaların müdahalesine göre bunu da pekala yapmış olabilirler– teorik öngörünün hedefiyle ve pek çok ortodoks olmayan Komünist Parti üyesinin ve **Marxist** teorisyenin kişisel düşleriyle birlikte, gündelik yaşam devrimini *pratiğe* geçirdiler. Ulusal Vietnam

Komitesi'nin eylemci liderlerinin tutuklanmasının arkasından, Paris Üniversitesi öğrencileri, 22 Mart Hareketi'ni geliştirdiler ve Daniel Cohn-Bendit'in liderliğinde, Üniversite'nin Nanterre Kampüsü'nü işgal ettiler ve gürültülü bir biçimde eğitim rejimini, günlük yaşamın bürokratlarını üreten fabrika olarak mahkûm ettiler. Bunları, bütün Fransa'da benzer işgaller ve gösteriler takip etti. Bu arada, daha büyük sendikaların hükümetin ücret politikasını reddetmesiyle ve protesto yürüyüşlerini ve grevleri ülke geneline yaymasıyla, sendika kargaşası da büyüyordu. Ancak, sendikaların kendileri, protestocular ve bu popülist hareketlerin bir hükümet-sendika anlaşmasına takılacağını nihayetinde

görececek olan sendika temsilcileri arasında bir çatlak oluşturarak, hem işçilerin hem de öğrencilerin eylemci eğilimlerini kınamaya başladılar. Kuvılcım, 3 Mayıs 1968'de Paris toplum polisi CRS, kampüsü gözyaşı gazı ile bombalayıp işgal etmeden önce, Nanterre'i kuşatıp kapattığında çakıldı. Bu arada, Fransız Komünist Partisi (FKP), öğrencilerle sol-kanat politik partiler arasındaki son bir kırılmayı harekete geçirerek, öğrenci işgallerini kınadı. Marxist projenin FKP öncü kolu, *événements*'in devrimci amaçlarını desteklemekten çok, onlara bir son vermek için, etkili bir şekilde hükümetle ve sendikalarla gizlice anlaştığından, bu kırılma, yaygın anlamda Marxist projenin başarısızlığında belirleyicidir. İlk kez, Fransa'da **Marxizm**, **postmodernizm** politikasını belirleyici biçimde devrimin ilerlemesinden çok, bastırılması için bürokratik bir makina olarak işfa edildi.

Çok büyük çapta başarılı bir genel grevin ardından işçiler, öğrenciler, **Durumcu** Enternasyonal'in kızgın ve muhalif görüşlü entelektüelleri, Paris caddelerini ele geçirdiler. Bir aylık barikat ve doğrudan devrimden sonra, işçi sendikaları hızla işe dönüş görüşmeleri yaparken, hükümet güçleri, sonunda, ayaklanmacıları bastırdı. Yine de *événements*, modern bir Birinci Dünya devletinin popüler devrimin elinde tümüyle çözülmeye başladığına en yakın işarettir. [IHG]

FARK (DIFFERENCE) Yapıbozum ve **postyapısalcılıkta** bir terim olarak fark, **metnin** ideal bir birlik olmadığına, ancak her zaman anlamın yorumlayıcı kapatılışına karşı çıkan dilin doğasında mevcut belirsizliklere tâbi olduğuna işaret eder ve bu yolla, metinler arasında bir fark olmakla beraber, “tek bir” metin içinde de farkın bulunduğunu betimler. **Post-modernizm** farkı kutlama eğilimindeyken, Hegel’i izleyen düşünce okulları onu alt etmeye çalışır. Bu yüzden, **Hegel’e** göre fark, tamamen yeni ve farklı bir üçüncü terimi üretmek için karşıtlık içindeki iki terim arasında dialektik sentezle sonuçlanan uzlaşma sokulması gereken bir şeydir. Öte yandan Derrida’ya göre farkı alt etmek, bir bileşimde birbirlerine karşı radikal **başkalıklarını** ya da farklarını korumadan, her “bir”ini kendi “çokluk”u içinde değerlendirmeden, iki karşıt terimi sınıflandırmak, onları ikiden bire indirgemek demektir. Bu nedenle, Derrida üçüncü bir terim olarak, hem birliğe hem de farka bir alternatif oluşturan, her zaman birleştirilme, birin içinde sindirilme çekimine karşı çıkan bir aşırılıkla belirlenen **différance** nosyonunu öne sürer. **Derrida’nın Başkalıklar’da** (*Altérités*, 1986) dağılmış olanı toplayıp birleştirme yönündeki Hegelci eğilime dair şüpheleri, kendi anladığı şekliyle, **Habermas** gibi düşünürlerin, sırasıyla birliği ya da uzlaşmayı bulmaya ya da empoze etmeye yönelik tehlikeli istekliliğine karşı bir tepkidir. **Lyotard’da** olduğu gibi, anlaşmazlığın

olduğu yerde anlaşmayı zorunlu kılmak, ihtilafın olduğu yerde uzlaşmayı istemek farkın yıkılması, **Ötekilik’in** zayıflatılması ve çoğulluğun ortadan kaldırılması demektir. [KL]

FARK FEMİNİZMİ (DIFFERENCE FEMINISM) **Farka** yönelik oldukça tartışmalı bir ilgi, **postmodern** düşüncenin çağdaş karakteristiklerinden biridir. Benzer bir ilgi de, 1970’lerde, gelişen bir feminist politikanın uygulama alanından açığa çıkmıştır. İkinci feminizm dalgası içinde fark, kadınların tektip bir toplumsal kimliğe sahip olmadıkları yönündeki sosyolojik gözlemden kaynaklanan bütün teorik karmaşıklıklara işaret etmeye başladı. Postmodern düşünce ve fark feminizmi, birlikte kırılgan bir anlaşmaya varırlar: her ikisi de, pek çok kimlik ve **iktidar** boyutlarının ağında, erkekler gibi, çeşitli şekillerde konumlandırılmış kadınların pratik ve epistemolojik önemini kabul eder.

Bununla beraber, feminist psikanalitik teori bağlamında “fark”, daha dar bir anlamda kullanılır: özellikle kadın-erkek cinsel farkına işaret eder. Feminist psikanalitik bir cinsel fark etiğine benzemeyen fark feminizmi beyaz, ortasınıf perspektifin dışlayıcı egemenliğine karşı, feminizmin kendi içinde kesin bir bölünmeyi temsil eder. Ancak bu bölünme, yeni bir feminist politika türünün çeşitli baskı ilişkilerinin farkına varmaya başlayarak, bir cinsiyet politikası dönüşümü amacı olan toplumsal kimlik karışıklıkları karşısında şiddete baş-

vurmaksızın dayanışma için çabalayacağı yönündeki umudu artırır.

Burada fark, bir grubun niteliklerinin betimlemesi değil, dışlamadan çok özgürleşim amaçlayan gruplar arası ilişkilerin bir işlevidir. Grup farkının olumlu anlamı, deneyim tarafından kesinlikle verilmiş tekil bir kimlik iddiası değildir, bir yaratım olduğu ölçüde özgürlüktür. "Kadınlar" grubu ırk, sınıf, din ve etnisite gibi grup farklarıyla örtüşen deneyimlere sahiptir. Yeni sağlam kimlik biçimleri yaratmaksızın farkı korumak için, fark feministleri, farkın kendi anlamının politik mücadele alanı olduğu bir politikayı dillendirirler. [PSA]

FEDERMAN, RAYMOND:

ROMANCI (1928-) Raymond Federman, Fransa'da doğdu. 1940'da neredeyse bütün ailesi toplama kamplarına gönderildi. Yalnızca kendisi güç bela kurtulabildi, çünkü annesi Naziler gelmeden önce onu alelacele tuvalete saklamıştı. Savaşın sonra, Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti ve 1970'lerde, kendisini **postmodernist** bir yazar olarak tanıttı. Şaşırtıcı eserleri *Çift ya da Hiç* (*Double or Nothing*, 1971) ve *İster Beğen, İster Beğenme* (*Take It or Leave It*, 1976), anlatıkları şey kadar tipografik görünimleri de önemli "somut düzyazı" romanı örnekleridir.

Çift ya da Hiç, sayfadaki sözcüklerin tanımladıkları şeyi taklit eden bir şekilde düzenlenen pek çok ikonik tasarım kullanır. Böylece, DALIŞ sözcüğü sayfada aşağı doğru kayar; KÜÇÜK EKMEKLER sözcüğü, bir ekmek somunu gibi düzenlenir; bir gemi, OKYANUS ÇAĞRISI ve

ATLANTİKPAŞİFİK sözcükleri ile kaynaştırılır. Federman, tasarım ile onu oluşturan sözcükler arasında zorunlu bir ilişkinin bulunmadığı soyut şekilleri de kullanır. Bütün sayfalar bir kum saati, bir zigzag ya da bir L-konfigürasyonu şeklinde yazılır. Federman'ın "sözcükleri uzamsal yerinden ediş", *İster Beğen, İster Beğenme*'de devam eder. Bu dil-oyunları, ses ve anlam, **metin** ve altmetin, kitabın maddeselliği ve anlamı arasında zorla bir yarık açar. Bu kitapların ve *Klozetdeki Ses* (*The Voice in the Closet*, 1979) ve *İlgililere* (*To Whom it May Concern*, 1990) ve *Rachel Teyzenin Kürkü* (*Aunt Rachel's Fur*, 2001) gibi diğerlerinin özünde, kendi kişisel Holokost deneyimlerinin anlatılamaz öyküsü olan bir susku vardır.

Federman, kendi edebi pratiğini de teorileştirmiş ve 1991'de (kaba bir tarzda) postmodernizmin ölümünü ilan etmiştir. [BL]

FEYERABEND, PAUL: BİLİM

FİLOZOFU (1924-1994) Paul Feyerabend, Karl Popper ve Thomas Kuhn ile birlikte yirminci yüzyılın en önemli bilim filozoflarından birisiydi. Kendisini bir **postmodernist** olarak adlandırmasa da ve aslında girdiği diyalog, **Lyotard**, **Foucault** ve **Baudrillard**'la değil de, M.Ö. beşinci yüzyılın pre-Sokratik Yunan filozoflarıyla başlasa da, hem Feyerabend'in göreciliği hem de onun kural tanımaz, ısrarcı söylem tarzı postmodernizmle ilgili derin bir yankı oluşturdu. *Yönteme Karşı* (*Against Method*, 1975), *Özgür Bir Toplumda Bilim* (*Science in a Free Society*, 1978) ve *Akla Veda* (*A Farewell to Reason*,

1987) başlıklı üç temel eserinde Feyerabend, birbiriyle ilişkili iki fikre karşı mücadele eder: birincisi, “dış” dünyada bilimsel, politik ve ahlâkî nesnel hakikatler vardır ve ikincisi, bu hakikatleri keşfedecek bir metot vardır.

Feyerabend, Thomas Kuhn’un tarihselci bilim yaklaşımından ve sonra Michel Foucault’nun “bilginin **arkeolojisi**”nden etkilendi. Görüşlerinin temelinde, göreciliğe, yani hakikatin her zaman birisine göre hakikat olduğu argümanına tutkulu bir bağlılık vardır. Tarih, coğrafya ya da ideoloji tarafından ayrılan farklı gruplar, dünyayı çok farklı tarzlarda görürler. Çoğu kez bu dünya görüşlerinin, çok az ortak yönü vardır ya da hiç yoktur. Bir nesnelci açısından, ya **farkları** uzlaştıran ya da onlar arasında karar veren bir yol olmalıdır. Öte yandan, Feyerabend açısından, “farklı dünya görüşlerini, basitçe, **kıyaslanamaz** olarak kabul etmemiz gerekir”. Bu, Feyerabend’i oldukça tuhaf bir ortaklığa sevk etmiştir. İnsan soyunun kökenlerine ilişkin Yaratımcı ve Darwinci görüş arasında açıkça ortak bir zemin olmadığından, bunların okullarda eşit bir temelde öğretilmeleri gerektiğini öne sürer.

Feyerabend’in çoğu eseri, Karl Popper’in son derece etkili bilim felsefesine bir yanıt olarak görülebilir. Temel eseri olan *Bilimsel Araştırmaların Mantığı*’nda (*The Logic of Scientific Discovery*) Popper, bilimsel bir hipotezin kesinlikle doğru olduğunun hiçbir zaman kanıtlanamayacağını öne sürmüştür. Bin tane beyaz kuğu gözlemleyebiliriz; ancak şüphesiz bu, bütün kuğuların beyaz olduğu yönündeki teoriyi hiçbir zaman kanıtlayamaz. Öte yandan, gözlemle-

nen ilk siyah kuğu, teoriyi kesin olarak “yanlışlar”. Bu temel kavrayış açısından Popper, bilimadamlarının zamanlarını, sonra çürütmek için çabalayacakları yeni ve radikal teoriler kurarak geçirmeleri gerektiğini öne sürdü. Bu modelde, bilim, büyük bilimadamları tarafından gerçekleştirilen yaratıcı sıçrayışlarla sürdürülen bir dizi varsayım ve çürütme aracılığıyla ilerler. Popper’in teorisinde, pozitif doğruluk yanıltıcı olmasına rağmen, yine de o realist, nesnelci bir konumu korur: dışarıda gerçek bir dünya vardır ve bilimadamlarının görevi onu açığa çıkarmaktır.

Yönteme Karşı’da Feyerabend, diğer bütün pozitivist ve empirist bilim görüşlerini reddettiği gibi, Popper’in yanlışlamacılığının gerçekçiliğini ve nesnelciliğini de reddeder. Feyerabend bilimadamlarının, farklı zamanlarda çoğu kez öteki, rasyonel-olmayan alanlardan kavramlar ve yaklaşımlar ithal ederek, pek çok farklı metodolojiler kullandıklarını öne sürer. Bu heterojenlik olmadan hiçbir “ilerleme” olmazdı. Çoğu kez bilimsel kurum tarafından reddedilen, tümüyle marjinal bir teori olsa da, daha popüler rakiplerinden daha başarılı olduğunu kanıtlamıştır. Sonuç olarak bilim, yanlışlamacı yaklaşımın doğasında varolan dışlayıcılığa değil, **çoğulculuğa** gereksinim duyar. Feyerabend’in de ortaya koyduğu üzere, “akla yatkın olsa da, epistemolojide sağlam temellere dayansa da, zaman zaman çiğnenmeyen hiçbir kural yoktur”. Bilimadamlarının yapmaları gereken şeye ilişkin katı tanımlamalar, açıkçası, gerçek bilimadamlarının fiilen yaptıkları şeye uymaz.

Feyerabend geniş çaplı, hükümet-destekli projelerin “büyük” bilimini (nükleer güç, uzay programları, İnsan Geni Projesi) reddeder. Foucault’yu izleyerek, bunları, basitçe düzenlemek ve kontrol etmek için seçkinler tarafından ortaya konulan bir **iktidar** meselesi olarak yorumlar. Bunun yerine bilimin, lokal sorunları çözümlemenin ya da genel olarak toplumun zenginliği ve refahını artırmanın yolu olması gerektiğini öne sürer.

Feyerabend’in radikal politikası, parlak konuşma tarzı, erişilebilir yazımı, onu her zaman, profesyonel filozoflardan çok, en iyisi kara büyüü **kuantum mekaniği** kadar sorumsuzca ciddiye alan birini benimsemeye yönelen araştırmacılar arasında popüler kıldı. [AM]

FOUCAULT, MICHEL:
FİLOZOF, TARİHÇİ, KÜLTÜR ELEŞTİRMENİ (1926-1984) Michel Foucault, savaş-sonrası büyük **yapısalcı** programın **postmodern** teorik dünyaya dönüşümünden ortaya çıkan muhtemelen en etkili tek teorisyendi. Foucault, bilim filozoflarını, edebiyat eleştirmenlerini, sosyologları ve kültür tarihçilerini kendi ayrıksı **söylem** çözümlemesinin kalıbına sokarak, bütün düşünce okullarına, kendi çağdaşları Roland **Barthes** ve Jacques **Derrida**’dan bile daha fazla esin kaynağı olmuştur. Her ne zaman “söylem” teriminden söz edilse, her ne zaman kontrol ya da baskı nesnesi olarak “beden”e göndermede bulunulsa, Foucault’nun hayali mevcudiyetini buluruz.

Foucault’nun eserleri, belirli kurumların ya da “söylemler”in bir dizi

tarihsel araştırmasını içerir. Foucault’ya göre bir söylem, **metinlerin** matriksidir, verili bir alanda işleyen ve o alanı tanımlayan uzmanlaşmış diller ve **iktidar** ilişkileri ağıdır. Foucault, kendisi için çoğu kez aynı anlama gelen iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiye daima geri döner.

Foucault’nun temel çalışmalarından ilki olan *Deliliğin Tarihi* (*Madness and Civilization*, 1961), akıl hastalarının tedavisini, görece bir özgürlük dönemi olan Orta Çağ’ın sonlarından başlayarak, Akıl Çağı’nın “büyük kapatılma”sından geçip, Fransız Devrimi’nden sonraki dönemde zihinsel olarak hasta kabul edilenlere yönelik daha çok yüzeysel aydınlatılmış politikalara kadar inceler. *Kliniğin Doğuşu* (*The Birth of the Clinic*, 1963), devletin **öznel**lerinin sağlığını izlediği gözler olan başucu doktorlarının hizmet verdiği ilk modern öğretim hastaneleriyle başlayan yeni gözleme ya da “bakış” tipine odaklı benzer bir **“arkeolojik”** projedir. Foucault’ya önemli bir saygınlık kazandıran ve Fransa’da çok satan bir kitap olan *Kelimeler ve Şeyler* (*The Order of Things*, 1966), on yedinci yüzyıldan itibaren psikiyatri, tıp, biyoloji, dilbilim ve ekonomi disiplinlerinin, dünyayı düzenli, kontrol edilebilir birimlere bölüp, her birimi katı bir yapı içine yerleştirerek, kendi “uygun” konularını nasıl tanımladıklarına ilişkin daha genel bir çalışmadır.

Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*’nde (*The Archaeology of Knowledge*, 1969), bu erken eserleri yönlendiren metodolojiyi tanımlamıştır. Kendi yaklaşımını geleneksel tarihçilerin yaklaşımından uzaklaştırırken Foucault,

büyük ölçüde süreksizlik kavramına dayanır. Geleneksel tarihçiye göre süreksizlik, hem “verili hem de olanaksız olanır”: geçmiş sayısız olaylardan oluşur –tarihçinin bir sürekli anlatı içinde biçimlendirerek yok etmek zorunda olduğu “kararlar, rastlantılar, inisiyatifler, keşifler”. Buna karşı Foucault, bir söylemin temel süreçlerinin çoğunlukla sorgulanmadığı durağanlık dönemlerinden sonra, (insan zihni ve bedeni hakkında, biyoloji, politika veya dil hakkında) belirli bilgi biçimlerinin hızlı dönüşümler geçirdiği olgusunu vurgular. Thomas Kuhn’un, “**paradigma değişiklikleri**” gibi tekinsiz görünen bu dönüşümler sırasında, yalnızca söylemin içeriğinde bir değişiklik olmaz, aynı zamanda bilgi olarak kabul edilebilen şeyde de temel bir değişiklik olur.

Foucault’nun iddialarından en radikal ve cesaret kırıcı olanı, tam da “insan” kavramının, eşsiz bir tarihsel olumsuzluklar dizisinin yaratımı, belirli iktidar ilişkilerinin bir sonucu, söylemin bir icadı olmasıdır. Foucault, (kendi ifadesiyle) “insan” ile, özdenetimli rasyonel bir fail olarak, rasyonalistler tarafından bilen özne varsayılan ve Fransız Devrimi’nde zafer kazanan görece modern insan fikrini kasteder. Eğer onun iddia ettiği gibi, “insan”ın varlığa geldiği anı bulabilirsek, sonunu da öngörebiliriz. Ve “**insanın ölümü**” ile, bu fikirden türetilen ve modern çağımızda böylesi tahribata yol açan sınıflandırma, egemen olma, dışlama ve sömürme dürtüsü de yok edilebilir.

Disiplin ve Ceza: Hapishanenin Doğuşu’nda (Discipline and Punish:

The Birth of Prison, 1975) Foucault, feodal rejimlerde suçlulara yapılan acımasız muameleden, modern toplumdaki daha yaygın ve yine daha etkili toplumsal kontrol biçimlerine dönüşümü betimler. Jeremy Bentham’ın “Panoptikon”u (mahkûm hücrelerinin, merkezî bir gözlem kulesi etrafında düzenlendiği bir cezaevi projesi), bu sinsi kontrol biçimlerine yönelik bir metafor haline gelir. Herhangi bir anda, gardiyanın keskin bakışına maruz kalıp kalmadıklarından hiçbir zaman emin olmayan mahkûmlar, kendi davranışlarını düzenlemeye başlarlar.

Foucault’nun ölümüyle yarım kalan son büyük projesi, *Cinselliğin Tarihi*’dir (*The History of Sexuality*). Yayınlanmış üç cildin ilkinde, modern çağda cinsellik hakkında tartışma özgürlüğünün, Viktoryen baskı ve sessizlik dünyasından radikal ve olumlu bir kopuşu temsil ettiği yönünde genel kabul gören inanç durumundaki “baskıcı hipotez”i temelden yoksun kılmaya çalışır. Foucault, aksine, Viktorya döneminde cinsel davranışı tanımlamayı, açıklamayı ve sonunda kontrol etmeyi amaçlayan söylemlerin çoğalışında bir hızlanma olduğunu öne sürer. Psikanalizin de içinde yer aldığı modern “cinsellik bilimleri”, basitçe güç istencinin bilme istemi biçiminde sürmesidir. *Arzunun Kullanımı ve Kendine Özen Gösterme (The Use of Pleasure and The Care of the Self)* başlıklı ikinci ve üçüncü ciltler (her ikisi de 1984’te yayınlanmıştır), cinsel davranışın, klâsik oğlan çocuğu aşkı takınağından evlilik ve heteroseksüel ilişkilere yönelik erken Hristiyan ilgisine doğru nasıl geliştiğini gösteren bir dizi etkileyici örnek-olay incele-

mesi sunar. İlk cildin argümanını geliştirmek için fazla bir şey yapmasa da, Foucault, en azından cinsel ilişkisinin belli bir biçimi hakkında özde “doğal” bir şey vardır şeklindeki görüşe karşı, kendi iddiasını tanıtlamak için pek çok kanıt sunar: cinsel ilişkiler her zaman neyin yapıldığı neyin yapılamayacağına dair karmaşık kodlar ve katı kurallara tarafından yönetilir.

Foucault’nun kendine özgü politik eylemciliği, entelektüel konumunu yakından destekler. Ortodoks **Marxizm** ile erken flörtünden sonra, Fransa’da geleneksel sol tarafından savunulan büyük nedenlerin ve sınıf-temelli politikaların, yıkmayı arzular-dıkları burjuva kurumu kadar ezici olduğuna inandı. Bu üst-meselelerin yerine Foucault, iktidara karşı yerel, küçük-ölçekli ancak ısrarlı bir direnişi savundu. Foucault’nun politik ruhu, belki de en iyi, yaptıkları tarzda geleneksel politik tartışma biçimlerini reddeden, daha çok karışıklık yaratmaya bel bağlayan, devletin iktidarına ve dev şirketlere meydan okuyan ve taşla tutulan günümüz çevre-savaşçıları tarafından kavranmıştır. [AM]

FRAKTALLER (FRACTALS)
Benoit **Mandelbrot** tarafından icat edilen bir alan olan fraktal geometri, Fransız matematikçiler Henri Poincaré, Pierre Fatou ve Gaston Julia tarafından geçen yüzyılın sonunda başlanan ancak sürdürülmeyen çalışmalar üzerine inşa edilir. Hem Mandelbrot hem de Julia’nın, kendi adlarını taşıyan, bir kültürel **kaos** ikonu olarak hizmet veren fraktal dizileri vardır. Üç temel fraktal tipi mevcuttur: çizgisel kendine-benzer (ya da “kendini-tekrarlayan”),

rastgele kendine-benzer ve fraktal ya da “kaotik” çekiciler. İlki, en iyi, “Sierpinski contası” olarak bilinen bir fenomenle betimlenir: bir üçgeni al ve onun alanını daha küçük üçgenlere tekrar böl. Bu ilk altbölümün arkasından, aynı işlemi bu daha küçük üçgenlerde tekrarla ya da “art arda yinele”, aynı şeyi *sonsuz* kadar yap. Bu tür bir figür çizgisel olarak kendine-benzer, çünkü nesnenin her bir parçası, tam olarak kendisinden türetildiği bütüne benzer.

Rastgele fraktaller kıyı şeritleri, dağlar ve bulutlar gibi doğal fenomenlerde bulunur. Mandelbrot’un sonradan, “fraksiyonel boyut” olarak adlandırdığı en erken incelemelerinden biri, “Britanya’nın Kıyı Şeridinin Uzunluğu Ne Kadardır?” (“How Long is the Coastline of Britain?”, 1967) başlığını taşır. Onun bu makaledeki paradoksal tezi, bir kıyı şeridinin, saf bir kavis değil de, rastgele girintiler ve çıkıntılar dizisi olduğundan, kıyı şeridinin ölçülebilir bir doğruya değil de, kesin olarak ölçülemeyen sonsuz bir fraksiyonel boyutlara dizisine sahip olduğu yönündedir. Bir kıyı şeridine havadan bakarsak, girintili çıkıntılı ve rastgele olarak görünür. Toprak seviyesinden, farklı bir rastgelelik boyutu açığa çıkar. Mikroskobik olarak rastgelelik yine farklıdır ve benzeri. Bu nedenle, kıyı şeritleri, bulutlar ve dağların incelenmesiyle açığa çıkartılan çeşitli rastgelelik boyutları, rastgele kendine-benzerdir, çünkü her boyut, rastgeleliği tekrarlar, ama onu farklı biçimde tekrarlar.

Üçüncüsü, Mandelbrot dizisinin kendisi gibi kaotik fraktaller, karışık sistemlerin davranışına model oluşturu-

rur. Bu tür sistemler kendine-benzer olmaktan çok, gerçekten kaotiktir; çünkü her tekrar, sonsuz çatallanmayı üretmek için kendisinden öncekini etkiler. Mandelbrot dizisiyle üretilen, en yaygın biçimde bilinen kaos imgesi olan figür, her biri dizinin başladığı asıl damlayı tekrarlayan bir “damlalar” dizisinden oluşur. Bununla beraber, damlanın her fraktal tekrarıyla, bütüne benzemeyen yeni bir fraktal boyut üretilir. Bu yüzden bu sistem, bu çizgisel-olmayan, dinamik sistemin hangi fraktal boyutunun incelendiğine bağlı olarak karmaşık, hem çizgisel biçimde kendine-benzer hem de rastgeledir. [IHG]

FRAMPTON, KENNETH: MİMARİ TEORİSYEN, ELEŞTİRMEN, TARİHÇİ (1930-) Frampton, şüphe-siz, kendi kuşağının en önde gelen mimari yorumcularından birisidir. Sayısız mimari monografi girişinin yazarı olan Frampton, en iyi, iki yayınıyla tanınır: *Modern Mimari: Eleştirel Bir Tarih* (*Modern Architecture, a Critical History*, 1980) muhtemelen mimari araştırmacılarının en çok okudukları basılı giriş kitabıdır; ilk kez *Anti Estetik*'de (*The Anti Aesthetic*, ed. Hal Foster, 1983) yayınlanan ve *Modern Mimari*'nin daha sonraki edisyonlarında tekrar basılan “Eleştirel Bölgecilik” (“Critical Regionalism”) başlıklı makalesi, belki de onun mimari teoriye en etkili katkısıdır.

Frampton'un eğilimleri, temelde modernisttir. Bununla beraber, onun “tamamlanmamış modernist proje”ye desteği, mimari modernizmin pozitivist ana eğiliminin Heidegger ve Ricoeur'ün varoluşçu fenomenolojik okulların-

dan türetilen bir eleştirisi ile biçim değiştirmiştir. Bu, en açık biçimde onun, otantik mimari anlamın açığa çıkarılmasının başlıca aracı olarak mimari tektoniğe, yani fiilî inşa poetikasının açık sergilenimine yükselişiyle ifade edilir. Aynı zamanda, onun eleştirel bölgecilik teorisinin –modernist estetiği desteklerken, yerel geleneklerin gelişimine başvurarak, geç-kapitalist kültürün doğasında yatan homojenleştirmeye karşı koymaya çalışan bir öğreti– temelini oluşturan ütopyacı modernizm tarafından ima edilen evrensel kültürü reddedişinde de açığa çıkar. Aynı şekilde, Frampton, kendisinin yaydığı başlıca tektonik mimari kültüre, **göstergebilim** ve diğer ikincil anlamlandırma biçimlerine bağlılık aracılığıyla imgelenebilirliğe üstünlük tanıyarak karşı çıkan **postmodernizmin** mimari ana eğiliminin tezahürlerini sebatla direnir. [SGR]

FRANKFURT OKULU (FRANKFURT SCHOOL) Frankfurt Üniversitesi'nde Max **Horkheimer** tarafından kurulan Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Okulu, Horkheimer'in kendisi kadar iyi tanınan Theodor **Adorno**, Herbert **Marcuse** ve Okul'un çevresinde yer alan kültür eleştirmeni Walter **Benjamin** gibi figürlerden oluştu. 1933'te Nazilerin yönetimi ele geçirmesiyle temelde Marxist yönelimli olan üyeleri Almanya'yı terk eden Okul, Amerika'ya taşındı. Adorno, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'ya geri dönerken, Marcuse, 1960'larda ortaya çıkan öğrenci protesto hareketleri için esin haline geldiği Amerika'da kaldı.

Okul, 1950'lerde ve 1960'larda **yapısalcı Marxizm**'in doğuşuna kadar, Batı Marxizmi olarak bilinen tartışmalı başat eleştiri biçimini, "eleştirel teori" adı verilen çözümleme metodunu geliştirmesiyle ün kazandı. Frankfurt Okulu üyelerinin eserleriyle desteklenen Batı Marxizmi, ekonomik meselelerdense, felsefi ve estetik meselelerle daha çok ilgilenmeye eğilimliydi; ekonomi, Sovyet teorisyenlerin yetki alanındaydı. **Eleştirel teori**, kültürel fenomenler içinde temel oluşturucu **iktidar** ilişkilerini açığa çıkarmaya çalışır. Böylece *Aydınlanma'nın Diyalektği* (*Dialectic of Enlightenment*, 1947) gibi eserlerde Adorno ve Horkheimer, sözde "**Aydınlanma projesi**"nin (insanlığın, maddi yoksulluktan ve politik baskıdan özgürleşimine bağlılık) baskıcı bir kitle kültürü içinde bireyin kontrol altına alınmasına yol açan kültürel statükoyu destekleyen bir mit haline geldiğini öne sürerler.

Adorno'nun geç eserleri, "**negatif diyalektik**"e (diyalektik süreçlerin, kendilerini sorunların tamamıyla üstesinden geldiği nihaî bir senteze asla indirgeyemeyecekleri) vurgusuyla, çoğu kez **post-Marxizm**'i olduğu kadar **yapıbozumu** da önelemiş görünür. Marcuse de, sonuçta, 1960'larda biçimlenen yeni toplumsal hareketlerin bir savunucusu olduğu geç kariyerinde, klâsik Marxizm'in öğretilerinden uzaklaştı. [SS]

FREUD, SIGMUND:

PSİKANALİST (1856-1939) Sigmund Freud, Freiburg'ta bir Yahudi ailesi içinde doğdu. Üç yaşındayken, aile Freud'un yaşamının çoğunu geçireceği Viyana'ya taşındı. 1938'de Viyana'yı

terk eden Freud, çok geçmeden Londra'da öldü. Freud, başlangıçta nörolog, ama sonunda psikolog olarak insan motivasyonunu inceledi. Onun psikanalitik yazımı, yalnızca nevrotik davranışa değil, bütün insan etkinliklerine uygulanır. Freud'un görüşlerindeki değişiklikler, modern ve **post-modern** teorisyenler tarafından bir tarz çeşitliliği içinde geliştirilen kavramların Freudcu meşruiyetine izin vererek, çeşitli fikirlerinin alımlanmasında karmaşık bir katalizör oluşturdu. Freud'un en temel kavramı olan bilinçdışı, metapsikoloji –yani, psişik gerçeğin yapısı hakkındaki teori– ile değişti. Freudcu metapsikoloji, herhangi bir zamanda bilinçdışını tanımlayıp yorumlamakta kullanılan örnekleri –ya da "topografileri"– belirledi.

Freud'un bilinçdışı kavramı, psikanalizi diğer psikolojilerden ayırır. Bilinçdışı, bilincin içerikleriyle radikal biçimde uyuşmayan, kendine ait bir enerjiye, mantığa ve etiğe sahiptir. Bilinçdışı, köklerini, içerikleri bilinçten ayrı kalsın diye bastırılmış, itiraf edilemeyen ve itiraf edilmemiş **arzular**da bulur. Bilinç, bu tür arzuların bilgisini ve belleğini kendisinden uzak tutmak için enerji sarf eder. Freud'un kavramının tüm karmaşıklığı, birinci ve ikinci bir topografi içinde açıklık kazanır. Bu topografiler, uzamsal ve zamansal ayrımlar bakımından bilinçdışını ve bastırmayı konumlandırmak için betimleyici modeller oluştururlar. Her iki topografide ortaya çıkan bir ayrım, bir yandan bilinç ile bilmesinə izin verilen şey arasındaki ayrımdır, öte yandan bilinç ile bilinçdışı arasındaki ayrımdır.

1895'te Freud, üç sistemi içeren bir birinci topografi geliştirdi: bilinç, önbilinç ve bilinçdışı. Bilinçdışı, önbilinç ve bilinç arasında bir sansür mevcuttur. Bu sansür, bir sistemdeki fikirlerin bir diğerine ya da diğer her ikisine geçmesini önler. Freud, 1923'te, psişik aygıtta işlev gören özne-içi ilişkiler modeli olarak bir ikinci topografi ortaya koydu: ego, id ve süperego, birbirleriyle ilişkiye girerler. Süperego, bastırma güçleri; id, bastırılmış arzu alanı haline gelir; ego dışsal gerçeklikten sorumlu kalarak, diğer ikisinin isteklerini dengeler.

Her iki topografi, bilinçdışına yönelik engeli kuran sansürle belirlenir. Çocuğun enstest arzularının bir başlangıç sansürü –ya da bastırılması– bilinçdışını oluşturmada önemli bir role sahiptir. Bu orijinal bastırma, kendi nesnesi olarak **Oedipus** karmaşasına sahiptir; ikincil bastırmalar, bir anlamda, bilinçdışının çocuksu yapısını açıklayan başlangıç sansürünün imgelerine ve arzularına dayanır. Bastırılan, belli bir enerji miktarıyla yüklenmiş bir idea olarak kalır; bastırma eylemi, enerjiyi ideadan koparır.

Freud'un ilk topografisi, ikinci topografinin "hermenötik"ine karşıt olarak, "enerjetik" adı verilen yorumlayıcı bir modeli de kullanır. Daha sonraki hermenötiği simgesel, nitel bir yorum modeli üzerine kuruluyken; enerjetik, Freud'un anatomik, nicel bir modeli kullanımını adlandırır. Freud'un projesine, bilimsel ayırt ediciliğini veren enerjetik, enerjilerin ya da organik güçlerin doğalcı bir dilini kullanır. Buna karşılık, ikinci topografi, ikili anlamların simgesel bir dilini okumak

için hermenötiği kullanır. Böylece, Freud'un arzu ve cinsellik hakkındaki açıklamaları, dili hem doğalcı hem de simgesel terimler açısından ele alır. Doğalcı terimler kullanılıyorsa, o zaman cinsel arzu ifadeleri doğrudan psişik güçlere gönderme yapıyor olarak okunmalıdır. Simgesel terimler kullanılıyorsa, o zaman analizandın ifadeleri, analistin, arzu aldatmacasını temsil eden imgeler olarak yorumlamak zorunda olduğu bilinçdışı anlamları gizler. Bu farklı yorum modelleri, bilinçdışının, yalnızca bilincin örtük anlamıyla eşitlenemeyeceğini ima eder.

Freud, enerjetikinin yerini hermenötiğiyle değiştirmez. Bunun yerine, Freud, imgelerin çifte anlam yorumlarının yanında, fizik gibi doğal bir bilim olarak düzenlenmiş enerjiler bakımından etkileri –öfke, imrenme, aşk ve nefret etkilerini– tartışmaya devam eder. Bu enerjiler, basitçe, arzu simgelerinden ayrı bir psişik organizasyon düzeyindedir. Bir enerjetik devam eden ilgisi, psişik gerçekliğin enerjilerin ve güçlerin maddi gerçekliğine bağlı olduğu anlamına gelir.

Freudcu keşiflerin herhangi birisi üzerinde hiçbir anlaşma olmasa da, Freud'un etkisi son derece büyüktür. Onun fikirleriyle ilgili anlaşmazlık, genel postmodern parçalanma ortamı ile uyumluyken, çağdaş teori üzerine etkisi, daha büyük postmodern belirsizlik ve kararsızlık ikliminin bir parçasıdır. Anlaşmazlığa rağmen, Freud'un bilinçdışı ile ilgili teorileri postmodern teorileştirme, özellikle de arzu teorileri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. [PSA]

FRIEDMAN, KINKY: ROMANCI, ŞARKICI (1944-) Friedman, nükteli ve eğlendirici olmanın ötesinde, aynı zamanda **postmodern** estetiğin en düşünce üretici yönlerinden bazılarıyla ilgilenmeyi de başaran bir dizi dedektif romanının **yazarıdır**. Kendisi de eski bir Country ve Western şarkıcısı olan Friedman (grubu Texas Jewboys, "They Don't Make Jews Like Jesus Anymore" gibi şarkılarda temelde üslup parodileri gerçekleştirmişti), artık New York'ta yaşayan ve ara amatör bir özel dedektif olarak çalışan "Kinky Friedman" adını taşıyan kurgusal bir karakter yarattı. Bu kahramanın serüvenleri *Greenwich Ölüm Saati* (*Greenwich Killing Time*, 1987), *Elvis, İsa ve Coca-Cola* (*Elvis, Jesus and Coca-Cola*, 1993), *J. Edgar Hoover'ın Aşk Şarkısı* (*The Love Song of J. Edgar Hoover*, 1996) ve *Gökkuşağında İlerlemek* (*Steppin' on a Rainbow*, 2001) gibi romanlarda anlatılır. Friedman, gerçek yaşamdaki tanıdıklarını (adam kaçırma gibi aşağılamalara maruz bırakarak) romanlarına sokar ve kurgu ve gerçek arasındaki sınırı hayran olunacak biçimde bulanıklaştırmayı başarır.

Romanlar, daha önceki dedektif romanlarına (örneğin, Conan Doyle'un "Baker Street Irregulars"ını yankılayan Friedman'ın "Village Irregulars"ıyla birlikte Sherlock Holmes dizisine) öz-bilinçli göndermelerle doludur, ancak cinayet çözme işine karşı büyük ölçüde saygısız bir tutum sergiler: Friedman, örneklerinde kesinlikle profesyonel olmayan bir tarzda kendi üslubunu alaya alır. Kendi kişisel ve yazar kimliği hakkındaki oldukça karmaşık meseleleri popüler bir edebi biçime

sokmayı başaran Friedman, işler durumdaki **çifte kodlamanın** mükemmel bir örneğidir. [SS]

FUKUYAMA, FRANCIS: POLİTİKA TEORİSYENİ (1952-) Fukuyama, *Tarihin Sonu ve Son İnsan* (*The End of History and the Last Man*, 1992) kitabına gösterilen tepkiyle ün kazandı. Bu kitap, 1989'da Sovyet-tipi komünizmin çöküşünün felsefi açıdan tutkulu ilk yorumlarından birini sundu. Ne yazık ki, Fukuyama'nın felsefi kapasitesi bu tutkulara denk değildi. Yorumcular, Fukuyama'nın şu tezinin cürekârlığıyla hayrete düştü: Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla tarihin mantığı nihayet son buldu; tarih, liberal demokrasi ve pazar ekonomisi çifte ilkesinin zaferiyle kendi mantıksal sonucuna ulaştı.

Fukuyama, Amerika Birleşik Devletleri yönetiminin uzak bir köşesinde bir memur olmadan önce, Paris'te, Jacques **Derrida** ile birlikte çalıştı. Kitabı, tarihte işleyen ilkeler ya da idealar olduğu yönündeki (Hegelci) nosyonun, oldukça basmakalıp ve yüzeysel bir incelemesidir. **Hegel**'in *Geist*'in (tin ya da akıl) bir dünya tarihini taslaklandırma girişiminde, özgürlük ve onaylama ilkelerini uzlaştırma mücadelesi, bir anahtar dinamiktir. 1930'da Paris'teki bir dizi konferansta, Alexandre Kojève, Hegel'in *Tin'in Fenomenolojisi*'nin (*Phenomenology of Mind*), Hegel'in köle-efendi diyalektiğini ayrıntılı biçimde ele aldığı bir pasajın etrafında kurulan radikal bir okumasını sundu. Böylece, Fukuyama'nın 1992'deki kitabı, tarihin mantığının, ilkece bir sona ulaştığı fikrine ilişkin Kojève'nin

çıkarmasını yeniden değerlendiriyordu. Fukuyama, ele alacağı (ve açıklayacağı) yarım yüzyıllık daha fazla örneğe ve tarihsel ilerlemeye sahipse de, okuması, sıkıntı verecek derecede yüzeysel bir tarih incelemesidir. Ancak kitabının zamanlaması, şaibeli ününü kaçınılmaz kıldı. Bir süpergüçteki (SSCB) kriz, Fukuyama'nın tamamen ötekinin perspektifiyle sınırlanan tarihsel bir perspektifi inşa etmesini olanaklı kıldı. Fukuyama, lehte ve aleyhte olanlar tarafından, kaçınılmaz biçimde, ABD-Batı Avrupa eksenine yönelik Hegelci post-facto bir haklılaştırma sunuyor olarak okundu. Sayısız söyleşide ve yorumda Fukuyama, kendi

açıklamasının, dünyada sürmekte olan gerçek, acı dolu tarihsel çatışmalara değil, yalnızca gelişmiş ya da endüstriyel dünyanın tarihinde *şimdiye kadar* önemli bir rol oynayan fikirlerin mantığına uygulandığını belirtmek zorunda kalmıştır. Yine de, ne 11 Eylül deneyimi ne de İslâmî köktencililiğin yükselişi Fukuyama'nın kendi tezinin doğruluğuna inancını sarsmıştır.

Fukuyama'nın daha sonraki temel eseri *Güven (Trust)*, önemli bir çağdaş konuya katkıda bulunur, ancak *Tarihin Sonu*'nun çok kuvvetli güncelliğinden yoksun olan kitap, çok az yankı uyandırmıştır. [LS]

GATES, HENRY LOUIS, JR.: ELEŞTİRMEN, EDITÖR (1950-)

Gates, Houston Baker Jr. ile birlikte Afrikalı-Amerikalı edebiyatında kendi kuşağının en önemli erkek teorisyenidir. Siyah **metinleri** incelemek için **kıta** teorisi kavrayışlarını kullanan ilk eleştirmenlerden biriydi. *Siyah Figürler* (*Figures in Black*, 1987) ve özellikle *Gösteren Maymun* (*The Signifying Monkey*, 1988) gibi kitaplarda, siyah Amerikan yazımının, yapısal, retorik ve derin figürel doğasına özen gösteren yakın okumalarla incelenmeye değer olduğunu ve bu gerçekleştirildiğinde, en ayırt edici biçimlerini sergilemesinin olanaklı olabileceğini öne sürer. Ayrıca Gates, etkili bir editör ve kültür yorumcusudur; devasa, çığır açıcı *Norton Afrikalı Amerikalı Edebiyatı Antolojisi*'nin (*Norton Anthology of African American Literature*, 1997) yayını yönetmiştir ve önemli bir yeniden basım dizisi olan *Schomburg Siyah Kadın Yazarlar Dizisi*'nin (*The Schomburg Library of Black Women Writers*, 1988'den bu yana) genel editörüdür. *Serbest Kanonlar*'da (*Loose Canons*, 1992) etkin bir biçimde çokkültürcülük kavramını savunur. Yakın zamanlarda, çok övgü toplayan otobiyografisi, *Renkli İnsanlar*'da (*Coloured People*, 1994) geçmişiyile ilişkisini yansıtmıştır.

Gates'in eserleri, yalnızca **postmodern** teorinin siyah yazıma dair söyleyebileceği şeye değil, ancak önemli bir biçimde, bu metinlerin, anlamın doğası hakkında zaten bildiği şeye ilişkin derinlikli bir düşüncüdür.

Ayrıca çoğu kez siyahları yalın insan olarak temsil eden edebi bir gelenekten alınan teorileri tercüme etmenin meşru olup olmadığını sorar. **Yazarlığı** ve öznelliği istikrarsızlaştırma eğilimiyle çoğu postmodern teorisin şüpheci **anti-özcülüğü**, kölelik ve onun tarihsel sonucu olan ırkçılıkla karşı karşıya gelen bastırılmış siyah sesi kazıyarak ortaya çıkaran siyah Amerikan geleneğine yavan görünmüştü. Gates'in bu sorunlara pek çok yanıtı vardır. İlk olarak, "eleştirmeni bir metnin dilini açıklamaya muktedir kılan *her* araç uygun bir araçtır; çünkü o, geleneğimizin ayırt edici niteliğini ifade eden bir dil, siyah metnin siyah dilidir" der. İkinci olarak, şimdiye dek unutulmuş siyah yazarların keşfini kutlamanın, bu yazarların, eserlerinde okunabilecek anlamları herhangi bir biçimde belirledikleri anlamına gelmediğini söyler.

Aslında, siyah geleneğin yaratıcı yeniden okuması, *Gösteren Maymun*'da uzun uzadıya ayrıntılandırılan Gates'in kendi Afrikalı-Amerikalı edebiyat teorisinin merkezindedir. Bu teorisin özü, onun 1983 tarihli makalesi "Siyahlığın Siyahlığı"nda ("The Blackness of Blackness") bulunabilir. Gates, siyah Amerikan yazımının ayırt edici özelliklerinden birisinin, siyah köleler tarafından geliştirilen bir hayatta kalma tekniği olan "bir şey söylemek ve tamamıyla farklı bir şey kastetmek" olduğunu öne sürer. Gates'in buna karşılık terimi, hem Afrikalı-Amerikalı geleneğe hem de İsviçreli etkili dilbilimci Saussure'e gönderme yapan "gösteri(m)"dir

[“signifyin(g)”. “Gösteri(m)”, 200 yıldan fazla bir süreden beri siyah konuşma dilinde mevcut olan ve ötekini dilini parodileştiren, tersine çeviren ve değiştiren bir terimdir. Gates, kavramı Afrika ve Karayip’ten çağdaş siyah yazımına kadar izler. Birtakım eleştirmenler, özellikle siyah feministler, Gates’in (postmodernistler için toplumsal bir inşa olan) siyah kimlik nosyonundan çok hızlı bir şekilde vazgeçtiğini hissederek ve onun siyah metin teorisini çok sınırlı bulurlar. Ancak böyle olsa da, Gates postmodern bir tasarım kullanarak, kara cahil bir siyah metni yüksek sesle okumak istemez; Gates, siyah yazımı, “bu metin hakkında hem kabul gören teoriyi hem de kabul gören fikirleri değiştirir” bir tarzda yorumlamak ister. [PD]

GEERTZ, CLIFFORD:

ANTROPOLOG (1926-) Seçkin bir Amerikalı akademisyen olan Geertz’in eserleri, “kültürel antropoloji” disiplininin kurulmasına yardımcı olmuştur. Kültürel antropoloji, pek çok antropolojik incelemenin ayrılmaz parçası olan etnomerkezci varsayımları reddeder ve bir kültürün, yalnızca bir tanımını yapmaktan çok, onun hakkında bir anlayışa ulaşmaya çalışır (Geertz’in Endonezya ve Kuzey Afrika’daki alan araştırması incelemeleri örneğinde olduğu gibi).

Geertz, insanların anlam bahsettikleri eylemlerinin gerçekleştiği bağlamların bir incelemesi aracılığıyla kültürleri yorumlamakla ilgilenir. Bu, çok etkili kitabı *Kültürlerin Yorumu*’nda (*The Interpretation of Cultures*, 1973), özellikle “Yoğun Betimleme:

Bir Yorumlayıcı Kültür Teorisine Doğru” (“Thick Description: Towards an Interpretive Theory of Culture”) adlı makalede ana hatlarıyla biçimlendirilen “yoğun betimleme” adını verdiği şeydir. Öte yandan, “zayıf betimleme” söz konusu kültürün gerçek bir yorumunu sunmaz, ancak onun nesnel özelliklerini listelemekle yetinir. Claude Lévi-Strauss’un **yapısalcı** antropolojisi, kültürler arasında ortak nesnel özellikler bulma isteğiyle, bu son tipe bir örnektir.

Antropolojik incelemenin çoğunlukla örtük şekilde antropoloğun kendi kültürünün üstünlüğü varsayımını içerdiğine ya da en azından diğer kültürlerin nasıl işlediğini açıklamakta kendi kültürünü bir başvuru noktası olarak kullandığına inanan Geertz, anti-etnomerkezcidir. Bu anti-etnomerkezçilik, hiçbir kültürün yorum bakımından ayrıcalıklı olmaması gerektiği vurgusuyla Geertz’i, **postmodernizmle** ve postmodernizmin **çoğulculuğa** bağlılığıyla aynı sıraya koyar; Geertz’in biz anlamlarının nasıl yaratıldığını anlayamadan önce anlamları sökülmesi gereken bir dizi metin olarak kültür kavrayışı da bunu belirginleştirir.

Kültürü, hiç biri bizim nazarıımızda bir ayrıcalık iddiasına sahip olarak düşünülmemesi gereken ve retorik stratejileri bakımından anlaşılmayı gerektiren bir dizi **anlatı** olarak dikkate alan postmodern eğilim, Geertz’in yaklaşımıyla açık benzerliklere sahiptir. *Yerel Bilgi*’de (*Local Knowledge*, 1983) Geertz, çoğulculuğa bağlılığını olduğu kadar, “büyük teorilere” muhalefetini de tekrarlamıştır; bu tutum kendisini haksız otoriter

isteklerinden ötürü büyük teorilere (ya da Jean-François **Lyotard**'ın adlandırdığı şekilde **"büyük anlatılar"**a) şüpheyile ve hatta büsbütün düşmanca bakılan genel postmodern yörüngeye taşımıştır. Kültürel antropolojinin etkisi, Geertz'in metodundan esinlenen **yeni tarihselcilik** tarzındaki yorulmayıcı teorilerle, Stephen **Greenblatt**'ın Rönesans edebî kültürüne ilişkin çözümlemeleri örneğinde olduğu gibi, beşerî bilimlerin her alanında hissedilmiştir. [SS]

GIBSON, WILLIAM: ROMANCI (1948-) 1980'lerin başlarında çeşitli seçkin öyküler yayınladıktan sonra Gibson, *Matrix Avcısı*'yla (*Neuromancer*, 1984) iki önemli bilimkurgu ödülü kazanarak, yakın dönem bilimkurgu tarihinde görkemli bir başlangıç yaptı. Onu diğer bilimkurgudan farklı kılan şey, *Blade Runner*, William Burroughs, Thomas **Pynchon**, Raymond Chandler, *film noir* [kara film] ve 1960'ların sonlarındaki karşı-kültürün "psikolojik" bilimkurgusu J. G. Ballard, Philip K. Dick ve Samuel Delany'nin aralarında yer aldığı eklektik bir etkiler pastişisi olan üslubuydu. Öz-bilinçli "pulp" olay örgüsü ve parıldayan, imalı nesir yüzeyi, onun **"siberpunk"** olarak adlandırılmasına yol açtı. "Siber", kontrol ve iletişim sistemlerinden ve "punk" yazarın görece gençliğinden ve Velvet Underground ve garaj punk gruplarının müziğinde bulunan duyarlılığa borçluluğundan gelir. *Matrix Avcısı*, dev bir şirketin enformasyon sisteminin savunmasını kırmak için bir grup uzmanı bir araya getiren klâsik bir "yolsuzluk" romanıdır. Aslında roman, insanlar ve **sanal gerçeklik**, klonlama gibi yeni teknolojiler arasındaki arayüzeyle ve

insan/makina ve yanılısama/gerçeklik gibi ayrımların bulanıklaşmasının psikolojik ve felsefi sonuçlarıyla ilgilenir. Pek çok eleştirmen tarafından, kusursuz biçimde **postmodern** olarak görülen siberpunk dünyası, imge ve gerçekliğin şiddetle patlayıp içe göçtüğü soğuk bir **Baudrillardcı simülasyon** ve **hipergerçek** dünyasıdır.

Terimi türeten Gibson'a göre, **siberuzam** "her ulusta milyonlarca yasal operatör tarafından her gün deneyimlenen uzlaşımalsal bir halüsinasyondur. Beşerî sistemdeki her bilgisayar bankasından çıkarılan verilerin grafik bir temsili. Düşünülemez karmaşıklık". Siberuzam, her yerde, ama yine de hiçbir yerde olmayan bir yokuzamdır. Çoğu eylemin gerçekleştiği gece kenti, "bir başparmağını devamlı ileri saran düğmenin üzerinde tutan bezgin bir araştırmacı tarafından tasarlanan, toplumsal Darwinizm içinde yürütülen düzensiz bir deney" olarak dikkate değer biçimde tanımlanmıştır. Gibson, bu konuyu, izleyen iki romanı *Sıfır Noktası* (*Count Zero*, 1986) ve *Mona Lisa*'da (*Mona Lisa Overdrive*, 1988) daha ayrıntılı bir biçimde geliştirir. "Duyuların simüle edilmiş simülasyonu", "et kuklalar", "prostetik uzantılar", "kafatası boşlukları", "mimetik polikarbon"; üç romanı, insan bedeni/teknoloji arayüzeyinin geçirgen doğasıyla ve bedeninin hem genişletilebilme hem de dönüştürülebilme yollarıyla uğraşır. Bruce Sterling ile birlikte yazılan *Fark Makinası* (*The Difference Engine*, 1990), Babbage'ın ilk bilgisayarı icadını içeren dikkate değer alternatif bir tarihtir. En iyi eseri olarak kabul edilebilecek olan melan-kolik *Sanal Işık* (*Virtual Light*, 1993),

Golden Gate Köprüsü'nün altındaki gecekondu mahallesine ilişkin bir yakın gelecek hikâyesidir ve çok daha fazla kötümser, toplumsal içerikli bir örnektir. *Idoru* (1997) [Japonca'da "Idol"ün karşılığı, İngilizce'de şöyle telaffuz edilir: "I adore You" (Ben sana tapıyorum)], bir "kadın kişilik inşası"nı içerir. Japon ortamı, Gibson'ı, kendisinin en popüler alanına geri döndürür. Başlangıçtaki önemli ve ticari başarıdan sonra, çoğunlukla rafa kaldırılan kariyerleri gören bir alanda yirmi yılı aşan bir yayın süresinden sonra, Gibson'ın romanları, hâlâ ortadaki en orijinal ve en etkili bilimkurguların arasında yer alır. [PD]

GIDDENS, ANTHONY:

SOSYOLOG (1938-) Giddens, muhtemelen en çok tanınan İngiliz sosyologudur. 1960'ların ilk yıllarında başlayan bir akademik kariyer boyunca Giddens, tutarlı bir şekilde, sosyolojinin temel teorik ilgilerinden bazılarıyla mücadele etmiştir. Erken eserlerinde, klâsik sosyolojik metin yorumlarına, Weber, Durkheim, toplumsal sınıf üzerine kitaplar ve üç ciltlik bir tarihsel materyalizm eleştirisi içeren kapsamlı bir katkı sağlamıştır.

Muhtemelen en iyi, temel toplumsal teori ikilemlerinden birinin çözümüne yönelik bir girişim olan *yapılandırma* kavramıyla tanınır. Sosyoloji, klâsik olarak, bir makro perspektife daha yakın olanlar ve bir mikro perspektife daha yakın olanlar arasında ikiye bölünmüştür. Bunu başka bir biçimde ortaya koyarsak, yazarlar, ya aktif bireylerin ve insan eylemlerinin önemine (*eylem teorileri*) ya da toplumsal yapılar ve kurumların

sınırlandırılmasına (*yapısal teoriler*) en büyük vurguyu yapmak suretiyle toplumsal açıklamalar sunmaktadırlar. Giddens bu yalın ikiliği birleştirmenin zorunlu olduğunu belirtir ve insanların, toplumsal koşullarını, bu koşullar özgül toplumsal bağlamlarla sınırlandırılabilirler, her zaman değiştirme kapasitesine sahip olduklarını öne sürer. Önceki teorileri çözümlendiği ve bunları kendi fikirlerini desteklemek için sentezlediği ayrıntılı ve titiz tarzından ötürü övgü kazanmıştır. Bu, daha önce oluşturulmuş olan her şeyi reddeden ve bunun sonucunda kendilerinin yarattığı boşluğu yeni ama temelsiz bir ortodoksiyle dolduran daha radikal yazarların eserlerine karşıttır. Giddens, orta konumda bir teorisyendir ve son eserlerinde, **post-modern** teorinin meydan okumasıyla uzlaşmaya çalışır. Bunu yaparken, aynı teorik alanı işgal etme çabasını sürdürür.

Postmodern teorisyenler, **üst-tanlatıların** çöküşü meselesini savunurken ve kimliklerimizin esasen alışveriş yapma kapasitemize bağlı olduğu bir dünyayı tanımlarken, tarihin, sosyolojinin ve bütün kesinliğin sonunu çeşitli biçimlerde iddia etmişlerdir. Postmodern perspektiflerin eleştirmenleri, kendi doğal teorik çaresizliklerine ve nihilizmlerine işaret etmişlerdir. Bu yazarlardan bazıları, basitçe, eski fikirlere bir geri dönüş görmek isterlerken, Giddens, karakteristik olarak, orta konumu işgal eder. Çağdaş dönemi "geç" ya da "yüksek" modernite olarak adlandıran Giddens, bu ayrımın her iki yanındaki kavramları birleştirir.

Giddens, yirminci yüzyılın sonlarında, toplumsal deneyimin, kimliğin ve bilginin yeniden-yapılandırılmasına yol açan muazzam değişikliklerin gerçekleştiği konusunda, **postmodernite** teorisyenleriyle uzlaşır. Bununla beraber, bu değişikliklerin moderniteden tam bir kopuş oluşturduğunu kabul etmez. Giddens, düşünümülülük kavramını, önceki kullanımının ötesinde geliştirir. Çağdaş yaşamın, birey için, basit bir benlik üzerine düşünüm kapasitesinden daha fazla şey tarafından karakterize edildiğini öne sürer. Bunun yerine geç **modernitede**, düşünüm sürecinin kendisinin düşünümün konusu haline geldiğini iddia eder. Bu, postmodernizmin öz-bilinçliliği ve **ironisiyle** uyumludur ve benliğin de düşünümsel bir proje haline geldiği boyutu betimler. Aynı zamanda bu, Giddens için, daha önceki ilgileriyle toplumsal kimlik ve toplumsal yapı ilişkileri arasında bir bağ kurar. Bu, bize, çağdaş yaşamda bulabileceğimiz tek güvencenin, her şeyin belirsiz olduğu konusundaki kesinlik olduğu paradoksunu sunar.

Giddens, çağdaş yaşamda mahremiyetin temeli üzerine düşünürken ve evlilik ve kişisel ilişkilerin değişen kalıplarını tanımlayıp açıklamaya girişirken, benlik fikrini daha öte araştırır. Giddens, aile, topluluk ve yeniden-üretimin kural ve kalıplarıyla geleneksel bağlardan yoksun olan insan ilişkilerinin *koparıldığını* öne sürer. Etkileşim, kişi merkezlidir ve bireysel gereksinimin tatminine dayanır. Bu yüzden biz, bu gereksinimler artık uygun biçimde karşılanmadığı zaman, yer değiştirmekte özgür olduğumuzu hissederiz. Burada, aşk ve

evliliğe uygulanan postmodern tüketim ruhunun yankıları vardır.

Giddens, yazıları boyunca sürekli bir ilgiler dizisini korumuştur. En son eseri, çağdaş deneyimin temel meselelerinden bazılarının bir sentezine girişir. Güvenlik ve tehlike ile risk ve güven ikiz konularını vurgulayarak birey ve toplumsal yapının birbirine bağımlılığını keşfetmeye devam eder. Yirminci yüzyılın sonlarında yaşamın tehlikeli olduğunu öne sürer, ancak saf bir moda kurbanından öte bir şey olması için bireye yer bırakır. Şirketleşmiş kapitalizmin buyruklarına göz yummayı seçsek bile, en azından bu buyruklar hakkında düşünebiliriz de. Yüksek modernitede benliğin temel amacı, sabit kalma tuzağından kaçmaktır. Hareketi sürdürmek zorundayız. [NW]

GILBERT VE GEORGE:

SANATÇILAR (1943- ; 1942-) Gilbert ve George'un, ilk kez, 1969'ların sonlarında "Şarkı Söyleyen Heykel" biçiminde göze çarpan anıtsal sanatlarında, gelenek, görenek ve seremoni birbirine karışmıştır. Savaş öncesi popüler kültürle performans sanatını birleştiren eserde, anonim iş elbiseleri giyinen Gilbert ve George, Flanagan ve Allen'in 1932 tarihli şarkısı "Underneath the Arches"ı söylerler. 1969 ve 1973 yılları arasında Avrupa, Avustralya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde temsil edilen bu tüm gün performanslarında, "rol"ün robot-sal doğası, onların makina-benzeri hareketleriyle güçlendirilmişti. 1971'de sanat eleştirmeni Robert Rosenblum, hem "**ironik** ya da nostaljik" hem de "**postmodernist**" olan bu **Duchampçı**

yineleme merakının, sınıflandırılmayan bir “geçici-kalıcı, insan-makina” bileşimi olduğunu öne sürmüştü. Postmodern vodvilci **siborg** dönemi başlamıştır.

1970’ler boyunca, diğer yoruncular bu pratikleri postmodern olarak tanımladılar; çünkü bunlar geç **modernist** minimalist heykelin boşluğuna işaret ediyorlardı ve pek çok performans sanatının “güçlü” retoriklerini söndürüyorlardı. “Şarkı Söyleyen Heykeller”in anlamsızlığıyla karşılaşıl-
dığında modernist yaratıcılığın yerini mekanik anonimliğin aldığını öne sürmek olanaklıydı: şeyleri oyma, kurma ve yapma yerine Gilbert ve George, metal mankenlere dönüşerek geç modernist sanatın sonsuz ataletini parodileştirdiler; performanslarının sertliğinde geç modernist heykelin “cansızlık”ının onaylanması bulunabilir.

Avangard tekniğin ve eski konunun bu bilgi bileşimi, en yenisi dramatik aydınlık ve karanlık, canlılık ve cansızlık, yabancılaşma ve **arzu**, güvenlik ve tehlike kutupsallıkları etrafında düzenlenmiş olan sonraki bütün fotoğraf-temelli ürünlerinin bir özelliği oldu. Ticari fotoğrafçılık tekniklerini kullanarak Gilbert ve George, gelişimsel yapıların ya da **olayların** sergilenmesi geleneğine uymayı reddeden gözlemsel diziler formatında “yeni” bir sanat ürettirler. Bu geleneğin yerine, *Crusade* (1982), *Modern Faith* (1983), *The Believing World* (1984), *New Moral Works* (1985) ve *The Cosmological Pictures* (1989), Morecambe ve Wise’in orta-sınıf versiyonlarını andıran sanatçıların, melankolik ya da buluş çağındaki suskun erkek çocuklarla donatıl-

mış “törenselle” manzaralara başkanlık ettikleri kompozisyonlarda, tümü tüketilmiş pop art, kutsal sanat, Sovyet sosyalist gerçekçiliği ve reklâmcılıktan yankılar taşır. Eğer bu bolluk kampı modernizmin hayali ya da ütöpik doğasının reddiyse, kurtuluş estetiğini de benimser: “yoğun” ya da “zor” sanat yaratan varoluşçu yabancı sanatçı yerine, bu akıcı ve esnek *flâneur*’ler, duygu ve duyarlık yatırımcıları, bir postmodern benlik diniyle dünyayı büyümlü bir tüketim krallığı olarak yeniden ifade etmede işbirliği yaparlar

The Cosmological Pictures’da bir tür kitsch yaratıcılık onların daha önceki filmsel siyah-beyaz betimleme soğukluğunun yerini alır; Amerikan postmodernizmi ile ilişkilendirilen kurulmuş ve kolajlanmış üslubu kullanarak, biçimsel yineleme ve derece karışıklıklarıyla ve çoğu canlı, çarpıcı, aşırı doyurulmuş renklerle parlayan doğal biçimlerin yan yana gelmesiyle düzenlenir. Technicolor’daki bu uygulamalar, figürlerin ortaçağ kiliselerindeki vitraylarda bulunan akkor tasarımlar tarzında görüldüğü ön cephe egemenliğiyle çoğaltılmıştır. Bununla beraber bu ikonografik kaynaklardan farklı olarak Gilbert ve George, figürlerini teyatral, alegorik ve naturalist karışımlar haline getirir; saçma biçimde toplumsal ve **libidinal** olan bu bedenler, kendi sembolik statülerini, seyircinin uzamına düşmekle ya da Whitmancı homoerotik aşk cennetine yükselmekle istikrarsızlaştırma tehdidinde bulunurlar.

Adanmışlığın, teslimiyetin ve saygının görsel dilini ifade ediyorsa da poz, ışık yoğunluğu, akılsız figürlerinin şaşkınlık verici banallığı, kitle kültürü-

nün onayını, deneyimin mekanikleşmesini ve seremonik eylemin formüllü bir görüntüye indirgenmesini beraberinde getirir. Bu yüzden organik süreçler –duran, yaslanan, çömelen ya da diz çöken figürlerin sonsuz kinetizmi– kendilerini canlandıran yapıların anlamsız mantığını üreten bedensel bir retoriğe hapsedilirler

Bu ayrı bir sanattır: Michelangelo, Blake ve Munch'la ilişkilendirilen hareket tarzları ve morfolojiler buluruz, ancak içerik yerine yüce kitschi ve tekinsizi içeren donmuş deneylerin ayınlaşan bir envanteri konulur. Ayrıca bu kompozisyonlarda izleyiciler gözleme ve katılma arasında tutulurlar. Öyleyse bu, gizemli ve popüler, özel ve kamusal, ironik ve ciddi, neşeli ve boş bir çelişkili sanatın modernizmin aşkın doğruluklarının yerine geçtiği bir postmodernizm biçimi olarak görülebilir. [CT]

GLASS, PHILIP: BESTECİ (1937-) Glass, **minimalist** müziğin gelişiminde önemli bir rol oynar. Müzik alanında çok katı bir formel eğitim aldı, ancak minimalist müziğin (bir kez birlikte çalıştığı Steve Reich gibi) diğer bestecilerinden olduğu kadar, Batılı-olmayan müziklerden de esinlendi. Kariyeri, hem müzisyenlerin değişik bir seçkisiyle hem de diğer sanatsal alanlardan insanlarla girdiği işbirliğiyle karakterize olmuştur. Ünlü öğretmen Nadia Boulanger ile çalışmak için Paris'e taşınmadan önce, Amerika'da birtakım bestecilerden özel bestecilik dersleri aldı. Burada, dünyaca ünlü Hintli sitar sanatçısı Ravi Shankar'la tanışıp onunla çalışacak kadar şanslıydı. Böylece öteki kültürlerin müzikle-

rine ve estetik ilkelerine yönelik ömür boyu sürecek bir ilgi ve çalışma başladı. Hindistan, Kuzey Afrika ve Tibet'te bir araştırma döneminden sonra Glass, bu dönemin etkilerini kendisinin eşsiz müzikal sesiyle sentezlemeye başlamak için New York'a döndü.

Serializm –kromatik gamdaki on iki notanın her birinin eşit tartımlamayla ele alınışını ve böylece müziğin hiçbir zaman tek bir ses perdesine yerleşmemesini sağlayan bir teknik– ciddi konser müziğinde bir norm halini almıştı. Glass, serial beste tekniğinde eğitim görmekteyken, elitist, akademik ve eski moda olduğunu iddia ederek, bu tekniği hemen reddetti. Batılı-olmayan biçimler hakkındaki bilgisine ilaveten, Steve Reich'ın topluluğuyla bir icracı olarak çalışması, ona kendi beste tekniklerini geliştirmesi yönünde esin verdi. *Two Pages* (1968) ve *Music in Fifths* (1969) gibi erken eserleri, ilgilerini ritim ve yapı boyutlarından çekerek, yalnızca aynı ses perdesinde değil, ancak aynı akorda uzun süreler kalabiliyorlardı. Yüzey düzeyi daha fazla bilinen Batı gamlarından ve arpejlerinden faydalınırken, müziği, Doğulu müziklerden türetilmiş yapılandırma ilkelerini (kat-kısal süreç –notalar, sistematik bir şekilde, süresini arttırarak ve temeldeki müzik ölçüsünü değiştirerek bir yineleme motifine eklenir– ve çevrimsel yapı gibi) kullandı.

1968'de kendi topluluğunu kurmanın yanı sıra, her zaman bir tiyatro sevgisi taşıyan Glass, ilk üçü bir üçleme oluşturan *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1980) ve *Akhmaton*'dan (1984) oluşan birtakım

ortak müzik-tiyatro eserleri yazdı. Glass, belki de herhangi bir yirminci yüzyıl bestecisinden daha çok, “yüksek” ve “düşük” sanatı sert bir biçimde ayıran bariyerleri yıkmak için sürekli çalıştı. Ortak çalışmalarının çoğunda rock, popüler ve Batılı-olmayan geleneklerden sanatçılarla birliktedir. *Songs from Liquid Days*’de (1986) Paul Simon, David Byrne ve Suzanne Vega’nın içlerinde yer aldığı birtakım popüler şarkı sözü yazarlarıyla birlikte çalıştı. Şarkı sözü yazarları, Glass’ın düzenleyip bestelediği güfteleri sağladılar. 1980’lerin sonlarında Glass, Jean Genet’nin sahne eseri *The Screens*’in müziğini üretmek için Afrikalı besteci Foday Musa Suso ile birlikte çalıştı. 1960’larda kendisiyle çalışırken, Ravi Shankar’ın müziğinden derinden esinlense de, bu ikili 1990’a kadar tekrar işbirliği yapamadılar. *Passages* adlı bir CD kaydı üreten proje, bestecilerden her birinin, diğeri tarafından hazırlanan bir temaya dayanan bir parça yazmasını içeriyordu. Bir başka dikkate değer ortak çalışma, Glass’ın büyük başarı kazanan *Low* (1992) senfonisidir. Bu üç ölçülü, tam orkestra eserinde Glass, senfoniye üzerine kurduğu temaları sağlayan, David Bowie ve Brian Eno’nun bir şarkı ve enstrümental parçalar koleksiyonu olan 1977 tarihli albümü *Low*’dan esinlenmiştir. *Heroes* senfonisi (1997) yine 1970’lerdeki bir Bowie ve Eno albümünden esinlenir.

Çağdaş Steve Reich gibi, Philip Glass’ın eserlerinden de, (temelde **modernist**) müzik kurumunca büyük ölçüde uzak durulmuştur. Yine Steve Reich gibi bu sorunu, erken dönemde, materyalinin büyük çoğunluğunu kendi

topluluğu için yazarak ve geleneksel konser salonlarından uzak, yeni bir dinleyici kitlesi oluşturarak çözdü. Glass, yalnızca daha genç pek çok “klâsik” konser müziği bestecisine değil, aynı zamanda ambient müzik, house müzik ve dans müziği üreticilerine de büyük ölçüde esin kaynağı olmuştur. [AB]

GÖÇEBECİLİK (NOMADISM) *Anti-Oedipus* (1972) ve *Bin Yayla*’da (*A Thousand Plateaus*, 1980) **Deleuze** ve **Guattari** göçebe varoluşu bir sosyo-politik ideal olarak öne sürdüler. Göçebeler, hiçbir sabit yurt tutmazlar (“yersizyurtsuz”durlar), bu yüzden Deleuze ve Guattari’nin baskıcı olduğunu düşündükleri, geleneksel olarak ulus devletle birlikte hareket eden bütün toplumsal ve politik yapılardan yoksundurlar. Otoriter bir inanç sistemine bağlılığın reddini temsil eden göçebecilik, bu yazarlara göre fiziksel olduğu kadar, zihinsel bir durumdur da. Bu yüzden göçebecilik **postmodern** bir ideal olarak düşünülebilir ve feminist teorisyen Rosi **Braidotti** gibi pek çok başka düşünürler için bu tarzda işlev görmektedir. [SS]

GÖSTERGE (SIGN) Saussurcú dilbilimde gösterge, bir gösteren (sözcük) ile bir gösterilen (kavram) arasındaki birlikle oluşturulur. Bu birlik, bireyin zihninde yer alır ve bunun son ürünü, sözkonusu sözcüğün anlamına ilişkin bir kavrayıştır. Bu anlam, keyfi olarak ya da herhangi verili bir bireyin kaprisiyle değişmeyen, az çok sabit bir kendilik olarak kabul edilir. Bu yüzden, bu anlam zaman içinde değişse de, belirli bir tarihsel uğrakta verili bir dilbilimsel topluluğun bütün üyeleri

tarafından paylaşılır. Saussure dili, bireylerin ortak yanıtlarını sağlayan bir gösterge sistemi olarak kabul ediyordu ve onun dilbilimsel teorileri **yapısalcılığın** temelini oluşturmaya devam etti. Yapısalcı teorisyenler, örneğin edebi türlerin, okurlara özel bir tarzda yanıtlamasını işaret eden göstergelerden (ya da **anlatı** geleneklerinden) nasıl üretildiğini göstererek, Saussurcú dilbilimi, diğer bütün gösterge sistemlerinin incelenmesi için model aldılar.

Jacques **Derrida** gibi **post-yapısalcı** teorisyenler, göstergeyi, hiçbir zaman sözcüklerin "tam" anlamını yakalayamayan kırık bir kendilik olarak görmekle, çok farklı bir gösterge görüşünü benimsediler. Bir Derrida yorumcusu olan Gayatri Chakravorty **Spivak**, göstergeden "yarısı olmayan ve yarısının olmadığı" varlık olarak ve bu sıfatla, bireylerin geniş yorum alanına açık varlık olarak söz eder. Bu yüzden gösterge, postyapısalcı düşüncede *istikrarsız* bir kendiliktir ve muğlaklıkla dolu anlamdır. [SS]

GÖSTERGEBİLİM (SEMIOTICS/SEMOLOGY) Bir **yapısalcıya** göre, göstergebilim, **göstergelerin** bilimidir, ancak bir **postmoderniste** göre yalnızca göstergeler incelemesidir. İlkın Ferdinand de Saussure, dili bir (dilbilimsel) yapı olarak araştırmak için, dilin, kendi tarihi aracılığıyla incelenmesinden (filoloji) ayrılmıştı. Saussure ve sonrakı bütün göstergebilimcilere göre, bir sözcük, bir ses ya da sayfa üzerindeki bir işaret gibi, Saussure'ün *gösteren* adını verdiği maddi bir bileşenden ve gösteren tarafından temsil edilen

kavram ya da fikir olan zihinsel bir bileşenden, yani *gösterilenden* oluşur. Gösteren ve gösterilen, birlikte bir *göstergeyi* oluştururlar. Saussurcú dilbilim, bütün örneklenmiş insan iletişimi araştırmaları için model haline gelmişti. Bir göstergebilimci, erkek arkadaşına bir gül demeti verirse bu demetin, güller, güllerin taç yaprakları ve yapraklarına ilişkin çözümlenebilecek bir gösterge olduğunu bilir – gösteren –ve bunların taşıdıkları mesaj: "Seni seviyorum"– gösterilen.

Saussure'den sonra göstergebilimciler göstergelerin etkisini, **iktidarını** ve her yerde hazır ve nazır olduklarını tanıtlamaya yoğunlaştılar. Göstergebilim metodunun klâsik bir gösterimi, Roland **Barthes**'ın *Mitolojiler*'idir (*Mythologies*, 1957). Barthes, Fransız popüler kültürünün çeşitli yönlerini –araba reklâmları, güreş, sabun tozları– alır ve taşıdıkları –çoğunlukla kötücül, muhafazakâr ve baskıcı– gizli anlamları açığa çıkarmak için onları çözümler.

1960'ların sonuna doğru **post-yapısalcılığın** ortaya çıkışı, vurguda, gösterilenden gösterene doğru bir değişikliği ifade eder. Jacques **Derrida** ve Julia **Kristeva**'nın eserlerinde, gösterenle gösterilen arasındaki bağlantı koparılır, bunun yerini gösterenlerin **metinlerarası** özgür karşılıklı etkileşimi alır. Yapısalcılar **metinlerin** anlamını bulmaya çalışmışlardı; post-yapısalcılar hiçbirine öncelik tanımayan çoklu anlamlardan büyük zevk alırlar.

Postmodernizm bu süreci bir derece öteye taşır. Jean **Baudrillard**'a göre, modern toplum medya tarafından

pompalanan göstergelerle öylesine doldurulmuştur ki, göstergelerle gerçeklik arasında ayırım yapmak artık olanaklı değildir. [AM]

GRAMATOLOJİ

(GRAMMATOLOGY) Gramatoloji terimi, ilk kez, 1967'de Jacques **Derrida**'nın *Gramatoloji Üzerine (Of Grammatology)* adlı eseriyle tanınmıştır ve dilbilimsel **göstergenin** doğasında mevcut değeri sorgulayan bir yazım bilimini tanımlar. Derrida'nın terimi kullanımı, yazı karşısında konuşmaya öncelik tanımasından dolayı Batı felsefesine yöneltilen eleştirinin bir parçasıdır. Batılı felsefi söylem, bütünüyle sözü temsil etmeye çalışan yazım türü olan fonetik yazıma bağlanarak devam ettirilir. Yazım bilimi olarak gramatoloji, Derrida'nın eserinde, bu dengeyi düzeltmeye yönelik genel bir eğilimin parçasıdır. Bu işlemin merkezi, gösteren ve gösterilenin organik bir birlik oluşturduğu yönündeki **yapısalcı** nosyonun çürütülmesidir. Yapısalcı dilbilimde söz, kökensel bir **mevcudiyet** olarak ve yazım ise saflığın istilâsı olarak kabul edilir. **Sözmerkezci** yazım (sesbirimin ya da sesin yeniden-üretimi), gramatolojist tarafından *écriture*'den veya dili yaratan eylemleri tanımlamakla ilgilenen gramatolojik yazımdan ayırt edilir. Gramatolojist, Derrida'yı izleyerek, "metnin dışında hiçbir şey yoktur" ve dil, anlamı sürekli erteleyen sayısız yorumlara açıktır iddiasında bulunur. Bu, aşkın bir gösterence belirlenmiş mutlak doğru olanağının bir reddidir. Bu tür bir konum, **büyük anlatıların postmodern** reddiyle benzerlikler taşır. [DW]

GREENAWAY, PETER: FİLM YÖNETMENİ (1942-) Greenaway, daha çok, bir sanat ve edebiyat birliği sunan otuzun üstünde film çalışmasıyla tanınır. Bu filmler, zengin sinematografi ve "imgelerle oynama, sözcüklerle oynama ve onların etkileşimleriyle oynama olanakları" sunan deneysel yapıyla karakterize edilir. 1978'den beri, düzenli bir çalışma arkadaşı olan **minimalist** besteci Michael **Nyman**, Greenaway'in pek çok filminin müziğini hazırlamıştır.

Greenaway'in erken eserleri, sistem ve yapılara sürekli bir ilgiyi yansıtır. *Windows* (1976), *A Walk Through H* (1978) ve *H is for House* (1978), film yapım süreçlerine öz-bilinçli göndermelerde bulunan biçimci bir harf ya da rakam çerçeveleri uygulaması tercihini gösterir. 1980'lerden itibaren eserleri, giderek artan biçimde, hem filmlerinin yapısında hem de başoyuncu karakterizasyonunda **metinlerarasılık** ve eklektizme yönelik bir ilgiyle belirlenir. *The Draughtsman's Contract*, on yedinci yüzyıla tahsis edilmiştir; *The Belly of an Architect* (1987), ana karakterde çapraz-zamansal bir benlik araştırması sağlamak için bir başkasının tarihini, on sekizinci yüzyıl Fransız mimarı Boullée'yi kullanır. Bununla beraber Greenaway, "*alegorik ve kişileştirici anlamları desteklemek amacıyla*", karakterlerinden "*şifreler*" olarak söz etmek yoluyla, alegorinin **postmodern** bir canlanması için psikolojik karakterizasyondan vazgeçer.

Greenaway'in, sanat ve edebiyattaki gelişmelere paralel olarak sinemanın sınırlarını genişletmeye yönelik ilgisi, ilk filmlerini yalnızca sanat-evi

izleyicilerine tanıttı. Bununla beraber, *The Cook, The Thief, His Wife and her Lover* (1989) gibi filmlerin acayipliği ve aşırılığı ile *Prospero's Books*'da (1991) Sir John Gielgud ve *The Pillow Book*'da (1996) Ewan McGregor gibi başaktörlerin cazibeleri, kendisine üslupla uyuşmayan daha orta görüş bir izleyici kazandırdı. [EO]

GREENBLATT, STEPHEN:

ELEŞTİRMEN (1937-) Greenblatt, 1982'de türettiği bir terim olan Amerikan “**yeni tarihselcilik**”inin merkezî figürüdür. Yeni tarihselcilik, 1970'lerin Amerikan teorik ortodoksilerinin, özellikle **yapıbozumun** metodolojilerinde, karşı çıkıp yerlerine geçtikleri eleştirel okullar –yeni eleştiri ve mit eleştirisi– kadar tarihdışı oldukları yönünde bir inançta köklerini bulur. Greenblatt, sanat eserine, tarihsel bağlamlarından ve kültürel öncüllerinden ayrılmış kendi kendine yeten bir nesne olarak yaklaşan eleştiriyi reddeder. Bununla beraber, edebiyata kendi tarihsel bağlamı içinde yaklaşmak, yeni bir şey değildir; Greenblatt'ı daha geleneksel tarihsel eleştiriden ayırt eden şey, kendisinin, onun edebi önalanı ile politik artalanı arasındaki ayrımını sorunlaştırmasıdır. Ayrıca Greenblatt geleneksel tarihsel eleştiri için yabancı kaynaklardan yararlanır: antropoloji (özellikle **Geertz**), **Lacancı** yeni-**Freudculuk** ve özellikle **Foucault**. Foucault'yu izleyerek Greenblatt, **metinsel** olarak dolayımlanmış “tarih” kavramını öne çıkartır ve bir metni, basitçe çevresindeki –böylece yine dışındaki– tarihi yansıttırarak gören daha önceki mimetik tarihselci eleştiri modelini sorunlaştırır. **Temsiller**, yalnızca çağın ürünleri değildirlir;

kendilerini varlığa getiren güçlerle iç içe geçmek ve çoğu kez sonradan bu güçleri değiştirmek yoluyla üretkenlerdir. Tarih de, monolojik tarihsel bilimin varsaydığı gibi edebi esere yönelik sabit ve yadsınamaz arkaplan değildir. Edebi-olmayan metinler, basitçe gerçekliğin tarafsız transkripsiyonları değildir; bunun yerine, tarihsel olgu ve deneyim, yalnızca eşliğindeki metinselliği karakterize eden bütün retorik stratejilerle birlikte “metinsel izler”de bize ulaşabilir.

Kendisini Kuran Rönesans (*Renaissance Self-Fashioning*, 1980) yeni eleştirinin yakın-okuma tekniklerinin önvaryaymlarıyla uyuşmaz. Sanat, özerklik taslayamaz ve metinsel izler “öz-bilinçli biçimde özgül toplumların, yaşam durumlarının, **iktidar** yapılarının içine gömülüdür”. Aynı zamanda Greenblatt, incelediği **yazarların** kültürleriyle ilişkilerine dair indirgemeci genellemeleri de reddeder. Örneğin, Shakespeare'in oyunları, “**meşru** otoritenin tekil zamansız bir olumlaması[nı] ya da reddi[ni]” sunmaz. Rönesans toplumu, homojen değildi ve onun edebiyatı, kendi ideolojik mücadelelerini temsil eder. Rönesans edebi eserleri, “arkalarında yatan tarihsel olgulara ilişkin sabit bir düşünüm dizisi” değildir; onlar “muhafeft alanları”dır. Çoğu **postmodern** düşüncenin tarih dışı yönelimini reddetmesine rağmen, terminolojisinden bazılarını ödünç alan (“kökenler”, “kopma”, “kayıt”, vb.) ve “merkezî, değişmez yazar mevcudiyeti”nin yer almadığı edebi metinlerde büyük yaratıcı bilincin varolmadığını öne süren eserleri, yapıbozuma çok şey borçludur. *Kendisini Kuran Rönesans*, kimlik inşası

kavramına yönelir ve fikirleri çoğu kez yapıbozucu insan özneliliği nosyonlarından yoğun biçimde etkilenir. Örneğin Othello'nun kendisini kurması, dışsal retorik tarafından üretilmiş, gidimli görünür; Othello'nun en derin benliği, her zaman zorunlu olarak "bir izleyici önünde temsil olmaksızın ve temsile dayanarak yayılan bir dil"e bağımlıdır.

Shakespeareci Konuşmalar (Shakespearean Negotiations, 1990), kanonik Rönesans edebiyatına üstünlük tanımayı reddederek ve Greenblatt'ın "sınırlar"dan yazılar adını verdiği şey üzerinde düşünerek, Foucault'nun **soy-kültürel** metodolojisini uygular. Bu strateji, kanonluk meselelerini ortaya çıkarır, majör/minör edebi argümanı politikleştirir ve özellikle ortodoks tarihyazımını sorunlaştırır. Greenblatt, Foucault gibi, sözümona edebî olmayan tarihsel metinleri edebî ürünlerle birleştirmekten –eğer tarih yalnızca **anlatı** biçiminde bize ulaşabiliyorsa meşru bir strateji– korkmaz. Örneğin, "Kurgu ve İhtilaf"da ("Fiction and Friction") bir *On İkinci Gece* (Twelfth Night) okumasını başlatmak için, 1580'lerde transvestizm hakkındaki bir öyküyü kullanır. Bu tür bir araya getirmeler, yeni tarihselci yazımda aşırı üslup kullanımları haline gelmiştir, ancak **Lyotard**'ın terimini kullanmak gerekirse, ortodoks tarihyazımının **büyük anlatılarını** reddeden bir "öyküsel tarihyazım" oluştururlar. *Shakespeareci Konuşmalar*, iktidara ilgisinden, özellikle yıkım ve kontrol altında tutma kavramlarına sıkı yoğunlaşmasından ötürü, Foucaultcudur. Greenblatt, ideolojilerin yıkıcı söylemleri nasıl "tayin ettiğini" ve böylece

nasıl asimile ettiğini ya da tarafsızlaştırdığını inceler. Radikal olan için sıkıcı mesaj, yıkıcı seslerin "düzenin olumlamaları tarafından ve bu olumlamalar içinde" üretilmesidir; güçlü bir biçimde kayıt altına alınırlar, ancak o düzeni temelden yoksun bırakmazlar.

Muhteşem Sahiplikler (Marvellous Possessions, 1992), kişiliğin çoğunlukla (sık sık şeytani) bir **Öteki**'nin kimliği tarafından nasıl inşa edildiğini inceler. Avrupalılar ve Yeni Dünya sakinleri arasındaki karşılaşmalara yönelerek, Greenblatt, bir ilk "hayret" duygusunu ayırt eder. Bu, bir temsil krizine yol açar; mutlak **Öteki**'ne nasıl yönelinir? Kolonyalistler, bir terörüst yabancılaştırma stratejisiyle yeniden adlandırır, dönüştürür ve temellük ederler. **Öteki**, yabancı bir nesne, ya yıkılabilen ya da dilbilimsel bir kolonyalizmle kurnaz bir şekilde içeriye dâhil edilebilen veya kontrol altına alınabilen bir şey kılınır.

Greenblatt'ın eserleri, çağdaş edebî teoride yeni-tarihsel hattın niteliğini ortaya koymuştur. Amerikan akademide dünyasında Foucault'nun propagandacısı olarak çok etkili olmuştur ve eserleri, 1980'lerde Romantizm'den eleştirel üst-alanı yeniden talep etmeye başlayan yeni Rönesans incelemeleri tarzı için temel oluşturur. [JStr]

GUATTARI, FÉLIX:
PSİKİYATRİST, FİLOZOF,
POLİTİK EYLEMCİ (1930-1992) La Borde kliniğinde bir psikiyatrist ve **Lacan**'ın asi öğrencisi olan Guattari, 1960'larda, İngilizce konuşan dünyada, R. D. Laing ile yakından ilişkilendirilen anti-psikiyatri akımını oluşturacak çoğu şeyi önceden söylemişti. Bununla beraber Guattari, üretken bir

felsefi yazar olarak ve Antonio Negri'yle ve İtalyan özerklik akımıyla ve 1968 Mayıs *événements*'inden sonra **post-Marxist** Fransız entelektüel yaşamının felsefi alanını tanımlayan *Kapitalizm ve Şizofreni I: Anti-Oedipus*'u (*Capitalism and Schizophrenia I: Anti-Oedipus*) birlikte yazdığı Gilles **Deleuze**'le ortak çalışmalar yapan politik bir eylemci olarak tanınır. Geç döneminde, *Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla'nın* (*Capitalism and Schizophrenia: A Thousand Plateaus*, 1980) ikinci cildinin rehberliğindeki *Kaosmos* (*Chaosmosis*, 1992) gibi eserlerde, giderek artan biçimde bilimlere –özellikle moleküler kimya, fizik ve jeoloji– yöneldi ve Ilya Prigogine ve Francesco Varela gibi bilim filozofları kadar Deleuze ve Paul **Virilio** gibi filozof ve toplum teorisyenlerinin yazılar yazdığı bir dergi olan *Chimères*'i kurdu.

Bununla beraber, uzun vadeli politik bağlılıklarıyla aynı düzlemde yer alan bu zengin, **melez** arkaplandan Guattari'nin çıkarttığı şey, politik ve

gerçek-yaşam benliklerini, deyim yerindeyse yeni politik yörüngeler yaratmak için aşağıdan yukarıya çıkan kendi kendisini örgütleyen “minöriter” kümelerine göre yeniden biçimlendirme yollarıdır. Bu yüzden Guattari, iç kontrol ya da “öz-eleştiri” mekanizmalarıyla “yukarıdan aşağı” ya da “molar” **öznellikleri** yükleyip güçlendiren sol ve sağ politik hareketlerin sınırlandırıcı dogmalarından kaçınarak –ve aslında onlara sürekli saldırarak– *Yeni Özgürlük Alanları*'nda (*Communists Like Us*, 1990), Antonio Negri ile birlikte, **Marx**'ın yaptığı gibi kapitalizmde önceden-mevcut “doğal” bir öznenin yıkımını vurgulamaktansa, eylemlerden doğan öznellik üretiminin dolaşımlılığını vurgulayan bir komünizm biçimini iyileştirmeye girişti. Guattari, “**postmodern** çıkmazı” sert bir biçimde eleştirirken, muhtemelen onun bazı temel konularına katkıda bulunmuştur, ancak bunlara pek çoğunun kabullenmeyi reddettiği politik bir yön kazandırmıştır. [IHG]

HABERMAS, JÜRGEN: FİLOZOF, SOSYOLOG (1929-) Habermas, günümüzde Alman entelektüel yaşamındaki en önemli figürlerden biridir. Pek çok kişi onu, Max Weber'den sonra en önemli sosyolog ya da toplum teorisyeni olarak görür. Habermas, ancak 1980'lerden itibaren kendi eserlerinin erken "**eleştirel teorisyenler**" (bkz., "**Frankfurt Okulu**") kuşağının eserleriyle (dolaylı) ilişkisinin sistematik bir açıklamasını ortaya koymuş olsa da, 1956 ve 1959 yılları arasında Theodor W. Adorno'nun asistanı olarak çalıştı. Habermas, çeşitli araştırma programlarının yönetilmesinde ve koordine edilmesinde önemli bir figürdür ve geniş bir empirik ve tarihsel incelemeler alanını etkilemiştir.

Habermas'ın kendi yazıları, sosyoloji ve felsefe klâsiklerinin bütün bir dizi özenli eleştirilerini ve yeniden inşalarını içermektedir. Erken eserleri, "tarihsel materyalizmin yeniden inşası" başlığı altına yerleştirilmiştir. Burada Habermas, on dokuzuncu yüzyılın toplum bilimi projesini kurtarmak için yirminci yüzyılın bütün entelektüel kaynaklarını harekete geçirmeye çalıştı. *Bilgi ve İnsanı İlgiler*'de (*Knowledge and Human Interests*, 1968) Habermas, ilgilerin sosyolojik (ve aslında diğer bilimsel) araştırmanın doğasını ve biçimini belirlemede kaçınılmaz bir rol oynadığı kavrayışına yönelir. "Bilgi-kurucu ilgiler" in yapıcı, yönlendirici rolüne işaret ederek, bu nosyonun göreci imalarıyla mücadele etmeye başlar. Habermas'ın aşırı derecede

tutkulu sentez ve eleştiri programı biçimlendikçe, iletişim ve söylem öne çıkan konular olur. Habermas, geniş ölçüde sosyoloji, antropoloji, dilbilim ve psikolojide empirik çalışmaları, ancak her zaman toplumun ilerlemeci gelişimi ve evrimine temel olarak "insan doğası"nın modern güncel bir versiyonunu sağlama amacıyla, kaynak olarak kullanmıştır. Habermas'ın eserlerinin, -lehte ve aleyhte olanlar tarafından- **Aydınlanma**'nın başlarına kadar uzanan toplum felsefesindeki geleneklerle doğrudan bir süreklilik içinde olduğu yönünde haklı bir iddia vardır.

Lyotard, Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor'u (*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1979) yazarken, Habermas onun asıl hedefini oluşturmuştu. Eser boyunca Habermas'ın tutkulu teorik inşaları, bir diğer (oldukça soyut ve genel) **büyük anlatı** olarak ele alınır. Lyotard, özellikle Habermas'ın ideolojinin "maskesini düşürme" gerekliliğine bağlılığına ve onun toplumsal ilişkileri gelecekte daha iyi bir toplum durumuna katkıları bakımından değerlendirme ısrarına itiraz eder.

Habermas'ın çok özenli teorik inşaları, **söylem** düzeylerinin ve toplumu oluşturan çeşitli yapılarla davranış kalıpları arasındaki ilişkilerin, oldukça ayrıntılı bir incelemesini sunar. Ancak Habermas, **postmodern** eleştirmenler tarafından, bilimde meşrulaştırma sorunları ve politik kurumların **meşruiyeti** meselesi arasında

–her ne kadar dolayımli olsa da– bir bağlantı iddia ettiği için mahkûm edilir. Habermas’a göre, “ne adına” sorusu, toplumsal ilişkilerin nasıl ve neden eleştirilebilir olduğu üzerine düşünüldüğünde önceliğini sürdürür. Habermas’ın yanıtı potansiyel (ya da ideal) bir uzlaşım nosyonunu içerir. Habermas’ın eserleriyle ciddi uğraşı, bu tür çok soyut nosyonlara atfettiği metodolojik ya da epistemolojik statü hakkında çok kesin olmayı gerektirir. Ancak çağdaş akademik polemiklerde bu tür incelikler sıkça gözardı edilir.

Habermas’ın bütün teorik projesi, Lyotard tarafından, “bütünleştirici” bir felsefi geleneğin kabul edilemez bir kalıntısı ve “terörist” olmadığı taktirde konformist uzlaşım ideallerinin değer-biçimi olduğu için reddedilir. Postmodernizmin özel ilgisine muhatap olan Habermas, iltifata iltifatla karşılık vererek kendi eleştirmenlerine ve postmodernizm içinde irrasyonel, nihilist ve neo-muhafazakâr olarak gördüğü eğilimlere karşı sürekli bir eleştirel mücadele sergilemiştir. Habermas, postmodernizmin şişirilmiş iddiaları konusunda daima septiktir ve aşırı septisizmi konusunda da çok şüphecidir. Habermas’ın postmodernizmin kusurları ve tehlikeleri olarak gördüğü şeyler üzerine en uzun soluklu ve önemli incelemesi, *Modernitenin Felsefi Söylemi*’ndeki (*The Philosophical Discourse of Modernity*, 1985) on iki dersinde sunulur.

Habermas’ın kılavuzu olan Adorno, modernitenin mantığında temel bir kusur bulunduğu ve kaçınılmaz yazgısının tahakküme yol açacağına inanmıştı. Habermas’a göre, özgül *Zweckrationalität* (araçsal akıl)

biçimlerinin modern dünyasında tahakkümle ilgili hiçbir tarihsel zorunluluk yoktur. İnsancıl bir kolektif yaşamın, yenilikçi, karşılıklı ve serbest eşitlikçi günlük iletişimin zedelenebilir biçimlerine bağlı olduğu yönünde bir inancı sürdürür. Habermas’ın temel telkininin sürekli yeniden biçimlenişi, kendisinin Amerikan pragmatist geleneğinin temel konularıyla yakınlığını daha açık kılar. Habermas’ın büyük teorik çabaları, C. S. Pierce gibi, toplumun, herhangi bir mutlak başlangıcı ya da sonluluğu olmaksızın, kendini düzelteren bir eleştirel soruşturmacılar topluluğu olduğu görüşünden beslenir. [LS]

HALLEY, PETER: SANATÇI (1953-) 1980’lerin başlarında, **post-modernist** eleştirel pratikte önemli bir rol üstlenen, **modernizmin** biçimsel niteliklerini, **Foucault**’nun ve **Baudrillard**’ın teorilerini kendine özgü kavrayışı aracılığıyla okuyan Halley, New York neo-geo akımının ya da **simülasyonist** akımın en önemli gücüydü.

Klâsik modernist soyutlamanın açık simetrisi ya da asimetrik saflığının yerine Halley, 1980’ler boyunca, geometrisini gösterişli ve soğuk kompozisyonlara hapseder. Bu tür resimler hakkında şiirsel, zarif ya da parlak hiçbir şey yoktur. Aşkın soyut ekspresyonizmin ayırtedici özelliklerinden bazılarını –epik espas anlayışı, dramatik renk alanları, **yüceyi** ima eden bir kompozisyon uyumu– kullanıyorsa, eserlerinde hiçbir metafizik iz yoktur. Halley’in anonim soyut “simülasyonlar”ında, neşenin yerini yabancılaşma almıştır. 1983 tarihli etkili bir makale olan “Resim Üzerine Notlar”da (“Notes on Painting”) stratejisini şöyle açıklar:

Eserim, görünüşte geo-metrik olsa da, anlamı, daha önceki geometrik sanatın anlamına karşıt olarak tasarlanmıştır. Kökenlerinin sosyolojik temelini açığa çıkarmak için minimalizm, Renk Alanı resmi ve Yapılandırıcılığın kodlarını uygulamaya çalışmaktayım. Foucault tarafından ifade edildiği gibi, ben, karede bir hapisane görüyorum; çağdaş toplum mitolojilerinin arkasında, örtük bir hücreler ve kanallar ağı.

Halley, geometrik sanatın resimsel mantığında, hücrelere ve odalara yayılarak dağılan, her şeyi gören bir merkez etrafında örgütlenmiş on dokuzuncu yüzyıl hapisane modeli olan Panoptikon'un mekânsal düzenini bulur. Foucault'yu izleyerek Halley, Panoptikon'da görmenin, kurumsal ve bürokratik mekânlar çokluğuna uygulanan bir otorite biçimi olan bir kontrol rejimi haline geldiği yeni bir **iktidar** geometrisi bulur. Buradan, geometrik yapıların bütün eklemleme düzeylerinde gözetim, görünürlük ve mekânsal düzene dayalı bir toplumsal sistemin disiplin ve örgütlenme mantığına karıştırıldığını öne sürerek devam eder.

Modern sanatın küresel teknokratik bir kültürün işleyişleri içinde tamamen asimile edildiğini öne süren Halley'in neo-geo ya da simülasyonist eserleri, resim sanatının modelleri olarak o kadar da resim değildiler: bu eserler, postmodern ekonomilerdeki iktidar, bilgi ve enformasyon akışlarını kaydederler; dünya deneyiminin, yaşamın simülasyonları ve kopyalamalarıyla üretildiğini doğrularlar. Bir simülasyon "ikonografi"si üreterek,

kendi fikirlerinin kullanılmasına yönelik girişimleri desteklemekten uzak duran Baudrillard, Halley'in projesini alenen suçlar. Bununla beraber, gözetime olan ilgisinden çıkarılabileceği gibi Halley, her zaman Foucault'nun yazılarıyla daha çok ilgilenir. Baudrillard'ın simülasyonu temsil etmenin olanaksız olduğu yönündeki savunulabilir iddiasını bir yana bırakarak, şu eklemeyi yapabiliriz: bu olanaklı olsa bile Halley, bu tür **temsilin**, simülasyon "eleştirisi" olacağına niçin inansın? Halley, hızla değişen bir kurumsal süreçler karmaşasının kapsamlı bir bilgisini üretmek olanaklı olmasa da, toplumsal sistemlerimizin önemli yapılarını, pratiklerini ve mekânlarını haritalandırmaya devam etmek zorunda olduğumuzu, çünkü sanatın işlevinin, iktidar ve bilgi arasındaki etkileşimleri kaydetmek olduğunu öne sürdü.

Forced Exposure (1999) ve *Escapism* (1999) gibi son zamanlardaki eserleri parlak ancak ilgisiz renkleriyle ve espas ve ölçü karışıklıklarıyla Foucault'nun diğer alanların "eşzamanlı" temsil edildiği, karşı çıkıldığı ve tersine çevrildiği yer olarak heterotopya nosyonunun görsel eşdeğerleri olarak görülebilirler. [CT]

HARAWAY, DONNA: KÜLTÜR BİLİMCİ, FİLOZOF (1944-) Donna Haraway, doğa ve tekno-bilime feminist bir yaklaşımı formüle etme yolunu açar. Eserleri, teknolojik gelişimin, hem **özne** hem de toplum üzerindeki etkisini çözümlemeye çalışan, giderek popülerleşen tekno-teori alanının temel taşlarından birini oluşturur.

Bir feminist olarak Haraway, köken ve kimlik alanı, özellikle kadın kimliği alanı olarak geleneksel doğa varsayımına karşı çıkmakla ilgilenir. Bunun yerine, kadın öznelliğini sınıf, ırk ve politika baskısına bağlı olarak ve böylece doğa gibi, itiraz edilemez “verili” bir şey olmaktan çok, toplumun ve tarihin bir ürünü olarak tanımlamaya çalışır. Ayrıca, “yeni olanaklardan söz açmak için, her bir terimi yerinden etmek” niyetiyle, doğayı teknolojinin karşıt **Ötekisi** kılan ikili ayrımı temelden yoksun kılmaya çalışır.

Bununla beraber Haraway, bu düalizmi “yerinden etse”de, tamamen yok etmez, bunun yerine onu ironik ve rahatsız edici biçimlerde tasarlamaya geçer. Doğanın “doğallık”ına inanmazken, yine de değişik insanlar ve bakış açıları arasında ortak bir zemin oluşturan bir alan şeklinde kullanılabilen güçlü bir **söylem** olarak onun önemini ifade eder. Çünkü bu tür bağlar, her zaman taraflı ve çelişkilidir, bu yüzden onlar tekno-bilimin farkı söküp atan bütünleştirici bir güç olarak hareket etme eğilimini bozar.

Bu bağlamda, Haraway’in benzerlikler ve **fark** oyunuyla ötekilere bağlanan çoğul, kırılmış bir öznellik nosyonu, tekno-bilimin, teknolojik müdahale aracılığıyla sistemleri, tıpkı bir makinanınkiler gibi haritalandırılabilen, onarılabilen ve kopyalanabilen şematik insan organizması kavrayışına karşı koymaya çalışır. Haraway’in düşüncesinin en popüler özelliği, doğa/teknoloji karşıtlığının kutuplarını aşan bir kimlik nosyonunu sunmasıdır. Reddetme ve temellük arasında asılı kalan bu tür düalizmler arasındaki

varoluşu, Haraway bir “**siborg**” özne konumu olarak tanımlar. “Siborg Manifestosu” (“A Cyborg Manifesto”) adlı makalesi, 1985’te yayınlanmasına rağmen, onun en ünlü yazısı olarak görülür. Haraway’e göre, ne tamamen doğal ne de insan eliyle yapılmış olan siborg, doğayı tekno-kültürden ayıran sınırların konumlanışının giderek soursallaşan bir mesele olduğu **post-modern** durumun somutlaşması haline gelir.

Haraway’in siborg nosyonu, hem literal hem de metaforik bir düzeyde işler. Burada-ve-şimdi, hepimiz, yüksek derecede teknolojik bir toplumun işleyişlerine kaçınılmaz bir şekilde tâbiyiz ve bu yüzden hepimiz siborguz. Bununla beraber siborg, bir “bilimkurgusal hareket” içinde, kendisiyle yeni varlık olanaklarının ve düzenlerinin tasarlanabildiği bir araç tarzında hareket edebilen güçlü bir imgesel kavram olarak da işlev gösterir. Bir metafor olarak o, **ironik** ve taraflı anlamı, çelişkili benliği, karşıt kavramlar arasındaki radikal bileşimleri ve tarihsel süreçlerden kaçma olanaksızlığını temsil eder.

Gittikçe popüler olmalarına rağmen, Haraway’in fikirlerine, onu postmodern teorisinin üst zemininde çalışıyor olarak ve bu yüzden temellerini feminist mücadelenin sosyo-politik bir farkındalığında bulan bir ideoloji teorisinden yoksun olarak gören bazı feministler tarafından saldırılmaktadır. Buna karşılık Haraway, “canlı beden-den uzak meselelere dair olmayıp, tam tersi olan” teorisinin “bedensellik”ini savunur. “Teori, bedensizleştirme dışında *her şeydir*”. [SG]

HASSAN, İHAB: ELEŞTİRMEN, TEORİSYEN (1925-) İhab Hassan, 1960'lar ve 1970'ler boyunca **postmodernizmi** edebi-eleştirel gündeme yerleştiren başlıca yönlendirici kişilerden biriydi.

Sessizlik Edebiyatı: Henry Miller ve Samuel Beckett (*The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, 1968), Hassan'ın, sessizliğin bileşen bir kavram olduğu bir karşı-edebiyat poetikası projesini ortaya koydu. Böylece, her şeyi söylemeye çalışarak boşlukla yüz yüze gelen yazarlar ve hiçliği gaye edinen yazarlar arasında kutupsal bir karşıtlık yaratarak, Miller'ı sembolist Stephen Mallarmé ile, Beckett'i Arthur Rimbaud ile aynı sıraya koydu.

Benzer yabancılaşma, sessizlik ve boşluk metaforları, Hassan'ın en etkili monografisi olan *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru*'da (*The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 1971) sökümlenir. Hebrus Nehri'nde sürüklenirken hâlâ şarkı söyleyen Orpheus'un kesik kafası, karşı-edebiyatın amblemi olarak iş görür. Alt başlığın ifade ettiği gibi Hassan, postmodernizmin habercisi olarak hareket eden beş yazarın bir soyağacını çıkarır. Birincisi, sınıraşan eserleri yıkıcılığı kucaklayan Marquis de Sade'dır ("gözleri açık ve bedensiz Orpheus, sonsuza kadar geceyi bekleyerek güneşe bakar"). İkincisi, indirgenmiş üslubu kabilenin dilini sadeleştirmeye ve hiçliğin yüzündeki cesareti göstermeye girişen Ernest Hemingway'dir ("Çıplak Orpheus büyük, boş şiddet uzamlarına girer"). Üçüncüsü, postmodernist yazımın çığır

açıcı figürü Franz Kafka'dır ("Onun sözcükleri aracılığıyla, varoluşun muazzam sükûnetine bakarak, Orfik bir esirmeye girmeyi bile öğrenebiliriz"). Dördüncüsü, eserleri aklın kendisini yıkmaya çalışan Jean Genet'dir ("bu arada, Orpheus ve Narcissus kara bir su birikintisinde kucaklaşırlar"). Beşincisi, dilsizlerin ve felçlilerin azizi olan Samuel Beckett'tir ("Bu tür sessizlik –kesik başlı Orpheus– yalnızca yok olan şeylerden söz etmez: evrensel atalet cezasıyla yeni bir aşk türünün şarkısını da söylemek zorundadır").

Parakritizmler: Zaman Üzerine Yedi Spekülasyon'da (*Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, 1975), Hassan, postmodernizm kavramının inşa edilmişliğini, onu şöyle yazarak vurgular: POSTmodernİZM. Önek ve sonekin büyük harflerle yazılışı, dikkatimizi iki önemli noktaya çeker. Birincisi, "izm", postmodernizmin basitçe "modern"ın takipçisi olmaktan çok, **modernizmin** takipçisi olduğunu belirtir. İkincisi, "post" sadece tarihi bir gecikmişliği değil, ancak daha önceki bu akımla kavgacı bir ilişkiyi de öne sürer.

Hassan'ın 1990'larda yayınlanan eserleri, hemen hemen geçmiş ele alan bir vedâ notuna benziyordu. *Değişim Rivayetleri: Elli Yılın Makaleleri* (*Rumors of Change: Essays of Five Decades*, 1995), karşı-kahraman, kentte edebi **temsiller** ve postmodernizmin ideolojik imaları gibi farklı meseleler üzerine düşüncesinin meyvelerini devşirir. *Kartal ve Güneş Arasında: Japonya İzlenimleri* (*Between the Eagle and the Sun: Traces of Japan*, 1996), hatıra, kültürel

yorum ve seyahat yazılarını bir araya getirir. Hassan kendi **melez** arkaplanı değerlendirir ve Japonya tarihini ele alır. [BL]

HAWKING, STEPHEN:

BİLİMADAMI (1942-) En azından iki Stephen Hawking vardır. İlki, araştırmaları, diğer bilimadamlarının **kara delikler**, evrenin kökenleri ve uzay ve zaman arasındaki ilişkilere dair düşünme tarzını biçimlendirmeye yardım eden önemli ve saygın bir teorik fizikçidir. Diğer Stephen Hawking, bir elektrikli sandalyedeki figür, tarihte en çok satan bilimsel kitap olan *Zamanın Kısa Tarihi*'nin (*A Brief History of Time*, 1988) yazarı, *Star Trek*'in bir bölümünde Isaac Newton ve Einstein'la birlikte görünen ve bilimsel dehânın somutlaşması olarak popüler zihinde Einstein'ı geçen olağanüstü bir medya fenomenidir. Tanrı'nın zihninin bilinmesine dair görünür derinlikleri dillendiren, ürkütücü, bedenden ayrı, bilgisayar-üretimi sesiyle bu ikinci figür, **postmodernizm** araştırmacısının özel ilgisini çeker.

1979'dan beri, bir zamanlar Isaac Newton tarafından işgal edilen Lucasian Matematik profesörü mevkiinde yer almaktadır. Hawking'in doktora çalışması, Roger Penrose'un, evrenin kökenine ilişkin rakip "sabit durum" teorisine karşı, büyük patlama teorisini destekleme topolojisi üzerine matematiksel çalışmasından yararlandı. Hawking, evrenin, fizik kanunlarının hiçbir etkisinin olmadığı, genel görelilikle öngörülen, ancak kendisine nüfuz edilemeyen "**tekillik**"le başladı-ğını öne sürdü. Zaman ve uzay, "önce"

kavramının kendisi varolmadığından, büyük patlamadan önce gerçekleşen herhangi bir şey hakkında konuşmayı anlamsız kılarak, yalnızca büyük patlamayla varlığa geldiler.

Hawking'in ikinci temel eseri, kara delikler üzerineydi. Kara deliklerin varlığı, 1939'da J. Robert Oppenheimer tarafından öngörülmüştü. Bir yıldızın yakıtı tükenince, büyüklüğüne bağlı olarak ona üç şeyden biri olur. Bizim yıldızımızın kütesinden görece 1.4 kat daha küçük bir kütleyle sahipse, bir beyaz cüce haline gelecektir; biraz büyükse (güneşin kütesinden 1.4 ile 3 kat arasında büyükse) bir nötron yıldızını oluşturur. Eğer çok büyük (güneşin kütesinden 3 kattan fazla büyük) bir cisim olarak başlamışsa, çöküşü, hiçbir şeyin, ışığın bile, kendisinden kaçamadığı denli güçlü çekim alanı olan bir cisim yaratır.

Hiçbir şey ışıktan daha hızlı hareket edemediğinden, bir kara delikten herhangi bir şeyin yayılabileceği olanaksız görüldü. Hawking, kara deliklerin ısı ışınlarını emmesi gerektiğini göstermek için, şaşırtıcı derecede orijinal biçimde genel görelilikle birleştirdiği **kuantum mekaniğini** kullandı. Hawking, kara delikleri yoğunlaşmış boşluk biçiminden çok, fiziksel nesneler –termodinamik yasalarına uyan nesneler– olarak tasarladı.

"Hawking ışıınımı"nın kesin varlığının inandırıcı, ancak kanıtlanamaz bir hipotez olarak kalması olgusundan, Hawking etiketli kozmolojinin yüksek derecede teorik doğası hakkında pek çok şey ortaya çıkarabiliriz: yayılmış ufak ışıınım miktarlarının

ölçülebileceği şimdiye kadar iddia edilmemiştir. Hawking'in hipotezi –astronominin temel olguları olarak düşünmeye meylettiğimiz– herhangi bir gözleme ya da dikkatli bir ölçüme dayanmıyordu, daha çok kuantum mekaniği ve genel görelilik mantığıyla yapılan bir çalışmanın sonucuydu.

Hawking'e göre, bir kara deliğin yaratılışı, evrenin tersine yaratılışına çok benzemekteydi. İlki, tekillik durumu içine çöken muazzam bir cismi gösteriyordu; ikincisi, evrenin ayrı ve düzenlenmiş maddesi içine patlayan bir tekilliği gösteriyordu. Daha sonraki eserleri, yaratılışın ilk anlarına dönmüştür. Hawking'in kozmolojiye ikinci temel katkısı olan sınırsızlık ilkesi, uzay ve zaman arasında belirli bir sınırın olmadığını, onların dört boyut olarak birlikte var olduklarını kabul eder. Bizim evrenimiz sınırları olmayan sonlu bir uzay ve zaman alanıdır. Bu teori evrene, başlangıçta hızlı ancak düzenli bir genişleme ya da "şişme" döneminin "sıcak" büyük patlamayı öncelediği bir köken öngörür. Şişme aşaması, Hawking'in hipotezine ilişkin inandırıcı bir doğrulamayla, 1992'de Kozmik Artalan Kâşif Uydusu (Cosmic Background Explorer Satellite, COBE) projesince uzayda keşfedilen dalgacıklar biçiminde evrene imzasını bırakmıştır.

Bununla beraber, teorik fizik ve kozmolojiye değerli katkılarına rağmen Hawking, gerçek önemini, kültürel bir ikon olarak, anlaşılmasız bilim karmaşıklıklarının bir göstereni olarak kazanır. Gizemli yönünü elinde tutarken, bilimin bir insan etkinliği olduğunu hatırlatır. [AM]

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: FİLOZOF (1770-1831) Hegel'in ünü, yirminci yüzyıl boyunca parlayıp sönmüştür. Modern diyalektik felsefenin kurucusu ve Karl Marx'ın eserleri üzerinde önemli bir etkisi olan Hegel'in felsefi saygınlığı, İngilizce konuşan dünyada oldukça düşüktür, ancak kıta geleneğinde durum farklıdır. Örneğin, Fransa'da 1930'dan günümüze önemli ölçüde etkili oldu ve **postyapısalcılık** ve **postmodernizmin** gelişine kadar, **Husserl** ve **Heidegger**'le birlikte Fransız felsefesinin gündemini belirledi. Genelde Marxist gelenek içinde bir tartışma konusu olmaya devam etmektedir.

Hegelci diyalektik, tez ve onun ürettiği antitez çelişkisinin kendisini yeni bir durum içinde ya da sentezde –ve sonra yeni bir döngüde– çözdüğü tez-antitez-sentez üçlüsü üzerinde çalışır. Hegel bunu, "dünya tını" adını verdiği şeyin nihaî gerçekleşimine doğru çalışan, ardışık tarihsel gelişim aşamalarıyla tarih boyunca işleyen bir metot olarak görüyordu [örneğin bkz., *Tarih Felsefesi (The Philosophy of History)*]. Bir bütün olarak teori, çok soyuttur ve çoğuna göre, doğası gereği belirlenimcidir. Marx, bu teoriyi fazla idealist buldu ve "başının üzerinde" duran Hegelci diyalektiği ters çevirme, yani onu sınıf mücadelesi gibi maddi dünyadaki özgül gelişimlerle ilişkilendirme yolunu tuttu.

Modern Marxist düşüncede, (muhtemelen, özellikle Macar filozof ve edebiyat eleştirmeni György Lukács'ın eserlerinde görülen) fark edilebilir Hegelci bir tarz bulunsa da, Marxist gelenek Hegel'le bir sevgi-

nefret ilişkisi içindedir. Daha yakın zamanlarda, Marxist felsefeyi yeniden inşa etmeye, ya da Marxizm'in girdiği yöne duyulan hoşnutsuzluğu kaydetmeye yönelik bir çabıyla Hegel'e bir geri dönüş eğilimi vardır. Postyapısalcı ve postmodernist teorisyenler, Hegel'le daha da muğlak bir ilişkiye sahiptir. Jacques **Derrida** "Hiçbir zaman Hegel'i okumayla ya da yeniden-okumayla ilişkimizi kesmeyeceğiz" iddiasını öne sürerken (yeri gelmişken, aynı şeyi Marx için de söyler), Gilles **Deleuze** gibi diğerleri, Hegelci felsefenin bütünleyici tahakkümünün, doğrudan doğruya postmodern felsefenin olması gerektiğine inandıkları şeyin karşısında hareket ettiğini öne sürerek, daha eleştirel durmaktadırlar. Son zamanlardaki Fransız felsefesinin çoğu, Hegel'in Fransız entelektüel yaşamında daha önceki egemenliğine karşı bir tepki olarak kabul edilebilir. Bu, Hegel'in **kıta felsefesi** alanında önemli bir varlık olarak kalmasını engellemese de, bu tür sistem-kurma girişimlerini otoriter bulan postmodern bir dünyada, bir "herşey felsefesi" (Marx'inki, Hegel'inkinden aşağı kalmaz) sunmaya yönelik bütün girişimlerin büyük ölçüde onaylanmadığı inkâr edilmez. [SS]

HEGEMONYA (HEGEMONY) Hegemonya kavramı, en dikkat çekici biçimde, kapitalist bir toplumda egemen sınıfın, kendi ideolojisini halk kitlesine –çoğu zaman şiddete başvurmadan– nasıl empoze ettiğine ilişkin bir açıklama yolu olarak İtalyan Marxist teorisyen Antonio Gramsci tarafından kullanıldı. Böylelikle, burjuva kapitalizminin inanç sistemi, o

ideolojinin ilkelerini genel nüfus tarafından esinlenilecek fikirler olarak –ya da daha basitçe, şeylerin "doğal" düzeni olarak (insanlar için rekabet vb. "doğal"dır)– sunabilen sanatlar ve medya aracılığıyla ifade edilebildi.

Daha sonra **yapısalcı** Marxist teorisyen Louis Althusser, Batı toplumlarının, çeşitli "Devletin İdeolojik Aygıtları" (DİA'lar) ve bir "Devletin Baskı Aygıtı"ndan (DBA) ibaret olduğunu öne sürmek için Gramsci'nin fikirlerine dayanır. Egemen sınıfın ideolojik ilkelerini yaymak DİA'ların göreviydi; öyle ki, bu ilkeler halk kitlesi için, bunun fikir aşılması olduğunu artık fark etmedikleri bir noktaya değin, günlük yaşamın bir parçası haline geldiler. Eğer DİA'lar amaçlarını gerçekleştirmede başarısız olursa, düzeni şiddet araçlarıyla empoze etmek için DBA (hükümet, polis ve ordu) vardı.

Postmodernist düşüncede hegemonya kavramı, *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*'de (*Hegemony and Socialist Strategy*, 1985) Marxist teorisinin görünürdeki bazı hatalarını (bir dereceye kadar *önceden hazırlanmış* bir tarzda) makul göstermek için tasarlandığını belirterek, onun *olumsal* doğasını vurgulayan **Laclau** ve **Mouffe** tarafından gözden geçirilmiştir. Klâsik Marxist düşüncenin temel taşlarından biri olan tarihsel zorunluluk, işçi sınıfının kendisini sömürenlere karşı nihayetinde ayaklanması *gerektiğini* kabul ettirdi; hegemonya, bunun niçin genellikle böyle olmadığını açıkladı; ancak bunu yaparken, klâsik Marxist tarihsel zorunluluk kavrayışının geçerliliğine şüphe düşürdü. Laclau ve Mouffe, klâsik Marxizm tarzında

homojen bir “bütünlük” olarak işçi sınıfına da inanmıyorlardı, bunun yerine işçi sınıfının parçalanmaya eğilimli olduğunu varsayıyorlardı. Hegemonyanın gösterdiği şeyin, yirminci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan pek çok yeni toplumsal hareketi (örneğin, değişik etnik ve cinsel azınlıkları olduğu kadar **Yeşiller**’i de) kuşatan **çoğulcu** bir Marxizm’i geliştirmeye gereksinim olduğu sonucuna vardılar. [SS]

HEIDEGGER, MARTIN: FİLOZOF

(1889-1975) Heidegger, Messkirch’de doğdu ve öldü. Güney Almanya’nın Kara Orman’ı ötesine nadiren seyahat eden Heidegger, modern filozof Immanuel **Kant** gibi tek bir yere kök saldı. Bununla beraber, Heidegger çağdaş felsefe için tartışmalı olsa bile, eksensel bir figür haline de geldi: felsefenin sonunun başlangıcını gösterdi. Olumlu olarak Heidegger, derin sorgulama yeteneğini kaybeden bir çağın tehlikesine karşı filozofları uyardı ve yeni bir başlangıç olanağını gösterdi. Olumsuz olarak Heidegger, bir düşünümsel döngüye yakalandı: metafiziği terk etme girişiminde, Batılı metafiziği belirleyen Varlık, hakikat ve dil kategorilerine gömülü kaldı. **Postmodern** filozoflar, Heidegger’in, **modernite** çağından kaçmaya çalıştığı birkaç strateji geliştirmiş olsa da, sonunda hiçbir zaman kendisini döneminden kurtaramadığını öne sürerler.

Heidegger’in projesi, kendisinin *Varlık ve Zaman* (*Being and Time*, 1927) hermenötiğiyle başlar ve onun zaman ve Varlık ters çevrimiyle sona erer. Bazıları, Heidegger’in yaşamını

tek bir felsefi konuya adanmış olduğunu söylerler: Varlık ya da Varlık’ın varolması ve varolanların Varlığı. Bununla beraber Heidegger, düşünce tarzlarımızdan kaçan şey olarak Varlık’ın anlaşılabilirliğini sistematik bir şekilde gösterdiği için, bu konu o kadar basit değildir. En azından, Heidegger’in, Varlık felsefesi tarihindeki kavramsal düğümleri çözmeye yönelik amansız girişimleri, **yapı-bozum** ve diğer postmodern stratejiler tarafından sürdürülecek olan metafizik yıkımını başlattı.

Başlangıçta Heidegger, metafiziğin ne olduğunu belirlemek için iki kavramı, “Varlık” ve “zaman”ı kullanır. Ancak onlara metafizik-olmayan bir anlam verme girişiminin kolay bir iş olmadığını öğrenir: Varlık, hiçbir zaman değişmediği düşünülen şeyden başka bir şey olarak nasıl düşünülebilir? Ve zaman, geçici, sürekli değişen varoluş alanı olarak düşünülen şeyden başka bir şey olarak nasıl düşünülebilir? Heidegger, Varlık’ın geleneksel felsefede bir “**mevcudiyet**” türü olarak düşünüldüğünü gösterir. Kabaca tanımlandığında, Varlık’ın gerçek doğası, Batı felsefesi tarihinde bozulur, çünkü kendisinden doğduğu bir geçmiş ve kendisine yöneldiği bir gelecek açısından yerleştirilmiş olmak yerine, her zaman şimdi (present) olarak temsil edilir. Şimdi üzerindeki geleneksel vurgu, tam da Varlık’ın anlamı sorununu örter.

Heidegger, erken eserlerinin metodunu, hermenötik –insanın kendi anlayışını ve bu anlayış tarihinin **metinlerini** yorumlar– olarak betimler. Hermenötiğin temel sorunu, bütün anlayışların bir önyargı içerdiğinin

kabulünde ortaya çıkar. Burada, Heidegger'in felsefi geleneği kazma araçlarından birisi, etimolojidir. Bir sözcüğün kökensel anlamını araştırırken, Heidegger, onun doğru anlamını keşfediyor izlenimi verebilir. Ancak bu, onun, mevcudiyet geleneğinden kaçış stratejilerinden biridir: anlamlarını yitirmiş sözcükleri ortaya koyarak, çağdaş düşüncenin tembelliğinden kurtulmak. Böylece, bir terimin doğru bir açıklamasını vermek yerine, Heidegger, anlam varsayımlarını yerinden eder.

“Varlık” sözcüğünün kendisi, Heidegger için bir sorun haline gelir. Nihayetinde Heidegger, birlikli bir karaktere sahip bir nesneye göndermede bulunmadığını açıklamak için, bu sözcüğü silme yönünde bir strateji geliştirir. “Olay” (*das Ereignis*) gibi kavramları yerine koyarak, yavaş yavaş “Varlık”tan tamamen vazgeçer. Geç dönem Heidegger’de Varlık, bir varlığın kendisinin meydana gelme şeklini, yani “kendisinin varlık olması” olayını (böylece “mevcut olma” anlamında değil) ifade ettiği kabul edilen olay anlamını kazanır. Ancak bu tür bir olayın anlamı, aslında zaman ile ancak basitçe, farksız bir aynılık içine düşmeden birleşir. Bu olay ve zaman ilişkisinin karşılıklı olduğu düşünülebilir: olay, herhangi bir anda, basitçe, olan şey ya da verilen şey olabilirken; zaman, içinde olayın meydana geldiği biçimdir.

Böylece geç dönem Heidegger, *Varlık ve Zaman*’daki zaman teorisinden uzaklaşırken, modern felsefeyi terk etmeye çalışır. “Zaman ve Varlık” (“Time and Being”, 1962) ve “Felsefenin Sonu ve Düşüncenin Görevi”

(“The End of Philosophy and the Task of Thinking”, 1963) başlıklı konferanslarında Heidegger, zamanı, artık Aristotelesçi “şimdi” gibi bir şimdiki an açısından yapılandırmaz. Ayrıca zaman, bir ayrı ayrı “şimdiler” dizisi de değildir. Bunun yerine o, şimdiyi geriye doğru geçmişe, ileriye doğru geleceğe bağlayan bir boyuttur. Heidegger’de zaman, farkın bağıntısal yapısı haline gelir ve böylece, yalnızca, kendisi mevcut olmayan diğer bir unsurla ilgili olduğu ölçüde “şimdi” olan farka dayalı bir **göstergeler** sistemi olarak dil hakkındaki postmodern tartışmaları haber verir. [PSA]

HIRST, DAMIEN: SANATÇI (1965-) Reklâm, iş dünyası, tıp, luna-parklar, sanat galerileri ve tüketimle büyülenen Hirst’ün eserleri, iki göstergeyle başlar: formaldehit doldurulmuş kutularda korunan dilimlenmiş sığır ve domuzların “korku” dünyası ve Vazelin kavanozlarıyla yanyana getirilen salatalıkları, seftalilerle bitştirilen çekiçleri teşhir eden döner suntalarıyla, üstlerinde “İlişkilerde sorun” tarzında logovari bir kayıt bulduğumuz ilan tahtalarının “tuhaf” dünyası. İhlal ve kitsch’in birlikte örülmesine ilaveten, sanatında işleyen ortak tema, yan yana getirme gücüne ve nesneleri çerçeveleme ya da sınıflandırma otoritesine yönelik ilgidir. Hirst, galeriyi kendi inanılmaz sınıraşımlarıyla “dönüştürecek” bir düzenleme sistemi yuvası olarak görür.

Sergilerinin sanatsal tutarlılık ve süreklilik fikrini reddetmeye çalıştığını öne sürdüğünde Hirst, kendisini **postmodernist** bir estetikle aynı sıraya koyar. 1996 tarihli *Flash Art* söyleşi,

Mutlak Bozulmanın Anlamsızlığı hakkında şu ifadeyi içerir:

İçinde, bir şekilde her parçanın olumsuz olmayan bir tarzda bir diğer parçayı temelden yoksun kıldığı bir gösteri yapmak istedim. Bu, bir çeşit kutlama halini aldı. İnfilâk etmiş bir sanatçı görüntüsü gibi, kendi görünüşlerim olan bireysel sanatçılarla, daha çok bir grup gösterisine benziyor”.

İngiltere ve ABD’de turneye çıkan sergi, bir medya yıldızı olarak onun statüsünü pekiştirdi.

Hirst’ün kahramanları, her ikisini de sanat ve yaşamı, sanat eseri ve benliği birleştirme gücüyle özdeşleştirdiği Warhol ve **Koons**’tur. Onlar gibi Hirst de, Marcel **Duchamp** ve onun hazır-yapıtlarının gecikmiş bir takipçisidir. Onun formaldehitli köpek-balığı, koyun ve domuz kutuları, Duchamp’ın, bir heykel kaidesi üzerinde ters duran bir pisuar olan “Fountain”ı, 1917’de New York Bağımsızlar grubunun sergi salonunda sanat eseri olarak sergilendiğinde ortaya konulan tutumu yineler. Hirst’ün sanatı, kendi selefi gibi, sanat nesnesinin biricik ve orijinal olması gerektiği varsayımını sorgular; tarihsel avantgardla ilişkilendirilen pek çok figür gibi o da, bu tür radikalizm biraz teatral görünse de, sanatın eleştirel ya da radikal doğasına inanmak ister: Claes Oldenburg’un 1960’ların başındaki dev sigara izmariti ve kül tablası pop-art heykeline ilişkin kendi sigara izmariti pastiş hakkında “benim içilmiş sigara izmaritlerimi satın alan zengin insanlar fikrinden hoşlanıyorum” demiştir.

Hirst’ün eserlerinin, Charles **Jencks**’in postmodernizmi geçmişe akıcı, esnek ve eklektik bir “gönderme” olarak karakterize edişine benzediği pekâlâ doğru olabilir: onun sıgırlarında ve koyunlarında Rembrandt, Ford Madox Brown, William Holman Hunt ve Chaim Soutine’in yansımalarını buluruz; onun benek ve nokta resimlerinde Lichtenstein, Op-art, Daniel Buren, Niele Toroni ve Phillip Taaffe’nin izlerini buluruz; onun örgü resimlerinde Duchamp’ın rotorölyeflerinin hayalet izlerini; şifa odalarında Peter Blake’in şekerci dükkânı asimilasyonu gösterimlerini; parlak metalik kutularda minimalist serializmin aynalarını buluruz. Pop müzik ilgisinin ve 2002’de, Londra’da, Hirst’ün otuzdan fazla eseriyle modern sanat galerisi açılan Charles Saatchi’nin sürekli himayesinin yanı sıra, sanatçının kendisini tek kişilik müzeye, laboratuara ya da atölyeye dönüştürdüğü bu girişimsel etkinlik, onun profilini yüksek tutar. ICA’nın direktörü Philip Dodd’a göre, 2003 yılı itibarıyla, prototip “post-devletçi, sanatçı”, Hirst’ün otuz beş milyon Sterlin’den daha fazla değere sahip olduğu tahmininde bulunulmuştur. [CT]

HİPERGERÇEKLİK

(HYPERREALITY) Hipergerçeklik terimi, yüzey ile derinlik, gerçek ile hayal arasındaki ayrımların artık varolmadığı “gerçek yitimi”ne işaret etmek için Jean **Baudrillard** tarafından kullanılır. Hipergerçeğin dünyası, imgeyle gerçekliğin patlayıp içe göçtüğü yerdir. Baudrillard, derinlikler olmadığından dolayı, kendi yüzey ve derinlik diliyle **Marxizm** gibi çözüm-

leme modellerine artık gereksinim duymadığımızı öne sürer. Her şeyin *arkasında* pazarı gören Marxizm, pazar her şeyin *içindedir* ancak hiçbir şeyin *arkasında* değildir fikrine meydan vermelidir. Bilinen bir örnekte Baudrillard, Disneyland'ı bir üçüncü-düzen imgesi, gerçeğin yokluğunu maskeleyen sihirli bir mekân betimlemesi olarak seçer. Tıpkı hapishanelerin, toplumun *kendisinin* bir hapishane olduğu olgusunu maskelemek için varolması gibi, "Aslında kendisini kuşatan bütün Los Angeles ve Amerika artık gerçek değil, hipergerçeğin düzeni olduğunda, bizi diğer her şeyin gerçek olduğuna inandırmak için, hayali olarak Disneyland sunulur". Baudrillard'ın kavramı, pek çok şekilde eleştirilebilse de, çağdaş yaşamın metalaşmış ve dolayimli doğasının niteliğine ilişkin bir şeyi yakalar görünür. [PD]

HİPERMETİN (HYPERTEXT)

Hipermetin, okurun bilgi içinde ardışık-olmayan biçimde ilerlemesine izin vererek, önemli unsurlar arasında bağlantılar sağlayan elektronik metindir. Günümüzde Dünya İnternet Ağının anahtar teknolojisi, hipermetnin fikri, 1945'te Franklin D. Roosevelt'in savaş sırasındaki bilim danışmanı Vannevar Bush tarafından yayınlanan bir makaleye kadar geri götürülebilir. Bush, geleneksel arşiv ve kütüphanenin kullanışsız depolama ve sınıflama metotlarıyla uğraşmak zorunda bırakmadan, bilimadamlarına, araştırmacılara ve diğerlerine büyük miktarlarda bilgi erişimi sağlayan, bilgi depolama ve erişimine yönelik mekanik bağlantılı makinalar planladı. Bush, kullanıcıya mikrofilmdeki bilgiyi şerh

edip bağlanmasına olanak tanıyacak yarı saydam ekranları, manivela kolları ve motorları olan Memex adını verdiği bir araç önerdi.

Terim, 1965'te Theodore H. Nelson tarafından türetildi: "Hipermetin" le, ardışık-olmayan, dallanıp budaklanan ve okura seçenekler tanıyan, etkileşimli bir ekranda en iyi biçimde okunan yazılı **metni** kastediyorum". Nelson, hipermetni, "Xanadu" adı verilen küresel bir hipermetin yayın sisteminde bütün basılı metinlerin ansiklopedik olarak bir araya toplanması biçiminde ütöpic bir tarzda planladı.

Bazı eleştirmenler ve teorisyenlere göre, hipermetnin çizgisel-olmayışı, bağlantılılığı ve merkezsizliği **Derrida**, **Barthes** ve **Foucault** gibi düşünürler tarafından geliştirilen okuma ve metinsellik ile ilgili kavrayışları empirik bir şekilde sergiliyor görünür. George P. Landow, *Hipermetin: Çağdaş Eleştirel Teori ve Teknolojinin Yakınlığı* (*Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 1992) adlı kitabında şunu öne sürer: "**eleştirel teori** hipermetni teorileştirmeyi vaat ediyor ve hipermetnin, teorisinin özellikle metinsellik, **anlatıyla** ve okurun ve yazarın rolleri ya da işlevleriyle ilgili yönlerini somutlaştırıp, bu yolla sınımayı vaat ediyor". Aynı zamanda Landow ve J. David Bolter gibi eleştirmenler, hipermetnin daha "doğal" ve çağrışımsal bir okuma tarzını teşvik ettiğini öne sürerler. Son zamanlarda, çoğu hipermetin teorisinin doğasında varolan ütopyacılık eleştirilir: örneğin, hipermetninle Derrida'nın eserleri arasındaki *benzerlikler* açıkken, (gelecekte anlamda bir *proje* olmayan)

yapıbozum gibi bir felsefenin “gerçekleştirilmesi” ya da “icra”sının ne anlama geldiği açık değildir. [BD]

HOOKS, BELL: ELEŞTİRMEN (1952-) Müstear ismi bell hooks'u anne tarafından büyük büyük-annesinden alan Gloria Watkins, üretken bir **yazar** ve önde gelen bir siyah kadın kültür eleştirmeni ve yorumcusudur. İlk kitabı *Ben Kadın Değil miyim? (Ain't I A Woman?)*, (1981) ile ün kazandı ve o zamandan beri, çoğu roman, film, feminizm ve kültür teorisi ile ilgili makale derlemeleri şeklinde pek çok kitap yazdı. Eserleri arasında en önemlileri, *Feminist Teori (Feminist Theory)*, (1984), *Geçmiş Konuşmak (Talking Back)*, (1989), *Arzulamak (Yearning)*, (1990), *Siyah Bakışlar (Black Looks)*, (1992) ve *Yasadışı Kültür'dür (Outlaw Culture)*, (1994). *Siyah Kemik (Bone Black)*, (1997) adlı bir otobiyografi yayınladı ve aslında otobiyografik spekülasyon, çoğu kez onun eleştirel bir makaleye başlamak için seçtiği metottur. O, özcü-olmayan tarzlarda siyahlık hakkında konuşmaya yönelik yetkin bir **söylem** olarak **postmodern öznellik** teorilerini yalnızca kullanmakla kalmayıp, aynı zamanda bunları savunan birkaç Afrikalı-Amerikalı kadın teorisyenden biridir. hooks'un kendi işçi-sınıfı deneyiminden ortaya çıkan bir kitap olan *Ben Kadın Değil miyim?*, onun en sürekli temalarından birini ortaya koydu: feminizmde siyah kadınların marjinalleşmesi. Eserin adı, eski köle Sojourner Truth'un 1850'de yaptığı ve bir kimliğe sahip çıktığı ünlü bir konuşmadan gelir ve pek çok şekilde *Ben Kadın Değil miyim?*'in kendisi tarihsel bir geri kazanım eylemidir.

Hooks, bir sosyalisttir ve onun feminizmi, yalnızca erkek şovenizmini sona erdirmek ve kadınlara eşit haklar vermek için değil, aynı zamanda “Batı kültürüne nüfuz eden hâkimiyet ideolojisi”ni yok etmek için de baskıya karşı çok daha genel bir mücadelenin parçasıdır; bu yüzden o, ırk ve sınıf meselelerini tartışmayı bırakan ve bütün kadınların deneyimi yerine kendi (genellikle zengin, beyaz) deneyimlerini koyan Betty Friedan ve Naomi **Wolf** gibi feministlere yönelik eleştirisinde inatçıdır. Friedan ve Wolf, kapitalizmin başarılı kadınlara sunduğu fırsatları kucaklar. Bu ikisi, Camille **Paglia** ve Katie Roiphe'yle birlikte, siyah kadınları dışlamaya ya da onları himaye etmeye yeltendikleri için utanç verici bir eleştiriye maruz kalırlar. Aslında, beyaz orta sınıf kadınlar tarafından “feminizm” teriminin “dışlayıcı kullanımı”, hooks'u, “Ben bir feministim” ifadesini kullanmaktan “Ben feminizmi savunuyorum” ifadesine kaymaya yöneltir; çünkü bu ifade, “özel bir gruba üstünlük veren dilsel yapılardan kaçınırken, diğer politik akımlar gibi feminizmle de ilgilenen kadınların desteklerini ifade edebildikleri bir tarz olarak” hizmet verir.

Son yıllarda, Afrikalı-Amerikalı kültür eleştirmenleri, siyah kültür için postmodern teorinin değerini ve uygunluğunu hararetle bir biçimde tartışmaktadırlar. Olumsuz yanda en gözde çarpan isim, etkili makalesi “Teori Açısından Irk”la (“The Race for Theory”, 1987) Barbara Christian'dır. *Arzulamak*'ta hooks, güçlü bir biçimde öteki tarzı öne sürer, ancak beyaz eleştirmenin postmodern kültüre siyah katkıları görmezden gelmesine dikkat

çeker. Postmodern eleştirmenlerin emperyalizme, ırkçılığa ve cinsiyet ayırmacılığına karşı mücadele pahasına “söylem” ve “fark” takıntısını ve “Ötekilik”i çok soyut bir tarzda kullanmalarını eleştirmesine rağmen hooks, “siyahlık”ın özcü ve sınırlayıcı tanımlarını terk eden bir siyah kimlikler çokluğuna ve “muhalefetçi ve özgürleştirici” benlik inşasına olanak tanıyan bir postmodernizmi savunur. Büyük ölçüde bu ad altındaki teorileştirme düzenine karşı, hooks’un postmodernizminin, kendi özgürleştirici politikasını hem uygulamaya koyduğu hem de canlandırdığı açıktır. [DR]

HORKHEIMER, MAX: FİLOZOF, KÜLTÜR YORUMCUSU (1895-1973) Theodor Adorno ve Herbert Marcuse ile birlikte Horkheimer, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (ya da Frankfurt Okulu) ile ilişkilendirilen “eleştirel teori”nin en önde gelen temsilcisiydi. Horkheimer 1930’da Enstitü’nün direktörü oldu. Enstitü’nün Nazi Almanyası’nda sürgüne taşınmasını örgütledi ve 1949’da Frankfurt’a dönüşünü idare etti.

Horkheimer’in “Geleneksel ve Eleştirel Teori” (“Traditional and Critical Theory”, 1937) başlıklı, programlı makalesi, Enstitü’nün tutkularını saygınlıktırdı. Bu makale, felsefe ve sosyal bilimlere bütünleştirme ve eleştirel teori ile politik pratik arasında bir bütünlük ilişkisi geliştirme zorunluluğunu tanımladı. Daha sonraki yıllarda, Horkheimer’in görüşü, gittikçe karanlık ve kasvetli bir hale geldi. Geç dönem yazıları Frankfurt Okulu’nun orijinal tutkusunu ve programını gerçekleştirme güçlüğüne –

hatta olanaksızlığını– kanıtlar. Sonuç, “aydınlanmış” aklın ve Batı rasyonalitesinin gittikçe sertleşen bir eleştirisi. Theodor W. Adorno’yla birlikte yazılmış olan *Aydınlanma’nın Diyalektiği* (*Dialectic of Enlightenment*, 1947), bu konunun ilk ve en güçlü –parçalı olsa da– anlatımıdır.

Savaşın sonra, Horkheimer’in politikası daha liberal, ancak toplum görüşü daha kötümser bir hal aldı (Schopenhauer’a borcu giderek belirginleşti). *Aydınlanma’nın Diyalektiği*, **Aydınlanma projesinin** sorunsal, daha karanlık yönünü ortaya koyarken, Horkheimer, geç kapitalizmde Aydınlanma’nın erozyonuna karşı onun mirasını savunmak zorunda olduğunu giderek daha fazla hissetti. Aydınlanma’nın akıl kavrayışının önemli unsurlarından biri olan eleştirel dürtü aşındırıldı. Rasyonalite, tümüyle araçları (genellikle sorgulanmayan) amaçlara bağlamanın hesaplanmasına adanmış araçsal akla indirildi. Pozitivizm ve toplumun bilimsel rasyonalite konusunda eleştirel olmayan onaylaması, Horkheimer ve Adorno’nun “özdeşlik düşüncesi” olarak gönderme yaptıkları şeyin bir belirtisiydi. Ticari anlayışın zaferi ve sonuçta (soyut) değişim değerlerinin somut kullanım değerlerine egemenliği, diğer bir belirtidir. Her ikisi de, farkın ve tekilliğin bastırılmasına yol açtı.

Acıyı kabullenerek yürütülen bir akıl eleştirisini, özdeşlik düşüncesinin rejimleri tarafından egemen olunan ve baskı altına alınan her şeyi kabul ederek, tamamen “Öteki” adına bir eleştiriyi destekleme girişimi, Horkheimer’in kariyerinde süreklilik gösterir. [LS]

HUSSERL, EDMUND: FİLOZOF (1859-1938) **Postmodern** düşüncede Husserl'in önemi, özellikle **kıta felsefesinin** gelişiminde belirgin etkiye sahip bir akım olan fenomenoloji adıyla bilinen felsefi akımın kurucusu olarak oynadığı rolde yatar. Bu konuda en ayrıntılı sunum, *Fikirler: Saf Fenomenolojiye Genel Giriş (Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, 1913) başlıklı kitabında yer alır.

Husserlci fenomenoloji, özellikle bilincin yapılarıyla ve ayrıca felsefi **söylem** –diğer filozoflar tarafından karşı çıkılabilecek metafizik önvaryımlara (ya da varsayımlara) sahip olmayan bir söylem– için sorunsal olmayan bir başlangıç noktası ya da bir temel bulma gereksinimiyle ilgilenir. Bu tür bir söylem veriliyken, bir bilgi teorisi inşa etmeye geçilebilir.

Bir “önvaryımsız çözümleme” için arzu edilen başlangıç noktası, Husserl'in *epoche* dediği şey ya da “fenomenolojik indirgeme” aracılığıyla, (şüphe edilemeyen şeyler olarak alınan) bilince ve fenomenal deneyime geri giderek bulunur. Fenomenolojik indirgeme, kendi vasıtasıyla dünyanın ve

onun meşguliyetlerinin geçici olarak ertelendiği ya da “parantez içine alındığı” ve böylece teorilere yönelik bütün standart felsefi karşı çıkışları bertaraf eden bir tekniktir. Bununla beraber eleştirmenler, tartışmayı neredeyse olanaksız kıldığını öne sürerek, *epoche*'yi bir felsefi aldatmaca olarak ele alma eğilimindedirler.

Postyapısalcı filozoflar, bir “önvaryımsız çözümleme” biçimi bulmaya, tam da Husserl kadar isteklidirler, ancak Husserl'in gerçekten onlara bu tür bir çözümleme sağlayıp sağlamadığından kuşkuludurlar. Örneğin Jacques **Derrida**, Husserlci fenomenolojiyi yeri geldiğinde metafizik varsayımlarca destekleniyor olduğu için eleştirmektedir –öyle ki, bir bilgi teorisi bile olanaklı olur. Derrida'ya göre, bütün bir bilgi teorisi fikri, Batı felsefesinin klâsik Yunanistan'daki en erken dönemlerine kadar uzanan tartışılabilir metafizik varsayımlara dayanır. Genelde, postyapısalcı ve postmodernist teorisyenler, Husserl'in takipçisi olan Martin **Heidegger**'in radikal fenomenolojik öğretilerinden daha çok etkilenmektedirler. [SS]

IRIGARAY, LUCE: FİLOZOF, PSİKANALİST (1932-) Daha önce, Jacques **Lacan**'ın Ecole Freudienne de Paris'inin bir üyesi olan Irigaray, kendi feminist psikanaliz eleştirisinin bir sonucu olarak buradan ihraç edildi ve o dönemden itibaren, ortaya koyduğu biçimiyle, dişil olanı eril felsefi düşünceden özgürleştirmeye çabalararak, feminizmin sesi en çok duyulan eleştirmenlerinden biri oldu. Irigaray'ın eserleri, metodolojide yoğun biçimde psikanalitik olandan, **yapıbozumcu** olana, düşsel, lirik ve ifadesel olana değin yayılarak meydan okuyucu ve çeşitlilik sergileyen eserlerdir. Irigaray'ın feminist yazıma ilişkin ilk önemli eseri *Öteki Kadının Spekulumu* (*Speculum of the Other Woman*, 1974), **Freudcu** psikanalizini ve Platon'dan günümüze Batı felsefesinin bir eleştirisini sunar. Burada, Irigaray, kadının **özne** olarak Batı felsefesinden dışlandığını ve bu düşünce tarzının tüm özneliliği yalnızca tek bir cinsiyete, erkeğe verdiğini öne sürer. Fallusla birleştirilen üstünlüğün sonucu olarak kadın, yokluk, eksiklik ve olumsuzluk ile karakterize edilir. Erkeğin kendi yansımasını gördüğü ayna rolü yüklenen kadını, yalnızca erkeğin kendisini gördüğü biçimiyle tanıtmamıza izin verilir. Bu kitapla birlikte Irigaray, dişil ses, bir dişil simgesel düzen arayışını sürdüren ve dişil cinsiyetin **çoğulluğunu** vurgulayan *Şu Belirsiz Cinsiyet* (*This Sex Which is Not One*, 1977), *Cinsel Farkın Etiği* (*Ethics of Sexual Difference*, 1984) ve *Cinsiyetler ve Soykütükler* (*Sexes and*

Genealogies, 1987) eserlerinin içinde yer aldığı dil ve cinsiyet farkı üzerine bir yayın dizisine başladı.

Şu Belirsiz Cinsiyet, Irigaray'ın en önemli makalelerinden üçünü içerir: "Dudaklarımız birlikte konuştuğu zaman" ("When our lips speak together"), "Kendi aralarında metalar" ("Commodities among themselves") ve kitabın başlığını taşıyan makale. Bu kitap ve özellikle bu makaleler, Irigaray'ın kendi feminist projesinin çeşitli uygulamalarını tanıtlar. Son ikisi, özellikle erkekler arası mübadelelerde, Irigaray'ın tartışmalı bir şekilde öne sürdüğü ataerkinin eril homoseksüel doğasına tanıklık eden mübadelelerde, kadına yalnızca kullanım-değeri bahşedilen bir nesne olarak bakılan ataerki ekonomisine odaklanır. Bu mübadele sisteminde, kadının failliği yoktur ve kadın arzusu, ataerkin dil tarafından yanlış temsil edilip yanlış kurulur. Yine de, derlemenin başlığını oluşturan makale, çarpıcı bir şekilde lirik nesir vasıtasıyla Irigaray'ın kendi kadın **arzusu** inşasını ve **temsilini** inceler. Bu makaleler derlemesinde Irigaray, en çok anılmaya değer metaforu haline gelen şeyi, kadın cinselliğinin akıcılığını, çoğulluğunu ve muğlaklığını simgeleyen iki dudak metaforunu kullanır: Batı felsefi **söyleminde** bir cinsiyet (bile) olmayan cinsiyetin, Irigaray'ın yeni kültürel temsil metodunda, (yalnızca) tek bir cinsiyet olmayan cinsiyetin söz oyunu.

Genel olarak Batı felsefesine, özel olarak Freud ve Lacan'a karşı çıkıp

eleştirirken Irigaray, eninde sonunda, psikanaliz ve Batı felsefi söyleminde kadınların öznellik-dışılığını, kendi öznelliklerini kendileri açısından inşa etmek için ele geçirmeleri gereken bir fırsat olarak görür. Irigaray dişilin, eril simgesel düzende yok sayılıp bastırılırken, kadınların kendi simgesel düzenleri içinde onu özgürleştirip yeniden inşa etmelerinin olanaklı olduğunu öne sürer; bu yolla *l'écriture féminine* ya da kadın yazımı savunusunu tanıtlar.

Luce Irigaray'ın eserleri pek çok eleştirel dikkati, özellikle Ann Rosalind Jones, Toril Moi, Margaret Whitford ve Elizabeth Grosz'un dikkatlerini çekmiştir. Aralarında önemli teorik farklılıklar olsa da, sık sık Julia Kristeva ve Hélène Cixous'la birlikte

sınıflandırılır. Olumsuz eleştirinin ana kaynağı yazılarının, dünyanın kadın nüfusunun deneyimini ayıran etnik, ekonomik ve politik güçleri hesaba katmaksızın aşırı özcü olması, kadının fiziksel varlığına aşırı odaklanmasıdır. Bununla beraber, **anti-özcü** özne üzerine **postmodern** vurguyla silinen dişillik ve kadının cinsel farkı meselelerini önlemeye çalışan feministlerden dolayı, onun özcü konumu kendi değerini yeniden kazanıyor. Irigaray'ın, "Kadınlar: Aynı ya da Farklı"daki ("Women: Equal or Different", Jackson ve diğerleri, ed., *Women's Studies: A Reader*, 1993) ifadeleriyle, "cinsiyet farkını bastırmaya çalışmak, tarihte daha önce varolan herhangi bir yıkımdan daha radikal bir soykırıma davetiye çıkarmaktır". [SH-W]

İĞRENÇLİK (ABJECTION) İlk defa Fransız psikanaliz teorisini ve **göstergebilimci Julia Kristeva** tarafından kullanılan bir terim. 1982’de, Kristeva, toplumsal ve açık öznenin mekânı olan simgesel düzen tarafından dışlanan her şeyin, “iğrenç” tarafından oluşturulduğunu öne sürdüğü *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme*’yi (*Powers of Horror: An Essay on Abjection*) yayınladı. Böylesi bir düzende bir konuma sahip olmak için **özne**, kendi maddi doğasını kirli ve tiksindirici olarak sınıflandırmak yoluyla, bu doğayı hatırlatan her şeyi baskı altına almalıdır. Bu dışlama çabası, ancak kısmen başarılı olabilir ve böylece iğrenç, simgesel düzende öznenin içerde tutulmasını sorunsal kılan bir yeteneği sürdürür. Zaman zaman özne bunu fark etmeye zorlanırsa, meydana gelen tepki, aşırı bir iğrenme tepkisi olur –Kristeva bunu “iğrenme edimi” olarak adlandırır. [SG]

İKİLİ KARŞITLIKLAR (BINARY OPPOSITIONS) Fenomenlerin çözümlenmesinde ikili karşıtlıkların kullanımı **yapısalcılığın** önemli karakteristiğidir ve **postyapısalcı** eleştirmenlerin çok şiddetli bir biçimde saldırdıkları metodolojik özelliklerinden birisidir. Böylece **Lévi-Strauss**’da “doğa” ve “kültür”, kendilerine özgü iki taraflı kategoriler biçiminde birbirine karşıt olarak kurulur; öyle ki, insan davranışının verili örnekleri bir kategoriye ya da diğerine ait olmalıdır –ama her ikisine de ait olamaz. Lévi-Strauss her iki kategoriye ait

göründüğünü kabul etmek zorunda kaldığı enstest tabusuna ilişkin sorunlarla karşılaşır. **Derrida**’ya göre bu, tüm yapısalcı projeye şüphe düşüren, metodolojisini kusurlu gösteren bir kabuldür. Derrida gibi postyapısalcılar da, ikili karşıtlıklar ilkesinin (*ya bir şey ya da onun karşıtı*) artık savunulamayan bir sabit kimlik kavramına dayandığını düşünürler; onlara göre, kimlik yapısalcıların inanmak istediklerinden çok daha akıcı bir fenomendir. [SS]

İKTİDAR (POWER) Çoğu **postmodernist** teoriye göre politika, ahlaktan çok bir iktidar sorunudur ve onların kültürel çözümlemeleri çoğunlukla kamuya daha kabul edilebilir bir yüz sunmak adına iktidarın kendisini nasıl ahlâkla maskeleyemeye çalıştığını açığa çıkarmak için düzenlenir. **Foucault**’nun eserleri, temelde bu meseleyle ve **modern** toplumlarda egemen grubun, kitleler üzerinde kontrolünü sürdürmek için nasıl bir dizi kurum –örneğin akıl hastaneleri, hastaneleri, hapishaneleri– yarattığıyla ilgilidir. Sonuçta ortaya çıkan **söylemler**, ahlâkî değerlendirmelerden çok iktidar ilişkilerine dayanıyordu. Politik **büyük anlatılar** (liberal demokrasi, **Marksizm** vb.), kendilerini hepimizin paylaştığı bir dizi ideal olarak sunabilirler, ancak gerçekte belirli grupları iktidarda tutma aracıdır. Postmodern politika bir kültürel hareket olarak modernite içinde güvence altına alınmış olan iktidar ilişkilerini bozmaya tahsis edilir. [SS]

İNSANIN ÖLÜMÜ/ÖZNEİN ÖLÜMÜ (DEATH OF MAN/DEATH OF THE SUBJECT) Michel Foucault, insanın ölümünü ilan etmesinden (bundan belirli bir insan kavrayışının ölümünü anlayacağız) dolayı biraz şaibeli bir şöhrete sahiptir ve politik açıdan yüklü bu fikir, **postyapısalcı** ve **postmodernist** düşüncede kesinlikle yaygındır. (Bunu ortaya koymanın başka bir yolu, “özne”nin ölümünden söz etmektir.) Foucault’ya göre insan, zamanla silinip gidecek, özellikle dikkate değer olmayan yeni bir icattır. Foucault’nun hedefi, bireyin kültürel sürecin odak noktası olarak kabul edildiği (son birkaç yüzyıldır Batı’da başat olan) hümanist insan kavrayışdır.

Bu nosyonun daha erken versiyonları, en iyi bilinen örneklerden birini sunan Claude Lévi-Strauss ile **yapısalcı** düşüncede bulunabilir: Lévi-Strauss’a göre, önemli olan birey değil, sistemdir. Açıkça anti-hümanist olduğunu ilan eden yapısalcı **Marxizm** de, Batı toplumunun ideolojisini belirlemede kurumsal yapılar tarafından oynanan eleştirel role vurgusuyla, kültürel çözümlemeler için bir başlangıç noktası olarak insanın ölümünü varsayar. Eleştirmenleri, bu hareketten, bize “öznesiz tarih” sunuyor olarak söz eder. [SS]

İNTERNET Siberpunk yazarı William Gibson’ın “uzlaşımsal halüsinasyon” adını verdiği elektronik bir uzam olan, teknolojik bir gerçekliği politik açıdan engin halüsinasyon potansiyeliyle birleştiren İnternet, pek çok tarzda *örnek* postmodern konudur ve hatta tartışmalı biçimde **postmodern**

kültürün mimarisidir. Teknolojik kökleri, American Advanced Research Projects Agency’nin, bilgisayarlarını bir ağa bağlamak amacıyla, 1969’un sonlarına doğru çevrimiçi olan ARPAnet’i kurmasıyla geliştirilen bir sistemde yatar. O zamandan beri, geometrik bir şekilde büyümektedir ve enformasyonun mülkiyet ilişkileri olmaksızın aktığı ve herhangi bir kişinin başka birisine erişebildiği, Howard Rheingold’un ünlü “sanal topluluklar” adını verdiği şeyin yükselişini göstererek yeni bir ütöpik, politik düzenin kaynağı ve –coğrafya **siberuzamda** bir sorun olsa da– alanı olarak savunulmaktadır.

Sonuçta, postmodernizm ile ilişkilendirilen pek çok politik çelişkiyle ve hatta postmodern ve **post-endüstriyel** toplumlar içinde yaşamak zorunda kalınan mesajlarla, günümüzde Net üzerinden mücadele edilmektedir. Örneğin, *Postmodern Durum*’un (*The Postmodern Condition*, 1979) bir sonuca ulaştırdığı üzere, Jean-François Lyotard’ın bütün veritabanlarının herkese açılması isteği, kendisinin, bilgisayarlaşan bir toplumda enformasyon **iktidardır** tezinden ileri gelir. Lyotard’ın ilanı, İnternet ideologlarının “enformasyon özgür olmak ister” inanç formülünü yankılar; bu arada, yine de ortak ilgiler, demokratikleştirilmiş enformasyon akışı devrinin sona ermesini sağlayarak, İnternet’in ticarileştirilmesine koyulmaktadır.

Bununla beraber bu, İnternet’in kökenlerini izleyen bir yön değişikliği değildir; ARPAnet’in bütün amacı, daha çok bir nükleer çarpma olayında, sayesinde ağdaki tek bir düğümün ya

da mesajın bütün ağıın devam eden işlevinden sorumlu olmayacağı bir araç bulmaktı. Başka bir deyişle, İnternet eylemcileri tarafından Net'in en önemli politik erdemi olarak desteklenen merkezi kontrol yokluğu, Net'teki bazı düğümler çıkarılsa bile, savunma şebekesinin işlevsel kalması yönündeki askeri zorunluluktan kaynaklanır. Bu kapsamda, Lyotard'ın önerilerinin demokratik gücü, sanal toplulukların anarko-sendikalizmi ve enfomasyonel özgürlükçülerin ideolojik sloganlaştırımları, uzun vadede kendi politik saflıklarını kaybetmeye mahkûm görünür. İnternet, savaşın ve sermayenin ötesinde değildir; daha çok onların alanları ve pazarları siberuzama yüklenmiş bulunmaktadır. [IHG]

İRÖNİ (IRONY) Hepimiz ironiyi, kastedilen anlamın, kullanılan sözcüklerle ifade edilen anlamın karşısı olduğu bir söz figürü olarak biliriz. İstihza ve alay biçiminde ironi, bir husumet derecesini ifade edebilir. "İçeridekiler"i (şakaya katılanlar), üzerine gülünenlerden ("onu anlama"yanlardan – yani ironiyi anlamayanlardan) ayırmak, şakalarda yaygındır. İroni, şeyleri (kendimiz de dâhil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilişkilidir. Hiçbir şey, ironik, tarafsız öz-bilinçliliği kadar, güncel **postmodern** "ruh durumu"nın karakteristiği

değildir. Umberto Eco, postmodernizmi, aziz tuttuğumuz umutlarımızdan ve inançlarımızdan vazgeçemediğimiz, ancak aynı zamanda artık onları, koşulsuz ya da içten bağlılıkla kucaklayamadığımız bir tutum olarak karakterize eder. *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*'da (Contingency, Irony, and Solidarity, 1989) Richard Rorty, "liberal ironist" figürü ana hatlarıyla betimleyip önerir. "Ironistler" kendi inançlarının olumsuzluğuyla yüzleşirler; "liberal ironistler", "ıstırabın azalacağına dair kendi umutları"nın da bu inançlar arasında yer aldığının farkındadırlar. [LS]

İZ (TRACE) Kalıntı ya da ayak izi anlamına gelen Fransızca terimin bir çevirisi olarak "iz", artık mevcut olmayan ancak işaretini bırakan bir şeyi belirtir. Bir fark yapısı olarak anlaşıldığında iz, mevcut olmayan şeyle bir ilişkiyi gösterir. Levinas ve Derrida'yı izlemek gerekirse, her dilbilimsel **göstergenin** yapısı, sonsuza kadar mevcut olmayan bu ötekinin iziyle belirlenir. Onun kökeni, klâsik anlamında bir kökensel iz-olmayı temsil eden empirik bir işaretten koptuğundan dolayı, aynı şekilde bir izdir. Kaybedilene ilişkin bir nostalji yoksunluğu terime, **postmodern** ayırt edici özelliğini, kökensel-olmayanla farka dayalı ilişkisini kazandırır. [PSA]

JAMESON, FREDRIC: KÜLTÜR ELEŞTİRMENİ (1934-) Fredric Jameson, İngilizce yazar en ünlü ve en etkili **Marxist** edebiyat ve kültür eleştirmenidir. Bu sıfatla, genel **post-modernizm** ikliminin en zorlu tarihsel çözümlemelerinden birini, “geç kapitalizmin mantığı” olarak sunmuştur.

Jameson, Erich Auerbach’ın öğrencisiydi ve eserlerindeki ilk ve sürekli etki, György Lukács örneği olmuştur. 1920’lerde, Marxizm’e döndükten sonra Lukács, **Hegelci** felsefenin yeniden-temellüğünde ve bir “eleştirel” Marxizm geleneğinin başlatılmasında önemli bir rol oynamıştı.

Jameson’ın erken eserlerinin en etkili kısmı, bu Hegelci ya da “eleştirel” Marxizm geleneğinden gelen figürlerin ciddi teorik incelemesi üzerinde yoğunlaştı. *Sartre; Bir Üslubun Kökenleri* (*Sartre; The Origins of a Style*, 1961), zaten Jameson’ın merkezî temalarından birine, **anlatı** sorununa odaklanır. *Marxizm ve Biçim* (*Marxism and Form*, 1971) adlı kitabı, yeni bir kuşağı, Lukács, Bloch, **Benjamin**, **Adorno**, **Marcuse** ve Sartre’in eserleriyle tanıştırdı.

Jameson’ın Marxizm içinde (Hegelci) bir eleştirel geleneği temellükü, Fransız ve diğer **kıta** düşüncesiyle güçlü bir bağlılıkla bütünlenmektedir. *Dil Hapishanesi*’nde (*The Prison-house of Language*, 1972) Jameson, **yapısalcı** ve **postyapısalcı** dilbilimin temel kavramlarını ve motiflerini özetledi ve aynı zamanda bazılarının bu tür teorileştirmiden

çıkarıldığı daha kötümser sonuçlara yönelik etkili bir eleştiri sundu. En tutkulu kitabı olan *Politik Bilinçdışı*’nda (*The Political Unconscious*, 1981) Jameson, politik ve tarihsel olan, ancak dilbilimde yapısalcı gelenek kavrayışlarını benimseyerek ya da uyarlayarak kendisini zenginleştirebilen yorumlamalı bir çerçeveye yönelik kendi programını geliştirdi.

Jameson’ın teorik gelenekler panoramasına hâkim bakışı, kendisinin, çağın depolitize edici, göreci ya da tepkisel eğilimlerine karşı bir polemik başlatmak için iyi konumlanmış olduğunu ifade eder. Bu polemik, *New Left Review*’de (1984) yayınlanan “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” (“Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”) adlı makalede anlamlı bir biçimde formüleştirdi. Bu makale, genişletilerek, postmodernizm üzerine tartışmalarda önemli kaynaklardan biri olan, aynı başlığı taşıyan hacimli bir kitaba dönüştürüldü (1991). Jameson postmodernizmi tarihsel ve politik açılardan yorumlar. Savaş sonrasında, enformasyon çağında küresel kapitalizmin işleyişlerini açıklamak için Marx’ın ekonomik çözümlemelerini uyarlayıp güncelleştirmeye girişen Ernest Mandel’in *Geç Kapitalizm*’ine (*Late Capitalism*) dayanır. Jameson’ın çözümlemesinin asıl amacı, gelişmiş – ya da geç-kapitalist– ülkelerdeki tarihsellik krizidir. *Postmodern Durum*’da (*The Postmodern Condition* 1979, kitabın İngilizce basımı, Jameson tarafından yazılan önemli bir önsöz

İçerir) Lyotard, üst-anlatılara yönelik yaygın şüpheciliği doğrular. Jameson, "Postmodern durum"un belirtilerinin temelini oluşturan toplumsal ilişkiler hakkında postmodernistlere yol göstermede eşsiz biçimde ehliyetlidir. Jameson'ın eserleri, tekrar tekrar kendi Sartre çalışmasında ilan edilen soruna döner: "Anlatı sorunu ya da daha kesin olarak, ... anlatı ve anlatı kapanışı, öyküleme olanağı ve verili bir toplumsal formasyonda yapısal olarak mevcut –toplumsal ve varoluşsal– deneyim çeşitleri arasındaki ilişki [sorunu]".

"Her zaman tarihselleştir!" Jameson bunu, "bütün diyalektik düşüncenin tek mutlak ve ... 'tarih-aşırı' zorunluluğu" olarak adlandırır. Jameson düşüncesi, çekinmeden, Sartre tarafından ayrıntılarıyla incelendiği anlamda "bütünleştirme"yi hedefler (Jameson'ın bu alanda sorumluluğu kullanışı, onu Lukács'a ve Adorno'ya bağlasa da).

Postmodernizmin daha az eleştirel takipçilerinin zihinlerinde, sırf "bütünleştirme" yakarışı Jameson'ı, geçersiz/zararlı bir bakış açısına sahip olmakla mahkûm etmeye yeter. Ancak Jameson, tutarlı biçimde bir "bütüncül sistem" fikrini reddetmektedir. Aslında Jameson'da "bütünlük" kategorisiyle düşünme girişimi, düşüncedeki totaliter eğilimlere karşı savunmanın bir parçasıdır. *Geç Marxizm: Adorno ya da Diyalektiğin İsrarı*'nda (*Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectics*, 1990) Jameson, Adorno'nun geç kapitalizmin eğilimlerine ilişkin çözümlemesini, bir negatif "bütünlük" olarak işlev görmesi için güncelleştirmeye çalışır. Birey ve toplumsal sistem arasındaki ilişkide

yaşanan güçlü değişiklikler karşısında Jameson, Adorno'nun yazılarını, özellikle de Adorno'nun geç dönemine ait çetin eserleri *Negatif Diyalektik* ve *Estetik Teori*'yi (*Negative Dialectics* ve *Aesthetic Theory*), günümüzde gereksinim duyulan bir düşünsel diyalektik model olarak önerir.

Lukács'ın erken edebi eserleri, erken Alman Romantikleri'nin ütopyacı ve metafizik etkileriyle esinlenmişti. Jameson'ın eserleri, ütopyacı etkiye tutarlı ve cesur bir vefa içinde bu esine sadık kalmaktadır. Jameson, mevcut açmazlarımızın kökenlerine yol gösteren en emin adımlı rehberlerden biri olmayı sürdürmektedir. [DS]

JENCKS, CHARLES: MİMARLIK TARİHÇİSİ, TEORİSYEN (1939-) Üretken bir yazar olan Jencks, yirminci yüzyıl mimarisinin etkili incelemelerini içeren 25'ten fazla kitap yazmış ve yayına hazırlamıştır. En iyi, **postmodern** mimari üzerine birkaç kitabın yazarı olarak, özellikle de *Post-Modern Mimarinin Dili* (*The Language of Post-Modern Architecture*, 1977) ile tanınır. Bu kitabın düzenli güncelleştirimi ve postmodernizm konusundaki diğer yazıları, Jencks'in eserlerini hem postmodernizm biçimlerine ilişkin tartışmaların bir çıkış noktası hem de başlangıçta çözümlemeye çalıştığı tartışmanın önemli bir unsuru kılan sürekli bir tanımlama ve yeniden-tanımlama projesinin bir parçasıdır.

Mimarlık alanı, üç ana nedenden dolayı postmodernizm tartışmaları için yararlı bir odak oluşturur. Birincisi, **modernist** mimarinin başarısızlığı, çok şaşırtıcıdır ve çok açıktır: 1960'ların başlarından beri, kent eleştirmenleri

[*Büyük Amerikan Kentlerinin Ölümü ve Yaşamı*'nda (*The Death and Life of Great American Cities*, 1961) Jane Jacobs] ve mimarlar [*Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki*'de (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966) Robert Venturi] çok-katlı modernizmin kendini beğenmiş, sert estetiği ve toplumsal kısırlığından kaynaklanan kentsel tahribat konusunda eleştirel eğilimliydi. İkincisi, bu başarısızlığın bir sonucu olarak, modern ve postmodern mimari arasındaki fark, üslup açısından çok belirgindir. Son olarak, postmodernizmin (Jameson ve Lyotard'ın içlerinde yer aldığı) önde gelen teorisyenleri, mimariyi, "postmodern durum"un bir göstergesi olarak kullanmaktadırlar.

Başlangıçta, bir modernist mimari teori ve pratik tarihçisi olan Jencks'in eserleri, ilgilendiği alana karşı gelişen kendi inanç yitimini haritalandırır. Jencks, **göstergebilim** çözümlemesini mimari eleştiriye sokan ilk mimarlık eleştirmenlerinden biriydi. Jencks retorik, gramatik ve dilbilimsel kategorileri kullanarak, binaları iletişim biçimleri olarak "okudu" ve modernist "uluslararası üslup"u çok sınırlı, homojen bir dil olarak, "sanki Esperanto her yerde zorla kabul ettirilmiş gibi" görmeye başladı. 1970'lerin ortalarından itibaren ve özellikle de en etkili eseri *Post-Modern Mimarinin Dili*'nde Jencks, postmodern mimarinin, bu zamanda bütün mimarların eğitimini gördüğü modernist tekniğin yanı sıra, geçmişin üsluplarının kullanılmasıyla modernizmden birtakım melez sapmalardan ibaret olduğunu öne sürdü. Virginia Woolf'un ilan ettiği gibi, edebi modernizm

1910 Aralık'ında başlamışsa, o zaman Jencks, modernizmin mimari ve ideolojik ölümünün kesin tarihlen-dirilmesiyle çok ünlüdür; modernizm, tahrip edilip yıkılan (ödüllü) Pruitt-Igoe konut projesi kısmen havaya uçurulduğu sırada, "St. Louis, Missouri"de, 15 Temmuz 1972'de, öğleden sonra, saat 3.32'de (ya da o sıralarda) öldü".

1977'de Jencks için "postmodernizm", "büyük ölçüde olumsuz bir terim, kendi bildik çekici belirsizliği" iken, *Post-Modern Mimarinin Dili*'nin ikinci baskısıyla (1978) Jencks, olumlu bir tanımlamayı, çokça alıntılanan "**çifte kodlama**" kavramını sunabileceğini düşünüyordu: "mimarinin halkla ve genellikle öteki mimarlardan oluşan ilgili bir azınlıkla iletişim kurması için modern tekniklerin başka bir şeyle (genellikle geleneksel yapıyla) birleştirilmesi". Bu, eski üslupların salt bir yeniden-canlanması değildi, ne de basit bir anti-modernizmdi; çünkü Jencks'e göre postmodernizm, "temel çift anlama, modernizmin sürekliliğine ve onun aşkınlığına" sahiptir. Jencks'in kullandığı pek çok örnek arasında, İngiliz mimar James Stirling'in Stuttgart'taki Staatsgalerie'ye yaptığı bir ekleme de yer alır. Bu bina, açıkça çağdaş bir yapıyken, klâsik ve popüler sanatı da içererek, geçmiş sanatı ve mimariyi yansıtır ve onlarla oynar. Jencks, bu tür postmodernist yapıyı, modernizmin minimalist dilinin tarihi, bağlama ve **farka** bir açılım tarzı olarak görür; genel olarak kültürel iletişime **çoğulcu** bir yaklaşımı betimleyip destekler.

1980'ler boyunca Jencks, kendi postmodernizm teorisini diğer kültür alanlarına **çifte kodlama** olarak

genişletmeye başladı. “Çifte kodlama”, diğer sanatlardaki “postmodern dönüş” ü açıklar, çünkü postmodernizm hem “kültürel hareket” hem de “tarihsel dönem” haline gelmiştir. Onun *Postmodernizm Nedir?*’i (*What is Postmodernism?*, 1986), mimariyi olduğu kadar, romanı ve sanatı da kuşatır. Bu muhtasar küçük kitap, Jencks’in düşüncesine yönelik yararlı bir rehberdir. Jencks, sanatta **temsili** resme, öz-bilinçli alegoriye, eklektizme ve **melezliğe** dönüşü, her yerde hazır ve nazır olan postmodern çifte kodlama göstergeleri olarak görür. Jencks, romanda yüzyılın ilk yıllarındaki deneyci modernist yazarları ne reddeden ne de onları körü körüne taklit eden yazarlara değil de, örneğin, bize olay örgüsünün geleneksel hazlarını veren ve birtakım diğer düzlemlerde de çalışan John **Barth** ve Umberto **Eco** gibi yazarlara hayrandır. Mimarinin dışına çıktığında Jencks’in durumu, daha az ikna edicidir ve genellikle algılandığı gibi onun takıntılı dönem-

leştirme ve sınıflandırmaları, postmodern düşüncenin ruhuna karşı çalışır. Jencks, Lyotard ve diğerlerinin **postyapısalcı** anti-hümanist postmodernizmiyle çok az ortak şeye sahip kendi hümanist postmodernizm versiyonunu yüceltir. [PD]

JOUISSANCE Fransızca terim olan *jouissance* için uygun hiçbir karşılık yoktur. *Jouir de* zevkten yararlanma yeteneğini ima eder; *jouissance* cinsel orgazm mutluluğu anlamına gelir. **Postmodern söylemde** bu psikanalitik terim, kendi karşıtından, **arzuya** eşlik eden eksiklikten anlam kazanır. Julia **Kristeva** kadın imgeleminde kalan ancak telaffuz edilmeyen, ataerkil dil sınırlarını aşan dişil bir *jouissance*’ın varlığını öne sürer; bu zevk deneyimi, çocuğun anacıl olanla neşeli sürekliliği ile ilişkilendirilir. Luce **Irigaray**, “babacıl” olmayan, ancak temsil edilemeyen –ataerkillik içinde her zaman bir eksiklik olarak kalan– “isterik” bir *jouissance*’ı tanımlar. [PSA]

KANT, IMMANUEL: FİLOZOF (1724-1804) Kant, bütün yaşamını 1770'te mantık ve metafizik profesörü olarak atandığı Königsberg'te geçirdi. 1781'de *Salt Aklın Eleştirisi*'ni (*Critique of Pure Reason*) yayınladı. Bu son derece karmaşık ve zor kitap, on yıl içinde bütün Almanya'da tartışılıyordu. Sonraki on yıllar boyunca, eleştirel felsefe olarak adlandırılan şeye tepkiler, Fichte ve Romantikler, Schelling, Hegel, Fries ve Schopenhauer'ın yazılarında geliştirildiği şekliyle Alman felsefesinin olağanüstü zenginliğinde önemli bir rol oynadı.

Salt Aklın Eleştirisi'nde bildiğimiz ve deneyimlediğimiz şekliyle dünya, bilimadamlarının incelediği şekliyle dünya, bizim biliş kiplerimiz ya da kategorilerimiz tarafından yapılandırılır. Duyu deneyimimiz, uzam ve zaman gibi kategorik kalıplarla kurulup düzenlenir. Neden, töz, ilişki, bütünlük gibi diğer kategoriler, herhangi bir "şey"i düşünme girişimimizle ilgilidir. Böylelikle Kant'a göre, sırf bir öznel izlenime karşıt olarak bir nesne olmak, kategorilere tâbi olmak anlamına gelir. Bu yüzden nesnellik, **öznenin** zihinsel aygıtına dayanır. Çünkü özne, evrensel (insan doğasının bir parçası) olduğuna inandığı kategorilere başvurabiliyordu. Kant, kesin olarak nesnel bilgi olanağını savunduğuna inanmıştı. Kant'ın terimlerini güncelleştirerek, eserlerini kurtarma ve korumaya yönelik pek çok girişim, Anglo-Sakson analitik geleneğindeki pek çok filozof gibi **Husserl** ve

fenomenolojistleri içeren bir post-Kantçılar silsilesi tarafından gerçekleştirilmiştir.

Kant'ın "eleştirel felsefe"si, *eleştiri* kavramını felsefenin önplanına taşımıştı. Yüzyılımız boyunca "eleştiri" geleneği, felsefede başat motif haline gelmiştir. Ancak dil ile sürekli uğraşı, Kant'ın nesnel bilginin "temel" ini hazırlama umutlarını zayıflatmaktadır.

Postmodernist bir perspektiften, eskiden "eleştirel felsefe" olarak sunulan şey, bilgi için bir temel sağlama yönündeki kendi tutkusuyla ve kendi sistematik iddialarıyla uzlaşmış görünür. Kant'ın üç temel eserinin her biri, aslında "*Eleştiri*" başlığı altında yayınlandı; ancak her birinde Kant, çözümleme aracılığıyla, insan bilgisinin özel bir alanına, yalnızca *sınırlar* koymaya değil, aynı zamanda bir *temel* sağlamaya da girişti.

Salt Aklın Eleştirisi'nde Kant, dış dünyaya ilişkin teorik ya da bilimsel bilginin temelini bir çözümlemesine koyuldu: *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ahlâk anlayışımızın temelini; *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde estetiğin temelini. İlk iki *Eleştiri*, neyin doğru olduğu (saf akıl), ve neyin doğru olması gerektiği (pratik akıl) konusunda *nesnel* yargılarımızda önvarsayılan ilkelerle ilgilenir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*, (a) sistematik itki ve (b) güzellik kavrayışımızın temelini oluşturan *özel* ilkeleri açığa çıkarmaya çalışır.

Kant, şu fikrin bütün ahlâkın asıl temeli olduğu düşüncesine ulaşır: insan her zaman öyle bir tarzda davranmalıdır ki, davranışı evrensel bir yasanın temeli haline gelebilsin –“koşulsuz buyruk” olarak adlandırdığı şey. Böylelikle –sabit bir ahlâkî kurallar dizisinden çok– evrensellik istenci, ahlâkın temeli olarak görülür. Kant, Nasıra’lı İsa’nın “Başkalarına, size davranmalarını istediğiniz gibi davranın” ahlâk ilkesini, felsefi bir dil içinde yeniden biçimlendirmeye girişiyordu. [LS]

KAOS EŞİĞİ (EDGE OF CHAOS)

Kaos teorisi, rastgeleliğin ve belirlenimciliğin aynı sistemde aynı anda birlikte varolabilecekleri bir dünya öne sürer. İki fenomen arasındaki gerilim, en keskin biçimde kaos eşiği olarak adlandırılan durumda hissedilir: sistemin yalnızca kendisini kaosa düşmekten koruduğu durumda. Pek çok yorumcuya göre, kaosu uzak tutmak için yenilik ve yaratıcılığı desteklediğinden dolayı bu, sistemlerin içinde bulunacakları optimum durumdur. Bu gerilim olmaksızın (türler ya da toplumlar gibi) sistemler atıl hale gelirler ve er geç yok olurlar. [SS]

KAOS TEORİSİ (CHAOS

THEORY) Kaotik bir sistem, başlangıç durumlarına duyarlı bir bağımlılığı gösteren bir sistemdir. Kaos teorisinin bir başlangıcı olduğu söylenebilirse, bu, Edward Lorenz’in 1960’da, hava sistemlerini örneklemek için kullandığı denklemlerdeki ufak hataların denklem sonuçlarında muazzam, görünüşe göre öngörülemeyen değişmelerle sonuçlandığını keşfetmesidir. Bunun sonuçları, uzun dönemli

hava tahmin raporları hazırlamayı amaçlayan her girişim için ölümcül görünüyordu –başlangıç durumlarındaki ufak farklar sel ve kuraklık arasındaki **fark** anlamına gelebiliyordu. Bu, kelebek etkisi olarak bilinir –Çin’de bir kelebeğin kanat çırpışı, nihai sonucu Endonezya’da bir kasırga olan nedensel bir zincir yaratabilir.

Postmodernistler, kaosu, bilimin yaygın doğruluk iddialarına bir karşılık olarak kucaklarlar. Kaos, görünüşte, maddi dünyanın etkinliği içine bir belirsizlik unsuru atıyor gibidir: evrenin içerdiği bütün kaotik sistemlerin davranışını öngörmenin, evrenin kendisinden daha büyük bir bilgisayar gerektirdiği öne sürülmektedir.

Bununla beraber bu, kaos teorisinin yapıcı yanını görmezden gelmektir. Kaotik sistemlerden toplanan veriler haritalandırıldığında, karmaşık ama kabul edilebilir modeller ortaya çıkar –garip çekiciler olarak bilinen şeylerin sonucu. Kaotik davranıştaki bu modeller, kısa vadeli öngörülerde bulunmayı ve genel eğilimleri öngörmeyi olanaklı kılar. Kaosta düzen bulma arayışı, bir diğer yeni alanın yaratımına yol açmıştır –**karmaşıklık** bilimi.

Kaos teorisi, bazı uyduların bozulmuş yörüngelerinin açıklanmasının desteklenmesinde, hayvan popülasyonundaki dalgalanmaların anlaşılmasında, pazar hareketinin izlenmesinde ve insanın kalp atışlarının modelendirilmesinde kullanılır. Bununla beraber, abartılı reklâmın haklı çıkarılmasının çok güç olduğunu iddia edenler de vardır. [AM]

KARA DELİKLER (BLACK HOLES)

Tamamen varsayımsal ya da teorik kendilikler olmalarına rağmen kara delikler, Stephen **Hawking** ve Roger Penrose gibi kozmologlar ve astrofizikçiler için güçlü çekiciliğini sürdürmektedir. Çünkü bütün astrofizik (aslında bütün fiziğin *olduğu* gibi) genel göreliliğe dayanır, ışık evrenin sınır hızıdır; başka bir deyişle, hiçbir şey ışıktan daha hızlı hareket etmez. Karadeliklerin ilk teorik açıklaması J. R. Oppenheimer ve H. Snyder'ın 1939'da genel görelilik ilkelerini yıldızların yaşam-döngülerine uygulamalarından kaynaklanır. Bir kara delik, ışık hızını aşan –bu genel görelilik ilkelerince olanaksızdır– hızın, kendi çekim alanından kurtulmasını gerektirdiği bir kütlelin çöken yıldızıdır. Böylelikle bir kara delik karadır, çünkü hiç ışık yaymaz; bir deliktir, çünkü onun içinde bütün madde, uzam-zaman bile yok edilmiştir. Bir nötron yıldızı kütlesi, (yıldızların hepsi, nötron yıldızının şiddetli sonuna ermeyecekler; örneğin, bizim güneşimiz böyle bir sonla karşılaşmayacak) yıldızın içerdiği madde-enerjisinin bile, kendi çekimi içinde çökeceği denli güçlü bir çekim alanını yaratacak kadar yüksek bir yoğunluğa eriştiğinde kara deliklerin ortaya çıkışı “beklenir”. Pek çok özellik buradan kaynaklanır. Bu özelliklerden birisi, bir kara deliğin “olay ufku”dur: kara deliğin çekim alanının sınır noktası. Bu olay ufuk yaklaştıkça, ışık ondan kaçamayacağından, içinde hiçbir şey gerçekleşmeyinceye kadar zaman yavaşlar: ne madde ne de uzam-zaman, kara deliğin olay ufkunda varolabilirler.

Bazı kozmologlar, yıldızların yaşam-döngülerine sahip oldukları olgusundan hareketle, öne sürülen evrimsel temel üzerinde, kara deliklerin yalıtılmış uzam-zamanlarının, onları, “olanaklı dünyaların en iyisi”ni gerçekleştirmek amacıyla, kaynaklar için yoğun bir çekimle birbirleriyle çekişen neredeyse her bakımdan ayrı evrenlere dönüştürdüklerini varsayarlar. Kara delikler teorik fiziğinin, zamansız ve uzamsız, maddesiz, aynı zamanda fiziksel yokluklardan oluşan, birinden diğerine bağlantılandırılmaz olay ufuklarla ayrılmış bir multiversin, **postmodern** durumun gerçekten fiziksel bir örneklemini sunduğunu öne sürmek hem cazip hem de uygundur. [IHG]

KARMAŞIKLIK TEORİSİ

(COMPLEXITY THEORY) Dünya, tek hücreli organizmaların içsel yapısından borsanın işleyişine kadar karmaşık sistemlerle doludur. Karmaşıklık teorisi, birlikli bir karmaşıklık yasası üretmek amacıyla bu “kendi kendisini düzenleyen” sistemleri tanımlamaya ve sonra bunların altında yatan genel ilkeleri bulmaya girişmiştir. Birlikli bir yasa arayışı, radikal indirgemeci bir önyargıyı ele verse de, karmaşık sistemlerin davranışının basitçe kendi bileşen parçalarından çıkarılamayacağı şeklinde dengeleyici bir bütüncülük de vardır. Bu yüzden karmaşıklık, yeni ilkeleri, yeni çözümleme tarzlarını talep eder.

Araştırmacılar arasında hiçbir uzlaşma olmasa da, ortak bir karmaşıklık tanımına en yakın şey, “**kaos eşiği**” hipotezini içerir. Bu görüşte, karmaşıklığın ayırt edici özelliği, yüksek

bilgi içeriğidir ve bilgi içeriği yüksek derecede istikrarlı durumlar (kristalimsi yapılar, düzenli gezegen yörüngeleri) ve kaos arasındaki sınırda varolan sistemlerde maksimize edilir.

Karmaşıklık teorisyenleri, genellikle, zamanlarını doğal davranışların bilgisayar modellerini üreterek geçirirler. Yaşamda kalma mücadelesi veren; sert koşullarda kaynaklar için rekabet eden, evrim geçiren, ölen bakteri ya da antilop **simülasyonlarında** şekiller, kıpırdanarak ve kıvrılarak bilgisayar ekranlarından geçer. Bu “**yapay yaşam**” araştırması, hem karmaşıklığı hem de ortaya çıkan düzeni üreten basit yasaları bulmaya çalışır. Araştırmacılar, bir bilgisayarda az sayıda basit kuraldan karmaşık bir davranış yaratılabiliyorsa, aynı şekilde “gerçek” dünyada benzer davranışların az sayıda basit kuralın ürünü olması gerektiğini öne sürerler. Gerçek-dünya organizmaları ile bir bilgisayar ekranındaki görüntüler arasında temel bir **fark** olduğu şeklinde karşı çıkılırsa, karmaşıklık teorisyenleri, paralelliklerin, “sanal” organizmalara gerçek canlı örnekleriyle aynı statünün verilmesini gerektirecek kadar yakın olduğunu öne sürme eğilimindedirler. Gerçek ve sanal dünyaların bu bulanıklığı, elbette, çok **postmoderndir**. [AM]

KATASTROF TEORİSİ
(**CATASTROPHE THEORY**) **Kaos teorisi** ile apokaliptik benzerliklerine rağmen, her ikisinin de, adlarıyla, 20. yüzyılın sonunda matematiğin göz alıcı biçimde korkunç ölüm apokaliplerinin çözümüne tahsis edilmiş teknik bir kod haline geldiğini ima etmelerinin ötesinde, katastrof teorisi, kaos teo-

risiyle çok az şey paylaşır. Matematik “sihirbazı” René **Thom** tarafından *Yapısal Stabilité ve Morfogenez’de* (*Structural Stability and Morphogenesis*, 1972) icad edilen teori hakkında aslında çok az katastrofik şey vardır. Buna karşılık, katastrof teorisinin açık stratejisi, dinamik bir sistemdeki durumlar arasında biçimsel, matematikleştirilebilir bir sürekliliği, bu durumlar arasında göze batan süreksizliklere rağmen, kanıtlamaktır. Örneğin, bir buzulçağı, ılıman bir dünyadaki karşılıklı bağlantılı yaşam sistemleri ağının bir parçası olarak değil, daha çok onun sonu olarak görünür. Katastrof teorisi, her şeyi değiştiren katastroflar olarak görünen şeylerin, matematiksel biçim düzeyinde – *morfogenetik olarak*– son derece sürekli olduğunu kanıtlamaya çalışır. Katastrof, bir sistemin sonu değildir, ama onun doğal, öngörülebilir ve matematikleştirilebilir bir bileşenidir. Belirtildiği gibi, süreksizliğe karşı sürekliliği vurgulayan katastrof teorisi, **postmodernin** dışında başka her şeymiş gibi görünür; öyleyse Jean-François **Lyotard**’ın, bu teori gövdesinden *Postmodern Durum*’un (*The Postmodern Condition*, 1979) övülen tezlerinden bazılarını türetmesi paradoksaldır. Örneğin, tıpkı Lyotard’ın, “**postmodernite, üstanlatılara** duyulan şüphedir” ünlü ısrarında bulunması gibi, Thom’da “büyük kozmik sentez çağı sona erdi” ve artık bilim, gerçeğin nihaî doğasının araştırılması olarak karakterize edilemez ilanında bulunur. Böylelikle katastrof teorisi, Euclid geometrisi tarafından amaçlanan nice-liksel küresel modelin olanaksızlığını kabul eder ve çözümlemelerini incele-

nen dinamik sistemin yerel parametreleri içinde çerçeveler. Bu yüzden, katastrof teorisinin biçimsel sürekliliğe vurgusu, hem yerel hem de soyuttur, “salt biçimlerin oyunu”ndan –morfojenler– başka bir şey olmayan modeller ardışıklığı. Bu soyut çizgiyi izleyen katastrof teorisi, böylece, halen postmodernizme itiraz edilen arenaları doğrudan desteklemek için, sosyoloji, dilbilim ve **göstergebilimi** içeren uzun süreden beri yasaklanmış alanları matematiğe açar. [IHG]

KHÖRA (CHORA) Platon’un *Timaeus*’unda khōra, Bir’in adlandırılabilen biçiminden önce varolan adlandırılmayan, istikrarsız haznedir. Genellikle, **postmodern** kullanımda khōra, sonsuz bir uzam olarak anacıl bedenle süreklilik deneyimini gösteren farklılaşmamış bir varlık alanına işaret eder. Özgül bir biçimde, Julia **Kristeva**’nın eserlerinde khōra, anlam düzeninin altında yatan ve zaman zaman onu yarıp çıkan önanlamlandırıcı izleri niteler. Böylece anne ve çocuğun paylaşılmış bedensel uzamı, **temsile** karşı çıkar; yine de bu uzam, **arzu**, tekinsiz ya da mistik-olan olarak deneyimlenir. Anacıl arzu olarak khōra, **modern** “erkek”in sonlu birliğini ve özerk kimliğini istikrarsızlaştırmakla tehdit eder. [PSA]

KIEFER, ANSELM: SANATÇI (1945-) Kiefer’in pratiği, öğretmeni ve kılavuzu Joseph **Beuys**’unki gibi, sanatçının arabulucu failliğiyle sanatın ve dünyanın mistik birliğini olumlayan bir romantik estetik tarafından şekillenir. Kiefer, sanatı, büyüsel bir üretkenlik biçimi, kültürel gelenek içine gömülü iktidarlarca üretilen

doğurgan bir güç olarak sunuşunda, Beuys’u izler. Öyleyse, bir anlamda bireysel yaratıcı güç, şairane bir büyü biçimi olarak düşünülür: sanatçı, tuvali damlalar, kazıntılar, **silintiler** ve blokajlardan oluşan organik bir kafes olarak tekrar biçimlendirmek suretiyle, ulusal tarihleri ve mitleri hatırlar. Kiefer’in resimlerinin, **temsil** ve soyutlama arasında gidip gelen kasvetli, sert ve soğuk yüzeyleri, boyanın **göçebe**, yapışkan, kanayan bir varlık haline geldiği espası üretir. Eleştirmenler, Kiefer’in eserlerini dönüşüm ve aşkınlıkla ilişkilendirerek, kompozisyonlarında, resmin, antik mit ve simgelerde gömülü hakikatleri açığa vurduğu bir simya biçimi bulmaktadırlar.

1980’lerin başlarında, kültürel ifadenin mitolojik ve dinî kökenlerine yönelik bu ilgi, geleneksel sanat pratiği tarzlarına dönüşün bir parçası olarak görülebilir; Kiefer’in eserleri, Clemente ve Baselitz’den farklı olarak, kendi “yayıma” tekniğiyle karakterize olsa da, İtalyan eleştirmen Achillo Bonito Oliva, Kiefer’i **trans-avangard** adını verdiği hareketin en önemli figürlerinden biri olarak tanımladı: “Niger” (1984), “Iron Path” (1986) ve “Saturn Time”da (1986) yağlı boya, akrilik, emülsiyon, mum boya, selak, fotoğrafı, eğrelti otları, saman, kurşun, çelik ve cam bulunur. [CT]

KITA FELSEFESİ (CONTINENTAL PHILOSOPHY) Avrupa’da (özellikle Fransa ve Almanya’da) felsefenin, modern çağlarda, İngilizce konuşan dünyadankinden radikal biçimde farklı bir yolda geliştiği çoğu kimse tarafından düşünülmektedir ve “kita felsefesi” terimi,

onu, felsefi ana eğilim olarak görülen şeyden bir farklılaştırma yolu olarak giderek daha çok kullanılır hale gelmiştir. Pek çok kimse, kıta felsefesi terimini, **Kant**'la [özellikle onun *Yargı Gücünün Eleştirisi*'yle (*Critique of Judgement*) ve **yüce** teorisiyle] başlatır; ancak daha yeni bir anlamda terim, fenomenoloji, varoluşçuluk, **yapısalcılık**, **postyapısalcılık**, **postmodernizm** ve **fark feminizmi** gibi akımlara göndermede bulunur. **Husserl** ve **Heidegger**'in fenomenolojisi, 20. yüzyılın sonlarında kıta felsefesindeki önemli etkilerden biridir (hemen her önemli postyapısalcı ve postmodernist düşünür, onların etkilerini kabul eder). Kıta felsefesi, **Marxizm** ve **Freudculuk** gibi entelektüel geleneklerden ve **Nietzsche** gibi kuraldışı felsefi figürlerden de serbestçe esinlenmiştir.

İngiliz filozof **David Cooper**, yararlı bir şekilde, kıta felsefesini aşağıdaki temel ilgilere sahip olarak tanımlar: (1) kültür eleştirisi; (2) araştırmanın artalan koşullarına ilgi; (3) “benliğin çöküşü” (yani, birlikli bir kişisel kimlik veya **özne** nosyonuna duyulan inancın yitisi). Bu tür ilgiler, İngilizce konuşan filozofların eserlerinde bulunabilse de, **Foucault**, **Derrida**, **Deleuze** ve **Liotard** gibi yeni figürlerin eserlerinde saplantı derecesinde yinelandıkları Kıta'da olduğu tarzda tartışmaya neredeyse hiç egemen olmazlar.

Fransız ve Alman düşüncesi ile özdeşleştirilse de, yine de bu geleneklerin dışında bir kıta filozofu tanımlamak olanaklıdır –Amerikalı filozof **Richard Rorty**, bu tür örneklerden biridir. Kıta felsefesi, aslında özgül bir kültürel ya da ulusal

gelenekten çok, belirli bir felsefi söylem “üslubu” ya da “tarzı” olarak dikkate alınmalıdır. [SS]

KIYASLANAMAZLIK

(INCOMMENSURABILITY) Pek çok **postmodernist**, “Sapir-Whorf hipotezi”nin bir versiyonuna bağlı kalırlar. Bu hipotez, en güçlü biçiminde, dilbilimsel yapıların düşünce kalıplarını koşullandığı ve dünya kavrayışımızı *belirlediği* yönündeki iddidir. Bu, farklı dilleri konuşanların, bir anlamda farklı dünyalarda yaşadıkları anlamında da ele alınabilir. Kıyaslanamazlık, ortak ölçütü olmayan iki nitelik ya da büyüklüğe göndermede bulunan matematiksel teoriden alınan bir terimdir. Nosyon, genelde dilin rolüne ilişkin tartışmalara taşınmaktadır. Yapıları, aralarında tam çeviriyi zor ya da olanaksız kılıyorsa, iki dil kıyaslanamaz. “Kıyaslanamazlık” terimi, bütün dillerin birbiriyle kıyaslanamaz olduğu yönündeki bir görüşle (ya da spekülatif varsayım) birlikte geçerlik kazanmaktadır.

Bu görüşün en kesin formülleştirimi, Willard van Orman Quine tarafından, tam da anlam fikrine dair daha genel bir şüphecilüğün parçası olarak sunulur. Quine, “çevirinin belirsizliği” olarak adlandırdığı şeyi dramatize eder. Bu, çeviri sürecinde kaybolabilen anlam nüansları olduğu yönündeki basmakalıp sözle aynı değildir; bunun yerine, tam da yakalanmayan anlam nüansları nosyonunun anlamsız olduğunu ima eder. Her dil, farklı bir nesneler dizisi öne sürer, dünyayı farklı bir tarzda haritalandırır. Thomas **Kuhn**'un eseri, bilimsel paradigmalara ilgilidir. En temel biçimi

minde bir paradigma, basitçe bir örnek modeldir. Ancak bilimsel teoriler bağlamında, bütün bir kavramlar sistemi arasındaki karşılıklı ilişkiye gönderme yapmak tarzında da ele alınır. Bilim felsefesi konusunda, birbirleriyle yarışan bilimsel paradigmaların ilkece kıyaslanamaz olduğunu öne süren pek çok postmodern yazar vardır.

Kıyaslanamazlık nosyonu, **Lyotard**'ın "**differend**" kavramında yeniden ortaya çıkar. Differend, politikleştirilmiş kıyaslanamazlıktır. Her parti yalnızca kendi dili ve böylece kendi dünyası içinde değil; aynı zamanda ilgileri ve hedefleri biçimlendiren bir "deyiş-rejimi" içinde de yaşar. Bir deyiş-rejimi diğeri üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışır. Kıyaslanamazlık, diller arasında saydamlık fikrini tutar. Differend, bir dil eylemiyle –ya da deyiş-rejimiyle– diğerrinin üzerinde yaratılmış bir saydamlığı ve deformasyonu ima eder. [LS]

KOOLHAAS, REM: MİMAR, TEORİSYEN, YAZAR (1944-) Günümüzde mimari sahnenin gözdesi ve Office of Metropolitan Architecture'ın (OMA) kurucusu olan Koolhaas, Hollywood'da uzun yıllar, mimari tutumunu açıkça etkileyen senaryo yazarlığıyla uğraştıktan sonra, yaşamının geç döneminde mimarlığa başladı. Londra'daki Architectural Association'ın en parlak yıllarında, bu kurumda öğrenim gören Koolhaas, Coney Adası'nı öven ve Manhattanizm'in "izdiham kültürü"nü ve "akıl-ötesi"liğini kutlayan *Çılgın New York* (*Delirious New York*) başlıklı bir resimli kitap sayesinde ün kazandı. Amerikan kentinin (Avrupa kentine karşıt olarak) temel karakterini yaka-

layan **metnin** lirik coşkunluğu, eklektik ve gerçeküstü bir mimari çizimler dizisiyle tamamlanır. Koolhaas, en radikal mimari **modernistlerin** düşünün –suprematist kent– aslında New York'ta radikal modernizmin özünde yer alan toplumsal programlamadan çok, emlak gelişiminin etkisi altında gerçekleştirilmesi **ironisiyle** büyülünir. Ayrıca, bu eğilimin doğrudan mimari görünümünün –"tipik" açık ofis bloğu planı– Rus avangardının da düşü olan çoğul mimari programların sürekli değişime ve uyuma izin veren bir görünüm olması olgusundan çok hoşlanır. Koolhaas'a göre bu plan, Avrupa mimarisi fikrinin ve onun başat özelliğinin –üretici olarak plan– sonuna da işaret eder.

Bu fikirler, onun –geçmiş avangard eğilimleri yeniden harekete geçiren, ancak kullanıldıkları alışılmadık tarzlardan yararlanan– "retroaktif" mimari kavrayışını şekillendirir. Bu fikir, yatay bir gökdelen olarak tasarlanan ve çok katlı yüksek bir binanın katlarına tekabül eden farklı işlevlere sahip bir arazi şeridi etrafında yapılandırılmış olan Parc de la Villette için katıldığı yarışmada, OMA'nın başarı kaanmasını sağlar. Bu proje, Koolhaas'ın New York Modern Sanat Müzesi'ndeki *Deconstructivist Architecture* adlı şaibeli bir sergiye katılmasına yol açtı. Bu sergide, o zamandan beri dünyanın her yerinde mimarlık öğrencileri arasında *de rigueur* [kaçınılmaz] bir üslup haline gelen, aşırı derecede biçimlendirilmiş ya da "abartılmış" modernizmin aslında postmodern estetiği, OMA çizimlerinde açıkça gösterildi.

Ün kazandığından beri Koolhaas, Rotterdam'daki Kunsthall'ın, Hague'daki

Ulusal Dans Sahnesi'nin ve Paris yakınlarındaki kanonik Villa Dal'ava'nın içlerinde yer aldığı pek çok projeyi gerçekleştirdi. Gayrimenkul esinli metropolis ilgisine rağmen, Koolhaas, son zamanlarda devasa planlama projeleriyle ilgilenmektedir ve Euro Lille'in master projesini gerçekleştirmiştir. Koolhaas, (hepsi geleksel modernist üslup içinde çalışıyor görünseler de) diğer mimarların ve ticari süreçlerin, projelerinin sağlığını bozmasından hoşlanır; söylediğine göre hareket noktasını, katkısıyla Le Corbusier'nin New York'taki BM vizyonunun sağlığını bozan ticari mimar Wallace Harrison'dan alır. Muazam projelere süregiden ilgisi, daha önce sözü edilen kategorilerdeki yazılarını ve projelerini bir araya getiren, mimarlık hakkındaki 1,400 sayfalık *Small, Medium, Large, Extra Large (SMLXL)* (1996) romanında yansımalarını bulur. [SGR]

KOONS, JEFF: SANATÇI (1955-) Koons, 1980'lerin ortalarında **Halley**, **Steinbach**, **Taaffe**, **Bleckner** ve **Levine** ile birlikte düzenlediği sergiyle ün kazandı. Bu süre boyunca eserlerinin, büyük ölçüde, boş vaktin ve tüketimin simgesel ve maddi açıdan büyük öneme sahip süreçler olduğu ekonomik bir düzen olan **post-endüstriyel** toplumda kültürün rolüne yönelik **postmodern** ilginin bir parçası olduğuna inanıldı. Steinbach'ın bu dönem eserlerine benzer bir şekilde, Koons, yerel ve gündelik nesneleri, galeri mekânlarına, dikkatleri neredeyse onların totemik anlamlarına çekecek bir tarzda yerleştirdi. Onun, "New Shelton Wet/Dry Double Decker"ı (1981) Pleksiglas kutulardaki iki elektrik

süpürgesinden oluşur. Her yerde mevcut, yine de ele geçirilmesi güç, hapsedilmiş, yine de güçlü eser, tüketim kültürüyle ilişkilendirilen **aura**'yı, büyüü ve kudreti kaydetmek için sergilenmişe benzer. Metaların donmuş mikro dünyasının dingin ataletini sıkıştıran benzer bir süreç, onun, iki basketbol topunu taşıyan su dolu cam konteynerin kendi soğuk, büyük materyalizmiyle bir yakınlık duygusunu hem davet ettiği hem de bozduğu, 1985 tarihli "2 Ball Total Equilibrium Tank"ını karakterize eder.

Bu anıtsal yalıtım, mülkiyet ve **iktidar**, tüketim ve bilgi, **arzu** ve kontrol, saflık ve yararlık arasındaki karşılıklı etkileşime yönelir. Bu içi oyulmuş ikonlar, postmodernizmin göstergelerini resim, fotoğraf ve **temellüğe** dayalı pratikten başka sanatsal mekânlarda arayan yazarların ilgisini çekti. Postmodernist pratiğin ciddi bir tanıtımını sağlayan Boston Sanatlar Enstitüsü'ndeki 1987 tarihli önemli *Endgame* sergisinde, Koons'un "dolayimli heykel"i, **simülasyon** sanatının bir örneği olarak tanımlandı. Gündelik metaları kendi sanatına taşıırken Koons'un, yetmiş yıl önce seri-imalat endüstriyel ürünleri sanat olarak sergilemeyi deneyimleyen **Duchamp**'ın "hazır-yapıtlar"ının dilini canlandırdığı öne sürüldü. Duchamp gibi Koons da, sanat alanını "gizemsizleştirmek" istedi. Ayrıca, metanın hayali niteliğiyle yüzleşirken Koons'un, gizemli bir özellik ya da ilkeye sahip görünen şeyin, **modern** sanat eserinden çok, sıradan bir tüketim nesnesi olduğunu bize zekice bildirdiğine inanıldı.

Koons, hepsi de yüksek sanatın kitle kültürü enkazı altında yok olduğunu gösteren çok büyük bir kitsch nesneleri ordusu toplamaya başlarken, 1980'lerin sonu onun eserlerinin metanın **yüce** boşluğundan uzaklaştığına tanıklık etti. Daha önce "dolayimli heykel"inin, sonsuzca tekrarlamalı geniş donmuş bir atalet alanını şekillendirdiği yerde, "Rabbit" (1986), "Louis XIV" (1986), "Fisherman Golfer" (1986) ve "Bear and Policeman" (1988), gösterişin hoş giden aşırı canlılığı ve bayağı bir kopyasıyla biçimlendirilir. Erken dönem eserlerin takıntılı açıklığı ve sonsuz temizliğinin yerine, yeni bir seri üretim hatıralar alanı buluruz. Boş vakit geçirme alanının yerini, turizmin coşkun, çılgın büyüğü aldı: artık, paslanmaz çelikten cüceler, "plastik" rokoko heykelticiler, bayağı Katolik porselen büstler, tahtadan Yorkshire teriyer köpekleri ve dekoratif "bingo-ödülü" süs kültürünün diğer unsurlarının hezeyanlı biçimi içinde, sonsuz bir hediyelik eşya gösterisiyle yüzleşiriz. Erken dönem eserleri, metalar geleneksel nesnelerden daha ilginç olduğundan, sanat galerisinin büyük bir mağaza haline gelişini ima ederken, bu geleneksel nesneler, sanat galerisinin hediyelik eşya dükkânının kitsch kültürüne uyduruluşunu onaylayarak, bir turist kültürünü kucaklıyor göründü. [CT]

KÖKSAP (RHIZOME) Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Bin Yayla*'da (*A Thousand Plateaus*, 1980), sistemlerin **postmodern** bir dünyada nasıl işlemesi gerektiğine ilişkin bir model olarak köksap nosyonunu ortaya attılar. Doğal dünyadaki başlıca köksap

örnekleri yumrukökler ya da yosunlardır ve Deleuze ve Guattari'nin ortaya koyduğu şekliyle üzerindeki herhangi bir noktadan bir diğerine bağlanabilmesi (yosunların birbirine sarılmasında olduğu gibi) köksapsal bir sistemin karakteristiğidir. Köksaplar, Deleuze ve Guattari'nin görüşüne göre, "bir düzeni sabitleştiren" ve böylece örtük biçimde kısıtlayıcı ve otoriter olan ağaçlara ve köklere tetat oluştururlar. Buradaki içerim; köksapların, ağaçların ve köklerin çizgisel gelişim modeli özelliğini taşıyamamalarından, postmodern dünyadaki sistemlere, çoğu Batı toplumunun onaylama eğiliminde olduğu ağacımsı hiyerarşilerden daha uygun bir temel oluşturarak, daha demokratik ve yaratıcı oldukları yönündedir.

Postyapısalcı ve **postmodernist** emsalleriyle ortak olarak Deleuze ve Guattari de, sıkı biçimde hiyerarşiye ve otoriteye karşıttırlar ve alternatif ağ kurma metotları bulmakla ilgilenirler. Köksap fikrine benzer bir şey, açıkça tanımlanabilir hiçbir "merkez"e ya da merkezî otoriteye sahip olmadığı gibi, sistemdeki herhangi iki nokta arasında sağlanacak bağlantıları benzer biçimde olanaklı kılan **İnternet**'te bulunabilir. [SS]

KÖKTENCİLİK

(FUNDAMENTALISM) Postmodernist filozoflar **büyük anlatıların** çökmekte olduğunu öne sürebilirler, ancak dinî köktencilğin dünya çapında artan popülaritesi, bunun aşırı iyimser bir değerlendirme olabileceğini ima eder. Belli başlı dünya dinlerinin çoğunda köktenci hareketler vardır: Hristiyanlık ve İslâm bunların en önde gelenleridir, ancak Hiduizm ve Yahu-

dilik'de de adanmış eylemciler vardır. Bir terim olarak köktencilik, yirminci yüzyılın başlarında Amerika'daki radikal Protestan evangelizmi tanımlamak için türetilmiştir. Hristiyanlık, inananlar tarafından İsa'nın babasız doğumu gibi) sorgulanamayan bir dizi temel inanca indirgenmişti. Bu bakış açısının merkezi, daha militan köktenci düşünce biçimlerinde tamı tamına doğru kabul edilen İncil'di. İslâm'da Kur'an açısından benzer tutumlar söz konusudur.

Köktencilik, bir ölçüde otoriteye karşı postmodern şüphecilğe bir tepkidir ve "otoriter zihniyetli" bir akım olarak tanımlanmaktadır. Bu iki kültürel hareket arasındaki ilişki ne kadar karmaşık olursa olsun, postmodernist teorisyenlerin iddia ettiklerinden daha büyük bir geleneksel inanç sistemleri pazarının ve bu inanç sistemlerinin tek tek inananlara sunabildikleri daha büyük bir güvencenin varolduğu açıktır. [SS]

KRISTEVA, JULIA: FEMİNİST PSİKANALİST, DİLBİLİMCİ, TEORİSYEN (1941-) Héléne Cixous ve Luce Irigaray'la birlikte Julia Kristeva, Fransız feminist teorisinin (*l'écritique féminine*) en ünlü savunucularından biridir. Bulgaristan'da doğan Kristeva, 1966'da, eserlerinin radikal dergi *Tel Quel*'e bağlı **yapısalcılar** ve **postyapısalcılar** grubu ile hemen ilişkilendirildiği Paris'e taşındı. Kristeva'nın en erken temel eseri, 1974'te yayınlanan, kimlik inşasında dil ve dilin rolüyle ilgili temel teorilerini ortaya koyduğu *Şiirsel Dilde Devrim*'dir (*Revolution in Poetic Language*). O, dilin kökenini anneyle

çocuk arasındaki ilişkinin hâlâ bozulmamış olduğu pre-Oedipal döneme yerleştirmede **Freud** ve **Lacan**'dan ayrılır. Kristeva'nın "göstergesel" adını verdiği şeyde, çocuk, annesinden ayrı bir kimliği üstlenmek yoluyla kendi anlamına sahip değildir ve bu nedenle benlik ve **Öteki** arasında bir iletişim aracına gerek duymaz. Bununla beraber, onun varoluşu, çocuğun aşamalı olarak düzenleyip kontrol altına almayı öğrendiği fiziksel güdüler, heyecanlar ve dürtüler tarafından düzenlenir ve bu, anlam pratiğinin temelini oluşturur.

Oedipal kriz, anneyle çocuk arasındaki ikili ilişkide babanın müdahalesine işaret eder ve çocuğun dile yönelik hareketini başlatır. Simgesel düzende çocuk, bağımsız bir **özne** durumuna gelir ve böylece hem etrafındaki dünyanın içeriğini belirlemek hem de diğer bağımsız öznelere iletişim kurmak için dile bağlanır. Bununla beraber, simgesel, göstergeselin yerini almaz: bunun yerine, iki "kiplik" bir söylem oluşturmak için birleşir.

Bu yüzden Kristeva'ya göre anlam, sayesinde her bir kipliğin diğerini düzenlediği göstergesel ve simgesel arasındaki dinamik karşılıklı etkileşim aracılığıyla üretildiğinden dolayı, dil sabit bir sistem değil, devam eden bir süreçtir. Göstergeselin enerjileri, yeni anlamlar üretmeye yönelik esnek ve yaratıcı bir dil kullanımına olanak sağlar, ancak düzenleyici simgeselin yetenekleri olmadan o, anlaşılmaz "psikozlu" hezeyan halini alır. Buna karşı simgesel, sözcükle nesne arasında tam bir uygunluk yaratmaya çalışır, ancak simgeselin varlığını dengele-

meksizin, bu, kendisiyle benlik arasındaki mutlak ayrımı koruyarak “öteki” olan şeyi kontrol etmeye yönelik totaliter bir dürtüye doğru geriler.

Farklı söylem tarzları, simgesel ile göstergesel arasındaki kararsız ilişkiden biçimlendirilir. Örneğin, söz-cükle betimlediği şey arasında çok az kaymaya olanak tanıdığından dolayı göstergesel, bilimsel dilde, neredeyse tamamen bastırılır. Bununla beraber, şiirsel dilde göstergeselin egemenliği ritim, sözdizimsel düzensizlikler ve metafor, metonimi ve müziksellik gibi dilbilimsel sapmalar aracılığıyla gösterilir.

Yine de, göstergeselin anneyle özdeşleştirilmesi olgusuna rağmen onun kullanımı cinsiyet-bağıntılı değildir; çünkü Kristeva, erkeklerin ve kadınların dille değişik ilişkilerinin olduğunu iddia eden dilbilimsel öz-cümlü türüne karşı çıkarak, Cixous ve Irigaray’dan ayrılır. Bu nitelikle şiirsel, ritmik ya da ifadesel dil, bilimsel söylemin zorunlu olarak “eril” olmasından daha fazla kadınların özel yetki alanı değildir. Aslında Kristeva’nın, göstergesel güdünün yaratıcı savunucuları olarak çok sık andığı yazarlar, Mallarmé ve James Joyce erkektir.

Kristeva, varolan burjuva çevreleri içinde politik iktidar arayan bir gündeme karşı çıktığını iddia ederek, kendisiyle daha geniş feminist hareket arasında sürekli mesafe bırakır. Bu hareketin, merkez ile çevreler arasındaki hiyerarşik ayrıma karşı temel bir başkaldırı ortaya koymaktan çok, bilinen güçlü/güçsüz karşıtlığını tersine çevirmekten başka bir şey yapmayacak bir diğer “efendi söylemi” haline gelme

tehlikesine yöneldiğini öne sürer. Kendi makalesi “Kadınların Çağı”nda (“Women’s Time”, 1979) ifade ettiği üzere: “Karşı-iktidarın ve karşı-toplunun bildik mantığı, zorunlu olarak, tam da kendi yapısı aracılığıyla, kendi özünü mücadele edilen toplum ya da iktidarın bir **simülakrı** olarak üretir”.

Bu makalede Kristeva, feminizm tarihinde iki evre belirler. 1968’den önce feminist talep, tarih içinde ve çizgisel zaman düzeninde eşit bir yere yönelikti. 1968’den sonra feminizmin ikinci kuşağı, kadınların erkeklerden temel farkını ve tarihsel ve politik alanın dışında kalma hakkını vurguladılar. Bununla beraber, her iki durumun da kendi kusurları vardır. İlk kuşak, anacıl olanın göstergesel gücüyle kuşatılırken, ikincisi, simgesele ilişkin her yetencğin kaybolabileceği boyutta onunla tamamen özdeşleştirilme riskine girer. Kristeva’nın anladığı şekliyle feminizme başkaldırı, bir üçüncü seçeneği yani çeşitliliğe ve farka olanak tanıyarak merkez ve çevreler arasındaki ayrımı bütünüyle yok eden akıcı bir söylemi oluşturmak için, anacıl zamanı ya da anneliği çizgisel zamanın tarihsel ve politik düzeniyle uzlaştırmak demektir. [SG]

KUANTUM MEKANİĞİ

(QUANTUM MECHANICS) Kuantum mekaniği, klâsik fizik ve Einstein’ın onda gerçekleştirdiği değişikliklerin giderek artan bir biçimde ürettiği anomalilerden ortaya çıktı. Üç uzamsal boyut artı bir zaman boyutundan oluşan klâsik fizik dünyası, içinde yaşadığımız geniş ölçekli, gözlemlenebilir yapılar ve olaylar dünyasıdır. İronik bir biçimde kuantum fiziğinin yaratı-

cılarından biri olan Niels Bohr, atomaltı parçacıklar ölçeğinde klâsik fizik yasalarının sınırlarını göstermek değil, klâsik gerçekliğin yıpranan dokusunu onarmak niyetindeydi. Bununla beraber, kuantum dünyasına giren Bohr ve diğerleri, bunun klâsik çerçevede bile kavranamayacağını anlamışlardı. Böylece kuantum mekaniğinde, Heisenberg'in belirsizlik ilkesinin ünlü betimlemesiyle temel sorun şudur: bütün ölçümlerimiz mikroskopik ve kuantum olmaktan çok, makroskopik ve klâsik olduğuna göre, atomaltı düzlemdeki olaylar makroskopik araçlarla nasıl ölçülebilir? Klâsik bir parametreyi –konumu– benimseyip, atomaltı bir parçacığı buna uygun olarak ölçersek, yalnızca hız gibi benzer klâsik parametre ölçüsünü feda etmekle kalmaz, aynı zamanda gerçekten bu parçacıkların davranışını da değiştiririz. Bununla beraber, parçacıkları bu biçimde ölçmezsek, kuantum olaylar, klâsik biçimde uyuşmayan kararsız olanaklar listesi haline gelir: örneğin klâsik biçimde ya canlı ya da ölü olan kuantum kediler, canlı ve ölü kedilerin üstdüşümü haline gelirler. Bir gözlemci fiziksel müdahalede bulunduğu, kedi bu ya da öteki klâsik duruma geri döner, ancak aynı zamanda kedinin kuantum durumlarına ilişkin bütün enformasyon hemen dağılır. [IHG]

KUHN, THOMAS: FİLOZOF, BİLİM TARİHÇİSİ (1922-1996) Başlangıçta fizik eğitimi gören Kuhn, kısa bir süre sonra felsefe ve bilim tarihine geçti ve orada özellikle bilimsel metot üzerine eserleri kendi seçmiş olduğu alanların dışında iyi yankı buldu. Birkaç önemli kitabın yazarı olan Kuhn, en iyi, tüm bir

entelektüel disiplinler alanında eleştirel tartışmada geniş ölçüde benimsenmeye başlayan (temelde “düşünce çerçevesi” anlamına gelen) tartışmalı kavramı “paradigma”yı ana hatlarıyla sunduğu *Bilimsel Devrimlerin Yapısı (The Structure of Scientific Revolutions, 1962)* ile tanınır.

Kuhn, genellikle bilim tarihini, tamamen değişmez bir şekilde, mevcut teknik ve teorik sofistikasyon durumumuza olanak sağlayan sürekli bir bilgi birikimi süreci olarak gören emsallerinin çoğundan, çok daha radikal bir bilim tarihi görüşünü benimsedi. Öte yandan, Kuhn'a göre bilim tarihi, dönemsel olarak düşünce devrimlerinin gerçekleştiği ve yeni teorilerin eskilerini silip süpürdüğü çok daha fazla heyecan verici ve hatta kaotik bir hadiseydi. Bu yüzden, bilimsel devrimler normdular ve her başarılı devrim, beraberinde ciddi biçimde eskisine karşıt yeni bir paradigma getirdi. Böylelikle, Ptolemaos astronomisinden Copernicus astronomisine (evrenin merkezi olarak dünyadan merkez olarak güneşe) geçiş, uzlaştıramayan iki karşıt dünya görüşünü içerdi: ya birine ya da diğerine inanmak gerekiyordu. Kuhn, *Copernicus Devrimi*'nde (*The Copernican Revolution, 1957*) tam da bu konuyu inceledi. Benzer bir **paradigma değişikliği**, Albert Einstein'ın, (Newtoncu fiziğin ilkelere dolaysız bir şekilde karşı çıkan) görelilik üzerine eserine eşlik etti; son yıllarda, kamuyu ilgilendirdiği kadarıyla, bu tür değişiklikler, oldukça şaşırtıcı düzenlilikle gerçekleşme eğilimindedirler.

Paradigma kendini kurar kurmaz, Kuhn'un “olağan bilim” adını verdiği

şey kabul ediliyordu. Olağan bilim, mevcut teoriler dizisinin çevremizdeki dünyada bulunan fenomenlere uygulanmasından ve bilimizde olabil-
diğince çok boşluğu tıkamaya çalış-
maktan ibaretti: Kuhn'un terminolo-
jisinde "bilmece çözümü". Aslında
çoğu bilimadaminin kariyeri, mevcut
paradigma ilkelerine göre yürütülen,
tam da bu tarz bilmece çözümünden
oluşuyordu. Başat teori, bazı sorunları
yanıtsız bıraksa bile azimle devam
ettiriliyordu ve eğer gerekliyse, *geçici*
düzenlemeler denenip otoritesi
korunuyordu. Bununla beraber, er geç
(Ptolemaosçu astronomide gezegen-
lerin kesin rotaları gibi) çözüme ısrarla
karşı koyan sorunlar, bir kararsızlık
dönemine eşlik ederek, rakip çeşitli
teorilere yer vererek, başat bilimsel
teoriyi daha önceki anomalileri
açıklamaya muktedir yeni bir paradig-
manın kuruluşuyla sonunda çözülecek
bir şüpheye düşürüyordu. Böylece
Copernicus astronomisi, gezegenlerin
konumunu, Ptolemaosçu sistemin
yapabileceğinden *çok* daha büyük bir
doğrulukla ve Ptolemaosçu astro-
nominin son zamanlarda gerektirdiği
geçici düzenlemeler kalabalığı olma-
dan öngörebiliyordu.

Eski ve yeni paradigmaların
dünyaya görüşleri arasındaki **kıyasla-
namazlık** derecesi, eski paradigmaya
inanınların her zaman yeni paradigma-
ya döndürülemeyeceğini ifade ediyor-
du ve Kuhn'un da işaret ettiği gibi,
yeni paradigmanın, kendisine karşı
çıkan eski bilimadamları kuşağı orta-
dan kayboluncaya kadar tamamen
başat olmadığı çoğu kez doğrudu.
Kuhn'a göre, bilimsel devrim, bilim
tarihinin zorunlu ve hayati bir par-

çasıdır ve Kuhn bu açıdan politik
tarihle bilim tarihi arasında pek çok
paralellikler görür. Her iki durumda da
amaç, ilerlemelerine engel olan ve yeni
fikirlerin ve metotların değerini, as-
lında gerekliliğini, kabul etmektense
kendi ayrıcalıklarını ve otorite aurasını
korumakla daha çok ilgilenen kurum-
ları değiştirmektir.

Kuhn'un **postmodernizm** için
önemi, bir paradigmanın ötekinden
zorunlu olarak daha iyi olmadığı,
basitçe şeylere başka bir bakış tarzı
oluşturduğu nosyonunda yatar.
Postmodern başvuru açısından paradig-
malar, şüphesiz bazılarının diğerlerine
göre daha inandırıcı olduğu, ancak hiç
birisinin mutlak doğruyu elinde tuttuğu
iddiasında bulunamadığı etkili "**anlatı-
lar**"dır. Her biri, diğer dünya görüşleri
tarafından yeri kapılabilen bir dünya
görüşü oluşturur. Kuhn'un fikirleri,
çok ihtilaflıdır ve özellikle bilim
felsefesi çevrelerinde hem muğlak hem
de aşırı saf bir tarihsel süreç açıklaması
sunduğundan dolayı paradigma nosyo-
nuna saldırılmaktadır. Sir Karl Popper,
Kuhn'un görüşlerinin öfkeli bir eleştir-
menidir ve bu iki adam ve destekçileri
arasında yürütülen tartışma, 1960'ların
ve 1970'lerin çoğunda bilim felsefe-
sinde egemen olmuştur. Bilim felsefesi
dışında, paradigma nosyonu, özellikle
kültürel değişim tartışmaları bağla-
mında çok rağbet görür. [SS]

KÜÇÜK ANLATI

(LITTLE NARRATIVE) Jean-François
Lyotard'ın **büyük anlatılarında**
(Marxizm ya da Hegelci dialektik gibi
her şeyi kuşatan açıklayıcı teorilerde),
bireyler baskı altına alınırlar ve
kendilerini büyük anlatıları kontrol

edenlerin amaçlarına kurban ediliyor bulurlar. Böylelikle, Sovyet modeli içinde Marxizm, Parti'nin tüm hakikati bünyesinde topladığı varsayıldığından, bütün bireylerin Komünist Parti çizgisini izlemelerini talep etti. Lyotard, bunun, muhaliflerin acımasızca bastırıldığı ve yaratıcılığın boğulduğu totaliter bir topluma yol açarak bireysel inisiyatifini nasıl yok ettiğine işaret eder. Bununla beraber, büyük anlatıların başarısızlıkları yirminci yüzyılın sonlarında iyice kabul edilmiştir (Sovyetler Birliği'nin ve onun uydu devletlerinin çöküşü bu yüzden gerçekleşmiştir) ve günümüzde desteklememiz gereken şey, küçük anlatılardır. Bu küçük anlatılar, özgül toplumsal bozukluklara karşı çıkmaya çalışan taktik gruplaşmalardır (ya da çıkar koalisyonlarıdır). Lyotard'a göre, Paris'te 1968 *événements*'inde işçi-öğrenci işbirliğinin göze çarpan bir örnek oluşturduğu küçük anlatılar, devam etmek için değil, sınırlı, kısa vadeli amaçları gerçekleştirmek için tasarlanırlar. Birey de, devlet ya da çokuluslu şirketler gibi otoriter büyük anlatı **iktidarına** karşı koymaya çalışan nihai küçük anlatı olarak kabul edilebilir. [SS]

KÜLTÜREL GÖRECİLİK (CULTURAL RELATIVISM) Kültürel görecilik kavramının ilk açık ifadesi, muhtemelen, Herodotus'un, hepimizin içinde doğduğumuz toplumun geleneklerine uyduğumuzu ve sonuç olarak bütün bu geleneklere itibar edilmesi gerektiğini gözlemlediği *Tarihler*'in (*The Histories*) III. Kitap'ında ortaya çıkar. Bunu izleyen iki bin yıl, bu ilkenin ciddi bir biçimde sarsaklanışına tanık olur. Diğer kültür-

lerin farklı değer sistemleriyle işlediği kabul edilebilmesine rağmen, antik çağın sonlarından 19. yüzyıla kadar, Batılı kültürde yabancı (Afrikalı, Doğulu, Yerli Amerikalı) kültürlerin Batılı "rasyonalite"nin üstün konumundan yargılanabileceği yönünde ortodoks bir görüş mevcuttu.

Bütünyle gelişmiş bir kültürel görecilik teorisi, 20. yüzyılın başlarında **modern** antropolojinin yükselişine kadar beklemek zorunda kaldı. Birkaç Amerikalı antropolog, Batılı olmayan kültürleri "içeriden" anlamaya giriştiler. Öteki kültürlerin uygun incelemesi, bu kültürlerin değerlerine, geleneklerine ve inançlarına tam bir dalışı gerektirmeye başladı. Öteki toplumlar, öz-denetimli ve öz-olumlayıcı "organik" biçimler olarak görülmeye başlandı. Bunun sonucu esaslı bir ahlâkî görecilikti: neyin doğru neyin yanlış olduğu, her bir kültür içinde tanımlanır ve iki farklı kültürel/ahlâkî sistemin değerlendirilebileceği nesnel bir konum yoktur. [AM]

KÜLTÜR İNCELEMELERİ (CULTURAL STUDIES) Kültür incelemeleri kapsamlı bir kültür tanımıyla işler. Yani kültür incelemeleri, Matthew Arnold'ın "düşünülen ve söylenenlerin en iyisi" (*Culture and Anarchy*) adını verdiği şeyin incelenmesinden çok, düşünülen ve söylenen her şeyin incelenmesi anlamında "demokratik" bir projedir. Basitçe ifade etmek gerekirse kültür, (kendi biyolojimizin de içinde yer aldığı) doğayı yaşama şeklimizdir; günlük yaşamlarımızda ürettiğimiz ve karşılaştığımız paylaşılmış anlamlardır. Kültür, belirli "**metinlerde**" somutlaşan özsel bir şey

(yani anlam yüklenebilecek bir meta, nesne ya da olay) değil, günlük yaşamlarımızda karşılaştığımız “metinler” aracılığıyla ve onlar üzerinden anlam üretme pratikleri ve süreçleridir. Öyleyse bu yolla, anlamların üretimi, dolaşımı ve tüketiminden kültürler oluşturulur. Bu yüzden bir kültürü paylaşmak, fark edilebilir benzer tarzlarda dünyayı yorumlamaktır –onu anlamlı kılmaktır.

Kültürü, paylaşılan anlamların üretim pratikleri ve süreçleri olarak görmek, kültür incelemelerinin kültürlerin ahenkli, organik bütünler olduğuna inanması anlamına gelmez. Tersine, kültür incelemeleri, dünya ve içindeki her şeyin çok farklı tarzlarda anlama sahip kılınabildiğini öne sürer. Bu gözönünde tutulursa, dünyaya anlam yükleme –“doğru” anlam(lar) üzerinde ısrar etme– çelişkisi neredeyse kaçınılmazdır. Kültür incelemelerinin temel ilgisi, bu çelişkidir –kültür ve iktidar arasındaki ilişkilerdir.

Eğer anlam doğada sabit ve güvence altına alınmış bir şey değil de, doğayı kültür içinde ifade etmenin belirli yollarının sonucuysa, o zaman bir şeyin anlamı hiçbir zaman sabit, nihai ya da gerçek olamaz; anlamı her zaman bağlamsal ve olumsal olacak, ayrıca değişen iktidar ilişkilerine daima maruz kalacaktır. Bu, dünyanın bütün maddeselliğiyle varolduğunu inkâr etmek değil, dünyanın yalnızca kültür içinde anlamlı kılınabileceğini vurgulamaktır. Üstelik, kendi biliş biçimlerini dünyada gidimli biçimde dolaşıma sokma iktidarındakiler tarafından üretilen başat dünyayı bilme –anamlı kılma– tarzları, bizim görme, düşünme ve eyleme tarzlarımız üzerinde otorite

kurmaya başlayabilecek görme, düşünme ve eyleme tarzları üretirler; yani bize kendileri üzerinden anlamların üretilbildiği ya da eylemlerin yürütülebildiği yazılı “belgeler” sağlarlar. Bu, kültür incelemelerinin kültür ve iktidar arasındaki ilişkiler üzerine odağında, anlamlama pratiklerini ve süreçlerini önemli bir mesele kılar. [JS]

KÜLTÜREL MATERİYALİZM (CULTURAL MATERIALISM)

Kültürel materyalizm, eleştirmen Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield tarafından kendi eserlerini (ve aynı düşüncede olan eleştirmenlerinkini) tanımlamak için kullanılan terimdir. Dollimore ve Sinfield, kültürün kendi üretim koşullarından ve tarihteki alımlanışından ayrılmayacağını ileri sürerler. Terim, ilk kez Raymond Williams tarafından, 1980’lerin başlarında “bütün anlamlandırma biçimlerinin, kendi üretimlerinin gerçek araçları ve koşulları içinde çözümlenmesi”ni tanımlamak için türetilmiştir. Kültürel materyalizmin “temel aksiyom”u, Sinfield’in ifade ettiği şekliyle “kültür politiktir” kabulüdür. Dollimore’a göre, “politik anlamı olmayan hiçbir kültürel pratik yoktur”. Çözümleme metodları, oyunları, örneğin Shakespeare’in oyunlarını, evrensel, sonsuz değerler hazinesi kılan daha tutucu okumalarla uyuşmayan, politik bağlantılı ve teorik biçimli yakın okumalar şeklini alır. Bu bakımdan Marx’tan çok Foucault’yu dikkate alan daha karamsar bir çözümleme metodu olmasına rağmen kültürel materyalizm, Amerikan yeni tarihselciliğine benzer ve pek çok postmodern eleştirmenin yaptığı gibi, Rönesans dramasında “yıkım”ın nihai olarak içerildiğini ve başından beri

kendini sağlamlaştırmak için **iktidarın** bir hilesi olabileceğini ileri sürer. Dollimore bu eserleri “yararlı” bulur, ama bunların ayrıntılı biçimde sayılıp dökülmesinden doğacak tehdidin, en azından kendilerine bir ifade biçimi vereceğini öne sürer. [PD]

KÜRESELLEŞME

(GLOBALIZATION) Küreselleşme, ulus devletin giderek önemsiz bir role sahip olduğu dünya çapında ekonomik bir pazar yaratmaya çalışır. Küreselleşmeyi, ya postmodern ideallerin bir özelliği ya da **postmodern** ideallere bir tehdit olarak görmek olanaklıdır. Ulus devletlerin **iktidarı**, çokuluslu güçlerin ürünlerini en düşük fiyata dışarı satabilme kabiliyetleriyle kesinlikle zayıflamıştır. Batı’da tüketilen ürünlerin pek azı gerçekten orada

üretilmiştir. Ulus devlet iktidarını azaltmak, bunun bireysel özgürlüğü arttıracaklarını düşünen özgürlükçülerin uzun vadeli bir amacıdır. Ancak bunun yerine iktidar çokuluslu güçlerin eline geçerse, birey pek çok bakımdan daha kötü bir duruma düşecektir –her şeyden önce çokuluslu güçler seçimlerde seçmenleri yanıtlamak zorunda değiller. Küreselleşme karşıtı hareket, basitçe dünya çapında ve hatta üretimin çoğunun aktarıldığı üçüncü dünyada işçilerin yaşam standartlarını kötüleştirceğini öne sürerek, bu iktidar değişikliğine kesinlikle karşı çıkar. Küreselleşme, pek çoklarının postmodernizm ideallerine yönelik bir tehdit olarak gördüğü **pazar köktencilliğini** (denetimsiz kapitalizm), kendi işleyiş metodu olarak destekleme eğilimindedir. [SS]

LACAN, JACQUES: PSİKANALİST (1901-1981) Psikanalist ve filozof Jacques Lacan, Claude **Lévi-Strauss**, Michel **Foucault** ve Roland **Barthes**'la birlikte Fransız "yüksek" **yapısalcılığının** merkezî figürlerinden biriydi. Foucault ve Barthes gibi, onun eserleri de, **postyapısalcı** ve **postmodernist** düşünceyi etkilemeye devam edecek kadar uyarlanabilir ve verimli olduklarını kanıtlamaktadırlar. Aslında Lacan, postmodernizmin kurucu babalarından birisidir –onun söz oyunları kesilen, imalarla ağırlaşan, yoğun, güç ve bükümlü nesri; baş döndürücü imge kaçışları; çoğu kez apokaliptik üslubu, tüm bunlar postmodernist söylemi etkilemiştir. Lacan, bir makaleler ve yazılar derlemesi olan *Yazılar*'ın [*Ecrits*] 1965'te yayınlanmasıyla tanındı. Psikanalistlere verilen haftalık eğitim seminerlerinin kopyaları görünmeye devam ediyor.

Lacan'ın eserleri, Sigmund **Freud**'la genişletilmiş bir tartışma olarak görülebilir de, bu, Lacan'ın **Hegel**, sürrealizm, yapısalcı dilbilim ve Lévi-Strauss antropolojisini temellüküyle aydınlatılmış bir tartışmadır. Lévi-Strauss, akrabalık ilişkilerini ve ilkel mitleri anlamak için Saussure'ün yapısalcı metodunun nasıl kullanılabileceğini göstermişti ve 1950'lerin başlarından 1981'deki ölümüne kadar Lacan, insan psikesinin temel oluşturucu yapısını haritalandırmak için aynı metotları kullanmaya girişti.

Diğer büyük yapısalcılar gibi Lacan da dilden hareket eder. Pek çok

açıdan eserleri, Saussure'ün dille ilgili kavrayışlarının zihnin işleyişine doğru genişletilmesidir. Muhtemelen Lacan'ın en ünlü ifadesi, bilinçaltının bir dil gibi yapılandığı iddiasıdır. Bu, bilinçaltının dille aynı araçlarla işlediğini ve yalnızca *dilden dolayı* varlığa geldiğini ifade eder. Saussure, dile *anlam* üretme yeteneği veren şeyin, **farklar** sistemi olan bütün bir dil yapısı olduğunu öne sürmüştü. Saussure'e göre bir sözcük (gösteren) ve taşıdığı bir fikir (gösterilen) arasındaki bağ, tamamen rastlantısal; yine de Saussure, ilişkide belli bir istikrar olduğunu öne sürer. Jacques **Derrida** gibi Lacan da, bu arayışlı ilişkiye karşı çıkar. Lacan'a göre sözcükler daima diğer sözcüklere göndermede bulunur: gösterenler sabit ya da belirli bir anlama hiç ulaşmadan boyulu boyunca kaydığımız bir zincir oluştururlar. Bir cümleye her zaman ekleme yapılabilir, ancak bu ekleme onun anlamını tamamen değiştirebilir. Her ikisi de, bir gösterenin diğerinin yerine geçişini içeren metafor ve metonimi, gösteren ve gösterilen arasındaki bağları daha öte bozar.

Lacan'ın dile vurgusu, Freud' un Amerikan takipçileri arasında yaygın olan indirgemeci, biyolojik Freud okumasına karşı tepkisinin bir parçasını oluşturur. Aslında Lacan'ın "Freud'a dönüş"ü, ustanın düşüncelerimizin, duygularımızın ve davranışlarımızın biyolojik kökenlerinin toplumsal ya da kültürel faktörler lehine önemsizleştirildiği *Düşlerin Yorumu* (*The Interpretation of Dreams*) ve *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* (*The*

Psychopathology of Everyday Life) gibi erken eserlerine bir dönüştür. Lacan, bu biyolojik-olmayan güçler alanını, örneğin **Oedipus** karmaşasını dilsel bir etkileşim tarzında yorumlayarak genişletir: enest tabusu, dilbilimsel “baba” ve “anne” kategorilerine dayanan, biyolojik içgüdü ya da gereksinimden tamamen bağımsız kültürel bir fenomendir.

Aslında Lacan’a göre, biyolojik gereksinim kavramı, büyük ölçüde *arzu* kavramı tarafından yerinden edilir. Bir gereksinim tatmin edilebilir, ancak arzu bastırılamaz. Bir çocuk, annesinin sütüne tatmin edilebilecek bir gereksinim duyar, ancak annesinin sevgisini arzular ve bu sevgi arzusu hiçbir zaman tatmin edilemez.

Lacan’ın gelişim modeli, bir birleriyle bağlantılı üç “düzen”i –imgesel, simgesel ve gerçek– içerir. İmgesel evre, çocuğun kendisini, ilk kez aynada şişman ufak tefek bir şeyin parçalanmış, uyumsuz bir karmaşasından çok, tutarlı bir kendilik olarak gördüğünde, tanımasıyla başlar. Ancak bu birlik aldatıcıdır, bir bütünleşme idealidir. Çocuk imgeselden simgesele –kültür dünyası, dil dünyası ve özellikle gösterenler dünyası– çıkar. Bu, insan öznesinin içinde varlığa geldiği kültür alanı, istikrarın dayatıcısı olarak hareket eden, yasanın sözü olan imgesel “Baba’nın adı”nın hâkim olduğu bir dünyadır. Gerçek, hiçbir anlamda “gerçek dünya” değil, imge ve simgelerden kurtulan bir dünyadır, nevroz semptomlarının arkasına gizlenen tehditkâr bir yokluk.

Lacan, edebi incelemelerde ve özellikle feminist teoride büyük bir

etkiye sahiptir. Feministler, sertlik yanlısı biyolojik cinsiyet farkı teorilerinden bir kaçış sunar görünen Lacan’ın cinsiyet ayrımının kültürel/dilbilimsel kökenleri üzerine vurgusuna önem vermektedirler. Bununla beraber feministler, Lacan’ın söyleminde derin biçimde gömülü ataeril varsayımları sert bir biçimde eleştirirler. [AM]

LACLAU, ERNESTO: POLİTİKA TEORİSYENİ (1935-) Laclau, (büyük ölçüde kendi ismiyle de yayın yapmasına rağmen), özellikle, politika filozofu Chantal **Mouffe** ile birlikte yazdığı eserleri bakımından **post-Marxizm** alanında başlıca isimlerden birisidir. Laclau ve Mouffe’un birlikte yazdıkları temel eser, *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politika Doğru* (*Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 1985) günümüzde kendi hakkıyla ayırt edici bir teorik konum olarak post-Marxizm’in gelişimine en önemli katkılardan biri olarak kabul edilir.

Teorik bir akım olarak post-Marxizm, en iyi şekilde, Marxist inançları tamamen reddedenlerle, **Marxizm’i yapıbozum**, feminizm ve **postmodernizm** gibi daha yeni kültürel ve felsefi teorilerle birleştirmeyi arzulayanlar arasındaki gergin bir koalisyon olarak betimlenebilir. İlk gruba, hepsi geç kariyerlerinde Marxizm’e kendi tarzlarında sırtlarını dönen Jean-François **Lyotard**, Michel **Foucault** ve Jean **Baudrillard** gibi figürleri yerleştireceğiz; sonraki gruba, amaçlarını hızla değişen kültürel koşulları hesaba katmaya ilişkin Marxist geleneğin yeniden canlandırılması olarak gören

Laclau ve Mouffe'a yer vereceğiz. Bu yüzden, post-Marxizm, her şeyden çok Marxizm'in mirası karşısında takınılan tutuma ilişkin bir meseledir. *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, Marxizm'in, kendi otoriter imgesinin birazını dağıtması ve evrensel olarak uygulanabilen teoriler nosyonuna şüphe duyan yeni bir izleyiciye kendisini çekici kılması için gözden geçirilip düzenlenmesine yönelik gözde pek bir istekdir.

Laclau ve Mouffe, yirminci yüzyıl boyunca kültürel iklimin çok radikal bir şekilde değiştiğini ve böylece homojen toplumsal sınıflara (örneğin işçi sınıfına) duyulan inanç gibi ya da sosyalizmin tarihsel kaçınılmazlığı gibi klâsik Marxizm'in "apaçık hakikatler"i olarak kabul edilen şeylerin çoğunun, artık dikkatli bir incelemeye dayanmadığını öne sürerek, Marxist düşüncede bir kriz saptarlar. Açık bir biçimde ortaya koymak gerekirse, Marxizm günümüzde kendisini ya yeniden yönlendirecek ya da ölümcül bir çöküşe girecektir. Yazarlar, teorik alandaki yeni gelişmeler kadar, hem Marxizm'i hem de son zamanlarda ortaya çıkan çeşitli yeni toplumsal hareketleri (feminizm, **Yeşiller** ya da etnik ve cinsel azınlıklar gibi) kuşatacak bir "radikal demokratik politika" fikrini yayıyorlar. Onlar, Marxist düşüncedeki istikrarsızlıkları ve paradoksları göstermeye çalıştıklarından ve böylelikle otoriteye yönelik iddialarını temelden yoksun kıldıklarından dolayı, kendi yaklaşımlarını geniş ölçüde yapıbozumcu olarak tanımlıyorlar. Aslında onlar, kendisini bütün teorileri sona erdiren bir teori olarak gören ve çoğulculuğa her bağlanmayı yalnızca sapkınlık olarak

kabul edebilen klâsik Marxist düşüncenin, politik **çoğulculuğu** kucaklaması ve dogmatizminden vazgeçmesi gerektiğini kastederek, Marxizm'in önemsiz bir duruma düşme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını ve güncelleşmek zorunda olduğunu öne sürüyorlar. Bu yüzden Laclau ve Mouffe, solun, daha alışılmış bir pratik olarak kendi ideolojisini otoriter bir tarzda bütün politik mücadelelere dayatmaya çalışmaktan çok, bilinçli bir biçimde yeni toplumsal hareketlerle yapabildiğince çok bağlantı kuracağı bir "demokratik devrim"i talep ederler. Laclau ve Mouffe'un ortadan kaldırılmasını istedikleri şey, tam da bu otoriterizmdir.

Laclau ve Mouffe'un fikirleri, Marxizm'in bir "gelişme" gereksinimi içinde olduğu ya da yapıbozum gibi teorilerden öğreneceği önemli bir şey olduğu nosyonunu reddeden, geleneksel eğilimli Marxistler ile önemli bir ihtilafa yol açar. Bu tür bir takipçi açısından Marxizm'in ötesine gitmek onu yeniden canlandırmak değil, Marxizm'in mirasına ihanet etmektir. Laclau ve Mouffe, soldakilerin çoğu açısından yeni fikirlerin sosyalizmle bağdaşmamasına karşılık, sosyalist projenin yeni fikirlere daha çok açık olacak şekilde yeniden biçimlendirilmesi zorunluluğuna duydukları inancı yineleyerek, kendi eleştirmenlerini güçlü bir biçimde yanıtladılar. Niyetlerinin içtenliğinden şüphe edilmese de, bu eleştirmenlerinki, Marxizm'in kalıntısından başka bir şey olarak görülemez.

Postmodernist bir bakış açısından, Laclau ve Mouffe, bir "**büyük anlatı**" olarak Marxizm'in çöküşünün

(Marxizm'in mutlak hakikati elinde tutan evrensel bir teori olma iddiasını savunmaya kesinlikle istekli değiller) temsilcileri ve genel olarak büyük anlatı geleneğinin yerini alan yeni çoğulculuk dalgasının bir parçası olarak görülmelidirler. Artık bu dar anlama sıkı bir biçimde bağlanmaya hazır olmasalar da, Lyotard, Foucault ve Baudrillard gibi post-Marxistler'den ayrıldıkları nokta, Marxizm'in ruhundan bir şeyi elde bulundurma arzularında yatar. [SS]

LATOUR, BRUNO: SOSYOLOG (1947-) Latour, postmodernitenin kültürel krizin etkili bir çözümü olmaktan çok, bir belirtisi olduğunu öne sürerek hem **modernite** hem de **postmodernite** projelerini eleştirmektedir. En iyi bilinen kitabının başlığının da gösterdiği gibi Latour, *Asla Modern Olmadık (We Have Never Been Modern, 1991)* inancını taşır. Bu yüzden postmodern olma iddiasının hiçbir anlamı yoktur: henüz gerçekleşmemiş şeyin sonrası olamazsınız. **Modernistlerin** popülerleştirdiği, **Aydınlanma** döneminden bu yana geçmişten kesin bir kopuşun olduğu nosyonunu reddeder. Bunun yerine Latour, kendisini "modern-olmayan" (ya da "modern-dışı") olarak tanımlamak yoluyla kopuştan çok kültürde sürekliliği vurgulama eğilimindedir. Modern olmamak, farklı alanları işgal eden bilim ve politikayla birlikte modern düşüncenin teşvik ettiği doğa-kültür ayrımını kabul etmeyi reddetmektir. Latour'a göre doğa ve kültür, bilim ve politika içinden çıkılmaz şekilde karışmıştır ve bunu fark ettiğimizde modern olmaya son veririz. Sosyopolitik kurumlarımızın yeniden

düşünüldüğünü talep eden ozon tabakası tartışması gibi doğa ve kültür **melezleriyle** karşılaşırız. Latour'a göre ne modernite ne de postmodernite bunu gerçekleştirme araçlarını sunar ve bunun yerine Latour doğa ve kültür ayrımının silineceği ve melezlerin ilgi odağı olacağı bir "orta krallık" varsayar. "Modern-olmayan Oluşum" projesinde, özgürlük kültürel açıdan yararlı melezler seçme kapasitesi olarak ve demokrasi de, bu tür melezlerin yetiştirildiği devlet olarak yeniden tanımlanır.

Latour geniş ölçüde bilim sosyolojisi üzerine yazmaktadır. Steve Woolgar'la birlikte yazdıkları *Laboratuvar Yaşamı: Bilimsel Olguların Toplumsal Yapılanması (Laboratory Life: Social Construction of Scientific Facts, 1979)* adlı kitap, bilimsel olguların (bu örnekte insan beynindeki özel bir hormonun keşfinin) bir bilimsel "doğruluk" olduğu kadar, araştırma zorunluluklarının ve destekleme mekanizmalarının ürünü olarak da kabul edildiği yapılandırmacı bilim görüşü olarak bilinen şeyin bir örneğidir. Bu tür incelemeler, bilimsel metodun varsayımsal amacına şüphe düşürür. Postmodern hareketi eleştirmesine rağmen, Latour'un bu alandaki eserleri hareketin ilgilerine çok yakın görünür [SS]

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: ANTROPOLOG, KÜLTÜR

TEORİSYENİ (1908-) Lévi-Strauss, başlangıçta hukuk ve felsefe üzerine çalıştı, ancak nihayetinde antropolojiye döndü ve bu disiplinin yirminci yüzyıldaki en önemli sözcülerinden biri haline geldi. Ayrıca, **yapısalcı**

akımın en seçkin figürlerinden birisidir ve çeşitli antropolojik incelemeleri yapısalcı yaklaşımın klâsikleri olarak kabul edilir. Bu açıdan Lévi-Strauss, seçkin statüsü gözönüne alınırsa, yapısalcı antropolojinin arkasında yatan metodolojiyi, özellikle sistem inşa eden eğilimini çok eleştiren **postyapısalcı** akımın başlıca hedefi olmaktadır.

Lévi-Strauss'un önde gelen ilgisi, kültürel fenomenlerin temel oluşturan derin yapılarını tanımlamaya yöneliktir ve araştırması, dil modeli üzerine yapılandırılması gerektiği kabul edilen bu fenomenlerdeki kalıpların ve ortak özelliklerin bulunmasına yoğunlaşma eğilimindedir. *Çiğ ve Pişmiş*'de (*The Raw and the Cooked*, 1964) yeralan en ünlü çözümleme yazılarından birinde, görünüşe göre tamamen farklı bir grup Güney Amerika kabile mitinin, masaldan masala ustaca değişikliklere (ya da "dönüşümler") uğrayan benzer bir temel oluşturucu yapıya ve anlatı unsurlarına sahip bir temanın çeşitlemeleri olduğu öne sürüldü.

Bütün yapısalcı teorisyenler gibi Lévi-Strauss da, kendi insan davranışı sınıflandırmasının temel biçimlerinden biri olarak, doğa/kültür ayrımıyla **ikili karşıtlıkları** geniş bir biçimde kullanır. Teori, insan davranışının bütün örneklerinin bu karşılıklı dışlayıcı kategorilerden birine ya da diğerine ait olması gerektiği yönündedir; ancak Lévi-Strauss, ensest tabusunun her iki kategoriye de giriyor görüldüğünü kabul etmek zorunda kalır. **Derrida**, Lévi-Strauss'un kabulünün genel olarak yapısalcı metodolojiye ve özellikle ikili karşıtlıklar ilkesine şüphe düşürdüğünü öne süre-

rek, özellikle bu meselede onu eleştirmektedir. Derrida'ya göre Lévi-Strauss, her şeyi, önceden düzenlenmiş, derli toplu sistemlere oturtmaya yönelik yapısalcı **arzunun** -Derrida'nın otoriter olarak kabul ettiği bir eğilim- simgesi haline gelir. [SS]

LEVINAS, EMMANUEL:

FİLOZOF (1905-1995) Litvanya'da Yahudi bir ailede dünyaya gelen Levinas, Fransa'da felsefe eğitimi gördü. 1928'de Edmund **Husserl**'le fenomenoloji çalışmak için Freiburg'a gitti ve Martin **Heidegger**'in eserleriyle tanıştı. Daha sonra Strasburg'a dönüp Fransız vatandaşlığına geçen Levinas, Alman fenomenolojisini büyük ölçüde Fransa'ya tanıtan kişidir. Levinas Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel, Jean Wahl, Maurice Merleau-Ponty ve Maurice Blanchot'yu etkileyerek, fenomenolojinin Fransız varoluşçu koluyla ilişki kurdu. Ancak kendi orijinal felsefesine ait ilk temel yayını, 1961'de *Bütünlük ve Sonsuz*'la (*Totalité et Infinité*) ortaya çıkı. Bu eser, **postmodern** dünyanın dikkatini Levinas'ın biçimlendirici fikirlerine çekerek, Batı felsefesinin radikal bir eleştirisini Platon-öncesi İbranî düşüncesinin yeniden kazanımıyla birleştirdi.

Levinas felsefesinin kökleri, hem kendi Yahudi geçmişinde hem de Alman fenomenolojisinden esinlenen kendi orijinal eserinde yatar. Ancak tek başına bu kökler, Levinas'ın 55 yaşından sonra yazılan eserlerinin sonraki filozof kuşağı üzerindeki muazzam etkisini açıklamaya yetmez. Jacques **Derrida**'nın 1964 tarihli önemli makalesi "*Şiddet ve Metafizik*:"

Emmanuel Levinas Düşüncesi Üzerine Deneme ("Violence et métaphysique: Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas"), Levinas'ın postmodern düşünürler tarafından uluslararası bir biçimde kabulünü fazlasıyla sağladı. Derrida, Batı metafiziğinin ötesine geçme çabalarına duyduğu saygı ve eleştirisiyle Levinas'ın itibarına katkıda bulunur. Levinas'ın ikinci temel kitabı, *Olmaktan Başka Türlü Ya da Özün Ötesinde*'nin (*Autrement qu'être ou Au delà de L'essence*) 1974'te yayınlanması, düşüncesindeki yeni bir evreyi temsil etti. Burada o, Heidegger'den sonraki felsefe metotlarını daha derinlemesine yenileyip gözden geçirmeye çalıştı. Postmodern düşünce ikliminin bir parçası olarak Levinas'ın revizyoncu özüne pek çok perspektiften yaklaşıldı. Ancak bu perspektifler, **Öteki**'ni her nasılsa birleştirmeksizin aynıya bağlayan dışsal otoriteye yönelik ilgisini ayrıntılandırarak, Levinas'ın Ben ve Öteki arasındaki ilişki üzerine açıklamasında birleştiler.

Levinas etkili bir biçimde Öteki ile karşılaşmayı "gözlerinin tüm çıplaklığı içinde insan"la bir karşılaşma olarak kaydeder. Öteki, potansiyel bir tehlike değil, "Öldürmeyeceksin" şeklinde bir taleptir. Levinas'ın bütün eserleri, Batı felsefesi tarihine egemen olan bu bilgeliğin düşünümünden çok, Öteki'ne karşı tüketici bir sevgi bilgeliğini (*philia*) gösterir. Hem *philia* bilgeliğini özleştiren hem de Batı metafiziğinin sonuna ilişkin postmodern iddiayı yankılayan deyim, Levinas'ın "ilk felsefe olarak etik"dir. Burada etik, radikal ve kökensel bir şeye işaret eder. İyi teorisini insan kusursuzluğunun nihaî düzeyi olarak

görmek yerine Levinas, iyinin pratiğinin düşünmeyi aştığında ısrar eder. Bu tür pratik, bütün teorik ilişkilerin kaynağını, herhangi bir ontolojik kökenden önce, birinin Öteki ile etik ilişkisinde, yani "birinin Öteki-için-varlığında" açıklar. Bunu betimlemek için Levinas, Öteki'nin yüzünü kullanır. Yalnız kalmak için bu ölümlü Öteki'ni terk etmememi bana emreden yüzde bir otorite vardır. Bu buyruk, evrensel bir emir değil, benim Öteki karşısındaki özel sorumluluğumdur.

Bununla beraber, feminist çevrelerde Levinas'ın örtük ataerki biçimi konusundaki tartışma sürüyor. Levinas'ın oldukça etkili Ötekilik açıklamasına rağmen, tartışma, nihayetinde onun dişili erile tâbi kıldığı yönündedir. 1947 tarihli metni *Zaman ve Başka*'da (*Le temps et l'autre*) dişil figür, Levinas'ın eros tartışmasındaki mutlak Öteki açıklamasında, paradigma olarak hizmet eder. Ancak bu erken eserde bile Levinas, dişillığe yönelik belirli bir şüphe sergiler. Sonraki 1961 tarihli metninde ve daha sonraki *Olmaktan Başka Türlü*'de, dişil öteki, giderek anne rolüne indirgenir. Levinas, Ben ve Öteki arasındaki etik ilişkiyle giderek artan biçimde ilgilen-diğinden, erosa ve dişil ötekine yönelik erken ilgisi azalır. Bunun yerine, babalığa ve baba ile oğul arasındaki yüz-yüze ilişkiye döner. Erotik ilişki, etik ilişkiye erişemez, çünkü bu, benliğe bir dönüşü gerektirir. Levinas, dişil öteki-ni, kendi özgül yüzü olmadan bırakır-ken Öteki'ni, babacıl Tanrı'nın oğluyla ilişkisi bakımından tanımlar.

Sonuçta, Levinas'a göre, dişil işleyişiyle etik, bir anneden başka bir şey değildir ve böylece pasif bir beden

ve bir erkeklik gücü eksikliği olarak Öteki'nin anlamı, anneden öğrenilebilir. Ancak, muhtemelen dişil, öteki karşısındaki ütöpik bir kimlik içinde anneliğin ötesinde varlığını bölünüşünü iyilikle başarabilir. [PSA]

LIBİDİNAL EKONOMİ

(LIBIDINAL ECONOMY) Libidinal ekonomi, Jean-François Lyotard'ın insanlarda mantık ve aklın işleyişlerine karşı çıkan çeşitli güdülere ilişkin terimidir. Muhtemelen çoğu psikanalitik teorisyenden daha açık biçimde Lyotard, bu güdülerin özgür ifadesi lehinde ve onların anarşik, toplumsal açıdan rahatsız edici etkisini yüceltme-ye daha yatkın olsa da, bu güdüler, Freud gibi psikanalitik teorisyenlerin tanımladığı bilinçdışı güdüler gibi görülmelidir. Lyotard'ın Marxizm'e başlıca itirazlarından biri, onun, bu güdülerin irrasyonel ve öngörülemez ve bu yüzden karşı konulması gereken şeyler olarak görmek suretiyle, kendi teorileri içinde bunlara bir yer sağlamayı başaramadığı yönündedir. Bununla beraber, libidinal güdülerin bu tarz reddi, Lyotard'a göre otoriter ve nihayetinde yalnızca başarısız olabilecek bir cylemdir: güdüler, her zaman bir ifade aracı bulacaklardır ve süresiz olarak bastırılamazlar. Lyotard, on dokuzuncu yüzyılda işçi sınıfının kitlesel bir libidinal enerji patlaması olarak endüstrileşmeyle özdeşleştiğini ve orada Marxistler'in coşku, çeşitlilik ve değişim görmek yerine, yalnızca işçilerin sömürülüşünü gördüklerini öne sürecek kadar ileri gider. Bu yüzden libidinal ekonomi, hem bir felsefe hem de kültürel bir proje olarak Marxizm'e doğrudan bir saldırı olarak görülmelidir. Ayrıca, daha genel anlamda,

felsefenin rasyonalist mirasının, post-ve hatta anti-felsefi bir nosyonun seslendirilmesi boyutunda bir reddini oluşturur. Teorinin bağlamına değinilmesi gerekir: Lyotard'ın *Libidinal Ekonomi* (*Libidinal Economy*) kitabı, 1974'te, yani birçok sol eğilimli Fransız entelektüelin, büyük ölçüde Fransız Komünist Partisi'nin devlet karşıtı işbirliğini desteklemekte başarısız oluşunun bir sonucu olarak Marxizm tarafından şiddetli biçimde hayal kırıklığına uğratıldığı 1968 *événements*'inden sonraki dönemde yayınlandı. *Libidinal Ekonomi*, dönemin Marxist düşüncesine yönelik en kötücül saldırılardan birini temsil eder ve Lyotard'ın kendi kariyerinde ani ve köklü bir değişikliğe işaret eder. [SS]

LYNCH, DAVID: FİLM

YÖNETMENİ (1946-) Lynch'in eserleri, yıkıcı kaygı filmlerinde ışık ve tonlamaya dayalı olanı ve anlatsal-olmayanı önplana çıkartır. Saçma ve banalin rahatsız edici bir kullanımıyla, Lynch'in sürrealist bitleştirme ve psike araştırması beğenisini kuran ilk önemli filmi *Eraserhead*, 1976'da tamamlandı. Bu filmi, Lynch'in en geleneksel, ancak eşit biçimde özürlü John Merrick betimlemesinde tuhafla ve korkunçla ilgilendiği 1980 yapımı filmi *The Elephant Man* izledi. Bir bilimkurgu polisiye filmi olan *Dune* (1984), hakkında çok konuşulan bir başarısızlıktır; ancak Lynch, en popüler filmleri *Blue Velvet* (1986) ve Cannes Film Festivali Altın Palmiye ödüllü *Wild at the Heart* (1990) ile Hollywood sinemasının ana eğilimine dönerek toparlandı. 1990-1991'de, en popüler ekran biçimi olan TV pembe dizisini benimseyerek, Mark Frost'la birlikte

yazdığı *Twin Peaks*'in benzersiz başarısıyla aileden biri haline geldi. Bu dizi, *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992) adıyla sinema perdesine taşındı.

Eleştirmenler, Lynch'in eserlerinin ticari Hollywood sinemasıyla uyuşmadığını düşünmektedir. Elitist sanatevi ve genelgeçer popüler çekim arasındaki çizgide bulunmanın çok ustalık gerektirdiği ve bunun da özden yoksun şaşırtıcı bir imgeler dizisini ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Büyük ölçüde Lynch'in bütün Hollywood film geleneklerine karşı çıkarak geleneksel anlatı ve olay örgüsüne uymayışı, onu sinemanın ana eğilimi içinde bir anormali olarak belirler. Bununla beraber, Lynch'in başarısının, tam da bu tür niteliklerin ticari başarıya aktarımına dayandığı söylenebilir. Lynch'in üslubunun başlıca dayanağı, **postmodern** estetiğin temel unsurlarından kaynaklanır. Bir parodi ve klişe tutkusu, yüksek sanat *film noir* [kara film] ve sürrealizmden korkuya, pornografiye film türünün eklektik bir kullanımı, yüzeysel bir imge sorgulaması ve bu yüzeyin incelenmesinde ve hiç beklenmedik anda gizli ve **iğrenç** olanın açığa çıkarılmasında psikanalizin kullanımı.

Lynch'in alanı, küçük Amerikan kasabasıdır; dönüm noktası, yararlı niteliği aşırıya giderek parodi ve sonra kaygı halini alan Amerikan düşüdü. *Blue Velvet*'in açılış sahnesinde banliyödeki çimin ve parmaklıklı çitin abartılı rengi daha karanlık ve daha sınıraşıcı bir varoluşun görünümüdür. Bu tehlikeli ancak ilgi çekici dünyaya girişimiz, bu sınıraşımını pekiştirerek anlık röntgenci görüntülerle gerçekleştirebilir. *Blue Velvet*'da, önce Dorothy'nin dünyasının dehşetini onun gardrobuna

saklanan Jeffrey'nin masum gözleriyle görürüz; *Eraserhead*'de Henry daire-sinin anahtar deliğinden kendisini baştan çıkartmaya çalışan kadını gözetler; *Twin Peaks*'de Audrey, bir gözetleme deliğinden, babasının ofisindeki yasak davranışlarına tanıklık eder.

Postmodern oyun nosyonlarını çağdaş deneyimin gerçekliği olarak yansıtan Lynch'in dünyası, içsel bir anlam ya da yorumdan çok, kendileri için varolan imgelerle klişe ve pastiş dünyasıdır. Resim eğitimi alan Lynch, saf görsel olanda üstün bir dereceye erişir; ancak eserlerinin karakterizasyondan yoksun olduğu yönündeki eleştiriler, onun ikonografik ve öz-bilinçli motif kullanımını görmezden gelir. Örneğin yincelenen kadife perde, anlam kurma zorunluluğu olmadan bir ifşa öngörüsü sağlayarak, yüzeyi ve yüzeyin gizlediği şeyin entrikasını öne sürer. Ayartıcı, ancak yapay olan, *Twin Peaks*'te muğlak kırmızı odanın doku-suyken, Laura'nın ölümünün dillendirilemeyen hakikatini barındıran *Blue Velvet*'da, psikopat Frank'in mastürbasyon fantezilerine yardım etmek için kullanılır. Lynch'in eserleri, gizli olan şeyin yüzeyi etrafında döner. Burada yetkin üslubu bu kaynakların postmodern deneyim aracılığıyla dönüşümünü ima etse de Lynch, sürrealist başlangıçlarına sadık kalır.

Kabul edilmeyen bir TV dizisi projesinden çıkarılan bir film olan *Mulholland Drive* (2001) Lynch'in ayrıksoy öykü çizgileri, parodi ve pastişle izleyicisini kızdırma ve onun ilgisini çekme yeteneğinden hiçbir şey kaybetmediğini gösterir. [EO]

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: FİLOZOF (1928-1999) Üretken ve çok yönlü bir yazar olan Lyotard felsefe, politika ve sanatta tuttuğu çok farklı yolları “dolambaçlı” diyerek tanımlar. İngilizce konuşan dünyada, özellikle, tüm eserlerini temsil etmediği kabul edilen, ancak Jean-Loup Thébaud ile *Adil Oyun* (*Just Gaming*, 1979) adıyla yayınlanan eserine ve daha önceki eserlerine ilişkin kapsamlı söyleşilerinden ve 1988 tarihli ilave ifadesi *Yolculuklar*’dan (*Peregrinations*) anlaşılabilceği üzere, pek çok erken ilgisinin birlikte ele alındığı bir eser olan *Postmodern Durum* (*The Postmodern Condition*, 1979) ile tanınır.

Pek çok bakımdan Lyotard’ın eserleri, yola koyuldukları paradigma-ları hiçbir zaman bırakmamışlardır: ilkece, 1970’lerin başlarında Althusser’den **Deleuze**’e Fransız entelektüellerini çokça tedirgin eden **Freud** ve **Marx** sentezi. **Libidinal Ekonomi**’de (*Libidinal Economy*, 1974) çok açık olmasına rağmen, bu ilgilerin izleri, **Differend** (*The Differend*, 1984) ve libidinal, politik, **postmodern** ve estetik meseleler üzerine 1973’ten itibaren yazdığı makalelerin bir derlemesinin 1993’teki yeniden basımı olan *Güdüler ve Aygıtları* (*Des dispositifs pulsionnels*) başlıklı eserlerinde belirgindir.

Lyotard’ın politik teorisi de, düşüncesinin diğer yönleri gibi, olaylar etrafında kutuplanır: Cezayir’de öğretmenlik yaparken, radikal Troçkici grup, Socialisme ou barbarie [Sosyalizm ya da Barbarlık] için durumu izlediği Cezayir bağımsızlık savaşı, politik alana dalmasını sağladı. Bu zaman zarfında Lyotard, her ne kadar

bu bağlılık, İşçi Gücü’ne katıldığı 1966’da, önceki gruptaki yoldaşları tarafından aforoz edilmesine yol açsa da, Marxizm’in temel öğretilerine inancını ilan etti. Ancak, çoğunlukla işin içine girmeyen resmî sol entelektüeller ve kenarda kalan sol entelektüeller tarafından eylemcilerin geniş koalisyonuna yöneltilen “çocuksuluk” suçlamalarına rağmen, popüler bir devrimin Gaulcü hükümeti neredeyse devirdiği 1968 Mayıs *événements*’i ile Lyotard’ın politik inanç ilkeleri tamamen tükendi. Olayların teorik ve pratik uygunsuzluklarından şikâyet konusunda Fransız Komünist Partisi’ne katılmayan Lyotard, Marxistler’i, sokaklarda yakalanan inisiyatifli takip etmedeki başarısızlığından dolayı kınadı ve onlardan kesin bir biçimde ayrıldı; bunun en sert sonucu *Libidinal Ekonomi*’de görülebilir.

Bu belirli büyük anlatının çöküşü, Lyotard’ın, **post-endüstriyel** toplumun sağ politik eğilimli teorisyeni Daniel **Bell**’in öne sürdüğü “ideolojinin sonu” çözümlemesini benimsemesine neden oldu. Ayrıca politikada bir **postmodernite** şafağını, politikanın, onun hedeflerinin, metotlarının ve ideallerinin tutarlı ve kapsamlı bir yeniden yazımını ilan etmesine yol açan şey de budur. Bu politik yönelim, Lyotard’ın Freud ve “Marx’tan sonra **Kant**”a felsefi dönüşü yanında, cümle mübadelelerinde yer alan toplumsal bağın hammaddelelerinin sunduğu düşünce ve eylem potansiyellerinin çözümlenmesi lehinde politik –ve libidinal– ekonomi **hegemonyasının** reddiyle de sonuçlanır. En yetkin felsefi ifadesini *Differend*’da bulan bu felsefi “temellere dönüş” kampanyası,

Lyotard'ın odağını politikadan, estetikten ve felsefeden, kendisinin *Postmodern Durum*'da dikkat çektiği, Ludwig Wittgenstein'in bir toplumun dilbilimsel ve bu yüzden kavramsal ve pratik biçimde "dil-oyunları"ndan oluştuğu kavrayışına dayanan geç felsefesiyle paralellik gösteren bir başka, oldukça **modern** "dilbilimsel dönüş"e indirgemiş görünebilir. Bununla beraber, postmodern **olaylar** alanını düzenleştirmekten ve onları dilbilimsel olanakların özgürleştirilebilir ufukları içinde kuşatmaktan uzak olan dilbilimsel olaylar, Lyotard'ın felsefesinin, modern felsefelerin **anlatı** düzenlerinin önemsiz ayrıntılarından, sistemimizin güneşinin ölümünden sonra düşüncenin kaderine kadar herşeyi incelemesini olanaklı kılarak, aşırı derecede heterojen toplumsal, politik, estetik, bilimsel ve teknolojik fenomenler dizisiyle öngörülemez bir biçimde birleşen "Browncu hareketteki parçacıklar"ı biçimlendirmeye başlar.

Bununla beraber, bu düşünce gövdesinin üzerinde asılı durmaya

devam eden ve Lyotard'ın sürekli geri döndüğü sorun, kendi çözümlemelerinin politik keskinliğiyle ilgilidir. Onun bilgisayarlaşmış toplumlarda sınırlı enformasyon akışı krizlerine karşı, herkese veri bankalarına özgür erişim sağlanması *gerektiği* yönündeki ünlü zayıf yanıtı, muhtemelen eleştirel ve yaratıcı gücü açısından modernitenin Marxist anlatısının iktidarının yerini henüz hiçbir şeyin almadığını ve aynı zamanda muhtemelen **ironik** bir biçimde, Lyotard'ın bu programı çoğu kez şiddetle reddedişinin arkasında yatan nedenlerin hâlâ çok etkili olduğunu ima eder. Lyotardcı postmodernitenin özünde şu ikilem yatar: modern programlarımız çürütülürler, ancak ardılları yoktur. Bu yüzden postmodernite, bir başka modernite icat etmek için, modernitenin köklerini sınarken, bir tek moderniteye karşı yığılan borçlar üzerinde işleyen, programı olmayan bir dönemdir. Bu anlamda postmodernite, modernitenin sonunda değil, başlangıcında yer alır. [IHG]

McLUHAN, MARSHALL:**KÜLTÜR TEORİSYENİ (1911-1980)**

Marshall McLuhan, Woody Allen'ın *Annie Hall* (1977) filminde kısa bir rolde görünür. Sinema kuyruğunda kız arkadaşını etkilemeye çalışan ana karakter tarafından ifade edilen bir görüşü desteklemek için ortaya çıkarır. Bununla beraber, McLuhan'ın ünü, bu on beş saniyenin çok ötesine yayılır. Toronto Üniversitesi'nin Kültür ve Teknoloji Merkezi'nin kurucusu ve direktörü olarak, 1960'larda ve 1970'lerde, gerçekten tek başına medya ve iletişim araştırmaları konusunu keşfetti.

McLuhan'ın ilk kitabı, *Mekanik Gelin* (*The Mechanical Bride*, 1951), Batı toplumunun “söklüp değiştirilebilen parçaları”, dinamikleri adını verdiği şeyi kanıtlamak için reklamları, karikatürleri ve gazetelerin ön sayfalarını inceleyen 59 kısa yazıyı içerir. McLuhan'ın temel tezi, endüstriyel insana her şeyin hatta –özellikle cinselliğin bile makinalaştırılabilir geldiği yönündedir (kitabın başlığı, iki ayrı kadın bacağının bir heykel kaidesi üzerinde sergilendiği bir çorap reklamından gelir). McLuhan “Bilim adamları, Matematik Problemini Çözmek İçin İneğin Ölümünü Bekliyor” tarzındaki gazete başlıkları gibi popüler kültürün saçma heterojen boyunduruklarına yönelik çok keskin bir göze sahiptir.

Gutenberg Galaksisi (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) bilimsel çalışmanın tarafsız, sabit perspektifini

bırakıp, bunun yerine bir “mozaik ya da alan yaklaşımı”nı benimser. Böylece kitap, matbaanın icadının ve “Tipografik İnsan”ın gelişimin sonuçları üzerine kısa 310 düşünüm sunar. Her bölümün başında kışkırtıcı bir açıklama vardır: “Yeni elektronik karışıklı bağlantılılık, dünyayı küresel bir köy imgesi içinde yeniden yaratır” ve “Descartes'ın mekanik dalgayı sürdüğü kadar başarılı biçimde, **Heidegger** elektronik dalga boyunca sörf yapar”, bunlara iki örnektir. Her iki ifade de –biri göz alıcı, diğeri banal– **postmodernist** kültürün ön-imalarını buluruz. Gerçekten de **İnternet**, küresel bir köy yaratmıştır ve dünyanın her yerinde en azından 40 milyon insan düzenli biçimde, onun elektronik dalgalarında sörf yapıyorlar.

Medya *Anlamak*'da (*Understanding Media*, 1964) McLuhan, yeni elektronik medya tarafından getirilen makinalaşmış, yayın yönelimli rejime karşı tehditleri inceler. Telefonlar, fonograf ve televizyon üzerine ayrı bölümler, her gelişimin insan sinir sisteminin kapasitelerini nasıl genişlettiğini ve algısal “duyulanı”nı nasıl değiştirdiğini gösterir. Yine, McLuhan'ın pek çok yorumu, özellikle Jean **Baudrillard** ve Paul **Virilio**'nun eserlerindeki makinalar ve beden bozukluklarına ilişkin postmodernist takıntıları önceden biçimlendirir. Bu kitabın yayınından sonra, McLuhan'ın kendi yaşamı fikirlerinin bir örnekleme haline geldi. Ünü, göklere çıkardığı medya tarafından beslendi. Kısa bir süre içinde yalnızca

(Raymond Williams, Susan Sontag, George Steiner ve diğerlerinin katkısıyla) yoğun bir entelektüel tartışmanın konusu olmakla kalmadı, aynı zamanda bir tür radyo ve televizyon mürşidi haline de geldi. Onun, televizyonun ilk gerçek standart konuşan başı olduğu yönünde bir iddia vardır.

Kendisini eleştirenler de vardır. Dwight Macdonald, McLuhan'ın kültürel standartlara yönelik ilgi yoksunluğundan şikâyet etti ve Christopher Ricks, McLuhan'ın üslubunu "hatalı metaforların hayal gibi gösterildiği yapışkan bir sis" olduğundan dolayı kınadı. Bununla beraber, pek çok tarzda, halkın genelini kendisini ciddiye almasına neden olay şey, katolikliğiymi (ancak, belki de Katoliklik'i değil). Kendi alanlarında Andy Warhol ve Beatles gibi, McLuhan da, Fredric Jameson gibi teorisyenlerin postmodernin belirtisi olarak gördükleri yüksek ve düşük kültür arasındaki ayrımın çöküşünü savundu. McLuhan'ın *Ortam Mesajdır*'ı (*The Medium is the Message*, 1967), *Küresel Köyde Savaş ve Barış*'ı (*War and Peace in the Global Village*, 1968) ve *Sert Yanıt*'ı (*Counterblast*, 1969) görsel cümbüşler, fotoğraf kolajları, karikatürler, sloganlar ve nüktelerle doludur. Bir sayfayı çevirir çevirmez bir ikonik imge ve olağanüstü bir aforizma bulursunuz. *Ortam Mesajdır*'dan rastgele seçilen bir sayfa, Bob Dylan'ın, şarkılarının birinden dizelerle sıslenen belli belirsiz bir profilini gösterir: "Çünkü bir şey oluyor / Ancak sen bunu bilmiyorsun / Değil mi, Bay Jones?" Aynı kitap, *New Yorker*'dan 1966 tarihli bir karikatürle kapanır. Bu karikatürde şaşkın, takım elbiseli bir

beyefendi (Bay Jones?) çalışma odasında otururken, ekose gömlekli, gitar sürükleyen oğlu şunları söyler:

Bak baba, Profesör McLuhan insanın yarattığı çevrenin, kendisinin onun içindeki rolünü tanımlama aracı haline geldiğini söylüyor. Yazı makinesinin icadı, düşünceyi eylemden kopararak çizgisel ya da dizisel düşünceyi yarattı. Günümüzde, TV ve folk şarkılarıyla düşünce ve eylem yakınlaştı ve toplumsal katılım daha da arttı. Biz hâlâ bir köyde yaşıyoruz. Anladın mı?

Yüzündeki ifadeye bakılırsa, Bay Jones anlamamıştı. Bir şey oluyordu ve Bay Jones, bunun ne olduğunu anlamıyordu. McLuhan bunu anlamıştı ve bunun ne olduğunu biliyordu: bu, postmodernizm olarak da bilinen "yepyeni birdenbirelik dünyası"ndan başka bir şey değildi. [BL]

MÂDUN TEORİSİ (SUBALTERN THEORY) Webster Sözlüğü (*Webster's Dictionary*) mâdunu şu şekilde tanımlar: "yüzbaşı rütbesinin altında görevli subay / ast konumda bulunan kişi / ilgili bir evrensele bağlı parçacık". Bu tanım, mâdunluğu, *marjinallik* nosyonlarına ve **Derrida**'nın mâdun öznenin ırka, sınıfa ya da cinsiyete bağlı olarak marjinalleştirilmesine ve "merkez" in belirleyici otoritesi açısından bağımlı bir konuma yerleştirilmesine ilişkin *mevcudiyet* nosyonuna bağlar. Başka bir deyişle merkez, sabit bir "mevcudiyet" i gösterir; normların kurulduğu bir başvuru noktası ya da otoritedir. Merkezin dışında ya da kenarlarında yer alan, "**Öteki**" olarak gösterilir.

Gayatri Chakravorty Spivak gibi postkolonyal teorisyenler ve Ranajit Guha tarafından yönetilen Mâdun İncelemeleri Grubu, merkezin anlamlandırma sisteminin, yani kolonyalist söylemin, mâdun ya da kolonyal **öznenin** deneyimini, normallik ya da uzlaşma sisteminin dışındaki kadar önemsiz kılma tarzını gözden geçirerek, bu “ötekileştirme” sürecini incelerler. Böylelikle kolonyal özne bir yetkisizleştirici efendi **söylemi** içinde kurulmuş olmasından dolayı “dilsizleştirilir”. Homi K. Bhabha bu suskunlaştırmanın alternatifini, mâdunun sesinin, merkezin efendi söyleminin uygunsuz taklitleri tarafından karakterize edildiği “taklitçilik” ve “parodi” nosyonlarıyla destekler.

Mâdun incelemeleri, **yapıbozumcu** ve **postyapısalcı** pratikleri kullanmak yoluyla merkezi kenardan sorgulayan bir postkolonyal tarih-yazımı biçimi olarak görülebilir. Dikkati, **iktidarın** işleme alanı olarak merkezin işlevi üzerine odaklar ve böylece bu söylemin baskıcı doğasını göstererek, marjinalleştirilen ya da mâdun konusunda bir kavrayış sunar. [AY]

MANDELBROT, BENOIT: MATEMATİKÇİ, BİLİMADAMI (1924-) Hem akademi dışında IBM için, hem de salt ve uygulamalı matematik, fizyoloji ve ekonominin içlerinde yer aldığı çeşitli akademik alanlarda çalışan Mandelbrot, kendi entelektüel yolunu, 1963'te mütevazı bir biçimde **fraktal** geometri adını verdiği “yeni bilimsel disiplin”i icat ederek buldu. Fraktal geometri, geleneksel Euclid geometrisinin

kendisine özgü ideal düz çizgiler ve mükemmel eğriler dünyasının dışında tuttuğu şeylerin biçimini inceler: dağların “patolojik” biçimlerinin, kıyı şeritlerinin, bulutların vb. kesin ölçüsü. Mandelbrot'un *Doğanın Fraktal Geometrisi*'nde (*The Fractal Geometry of Nature*, 1977) ayrıntılı biçimde sunulan araştırmaları, doğada norm olanın fraktaller olduğunu ve aksine mükemmel kavislerin öngörülemez biçimde nadir olduklarını açığa çıkardıkları ölçüde, bu gereksiz paradigmanın idealist önyargısını realist bir hataya dönüştürür.

Geometrideki bu “devrim”den dolayı **Lyotard**, Mandelbrot'u **postmodern bilimin** bir simgesi olarak ve ayrıca bir postmodern pratik modeli sağlıyor olarak ele alır: Lyotard'ın belirttiği üzere, eğer postmodern bilimin amacı artık bilineni değil de bilinmeyi araştırmaksa, o zaman, geleneksel geometri ilkelerini tersine çevirdiği ve şeylerin uygun bir biçimde ve gerçekten çözümlendiği düşünülen yerde, yeni bilgisizlik alanları yarattığı kadarıyla fraktal geometri, tam da istenen şeydir. Bununla beraber, bilim topluluğu, kıyı şeritleri gibi fenomenleri teorik nedenlerden dolayı ilk önce kabul edilemez ölçüde patolojik bulurken; fraktal geometri, onların geometrisini öyle başarılı bir şekilde biçimlendirir ki, fraktaller, paradoksal bir biçimde, *Star Trek II*'deki Genesis gezegeninde ya da hatta, *Return of the Jedi*'daki hasarlı ölüm-gezegeninde olduğu gibi, bilinmeyen gezegenlerin realist bilgisayar imgelerinin üretiminde uygun bir alan buldu.

René Thom gibi, Mandelbrot da bir süre sonra topolojiyle, biçim

matematiğiyle ilgilenir. Ancak Thom, kendi **katastrof teorisinin** çözümlemeyi amaçladığı bölgesel olaylardan anlam çıkarmada aşırı soyutlayıcı kalırken, Mandelbrot kendi maddi geometrisinin özü olarak doğal biçimlerde ısrar eder. Bununla beraber fraktal boyut yalnızca analitik değil, aynı zamanda üretkendir de. Böylece fraktal geometrinin diğer konuları, belirlenimci **kaosu** sergileyen dinamik sistemlerdir ve **ironik** olarak Mandelbrot'un bir doğal biçim geometrisine bağlılığı gözönüne alındığında bu, ekonomi, fizyoloji veya matematik akademik alanları içinde olsun ya da Mandelbrot'un ortaya koyduğu, arkalarındaki saçma kültürle ilişkilendirilen her yer de hazır ve nazır olan imgeler aracılığıyla olsun, Mandelbrot'un eserlerinin en iyi bilindiği bu alanla ilişki içindedir. Buna uygun olarak Mandelbrot, matematiğin soğuk biçimciliğini fraktaller tarafından üretilen "saf, plastik güzellik"le yumuşatarak, onu bir kaos "estetigi" olarak yüceltme eğilimindedir. [IHG]

MARCUSE, HERBERT: FİLOZOF (1898-1979) Marcuse, Weimar Almanya'sında filozof ve bilimadamı olarak tanındı. 1917'de Berlin'de girilen sosyal demokrat devrime katıldıktan ve **Marx**'ın eserleriyle tanıştıktan sonra, 1928'de Freiburg Üniversitesi'nde **Heidegger**'le çalışmaya gitti. Marcuse'ün felsefeye ilişkin yeni radikal bir başlangıç (ve varoluşçulukla Marxizm arasında bir sentez) umutları, onu **Hegel**'e geri döndürdü. 1932'de Hegel üzerine bir inceleme kaleme aldı ve 1933'te, Marx'ın yeniden keşfedilen 1844 müsveddelerinin ilk temel incelemesini

yayınladı. 1934'te Nazizm'den kaçıp yaşamının geri kalanını geçireceği ABD'ye göç etti.

Akıl ve Devrim (Reason and Revolution, 1941), Hegel düşüncesinin kökenine ilişkin bir inceleme sundu ve kendi dönemlerindeki toplumun devrimsel olanaklarına (ve toplumsal hareketlerine) yanıt veren Hegel ve Marx'ı toplumsal filozoflar olarak birbirine daha da yaklaştırdı. Marcuse'ün düşüncesi, **Horkheimer** ve **Adorno**'nun rehberliğinde **Frankfurt Okulu** (Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü) üyelerince geliştirilen Hegelci Marxizm'le – ya da "**eleştirel teori**"yle– sıkı bir biçimde ilişkilendirildi. *Eros ve Uygarlık (Eros and Civilization, 1955)*, Marcuse'ün kendi varoluşçu Marxizm biçimiyle belirlenen bir Freud okuması sundu. Bu kitapta Marcuse, toplumun özgürleşmesinin, **Freud**'un ego formasyonunun temel unsuru ve bu nedenle uygarlığın bir sabitesi olarak gördüğü bastırmayı alt etmeyi ya da en azından dönüştürmeyi gerektirdiği görüşünü destekledi. 1958'de Marcuse, Doğu Bloğu'ndaki gelişmelere yönelik eleştirel bir inceleme olan *Sovyet Marxizm*'ini (*Soviet Marxism*) yayınladı. *Tek Boyutlu İnsan (One-Dimensional Man, 1964)* gelişmiş kapitalizm ile Sovyet komünizmi altındaki endüstrileşmiş ve bürokratikleşmiş toplumlar arasındaki benzerliklerin izini sürdü. Kitap, teknolojinin ve bürokrasinin, düşünümsel olmayan bilimsel (ya da bilime aşırı güvenen) bir rasyonalite tarafından desteklenen kendi teorik egemenlik biçimlerini dayatarak kendilerine ait bir yaşamı üstlendiklerini öne sürdü. Devrim potansiyelinin **modern**, karmaşık,

yönetilen toplumlardan çekilmekte olduğu yönündeki temel tezinin kötümserliğine rağmen, Marcuse 1960' lardaki öğrenci protestoları sırasında Yeni Sol'un gözdesi olmuştu. Solda sıkça alıntılanan bir makalede, "Baskıcı Hoşgörü"de ("Repressive Tolerance") Marcuse, (Sovyet devletindeki zulmün aksine) gelişmiş Batı toplumlarını karakterize eder görünen, muhaliflere yönelik liberal hoşgörüyü **yapıbozuma** uğrattı. **Postmodernist** görecilik ve yönelimsizlik atmosferinde Marcuse' ün liberal hoşgörünün baskıcı işlevini kanıtlaması, polemik keskinliğini korur.

Marcuse'ün en etkili makalelerinden biri, makalenin başlığını oluşturan nitelemeyle "Kültürün Olumlayıcı Karakteri"ne ("The Affirmative Character of Culture", 1937) karşı çıktı. Burada "Kültürün Olumlayıcı Karakteri"yle Marcuse, kültürü "gündelik varoluş mücadelesinin olgusal dünyasından temelde farklı, yine de her birey tarafından kendisi için 'içeriden', olgu durumunun bir dönüşümü olmaksızın gerçekleştirebilecek bir dünya" olarak görme eğilimini kastediyordu. Marcuse, "büyük reddiye" fikrinin değerini arttırdı ve insanın özgürlük ve mutluluk gereksinimini baskıcı bir tüketim kültürünün ve manipüle edici kitle iletişim araçlarının katı sınırları içinde "denetim altına almayı" amaçlayan "olumlayıcı kültür"ün hilelerine karşı çıkmaktan asla vazgeçmedi. Bununla beraber, "tek-boyutlu" toplumumuzun eğilimlerine karşı Marcuse, son eserine adını veren *Estetik Boyut*'a (*The Aesthetic Dimension*, 1977) yaşam boyu süren bir inancı korudu. Bu kitapta, sanatın "güncellikten uzak-

lık"ını savunur ve güzelliğin doğrudan *sahiplenilmesinden* çok, Stendhal'ın "mutluluk *vaadi*" olarak güzellik tanımını yürürlüğe koyar. "Sanat ve radikal pratik arasındaki gerilim, sanatın kendi değişim boyutunu kaybedeceği tarzda düzleştirilirse, sanatın dünyayı değiştirme faktörü olması gerektiği yönündeki temel tez, kolayca karşıtına dönüşebilir". [LS]

MARX, KARL HEINRICH: FİLOZOF, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1818-1883) Marx'ın pek çok **modernist**le paylaştığı şey, tarihe duyduğu nefrettir. Yaşamı, tarihi anlamaya, her zaman varolduğu biçimiyle – Marx'a göre şimdiye değin sürekli sınıf mücadelesi tarihi olan– tarihi bir sona ulaştırmak için, politik ve entelektüel araçlara yönelik bir araştırmaya adanmıştı. Oluşturmaya çalıştığı sınıfsız (ve devletsiz) toplumda tarih, artık şeytani bir güç olmayacaktı. Bunun yerine, toplumsal düzenlemeler, her bireyin güçlenmesini, çok yönlü olgunlaşmasını olanaklı kılacaktı.

Yaşamı boyunca Marx, hem gerçek olgu durumlarının çözümlemesini hem de bunları değiştirmeye yönelik politik mücadeleyi gözardı ederken, enerjilerini gösterişli daha iyi bir toplum görüşlerini geliştirmeye odaklayan "ütopyacı" sosyalistler adını verdiği grupları küçümsedi. Marxizm'in ortaya çıkışından yüz elli yıl sonra, gelecek tahayyülü konusundaki bu tabuya rağmen, Marx'ın kendi düşüncesinin tamamıyla ütopyacı olduğu açıktır.

Marx, **Hegel**'in mirası üzerine şiddetli tartışmalara katıldığı Bonn ve Berlin'de, hukuk ve felsefe çalıştı. 1843'te, Friedrich Engels'le yaşam

boyu süren bir dostluğa ve işbirliğine girdi. 1847’de Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*’yu (*Communist Manifesto*) kendisi için yazdıkları Komünist Birliği’nin kuruluşuna yardım ettiler. 1848’in devrimci karışıklıklarının başarısızlığından sonra Marx, Londra’ya sürgüne gitti.

Londra’da yoksulluk içinde yaşayan Marx, kendisini sistematik bir kapitalizm teorisi hazırlamaya adanmıştı. Sonuç *Kapital*’di (*Das Kapital*, ilk cildi 1867’de, daha sonraki ciltler Marx’ın ölümünden sonra yayınlandı). Marx’ın bir süre etkili biçimde liderlik yaptığı Uluslararası İşçi Birliği (1864-1872) kapitalizme karşı komünist esinli muhalefeti ilerletti.

İşçi sınıflarının politik mücadelelerine sağlam bir teorik çerçeve sağlamak için Marx, ekonomi politik disiplininin radikal bir dönüşümünü sağlamaya girişti. Büyük ölçüde Adam Smith ve David Ricardo’nun ekonomi teorilerinin pek çok özelliğini devraldı; ancak kapitalist kâr birikiminin özünde yatan sömürücü ilişkileri açığa vurmak için onları tümüyle yeniden biçimlendirdi.

Marx, yalnızca ekonomik çözümlemeler değil, aynı zamanda tam bir toplum ve tarih “bilim”i hazırlamayı amaçlıyordu. Materyalist tarih görüşü adını verdiği şey, hem bütün toplumsal ilişki biçimlerinin şekillenmesinde ekonomik faktörlerin temel rolüne ilişkin bir görüşü hem de bütün insanlık tarihi sürecinin dönemleştirilmesini içerir. Bu, Lyotard gibi postmodernistler tarafından reddedilen Marxist büyük anlatının temelini oluşturur.

Marx’ın fikirlerinin ulaşılması en zor imalarından biri, ideoloji eleştirisinin gelişimidir. Fikirlerin ve ideolojilerin, insan yaşamının maddi temelindeki kökenlerine doğru izlerinin sürülebileceği yönündeki inancı, Marx’ı –Nietzsche ve Freud’la birlikte– Ricoeur’ün “şüphe hermenötüğü” adını verdiği, bütün fikirleri ve ifadeleri açığa vurdıkları (ya da gizledikleri) (ekonomik, politik, cinsel) çıkarlar açısından okuma eğiliminin öncüsü kılmıştır.

Ölümünün ardından yüz yılı aşkın bir süredir, Marx’ın fikirleri hem sendikaları hem de Batı Avrupa’nın kapitalist ülkelerindeki devrimci grupların düşüncelerini beslemektedir. Bütün yirminci yüzyıl boyunca, neredeyse her ciddi toplum teorisyeni –lehte ya da aleyhte olanlar– Marx’ın meydan okumasından etkilenmiştir. Marx’ın fikirlerinin mirası, o kadar geniş ve karmaşıktır ki, bir bilanço tutmaya bile başlayamayız. Ancak pek çok entelektüele göre, Sovyet tarzı komünizmin çöküşü ve küresel bir sistem olarak tüketim kapitalizminin zaferi, Marx’ın esininin eskisinden daha önemli olduğunu ifade eder. Jacques Derrida’nın *Marx’ın Hayaletleri* (*Specters of Marx*, 1994) adlı eseri, coşkulu (ancak felsefi açıdan ayrıntılı) bir iddidir: çağımız olaylarının önemini gerçekten anlamak için, Marx’ın girift ve müphem mirasını dikkatli ve sorumlu bir biçimde düşünmemiz gerekir. [LS]

MELEZLİK (HYBRIDITY)
Melezlik kavramı, postkolonyal teori ve kültür incelemeleri söylemlerinin merkezindedir. Melezlik rakip, kutuplu

perspektifler ve/ya da ideolojiler arasındaki müphem kavramsal alana göndermede bulunur. Bir politik ideolojinin kendisi için aşkın ya da metafiziksel otorite talep edebileceği nosyonuna karşı çıkan melezlik söylemi, kimliklerin gerçekleştirildiği ve tartışıldığı çatlakları ya da yarıkları öne çıkartarak **mevcudiyet metafiziği** ve yüzeysel **ikili karşıtlıklar** nosyonlarına muhalefet eder.

Homi **Bhabha**, Paul Gilroy, Stuart Hall ve Gayatri **Spivak** gibi teorisyenler kavram üzerine yazmaktadırlar. Özellikle Bhabha, bu fikri, kolonileştirilen **Öteki**'nin kimliği açısından geliştirmektedir. *Mucize Sanılan Göstergeler*'de (*Signs Taken for Wonders*) şunu öne sürer: "melezliği – onun tuhaf 'kopyası'– sergilemek, tanınma hilesiyle, taklidiyle, maskaralığıyla otoriteyi dehşete düşürür". Bhabha melez uğrağı, anlamın, daima arada, süreçte olduğu, kapanışla mücadele ettiği ve ona direndiği çatlak "üçüncü alana" yerleştirir. Özcü kimlik nosyonlarına ve bunların sabitlik ve baskı imalarına karşı eleştirel olan melezlik, Bhabha'ya göre, düalist kategorileri yıkarak ve kolonileştiren ve kolonileştirilen statik ikicilikleri "arasında" karşılıklı ve değişebilir kimlik oluşumlarını başlatarak dirençli kültürlerin özgürleştirici potansiyelini yakalar. [AY]

MEŞRULAŞTIRMA

(LEGITIMATION) Bir teorinin ya da politik sistemin meşrulaştırmından söz etmek, ona otorite sağlayan şeyden söz etmektir. Bu yüzden, toplumun bir kısmının başka bir kısmına tahakkümünü haklı çıkarmaya koyulan sığ

ideolojilere karşı olarak **Marxizm**, kendisini bilimsel ilkelere dayanıyor görür: Marxizm'i meşrulaştıran şey, onun uygulamada şiddetli, bölgesel ilgilerden muaf bir "toplum bilimi" olarak statüsüdür. Aynı şekilde Batılı liberal demokrasi, otoritesini, belirli devredilemez hakların (yasa önünde eşitlik, mülkiyet, emeğini serbest pazarda satma hakkı vb.) sahibi özel bir bireysel insan kavrayışından alır; Batı toplumlarının politik sistemi, bu hakları korumasıyla meşrulaştırılır.

Marxizm gibi teoriler (Lyotard'ın terminolojisinde **büyük anlatıların** ya da **üstanlatıların**) otoritelere, açıkça güvensizlik uyandıracak şekilde şüphe düşürdüklerinden, **Lyotard** gibi düşünürler, **postmodern** dünyada bir meşrulaştırma krizi olduğunu varsayarlar. Artık bütün sosyo-politik sorunlarımızı çözmek için büyük anlatılara güvenemeyiz; daha çok, onların, gerçekleştiremeyecekleri umutları canlandırarak, bu problemlerin çoğunun *kaynağı* olduklarının farkına varmak zorundayız. Ayrıca Marxizm, (proleterya diktatörlüğünün arzulanabilirliği gibi) bazı önemli ilkelerin eleştirel olmayan kabulünü de talep eder ve Lyotard'a göre bu, otoriterdir ve bireysel yaratıcılığın baskı altına alınmasıdır. Genel olarak söylemek gerekirse, postmodernist düşünürler, faaliyet alanlarının gerisinde şu ya da bu kisve altında gizlenen otoriterizmi bulma eğilimiyle, yirminci yüzyılda çoğu meşrulaştırma aracına karşı şüphe duyarlar. [SS]

METİN (TEXT) Postmodern düşüncede "metin" yalnızca yazılı materyallere değil, aynı zamanda resme,

mime, mimariye, enformasyon sistemlerine ve hangi biçimi alırsa alsın bütün temsil girişimlerine göndermede bulunur. Örneğin, **Derrida**'nın "metnin dışında hiçbir şey yoktur" şeklindeki ünlü bildirimi, bir tür aşırı biçimcilğe çağrı olarak, yanlış temsil edilmektedir. **Derrida**'nın önemli eserlerine ilişkin bu okuma, edebiyatta cinasların kullanımı konusundaki eseri Amerikan akademisinde çok etkili olan **Geoffrey Hartman** gibi **Yale Okulu** üyelerince geliştirilmiştir. Bununla beraber, "metin" sözcüğünün, sonsuz bir söz-oyunu ter-tibinden daha öte bir postmodern kullanımı vardır. Postmodernistlere göre, dünya metinden ibarettir demek daha doğru olur. [DW]

METİNLERARASILIK

(**INTERTEXTUALITY**) **Rabelais**'nin *Gargantua ve Pantagruel*'inden, **Robert Burton**'ın *Melankolinin Anatomisi*'ne (*Anatomy of Melancholy*) ve **Sterne**'ün *Tristram Shandy*'sine değin pek çok klâsik edebi metin öteki metinlerle, şaşırtıcı aşırı bolluk içinde birbirine giren göndermelerle, alıntılar ve aktarımlarla örülmüştür. Bununla beraber, yalnızca **Julia Kristeva**'nın *Semiotike*'siyle (1969), "her metnin bir alıntılar mozayiği olarak biçimlendiği, her metnin öteki metinlerin özüm-senmesi ve dönüştürülmesi olduğu" iddia edilmiştir.

Metinlerarasılık kavramı, gösterenlerin her zaman ve yalnızca diğer gösterenlere gönderme yaptıkları yönündeki **postyapısalcı** iddiadan türedi: dil dönüştürülebilir, çevirilebilir, aktarılabilir, ancak hiçbir zaman aşılamaz. Sözcükler anlamlarını, dili kullananın zihninde temsil edilen bir nesneye

gönderme yapmasıyla değil, sonsuz anlamlandırma oyunuyla kazanırlar. "Sevgi" sözcüğünü kullanmak, ekstras-dilbilimsel biyolojik ya da psikolojik bir nesneye gönderme yapmak değil, fakat bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde ortaçağ ozanları, **Shakespeare** trajedileri, romantik lirikler ve **Beatles** şarkıları halini alan bir konuşmaya katılmaktır.

Postmodernizm, anlam oyununun sonsuz olduğu, her şeyin uyduğu, aşırı bir metinlerarasılık nosyonunu kucaklar. Yorumun sınırları, yalnızca imgelemin sınırlarıyla kurulur. [AM]

MEVCUDİYET (PRESENCE)

Jacques Derrida, Batı düşüncesinin genelde mevcudiyet nosyonuna dayandığını öne sürer: yani, sözcükleri (ya da kavramları) düşündüğümüz zaman, tam anlamları zihinlerimizde, bizim için "mevcut"tur ve sözcük ile anlam arasında hiçbir "kayma" yoktur. **Derrida**'ya göre bu, geçerli bir nedene sahip olmadan öne sürdüğümüz bir metafizik varsayımdır (ayrıca bkz., **mevcudiyet metafiziği**). [SS]

MEVCUDİYET METAFİZİĞİ (METAPHYSICS OF PRESENCE)

Yapıbozumcu Jacques Derrida, Batı felsefesi tarihinin ve ima yoluyla Batı'daki bütün söylem tarihinin, kendisinin "mevcudiyet" adını verdiği şeye bir bağlılıkla belirlendiğini düşünür. Bu, anlamı kendi bütünlüğü içinde kavrayabileceğimiz ve bir sözcük ya da cümle içtiğimizde, bizim için onun bütün olarak zihinlerimizde "mevcut" olduğu yönündeki varsayımımızdır. Bu yüzden mevcudiyet, başkalarıyla iletişime girdiğimizde oluşturduğumuz, onaylanmamış bir

metafizik varsayımdır. Mevcudiyet metafiziği arkasında, sözcüklerin ve anlamların sabitliğine duyulan, Derrida gibi **postyapısalcı** bir düşünürü, kendisine karşı çıkmaya çağıran bir inanç yatar. Derrida'nın ana fikri, dilin, mevcudiyete inananların kabul etmek istediklerinden çok daha kaypak olduğu ve aslında verili her sözcüğün kendi etrafında, varsayımsal saflığını temelden yoksun kılan bir çağrışımlar kümesine sahip olduğu yönündedir. Derrida'ya göre, dilin içerdiği şey, anlamın değişkenliği ve belirsizliğidir: dil, herhangi bir anda tam bir mevcudiyete hiçbir zaman sahip değildir. Sözcüklerin tam mevcudiyet kazanma konusundaki bu yetersizliklerinin nedeni, kısmen zamanın doğasında bulunabilir. Derrida, zamanın acımasız bir biçimde döndüğü ve sözcüklerin sürekli yeni olgu durumlarına maruz bırakıldığı gerçeğine ulaşmaya çalışır. Tam mevcudiyetin ya da ayrıca tam özdeşliğin olanaklı olduğu hiçbir an olamaz.

Tam mevcudiyet ve tam özdeşlik, Batı'da söylemin dayandığı iki temel varsayımdır ve mevcudiyet metafiziği eleştirisiyle Derrida, kendi kanısınca, bir yanılsama üzerine kurulan bütün bir entelektüel geleneğe şüphe düşürür. Mevcudiyet metafiziğinin yokluğunda iletişim, yapıbozumlara göre daha yaratıcı bir durum olsa da, genellikle inanmaya yönlendirildiğimizden çok daha düzensiz ve anarşik bir etkinlik olarak ortaya çıkar. [SS]

MINİMALİST MÜZİK

(MINIMALIST MUSIC) Müzikte minimalizme yönelen hareket, 1960'ların başlarında Amerika'da başladı:

Terry Riley, Steve Reich ve Philip Glass'ın öncülüğünü yaptığı bu hareket, kısa zamanda Michael Nyman gibi besteciler tarafından daha öte geliştirildiği Avrupa'ya yayıldı.

Minimalizm 1960'ların ve 1970'lerin "ciddi" konser müziği içinde norm haline gelen savaş-sonrası avantgardın modernist estetiğine karşı bir tepki olarak görülebilir. Minimalistler, **modernist** müziği şu nedenlerden dolayı reddettiler: (a) çoğu zaman karmaşıklık adına karmaşıktı ve erişilebilir bir yüzey düzeyinden yoksundu (böylece modernist besteciler kendi izleyicilerini yabancılaştırırken, sıradan dinleyiciler için küçümseme dışında bir şeye sahip olmadan, sıkça elitist tutumlar barındırdılar); (b) "yüksek" ve "düşük" sanat arasındaki ayrımı korudu ve popüler, caz ya da folk müziğinin rolünü fütursuz eğlence rolüne indirdi; (c) ses uyumsuzluğu, atonalite ve düzenli vurunun yokluğu, müziğin temel aksiyonlarıyla çelişti ve yine dinleyiciyi yabancılaştırdı.

"Klâsik" müzik kurumu minimalist müziği, çoğu kez "banal", "yozlaşmış" ya da "ciddiye alınmaya değermez" şeklinde yaftalayarak görmezden geldi ya da yerdirdi. Günümüzde de önemli sayıda Avrupa üniversitesinin müzik bölümü, ciddi akademik çalışmaya değer olmadığını düşünerek, minimalist müziği kendi lisans derslerine dâhil etmez.

Tür, kırk yılı aşkın bir süredir, çeşitlenmekte ve gelişmektedir (postminimalizm terimi sık sık daha yeni eserleri tanımlamak için kullanılıyor), ancak bu müziğin orijinal özellikleri şunlardır: *yineleme* (çoğun-

lukla küçük, muhtemelen bir ya da iki ölçü uzunluğundaki müzik parçaları, uzun tempo devirleri boyunca yinelenip geliştirildi); *statik armoni* (yalnızca bir perde ya da makamda değil, sıkça uzun tempo devirleri için bir akorda kalarak bir staz duygusu gerçekleştirildi); *ritmik karışıklık* (armoninin yalınlığı sıkça karışık poliritmik ve polimetrik yapılarla karıştırıldı); *süreç ve kişisizleştirme* (besteciler, kasıtlı olarak öz-ifade ve duygusallıktan kaçındılar ve müziğin akışını ve yapısını üreten süreçleri kurarak, müzikle aralarına mesafe koydular –bu, 1960’lı yılların Steve Reich müziğinde çok açıktır) ve *kültürel eklektizm* (yalnızca sanat geleneğinden esinlenmeyle yetinmeyen besteciler, çoğunlukla, sonucunda kendi eserlerini biçimlendiren caz, rock ve Batılı-olmayan müzik çalışmaları yaptılar). [AB]

MISE-EN-ABYME Başlangıçta hane-dan armacılığına ait bir terim olan, merkezinde kendisinin minyatür bir kopyasını taşıyan arma anlamına gelen *mise-en-abyme* [derin anlatı], edebi **anlatılarda** aynı tekniği tanımlamak için André Gide tarafından kullanılmıştı. Çağdaş eleştiride, 1950’lerden beri daha genel bir anlamda romanda öz-düşünümlülük ya da öz-bilinçliliği tanımlamak için kullanılmaktadır. Terim, ilk kez *nouveau roman* [yeni roman] betimlemelerinde, özellikle Lucian Dallenbach ve Jean Ricardou’nun eleştirilerinde geçerlik kazandı.

Tekniğin iyi bir örneği, John **Barth**’ın, içinde anlatıcı Ambrose’un, kahkaha evinde kaybolan Ambrose isimli bir karakter hakkında, “Kahkaha

Evinde Yitmek” başlıklı bir öykü yazmanın güçlüğünü betimlediği “Kahkaha Evinde Yitmek” başlıklı bir öyküyü içeren *Kahkaha Evinde Yitmek* (*Lost in the Funhouse*, 1968) derlemesiyle sağlanmış. Diğer örnekler, Nabakov’un *Sebastian Knight*’in *Gerçek Yaşamı*’nda (*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941) betimlenen romanlar, Flann O’Brien’in *At Swim- Two-Birds*’ündeki (1939) ve Italo **Calvino**’nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*’sundaki (*If on a Winter’s Night a Traveller*, 1979) roman-ıçı-romanlardır. Teknik yalnızca yirminci yüzyıl romanında yer almaz: Cervantes ve Sterne, *mise-en-abyme*’in romandaki erken kullanımlarını içerir. Bu teknik, **yapıbozumun** ve postmodern felsefenin ana öğretisi şeklinde –doğru biçimde ya da başkaca– ele alındığından dolayı, genellikle **temsilin** öz-düşünümlü yapısını göstermenin bir yolu olarak **postmodernizm** için önemli bir hale gelmiştir. [BD]

MODERNİTE (MODERNITY)

Postmodernizmin tanımı, deyim yerindeyse, son beş yüz yıldır ortaya çıkan bütün bir itkiler ve tutkular dizisine bir karşı denge oluşuyla kaçınılmaz biçimde karmaşıklaşır. Postmodernizm, **postmodernite**, postmodern: bunlar çoğunlukla eş anlamlı olarak ele alınırlar. Bu terimlerin “modern” karışıklıkları eş anlamlı olarak ele alınamaz. Tarihçiler, “erken modern”e, genellikle tarihte, kapitalizmin, bilimin ve teknolojinin yükselişini kapsayan bu geniş dönem olarak gönderme yaparlar. Bu güçlerin her yeni ifadesi, geleneksel ve görece yerleşik yaşam tarzlarına bir başkaldırıyı temsil etti. Ayrıca, Hristiyan Kilisesi’nin geleneksel otoritesine

ve politik iktidarın **meşruiyetine** karşı çıkışları beraberinde getirdi. Bu anlamda modernite, politik liberalizm teorilerinin olduğu kadar, liberal rejimlerin doğuşunun da önkoşuludur.

Yine aynı şekilde modernitenin karakteristiği, modern devletin doğuşu ve bununla birlikte politik iktidarın daha etkili ve bazen daha acımasız uygulanmasıdır. On yedinci yüzyıl boyunca, İngiltere ve Hollanda gibi Protestan ülkeler, politik karışıklıklardan ve dinî savaşlardan dolayı sıkıntı çektiler; aynı zamanda kapitalist ve emperyalist yayılcılığı başardılar ve kendilerini modernitenin öncülerini kıldılar. **Aydınlanma** boyunca modernite, neredeyse bütün önemli düşüncülerin belirgin ve temel temalarından biri haline geldi. Başka bir deyişle, modernite, kendi bilincine vardı. On sekizinci yüzyılın büyük kültürel projesi olan Aydınlanma'nın, daima geleneksel yaşam tarzlarının süreklilikleriyle karşıtlık içinde tanımlandığı hatırlanmalıdır. Aydınlanma, kendisini, politik yöneticilerin keyfi kişisel otoritesine ve Kilise'nin batıl ve gizemli ritüelleri dogmatik (ve bazen şiddetli) biçimde savunmasına karşı kurdu. İnsanın kontrolüne sokulan bir doğa ve nihayetinde toplum ve tarih görüşü başlatıldı. Aydınlanma, modernleşmeye –seküler ve liberal – bir yol önerdi. Bir başka modernleşme biçimi, Fransa kralları XIV. Louis, XV. Louis ve XVI. Louis'nin mutlak yönetimiyle temsil edildi.

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren değişim, dönüşüm ve periyodik karışıklıklar, giderek norm olarak görüldü. İlerleme ve evrim öğretilerine, devrim kuruntuları ve kriz ve ihtilâç

teorisyenleri tarafından karşı çıktı. Endüstriyel kapitalizmin ve sonradan (tam bir karşıtlık içinde) komünizmin her ikisi de tarihsel modernite uğrağını temsil eder görünebilirler. Hatta çok yakın bir zamana kadar (yeni teknoloji, yeni bilimsel keşifler, yeni davranış modelleri biçimiyle) “modern”, genellikle aşırı derecede şişirilmiş umutların kaynağı olmuştu. Son yıllarda –en azından 1974 petrol krizinden beri– moderniteyle ilişkilendirilen bedellerin ve yüklerin çok daha fazla farkına vardık. Bu anlamda postmodernite, “modern”in mahkûmu olduğumuz bir şey olduğu yönünde gelişen farkındalık olarak karakterize edilebilir. [LS]

MODERNİZM (MODERNISM)

Modernizm, genellikle on dokuzuncu yüzyılın ortalarında meydana çıkan entelektüel ve özellikle sanatsal bir akımlar kümesine göndermede bulunur. Baudelaire, modernizm öğretilerine ilişkin erken, ancak açık ve geniş kapsamlı formülasyonlar sundu. **Marx**'ın bir proleter devrim aracılığıyla küresel kapitalizmi sona erdirmeye düşü, bir anlamda, modernist bir görüştür. Modernist akımlar empresyonizm, sembolizm, kübizm, fütürizm, yeni sanat [nouveau art], imgecilik ve benzerlerinden oluşuyordu. Bu yüzyılın başlarında modernist öğretiler, edebiyat ve sanat alanının tümüne egemen olup, onu belirlemeye başladılar.

Daha özgül biçimde –daha soyut olsa da– modernizm, sanatsal ve edebi çevrelerdeki bir itkiye göndermede bulunur. Modernizme göre, “modern”in başkaldırısına verilen yanıt temel bir mesele haline gelmiştir.

Terminolojimizdeki karışıklıklar, modernizmin, **modernite** tarihinde görece geç bir gelişme olması olgusundan kaynaklanır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar modernite, kendisini öyle tam bir biçimde kurdu ki, bir zamanlar öne sürdüğü skandal ve başkaldırı duygusu bir dereceye kadar ilerleme ve evrime duyulan inanç tarafından yerinden edildi. Modernizm, bu gelişmeler karşısında, modernite ve modernleşmenin içerdği çelişkiye, karışıklığa ve hatta yıkıma ilişkin bir farkındalığı canlı tutan bir yanıttır. Modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte modernite, aşırı derecede çelişkili ve öz-bilinçli yeni bir evreye girdi. Modernizm ve **postmodernizm**, modernitenin krizleriyle yakından ilişkili yanıtlardır. Çoğu biçimiyle modernizm, (çoğu kez umutsuz) modernite sorunlarını çözme umuduyla, “modern”in yükseltilmiş, daha radikal (daha mutlak, daha ütöpik) bir biçimiyle karakterize edilmektedir. Oldukça sık bir biçimde modernizm, tarihin ve modernitenin sorunlarına bir “nihaî çözüm” görüşüyle ayartılmaktadır. Postmodernizmin daha nihaî çözümü de, nihaîlik umudundan vazgeçecektir. Böylece postmodernizm, hem modernist düşüncenin katı ve mantıksal bir devamı hem de onun tam revizyonu ya da ters çevrimidir. [LS]

MORRIS, MEAGHAN: FEMİNİST, KÜLTÜR ELEŞTİRMENİ (1950-) Meaghan Morris, Avustralya’nın en çok tanınan feminist kültür eleştirmenidir. Yazılarının odağı, feminist kültür politikasıdır. O, örneğin entelektüeller, **Marxizm**, fotoğrafçılık, popüler sinema, Jean **Baudrillard**, David Harvey, Fredric **Jameson** ve Jean-

François **Lyotard**’ın **postmodern** çözümlemesi, **iktidar**, alışveriş merkezleri ve turizm üzerine eserler yayınlarak postdisipliner **kültür incelemeleri** alanının sürmekte olan uluslararası gelişimine muazzam bir katkıda bulunmaktadır.

Pek çok açıdan istençsiz bir postmodernist olan Morris’i postmodernizm konusundaki tartışmaların içine çeken, feminizme bağlılığıdır. Çoğu postmodern çözümlemenin indirgeyici incelemesine karşı eleştirel olsa da Morris, postmodernizmi, günümüzde kültür ve politika üzerine çağdaş tartışmaların yer aldığı alan olarak kabul eder. Ayrıca o, postmodernizmin daha önceki kültür politikası tazlarını tamamiyle etkisiz kılarak, tartışma alanını değiştirdiğini bilmektedir. Bu yüzden, kendisi postmodern olarak tanımlamasa da, eserleri, başkaları tarafından kesinlikle postmodernizm tartışmasına dâhil edilerek tanımlanır.

Morris’in bu tartışmaya en önemli katkısı, feminizm ve postmodernizm arasındaki bağlantıya odaklanmasıdır. Bir yandan postmodernizm üzerine tartışmanın feminist kültür politikasının etkisi olmadan düşünülmeyeceğini, diğer yandan bu tartışmaya feminist katkının ya çok az olduğunu ya da hiç olmadığını iddia eden paradoksal bir düşünce tarzına karşı eleştireldir. Morris, en iyi yanıtın “kendinden hoşnut bir paranoyayı benimsemek ve postmodernizmin erkek panteonunun yalnızca bir putların alacakaranlığı –anlamı sabit kılma ve zararı kontrol altına alma iktidarını elde etmeye çalışan ataerkil üniversitenin ve onun kendi gerilemesinin son hilesi– olduğunu varsaymak” olup

olmadığını öğrenmek ister. Ancak, paranoyak ya da tersi daha az bir hoşnutlukla, kadınların, hâlâ erkeklerin kendi eserlerini okuyup okumadıklarını sormak zorunda olup olmadıklarını öğrenmek ister. [JS]

MOUFFE, CHANTAL: POLİTİKA FİLOZOFU (1943-) Büyük ölçüde kendi adıyla yayın yapmış olmakla beraber Mouffe, daha çok, arkadaşı politika filozofu Ernesto Laclau ile birlikte yazdığı eserlerle tanınır ve bu sıfatla **post-Marxist** hareketin önde gelen sözcülerinden biridir. Post-Marxizm, yirminci yüzyılın son yıllarında önemi giderek artan (en azından Batı dünyasında politik bir güç olarak komünizmin çöküşüyle kısmen teşvik edilen) bir teorik hareket haline gelmiştir ve Laclau ve Mouffe gibi Marxizm'i yeni kültürel ve teorik gelişmeler açısından yeniden formüleleştirilmiş görme arzusundaki teorisyenleri olduğu kadar, kendi **Marxist** geçmişlerini reddeden teorisyenleri de içine alır.

Mouffe, İtalyan Marxist teorisyen Antonio Gramsci gibi figürler üstüne tek başına yazmıştır, ancak onun ünü aslında Laclau'yla birlikte yazdığı

kitaba, *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik bir Politikaya Doğru*'ya (*Hegemony and Socialist Strategy: Towards Radical Democratic Politics*, 1985) dayanır. Özellikle 1960'lardan beri ortaya çıkan çeşitli yeni toplumsal hareketlerle uygun diyalog içinde daha açık bir Marxizm'e yönelik bu talep, post-Marxist teorinin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir ve sol kesimdeki ateşli tartışmanın kaynağı durumundadır. Karşıtları, kitabın Marxist mirasa bir ihaneti temsil ettiğini iddia ederlerken, Laclau ve Mouffe, Marxizm'in zamanla değişmek zorunda olduğu, aksi takdirde ortadan kalkacağı yönündeki iddialarını cesur bir biçimde savunmaktadırlar.

Demokratik Paradoks'ta (*The Democratic Paradox*, 2000) Mouffe, politik muhalefetin aktif bir biçimde teşvik edildiği ve bir kültür içinde ortaya çıkan çeşitli çelişkili bakış açılarının gelişmelerine olanak tanındığı "agonistik **çoğulculuk**" durumunu önerir. Hiçbir toplumun asla bu tür çelişkileri çözmeyeceği ve bu gerilimin muhafaza edilmesinin yararımıza olduğu paradoksuyla yaşamayı öğrenmek zorundayız. [SS]

NEGATİF DİYALEKTİK

(NEGATIVE DIALECTICS) *Negatif Diyalektik* (Negative Dialectics, 1966), Adorno'nun kendi felsefi *magnum opus*'una verdiği başlıktı. Eserin muazzam tutkuları, Adorno'nun Batı felsefesi geleneği olarak kabul ettiği şeyin – Klâsik Yunanistan'dan Hegel ve Marx'a kadar uzanan– mirasının hem bir özetini hem de yapıbozumunu içerir. Negatif diyalektik, özellikle Hegel'in diyalektik felsefesinin başarılarını önvarsayar ve kapsar. Aynı zamanda Adorno, Hegel'in düşüncesini biraz uzakta tutmaya ve aslında onu özenli bir yapıbozuma tâbi kılmaya çalışır. Hegel'in felsefesi, tamamıyla tarihseldir. Felsefenin yansıttığı şekliyle, bütün dünya tarihini düzenleyen fikirlerin ve ilkelerin tarihsel bir yeniden-uzlaşımıyla kendisini kurar. Hegel'in düşüncesi, bütünün ve parçanın, birliğin ve farkın, bireyin ve toplumun, tikelliğin ve bütünlüğün bir "uzlaşım"ını gerçekleştirdiğinden dolayı diyalektiktir. Adorno, bu Hegelci terimler içinde düşünme gereksinimini olumlar; çünkü geç kapitalizm içinde dünya tümleşik bir bütünlüğün karakteristiklerini üstlenme eğilimi gösterir. Öte yandan Adorno, diyalektikğin "yönetilen dünya"nın bütünleşmesindeki (toplumsal) baskı ve (bireysel) baskılanma boyutunun farkında olma gerekliliği anlamında, tamamen "negatif" olan diyalektik gereksinimi öne sürer. Düşüncenin, bütünlüğü oluşturan ilişkileri, kendi içindeki totaliter eğilimlere yenik düşürmek sizin düşünmesine olanak sağlamak

için, negatif diyalektiğe gereksinim vardır. Adorno, Hegel'in pek çok yargısını tersine çevirir. Hegel'in yalnızca bütünün gerçek olduğuna inandığı yerde, Adorno (gördüğü şekliyle dünyanın durumuna dayanarak) "Bütün, gerçek değildir" açıklamasında bulundu. Hegelci düşünceye yönelik eleştirel gerilimi yenilerken Adorno, ıstırap perspektifini temsil edebileceğine inandı. Hegel'in felsefesi "özdeşlik ve özdeş-olmamanın özdeşliği"ni öneren bir mantığa dayanır. Negatif diyalektik "özdeş-olmayan"a ya da düşünce tarafından boyun eğdirilene sadık kalmaya çalışır. [LS]

NEO-MODERNİZM (NEO-MODERNISM)

Jürgen Habermas, modernitenin "tamamlanmamış" bir proje olduğunu öne sürdü, bu iddiayla hemfikir olan ve kendilerini bu projenin ideallerini aktarıyor kabul eden pek çok düşünür ve sanatçı vardır. Yine de bunu gerçekleştirme yönünde bir girişim, **post-modernizmin** modernite ve **modernizmin** ideallerine –kültürel ilerleme ve sanatlarda orijinallik kültü ve biçimsel deney gibi ideallerine– şüphe düşüren meydan okumasından rahatsız olmalıdır. "Neo-modernizm" terimi, postmodern ethos'u uyusuk ve yaratıcı esinden yoksun gören ve ona karşı derin şüphe besleyen bu eğilim için kullanılmaktadır. Habermas'a göre bu, postmodernizmi neo-muhafazakâr olarak reddetmek için yeterlidir. [SS]

NIETZSCHE, FRIEDRICH:

FİLOZOF (1844-1900) Nietzsche, şüphesiz, **postmodernizmle** ilişkili en önemli on dokuzuncu yüzyıl düşünürüdür. **Derrida**, **Baudrillard** ve **Lyotard**, kendi **anti-temelci** fikirleriyle etkilediği kişiler arasındadır. Onun aforistik yazım üslubu Mann, Kafka ve Wittgenstein'i derinden etkilemiştir. *Böyle Buyurdu Zerdüş'te* (*Thus Spoke Zarathustra*, 1886) öne sürdüğü ünlü "Tanrı öldü" iddiası, yaygın biçimde geçerlilik kazanmıştır.

"Filozof: Sanat ve Bilgi Arasındaki Mücadele Üzerine Düşünümler" ("The Philosopher: Reflections on the Struggle between Art and Knowledge", 1872) adlı makalesi, Nietzsche'nin hakikat nosyonuna yönelik eleştirisinin arkasında yatan ilgileri, ana hatlarıyla açık bir biçimde ortaya koydu. Nietzsche, hakikat ve kesinlik talebinin, bilginin pragmatik içerimlerini hükümsüz kılmasına izin verildiğinde, kültürün nasıl sıkıntıya düştüğünü gösterir. Lyotard'ın *Postmodern Durum'u* (*The Postmodern Condition*, 1979) Nietzsche'nin çıkarımlarının çoğunu yansıtır. Diğer bir makalesi, "Ahlâkî Olmayan Bir Açıdan Hakikat ve Yalanlar Üzerine" ("On Truth and Lies in a Nonmoral Sense", 1873), iki hakikat türü arasında ayırım yapar. İlki yanlışlamalar, yalanlar ve yorumlar genel başlığı altındaki hakikatlerdir (yani metafiziğe ilişkin çeşitli dünya görüşleri). İkincisi dünyayı ikamete elverişli kılan hakikatlerdir (yani çevrenin pratik bilgisini üreten bilimsel kavrayışlar). Her iki tür de, yaşamı kendi gereksinimlerine göre temellük etmeye çalışan genel hakikatistencinin ifadesidir. Aralarındaki **fark**; birinci

hakikat türü, hakikatin belirli bir perspektife dayandığını sergilerken, ikinci hakikat türünün, hakikatin özel inşasını reddetmeye çalışmasıdır. Bununla beraber, aslında, bütün hakikatler figüratiftir. Pilate'yi yanıtlarken Nietzsche'nin ortaya koyduğu üzere: "Öyleyse hakikat nedir? Hareketli bir metaforlar, metonimiler ve antropomorfizmler topluluğu ... Hakikater, yanlışlama olduklarını unuttuğumuz yanlışlamalardır".

Nietzsche, geriye kalan felsefi **metinleri** boyunca, **Foucault** ve diğerlerini esinleyecek biçimde, kurucu hakikat iddialarını temelden yoksun kılmayı sürdürdü. *Şen Bilim* (*The Gay Science*, 1882), kendi önvarsayımlarının ve perspektif eğilimlerinin farkında olan bir bilim fikrini araştırır. Bilgi dürtüsüne, kendisinin bir ideale uygunluğuna göre değil, kültürel yararları bakımından değer biçilmelidir. *Ahlâkın Soykütüğü Üzerine*'de (*The Genealogy of Morals*, 1887) hakikat-istencinin köklerine doğru izi sürülür. Her ahlâk sisteminin arkasında, kendi etik önyargılarını haklılaştırmaya çalışan bir filozof gizlenir. "Sistem istencinin bir bütünlük yoksunluğu olması"nın nedeni budur.

Putların Alaca Karanlığı (*The Twilight of the Idols*, 1888), hakikatin, "numenal bir dünya için doğru" değil, "bizim için doğru" olarak anlaşılacağı, bütün değerlerin yeniden-değerlendirilmesi konusu üzerine bir makaleler dizisidir.

Yine de, böylesi bir radikal görecilik dünyasında nasıl işlev göstereceğiz? Bütün hakikat bağlamsal ve durumsal ise, deneyim akışından

nasıl anlam çıkarabileceğiz? Bu, post-modern düşüncede en sık dillendirilen kaygılardan birisidir. Nietzsche'nin yanıtı: sanat aracılığıyla. Nietzsche sağlıklı bir kültürde estetiğin, temel felsefi disiplin olarak metafiziğin ya da epistemolojinin yerini alması gerektiğini öne sürdü. *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki (*The Birth of Tragedy*, 1872) ifadeleriyle: "Dünya, yalnızca estetik bir fenomen olarak sonsuzca doğru haklılaştırılabilir". Nietzsche'ye göre en yüce sanat disiplini, müziktir, çünkü içeriği yapısından kesinlikle ayrılmaz. Müzik, bir süreçtir ve bir nedensel açıklama türüne indirgenemez. Müziğin "hakikat"i, bir iletişimsel niyet ve duygusal tepki ürünü ya da şeylerin gizli düzeniyle bir ilişki değil, kişisel, toplumsal ve tarihsel olanın karmaşık bir etkileşimidir. Bu tür görüşler Nietzsche'yi, mitolojik operasıyla Alman devletini birleştirebilen Wagner'i modern bir Aeschylus olarak savunmaya yöneltti (daha sonra pişmanlık duyduğu bir bağlılık).

Nietzsche'nin postmodernin pek çok ilgilerini önbiçimlendirdiği başka bir alan, kimlik alanıdır. Psikoloji ve sağduyu, bizi, benliği sağlam ve derin bir şey olarak düşünmeye teşvik eder. Bununla beraber Nietzsche, benliğin yüzeylerini yüceltir ve onu bir melodi ya da leitmotifle karşılaştırır. Benliğin sonu, onun gayesi değildir, yine de, *Gezgin ve Gölgesi*'nde (*The Wanderer and His Shadow*, 1879) deyişsel bir biçimde ifade ettiği üzere, "[o] kendi sonuna ulaşmadığı" kadarınca "kendi gayesine de ulaşmamıştır". En derin özelliğimiz, tam da sığlığımızdır. *Ahlâkın Soykütüğü Üzerine* daha ileri gider ve "fail eyleme iliştirilen salt bir

kurgudur –eylem her şeydir" öne sürümünde bulunur. Başka bir deyişle biz, yaptığımız şeyiz. Bu, varlık ve töze değil, ancak "oluş" sürecine ve üslup yüklemesine dayanan çok akıcı bir benlik kavrayışına kapı açar. (Nietzsche, yaşamının sonuna doğru çılgınlığın kucasına düştüğünde, mektuplarını "Dionysus" ve "Çarmıha Gerilen" biçiminde imzalamaya başladı. Bu varlık belirsizliğinin, daha önceki spekülasyonlarıyla gizli biçimde ilişkili olup olmadığını belirlemek olanaksızdır.) [BL]

NOKTA.COMLAR (DOT.COMS) Nokta.comlar, İnternet üzerinden kapsamlı ticaret yapan, üretime dayalı işlerden çok, büyük ölçüde hizmete dayalı yeni bir şirket türü yaratmak için yeni teknolojiyen yararlanan internet temelli şirketlere göndermede bulunur. Üretimden hizmete geçiş –adlandırıldığı şekliyle post-Fordizm– ethos bakımından karakteristik olarak **post-modernisttir**. Her ne kadar pek çok nokta.com başarılı olmuş ve başarılı olmaya devam ediyorsa da, genellikle 1990'larda yatırım çevrelerinde uyardırdıkları umutları gerçekleştirilememiştir. Öyleyse, gerçek değerinin ötesinde, borsa aracılığıyla kitlesel yatırımları çeken pek çok şirketle birlikte bir nokta.com hayali oluştu. Çoğu nokta.com'un başlangıçtaki zararlarından görünüşte rahatsız olmayan, bunları geleneksel iş dünyasının yapılarını alt üst edecek uzun vadeli dişe dokunur bahisler olarak ele alan yatırımcılarla birlikte, bunun iş dünyasının geleceği olduğu düşünülüyordu. Ancak muazzam miktarda yatırım sermayesine ulaşan pek çok nokta.com kısa sürede çöktü. On-line kitap satıcısı

Amazon gibi diğerleri ayakta kalmayı başardı, ancak bir kaç yatırımcıların umut ettiği kâr paylarını dağıttı. [SS]

NORRIS, CHRISTOPHER: ELEŞTİRMEN, FİLOZOF (1947-) Christopher Norris'in erken yazıları **postyapısalcı** teorinin İngiliz edebiyatına uygulanması, **Derrida** ve müzik, politika ve kültür üzerine çalışmaları içerir. Daha yakın zamanlı yazıları, **postmodernite** ve **postmodernizm** hakkındaki tartışmalarda önemli –bazılarına göre keskin– bir ses haline gelmiştir. Norris, postmodernizmin temel fikirlerine ve en önde gelen postmodern düşünürlerin bazılarına (özellikle Jean **Baudrillard** ve Jean-François **Lyotard**) bir dizi saldırı başlatmıştır. Kitaplarının üçü –*Postmodernizmin Yanlış Nedir?* (*What's Wrong with Postmodernism?*, 1990), *Postmodernizm Gerçeği* (*The Truth about Postmodernism*, 1993) ve *Eleştirel-olmayan Teori: Postmodernizm, Entelektüeller ve Körfez Savaşı* (*Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, 1992)– postmodernizmin, Aydınlanma'nın devam eden özgürleşim projesine sırtını dönerek, **Aydınlanma** düşüncesinin **rasyonalizmini** yalnızca reddetmekle kalmayıp, aynı zamanda aslında rasyonel ve eleştirel düşünceyi de tamamıyla terk eden temelsiz bir görecilik biçimi olduğu yönündeki kapsamlı iddiayı geliştirmiştir. Norris'e göre postmodernizm, aslında özgürlükçü politikalara hiç temel sağlayamayan ve insanın özgürleşimine ilişkin Aydınlanma kavrayışını, basitçe daha geniş bir rasyonalist ve nihai olarak totaliter düşünce sisteminin parçası olarak gören bir nihilizm ve politik

atalet biçimidir. Rasyonel aydınlanma değerlerinin reddi, der Norris, öncelikle politikanın estetikleştirilmesi biçimini alır. Jean Baudrillard ve Jean-François Lyotard'a saldırıları, bu temeller üzerinde gerçekleşir.

Norris'in –*Postmodernizmin Yanlış Nedir?*–de bütün ayrıntılarıyla sunulan– Baudrillard okuması, Baudrillard'ın konumunu, küresel kapitalizm ve emperyalizm güçlerine çıkar sağlayan bir konum olması gerçeği –Norris'in “aşırı göndergesel agnostizm” adını verdiği şey– açısından ele alır. Norris, Baudrillard'ın “postmodern sahnenin birinci sınıf teşhis uzmanı” olduğunu kabul ederken, onun temel hatasının, bir yanılsama ve yanlış enformasyon çağında yaşadığımızdan gönderge, gerçeklik ve hakikatten söz etmenin artık anlam oluşturmadığını varsaymak olduğunu iddia eder. Norris'e göre, kesinlikle Baudrillard'ın ilk iddiasından dolayı, ikinci iddiasına karşı çıkmalıyız. Bu yüzden, Norris'in yakınlardaki eserlerinin çoğu, postmodernizmde hakikat kavramının terk edilmesine karşılık, hakikat nosyonunun geri kazanılmasını amaçlamaktadır.

Norris'in Lyotard açısından benimsediği konum, aynı şekilde Lyotard'ın **modernitenin büyük anlatılarına**, aşırı derecede abartılan hakikat, Aydınlanma ve ilerleme söylemlerine artık güven duyulmasının olanaklı olmadığı yönündeki iddiasının reddedilmesidir. Norris'e göre Lyotard, herhangi bir politik ya da felsefi **söylemin** terimlerine indirgenemeyen (Lyotard'a göre, bu tür bir indirgeme bir adaletsizlik tanımıdır), rakip “değişim rejimleri”nin bulunduğu durumları durumu önerdiğinde, yalnızca moder-

nitenin bütүнleştirici dürtülerini reddetmiyor, aynı zamanda eleştirel yargı temelinde radikal politik eylem olanağına da engel oluyor. Öyleyse, Norris'e göre Lyotard'ın düşüncesi, Richard Rorty ve Stanley Fish'in ataletçi pragmatizminden ayırt edilemez. Postmodernizmin göreciliğine ve şüpheciliğine karşı çıkan Norris, hakikat kavramına ve Jürgen Habermas'ın sunduğu nosyona yakın bir rasyonel iletişim nosyonuna geri dönmeyi önerir. [BD]

NYMAN, MICHAEL:
ELEŞTİRMEN, MÜZİKOLOG,
BESTECİ (1944-) Nyman en çok (özellikle Peter Greenaway ile birlikte yaptıkları) film müzikleriyle ünlüdür, ancak kendisinin de her zaman hemen işaret edeceği gibi, başarılı bir konser müziği bestecisidir de. Royal Academy of Music'de ve 1964'te mezun olduğu Londra King's College'da formel bir müzik eğitimi almıştır. İzleyen on iki yıl boyunca hiç beste yapmadı, ancak *The Listener*, *The New Statesman* ve *The Spectator*'ın içlerinde yer aldığı dergilerde bir müzik eleştirmeni olarak çalıştı. Bir müzikolog olarak bu dönemde hem bir doktora tezi (rondlar, kanonlar ve rondolar gibi, on altıncı ve on yedinci yüzyıl İngiliz yinelemeli ve düzenlemeli müziği üzerine bir inceleme) üzerinde hem de kitabı *Deneysel Müzik – Cage ve Ötesi* (*Experimental Music – Cage and Beyond*, 1974) üzerinde çalıştı. *Deneysel Müzik – Cage ve Ötesi*, John Cage'in eserlerinin etkisi aracılığıyla, **modernist** ana eğilime karşı alternatif bestecilik estetiğini araştıran bestecilere kaynak sağlayan bir belge olurken, tezinde incelenen bu tekniklerin çoğu, 1970-

lerin sonlarında beste yapmaya başladı-ğında Nyman'a esin vermişti.

1976'da, Ulusal Tiyatro'da, Goldoni'nin *Il Campiello*'sunun bir gösterimi için bazı on sekizinci yüzyıl Venedik popüler şarkılarını düzenlemesi istendiğinde, Nyman neredeyse rastlantı eseri besteciliğe başladı. Bir Venedik sokak orkestrasının soundunu yeniden yaratmaya çalışırken, ortaçağ enstrümanlarının (üç-telli kemanlar, sürgülü trombonlar ve obuanın öncülleri olan nefesli çalgılar) ve daha geleneksel olanların bileşimini kullanan bir müzik topluluğu oluşturuldu. Gösteri sona erdi, ancak topluluk birlikte kalmayı arzuladı ve böylece Nyman, çalacakları müziği bestelemeyi üstlendi. Bununla beraber, kısa sürede topluluk, kendisini ortaçağ tınlarından uzaklaştırıp, bunun yerine sesi kuvvetlendirilmiş, ancak geleneksel yaylı sazlar, nefesli çalgılar ve piyanoların bir derlemesini kullanarak yeniden yönlendirdi. O zaman Nyman, müziğinin (çoğunlukla yirminci yüzyıl müziğinin aşırı kromatizmine karşıt biçimde) yinelemeli ve yüksek derecede diyatonik olmasından ve fikirleri için bir araç olarak kendi topluluğuna sahip olmasından dolayı, Amerikalı emsalleri Reich ve Glass'a benzer bir tarzda çalışıyordu. Yine de, Nyman ve Amerikalı **minimalistler** arasında bir takım keskin karşıtlıklar vardır. Batılı olmayan geleneklerden büyük ölçüde etkilenen Reich ve Glass'ın tersine Nyman, Batılı "klâsik" geleneğin erken bestecilerinden esinlendi.

Greenaway filmi, *The Draughtsman's Contract*'ın (1982) müziği, güçlü bir şekilde İngiliz barok besteci Henry Purcell'ın müziğinden

esinlendi. Bu film için bestelenen bütün parçalar, şakon (Eski bir İspanyol dans müziği) olarak betimlenebilir. Bu müzik, melodik materyal üst seslere özgü bölümlerde en üstte katman katman yayılırken, sık sık örtük bir armoniyle, yinelemeli bas girişi (bir bas melodi) etrafında döner. Nyman, bu projenin bütün bas melodilerini Purcell'ın eserlerinden aldı. Başka bir Peter Greenaway filmi olan *Drowning by Numbers*'ın (1987) müziği, yalnızca Mozart'ın Keman ve Viola "Sinfonia Concertante"sinden (KV364) esinlenir. Jane Campion filmi, *The Piano*'nun (1992) müziğinde Nyman, kaynak materyali olarak on dokuzuncu yüzyıl İskoç halk şarkılarını

ve popüler piyano parçalarını kullandı. Müzik, melodik lirizmi ve duygusal yoğunluğu korurken, aynı zamanda minimalist müziğin yinelemelerini ve poliritmik karmaşalarını da benimser.

Nyman sayısız film partisiyonu yanında, konser salonları için pek çok orkestra, oda ve koro parçaları da besteledi. Bir tür "İngiliz minimalizmi" olarak tanımlanabilecek olan üslubu, çoğunlukla orijinal minimalizm üslubundan çok daha fazla çağrışımsal ve dokunaklıdır ve kendi müziğinde bir trajedi duygusu oluşturmayı başarmıştır. Amerika'daki Reich ve Glass gibi, Nyman da, "yüksek" ve "düşük" müziğin modernist diyalektiğini yıkmak için çok şey yapmıştır. [AB]

OEDIPUS Deleuze ve Guattari'nin, modern psikanalizin **arzuyu** (ya da, kendilerinin bireylere göndermede bulundukları biçimiyle **arzulama-makinalarını**) bastırmaya koyulduğu teoriler, süreçler ve kurumsal yapılar gövdesi için kullandıkları terim. Oedipus karmaşası (klâsik mitteki kaynaklarıyla birlikte), bireylerin politik otoriteler tarafından daha kolay bir biçimde kontrol edilmesi için, onları toplumsal olarak konformist davranışa zorlamaya girişen bu baskılayıcı mekanizmanın yalnızca bir yönüdür. Bu okumada psikanaliz, ideolojik olarak harekete geçirilmiş bir etkinliktir ve Oedipus, Deleuze ve Guattari'nin **modern** toplumsal varoluşa ait bir hastalık olarak düşündükleri otoriterizmin (ve hatta faşizmin) simgesi haline gelir. [SS]

OKURLUK METİNLER

(READERLY TEXTS) Roland Barthes, geç, **postyapısalcı** evresinde (aşağı yukarı 1970'te *S/Z*'nin yayınından itibaren) okurluk ve **yazarlık metinler** arasında ayırım yaptı. Okurluk metinler, okur üzerine bir anlam dayatması olarak kabul edilirken; yazarlık metinler, okuru metinsel anlamın üretimine katılmaya çağırıyordu. Barthes *S/Z*'de okurun imgelem uygulamasını sınırlandırmaya tasarlanmış okurluk metinlerin pasif tüketimi teşvik ettiğini öne sürdü. Bu tür durumlarda **yazar**, okur üzerinde **iktidar** uyguluyordu ve bu yüzden okurluk metinler, kültürel statükonun korunmasında bir rol oynuyordu. Okurluk metni neyin kurduğu konusunda açık ve net olmak güçtür;

ancak dikkatli biçimde planlanan olay örgüleriyle, her şeyi bilen anlatıcılarıyla ve açık ahlâkî maksatlarıyla on dokuzuncu yüzyıl realist romanları, muhtemelen uygun adaylardır. Barthes'ın anladığı şekliyle, bu örneklerde okur, önbelirlenmiş bir tarzda yanıt vermeye ve **anlatı** boyunca ifade edildiği şekliyle yazarın dünya görüşünü kabul etmeye zorlanır. Okuma, pasif tüketim, ancak özel bir sosyo-politik yapının hizmetindeki pasif tüketim haline gelir. Bu yüzden (okurun aktif biçimde metinsel anlamın üretimine katıldığının varsayıldığı) yazarlık metinlerin lehinde varsayımda bulunmak, egemen politik ve entelektüel düzene karşı bir tutum takınmaktır. [SS]

OLAY (EVENT) Jean-François Lyotard, bir "olay"a, özellikle önemli bir kültürel hadiseden sonra, perspektifte meydana gelen değişiklik olarak gönderme yapar. Lyotard'da bunun en sık anılan örneği, insan doğasına dair algılayışımızı ve içinde yaşadığımız dünyayı geri döndürülemez biçimde değiştirdiğini öne sürdüğü Auschwitz'dir (Theodor Adorno da, Auschwitz gerçeklerinin bilinmesinden sonra şiir yazmanın olanaksızlığından söz etmiştir). Paris'teki 1968 *événements*'i, özgül bir toplumsal grubun, bu örnekte bütün bir Fransız entelektüeller kuşağının dünya görüşünü geri döndürülemez biçimde değiştiren bir olaya başka bir örnektir. Parçalanmış şey, Fransız Komünist Partisi'nde (FKP) kutsallaştırıldığı şekliyle, bu kuşağın, **Marxizm**'in

ahlâkî üstünlüğüne duyduğu inançtı. Kısaca, Lyotard'ın da içlerinde yer aldığı pek çok sol eğilimli Fransız entelektüel devlet otoritesine meydan okuyan işçi ve öğrenci ittifakını kırmada FKP'nin devlet güçleriyle gizli anlaşmasının, Marxizm'i, bütün güvenilirliğini yitirdiği noktaya indirgediğini düşündü. Lyotard bizi, Marxizm gibi çağın gereksinimlerini karşılamayan teorilerin önyargılarına sevk etmeksizin, yeni deneyimlere yaklaşabilmeyi kastederek, olaya "maruz" kalma gereksiniminden söz eder. [SS]

ORGANSIZ BEDEN (BODY WITHOUT ORGANS) Arzu ve libidinal enerjinin özgür ifadesini engelleyen bütün güçleri tanımlamak için Deleuze ve Guattari tarafından kullanılan bir terim. Deleuze ve Guattari ("imgesiz beden" olarak da göndermede bulundukları) organsız bedeni, kısır ve verimsiz olarak görürler ve onu toplumdaki baskı güçleriyle özdeşleştirirler. Örneğin sermaye, kendi çıkarları için ayrı ayrı **arzulama-makinalarının** (bu örnekte ücretli işçiler) üretimini kendine mal eden sermaye sahibinin organsız bedeni sayılır. Üretim (arzu ve libidinal enerji ifadesini kuşatan bir terim), Deleuze ve Guattari'ye göre olumlu bir güçtür ve organsız bedenlere karşı çıkılmalıdır; çünkü kendi projelerine terk edilen şeye (örneğin kendileri için çıkar yaratımı) yönelirken, onun alanını sınırlandırır. [SS]

ORYANTALİZM (ORIENTALISM) Edward Said'in çıkış açıcı eseri, *Oryantalizm (Orientalism)*, 1978), Jacques Derrida'nın bazı ayrıcalıklı **ikili karşıtlıkları** "yapıbozuma

uğratmak" zorunda olduğumuz vurgusuna dayandığı kadar, Foucault'nun bilgi/iktidar tartışmasına da dayanır. "Doğu" (Orient) ve "Batı" (Occident) sözcükleri, basitçe, gün doğumu (*oriens*) ve gün batımı (*occidens*) anlamındaki Latince sözcüklerden türer. Böylelikle Doğu ve Batı yapı itibarıyla, tamamen gözlemcinin konumuna görelidir (Tokyo'da yaşayanlar için güneş Doğu'dan, Hawaii üzerinden doğar). Bununla beraber, Said'in açıkladığı üzere, muazzam ve kadim bir tarihsel rejim, bu ister istemez hareketli ve bağıntısal konumu alıp, Avrupa'da varsayılan bir başlangıç noktasına karşıt olarak öne sürülen, örneğin "Yakın", "Orta" ve "Uzak Doğu"yu belirleyen bir sabitliğe indirgiştir.

Bu hayali merkeze konulanmış olan Avrupa, kendisinin "Doğu"yu, bütün Batılı-olmayan dünyayı bir nesne olarak bilmeye muktedir bir **özne** olduğunu iddia eder ve bu yolla onun üzerinde güç uygular (kitabının epigrafında Said, Marx'dan şu alıntıyı yapar: "Kendilerini temsil edemezler; temsil edilmeleri gerekir"). "Doğu" hakkında neyin gerçek olup olmadığı sorusunu paranteze alan Said, olağan-üstü bir yazım alanını –"yalnızca bilimsel eserleri değil, aynı zamanda edebi eserleri, politik risaleleri, gazete **metinlerini**, seyahat kitaplarını, dinî ve felsefî incelemeleri de"– sorgulamaya açar.

Doğu'yu sınıflandırma ve karalama yönündeki bu manevra, özel bir Batı kimliği nosyonunu güvence altına alır: "Avrupa kültürü, kendisini Doğu'nun karşısına bir tür vekil ve hatta gizli benlik olarak koymakla güç ve kimlik

kazandı". Said'in ifadesiyle, Batılıların "rasyonel, barışçıl, liberal, mantıklı, gerçek değerleri tutmaya muktedir oldukları doğal olarak şüphe götürmez" ise, o zaman Said'in "Arap-Doğulular" olarak adlandırdıkları, "bunlardan hiçbiri değildir"; ve elbette Doğu bunlardan hiçbiri olmayan olarak sınıflandırılırsa, bu Batılı öznenin "rasyonel, barışçıl, liberal" vb. olmasını güvence altına alır.

Bu yüzden Batı, rasyonel olmayan, böylelikle Doğulu bir **Öteki**'ne yansıtılan duyguları reddederek, kendisi için uygun bir imge kurar. Ancak bastırılan, geri döner: Batı için Doğu, bilinçaltı alanı haline gelir – Said'in de belirttiği üzere Batı, "korkulara, hazlara, **arzulara**", hem ayartıcı hem de korkunç olan bir **Öteki**'ne açılmak zorundadır.

Said'in, işlevselcilik suçlamasını göze alması gerekir; çünkü kendi açıklamasında oryantalizm, tamamen öznel (Batılı ya da Doğulu olarak) kabul etmek zorunda bırakıldıkları sabit konumlara kusursuz bir biçimde çağırarak işler. Homi **Bhabha** şunu öne sürer: "Kolonyal iktidarın ve **söylemin** tamamıyla kolonileştirenin

etkisi altında olduğu iması Said'de her zaman vardır" ve buna karşılık Bhabha, oryantalizm iktidarına direnişi arar. Bhabha, kolonyal özne bir çelişkili konumlar "repertuarı"nda inşa edildiğinden, doğululaştırmanın daima başarısızlığa eğilimli bir mücadele olduğunu öne sürmek için psikanalizi kullanır; bu konumlar, kolonyal özneyi eşit olmayan, bölünmüş ve kusurlu olmaktan başka bir şey olmayan bir süreç içinde, hem sabitlik hem de fantazi alanı kırlarlar (Bhabha, oryantalizmin her zaman aracılıklarıyla kendi yıkımına işaret ettiği mekanizmaları ayrıntılı biçimde inceler).

Said'in çözümlemesi kültürel, etik ya da ırksal bir grubun daha güçlü bir blok tarafından nasıl "bilinebileceğini" ve böylece kendisine nasıl egemen olunabileceğini anlama yolu olarak genişletilmektedir. Örneğin, her zaman değer biçici bir yorumda bulunduğundan ("ırklar, tipler, renkler, zihniyetler" hakkında) hiçbir genellemenin tarafsız bir betimleme olarak kalmadığı yönündeki argümanı, Amerika Birleşik Devletleri'nde çokkültürcülüğün temelini oluşturmuştur. [AE]

ÖTEKİ (OTHER) (bkz.; **başkalık**)

ÖZNE (SUBJECT) **Postmodernizm**, son birkaç yüzyıldır Batı düşüncesine egemen olan birey ya da “özne” kavramını reddetmektedir. Batı düşüncesi geleneğine göre özne, tam da kültürel sürecin özündeki ayrıcalıklı bir varlıktır. Hümanizm bize, öncelikle aklın **iktidarıyla** harekete geçirilen her bir özneye ilişkin eşsiz merkezî bir kimlik “özü”yle, bireysel özneyi birlikli bir benlik olarak kabul etmemizi öğretmiştir. **Modernite**, doğa dünyasını sömüren ve onu kendi eril (kültürel bir akım olarak modernitenin ataerkil eğilimi gözönünde tutulursa, bu durumda uygun olan bir sıfat) egemenliği altına alan girişimci özne nosyonunu destekledi. Haklar ve ayrıcalıklar, gelişimi ve kendini gerçekleştirmesi Batı kültürünün (*tek* temel hedefi değilse bile) temel bir hedefi olarak benimsenen bu özneye atfedilebilir.

Rasyonel, birlikli, güçlü ve denetleyen bir varlık olarak bu özne modeli, **yapısalcılık** döneminden bu yana giderek artan biçimde saldırılara

maruz kalmıştır ve özellikle Fransa’da, teorisyenler cephesinde, bu modeli istikrarsızlaştırmak için birlikte kararlaştırılmış bir hareket vardır. Claude **Lévi-Strauss**, derin yapıların, bir kanal gibi kullandığı insanlık aracılığıyla işlediğini öne sürerek **insanın ölümünden** söz ediyordu; Roland **Barthes**, bir **metinsel** anlam denetleyicisi olarak **yazarın ölümünden** (onun yerine, önemli unsur haline gelen okurdan) söz ediyordu; Michel **Foucault**, modern özne kavrayışından, kum üzerine çizilen işaretlerin silinebileceği kadar kolay biçimde silinebilecek bir şey olarak söz ediyordu. **Postyapısalcılar** ve postmodernistlere göre özne, temel kimlik özüne sahip olmayan, parçalanmış bir varlıktır ve zaman içinde değişmeden kalan sabit bir kimlik ya da benlikten çok, sürekli çözümlenme durumundaki bir süreç olarak kabul edilmelidir. Bu tür düşünürler, eski özne modelinin, yaratıcılığı ve kültürel değişimi engellediğini kabul ederler; **Deleuze** ve **Guattari**’nin ortaya koyduğu şekliyle “baskı yoksa, sabit bir özne yoktur”. [SS]

PAGANİZM (PAGANISM) Jean-François Lyotard, kriterler olmadan yargıda bulunduğumuz durumu, paganizm olarak adlandırır. Aslında bu, **postmodern** durumu betimler, çünkü bu durumda biz, kriterlerimizi geçerli kılmak için başvuracağımız evrensel teorilere artık sahip değilizdir. Bu tür evrensel teoriler (ister hakikat teorileri olsun, ister politika teorileri) olmadığında, Lyotard için tek dürüst ilerleme yolu olan, duruma göre yargıda bulunmaya indirgeniriz. Lyotard, bu yargıda bulunma metodu hakkında, özellikle pragmatik bir düşünür olarak dikkate aldığı Aristoteles'in eserlerinde bir emsal bulur. Lyotard, bizi evrensel teorilere (**büyük anlatılara**) duyulan eleştirel olmayan ve kölece bir güvenden uzaklaştıracığından dolayı bu pragmatizm türünü daha genel bir tarzda kamusal yaşamımıza sokma arzusundadır. Lyotard'ın yakın tarih okumasında, bu eleştirel olmayan güven, Auschwitz gibi dehşetleri ve **Marxizm**, komünizm ve sosyalizm gibi teoriler adına yapılan pek çok insanlıkdışı şeyleri onayladığından dolayı, sosyo-politik sorunlarımızın çoğunun kaynağıdır. Lyotard bir "pagan" toplumun, sert kurallar ve düzenlemelere dayanan bir toplumdan daha adil bir toplum yaratacağı varsayımıyla, bu tür otoriteleri reddeder ve her politik eylem talebini kendi değeri açısından inceler. Böylelikle, önceden düşünülmüş kriterler olmadan yargıda bulunmak, postmodern toplumun belirleyici karakteristiklerinden biri haline gelir. [SS]

PAGLIA, CAMILLE: KÜLTÜR TEORİSYENİ (1947-) Kendine özgü üslubuyla "Edebiyatın Amazonu" Camille Paglia'nın şaibeli ünü, onun entelektüel başarılarından daha çok, manşetlerde yer alışından kaynaklanır. Paglia, "katı, yabancı ideoloji"leriyle hümanist disiplinleri istilâ ettiklerine inandığı **Lacan, Derrida ve Foucault** gibi Fransız teorisyenlerin yüksek sesli karşıtıdır ve ayrıca en tanınmış figürlerine sıklıkla ve coşkuyla saldırıldığı orta yol feminizmle düşmanca ilişkisiyle de dikkat çeker. Muhtemelen bu açıdan onun en ünlü muhalifi, *Vanity Fair*'deki bir söyleşisinde, "lüks yaşam bağımlısı ve feminist diyalogu engelleyen, günümüz Stalin'i" olmakla suçladığı Gloria Steinem'dir. Paglia'ya göre feministler, "kendi kişisel cinsel sorunlarını topluma yönelterek, beceriksiz bir ikiyüzlülük, riyakârlık ve ahmaklık topluluğu oluşturan duygusuzlaşmış, cinsiyetsizleşmiş nevrotik kadınlar"dır. Bu konuda her zaman tutarlı olmasa da, kendisini, üniversite eğitimine başladığı dönemden itibaren, orta yol feminizmin temel öğretilerinin ötesine geçmiş bir tür **post-feminist** olarak kabul ediyor görünür.

Paglia, halkın ilgisini ilk kez 1990'da, büyük eseri *Cinsel Karakterler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadan (Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson)* yayınlandığı zaman çekti. 700 sayfanın üzerindeki kitap, tutku ve eklektizminde karakteristik olarak cüretkârdır ve Paglia'nın kanonik olanı popüler olanla ve kutsal

olanı profan olanla kışkırtıcı karıştırma yeteneğinin erken bir örneğidir. Örneğin Edmund Spenser'a, "cinsellikte ve doğada demonizmi" görme yeteneğini paylaştığı Marquis de Sade'ın erken bir habercisi olarak yaklaşır. Bu incelemede Paglia'nın nihai amacı, "cinsel aynılık aldatmacası"nı terk etmenin gerekliliğini savunarak, erkekler ve kadınlar arasındaki temel farka ilişkin özcü nosyonu *yeniden talep etmek* "ve korkunç cinsiyet düalitesini kabul etmektir". Paglia'ya göre, evrende menstrüasyon ve gebelik dönemlerine tâbi olan kadın bedeni, doğa ritimlerine feshedilemez bir biçimde bağlıdır; oysa bedenden dışarıya ve uzağa doğru yönelen cinsel organlarla simgelenen erkek fizyolojisi, daima doğal süreçlere egemen olmaya ve onları sınırlamaya girişen kültürle özdeşir.

Doğaya hakkını vermek için Paglia, onu sürekli olarak eril sınıflandırma ve kontrolden kaçınan kuvvetli ve temel bir güç olarak tanımlamaya girişe de, bu düşünce dizisinin tehlikeleri, 1994'te yayınlanan makaleler derlemesi, *Cinsellik, Sanat ve Amerikan Kültürü*'nde (*Sex, Art and American Culture*) egemen bir tema olan "kurbanın tanıdığı tarafından gerçekleştirilen tecavüz"ün görünüşte savunması etrafında beliren öfkeyle kusursuz bir biçimde betimlenir. Kurbanın tanıdığı tarafından gerçekleştirilen tecavüz, der Paglia, genç kadınlara cinslerin aynı olduğunu ve aynı haklara sahip olduklarını öğreten kaba liberal feminist düşüncenin kaçınılmaz sonucudur. Erkek psikesinde saldırganlık ve erotizmin sökülmez biçimde birbirine geçme tarzını

yok saydığından dolayı, bu tür bir nosyonun temelde kusurlu olduğunu öne sürer. Bu yüzden, bir erkekle yalnızken kadınların düşecekleri tehlikelerin farkında olmaları ve erkeğin kaçınılmaz asılmalarına karşı kendilerini savunmak için hazırlanmaları ya da bunları kabul etmeleri gerekir. Bu, tecavüz eden cezadan kurtarmasa da, kadının suçlamadan olası payını almasını gerektiren bir olaydır. Tecavüzü, görünüşte hâlâ cezaî bir edim olarak tanımlamasına rağmen Paglia, örneğin, *Cinsellik, Sanat ve Amerikan Kültürü*'nde yeniden yayınlanan bir söyleşide, "çoğu kadın baştan çıkarılmak ve tuzağa düşürülmek ister" iddiasında bulunarak zaman zaman tehlikeli bir biçimde "bütün kadınlar bunu gerçekten ister" tutumunu desteklemeye kadar gider.

Çoğu kez gerçek inanç ya da entelektüel çabadan çok, bir şöhret bağımlılığından kaynaklanır görünen bu tür açıklamaların ölçsüzlüğünün, Paglia'ya çok az faydası dokunur. Örneğin, *Cinsellik, Sanat ve Amerikan Kültürü*, yalnızca makaleler ve söyleşilerinin bir seçkisini değil, aynı zamanda şöhretinin tarih dökümünü veren bir eki de içermesiyle kendine özgüdür. Sonuç olarak, Paglia'nın orta yol feminizmi ve teoriyi reddi, kolayca, daha ünlü ya da daha saygın akademik rakiplerine karşı kışkırtma olarak yorumlanabilir. Ayrıca, alenen biseksüelliği benimseyişi kadar, açıkça sergilenmiş tutkusu ve saldırgan açıklı-sözlülüğü, desteklediği fikirlerin bir reddi olarak işleme tehlikesini de taşır; çünkü Paglia kesinlikle diğer kadınlar için uygun bulunduğu "doğal" kadınlık nosyonlarına boyun eğmez. Bununla

beraber, kışkırtıcı retorik ve sonsuz öz-dramatizasyon altında eser, akademik ve ideolojik ortodoksilere ilişkin amansız sorgulamasından dolayı kesinlikle dikkate değerdir. [SG]

PARADİGMA DEĞİŞİKLİĞİ (PARADIGM SHIFT) Thomas Kuhn'un eserlerinde bir paradigma, bilimsel araştırmanın verili alanda gerçekleştiği bir düşünce çerçevesidir. Böylelikle bilimadamları, kurumların ve emsal çevrelerin baskısıyla, yaygın biçimde kabul gören teoriler ve onların saptanmış pratik modelleri tarafından dayatılan kurallar içinde araştırma yürütmeye zorlanırlar. Bu, Kuhn'un "olağan bilim" olarak göndermede bulunduğu şeydir. Bununla beraber, her zaman mevcut teorilerce açıklanamayan anomaliler oluşturmak, bilimsel deneyin doğasında vardır ve bu tür olaylar yeterince sık ortaya çıktığında bilim, kendisini, yalnızca yeni bir paradigmanın yaratımıyla çözülebilecek bir kriz durumunda bulur. Yeni paradigma, genellikle eskisiyle **kıyaslanamaz** ve o zaman biz bir paradigma değişikliğinden ya da perspektifte radikal bir değişiklikten söz ederiz. Ptolemaos astronomisinden Copernicus astronomisine (evrenin merkezi olarak dünyadan merkez olarak güneşe) değişim, Kuhn tarafından, her iki teoriye birden değil, ancak ya birine ya da diğerine inanılabilen klâsik bir paradigma değişikliği örneği olarak sunulur.

Kuhn'un teorisi, bilim dışında da uygulanabilir ve kültürel paradigma değişiklikleri nosyonu günümüzde geniş ölçüde kabul edilir. Neredeyse her paradigma içinde kodlanmış olduğu

düşünülen otoriterizme sürekli karşı çıkmak postmodern bakış açısının bir parçası olmasına rağmen, **moderniteden postmoderniteye** bu tür bir değişiklik söz konusu olabilir. Bir kural olarak postmodern düşünürler, düşünce çerçevelerinin otoritesini onaylamaktansa, genellikle bunların geçerliliğine karşı koymakla daha çok ilgilidirler. [SS]

PAZAR KÖKTENCİLİĞİ (MARKET FUNDAMENTALISM)

Yatırımcı George Soros tarafından Dünya Bankası ve Uluslararası Para Fonu (IMF) gibi kurumlarca desteklenen denetimsiz kapitalizmi tanımlamak için türetilen terim. Bazı yorumcuların işaret ettiği üzere pazar köktenciliği, dinî köktencilik tekiyle aynı türden tutucu zihniyeti ve temel ilkelere sorgusuz sualsiz bağlılığı içerir. Pazar köktencilerine göre pazar, neredeyse kutsal bir statüye sahiptir: isteği yasadır ve kendi kendini düzeltici bir mekanizma sağlayan sözde "görünmez el" ile kendi akışına bırakılmalıdır. Hükümet müdahalesine güçlü bir biçimde karşı çıkılır ve ulusal ekonomilerin kendi düzeylerini diğerlerinin hepsiyle rekabet içinde bulacakları umulur. Pazar köktenciliği kamu sektörünü en alt düzeye indirgemek ister ve özel sektörün yalnızca daha verimli olduğunu değil, ahlâkî açıdan da üstün olduğunu düşünür.

Borçlu ülkelerde, IMF ve Dünya Bankası yardım reçetesinin bir bedeli olarak bu tür ilkelerin uygulanması, çoğunlukla feci sonuçlar doğurmaktadır. 1990'ların sonunda Arjantin'in, para ve bankacılık sistemi çöküp, ulusun politik anarşiye sürüklendiği

zaman yaşadığı ciddi durum buna tanıklık eder. Her ne kadar bazı postmodern düşünürler geleneksel toplumsal ve politik değerlerin temelden yoksun kılınma tarzı olarak görse de, pazar köktenciligi, pazarın otoritesine duyduğu inançla otoriteye yönelik **postmodern** şüphecilğin karşısında hareket eder. [SS]

PHILLIPS, TOM: SANATÇI (1937-) Küçük bir çocukken Fransa'yı ziyaretinden sonra Tom Phillips, birkaç eski kemikle döndü. Bu, onun bir ressam, basımcı, besteci ve film yapımcısı olarak ürettiklerine nüfuz eden temalar olan ölüme ve çözülmeye duyduğu ilginin habercisiydi. Örneğin "Benches", bir ölümlülük amblemi olarak sıradan bir park bankını resimleyen "işlem görmüş" bir kartpostal dizisidir. İmgeler, rastgele derlenmişti –rastlantı Phillips'in bir başka takıntısıdır. 1960'ların ortalarında, sözcüklerin bir **metinden** koparıldığı, karıştırıldığı ve olağandışı bitişiklikler içine yerleştirildiği "parçalara ayırma" tekniği hakkında William Burroughs ile yapılan bir söyleşiyi okudu. Coşkuya kapılan Phillips, rastgele seçilen bir kaynak materyal aradı ve "üç kuruşa bulabileceğim ilk (tutarlı) kitap ... iş görür" kararına vardı. Bu, unutulmuş üç ciltlik bir roman olan W. H. Mallock'un *İnsan Vesikası*'nın (*A Human Document*, 1892) nasıl kendisinin kutsal kitabı haline geldiğine işaret eder. Phillips, sıradışı anlamlar çıkarmak için, bazı deyişleri ayırarak metnin üzerini boyamaya başladı ve bu projenin tamamlanmış bir uyarlamasını 1980'de *İnsika* (*A Humument*) olarak yayınladı. Ayrıca müziksel opera *Irma*, bu metot kullanılarak bestelendi ve 1975'te Brian

Eno'nun Obscure Records etiketiyle piyasaya sürüldü. Irma, Mallock'un kitabının sağlıklı kadın kahramanıydı, ancak Phillips'in ellerinde belirsiz, bulanık bir figür haline geldi – Wordsworth'ün Lucy'sinin **postmodern** bir karşılığı. Irma, Mallock'un metninde her ne zaman "birlikte" ve "hep birlikte" sözcükleri görünse, birdenbire ortaya çıkan bir karakter olan Bill Toge'un platonik aşk-nesnesiydi. *Irma* ve *İnsika*, Phillips'in 1990'da Peter Greenaway'le birlikte yönettiği oldukça can sıkıcı *A TV Dante*'den daha çok övgüye değerdir. [BL]

PLANT, SADIE: YAZAR, FEMİNİST (1964-) Sadie Plant, "kadınlar arasındaki, kadınlar ve bilgisayarlar arasındaki, bilgisayarlar ve iletişim hatları arasındaki, bağlantılar ve bağlantı ağları arasındaki hatlardan meydana gelen ataerkil oluşumun metaları ve materyalleri açısından bir başkaldırı" olarak tanımladığı "sibernetik feminizm" in savunucusudur. Bu alınının da işaret ettiği üzere Plant, teknolojinin kadın meselelerine karşı olduğu nosyonuna meydan okur. Aksine Plant, teknolojik ilerlemenin ve kadın özgürlüğünün her zaman birbirlerine bağlı olarak geliştiğini ve yirminci yüzyılın sonlarında, kadınlarla makineler arasındaki bir ittifakın, bütün ataerkil egemenlik tarihini tehdit ettiği bir duruma ulaştığımızı öne sürer.

Sıfırlar ve Birler: Dijital Kadın ve Yeni Teknolojiler (*Zeros and Ones: Digital Women and the New Technologies*, 1997) gibi yayınlarda Plant, bu ilişkiyi iki düzlemde izler.

İlgisinin bir yönü sosyolojiktir ve Elaine Showalter'ın gizli bir kadın yazarlık geleneğini araştırmasına benzer bir metotla Plant, kadının enformasyon teknolojisinin gelişimiyle ilişkisinin unutulmuş tarihini açığa çıkarır. Bu projenin merkezini oluşturan figürler, 1840'larda dünyanın ilk programlanabilir makinası Analitik Makine'nin geliştirilmesinde Charles Babbage a yardım eden Ada Lovelace ve Analitik Makina'nın, İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri tarafından geliştirilen ardılı Mark 1'in başprogramcısı olan Yüzbaşı Grace Murray Hopper'dır.

Bununla beraber, daha teorik bir düzlemde Plant, kadınlarla teknoloji arasında daha derin bir bağlantı görür. Analitik Makina, mekanize Jacquard dokuma tezgâhının işleyişinden alınan bir metot olan delikli kart dizisiyle programlandı ve Plant, dokumanın geleneksel bir kadın sanatı olduğu olgusundan pek çok şey çıkarır. O, dokuma etkinliğinin kadınların üreme organlarına ait "eksiklik"i gizleyen pübis kıllarının çapraz hatlar çizmesiyle metonomik bir ilişki içinde olduğu yönündeki Freudcu argümana sürekli geri döner ve bu argümanı çarpıcı bir biçimde tersine çevirir. Plant'in Freudcu ve feminist teoriyi tarih ve bilimkurguyla birlikte dokuyan senaryosunda, ataerkil ilgilere hizmet etmek için yaratılan bilgisayarlar, günümüzde erkeğin kontrolünün çok ötesine geçmiştir. İnternet gibi dağınık olan ve hiyerarşik olmayan enformasyon sistemleri yukarıdan dayatılan bir otoriteyle sınırlandırılmaz. Bu yüzden Plant'e göre, siberuzam bedensiz bir uzam değil, kadın bedeni ve kadın

biçimleriyle yakından özdeşleştirilen bir uzamdır. Freud'un, uygun biçimde gizlenmesi gereken bir delik, bir boşluk olarak gördüğü şeyi Plant, ikili makina kodunun tam da temeli olan bir sıfır noktası olarak okur. [SG]

POST-ENDÜSTRİYALİZM (POST-INDUSTRIALISM) Post-endüstriyel toplum, Endüstri Devrimi'nden bu yana çoğu Batı toplumunda olduğu gibi, zenginlik yaratmak için, ağır endüstriyel imalattan çok hizmet endüstrilerine, bilgi-üretimine ve enformasyon teknolojisine dayanır. Endüstriyalizmin, toplumsal ilerleme adına çevre suiistimaline bağlılığıyla **modernizm** ile özdeşleştirilebildiği tarzda, post-endüstriyalizm **postmodern** ile özdeşleştirilebilir. Aslında, günümüzde bilgi-üretimine duyulan ilgi, postmodern bir toplumun ayırt edici özelliklerinden biri olarak görülebilir. Post-endüstriyalizm nosyonunun büyük taraftarlarından biri, son derece etkili incelemesi *Post-Endüstriyel Toplumun Gelişi*'nde (*The Coming of Post-Industrial Society*, 1973) muhtemel ilgili karakteristikleri anahatlarıyla sunan Amerikalı sosyolog Daniel Bell'dir. Bell, imalattan hizmetlere doğru etkili bir değişimin olduğu; bilim-temelli endüstrilerin merkezî bir rol üstlendiği; toplumdaki iktidar dengesini değiştiren, hizmete dayalı yeni seçkinlerin ve bilim-temelli endüstrilerin ortaya çıktığı bir toplum tasarladı. Günümüzde, Batı'daki gelişmiş ekonomilerin çoğu, hizmetlerin, bilgi ve enformasyonun ticari amaçlar için değerli metalar haline geldiği bir konuma doğru ciddi bir biçimde ilerlediklerinden, bir anlamda post-endüstriyel olarak betimlenebilir. [SS]

POST-FELSEFE (POST-PHILOSOPHY)

Felsefenin gelecekte alacağı yön üzerine düşünüm, Socrates zamanından beri felsefi söylemin temellerinden biri olmuştur. Ancak olağandışı tehditkâr bir aura, nihayetinde **postmodern** felsefi söylem olanağının kendisini sorunsal kılarak Nietzsche'den Heidegger'e ve Lyotard'a felsefenin sonuna ilişkin yinelenen ilanlara eşlik etti. Bununla beraber post-felsefe, özerk rasyonalite, tarihsel ilerleme ve metafizik hakikat ideallerine göre kavranan felsefenin sonrası anlamına gelir. Post-felsefe bu **Aydınlanma** ideallerinin eleştirildiği postmodern duruma işaret eder. Ancak bu duruma değişik yanıtlar verilebilir. Post-felsefeci şöyle sorar: Felsefe bir sona mı ulaştı yoksa bir dönüşüme mi uğradı? Değişik yanıtlar, felsefeden sonra gelen şeyin, hem güçlü hem de zayıf versiyonlarını sunar.

Felsefeyi dönüştürmeye çalışanlar, rasyonalitenin özerk, tamamen şeffaf **öznesinin** artık eleştirinin ötesinde olmadığını, Aydınlanma felsefesi rehberliğinde umut edilen tarihsel ilerlemenin kendi başarısızlığıyla sonuçlandığını ve metafizik düşünümün sonucu olarak bir büyük hakikatin yerine hakikatin "yerel" karakterinin bilgece geçtiğini kabul ederler. Yine de, bu aynı metafizik idealler, zaten Kant gibi Aydınlanma filozofları tarafından sorgulanıyordu. Bu nedenle, Kant'ın eleştirileri post-felsefe tartışmalarında çoğu kimse için kullanışlı bir çerçeve sunar.

Felsefenin kesin bir sona ulaşacağına ilişkin daha güçlü iddiada bulunanlar, Kantçı akli karakterize eden zorunluluğun radikal bir eleştirisinde destek bulurlar. Bu post-filozoflar, verili bir zaman ve mekânda rasyo-

nel düşünce ve eylem olarak kabul edilen şeyin kurallarının, kriterlerinin ve sonuçlarının olumsuzluğu konusunda ısrar ederler. Onlar, a priori ve kesin olana karşı empirik ve yanılabilir olana, birliğe karşı heterojenliğe, bütüne karşı parçalı olana ve felsefi söylemin evrenselliğine karşı kıyaslanamaz dil-oyunlarının indirgenemez **çoğulluğuna** öncelik verirler. [PSA]

POST-FEMİNİZM (POST-FEMINISM)

Post-feminizm, feminizmi modası geçmiş ve kötü olarak yerme yönündeki çağdaş manevraların bir sonucu olarak ortaya çıktı. Post-feminist tez, feminizmin tehlikelerinin ve zararının, kadınların erkeğe ait bir dünyada erkeklerle eşit olma çabasının yanlış olduğunu "kanıtladığı" yönündedir. Özellikle kitile iletişimi, hem kadınların resmî eşitliğini bildirir hem de bu eşitliğin getirdiği kötülükleri sıralar. Basındaki post-feminist öğreti, eşitliği tüketmelerinden ve düş kırıklıklarından dolayı kadınları, feminizmi suçlamaya teşvik eder. Örneğin kadın dergileri, şu tarz post-feminist varsayımlarda bulunur: feminizm kadınların cinsel açıdan çekici olma, flört etme, aile içi mutluluğun keyfini çıkarma hakkını bozdu; küçük çocukların doğru ahlâki standartlar olmadan büyümeye terk edilmesiyle, aileye zarar verdi; kadınlara karşı ve kadınlar aracılığıyla şiddet doğurdu. Bununla beraber bu tür mesajların kabulü, halkın, gerçekten teşvik ettiği eşitsizliklerden çıkar sağlayan bir politik yapının farkına varmadaki başarısızlığını açığa çıkarır.

Post-feminizm, "yeni"yi, örneğin yeni dişillliği ya da yeni tekeşliliği desteklediği iddiasında bulunabilir. Ancak gerçek, tam tersidir. Post-fe-

minizm, geleneksel değerlere dönüşü desteklerken, aile-karşıtı tutum olarak feminizmin pek çok insanın sağlıklı ve adil bir toplumun ana temelleri olarak gördüğü şeyi yok ettiğini iddia eder. Feminizmi, “ölümcül bekâr kadın” hastalığı ve kadınların özgürlüğünü, sonsuz bir kişisel, toplumsal ve ekonomik çağdaş kötülükler kataloğunun kaynağı olarak tanımlayan post-feminizm, beklenmedik bir sonuç üretir. Kadınların baskı altına alınması suçlamasına karşı erkekleri korur ve böylelikle özgürlük ve adaletin ters çevrimlerini üretir: kadın özgürlüğü hareketinin, zorba ve kadın taleplerini temsil edemiyor görünmesine yol açar. Post-feminizmden öğrenilecek bir ders varsa, o da **postmodern** göreciliğin açıklığının ve kutlanışının, kendi karşıtına, eleştirel-olmayan ve mutlakçı bir tutuma dönüşebilmesidir. [PSA]

POSTHÜMANİZM

(POSTHUMANISM) **Postmodern** düşüncenin imalarından biri de, günümüzde posthümanist bir çağda yaşadığımız varsayımdır. Hümanizm, gözden düşen **Aydınlanma projesiyle** ve özellikle onun bireyin kültürel önemi üzerine yoğunlaşmasıyla özdeşleşir. Bireysel **özne**, hedefi kendini gerçekleştirmek olan biricik öze sahip bir varlık olarak düşünülüyordu. Bireysel özne, uygun kurumsal yapıların (idari, yasal, eğitim vb.) kuruluşuyla bireyin özgürlüğünü güvence altına alarak, bu tür bir kendini gerçekleştirmeye temel sağlamak için başlıca kültür hedeflerinden biri olarak kabul ediliyordu. Claude **Lévi-Strauss**, Roland **Barthes** ve Michel **Foucault** gibi çeşitli Fransız teorisyenler, bu özne kavrayışına karşı çiktılar ve hümanist idealin parçalan-

masına kendilerine özgü belirli tarz-
larda katkıda bulunmuş görülebilirler. **Yapısalcı Marxist** filozof Louis Althusser, açık bir biçimde kendisinin bir anti-hümanist olduğunu –yani Aydınlanma’nın evrenin merkezi olarak insanlık görüşüne karşı olduğunu– ilan ederek, bir posthümanist bilinç gelişimine özel bir destek sağladı.

Lyotard, **Deleuze** ve **Guattari** gibi daha yakın zamanlı **postyapısalcı** ve postmodernist düşünürler de, kendilerini, **modernitenin** ayrılmaz bir bileşeni olarak gördükleri hümanist düşünce geleneğinden bilinçli biçimde ayırdılar; hümanizmi, aktif olarak kurtulmaya çalıştıkları ataerkil ideolojinin bir parçası olarak gören **fark feministleri** de, aynı tutumu benimsediler. [SS]

POSTKOLONYALİZM

(POSTCOLONIALISM) “Kolonyalizm”, başka bir halkın toprağının ele geçirilmesi ve doğrudan kontrolüdür; emperyalizm tarihinde, on altıncı yüzyıldan itibaren kapitalist üretim tarzının **küreselleşmesini** ifade eden bir evredir. Kültürel üretim bağlamında “postkolonyalizm”, hem kolonyal **söylemin** hem de eski kolonilerin yazımlarının **çözümlemesi** olan “imparatorluk sonrası yazım”dır. İngiliz emperyalizmiyle bağlantılı olarak bu eserler, bir zamanlar “İngiliz Uluslar Topluluğu edebiyatı” olarak adlandırılırdı; ancak bu alan dile, cinsiyete, **öznelliğe** ve ırka ilişkin bir **post-modern** teoriler çeşitliliğinin kullanımıyla dönüştürüldü. Bu konuda geniş kapsamlı çalışmaların, okurların, konferansların hızla artması, postkolonyalizmin **kültür incelemeleri** alanındaki önemine tanıklık eder.

Postkolonyal incelemelerde, en önemli iki tarih, İngiliz İmparatorluğu'nun bir genel koloni özgürleştiriminin başlangıcını işaret eden 1947 yılı ile postkolonyal incelemelerin kurucu metni olan Edward Said'in *Oryantalizm*'inin (*Orientalism*) yayınlandığı 1978 yılıdır. Foucault ve diğerlerinin eserlerinden yararlanan Said, Batı söyleminde Doğu'nun temsilini inceler ve burada "Avrupa'nın en derin ve en çok tekrarlanan Öteki imgesini ... Batı'nın Doğu üzerinde egemenlik kurma, onu yeniden yapılandırma ve onun üzerinde otorite sağlama tarzını" bulur. Çok eleştirilmesine rağmen bu kitap, Afrika ve Karayipler'den Güney ve Güney-Dogu Asya'ya, bağımsızlık-sonrası devletlerin kültür incelemelerine ivme kazandırdı. En önemlisi, Frantz Fanon'un yazıları olan kolonyal mücadele ve ulusçuluk edebiyatının, çeşitli postmodernist perspektiflerden yeniden okunduğu bir çağ açtı.

Daha yakın zamanlarda "post-kolonyal" terimi, "bağımsızlık-sonrası"ndan başka bir anlam kazanmaya başlamıştır ve bugün bütün biçimleriyle kolonyalizme direnen yazımı içine almaktadır. Bu gelişim, postkolonyal eleştirmenlere, Fanon gibi etkili anti-kolonyalistlerin eserlerini ve emperyal süreçten etkilenen kültürün muazzam gövdesini kolonileşme uğrağından günümüze inceleme olanağı sunar. [PD]

POST-MARXİZM

(POST-MARXISM) "Post-Marxist" terimi, hem Marxist inançları reddedenler için hem de Marxizm'i yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan postyapısalcılık, postmo-

dernizm, feminizm ve çeşitli yeni toplumsal hareketler (Yeşiller vb.) gibi daha yeni teorik gelişimlere açmaya girişenler için olmak üzere iki özgül biçimde kullanılabilir. Tartışmalı bir biçimde post-Marxizm'in önde gelen teorisyenleri Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'un terminolojisinde bu, ya post-Marxist'e ya da post-Marxist'e eşittir. Her iki temel anlamıyla post-Marxizm, 1968 *événements*'i ve 1980'lerde Sovyet bloğunun çöküşü gibi gelişimine katalizör olarak hizmet eden önemli olaylarla birlikte, yirminci yüzyılın sonlarında giderek önemli bir teorik konum haline gelmiştir. Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze ve Michel Foucault gibi tanınmış figürlerin içinde yer aldığı bütün bir Fransız entelektüelleri kuşağı, ilk olayın sonunda post-Marxist bir dönüş gerçekleştirdiler ve savaş-sonrası Fransız düşüncesinin o döneme kadarki başlıca paradigmalarından birine, güçlü bir biçimde karşı çıkmaya doğru ilerlediler. *Libidinal Ekonomi*'de (*Libidinal Economy*, 1974) Lyotard, pek çok bakımdan Fransız entelektüel yaşamında önemli bir faktör olarak, Marxist öğretiyeye karşı, teorinin ölüm haberini ilan eden sert bir saldırı başlattı. Ayrıca Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus*'u (1972), bu dönemde Marxist öğretinin eleştirel olmayan kabulünden son derece simgesel bir uzaklaşmayı temsil etti. Laclau ve Mouffe'un *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*'si (*Hegemony and Socialist Strategy*, 1985) yayınlandığında, pek çok önemli Marxist ilkeyi modası geçtiği için reddetme talebiyle olduğu kadar, yeni toplumsal hareketlerin hedefleri çevresinde yapılanan yeni bir

politika türü talebiyle de, Marxist çevrelerde büyük tartışma yarattı. Marxist kurum, diğer kaynaklardan fikirler dâhil edilmesinin, Marxizm'in kendi bütünlüğünden ve otoritesinden ödün vermek olduğunu öne sürme eğilimindedir. [SS]

POSTMODERN BİLİM

(POSTMODERN SCIENCE) Jean-François Lyotard'ın göndermede bulunduğu şekliyle **postmodern** bilim, bilinenden çok bilinmeyişi keşfetmeye çalışan bilim biçimidir ve problemleri çözmektense bilinmeyen alanları açığa çıkarmakla ilgilenir. Bu tür bilimsel pratiğin başlıca örnekleri, Lyotard'ın en ünlü eseri *Postmodern Durum*'da (*The Postmodern Condition*, 1979) büyük ölçüde bel bağladığı **katastrof teorisi**, **kaos teorisi** ve **karmaşıklık teorisi**dir. Bu tür teoriler, elbette her zaman kanıtlayamasak da, rasyonel bir açıklama olanağına karşı koyar görünen gizemli kendilikler grubuna (yabancı çekiciler, kara madde, **kara delikler** vb.) önemli roller yüklerler. [SS]

POSTMODERNİTE

(POSTMODERNITY) Postmodernite, günümüzde, bir kültürel ethos olarak **modernite**'nin çöküşünden sonra içinde yaşadığımızı varsaydığımız kültürel durumu betimler. Modernite, Batı kültüründeki ekonomik ve toplumsal gelişmeye ve genel anlamda beşerî hadiselerde ilerlemenin kaçınılmazlığına (her kuşağın, kendinden önceki kuşaktan daha büyük bilgi ve teknolojik birikime sahip olmasına) duyulan inancı içeren pek çok akımın doruk noktasını temsil ediyordu. İlerlemeye bağlılık, bu ister kapitalist isterse sosyalist

bir biçimde olsun, modernite politikasının bir parçasını oluşturdu; yaşam kalitesinin sınırsız biçimde geliştirilebileceği ve bunu güvence altına almak için bilim ve teknolojinin kullanılacağı yönündeki varsayım. Aslında, yoksullaştırılan Üçüncü Dünya halkları da dâhil, pek çok ulus tarafından kabul edilen bir ilerleme ideolojisi (ya da **büyük anlatısı**) vardı.

Öte yandan postmodernite, ilerlemenin kaçınılmaz gelişimi gibi ya da uzun vadeli sonuçları gözardı edilerek bizi kuşatan çevreyi sömürmeye devam etme zorunluluğu (bu bakış açısından **Yeşil Hareket**, bir postmodernist fenomen olarak görülebilir) gibi nosyonlara dair şüpheciliğin dile getirildiği durumdur. Evrensel teorilere duyulan inançta bir eksilme ve politik olaylarda pragmatizme daha büyük bir bağlılık, postmodernitenin karakteristiklerinden biridir. Buna, otoriteye ve onun büyük anlatılarına yönelik genelleşmiş bir şüphe ve çeşitliliği ve kültürel **farkı** destekleyen bir ilgi eşlik eder. Buna karşın postmodern dünyada, büyük anlatıların dinî **köktencilik** biçiminde hâlâ çok fazla bizimle olduğu öne sürülebilir. Postmodernitenin ne kadar devam edeceği açık bir sorudur: Jean-François Lyotard gibi teorisyenlerin ilgilendiği kadarıyla, modern ve postmodern, zamanda birbirlerini izlerler, bu durumda mevcut postmodernite evremiz, başka bir modernitenin ortaya çıkışından önce geçici bir ertelemeden başka bir şey olmayabilir. [SS]

POSTMODERNİZM

(POSTMODERNISM) Postmodernizm, son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamının

üzerine kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheli bir tutumu benimseyen, geniş kapsamlı kültürel bir harekettir. **Modernizm** olarak adlandırığımız şeyin özünü oluşturan bu varsayımlar, hem düşüncede hem de sanatsal ifadede orijinallığa bağlılığı içerdiği kadar, insan çabasının bütün alanlarında ilerlemenin kaçınılmazlığına ve aklın **iktidarına** duyulan inancı da içerir. Bir kültürel ethos olarak modernizm, uzlaşmaz bir biçimde ileriye dönüktür ve en azından örtük bir biçimde, mevcut uygarlığın, bilgi boyutuyla ve teknik karmaşıklığıyla geçmiş uygarlıklardan üstün görülmesi gerektiği varsayımında bulunur. Bir estetik olarak modernizm, orijinallüğün sanatsal çabanın en yüksek durumu olduğu ve bunun da en iyi, biçime ilişkin deneyle gerçekleştirilebileceği görüşünü destekler. Postmodernizm, modernizmin üzerine kurulduğu ideolojiye olduğu kadar, onun ilerlemeye bağlılığına da şüphe düşürerek ve düşünce ve sanatlarda geçmiş ve şimdi arasında bir diyalogu teşvik ederek, bu tür fikirleri tersine çevirmiştir. Bu yüzden postmodernizm deney ve orijinallik konusundaki modernist bağlılığa bir reddiye ve daha eski üslupların ve sanatsal metotların kullanımına bir geri dönüş –bu **ironik** bir tarzda yapılsa bile– içerir. Roman-yazımında realist bir üsluba geri dönen **yazarlarla**, soyutlamadan uzaklaşıp figüratif resme geri dönen ressamlarla ve yapılarda eski ve yeni üslupları özgürce karıştıran mimarlarla karakteristik postmodernist üslup, pastıştır. Charles **Jencks**, mimarlık pratiğinden “**çifte kodlama**” olarak söz eder ve bunu, çoğu modern mimarinin haktansa profesyonellere

hitap eden yabancılaştırıcı etkisiyle mücadele etmenin bir yolu olarak görür. Jean-François **Lyotard** bizi, postmodernizmi, (**Marxizm** gibi) her şeyi kuşatan kültürel teorilerin bir reddi olarak görmemiz için teşvik eder ve politik yaşama ve sanatsal ifadeye yönelik, **büyük anlatı** tarafından belirlenen baskıcı kuralları basitçe yok sayan, çok daha pragmatik bir tutumu savunur. Bu yüzden postmodernizm, kendi hakkıyla özgül bir teorik konum olduğu kadar, bir zihinsel tutumdur da. Genel olarak postmodernizm, doğası gereği görüş olarak anti-otoriter ve tutum olarak olumsuz, daha uzun süreli bir felsefi şüphecilik geleneğinin bir parçası olarak düşünülebilir: yerlerine olumlu bir şey koymaktansa, diğer teorilerin haksız iddialarını çürütmekle daha çok ilgilenir. Lyotard, postmodernizmi ve modernizmi tarih boyunca birbirini izleyen döngüsel hareketler olarak görür. [SS]

POST-POSTMODERNİZM (POST-POSTMODERNISM) Post-postmodernizm gibi bir şeyin gerçekten varolup olmadığı tartışmaya açıktır. Ancak bazı kültür teorisyenleri, temelde yirminci yüzyılın sonlarında gelişen bir fenomen olarak yorumladıkları **postmodernizmin** ötesine geçtiğimizi öne sürmek için bu terimi kullanmaktadırlar. **Lyotard**, modernizmi ve postmodernizmi, çok daha genel açıdan, zamanda dizesel tarzda sürekli birbirlerinin yerini alan kültürel hareketleri tanımlıyor olarak anlar. Bu perspektiften post-postmodernizm basitçe yeni bir kılıf içindeki modernizm olabilir. Bununla beraber, dinî **kökten-ciliğin** yükselişi gözönüne alındığında post-postmodernizm, daha endişe ve-

rici bir biçimde, modernitenin yerini aldığı çok daha dogmatik bir toplum tipine bir gerileme olabilir. [SS]

POSTYAPISALCILIK

(POSTSTRUCTURALISM) Postyapısalcılık, 1950'lerden 1970'lere kadar Fransız entelektüel incelemesinin başlıca paradigmasını oluşturan **yapısalcılığın** ilkelerini reddetmeye başlayan bütün teorilere göndermede bulunmak için kullanılan genel bir terimdir. Yapısalcılığın üzerine dayandığı varsayımlara karşı çıktıklarından dolayı, tümü postyapısalcı olarak düşünülebilen **yapıbozum**, **feminizm** ve **postmodernizm**, yapısalcı paradigmanın kısıtlayıcı gücüne karşı çıkan teoriler arasında yer alır. Yapısalcılar, bütün fenomenlerin temelini oluşturan, bu fenomenlerin gelişim tarzını belirleyen derin yapıların bulunduğu (derin yapıyı genetik bir programın doğasında olan bir şey olarak düşünebiliriz) ve dünyanın, her biri kendi işleyiş "gramer"ine sahip, birbirlerine bağlı bir sistemler dizisi içinde örgütlenmiş olduğuna inanırlar. Kendi gramerlerinin benzer tarzlarda işlediği göz önünde tutulursa bütün sistemler, yapısalcı çözümlemeye uygundur ve yapısalcılık, sınıflandırmada, amacı bütün sistemlerin kapsamlı haritasını çıkarmak olan bir uygulama haline gelmiştir. Dünya, en azından ilkece, kendi sistemlerinin ve bunların gramerlerinin çözülmesi aracılığıyla tamamen bilinebilirli.

Postyapısalcılara göre bu, ne insan faile –yalnızca, derin yapının kendileri aracılığıyla işledikleri kanallar olduğu varsayılan bireylere– ne de rastlantısal işleyişlere (yirminci yüzyılın sonlarında bilimsel soruşturmada

giderek önem kazanan bir faktöre) yer vermiyor görüldüğünden dolayı, hem aşırı derecede düzenli hem de basıkcıdır. Bu esasen düzenli dünya resmine karşı yapıbozumcular, benzerlikten çok **farkın** belirleyici karakteristik olduğu ve yapısalcıların bizi inandırdıkları kadar öngörülebilir olmayan sistem işleyişlerinde pek çok boşluk ve paradoksun varsayıldığı, çok daha anarşik bir seçeneği sundular. Jacques **Derrida**, derin yapısal modellerin önbelirlenmiş işleyişinden çok, geleceğin her zaman açık ve bilinmez olarak düşünülmesi gerektiğini kastederek, "oluşun masumiyeti"nden söz etti. Yapıbozumcu bir perspektiften yapısalcılık, otoriter olarak düşünülecekti, çünkü teori kesinlikle sistemlerin işlemek zorunda olduğu tarzı emre diyordu. Postmodernistler de, yapısalcı modelin katılığına ve görünen otoriterizmine tepki gösterdiler ve yapıbozumculara benzer görüşler –yani kültürel süreçlerin açık-sonluluğuna ve "oluşun masumiyeti" nosyonuna bir bağlılığı – dile getirdiler. Bir kez daha argümanın bu hamlesi, fenomenlerin evrensel açıklamalarını sunma iddiasında olan teorilere karşıdır ve bütünleştirici teoriye ilişkin bu hoşnutsuzluk, postyapısalcı görüşün sürekli bir özelliği olmuştur. [SS]

PYNCHON, THOMAS: ROMANCI (1937-) Pynchon, 1953-1955 yılları arasında Cornell Üniversitesi'nde fizik ve sonra İngilizce öğrenimi gördü ve daha sonra 1950'lerde Amerika Birleşik Devletleri Donanması'nda muhabere eri olarak hizmet etti. Ayrıca, 1960-1962 yılları arasında Seattle'da Boeing Havayolları'nın editöryal yazarı olarak çalıştı. Özel yaşamı ya da

toplumsal etkinlikleri hakkında daha fazla bir şey bilinmiyor. *Yavaş Öğrenen*'de (*Slow Learner*, 1984) derlenen ilk öykülerinin 1960'ların başında yayınlanmasından itibaren, nadiren söyleşiler yapmış ya da imza toplanmalarına katılmıştır. Bu münzevilik, daha sonraki romanları *Bağ* (*Vineland*, 1990) ve *Mason ve Dixon* (*Mason & Dixon*, 1997) piyasaya sürüldüğünde, onun en tutulan özelliği haline geldi.

Daha önceki üç romanı *V.* (1963), *Parça 49'un Feryadı* (*The Crying of Lot 49*, 1966) ve *Yerçekiminin Gökkuşağı* (*Gravity's Rainbow*, 1973) ile yaratılan ün, medyanın ilgisini daha fazla körükledi. Bu eserler, anlam kaynakları olarak hareket etmek yerine, anlamı geniş bir alana yayan karmaşık metaforlara dayanır. Geniş bir alanı kapsayan bu eserler, elektroniğe, ABD posta sistemi tarihine, enformasyon teorisine, balistiğe, termodinamiğin ikinci yasasına ve pek çok diğer önemli konuya göndermeler içerir. Bu ansiklopediciliğe rağmen Pynchon, tamamen farklı bu materyallerden bir **büyük anlatı** kurma güdüsüyle alay eder.

Örneğin *V.*'de Herbert Stencil, kimliğine ilişkin tek ipucu takma ismi "V" olan değişken bir kadını, muhtemelen annesini açığa çıkarmak için, Avrupa tarihini dönem dönem geriye doğru araştırır. Ancak araştırması ilerledikçe meçhul kadın geriye doğru gider. Bu epizodlar, Stencil'in rastgele verilerde anlama ilişkin Rorschach benzeri projesine ve onun güçlü paranoyasına ihanet ederler. "V", caz kulübü V-Notası'nı, Via dei Vecchietti ve lağım faresi Veronica'nın yaşadığı kanalizasyonu kuşatarak "dikkat çekecek dercede yayılan bir kavram" haline gelir.

O halde, V'nin çeşitli enkamasyonları vardır: Paris'li Lady V., Güney-Batı Afrika'da Vera Meroving ve diğerleri.

Yerçekiminin Gökkuşağı (1973), haklı olarak zaman zaman **postmodern Ulysses** olarak adlandırılır. Eser, benzer bir arayış ve aşırılık kalıbını izler. Müttefiklerin Avrupa'daki zafer gününden [VE DAY] sonra Avrupa'da Amerikalı bir teğmen olan Tyrone Slothrop, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Almanlar tarafından fırlatılan, gelişmiş V-2 roketlerini bulması için davranışçı psikolog Ned Pointsman tarafından programlanır. Schwarzkommando olarak adlandırılan birinci sınıf bir Afrikalı roket uzmanı grubunu arayıp bulmak için Bölge'nin (Orta Avrupa'da, içki kaçakçılarının, dolandırıcıların ve göçmenlerin cirit attığı, askerden arındırılmış bir alan) dört bir yanında dolaşır. Bununla beraber roket tanımlanamaz ve simgeseldir. V harfi gibi bu roket de pek çok şey – fazlasıyla çok şey – olmak zorundadır. Nihayetinde Slothrop, aşırı yüklenen bu enformasyonun ağırlığı altında ezilir. Cinsellik ve uyuşturucunun "savruk hazlar"ı (romanın müsvedde başlığı) için araştırmasından vazgeçer.

Mason ve Dixon, 1760'larda Maryland ve Pennsylvania'yı ayıran ünlü sınırlarını planlarken Charles Mason ve Jeremiah Dixon'ın kaderlerini izler. Eylemlerinin daha büyük sonuçlarının, özellikle de yaptıkları işin, bir yüzyıl sonra Amerikan İç Savaşı'ndaki önemini farkında olmayan karakterler, Rosencrants ve Guildenstem'e benzerler. [BL]

REED, ISHMAEL: ROMANCI, ŞAİR, OYUN YAZARI, EDİTÖR (1938-) Eserlerini yayınlamaya başladığı 1960'ların ortalarından beri Reed, kendi üslubunu ve eleştirel terminolojisini geliştirmiştir. Bunu **post-modernizm** olarak nitelemek, başkalarına bırakılmıştır. "Yeni-HooDoo" olarak adlandırdığı kendi estetik ilkeleri, Mısır mitolojisinden ve Karayip ve Afrika folklorunda yer alan Voodoo dinî sembolizminden kaynaklanır. Bu ilkeler, Reed'in romanlarında olduğu gibi, gereksinim duydukları şeyleri diğer dinlerden almakla "bağdaştırmacı" dır. İlk romanı *Bağımsız Tabut Taşıyıcılar'dan* (*The Freelance Pallbearers*, 1967) *Kaynağından Japonca'ya* (*Japanese By Spring*, 1993) kadar romanları, muazzam bir **söylemler** alanını kullanan **metinlerarası** karnavallar, **melez** romanlardır. *Arkadaki Sarı Radyo Bozuldu'da* (*Yellow Back Radio Broke-Down*, 1970) bir karakterin belirttiği üzere, "kimse bir romanın bir şey olmak zorunda olduğunu söylemiyor".

Reed'in yaklaşımının iyi bir örneği, *Mumbo Jumbo'dur* (1972). Burada dipnotlar, karikatürler, fotoğraflar, resimlemeler ve bir kaynakça buluruz. Her zaman tartışmacı bir yazar olan Reed, romanlarını çoğu kez eleştirmenleriyle hesaplaşmak için kullanır. Beyaz üstünlükçülüğüne karşı, ayrıca hem geniş ölçüde özcü siyahlık nosyonlarından dolayı siyah ulusçuluğuna ve onun kuralcı estetik ilkelerine karşı hem de siyah erkekleri karalamada beyaz ırkçılarla gizli anlaş-

maya giren feminizme karşı amansız bir nefret duyar. Çok şematik olarak siyah anlatı geleneğinde iki temel tarz vardır: köle **anlatılarından** kendini keşfetme hikâyelerine vasiyetnâme ve itiraf niteliğinde yazımlar bir kutupta; Ralph Ellison, Clarence Major gibiler ve çok coşkun, ancak düzensiz bir biçimde Reed'in kendisi tarafından temsil edilen parodi ve "gösterim" geleneği diğer kutupta yer alır. [PD]

REICH, STEVE: BESTECİ (1936-) **Minimalist müziğin** bir öncüsü olan Reich'in müziksel dili, (Batı Afrika davulu ve Bali Adası gamelanı gibi) Batılı-olmayan müziğe, ortaçağ müziğine, caza ve yirminci yüzyılın başlarındaki üsluplara çok şey borçludur. Reich müzisyen bir aileden gelmiştir ve ilk müzik eğitimi, piyano derslerinden ve Batılı perküzyon ve davul öğreniminden oluşmuştur. Ayrıca Reich, besteci Darius Milhaud ve Luciano Berio'dan da dersler almıştır.

Bestecilikte biçimsel eğitiminin arkasından, yirminci yüzyılda müzik sanatı geleneğine egemen olan **modernist** estetiği ve serializm ve atonalite gibi teknikleri reddetmekte gecikmedi. Sözde avangard bestecilerin temel müzik bileşenleriyle (örneğin vuru, ritim ve tonal yönelimle) bağlantıyı kaybetmekle kalmayıp, aynı zamanda onların, izleyicilerini matematiksel, aşırı entelektüel ve yapıyla meşgul müzikle yabancılaştırdıklarını düşündü. Erken eserleri süreç, yineleme ve aşamalı değişikliklerle ilgiliydi ve "aşamalı evre değişimi"

tekniklerini kullandı. Bu, birinden diğerine aşamalı olarak evre değiştirecek biçimde, biri diğerinden çok küçük oranda daha hızlı çalan iki özdeş bantın teyplerde çalınmasıyla gerçekleştirildi. Daha sonra bu metot, canlı müzisyenler kullanılarak hayata geçirildi.

1960'ların başlarından itibaren, geleneksel Afrika müziğine giderek artan bir ilgi duyan Reich, Ewe kabilesinin usta bir davulcusuyla birlikte çalışmak için 1970 yazında Gana'ya gitti. Daha sonra, Seattle'da, Washington Üniversitesi'nde kalan Bali Adası'ndan bir davulcuyla gamelan çalıştı (1973). 1970 ve 1980'lere ait besteleri, ritmik özelliklerinde karmaşık, ancak armonik olarak görece yalın kalan müzikten dolayı bu iki Batılı-olmayan müziğin göze çarpan bir etkisini gösterir. Her ikisi de (1966'da kurulan) kendi topluluğu için yazılan *Six Pianos* (1973) ve *Music for Eighteen Musicians* (1976) gibi besteler, uzun periyodlar boyunca statik kalan armoniyle birleştirilen bir ritim yoğunluğu ve karmaşası sunar. Bu dönemde onun temel tekniklerinden biri olarak kontrpuan da – bağımsız birkaç melodik dizinin katmanlaştırılıp birbirine geçirildiği teknik– ortaya çıkıyordu. *Different Trains* (1987), *The Cave* (1993) ve *City Life* (1995), müzik dokusunu oluşturmak için güçlü bir anlatı dürtüsü içerip konuşma kalıplarından yararlanır. Bu, anlatı ya da kendini ifade diyalektiklerinden sakınan erken eserleriyle keskin bir tezat oluşturur.

Son zamanlara kadar Reich'in müziği akademik çevrelerce görmezden gelindi ve çoğunlukla modernist müzik kurumu tarafından reddedildi.

Reich'in, 1960'lar ve 1970'ler boyunca neredeyse tamamen kendi topluluğu için bestelenen, çoğunlukla "klâsik" bir resitaldense, bir tiyatrodan, sanat galerisinde ya da rock konserinde kendini daha rahat hissederek izleyiciyi cezbeden müziği, (yerleşik konser salonları dışında) galerilerde ve teraslarda çalındı. Bununla beraber Reich, yirminci yüzyılın sonlarındaki en etkili bestecilerden biridir ve John Adams, Michael Nyman gibi daha genç bir besteciler grubuna esin vermekle kalmamış, aynı zamanda onlara yolu açmıştır. [AB]

RETRO Posmodernizm, modernizm ve moderniteye ve bunların yeni ve orijinal kültüne karşı mücadelesinin bir parçası olarak geçmişle diyalogu teşvik eder. Geçmişe yönelik bu tutum değişikliği, muhtemelen en bilineni, Charles Jencks'in, bir binada eski ve yeni mimari üslupları karıştırarak hem uzmanlara hem de halka hitap etmek için kasıtlı bir girişimin yapıldığı **çifte kodlama** nosyonunda bulunabilir. Çoğunlukla retro olarak başvuru alan eski biçimlerin ve üslupların bu tür yeniden-temellüğü ve yeniden-bağımlaştırılması postmodern estetiğin bir simgesi haline gelmiştir ve sanat, müzik ve moda gibi alanlarda önemli rol oynar. Retro, postmodern ethos ile uyum sağlayarak, çoğunlukla daha önceki üsluba yönelik **ironik** bir tutumu içerir ve basit bir bağlılık ya da salt taklit eylemi değildir –daha çok orijinalite adına orijinalite kültürüne bir eleştirel yorum durumudur. [SS]

RICHTER, GERHARD: SANATÇI (1932-) Richter, 1960'lardan itibaren

Alman sanatında önemli bir figür olmasına rağmen, 1970'lerin sonlarında, Benjamin Buchloh ve **postmodernist** sanat eleştirisinin diğer savunucuları eserlerine ilgi duymaya başladıkları zaman uluslararası üne kavuşmuştur. Richter'in sanatsal çabası ve heterojenliği –eserleri alana özgü nesnelerden, heykelden, tablolar, fotoğraf ve resimden oluşur– çarpıcıdır. Bununla beraber, yorumcuları büyülemeye devam eden şey, 1960'larda başladığı foto-tablo adı verilen çalışmalarıdır. Bunlar, kültürel pratiğin ve görsel enformasyonun işlemsel gereksinimleri arasındaki **farklı** aşındırıcı **melez** nesneler olarak işleme kapasitelerinden dolayı postmodern kültür açısından tartışılmaktadırlar.

Eleştirmenler, onun foto-tablolarında, görsel bilginin doğası üzerine **Debord** ve **Baudrillard**'ın yazılarına benzer düşünümeler görmektedirler. Yani Richter'in eserleri, her şeyin yeniden-üretimle başladığı bir teknolojik düzenlemenin görsel **göstergeyi** ürettiği yeni bir görsellik düzeninin cazibesinin kanıtı olarak ele alınır. Bu yüzden *Woman Descending the Staircase* (1965), *Motor Boat* (1965), *Toilet Paper* (1968) ve *Cathedral Square* (1968), gerçeği temsil etmenin, görsel deneyimin görüm sistemleriyle düzenlendiğini kabul etmek anlamına geldiği bir sürecin kanıtı haline gelirler. Algının mekanikleştirilmesine duyulan bu ilgi, optik teknolojinin gelişimine ve medya sistemlerinin ve devrelerinin yönetsel mantığına yönelik daha geniş bir postmodern ilgiler alanıyla ilişkilendirilebilir.

Görümün mekanikleştirilmesine duyulan bir ilgi yanında Richter görsel

deneyim teknikleriyle uğraşmayı **iktidar** teknolojileriyle birleştirmiş görünen bir eserler gövdesi üretmeye devam etti. Baader-Meinhof çetesiyle eylemlerine ve çöküşüne adanmış bir dizi olan *18 October 1977*'de (1988) bir grup açıklanamaz ve keyfi deneyim parçası buluruz –mürekkep daireleri içinde kaybolan müphem ya da çok küçük figürler, bulanık ve belirsiz nesneler ve biçimler, erişilemeyen ve yetersiz biçimde tanımlanan espaslar, niteliksiz, akıcı ya da hayali yüzeyler. Resim, bir başarısızlık anıtı, bir bozuk görüm kaydı ve anlamın kavranabileceği koşulların **silintisi** ya da ayrışması haline gelir

Confrontation I, bu dizinin bilginin belirsiz bir algısal failin gölge-ülkesine nasıl indirgendiğine uygun bir örnektir. Bir hapishane hücresinde Ulrike Meinhof olduğunu sandığımız birine bakıyormuşuz hissine kapılırız. Yine de foto-tablonun espası kafa karıştırıcıdır. Biz bu **özneye** birlikte hücrede miyiz yoksa mevcudiyetimiz onu sorguluyor olduğumuza mı işaret ediyor? Richter bu tür **temsillerle** ilişkilendirilen retorikten sakınır; bu, özneyi okunamaz kılar; bir gülümseme, bir korku ya da panik belirtisi olabilecek yüz ifadesini okuyamayız. Diğer pek çok eserinde olduğu gibi burada da postmodernizmin temel bir temasını ilan eder: biz, maddi kanıtın kendisiyle çeliştiği belirsiz bir dünyada bulunuyoruz. [CT]

RILEY, TERRY: BESTECİ (1935-)
Minimalist müziğin erken bir öncüsü olan Riley, yineleme, tonalite ve yalnızca birkaç müziksel birimden ya da motiften bir sound kolajını kurmak

gibi minimalist estetiğin merkezi haline gelen teknikleri ilk kullananlardan biriydi. San Francisco State College'da bestecilik eğitimi ve sonra San Francisco Konservatuarı'nda piyano eğitimi görürken, ragtime piyanisti olarak çalışıp geçimini sağladı. Ayrıca, arkadaşı ve akıl hocası Pandit Pran Nath'la klâsik Hint müziği çalıştı.

Riley'nin erken eserleri, Stockhausen gibi **modernist** bestecilerin etkisi altında kalsa da, 1960'larda yinelemeyi, katmanlaştırmayı ve küçük ritmik birimlerin üst üste bindirilmesini denemeye başlamıştı. Bunu gerçekleştirmek için, *The Five Legged Stool* (1961) ve *Dorian Reeds* gibi eserler üreterek, kayıt çevrim ve geciktirimlerini kullandı. Diğer minimalistlerden daha yetenekli bir pianist olan Riley, doğaçlamaya daha büyük ağırlık verdi ve ayrıca pek çok solo piyano parçası besteledi. Solo performans için gerçekleştirilen *Keyboard Studies*, çoğu zaman kaydedilmemiştir ya da olabildiğince kısa tarzda notaya dökülmüştür.

Muhtemelen Riley'nin en ünlü parçası, çoğunlukla ilk minimalist parça olarak kabul edilen *In C*'dir (1964). Sayıları ne olursa olsun uygun enstrümanlarla çalan müzisyenler için bu parça, 53 küçük müzik figüründen oluşur. İnce Do notasının sürekli yinelenmesiyle düzenli bir vuru kurulurken, müzisyenlerin, her motifi bir diğere geçmeden dilediklerince yinelenmelerine olanak tanınır. Böylelikle, yalnızca birkaç kısa motiften karmaşık, birbiri üstüne binen poliritmik bir ağ yaratılır. Riley'nin müziği, minimalist teknikleri ve estetiği daha öte geliştiren

Reich ve **Glass** için muazzam bir esin kaynağı olmuştur. [AB]

RORTY, RICHARD: FİLOZOF (1931-) Rorty, yeni **kıta felsefesinin** (**Derrida, yapıbozum, postyapısalcılık vb.**) önde gelen Amerikalı savunucuları arasında yer alır ve ayrıca **post-felsefe** olarak bilinmeye başlayan hareketin önemli bir sözcüsüdür.

Kariyerinin erken döneminde Rorty, Amerikan pragmatist felsefe okulunun ve özellikle John Dewey ve C. S. Peirce'in eserlerinin öz-bilinçli mirasçısıdır. Rorty, en ünlü biçimde, her ikisi de Batı felsefesinin, mutlak nosyonlara, örneğin hakikat ve iyilik nosyonlarına, bağlılığına karşı çıkan *Felsefe ve Doğanın Aynası* (*Philosophy and The Mirror of Nature*, 1980) ve *Pragmatizmin Sonuçları* (*Consequences of Pragmatism*, 1982) eserlerinde pragmatizmi önerdi. Rorty'ye göre, bu tür nosyonlar gerçek değildir ve bunları kuşatan görünür bütün sorunlar, aslında sorun değildir. Bir pragmatistin taraf tutmayla ya da argümanın lehte ve aleyhte savunmalarını anlamakla ilgilenmediğini, bunun yerine yalnızca "konuyu" daha ilginç bir şeye "dönüştürmek" istediğini öne sürerek, pragmatizmin rolünü, hakikatin doğası gibi meselelerin ayrıştırılması olarak görür.

Felsefe ve Doğanın Aynası, felsefe tarihi boyunca ileri sürülen çeşitli zihin ve bilgi teorilerini, yalnızca uğraştıkları sorunların varolmadığını – istersek değiştirilebilecek özel bir dünya görüşünün sonucu ve tarihsel buyruklar dizisi olduklarını – göstermek için tartışır. Bu durumda, Rorty'nin sorgulamaya çalıştığı şey, Batı felsefesinin, gerçekliğin bir aynası

olarak zihin nosyonu konusundaki uzun süreli takıntısıdır ve “gerçekliğin doğru **temsili**” gibi bir şeyin olabileceği inancına karşı çok eleştireldir. *Pragmatizmin Sonuçları*, hakikatin, hakkında felsefi açıdan ilginç teorilere sahip olmayı ummamız gereken bir şey olmadığını öne sürer, çünkü bu tür teoriler, bize dünyamız hakkında bir şey söylemez. Rorty’ye göre, bize hakkında bir şey söyledikleri dünya “tamamen yitik bir dünya”dır. Rorty, teorilerin herhalükârdâ doğruluklarından çok kullanımları bakımından değerlendirilmesi gerektiği kanısındadır; bir diğer Amerikalı pragmatist filozof William James’in ortaya koyduğu gibi, doğruluk yalnızca “bizim için inanılması daha uygun olan şey”dir. Bu perspektiften bakıldığında, bir teorinin doğru olup olmadığından çok, bizi mutlu edip etmediğini sormak daha anlamlı olur.

Nihayetinde Rorty’nin temel ilgisi, bir teorinin, süreçlere egemen olmasına izin vermekten çok, müzakere ve tartışmanın devam etmesini sağlamaktır (Rorty, kendisini politik açıdan liberal olarak tanımlar). Onun bu tür tartışmalar için modeli, akademik söyleşidir (ve felsefeyi bir söyleşi biçiminden fazla bir şey olarak kabul etme eğiliminde değildir); öne sürdüğü şey, (hakikatin ya da zihnin *gerçek doğası* gibi) nihaî sonuçlara ulaşmaktansa, bir konuyu olabildiğince çok açıdan incelemektir. Boşuna zayıf noktası olmayan teoriler aramak yerine bu, Rorty’nin ideali haline gelir. Rorty, –hakikatin ya da zihnin doğası üzerine tartışmalar gibi– modası geçmiş **söylemlerden** kurtulmamızı olanaklı kılan felsefi soruşturma biçimi olarak

betimlenen “geliştirici” felsefeyle “sistematik” felsefe adını verdiği felsefeler arasında ayırım yapar. Bu, Amerikalı pragmatistlerin ya da Martin **Heidegger** veya Ludwig Wittgenstein’in eserlerinde bulabileceğimiz türden bir felsefedir. Öte yandan, zayıf noktası olmayan teoriler arayan sistematik felsefe, Rorty’nin her ne pahasına olursa olsun kaçınmaya çalışmak zorunda olduğu-muzu düşündüğü şeydir.

Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma (*Contingency, Irony and Solidarity*, 1989) gibi geç eserlerinde Rorty, felsefenin, üstesinden gelmeye çalışmamız gereken kötü bir alışkanlık olduğunu öne sürerek, yalnızca post-felsefi olarak adlandırılabilir bir konumu benimser (felsefenin, kendisini profesyonel bir soruşturma alanı olarak adlandırma hakkının olup olamayacağını bile sorguladığı erken yazılarda da, bu görüşe ilişkin imalar vardır). Geç dönem Rorty’ye göre, davranışlarımızın ve kişisel gelişimimizin bir yol göstericisi olarak edebiyat ya da toplum teorisi gibi konular, bizim için felsefenin herhangi bir zamanda olabileceğinden çok daha değerlidir; çoğu zaman Rorty sırtını felsefeye tamamen çevirmek istemiş gibi görünür.

Batı felsefesinin standart **anlatısının** düş kırıklığı içinde Rorty, otantik biçimde **postmodern** bir görüş belirtir. Felsefe için, diğer bütün entelektüel söylemlerin sözde yargıcı olarak ayrıcalıklı hiçbir konumu kabul etmeyen yazılarında, bulunacak mutlaklara ya da evrensel teorilere yönelik hiçbir bağlılık yoktur. Ayrıca Rorty’nin, **ironinin** (ya da kendi adlandırdığı şekliyle “liberal ironizm”) yaşama karşı benimsenecek uygun tutum

olduğu yönündeki önerisi de, otantik biçimde postmodernidir. [SS]

RUSHDIE, SALMAN: ROMANCI (1947-) Salman Rushdie, en ünlü karakterlerinin ikisinden, en güzel romanı *Gece Yarısı Çocukları*'nın (*Midnight's Children*, 1980) anlatıcısı Saleem Sinai'den ve Hindistan Devleti'nden aşağı yukarı birkaç ay önce, Bombay'da yaşayan Müslüman bir ailede doğdu. *Gece Yarısı Çocukları*, güvenilmez ancak büyüleyici bir anlatıcı olan Sinai'nin gözleriyle ve diğer duyularıyla modern Hindistan'ın öyküsünü anlatır. Rushdie'nin politik bir mesajı vardır; ancak bu mesaj hiçbir zaman okur ile sonsuzca karmaşık olay örgüsünün hazzına ve etkileyici, komik, trajik karakterlerin arasına girmez. Rushdie, bütün romanlarında olduğu gibi burada da, **postmodernizmi** biraz aşırı biçimde kullanır: "gerçeklik" bir yalan ya da daha çok bir kurgudur –asıl gerçeklik, kendisiyle ve kendisi için yaşadığımız öyküdür, **anlatıdır**. *Gece Yarısı Çocukları*, Rushdie'ye başarı kazandırdı. Roman en çok satan kitaplardan biri haline geldi ve 1981'de Booker Prize'ı kazandı.

Rushdie'nin üçüncü romanı *Utanc*'ta (*Shame*, 1983), *Gece Yarısı Çocukları*'nı oluşturan unsurların bazıları vardır –Doğu'da olağandışı ve olağan toplumsal ilişkiler (bu kez 1950'lerden 1970'lere Pakistan), aynı anlatı becerisi ve aynı gösterişli nesir. Öykü, içlerinden hangisinin, gözden düşmüş Butto'nun mu, yoksa hain Ziya'nın mı, galip çıkacağının hesaplanmasının güç olduğu Butto-Ziya düşmanlığının şeffaf bir yeniden anlatımıdır. *Utanc*'da

köktenci İslâm'ın açıkça hakaret dolu ele alınış tarzı, Hz. Muhammed'in aşırı insanî biçimde betimlendiği, Peygamber'in alternatif bir yaşamını sunan *Şeytan Ayetleri*'nde (*The Satanic Verses*, 1989), Müslüman dünyasının tam da temellerine edepsiz, saplantılı bir saldırı halini aldı. Rushdie'nin bütün romanları gibi bu kitap da, gerçek ile fantezi arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve modern dünyanın gündelik gerçekliği, gerçek bir postmodernist üslupla, fantastik olanla doğaüstü olanın çılgın karmaşası haline gelir.

Ayetullah Humeyni tarafından çıkarılan fetvadan sonra, *Şeytan Ayetleri*'nin yayını Rushdie'nin yaşamını ebediyen değiştirdi. İran, Hindistan ve İngiltere'de çok büyük gösterilere yol açan olay, hem Batı ile İslâm dünyası arasındaki anlayış farklılığını hem de –postmodernistlerin **ironi** ve tarafsızlığına rağmen– edebiyatın "gerçek" dünyada nasıl ölümcül bir etkiye sahip olabileceğini göstermiştir.

Mağribinin Son Figânı (*The Moor's Last Sigh*, 1995), Moraes Zogoiby'nin öyküsünü anlatır. Rushdie'nin bir diğer tuhaf anlatıcısı, normal yaşamın iki katı uzunluğunda bir yaşama mahkûm edilen Zogoiby, ailesinin, özellikle de muhtemelen Vasco da Gama'nın soyundan bir Hristiyan olup Yahudi biriyle evlenen sanatçı annesinin öykülerini anlatır. Bu kademeli öykü dizisinin modeli, postmodern yazarların sürekli gözdesi *Binbir Gece Masalları*'dır (*The One Thousand and One Nights*).

Rushdie'nin eleştirmenlerinin hepsini, öfkeli din adamları oluşturmaz. Hindistan'da bazı lâik yorum-

cular, Rushdie'nin kibirli, Batı etkisindeki liberalizmini eleştirirler (arkasından Rushdie, hem Hindu hem de Müslüman köktencilğine saldırır). Rushdie'nin Hintli betimlemeleri, Batılı stereotipler olarak mahkûm edil-

miştir ve Anglo-Hintli deyimleri kendisine özgü yansıtsı, alay konusu olmuştur. Pek çok Doğulu ve Batılı eleştirmen, onun *Gece Yarısı Çocukları* sonrası eserlerini sıkıcı ve okunamaz olarak tanımlar. [AM]

SAID, EDWARD, W.: ELEŞTİRMEN, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1935-2003)

Said, Kudüs'te doğdu, Mısır ve Amerika'da eğitim gördü. Eserleri şunlardır: *Başlangıçlar: Niyet ve Metot* (*Beginnings: Intention and Method*, 1975), *Oryantalizm* (*Orientalism* (1977), *Dünya, Metin ve Eleştiri* (*The World, the Text and the Critic*, 1983) ve *Kültür ve Emperyalizm* (*Culture and Imperialism*, 1993).

Oryantalizm'in 1995 baskısına eklenen bir sonsözde Said "iki genel akımı" birbirinden ayırır: "**postkolonyalizm ve postmodernizm**". "Post" önekinin bir "öteye geçiş duygusunu değil de daha çok süreklilik ve süreksizlik duygusunu" ima ettiğini öne sürer. Onun güncel teorik tartışmaya katkısı, *Başlangıçlar*'da, **Barthes, Deleuze, Derrida ve Foucault** gibi çığır açıcı postmodern düşünürleri çözümlemesinde yatar. Aslında Said'in "postmodernizmin ve postkolonyalizmin bir önceli" olarak betimlediği *Oryantalizm*, Foucault'nun bilgi ve iktidar arasındaki ilişki nosyonundan yararlanıyor görünür. Doğu ile Batı, Orient ve Occident arasındaki ilişkiyi soruşturan bir incelemeler üçlemesi olarak görülebilecek bir dizinin ilk kitabı *Oryantalizm*, tartışmalı bir biçimde Said'in en etkili eseridir. Eser, doğal ve sabit bir insan kimliğine ilişkin nosyonlara karşı çıkar ve bir kültürün, bir benliğin ya da bir ulusal kimliğin kesin olumluluğunu ve değişmez tarihselliğine duyulan inancı temelden yoksun kılar. Orient ve Occident, doğal bir olgu olarak varolan

hiçbir sabit "gerçeklik"e tekabül etmez. Oryantalizm aygıtı, "Orient"i imal ederek kolonyalist ilişkileri düzenlemeye yardımcı olur. Bu yüzden Said, **metinlerde** yalnızca **temsiller** olduğu yönündeki **postyapısalcı** fikre sarılırken, Vico'nun, insan tarihi insanlar tarafından yapılır şeklindeki yorumunu kullanır. Bu, "üçleme"nin ikinci ve üçüncü eserlerinde vurgulanır: *Filistin Sorunu* (*The Question of Palestine*, 1979) ve *Haberlerin Ağında İslâm* (*Covering Islam*, 1981). Her iki metin de, Batı basınının Arap dünyasını temsil edişiyile ilgilenir.

Kültür ve Emperyalizm, ilk bölümlerinde Jane Austen ve Rudyard Kipling gibi kanonik yazarlara odaklanır. Daha sonra odak noktası, W. B. Yeats ve Ranajit Guha okumalarıyla, "ulusal" yazarlara ve kolonileştirilmiş entelektüellere döner. Yeats'in geç bir okuması (*Field Day Pamphlet 15*), ulusal bir kültür mirasının yeniden kuruluşunda, bölgesel tarihlerin, coğrafyaların ve toplulukların yeniden tasarlanışında ve yeniden biçimlendirilişinde edebiyatın önemli rolüne işaret ederken, ulusçuluk sorununu ve burada mevcut olan tehlikeleri ele alır. Tehlike, yerlici bir çıkmazla sonuçlanan, tasarlanmış bir topluluk kavramında yatar. Özgürleşme, (ulusçuluk değil) ulusal bilincin ötesinde bir toplumsal bilinç dönüşümünü gerektirir.

Said'in eserleri, özellikle *Oryantalizm*'de öne sürdüğü teori, postkolonyal incelemeler alanında oldukça büyük etkiye sahiptir. Eserlerine

erişilebilirlik, onu, çağdaş edebiyat ve kültür teorisinde yaygın biçimde okunan ve etkili bir figür kılarken; dil ve metinsellik hakkında yerleşik varsayımları boşaltma girişimleri ve toplumsal-metinsel ilişkilerde ideolojik inşanın önemine ilişkin zihinsel uğraşı, onu postyapısalcı akımla aynı sıraya koyar. Şair Tom Paulin'in, "iktidara ve adaletsizliğe karşı yazılarıyla, konferanslarıyla, radyo/televizyon konuşmalarıyla ve aralıksız, tutkulu bilgilendirme arzusuyla Milton'ın 'ışığın şimdiki muhteşem sarayı' adını verdiği şeyi inşa etmeye koyulan Baş Melek Mikâil" olarak tanımladığı Said, mükemmel bir entelektüel ve insan onuru ve özgürlüğünün bir savunucusu olarak hatırlanacaktır. [AY]

SANAL GERÇEKLIK (VIRTUAL REALITY) "Sanal gerçeklik" tezadı, Jaron Lanier tarafından 1986 yılında, kullanıcıların bilgisayar-girdi araçları olarak hareket eden 3D gözlükler ve eldivenler aracılığıyla kendilerini kaptırdıkları bilgisayar-üretimli, etkileşimli ortamları yaratmaya girişen teknolojiyi betimlemek için türetili. İlk, 1960'ların sonlarında geliştirilen sanal gerçeklik, günümüzde eğlence ve sanat dünyasında, bilimsel ve tıbbi araştırma alanlarında giderek ortak bir fenomen haline gelmiştir. Bununla beraber, popüler tahayyülde kendisi hakkında hâlâ bilimkurgusal bir imadan daha fazla şeye sahiptir ve bu yüzden kavramın, hâlihazırda niteliğinin olanak tanıdığından daha öte ateşli spekülasyon ve paranoya uyanırmaya açık olması şaşırtıcı değildir.

Sanal gerçeklik, kesinlikle hem korkunun hem de övgünün odağı haline geldiği çağdaş bilimkurguda

ortak bir temadır. Örneğin David Cronenberg'in filmi *Videodrome* (1982), sanal gerçekliği, insan beynini sanal olanla gerçek olan arasında ayırım yapmaktan aciz kılarak çalan istilacı bir teknoloji olarak betimleme yolunu açtı. *Videodrome*, sanal gerçekliğin muhtemelen en ünlü kurgusal çağrışımı olan William Gibson'ın *Matrix Avcıları*'ndan (*Neuromancer*) iki yıl önce gerçekleşti. Bununla beraber, Gibson bedeninin "et"inden özgür olan, bedenden ayrılmış zihnin, sınırsız **siberuzam** alanının içinden geçebildiği baş döndürücü bir özgürlük duygusuyla bilgisayar-üretimli dünyalar kavramını kuşattığından dolayı, onun bilgisayar içindeki dünya görüşü Cronenberg'inkinden daha muğlaktır.

Bu yüzden, "otantik" gerçekliğe ilişkin varsayımlarımıza yönelik örtük başkaldırılarıyla bizi tehdit ederken, bize bir imgelem ve heyecan verici olanak dünyasına açılan bir pencere de sunan sanal gerçeklik kavramı, doğası gereği, çift yönlüdür. Muhtemelen yeterince uygun teknolojiyle bilgisayar **simülasyonunun** nerede sona erdiği ve gerçekliğin nerede başladığı söylenemeyecektir. Aslında, zaten ekranın arkasındaki dünyada istenen şey olunabildiği ve yapılabildiği zaman – bu, insanların etkileşimde bulunduğu bir toplumun feda edilmesi anlamına gelse de– gerçeğin sınırlarını kim kabul etmek ister? Bilimkurgu yazarlarının ve film yapımcılarının eserlerine güç vermeyi sürdüren ve **postmodern** kültür içinde gerçekliğin giderek zayıflayan statüsünün önplana çıkarılıp sorunlaştırılabildiği sanal gerçekliği güçlü bir motif kılan, bu tür spekülasyonlardır. [SG]

SEMANALİZ (SEMANALYSIS)
 Julia Kristeva'nın, ilk temel teorik eseri *Semiotike: Bir Anlam Çözümlemesi İçin Araştırmalar*'da (*Semiotike: Recherches pour une semanalyse*, 1968) ortaya koyduğu bir **göstergebilim**, **Marxizm** ve **Freudculuk** sentezi. Kristeva'nın iddiası, göstergebilimin kendi hakkıyla hem eleştirel bir bilim hem de bilimin kendisinin bir eleştirisi olduğu yönündeydi. Kristeva, semanaliz terimini, göstergebilimi, ona biçtiği bu yeni eleştirel-politik rolde betimlemek için türetti ve projesini, Marxizm'i katı sınırları olan bir "toplum bilimi"ne dönüştürmeye yönelik ilgisiyle özde Louis Althusser ve taraftarlarının yapısal Marxizm'ine çok yakın gördü. Bütün **gösterge** sistemleri incelemeleri için bilimsel bir temel sağlamaya tasarlanmış semanalizin gelişiminin arkasındaki esin, matematik ve mantık gibi formel bilimlerden kaynaklanmıştı. [SS]

SHERMAN, CINDY: SANATÇI
 (1954-) Sherman dişil kimlikle ilgili bir filmsel uzlaşımlar çokluğu sergilediği siyah-beyaz bir fotoğraflar dizisi olan *Untitled Film Stills*'iyle (1977-1980) ün kazandı. Başlangıçta bu imgeler, orijinallik "mitoloji"sine yönelik açık ilgilerinden dolayı övüldüler. 1979'da Sherman şunu ifade etti: "Bazı insanlar bana, imgelerimden birinin, kendisinden türetildiği filmi hatırladıklarını söylediler, ancak aslında aklımda hiçbir film yoktu". Çağdaş deneyimin **simüle** edilmiş doğasına karşı kültürel yapıtlara yoğunlaşan **postmodernist** sanat eleştirisinin erken versiyonları, gündelik yaşamın kitlenin iletişim malzemeleriyle yönlendirilme, düzenlenme, kodlanma tarzını

aydınlatmaya ve bozmaya çalışan bir sanatçıya saygı duydu.

Untitled Film Stills boyunca Sherman, ışılandırma tertibatının kullanımı, alan derinliği, kamera açısı, kostüm, dekor, topografi aracılığıyla dişillğin düzenlendiği ve gelenekselleştirildiği bir filmsel uzlaşımlar alanını anımsatarak, kendisini hem "kadın oyuncu" hem de "yönetmen" olarak konumlandırır. İdeolojik ya da gidimli doğalarını "önlana çıkarmak" için bu kültürel kimlikleri yerleştirme düşüncesi, sanatı bir nötr estetik biçim olmaktan çok, **iktidar** teknolojisi olarak tanımlayan Peter Halley ve Sherrie Levine'in postmodernist stratejileriyle bağıntılandırıldı. Bu yüzden Douglas Crimp ve Lisa Phillips gibi eleştirmenler, medyanın gerçeklik inşası ve beraberinde gelen sanatsal benlik "tasfiye"si üzerinde yoğunlaşan eserleri onayladılar. Sherman'ın yalnızca dişil stereotiplerin mitik ya da uydurma doğasını açığa çıkarmakla kalmadığı, aynı zamanda, onun fotoğrafçılığı kullanımının bu doğanın kimlik oluşumu sürecindeki işbirliğini tanıtladığı da onaylanabilir. Bu yüzden onun eleştirisi, çift katlı olarak yorumlanmıştı: eleştirisi feministti, çünkü kadınları Hollywood'un "araçsallaştırılmış" normlarına tâbi kılan hileleri açıklıyordu; ve postmodernydi, çünkü orijinallğin, otantikliğin ve bireyselliğin hayali doğasını onaylıyordu.

1980'lerin başlarından itibaren, Sherman'ın eserlerinde, kadın öznelliğini dillendiren filmsel uylaşımlar matriksini ortaya koymaya yönelik bir tutkuyu görmek artık olanaklı değildi. Bununla beraber *Fashion* (1983-1984), *Disasters* ve *Fairy Tales* (1985-1989),

Civil War (1991) ve *Sex Pictures* (1992) yine postmodernist sanatın örnekleri olarak tanımlanıyordu. Bu eserlerde Sherman, yeni düzenleme formatları, **öznel** ve başları kesik plastik mankenler kullanmaya başladı ve tıbbi firmalardan sağlanan bu yabancı metalar, hemen Julia **Kristeva**'nın psikanalitik yazılarıyla bir bağlantıdan kaynaklanan yeni bir "bedensel" postmodernist söylemle birleştirildi. Laura Mulvey, 1991 yılında *New Left Review*'de yazarak, Sherman'ın "doymazlık" imgelerinin, içsel ve dışsal uzamlar arasındaki ilişkinin yeniden değerlendirilişiyle, kadın kimliğinin kuruluşuna karşı koyduğunu iddia etti. Mulvey, Sherman'ın yeni bedensel "iğrenme" manzarasında her zaman "gösterişli" ya da "tamamlanmamış" bir bedene sahip olma korkusu, kaygısı ve utancı deneyimine bir bağlılık gördü. Kaygı, insanın kısmen biyolojik ve kısmen **siborg** bir yapışkan grotesk biçimler ağı haline geldiği nemlenerek sıvılaştıran, ayrıştıran bu imgelemlerde yabancılaşmanın yerini alır. Mulvey, bu biçimsiz alanda, Kristeva'nın "**iğrençlik**" adını verdiği, temiz ve temiz-olmayan, saf ve saf-olmayan arasındaki ayırımımızdan önce gelen ilksel "akışkanlık" ve çürümenin "sözü edilemeyen uçurum"u ile yüzleşmenin açığa çıkışını keşfetti.

Sherman'ın kariyeri, öznelğin ürettiği kodlar, teknikler ve **anlatılara** duyulan ilgiden **temsil** süreçlerine bağlanmaya kayan postmodernist sanat mutasyonuyla örtüşür –bedenlerin ve maddenin okunabilir, açık, anlaşılabilir olmasını sağlayan kaotik biçimsizlikle bir yüzleşme. Bununla beraber, 1990'ların ortalarından itibaren Sherman,

bedenlerinin kaba neşelerini ifadelerinin tehditkâr nitelikleriyle birleştirirken iki yüzlülük yapan –soyтары gibi– saçma kimliklerin katmanlaşmasını belgeleyerek bu ilgileri kaynaştırmaya çalıştı [CT]

SINFIELD, ALAN: ELEŞTİRMEN (1941-) Sinfield, *Protestan İngiltere Edebiyatı (Literature in Protestant England 1560-1660, 1983), Savaş Sonrası İngiltere'de Edebiyat, Politika ve Kültür (Literature, Politics and Culture in Post-War Britain, 1989) ve Kusurlu Hatlar (Faultlines, 1992)* gibi eserlerde, cinsellik ve **iktidar** arasındaki ilişki üzerine Michel **Foucault**'nın kavrayışlarını özümseyen bir ideolojik eleştiri versiyonu olan "**kültürel materyalizm**"in etkili bir savunucusudur. Bu eserlerin açılımları olarak en son kitapları, özellikle *Kültür Politikası – Tuhaf Okuma (Cultural Politics – Queer Reading, 1994)*, kültürel materyalist bir perspektiften "**tuhaf teori**" ile uğraşmaktadır. Sinfield'in eserlerinde **postmodern** eleştirinin en bilinen temalarını –marjinallik, cinsel **fark**, **öznelğin** istikrarsızlığı, **kültürel görecilik**, kimlik politikası–buluruz; ancak bunlar, kültürün, zorunlu olarak tüketim kapitalizminin akışıyla birlikte aktığını düşünerek, onu depolitize eden, Sinfield'in postmodern **söylemin** "apokaliptik görüşü" adını verdiği şeye karşı çıkan sosyalist bir politika tarafından sabitlenir. En orijinal eserine, 1980'lerin ilk yıllarında başlar.

Eleştiri Üzerine Denemeler'deki (*Essays in Criticism, 1981*) "Temellüğe Karşı" başlıklı yazısı, edebi **metinlerin** "bizi onaylamaktan

çok bize karşı çıkmaları”na olanak tanırsak bize daha iyi hizmet edeceklerini öne sürer; geçmişten gelen metinlerin gerçek uygunluğu, tam olarak bizim dönemimizden uzaklıklarına, daha geleneksel, evrenselleştirici hümanist gelenekteki eleştirmenlerin, süregiden insanî değerlere yönelik arayışlarında bastırmaya çalıştıkları bir nitelik olan kesin “Ötekilik”lerine aittir. Örneğin Shakespeare, bizim büyük evrensel şairimizse, o zaman onun dünya görüşünün önemli açılardan bizimkine yakın olması gerekir. Sinfield’ın eserlerinin çoğu, bu fikrin kendinden hoşnut okuruna doğru yolu göstermeyi amaçlar. Sinfield, uygunluk ilkesini ters yüz ettiğimizi ima eder; daha önceki yazılar, süregiden gereksinimlere hitap ettiği için değil, alternatif bir perspektif, denetlenmemiş varsayımlarımızla yüzleşme fırsatı sunduğundan dolayı zihnimizi aydınlatır. 1985’ten ve *Politik Shakespeare*’den (*Political Shakespeare*) itibaren Sinfield ve yardımcı editörü Jonathan Dollimore “kültürel materyalizm” adını verdikleri eleştirel bir yaklaşım, politik bağlanımlı materyalist kültür çözümlemesi geliştirdiler.

Kusurlu Hatlar’da Sinfield, “muhalif okuma” adını verdiği tutumu tanımlar. Sinfield, “muhalif” terimini daha çekici olan “sınıraşıcı” ya da “yıkıcı” terimlerine tercih eder, çünkü bu terimler zaten olmuş bir şeyi ima ederler; “muhalif” terimi, başat kültürün, kusurlu hatlar içeren ve muhalif okumaların yapılabildiği öyküler anlattığını ima eder. Yıkımdan, kesinlikle şeytanileştiren bir eylem olarak söz eden başat bir söylem, ona bir söz hakkı verebilir. Sinfield, *Wilde Yüz-*

yılı’nda (*The Wilde Century*, 1994) homoseksüellik üzerine on dokuzuncu yüzyıl söylemlerinin yeni toplumsal kontrol biçimlerine izin verdiğini, ancak aynı zamanda homoseksüelliğin tâbi kılındığı terimleri sıkça kullanılarak, kendi adına konuşmaya başladığı bir “tersine söylem”e olanak sağladığını gösterir. Yakın zamanlı bir örnek, aralarında Sinfield’in da yer aldığı pek çok gay eylemci ve yazar tarafından alçaltıcı “tuhaf” teriminin benimsenmesidir. Sinfield’a göre, terimin isimlendirdiği altkültür, olası karşıt benlikler için bir kaynaktır. [PD]

SITE: TASARIM FİRMASI (1970-) SITE (“Sculpture in the Environment”), James Wines ve Alison Sky tarafından 1970’te New York’ta kuruldu. SITE’in binaları, mimaride nadiren görülen bir yeniliğe sahiptir. Onlar, her yerde hazır ve nazır çağdaş yapıların, süpermarketlerin, karayollarının ve otoparkların kodlarıyla ve ikonografileriyle oynadılar. Bu farkedilir biçimde sıradan yapılar içinde yıkıcı müdahalelerde bulundular. Tuğladan yapılmış bir süpermarket köşesinin görünüşte çökmesi gibi (Indeterminate Facade sergi salonu) ya da arabalarla, uçaklarla ve gemilerle dolu hareketli bir otoyol bölümü gibi (Vancouver Expo ’86’da, Highway 86) gerçeküstü ve **gösteri** arasında bir yere yerleştirilen hareketlerle, sözde mimariye ilişkin olmayan bu koşulları özel kıldılar. Bu sıradan ya da gündelik nesnelerin dönüştürülme süreci, 1970’lerin kavramsal sanatından, pop aracılığıyla Marcel Duchamp’a geri giden bir gelenekten alınmıştır. Bu taktikler –çok gelişmiş bir kapitalist ekonominin fiziksel ve kültürel

alanlarını kuşatan tamamen çağdaş bir alternatif önererek– kısıtlayıcı ve giderek önemsizleşen mimari pratiği açığa çıkarma girişiminde bulundular.

SITE’in eserleri karmaşık mekânsal eklemeler, biçimsel dinamikler ya da belirli bir kesime hitap eden mimari göndermeler olmadan işlev görürler; bu eserler daha çok, –yapının bir iletişim alanı olarak kabul edildiği – mimarinin doğasını sorgulayan bir araç olarak yapıyla ilgilenirler. Onların Disney **anlatısını** ve ikonografik oyununu banal varoş koşullarıyla karıştıran mimarisi, tamamen Amerikan niteliğine sahiptir. Best Product Company SITE’a kent dışı genel perakende satış birimini yıkmak için sayısız fırsatlar sundu. Bu yapılar dizisi SITE’ın “mimaribozum” [“de-architecture”] adını verdiği şeyin taktiklerinden bazılarını gösterir – hümor ve eleştiriyi birleşen ters çevrim, kapsama ve belirsizlik. [SJ]

SİBERPUNK (CYBERPUNK) Siberpunk, son zamanlardaki bilimkurgu çeşitliliğine genellikle uygulanan bir terimdir. Eleştirmenler tarafından, ilk kez William **Gibson**’ın etkili bilimkurgu romanı *Matrix Avcısı*’nı (*Neuromancer*, 1984) ve daha sonra vahşice metalaştırılan disütopik bir geleceği sunan Bruce Sterling, John Shirley, Pat Cadogan ve Elizabeth Vonarburg gibi yazarları tanımlamak için kullanıldı. Üslup açısından siberpunk, *Blade Runner*, William Burroughs, Thomas **Pynchon**, Raymond Chandler, *film noir* [kara film] ve J. G. Ballard, Philip K. Dick ve Samuel Delany’nin temsil ettiği 1960’ların sonlarındaki karşı-kültürün

“psikolojik” bilimkurgusunun aralarında yer aldığı eklektik bir etkiler kolajıdır. “Siber”, kontrol ve iletişim sistemlerinden ve punk, yazarların görece gençliğinden ve popüler müzik ve TV’den yararlanmalarından gelir.

Siberpunk, öncelikle, insanlarla “**sanal gerçeklik**”, klonlama gibi yeni teknolojiler arasındaki arayüzle (gözde bir sözcük) ve insan/makina ve yanılsama/gerçeklik gibi ayrımların bulanıklaşmasının psikolojik ve felsefi sonuçlarıyla ilgilenir. Pek çok eleştirmenin kusursuz biçimde **postmodern** olarak gördüğü siberpunk dünyası, imge ve gerçekliğin patlayıp içe göçtüğü **Baudrillardcı** soğuk bir **simülasyon** dünyasıdır. Yine de, pek çok kadın yazar, farklı cinsiyet inşalarını ve cinsiyet ilişkilerini **siberuzamın** sanal bedensizleşimi aracılığıyla incelemek için bu türe yaklaşırlar. [PD]

SİBERUZAM (CYBERSPACE) Bilgisayarınızın faresini alın. Bir dosyadan bir döküman çıkartın ve atın. Bir zamanlar bunu yapmak için DOS (disk operating system/disk işletim sistemi) komutlarını yazmanız gerekirdi. İşlemi uzamlaştıran bu grafik kullanıcı arayüzeyi [grafik user interface (GUI)], hiçbir yerde olmayan ve milyonlarca bilgi parçasından yapılan sanal bir uzam olan bir siberuzam uyarlamasıdır. Paranız buradadır. Belirli bir tür kulaklık takabilseydiniz ve zihninize bilgi alanı girişi yaparak, kendinizle bilgisayarınız arasındaki ayrımı çözebilseydiniz ne olurdu? Ve çoğunuz (yok-)uzama girip etkileşileseydi ne olurdu? Bu, William **Gibson**’ın oldukça etkileyici **siberpunk**

romanı *Matrix Avcısı'nın* (*Neuromancer*, 1984) temel düşüncesidir. Gibson romanda “siberuzam” terimini türetmiştir ve onu “her ulustan milyarlarca yasal işletimcinin deneyimlediği uzlaşım sal bir halüsinasyon olarak tanımlamıştır. Beşerî sistemde her bilgisayar bankasından çıkartılan bir grafik veriler temsili. Tasarlanamaz bir karmaşa”. Siberuzam, her yer, ama aynı zamanda hiçbir yer olan bir yok-uzamdır. Bu uzam vardır: merkezsiz ve küresel ağlar ağı olan **İnternet** olarak adlandırılır. Etkileşiriz: bu, bir çoğul-kullanıcı alanı [multi-user domain (MUD)] olarak adlandırılır. İnsan / makina arayüzeyini geçirgenleştirebiliriz: bu, **sanal gerçeklik** olarak adlandırılır. Gibson'ın kitabını bilimkurgu yapan şey, henüz üstesinden gelemediğimiz bir etkileşimsel karmaşa olan arayüzeyin doğasıdır. Siberuzam, imge ve gerçekliğin, insan ve makinanın patlayıp içe göçtüğü, geçirgenleştirdiği **post-modern** bir **simülasyon** dünyasıdır.

Bazılarına göre siberuzam, derin epistemolojik ve ontolojik sorunlar yaratırken, pek çok kimse için İnternet demokрасisi, maddi dünyadaki cinsel, ırksal ve bedensel kimliklerinden geri kalmayacak potansiyel bir özgürlüktür. [PD]

SİBORG (CYBORG) Siborg terimi, ilk kez 1960'da bilimadamı Manfred Clynes tarafından türetilmiştir. “Siber-netik” ve “organizma” sözcüklerinin bileşimi olan terim, yarı-insan, yarı-makina olan **melez** bir varlığı tanımlamak için kullanılır. Siborglar 1920'lerden beri bilimkurguda temel bir motiftir. Bununla beraber *Terminator* (1984) gibi kült filmlerin başarisından

beri, popüler tahayyülde yeni bir konum edinmiştir. Bilinen maço fantezileri tüketmesinin altında *Terminator*, bir makinanın duygusuzluğuyla birleştirilmiş teknolojik modifikasyonları kendisini yenilmez bir yok etme makinasına dönüştüren siborg kavramının doğasında mevcut olan kaygıyı da iletir. Bu yüzden ikonik rolüyle siborg, insanlığı, makinanın organığının kendisiyle işlediği paradigma haline geldiği tarnamen teknolojik bir geleceğin beklediği korkusunun bir simgesi durumundadır.

Yine de, daha olağan bir düzlemde siborglar zaten mevcutturlar; çünkü mekanik beden parçaları günümüzde düzenli olarak insan organlarının, eklemelerin ve uzuvların yedeği olarak kullanılır. Donna **Haraway** gibi **postmodernist** tekno-teorisyenlere göre, organik olan ve teknolojik olan arasındaki sınırların her gün çiğnendiği bir geleceğin, bizim zaten kaçınılmaz olarak içinde bulunduğumuz bir gelecek olduğunu gösteren, siborgun bu daha az dramatik görünümleridir. [SG]

SİCİM TEORİSİ (STRING

THEORY) Genel görelilik ve **kuantum mekaniği** uyumsuzluğunun sabitlendiği, yirminci yüzyıl fiziğinin en yeni “her şeyin teorisi” sicim teorisi. Süpersicim teorisyenleri, bu teorileri birleştirmek için, atomaltı dünyayı, çekirdeğin milyarda birinin binde biri olan, çok daha küçük ölçekte araştırmaya gereksinim duyduğumuzu açıklarlar. Atomaltı parçacıklar ölçeğine inildikçe teori işler, en küçük parçacıkların –kuarkların– titreşen sicimlerden oluştuğunu anlarız. Her bir sicim, belirli bir sıklıkta titreşir ve

sicimin belirli sıklığına bağlı olarak nötronları, protonları, elektronları vb. oluşturan kuarkları üreterek, bir keman yayı gibi, belli bir gerilim yüklenir. Biz ölçekte yükseldikçe, her şey “sicimlerin müziğine” göre dans eder. “Yüksek-enerji” atomaltı fiziğini açıklamadaki başarısı bir yana, süpersicim teorisinin savunucuları, süpersicim matematiğinin, Einsteinci göreciliğin uygulandığı “düşük-enerji” gezegen yerçekimini anlamlı kıldığını kabul eder.

Bununla beraber sicim teorisi, kozmik çekimi aynı şekilde anlamlı kılması bakımından atomaltı parçacıklarını açıklamak için kuarkaltı ölçeklerde sicimlerin en azından altı ekstra boyuta açıldığını öne sürer. İçinde yaşadığımız dört boyutta gerçek sicimleri gözlemek için gereksinilen enerjiler, mevcut parçacık hızlandırıcıların yeterli olabildiklerinden en azından on milyon milyar kez daha yüksek olduğundan, sicimler, on “sicimsel” boyutun, görünüşte dört boyutlu dünyamızı nasıl katlayacağını hâlâ açıklaması gereken ince matematiksel kurgular olarak kalır. [IHG]

SİLİNTİ (ERASURE) Silinti, bir sözcüğün ya da terimin kendisi aracılığıyla kullanıldığı, ancak kendisini adadığı şeyi (arkasında yatan anlam teorisini olduğu kadar, anlamını da) reddeden ya da **Derrida**’nın ortaya koyduğu şekliyle “silinti altına” (*sous rature*) yerleştiren **yapıbozumcu** bir tekniktir. Bu, Derrida’nın, Batı felsefesi dilini, kendisini onun kavramlarına ya da herhangi bir ilkesine inanmaya adanmışın kullanabileceğini iddia etmesini sağlar. Silinti altına alma

pratiği, *Varlık Sorunu Üzerine*’de (*Zur Seinsfrage*), Batı felsefesinin varlık hakkındaki metafiziksel varsayımlarını kabul ettiğini ima edeceğinden, kavram hakkındaki tartışmaların içine sürüklenmeye engel olmak istediğini göstermek için, “varlık” sözcüğünü, üzerine çekilmiş bir çizgiyle kullanan Martin **Heidegger**’den türetilir. Silinti, Derrida’nın, kendi eserlerine yönelik standart eleştiriyi, dilin istikrarsız ve anlamın belirsiz olduğunu iddia ederken, aynı zamanda argümanlarını ortaya koymak için dile güvendiği yönündeki eleştiriyi yanıtlama tarzlarından biridir. Eleştirmenler, dil ve anlam en azından görece istikrarlı değil ise, Derrida’nın dil eleştirisinin anlaşılamayacağına dikkat çekerler. Bu sonuncu perspektiften bakıldığında, silinti tekniği, bir tür aldatmacadır. [SS]

SİMÜLAKR, SİMÜLASYON (SIMULACRA, SIMULATION) **Baudrillard**’ın simülasyonla ilgili teorileri, 1970’lerde meta ve göstergenin kapalı bir “nesne sistemi”nde öz-göndergesel bir döngü oluşturmak için birleştiğini öne sürdüğü, **gösterge** sistemleri üzerine erken eserlerinden ileri gelir. Kolektif imgelem, bu tür göstergelerin sistemin dışında gerçek ve sağlam bir şeye gönderme yaptığını düşünme yönünde aldatılma da, bu bir yanılsamadır. Üretilen şey, sistemin bir ürünü olmasına rağmen, sistemin kendi işlevini haklılaştırdığı dışsal gönderge olarak hareket eden bir “simülakrum” dur.

Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm’de (*Symbolic Exchange and Death*, 1976) Baudrillard, simülakr üretim tarihini üç bölüm halinde düzenledi. “Klâsik”

dönemde (Rönesans'tan Endüstri Devrimi'ne kadar) simülasyon, taklit biçimini alır. Bu dönemi, seri üretim tekniklerinin, sonsuz biçimde yeniden üretilebilir nesneler düzenine olanak tanıdığı "endüstriyel" dönem izler. Son olarak, çağdaş **postmodern** düzenimizdeki yeni sibernetik ve iletişim teknolojileri, insan **öznelliğini**, etkin olarak kendisini kopyalayan bir dijital sistemler ağında eritmektedir.

Simülasyonlar'da (*Simulations*, 1983) Baudrillard, postmodern dünyada "gerçek"i'n statüsünü değerlendirir. Her ne olursa olsun bir gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmayan "**hipergerçek**"e dönüştürülen gerçek, simülasyon sürecinde tamamen yok olur ve "salt kendi simülakrı" haline gelir. [SG]

SİMÜLASYONİZM

(SIMULATIONISM) 1970'lerin sonlarında kitle iletişim araçlarını temel-lük edenlerin başlattığı bir gelişim olan simülasyonizm, çoğu, **Foucault**, **Baudrillard** ve **Debord**'un yazılarının iyi bilindiği eleştirel bir ağın parçası olan Peter **Halley**, Sherrie Levine, Peter Taaffe, Ross Bleckner, Jeff **Koons** ve Ashley Bickerton isimleriyle New York'ta ortaya çıktı. Bu sanatı şu iki varsayım niteler: çağdaş toplumsal düzenin, tüketim süreçlerine gömülü **temsiller**, **göstergeler** ve değerler tarafından yapılandırıldığı fikri ve sanat alanının ve **iktidarının**, gerçekliğin **küresel** bir imge kültürü içinde eritildiğini gösterme kapasitesiyle ölçülmesi gerektiği inancı.

Halley, Bleckner, Taaffe ve Levine, eserlerindeki maddi karakteri vurgulayarak Newman'ın, Stella'nın, Ryman'ın, Mondrian ve Malevich'in

üşluplarını "kopyaladılsa", bunu, sanatın kendi biçimsel saflığını kurabileceği fikrini reddetmek için yaptılar. Kopyalama, bir saygı eylemi değil, sanatın eşsiz güçlere sahip olduğu fikrinin bir parodisidir; sanatın, görünüşte reddettiği mekanik ve bilimsel süreçlerden türediğinin bir kabulüdür. Temel düzenlerle ve optik rejimlerle ilgili soyut sanatta, çevrimlerin, ağların teknokratik geometrileri ve toplumsal düzenin mimari mantığının diğer göstergeleri görülebilir. Bu kavramsal temellerden, şu iki pratik biçimi geliştirildi: birincisi, Bickerton'ın ortaya koyduğu şekliyle, platform-nesnenin sibernetik **melezliğinin**, "kendi işlem alanındaki her aşamaya, yani depolamaya, nakliyeye, galeriye girişe, yeniden-kurmaya, sergilemeye" gönderme yaparak sanatın altyapısının bütün özelliklerini özümseme girişiminde bulunduğu, Bickerton'ın kendi üslubuyla "meydan okuyan işbirliği"; ikincisi, kafeslerden, düğümlerden, kanallar ve hücrelerden oluşan resmin, gerçekliğin, bilgisayar devresinin simüle edilmiş uzamları içinde göstergelerin kopyası haline geldiği **post-endüstriyel** bir toplumsal sistemde, soyut şifrelerin ve dillerin önceliğini onaylayan Halley'in simüle edilmiş **yücesi**. [CT]

SİYAH ELEŞTİRİ (BLACK

CRITICISM) Geleneğe ve sıkça otobiyografik sesle onaylanmış deneyime vurgusuyla siyah yazım, **yazarın ölümünden**, **özneliğin** akışkanlığından ve tarihin sonundan söz eden **postmodern** teoriye oldukça karşıt görünür. Yine de, postmodern sözcük dağarında en bilinen eleştirel kavramların bazıları -marjinallik, **fark**,

Ötekilik– siyah araştırmacılar arasında anlaşmazlık olmasına rağmen, siyah **metinlerin** araştırılmasına güçlü bir itki sağlamıştır. Siyah Amerikan yazımı, politik ve estetik ifade talepleri arasındaki gerilimlere iyi bir örnek oluşturur. Siyah eleştiri, ırkî kültürel çözümlemenin temel kategorisi olarak görünür. Amerikan İç Savaşı'ndan önceki dönemde eski kölelerin kendi yazdıkları anlatıların yayınlanması, estetik bir edim olduğu kadar son derece politik bir edimdi de. Bu metinlerin çoğu, canlı bir “edebilik” sergilediği halde, birçok eleştirmenin işaret ettiği gibi okuryazarlık, beyaz ırkın üstünlüğünü savunanların siyahların sahip olduğunu reddettikleri ilkesel bir akıl göstergesi, bir yetenek olduğundan, köleliğe karşı propaganda savaşının bir parçası olarak yazılmışlardı. Eleştirmenlerin, siyah ırkî en iyi şekilde gösterecek bir edebiyat talep ettikleri 1920'lerdeki Harlem rönesansından itibaren, 1940'lar ve 1950'lerde reform ve entegrasyonu savunan komünist dost gezginlerce ve 1960'larda Addison Gayle'in devrimi ve siyah Amerikalılar'ın sınıflararası ittifakını destekleyen *Siyah Estetik (The Black Aesthetic)*, 1972) adlı eseri gibi kitaplarda siyah milliyetçilerce sanat, politikanın hizmetine sunuldu. 1970'lerde Gayle'in özcülüğü ve ırkçılığına, sayıları giderek artan siyah feminist eleştirmenler tarafından ve **postyapısalcı** çözümlemenin ortaya çıkışıyla karşı çıktı. Postmodern dünyada, artık yazarın deri rengiyle değil, ama metinlerin kendi diliyle tanınırlar da, siyahlık kavramlarına ve geleneğine eleştirmenler, hâlâ değeri vermektedirler. [PD]

SOKAL, ALAN: BİLİMDAMI, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1955-) Alan Sokal, 1996 yılında “Sınırları Aşmak: Kuantum Çekiminin Dönüşümsel Hermenötiğine Doğru” [“Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”] başlıklı alaycı makalesini saygın Amerikan akademik dergisi *Social Text*'e kabul ettirmeyi başardığında teorik çevrelerde büyük gürültü kopardı. Amacı, bazı **postyapısalcı** ve **postmodernist** teorisyenlerin yeni bilimsel teoriyi (özellikle fizik alanında) kötüye kullanmaları olarak gördüğü şeye karşı çıkmaktı. Sokal, diğer bir uygulamalı fizikçi Belçikalı Jean Bricmont ile birlikte kaleme aldıkları *Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları (Intellectual Impostures: Postmodern Philosopher's Abuse of Science)*, Fransızca basım, 1997; İngilizce basım, 1998) başlıklı eserinde, Fransız teorisyenlere karşı güçlü bir eleştiriye giriştiler. Kitap, **Baudrillard**, **Lyotard** ve eseri “yanlış bilgilendirme” olarak reddeden **Kristeva** gibi figürlere şiddetli saldırısıyla Fransa'da tartışma fırtınası yaratmıştır. **Yazarların** ana fikri, Baudrillard ve diğerlerinin, kendi teorileştirmelerinde çok özgür biçimde kullandıkları **kaos** gibi bilimsel kavramları basitçe yanlış anladıkları ve çıkardıkları her sonucun derin şüpheyle ele alınması gerektiği yönündedir. [SS]

SONCULUK (ENDISM) Sonculuk, son birkaç on yıldır dolaşımda olan, tarih gibi fenomenlerin sonunu iddia eden çeşitli teorilere göndermede bulunur. Francis **Fukuyama**, liberal kapitalizmin günümüzde küresel poli-

tik mücadeleyi kazanması ve bundan böyle tek geçerli politik sistem olması anlamında komünizmin çöküşünün tarihin sonuna işaret ettiğini iddia ederek, az çok şaibeli bir konuma düşer. Daha önce Daniel Bell, Fukuyama gibi düşünürleri etkileyen bir fikir olarak, endüstrileşmenin ötesine, “**post-endüstriyel**” bir kültüre geçtiğimizi ilan etmişti. Tarihi feshetmekten mutlu olan Jean Baudrillard, bu soncu düşüncenin gelişen geleneğine ayak uydurur; çünkü onun tipik provokatif argümanlarından birinin ortaya koyduğu üzere, eğer biz tarih içinde yalnızca yabancılaşmışsak, o zaman tarihin sonu yabancılaşmamızın sonunu oluşturmaktadır.

Postmodernizm, genelde sonculuk hakkında biraz ikirciklidir. Bir yandan, postmodernist düşünürler yeni bir kültürel formasyon türüne doğru bir sınırı aştığımızı iddia etmeye düşkünlüdürler; öte yandan, daha eski sanatsal biçimlerin (romancı gerçekçilik, figüratif resim, pre-modernist mimari vb.) ve fikirlerin (örneğin “**yüce**”) bir canlanması anlamında, postmodernizm çoğu kez geçmişle öz-bilinçli bir diyalogdur. [SS]

SOYKÜTÜK (GENEALOGY) Soykütük, bir fenomenin kökeninin izlenin sürülmesini ifade eder ve özellikle Nietzsche ile ilişkilendirilir. Kant, bilginin koşullarını araştırıp “*x* nasıl olanaklıdır?” sorusunu sorarken, Nietzsche buna ikinci bir soruyu, yani “*x* niçin zorunludur?” sorusunu eklemek istedi. Bu yüzden soykütük, bir yaşam biçiminin bileşik olanaklarına ve zorunluluklarına yönelik bir soruşturmadır. Nietzsche’nin kökenlere

ilişkin en güçlü incelemesi *Ahlâkın Soykütüğü Üzerine*’dir (*Toward a Genealogy of Morals*, 1887). Bu eserde Nietzsche, “iyi” ve “kötü” ile “hayır” ve “şer” nosyonlarının oluşumunun ve genellikle bu terimlere eşlik eden, mukabil sorumluluk, suç ve kötücul vicdan durumlarının izini sürer. Nietzsche’nin projesi, esasen etimolojik değildir. Daha çok, bir şeyin evriminin tek bir amaca doğru yönelmediğini, ama değişen baskılara ve koşullara maruz kaldığını vurgulamaya dikkat eder.

Daha yakın zamanda, Foucault, soykütüğü çalışmasıyla kapsamlı bir şekilde ilgilenmiştir. *Hapishanenin Doğuşu*’nda (*Discipline and Punish*, 1975) Batı toplumunun suçu ele alış tarzının bir tarihini sunar. Shakespeare’in zamanında yaygın olan bedensel sakatlama ve aleni tahkir pratiklerinin, on sekizinci yüzyıldan itibaren hapis ve maddi tazminat cezalarına dönüşümünü betimler. Yine vurgulanan, kurumlar ve onların gidimli iktidarlari arasındaki süreksizlikler ve karmaşık muamelelerdir. [BL]

SÖYLEM (DISCOURSE) Foucault’nun yazılarında söylem içeriden kabul edilen düzenlemeler ve prosedürlerle yönetilen kendisine hakim düşünce, inanç ya da toplumsal veya politik pratik sistemlerine göndermede bulunur. Örneğin Foucault tıbbın modern zamanlarda bir söylem haline geldiğine işaret etmiştir, ancak sanat –ya da hatta cinsellik– politikasından da, verili dönemlerdeki belirli ilgiler ve uzlaşımları kuşatan söylemler olarak söz edebiliriz. Bu bakış açısından, sanatta **modernizm** (böylece kübizm

gibi modernizmin içindeki diğer çeşitli alt dallar) gibi, **Marxizm** de bir söylemdir. Bir tarihsel dönemdeki, söz gelimi **Aydınlanma**'daki bütün söylemlerin toplamı, Foucault'nun **episteme** adını verdiği şeyi oluşturur.

Söylemlere ilişkin önemli bir nokta da, onların gelip geçici olabilenleridir; zamanın üstünde hiçbir evrensel hakikat içermezler. **İktidar** ilişkilerine dayanabilirler ve bu ilişkiler değişebilir. Bu yüzden Foucault'ya göre hümanizm, *Kelimeler ve Şeyler*'in (*The Order of Things*, 1966) sonunda vurguladığı üzere, yalnızca "deniz kıyısındaki kumlara çizilecek bir yüz gibi" bir gün silinip gidecek bir diğer söylemdir. Foucault'nun planında çoğu söylem baskılayıcıdır ve kendisinin muazzam üçlemesi *Cinselliğin Tarihi*'nde (*The History of Sexuality*, 1976-1984) Batı kültüründeki zorunlu heteroseksüellik söylemine karşı çıktığı şekilde karşı çıkılmayı hak eder. [SS]

SÖZMERKEZCİLİK (LOGOCENTRICITY) Sözmerkezcilik, sözcüklerin, bireylerin zihinlerindeki mevcut anlamları sorunsal olmayan biçimde iletebildikleri varsayımdır; öyle ki, dinleyen ya da okur, sözcükleri konuşan/işitenin kastettiğiyle aynı tarzda anlar. Bu yüzden sözcükler ve anlamlar içsel bir istikrara sahip olarak düşünülür. Bu, Batı kültüründe standart, ama **yapıbozumcu** akımın saldırısına uğrayan bir **söylem** varsayımdır. Özellikle Jacques **Derida** bunu, diğer sözcüklerin kullanılan sözcüğe benzer biçimde sesletildiklerini öne sürdüğünde olduğu gibi, sözcüklerin her zaman önceki anlamlardan **izler** taşıdığı temeli üzerinde,

savunulamayacak bir varsayım olarak kabul eder. [SS]

SPIVAK, GAYATRI

CHAKRAVORTY: ELEŞTİRMEN, FEMİNİST, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1941-) Feminist, **Marxist**, **yapıbozumcu** ve **postkolonyalist** gibi çeşitli biçimlerde nitelendirilen Gayatri Spivak, kendisini sürekli olarak yenden keşfiyle, mutlakları savunmayı reddedişiyle ve mutlak tanımdan sakınma yeteneğiyle **postmodern** öznelliğe örnek oluşturur. Calcutta'da doğan Spivak, Hindistan'da ve Paul de Man'ın öğrencisi olduğu Amerika Birleşik Devletleri'nde öğrenim gördü. Başlıca eserleri şunlardır: *Başka Dünyalarda: Kültür Politikası Üzerine Denemeler* (*In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, 1987), *Mâdunlar Konuşabilir mi? (Can the Subaltern Speak?)*, (1988), *Postyapısalcılık, Marjinallik, Postkolonyallik ve Değer* (*Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value*, 1988) ve *Öğretim Makinasında Dışarısı* (*Outside in the Teaching Machine*, 1993).

Spivak, geniş bir edebi ve kültürel pratikler alanı içinde, kimliğin oluşumuna ilişkin sorular ortaya koyan, bütüncül, **meşrulaştırıcı** bir söylem nosyonuna karşı çıkan ve hem ataerki hem de emperyalizm tarafından dayatılan bir benlik/**Öteki ikiliği** içindeki tarihsel düşüncenin epistemolojik statüsünü temelden yoksun kılan bir takım bilimsel çalışmalar ürettiğinden dolayı, kendisinin postmodern düşünceye katkısı gözardı edilemez. Spivak'ın yapıbozumcu pratikleri, hem gerçek hem de metaforik anlamda kolo-

nileştirilmiş “mâdunlar”ı (örneğin kadınlar) oluşturan ve dilsizleştiren biçimleri sorgulayarak, egemenlik yapılarını ters çeviren bir okuma stratejisi geliştirir. Böylece Spivak, “kesinlikle belirgin bir politik çıkar içinde olumlu özcülüğün stratejik bir kullanımı” olarak betimlediği şeyle, marjinal olanı egemen olanın yerine yeniden yerleştirerek, postkolonyalizm ve feminizmin kesiştiği yerde yazar. Kolonyal/kadın özneye ilişkin fikirlerin biçimlenmesinde ideolojinin önemini vurgulayarak, toplumda ırkçılık/cinsiyet ayrımcılığının maddi gerçekliğini belirtmek için, yapıbozumun politikayla birlikte ilerlemesinin gerekliliğini vurgular.

İster bir feminist, bir Marxist ister bir postkolonyalist olarak yazsın, yapıbozum, Spivak’ın eserlerine temel oluşturan teoridir. Bir “edebiyat eleştirmeni” olarak nitelendirilme konusunda ısrar eden başarılı bir filozof olan Spivak, 1976 yılında, “yapmaya çalıştığım şeyi tanımlamanın daha iyi bir yolu” dediği girişimiyle Jacques **Derrida**’nın *Gramatoloji Üzerine*’sini (*La Grammatologie*) çevirdi ve kitaba bir önsöz yazdı. Spivak’ın yapıbozuma borcu, anlamı yerinden etmek ve merkezlesztirmek için başat dil ve düşünce sistemlerinin temel varsayımlarını sorgulama metodunda açıktır; yine de, *kendi başına* anlamın yerinden edilmesinin feminist bir geleceği geliştirmeyeceği uyarısıyla, bu projeye karşı eleştireldir. Spivak’a göre yapıbozum, Marxist projeye eşlik etmemelidir. Bununla beraber, yapıbozumun, ya teorik bir disiplin ya da ideolojik/politik bir pratik olarak uygulanabileceği nosyonuna şüpheyile yaklaşır.

Feminizmle ilişkili olarak Spivak, Derrida feminist bir perspektiften yazdığı zaman, onun eserlerini, “tekbenci” ve “marjinal” olarak betimler.

Hem feminizm hem de postkolonyal teori üzerine eserleri, kendisinin “günümüz kültür eleştirisinde bir teknik terim” olarak tanımladığı marjinallik nosyonuna bağlanır. Spivak, kopma yoluyla değil yerinden etme yoluyla merkezin payını önererek, arzulu bir seçkinler sınıfı aracılığıyla “otantik” marjinallik inancına disiplinler destek vererek merkezin (ataerki/neo-kolonyalizm) kendi tutumlarını ürettiğini ima eden bu tür terimlerin meşruluğunu sorgular. Bir yapıbozumcu durum olarak postkolonyallığe ilişkin argümanı, emperyalizmin mirası içinde kodlanmış olan mantığa aykırı, ancak benimsenmiş değerlerden kaynaklanır: milliyet, yasalılık, yurttaşlık, demokrasi ve kültürcülük. Bu yüzden, kenarlardan gelen sözde “otantik” kültürel anlatılar başka bir yerde, merkezde yazılır. Spivak, “ötekileştirme” adını verdiği şeyle (algılandığı şekliyle, kişileri ya da grupları “normallik” sistemlerinin dışında tutan ideolojik mekanizma) ilişkili kolonizasyon ve emperyalizm için süregiden birtakım önemli Batılı pratikleri inceleyerek feminizm, **post-yapısalcılık** ve postkolonyallik söylemi arasındaki ilişkiyi dillendirir. Benlik, “Benlik’in gölgesi” içinde oluşturulan mâdun ötekiyle ilişkili geleneksel ataerki otorite ve İngiliz kolonizasyonu tarafından temsil edilir. Böylece öteki, benliğe ayrılamaz biçimde bağlı ve yine kökensel biçimde gömülüdür.

Spivak'ın "mâdun (cinsiyetli) öznenin konuşabileceği hiçbir yer yoktur" şeklindeki iddiası, kolonyalizm ve ataerkinin gösterge sistemlerini, baskıcı ve susturucu olarak açığa çıkarır. Spivak, hem kadınların hem de kolonyalleştirilen halkların, deneyimlerini kendilerini baskı altında tutanların dilinde seslendirmeye zorlandıkları olgusunu vurgulayarak, postkolonyallik ve feminizmi birbirine bağlar. Ayrıca Marxist, feminist ve postkolonyal düşünce okullarına, yapıbozumcu gözlüklerle yönelttiği sürekli eleştirisiyle, çelişkili kalır ve kararlı olarak kenarda kalmayı reddederken marjinalliğin tehlikelerini vurgular. [AY]

STIRLING, JAMES: MİMAR (1926-1992) Stirling'in en büyük hayranlarından bazıları, kendisinin bir **postmodernizm** sözlüğüne dâhil edilmesine karşı çıkabilirler ve bir dereceye kadar bunda haklı olabilirler. Stirling'in mimarisi, köklerini, **modernizm** gelenekleri içinde bulur. Eserlerinde döngüsellğe vurgu, rampaların kullanımı, simetrik ve asimetrik eksenler üzerindeki oyunlar ve planın yaratıcı üstünlüğü gibi belirli motifler, Stirling'in kendine özgü tarzda takipçisi olduğu, Le Corbusier'ye çok şey borçludur. Yine de, eşit biçimde, onu bir postmodernist olarak belirleyen şey, eserlerinin tam da bu kendine özgü ve oldukça bireysel doğasıdır. Çünkü Sterling, hiçbir zaman tipik bir modernist değildi. 1970'lerin ve 1980'lerin prototip postmodernist mimarisi gibi, onun eserleri açıktan açığa tarihsel göndergeler sergilemeye başladığında da, tipik bir postmodernist olarak tanımlanamadı. Para-

doksal biçimde yapısal oyunlara düşkünlüğü gibi postmodernist taktikleri, çok daha aleni olmaya ve daha orta görüşlü postmodernistlerden çok daha ileri gitmeye eğilimliydi.

Ayrıca Stirling, çok tartışmalı bir figürdü. Bazılarına göre yeteneksiz biriyken, bazılarına göre de, şüphesiz savaş sonrası dönemin en büyük İngiliz mimarıydı. Leicester'daki (James Gowan'la birlikte tasarladığı) Mühendislik Bloğu, Cambridge Tarih Fakültesi Kütüphanesi ve Oxford'daki Florey Binası gibi erken dönem yapılar ekspresyonist yeni-yapılandırmacı biçimin usta bir kontrolünü ve biçim ve program arasındaki ilişkinin sofistike bir kavrayışını sergiler. Bu yapılar, o dönemde İngiliz mimarisine hâkim olan saygın ve mutaassıp duygusuzluktan heyecan verici ve radikal bir kopuş oluşturdu. Yine de, bütün biçimsel ustalıklarına ve kavrayışlarının parlaklığına rağmen bu binalar, Stirling'in ününü gelecek yıllarda kötü etkileyecek teknik başarısızlıklardan etkileneceklerdi.

Bu sorunlar, Stirling'in birkaç iş yaptığı, ancak eserlerinde radikal bir değişikliğin gelişmesine yol açan kısır bir dönemin öncüsüydü. 1970'ler boyunca Stirling'in eserleri, hayata geçmeyen Derby Belediye Merkezi projesinden itibaren, tarihsel kaynaklara yönelik göndergeler sergilemeye başladı. Bu yol, Almanya'daki müze binaları için birtakım yarışmalara katılmasıyla giderek artan biçimde ilerledi ve Stirling'in Stuttgart'taki tartışmalı başyapıtı Staatsgalerie'yi planlama işiyle ödüllendirilmesiyle doruk noktasına ulaştı. Staatsgalerie, temelde alan boyunca bir *kamu* yolu oluşturan

mimari bir gezinti yeri olarak tasarlandı. Binanın kendisi, kompleksin içinde bir avlu oluşturan üstü açık merkezî bir sahnenin çevresine yerleştirilir. Kamu yolu, müzeyi kentin dokusuna örerek, bütünleşmiş ancak yine de ayrı kamusal ve yarı-kamusal dolaşım sistemlerinin teatral bir ifadesini yaratarak, yüksek düzlemdeki sahnenin etrafını kuşatır.

Binanın üslubu, klâsik ve modernist unsurların çekişmesiyle çöken anıtsal klâsizmin bir abartılışıdır. Bina, kendi anıtsallaşmasıyla çelişen ve onu bozan yapay bir düzeyler peyzajı yaratan cephedeki rampalarla birlikte katmanlı tabakalar dizisine dönüşür. Bu yüzden bina, peyzaja rağmen nesnenin, eksene rağmen yolun, yarı-kamusal mekâna rağmen kamusal mekânın, modernist eklere rağmen anıtsal klâsizmin ve temsile rağmen soyutlamanın çok sofistike bitişikliğini oluşturur. Staatsgalerie'nin başarısı, Stirling ölmeden önce çeşitli daha yüksek profilli projelerin tamamlanmasını sağladı. Bunlar, Londra'daki Clore Gallery ve Cambridge, Massachusetts'deki Fogg Museum'dan oluşur. [SGr]

SUKENICK, RONALD: ROMANCI (1932-2004) Amerikalı yazar Ronald Sukenick'in **postmodernist** romanının ayırt edici özelliği, olay örgüsü yerine doğaçlamayı, karakterler yerine bölünmüş benlikleri koyması ve acı **özne-lik** deneyimini araştırmasıdır. *Yukarı* (Up, 1968), kendisinin Brooklyn'de bir yazar olarak yaşamını kazanmak için girdiği ilk mücadelelerin hafifçe gizlenmiş kurgusallaştırmaları olarak görülen bir anlatıyı sunar. Ancak roman

içinde roman yazar Ronald Sukenick'in, kitabın kapağındaki Ronald Sukenick ile aynı kişi olması gerekmez. Yine *Dışarı*'da (Out, 1973) yazar, bir kimlik çeşitliliği kullanır: (a) kendisini şekilsiz bir protoplazma kesesi olarak tanımlayan Ronald; (b) kendi karakterlerinden birini vuran Sukenick; ve (c) esyarsız bir "R"ye ayrılan Roland Sycamore. Bölüm numaraları 9'dan 1'e doğru geri gider, her bir bölümün kısa nesir öbeklerinde, satır numarasını belirleyen bir gerisayım vardır.

98.6 da (1975) parçalı halde, ya da Sukenick'in belirttiği şekliyle "mozaik yasası" içinde yazılmıştır. Mozaik kalıplar, geleneksel noktalama biçimlerinin tamamen ortadan kalktığı *Kötü Koşulları Anlatan Blues*'da (Long Talking Bad Conditions Blues, 1979) sürdürülür ve *Mozaik Adam*'da (The Mosaic Man, 1999) "Ron" Yahudi köklerini araştırır. Sukenick'in, olay örgüsü, karakterizasyon ve zaman-mekân yapay filtrelerini tahrip etmeye yönelik en aşırı tutumu, *Romanın Ölümü ve Diğer Öyküler*'deki (The Death of the Novel and Other Stories, 1969) "Biftek: Bir Dilim Yaşam"da ("Roast Beef: A Slice of Life") sergilenir. Bu, mutfakta yemek hazırlarken Sukenick ve eşi arasında geçen teybe alınmış bir konuşmanın bant sökümüdür. Bu, postmodernist yazar için hayranlık duyulabilecek bir proje olan, bizi çiğ-olan-içindeki gerçekliğin karmaşık nüanslarıyla "yarısı yarım yarı titrek biçimde ilgili" [hemidemisemi-quaveringly interested] kılma girişimidir. [BL]

ŞİZOANALİZ (SCHIZOANALYSIS)

Şizofrenin deneyimine dayanan tartışmalı incelemeleri *Anti-Oedipus*'ta (1972) Gilles **Deleuze** ve Félix **Guattari** tarafından türetilen bir anti-psikanaliz biçimi. Teori, (örneğin psikanaliz işlemlerine gömülmüş olarak) şizofrenin, otoriteye karşı çıkma konusunda, nevrotik gibi tiplerden daha iyi bir model sağladığı yönündedir – ve otoriteye karşı çıkmak, Deleuze ve Guattari gibi **postmodernistler** için neredeyse temel bir inanç ilkesidir. Çoklu kimlikleriyle şizofrenler, psikanalistlerin onlara (Deleuze ve Guattari'ye göre psikanalizin hedefi olan) boyun

eğdirme çabalarını boşa çıkarmış görünürler; oysa nevrotiklerin, otoriter bir sistemi korumaya yardım etmeleri için işbirliği yapmaya kandırılmaları daha muhtemeldir.

Psikanaliz, Deleuze ve Guattari tarafından politik esinli bir toplumsal kontrol biçimi olarak kabul edilir ve şizofrenlerin süreci engelleme yeteneği, onları postmodernist rol modellerine dönüştürür. Bu açıdan ego yitimi, politik biçimde yıkıcı bir eyleme kadar varır. (Ayrıca bkz., **Oedipus**) [SS]

TARANTINO, QUENTIN: FİLM YÖNETMENİ (1963-) 1992 yılında *Reservoir Dogs*'un ortaya çıkışı, Tarantino'nun yönetmenliğe başlayışına ve büyük, yeni bir yeteneğin ortaya çıkışına işaret ediyordu. Aşırı şiddeti ve realist diyaloglara titiz dikkatiyle *Reservoir Dogs*, "soygun" filmi türünde dönüm noktası haline geldi. Tarantino, aynı şeyi, bugüne kadar çektiği filmlerin **postmodern** yapıpıtı *Pulp Fiction*'la (1994) yineledi. *Pulp Fiction*, 1950'lere oyuncu saygısıyla –"Jack Rabbit Slim" sekansı– ve diğer filmlere sürekli sataşmasıyla ve çoğunlukla uyumlu göndermelerle belirlenir. Tarantino'nun çizgisel gelişim nosyonunu **yapıbozuma** uğrattığı ve mantıksal olarak daha sonra ne olacağına ilişkin beklentilerimizi sürekli boşa çıkaran zigzag **anlatı** tekniği, filmin diğer dikkate değer özelliğidir. Bu filmin arkasından, Tarantino'nun, *Pulp Fiction*'ın postmodern aldatmacasının beklentisi içinde olan izleyiciyi şaşırttığı bir diğer yolsuzluk filmi *Jackie Brown* (1997) gelir. Postmodern aldatmaca yerine Tarantino, Elmore Leonard'ın cinayet romanı *Rum Punch*'ı sinemaya uyarladı ve geleneksel anlatı zaman çizgisiyle görece basit bir öykü yarattı.

Pulp Fiction'da çok açık olan pastiş, parodi ve **çifte kodlama** hileleri, iki bölüm halinde piyasaya sürülen *Kill Bill*'de (2003, 2004) bir kez daha kullanılır. Burada Amerikan gangsterler dünyasından ve sokak yaşamından, Hong Kong ve Japon

dövüş sanatı filmlerine saygı adına vazgeçilir. Bu tespit, özellikle, samuray savaşçılarıyla ilgili filmlerle ün kazanan ve *Kill Bill*'de küçük bir rolü olan Sonny Chiba'yla ilgili olarak doğrudur. Kısım Ennio Morricone'yi saygıyla selamlayan daha öte bir dizi **metinlerarası** gönderge, intikam temasıyla ve ayrıca film müzikleriyle tanınan Sergio Leone'nin spaghetti westernlerine işaret eder. Yine *Kill Bill* serbest geri dönüş kullanımıyla zamanın bozulması konusunda Tarantino'nun anlatı teknikleri imzasını da taşır. *Kill Bill* Uzak Doğu popüler kültürüne daha fazla gömülmek için, yalnızca dekoratif efekt olarak değil, anlatıyı geliştirmek için de kullanılan bir *anime* (Japon çizgi filmi) sahnesi içerir. Sonuç, izleyicinin şaşkınlığıdır. [DW]

TEKİLLİK (SINGULARITY) Fizikte bir tekillik, kendisinden bir etkiler dizisi ortaya çıkan, ancak kendisi başka bir şey tarafından oluşturulmayan (sonsuz yoğunluk olarak betimlenen) bir noktadır. Evrenin "büyük patlama" teorisi, büyük patlamaya neyin neden olduğunu ya da ondan önce neyin var olduğunu sormanın anlamsız olacağını, çünkü büyük patlamanın *kendisinin* uzay ve zamanın –böylece olumsal sonuçların– başlangıcı olduğunu iddia ederek, bu tür bir tekilliği önvarsayar. Bazı teorisyenler, nihayetinde evrenin yine bir tekillığe doğru geri çökebileceği yönünde spekülasyon yapmaktadırlar. Ayrıca, tekilliklerin **kara deliklerin** merkezinde olduğu da kabul edilir.

Tekillikler etki ve tepki gibi fizik açıklamalarının ötesine geçtiğinden, geleneksel olarak tanrısallığa atfedilen özelliklere sahiptirler (Hiristiyanlığın Tanrı'sı, benzer biçimde daha önce mevcut olmayan bir evren yaratır). Tekillik nosyonu, açıklamanın (daha çok **yüce** ile birlikte) sınırlı olduğu vurgusuyla temeller soruna bir çözüm sağladığından, **postmodern** zihne hitap eder –felsefi açıdan, bu soruna ilişkin fazlasıyla yalın bir çözüm oluşturduğu söylenebilir de. [SS]

TEMELLÜK SANATI

(APPROPRIATION ART) Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Richard Prince ve gerçeği çağdaş toplumsal yaşamın imge dünyası ile sınırdaş gören sanatçıların eserlerini tanımlamak için kullanılan bir terim. Levine, Sherman ve Prince 1977'de, Aşağı Manhattan'da Artist Space galeride düzenlenen ufuk açıcı *Pictures* sergisine katıldılar. Etkili sanat yönetmeni Douglas Crimp, sergi kataloğunda, "hüner"i taklitten çok **simülasyon**, orijinaliteden çok tekrar, yaratıdan çok müsadere olarak tanımlayan sanatçıları göklere çıkartır. [CT]

TEMSİL (REPRESENTATION)

Postmodern temsil teorileri pek çok biçim alır. Örneğin, resimde, biçimden çok içeriğin merkezî öneme sahip olduğu varsayılan 1970'li ve 1980'li yılların, **ironi**, yanılsama ve inançsızlık eşliğinde temsilin yeniden sunumuna tanıklık ettiği söylenir. Bunlar, temelde Donald Kuspit ve Lawrence Alloway gibi Amerikalı resim teorisyenleriyle ilişkilendirilen fikirlerdir. Bununla beraber temsil, kıta Avrupa'-

sında **postyapısalcı** filozoflar tarafından, örneğin gerçekliği temsil etme olanaksızlığına işaret eden **Lyotard** ve **Derrida** ile çok farklı bakımlardan düşünülür. Bu filozoflar, aslında "gerçeklik"i reddederlerken, Lyotard'ın *Postmodern Durum (The Postmodern Condition, 1979)* ve *Differend (The Differend, 1983)* gibi eserleri, "sunulamayan"ın (ya da **yücenin**) varolduğunu vurgular. Sunulamayanı temsil etme girişimlerinin, avangard sanatçının belirleyici karakteristiği olduğu düşünülür.

Yapıbozumcular, Derrida'yı izleyerek dilin kaygan ve müphem doğası üzerine yoğunlaşırlar ve benzer biçimde gerçekliği temsil etme olanağı hakkında olumsuzdurlar. Temsilin yapıbozumcu çözümlemeleri, amaçlarında **anti-temelcidir** ve Batı felsefe geleneğinin aşkın bir "doğru" inançlar dizisi sağladığı yönündeki fikre saldırırlar. Öte yandan **Foucault**, özellikle kurumlarla ilişkisinden dolayı, **iktidarın** temsil içinde yayılcıcağına ve belirli iktidar temsillerinin diğerleri pahasına kayırılma tarzına dikkat çeker. Bu yüzden Foucaultcu bir temsil çözümlemesi, cinsiyet, ırk ve sınıf sorunlarıyla daha doğrudan bir tarzda uğraşır. Sol eğilimli postmodern teorisyenler –örneğin **Baudrillard** ve **Jameson**– sanatlardaki temsilin kapitalizmin kültürel **hegemonyası** tarafından olanaksız kılındığını öne sürerler. [AE]

THOM, RENÉ: MATEMATİKÇİ, BİLİMDAMI (1923-) *Yapısal Stabilité ve Morfogenez (Structural Stability and Morphogenesis, 1972)* başlıklı eserinde **katastrof** teorisini

geliştiren Thom, eserlerine, ister asıl disiplini olan matematik açısından ya da genel olarak teorik modellen-dirmeye ve özel olarak (biyoloji gibi) matematiksel incelemeye direnen bilimler açısından yaklaşılsın, isterse ilk bakışta **postmodernizmin** toplumsal, kültürel ve felsefi teorilerinin en umutsuz ve kesinlikle en itici tarzda dolambaçlı perspektifinden yaklaşılsın, uğraşılması kolay olmayan figürlerden biridir. Bununla beraber Thom'un eserleri, bu alanların her biri üzerinde, özellikle son örnekte, nadiren fark edilse de büyük etkiye sahiptir.

Matematikte katastrof teorisi (KT), günümüzde **kaos teorisinden** bilinen, "çizgisel olmayan dinamikler" in "çekiciler" in ve "çatallanmalar" in dilini paylaşır; öyle ki birçok teorisyen, "çatallanma teorisi" geçici başlığı altında katastrof teorisinin kavrayışlarını kaosa birleştirmeye çalışıyorlar; KT, Thom'un "morfogen" adını verdiği, biçimdeki katastrofik değişiklikleri, biçimsel ve soyut düzeyde modellendirmekle ilgileniyorsa, kaotik sistemler, maddi düzeyde çok fazla somutlaşmış bulunurlar. Öngörülebilirliği vurgulayarak KT, açıkça belirlenimci kalırsa, kaotik davranışın ortaya çıkışı yenilikler üretir; evrensel uygulanabilirlikleri açısından fizik yasalarına, özellikle termodinamiğin ikinci yasasına şüphe düşürür.

Thom, biyolojide, uygunsuz bir enformasyon metaforbilimi olduğunu iddia ettiği şeye karşı mücadelesini sürdürürken, eserlerinin yapıcı etkileri de vardır. "Morfogenez" terimini, terimin organların gelişimine göndermede bulunduğu bu disiplinden

devşiren Thom, onu soyut matematiksel teorik bir çerçeveye doğru geliştirip bu şekilde değiştirilmiş olarak yeniden geldiği yere gönderdi; ve biyolog C. H. Waddington'ın Thom'un ilk temel eserine coşkulu girişinin gösterdiği üzere, aşı tutmuştu. Ancak morfogenez burada kalmaz. Muhtemelen **ironik** biçimde postmodern düşünce tarihi açısından, Thom bunu – *Yapısal Stabilité*'de, Fransızca en çok satan kitaplardan *Matematiksel Morfogenez Modelleri*'nde (*Mathematical Models of Morphogenesis*, 1983) derlenmiş makalelerde ve çok daha yakın zamanlı *Semiyofizik*'de (*Semiotphysics*, 1990)– Michel **Foucault**'nın *Kelimeler ve Şeyler*'de (*The Order of Things*), bilimsel statüsüne çok sert biçimde karşı çıktığı beşerî bilimlere (dilbilim, **göstergebilim**, sosyoloji ve antropoloji) doğru genişletti. Nihayetinde beşerî bilimler, KT aracılığıyla matematiğe elverişli duruma gelirken, morfogenez terimi ve teorisi, bu yeni keşfedilen bilimselliği alışılmamış bir biçimde postmodern bükülmeye tâbi kılar: bilimin kendisi, artık "gerçekliğin nihaî doğasına ilişkin araştırma" olarak kabul edilemez; öyle ki, bu ethos ile ilişkilendirilen "nesnellik", modern bilimin evrenselci iddialarıyla birlikte aynı anda çöker. "Büyük, kozmik sentez çağı"nın sona erişiyile birlikte bilim, postmodernist tarzda yerelleşir: analitik araçlar ve matematiksel modeller dokunulmadan kalırlar; ancak **Lyotard**'ın genelde postmoderne ilişkin deyişiyile, bunlar yalnızca "yerel belirlenimcilik" ve "yamalı kurum" adaları oluştururlar.

Lyotard ve Thom'un formül-leştirimlerinin arasındaki yakınlık

rastlantısal değildir; Thom, Lyotard'ın politik dersler almaktan hoşlandığı **postmodern bilim** karakterizasyonunda temel başvurulardan birisidir. Aslında politikayı bilime göre modellendirme girişimi saçma bir şekilde indirgemeci görünse de, Thom'un eserlerinin ısrarla öne sürdüğü pek çok sorudan biri şudur: doğası ne olursa olsun –ister bilimsel, ister kültürel– fenomenler, hangi soyutlama derecesinde tek bir modelendirme metoduna elverişli hale gelir? Başka bir deyişle, KT'ye ilişkin Thomcu spekülasyonlar, (morfogenez ya da postmodernizm gibi) bir kavramın genel uygulanabilirliğinin küresel bir teoriyi ne derece uygun biçimde güvence altına aldığını ya da tersine; bir kavramın genelliğinin, muhtemelen **Baudrillard**'ın söyleyebileceği üzere, kendi içerik yitiminin bir kanıtı olup olmadığını –bu durumda kavram Thom'un deyişiyle “salt bir biçimler oyunu” haline gelir– düşünmeye çağırır. Thom'un Lyotard tarafından desteklenen yanıtı, postmodernizm olarak adlandırılan derin, kültürel, morfogenetik katastrofu göstermek için, yalnızca bilimin, fenomenleri sürekli soyut biçimlerde ölçmesiyle, uygun biçimde soyut ve esnek bir teori sunabileceği yönündedir. [IHG]

TRANS-AVANGARD (TRANS-AVANT-GARDE) Trans-avangard terimi, İtalyan eleştirmen Achille Bonito Oliva tarafından, Anselm Kiefer, Francesco Clemente, Sandro Chia, Georg Baselitz ve Markus Lupertz'in eserlerini, **modernist** seleflerinden ayırt etmek için türetilmişti. 1980'lerde önemli bir kültür yorumcusu haline

gelen Oliva'ya göre, bu Avrupalı ressamlar grubu, modernizmin ütopyacı retoriğinden sakınarak, sanat tarihinin yükünü mit, istem ve öz-ifadeyi kendi ayrıntılı işleyişleri için bir temel kaynak olarak kullanmak yoluyla bu yükten kaçmışlardır. Modernizmin evrenselliği yerine trans-avangard, egonun ve simgenin birleştirilmesiyle, böylece şamanik-bohem ve kültürel olarak “**göçebe**” yeni bir sanatçı kuşağı üretmek sanatın büyümlü köklerini açığa çıkaracaktı. [CT]

TSCHUMI, BERNARD: MİMAR (1944-) Tschumi, *Mimarın Reklamları*'nda (*Advertisements for Architecture*) “Mimarlığı deneyimlemek için cinayet işlenmesi gerekebilir” beyanında bulunur. Onun saldırgan ve kışkırtıcı eserleri, 1980'lerdeki çoğu mimari teorisinin tonunu belirledi. **Durumculardan** etkilenen ve başlangıçta **temsil** ile ilgilenen Tschumi, geleneksel mimari çizim biçimlerinin, yerleşim ve **olay** fikirlerini dışarıda tuttuğunu öne sürdü. *Manhattan Kopyaları* (*The Manhattan Transcripts*), alternatif ve kapsamlı bir mekânsal temsil ve notasyon biçimi sundu. Film fotoğraflarının ve sahnelerinin biçimini alan proje, hem çizim üslubuyla hem de betimlenen mekânla birbirlerine örülen bir olaylar, hareketler ve vakalar dizisini çerçeveseler.

1980'lerin en yüksek profilli işlerinden birini, kuzey-doğu Paris'te Le Parc de la Villette'yi kazanan Tschumi'ye, hemen bina hakkında spekülasyon fırsatı tanındı. Parkın zemin planı, farklı mekân yerleşimlerine dayanan üç düzenleyici sistemle –sonuçta programa bağlı olarak

belirlenen bir alan düzenlemesini başlatan yol, karşılaşma ve olayla-kademelendirildi.

Tschumi'nin, programın ikonografi kadar mimarlık aracı olduğuna ilişkin inancı, çağdaş kentsel durum deneyimiyle ilgilenmeye çalışan bir dizi öneriye yol açmıştır. Hâlihazırdaki eserleri, yeni mimari senaryolar – çapraz-programlama ve zıt-programlama gibi yeni terminolojiler türetme, mimari pratik için yeni olanaklar başlatma– önerirken, teorisinin radikal fikirlerini korumayı başarır. [SJ]

TUHAF TEORİ (QUEER THEORY) 1990'ların başlarında, damgalı terim “tuhaf”ı öven, lezbiyen ve gay kültürüyle ilgili birtakım makaleler, konferanslar ve dergi özel dosyaları vardı. Bu terim, hem okuyucuya homofobik önyargıyı hatırlatacak hem de aşağılayıcı bir sınıraşıcı **arzu** ve cinsel değişkenlik gösterenini, sınıflandırmaların ötesine giden bir sınıflandırmayı betimleyecek bir metafor olarak kullanan bir eleştiri biçimini öne sürecek. **Yapıbozum**

tarafından çokça değinilen tuhaf okumalar, Judith **Butler**'ın öne sürdüğü üzere, “bütün bir cinsellik düzenleme sistemini istikrarsızlaştıracak, gay/heteroseksüel gibi **ikili karışıklıkları** sökümlleyen” bir **postmodern** teoriler çeşitliliğini kullanır. Kimlik, varlığımızın özü olmaktan çok, bir “**simülasyon**”, olumsal, geçici bir performanstır.

Tuhaf teori, alternatif kimlik biçimlerini değil, kimlik karmaşasını savunan, rahatsız edici, son derece felsefi bir eleştiri türü sunar. Butler'a ve tuhaf okumanın Eve Kosofsky Sedgwick ve D. A. Miller gibi etkili diğer teorisyenlerine göre, kimlik ve özellikle cinsel kimlik, özcü değildir ve **söylem** boyunca araya giren bir maddi gerçeklik içinde biçimlenir. Bazı eleştirmenler, bu korkutucu eleştiri gövdesinin cinsel **farkı** önemsizleştirdiğini ve şüpheli tutumunun, kendisini kullanışlı ve özgürleştirici bir bilgi üretmekten alıkoyduğunu öne sürerler. [PD]

ÜSTANLATI (METANARRATIVE)

Jean-François **Lyotard**'ın, evrensel açıklamalar sunma ve evrensel biçimde geçerli olma iddiasında bulunan her teori için kullandığı (**büyük anlatıyla** birbirinin yerine geçebilen) terim. Muhtemelen **Marxizm**, bu fenomenin en belirgin örneğidir. Lyotard, otoriter ve bireysel yaratıyı sınırlandırdığını düşünerek, üstanlatıya kararlı bir biçimde karşı çıkar (ayrıca bkz., **büyük anlatı**). [SS]

ÜSTKURGU (METACTION)

Postmodern edebiyat, çoğu kez kurgusal dünyayla gerçeklik arasındaki ayrımı bulanıklaştıran –ya da en azından araştıran– öz-bilinçli, öz-göndergesel bir niteliğe sahip olması anlamında üstkurgusal olarak tanımlanır.

Yazar, süreç içinde okurla öz-bilinçli oyunlar oynayarak **anlatının** kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli şekillerde anlatıyı bozmayı tercih edebilir. Yapıtın bir anlatı inşasından oluştuğunu kavramamız konusunda ısrar eden yazarla birlikte yazma eyleminin kendisi önplana çıkarılır.

Terim, postmodernist romanda (**Barth**, **Barthelme**, **Pynchon** ve **Vonnegut** gibi romancılarda olduğu şekliyle) geniş ölçüde kullanılmasına rağmen, örneğin Laurence Sterne'ün, eleştirmenler tarafından sık sık bir üstkurgusal **metin** olarak anılan *Tristram Shandy*'siyle (1759-1767) edebiyat tarihine geri dönerek de okunabilir. [SS]

VATTIMO, GIANNI: FİLOZOF (1936-) Vattimo'nun ilk kitabı, 1963'te yayınlanan *Heidegger'de Varlık, Tarih ve Dil*'dir (*Essere, storia e linguaggio in Heidegger*); ayrıca **Heidegger**, Schleiermacher ve **Nietzsche** incelemeleri yayınlamıştır. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında, Radikal Parti'nin politikasında aktif bir rol oynadı. Vattimo en iyi, *il pensiero debole* ("zayıf düşünce") üzerine yazılarıyla tanınır; 1983'te, Pier Aldo Rovatti ile birlikte *Il pensiero debole* başlığı altında bir makaleler derlemesinin yardımcı editörlüğünü yaptı. Vattimo, zayıf düşünceyi, **Aydınlanma**'nın avangard yasa koyucu entelektüel tanımlamasının bir redidesi olarak kavrar: *il pensiero debole*, **modernite** tarafından varsayılan irade gücünü reddeder.

Vattimo, moderni, modern olmanın kendisinin değer haline geldiği bir dönem olarak tanımlar. Vattimo'ya göre yeni, on beşinci yüzyılın sonunda eserleri *orijinallik* tarafından karakterize edilen yaratıcı bir dehâ olarak sanatçı kavrayışının başlamasıyla bir değer haline geldi. Bu, der Vattimo, insanlık tarihinin yükselme, ilerleme, yeniden biçimlenme olarak kavranılan bir özgürleşim açısından değerlendirildiği daha genel bir perspektifle ilişkilidir. Bu tür bir tarih kavrayışı, tanımı gereği çizgisel bir kavrayıştır. Artık tarihi tekçizgisel olarak kabul etmek olanaksız görüldüğünde, der Vattimo, bu modernite sona erer. Vattimo, tekçizgisel modele karşı felsefi başkaldırının, bu tarih görü-

şünü, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki ideolojik bir görüş olarak açıklayan bir projeden kaynaklandığını düşünür. Örneğin Walter **Benjamin**'in "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"i ("Theses on the Philosophy of History") "tekçizgisel tarihin, egemen gruplar ve toplumsal sınıflar tarafından kurulan bir geçmiş **temsili** olduğunu iddia etti". Bununla beraber, Vattimo'nun fikirleri, en geniş biçimde Nietzsche'nin ve Heidegger'in yazılarıyla ilişkili olarak gelişti.

Vattimo, *Modernliğin Sonu*'nda (*The End of Modernity*, 1985) "**postmodernitenin** dağınık ve çoğunlukla tutarsız teorileri" adını verdiği şeyin, yalnızca Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramıyla ve Heidegger'in metafiziği yıkmaya nosyonuyla doğrudan ilişkilendirildiğinde anlamlı olmaya başlayacağını öne sürer. Nietzsche ve Heidegger'in eserleri, **postmodernizmin** eserleriyle üretici ilişki içine yerleştirilebilirse, Vattimo'ya göre bu proje, ilkin postmodernizmdeki "post" önekinde dikkatli bir ilgiyi gerektirir. Vattimo'ya göre "post", bu iki düşünürün Avrupa düşüncesinin geçmişiyle –modernle– geliştirdikleri aynı ilişkiye işaret eder. Vattimo, hem Nietzsche'nin hem de Heidegger'in, Avrupa metafizik geleneğini sorgulama ve temel bir anlamda ondan kopma zorunluluğunu kavradıklarını öncüler. Yine de, aynı zamanda, ilk planda kendisini sürekli bir gelişim süreci olarak düşünen bir gelenekle bütün bağları koparma iddiasında bulunmaya da onu yıkmaya paradoksunu kabul

ederler: basitçe modern olandan kopmuş olma iddiasında bulunmak, sonuçta modernin mantığını yinelemek olur. Hem Nietzsche hem de Heidegger, modernde yalnızca bir ilerleme ya da yenilik dürtüsünü değil, aynı zamanda bu dürtünün bir “köken” ya da “temel” nosyonu içindeki temelini de kavrar; onların ayrı ayrı metafizik eleştirileri, bu kavrama yöneliktir. Vattimo’ya göre, Nietzsche ve Heidegger’de postmodern olan şey, metafizikten sert bir kopuş değil, bu kökeni *yeniden düşünmeye* yönelik bir girişimdir. Öyleyse postmodernizm, bir köken ilişkisinin zayıflaması olarak, felsefi açıdan Nietzsche’nin “üstesinden gelinen nihilizm”inde ve Heideggerci *Andenken* (yeniden düşünme) kavramında gerçekleşen bir zayıflama olarak görülmelidir. Vattimo, her iki düşünürü göre estetiğin, hakikatin “temellük edilebilen ve iletilebilen bir nesne olarak değil, üzerinde dikkatle hareket edebileceğimiz bir ufuk ve bir artalan olarak” değiştirilen bir kavrayışını kuran bu zayıflama alanı olduğuna işaret eder.

Şeffaf Toplum (*The Transparent Society*, 1992) ve *Yorumun Ötesinde* (*Beyond Interpretation*) gibi geç eserlerinde Vattimo, bu argümanları genişletirken, bunların ikincisinde, modernite düşüncesinin salt estetik bir fenomene aceleci bir indirgenişine karşı uyarıda bulundu. Vattimo, çoğu postmodern düşüncenin temelsiz göreciliği olarak gördüğü şeyi reddederken, hakikatin bir yorum edimi gerektirdiğini, ancak bunun, bizi *tarihsellik*le ilgilenmekten muaf tutmayacağını öne sürer. [BD]

VENTURI, ROBERT: MİMAR, MİMARİ TEORİSYEN (1925-) Muhtemelen eserleri **postmodern** olarak nitelenen ilk mimar olan Venturi, 1960’lar ve 1970’lerdeki mimari düşüncüyü, mimari anlamın üreticileri olarak süsleme ve tarihsel motifi yeniden ortaya koyan birtakım tartışmalı bina tasarımlarıyla, tamamen değiştirdi. Bu yaklaşım, o zamana kadar sorgulanmayan mimari **modernizm** öğretilerine beklenmedik bir saldırı anlamına geliyordu. İtici binalar, modernist pratiğin her yerde hazır ve nazır abidelerini çentmekten başka bir şey yapmazken, iki kitap, *Mimaride Karmaşa ve Çelişki* (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966) ve *Las Vegas’dan Öğrenmek* (*Learning from Las Vegas*, Denise Scott Brown ve Stephen Izenour ile birlikte, 1972) çok büyük bir beğeni topladı ve modernizmin egemenliğinde kocaman bir gedik açtı.

Venturi, tartışmalı ve paradoksal bir figür olmayı sürdürüyor. “Karmaşa ve çelişki” deyişi, modernizm’in “görmekli ve orijinal” mitik tutkularına karşı çıkmaya devam ederken, modern mimari estetiğin sergilediği sofuca ve anlaşılması zor saflığa karşı çıkanlar için görmekli bir slogan haline geldi. *Karmaşa ve Çelişki*, devrimci olmaktan çok evrimsel değişikliği talep eder ve modernist işlevselciliğin tekilliği ve tekdeğerliliği ile karşıtlık içinde, “ya/ya da”dan çok “hem/hem de” tutumunu destekler. Muhtemelen kitabın değerlerden en çok sapan önermesi, bir mimari iletişim aracı olarak süslemenin ve tarihsel başvurunun yüceltilmesidir. “Süsleme suçtur” türünden sloganlar

bağlamına yerleştirildiğinde Venturi'nin konumu, modernist ilerleme öğretisi bakımından tutucu görünür; ancak modernist hümanizmin, umursamaz elitizmi ve otoriterizmi bakımından bu, aşırı derecede özgürleştirici görünür. Venturi modernist sloganların parodisinden zevk alır. Mies van der Rohe'nin "az, fazladır"ı ["less is more"] Venturi'nin ifadesinde "az, beladır" ["less is bore"] halini alır.

Meşru tarihsel mimarlığa vurgusuyla ilk kitap, modernistlerce hemen hemen kabul edilebilirse de, süsleme çözümlemesini ticari şerit sembolizminin bir incelemesine doğru genişleten *Las Vegas'dan Öğrenmek*, mimarlık kurumunu felç eder. Bununla beraber, ticari kodların kabulüyle ima edilen açık politik kararsızlık, sanatçı Dan Graham gibi diğer uygulayıcılar tarafından karmaşık bir politik yorum biçimi olarak okunmaktadır.

Ticari anlamla ilgilenen Venturi, Mies van der Rohe gibi modernist ustaların binalarında kapitalist bürokrasinin ve ekonomik emperyalizmin mazereti olarak iş gören modernist rasyonellik ve şeffaflık mitlerine boyun eğmeyi reddeder. Yirminci yüzyıl mimarisine katkısını kavrayan Venturi, bir yazar olarak değil, bir mimar olarak rolünü vurgulamaya çok dikkat eder. Bununla beraber, gelecek kuşaklar, muhtemelen bu konuda onu hayal kırıklığına uğratacaklar. Bu, onun nitelikli ve önemli eserler üretmemesinden kaynaklanmaz. Vana Venturi House ve North Penn Nurses Association Building, geleneksel mimari kodlarıyla modernizmin etkili kodları arasında oldukça sofistike diyaloglardır. Philadelphia'daki

Benjamin Franklin Müzesi, sığınağın, pop art'ın ve minimalizmin popüler anlamlarına yönelik göndermeleri birleştirmeyi başarır; modernist mimari kurumuyla Büyük Galler Prensi arasındaki şiddetli tartışmaya tepki olarak tasarlanmış olan Londra National Gallery'nin Sainsbury kanadı, ana binanın vasat klâsizminin zarif ve kasten incecek temellüğünde, birincisinin sofuluğunu ve ikincisinin debesini temelden yoksun kılmayı başardı. Bu onun İngiliz mimari sahnesinde tek gezintisi; mimari kariyerinin ve ününün hükümsüz kılındığı karmaşa ve çelişkinin önemli bir örneği olarak iş görür. [SGr]

VIRILIO, PAUL: KÜLTÜR

TEORİSYENİ (1932-) Virilio'nun düşüncesi, **modernitenin** mekânın kontrolündense, "zamanın yönetimi" ile karakterize olduğu fikriyle başladı. *Hız ve Politika*'da (*Speed and Politics*, 1977) kentin, her şeyden önce zamansal bir fenomen üzerine kurulduğunu öne sürer: bir üstünlük noktasıyla desteklenen hız avantajı. Düşmanı yükseltilmiş bir gözetleme konumundan görmek, zamansal bir avantaj, önemli taktik kararların alınabileceği bir zaman dilimi kazanmaktır. Virilio, bu gözlemi, teknolojik altyapıların zamanın kontrolü yönünde donatıldığını öne sürdüğü kendi modern kent incelemesine doğru genişletir: "Yeni başkent, artık New York, Paris ya da Moskova gibi mekânsal bir başkent, özel bir yere, yolların kesişme noktasına yerleştirilmiş bir kent değil, zamanın, başka bir deyişle hızın uygulanabilirliklerinin kesişme noktasındaki bir kenttir". Virilio, modernitenin önemli politik ilişkile-

rinin, kendisinin “Batı’nın umudu” adını verdiği hızla ilgili olduğunu söyler. Bunu, günümüzde politik-olanın, alışık olduğumuz jeopolitik ya da mekânsal açıdansa, bir “kronopolitika” açısından düşünülmesinin zorunluluğu anlamında ele alır.

Virilio’nun çoğu eseri, “algılama lojistiği” adını verdiği şeyle ilgilidir. Kısmen Michel **Foucault**’nın **iktidar** ve görme arasındaki ilişkilere odaklı teorisinden etkiler taşıyan bir dizi argümanda Virilio, modern görme teknolojileriyle erken eserlerinde ele aldığı hız arasında yakın bir ilişki olduğunu öne sürer. *Savaş ve Sine-ma*’da (*War and Cinema*, 1984) askeri teknolojinin gelişimiyle hâlihazırda – sinemada, televizyonda ve videoda– günlük yaşamın bir parçası olan optik teknoloji arasındaki karmaşık bağlantıları gösterir. Virilio’ya göre, bu teknolojinin –ve bir parçası olduğu devlet biçiminin– mantığı, *görülebilir şey, yok edilebilir de* kavrayışından kaynaklanır. Bu Virilio’yu, modernite içindeki başat ilişkinin (modern felsefenin kavradığı şekliyle) görünüş ve gerçeklik arasındaki ilişkiye değil, görünüş ve kaybolma arasındaki ilişkiye çevrildiği bir “kaybolma estetiği” önermeye sevk eder.

Zaman zaman Jean **Baudrillard**’ın konumuna yakın bir “nihalist” konumu işgal ediyor görünse de, Virilio’nun eserleri, **postmodern** düşüncedeki yeni entelektüel akımın ve tartışma terimlerinin dışında varolur. Açıkça, herhangi bir kavrayışını postmodern açıdan ifade etmez; aslında eserlerinden modern/postmodern ayırımına ilişkin dönemleştirici bir formülleştirme çıkarmak olanaksızdır.

Virilio daha çok, güç ve aldatıcı biçimde ayartıcı yazılarından yansıyan bir nosyonu, çeşitli “akışlar” ya da sürüklenişler olarak tanımladığı fenomenleri düşünür. Virilio’nun metodu, hem katı “konumlar”a yönelik aceleci bir özümsemeye karşı çıkan hem de herhangi bir eserinin sınırlarıyla kayıtlı olmaz görünen bir akıntı türünde örnekler yığını biçimini alır. Virilio’yu okurken, eserlerinin ayrı kitaplardan çok, uzun bir **metin** olduğuna ilişkin bir izlenime, Virilio’nun kendisinin de söyleşilerinde haklılaştırdığı bir izlenime kapılmak kolaydır.

Virilio’nun geç eserleri, yeni **İnternet** teknolojilerine kaçınılmaz, eleştirel bir bağlanım olarak görünür. Görsel teknoloji üzerine erken eserlerinde olduğu gibi, geç eserlerinde de o, hıza yönelik dürtünün bir devamını görür. Ancak burada hız, bedenimizle, zamanla ve mekânla ilişkilerimizi yok edecek olan, Virilio’nun “genelleşmiş gezegensel rastlantı” adını verdiği şeyde görünüşte gerçekleştirilebilecek bir *eşanluluk* sorunudur. Virilio, enformasyon aktarımının aniliğinde eleştirel mesafe olanağının sonunu görür: onun bu teknoloji içinde tanımladığı “zamanın yönetimi”ne direnme çağrısı, teknolojinin genelleşen aniliğine rağmen, yerleştirilmiş bir *şimdi* nosyonunu kurtarma yönünde bir girişim olarak *Görme Makinası* (*The Vision Machine*, 1992), *Motor Sanatı* (*The Art of the Motor*, 1996) ve *Açık Gökyüzü* (*Open Sky*, 1997) gibi eserlerde açığa vurulur. Bu argüman, **Benjamin**’in *Jetztzeit*’a ya da “şimdiki-zaman”a ilişkin mistik yakarışında açık bir geçmiş örneğe sahiptir. [BD]

VONNEGUT, KURT: ROMANCI (1922-) Vonnegut Indianapolis'te doğdu; kendisinin Orta-batı doğum yeri, romanlarının yüksek-sanat ve ucuz-sanat, ciddiyet ve ciddiyetsizlik arasındaki tedirgin dengesini iyi bir şekilde açıklayabilir. Vonnegut, 1943'te Amerikan ordusunda askerliğe çağrıldı. Bulge Savaşı sırasında esir alınması, Şubat 1945'te yoğun Müttefik bombardımanı sırasında, Dresden'de bir mezbahaya kapatılmasına yol açtı. Çıraklık eserlerinin –*Otomatik Piyano* (*Player Piano*, 1952) ve *Titan'ın Sirenleri* (*The Sirens of Titan*, 1959)– ikisi de, standart bilimkurgu temalarını inceledi. Birincisi Wellsçi mekanik bir toplum görüşü, ikincisi bir uzay operakomiğidir.

Bununla beraber, bir sonraki kitabıyla Vonnegut kendi **postmodernist** sesini bulur. *Gece Ana* (*Mother Night*, 1961), garip başlıklar taşıyan bir kısa bölümler çoğulluğu içinde yazılmıştır. 1960'lardaki diğer romanları –*Kedinin Beşiği* (*Cat's Cradle*, 1963) ve *Tanrı Seni Korusun, Mr. Rosewater* (*God Bless You, Mr. Rosewater*, 1965)– bu parçalı üslubu kullandı. *Şampiyonların Kahvaltısı* (*Breakfast of Champions*, 1973), *Kaba Güldürü* (*Slapstick*, 1976) ve *Keskin Nişancı Dick* (*Deadeye Dick*, 1982) başlıklı 1970'ler ve 1980'lere ait birkaç romanı da aynı şeyi yaptı. Vonnegut, düzenleme tercihini şu şekilde açıkladı: "Kitaplarım, aslında minicik çiplerin bütün bir destesinden oluşan mozaiklerdir ve her çip bir nüktedir".

Vonnegut, aşırı derecede parçalı yapılarını yinelenmelerle telafi eder. Her kitabın, kendine özgü sürekli

tipografik nüktesi vardır. Örneğin *Kaba Güldürü*, başından sonuna fit ve inç yerine metrik ölçütlere göndermede bulunur (Vonnegut, bu kitabın muhtemelen bunu yapan ilk Amerikan kitabı olduğu konusunda övünür). *Hapishane Kuşu* (*Jailbird*, 1979), rakamlar kullanacağı yerde, her bir yılı heceleyerek yazar ve arkada yararlı bir indeks bulunur. *Galapagos'ta* (1985) kısa sürede ölecek karakterlerin isimlerinden önce bir yıldız işareti konulmuştur. Kitaplarından birkaçı, yinelenen anahtar deyişler içerir. "Böyle gider" nakaratı, *Mezbaha No. 5'teki* (*Slaughterhouse-Five*, 1969) her (insan, hayvan ya da başka tür) ölümü izler. *Şampiyonların Kahvaltısı*'nda, kocaman bir el-yazısı "VB" ile biten "ve benzeri", devamlı belirir. Aynı biçimde kayıtsız "Haydi ileri", *Kaba Güldürü*'yü çekici kılar. Bu deyişler, kitaptan kitaba taşınırlar. Aynı şey Vonnegut'un karakterleri için de geçerlidir. Kilgore Trout, en azından beş eserde ortaya çıkar; Eliot Rosewater, birkaç romanda ana roller oynar. Bazen erken eserlerde tamamlayıcı kısa rolleri olan karakterlere, daha sonra ana roller verilir: Ermeni soyut expresyonist Rabo Karabekian, *Şampiyonların Kahvaltısı*'nda kısa bir süreliğine görünür ve *Mavi Sakal*'da (*Bluebeard*, 1987) tam bir biyografinin öznesi olur. Vonnegut'un mekânları da yinelenir. Ilium ve Midland City kentleri ve yabancı gezegen Tralfamadore belirgin gözdeledir.

Bir Vonnegut metni, bütün mekânların ve zamanların karışık birleştiği bir yere karşılık, Tralfamadoreca bir terim olan "chrono-synclastic infundibulum"dur ["krono-eğrisi hep

iç bükey ya da hep dış bükey olan huni şekilli yapı”]. Vonnegut, zamanda bir bozulmanın herkesin aynı yaşamı yeniden yaşamasını sağladığı *Zaman*

Sarsıntısı’nda (*Timequake*, 1997) zamansal düzensizlik temalarına geri döndü. [BL]

WHITE, HAYDEN: TARİHÇİ (1928) Hayden White, etkili kitabı *Metatarih: On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupa'sı'nda Tarihsel İmgelem*'de (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, 1973) bir akademik disiplin olarak tarihe önemli bir görecelik unsuru soktu. White'a göre tarihyazımı belirli bir kültürel eğilimi ifade eden **anlatılardan** ya da kendi deyişiyle metatarihten oluşur. Bu bazı anlatıların diğerlerine göre daha ayrıcalıklı olduğu anlamına gelir: konuşma diliyle söylemek gerekirse galiplerin mağluplar üzerindeki anlatısı. White, bir **yazarı** materyalinin etrafında belirli bir anlatı çerçevesi kurmaya teşvik eden bu tür örneklerde "eleştirisiz kabul edilen bir paradigma"nın (buna bir **üst anlatı** diyebiliriz) iş başında olduğundan söz eder. Aslında her tarihsel dönem bir anlatı **çoğulluğu** üretebilmektedir.

White'ın fikirleri birçok genç tarihçi tarafından coşkuyla kucaklandı ve günümüzde akademik dünyada James Vernon ve Patrick Joyce gibi figürlerin eserlerinde görüldüğü şekliyle ayrıksı bir **postmodern** tarih okulu vardır. Bu tür tarihçiler, tarihsel anlatılara karşı çıkarak ve dikkatimizi pek çok rakip anlatılara çekerek, tarihsel "hakikat" nosyonunu sorgularlar. [SS]

WINTERSON, JEANETTE: ROMANCI (1959-) Winterson'ın kurgusal yazılarında kişisel kimliğin caziyesine kapılması, onu önemli bir **postmodern yazar** olarak belirginleştirir. Çıkış romanı *Portakal Tek*

Meyve Değil'den (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985) bu yana Winterson, özellikle kadın kimliği söz konusu olduğunda, çok akıcı bir fenomen olarak bir kimlik tercihi sergiler (*Portakal*, bir lezbiyen dönüm noktası **anlatısıdır**). Kadın kimliği çok bencil ve **iktidar** peşindeki erkeklerden her zaman daha esnek ve daha özgecidir: Winterson bu meselede bir özcü olabilir.

Bu cinsiyet ayrımı, bilimadamı Jove'nun kişiliğinin, lezbiyen bir ilişkiye başlayan karısı Stella'nın ve eski sevgilisi Alice'in kişilikleriyle olumsuz biçimde karşılaştırıldığı *Sezgisel Simetriler*'de (*Gut Symmetries*, 1997) çok güçlü biçimde öne çıkar. **Kuantum mekaniğinden** devşirdiği **sicim teorisi** ve dalga fonksiyonu gibi kavramları kullanan Winterson, kadın kimliğinin, daha dünyevi erkek kimliğinin yapmayı arzulayamadığı bir tarzda, zaman ve mekânın yasalarını bozma yeteneğine sahip olduğunu öne sürer. Kadınlar, evrenin doğal gizemleri ve ritimleriyle erkeklerden daha fazla ahenk içindedirler. Hem kimlik hem de cinsellik Winterson'ın *Vişnenin Cinselliği* (*Sexing the Cherry*, 1989) ve *Tutku* (*The Passion*, 1987) gibi diğer romanlarında aynı şekilde akıcı biçimde resmedilir. [SS]

WOLF, NAOMI: FEMİNİST TEORİSYEN (1962-) Wolf'un ilk kitabı, *Güzellik Miti* (*The Beauty Myth*, 1990) bir paradoksla başlar: 1960'ların sonlarından beri, Batı'da varlıklı kadınlar, giderek artan oranda politik

ve toplumsal özerkliğe sahip olmaktadır; toplantı odalarında, bürolarda, başlıca politik kurumlarda ve üretim bölümlerinde işgücüne katılmaktadırlar. Kendi bedenleri üzerinde üretken haklar kazandılar ve insanlık tarihinde herhangi başka bir zamandakinden daha fazla para ve **iktidara** sahip olmaktadır. Bununla beraber, aynı zamanda kadınlarda yeme bozukluklarıyla birlikte giderek artan bir şişmanlama vardır ve kozmetik cerrahi en hızlı gelişen tıp uzmanlığı haline gelmiştir. Bu yüzden kadınlar, hem saygı hem de öz-saygı kazanırken, bedenleri açısından “[kendi] büyükannelelerinden daha kötü durumda” dırlar. Wolf bu paradoksu, kadın güzelliği imgelerini kadının gelişimine karşı bir silah olarak kullanan kadınlara şiddetli bir karşı tepki olan “güzellik miti” aracılığıyla açıklar. Bu, kadınları kontrol etmenin elde kalan son yollarından biridir. Mit, erkeklerin sahip olmak istemelerinden dolayı, kadınların gereksinim duyduğu “güzellik” adı verilen niteliğin doğal ve evrensel olduğunu söyler. Wolf, bunun doğru olmadığını; güzellik ideallerinin kültürel görecilik bağlamında yer aldığını belirtir. Baskıcı “güzellik” kavramı kadınlar hakkında değil, kurumsal erkek iktidarı hakkındadır. Kitap, güzellik mitinin kendisiyle uyumlu olan siyah kadınların varolmadığı varsayımından dolayı (bell **hooks** tarafından, çok güçlü bir şekilde) eleştirilmektedir. *Güzellik Miti*, pek çok feminist tarafından orijinallikten yoksun olduğu için eleştirilse de, en çok satan uluslararası kitaplardan biridir.

Wolf'un ikinci kitabı *Ateşle Ateş* (*Fire with Fire*, 1993), kendi

adlandırmasıyla “güç feminizm”ine iyi bir örnektir. Wolf, feministlerin kendi akımlarını eleştirmeleri gerektiğini öne sürer; radikal feminizmin “dönüşümsel anti-kapitalizm”ine ve “katı ideolojisi”ne saldırır ve “çoğunluğu elde etmek için, esnek feminizm”i savunur. Adrienne Rich, Andrea Dworkin, Catherine McKinnon ve Audre Lorde’ un eserlerini “kurban feminizmi” çeşitlemeleri olarak alelacele bir tarafa bırakır: onların erkekleri suçlayıcı tutumu, kadın hareketinin gelişmesini engeller. Yalnızca kadınlar, kendilerini güçlendirme yolunda bulunurlar. Bir “kötü kız” karakterini benimsemeleri ve üç yaşından itibaren özümşenen “iyi kız” imgesini geride bırakmaları gerekir. Eşit biçimde, erkekler kadar saldırgan ve zalim olabilecekleri olgusunun sorumluluğunu üstlenmeleri gerekir. Bu yüzden, buradan, kadınların politik ve ekonomik gücü kazanmak için, erkeklerle aynı taktikleri kullanmaları gerektiği argümanı sonuç olarak çıkar: “İster yaralamak için kullanılsın, ister aydınlatmak için, ister erkekler tarafından kullanılsın, ister kadınlar tarafından, ateş ateştir”. Feministler, bu durumu önceden öne sürerlerken, Wolf’un “ateş”i, kendi kızkardeş retoriğine rağmen, diğer kadınları yakmaya gerçekten mukteldir. Sosyalist-feminist bir perspektiften, kadınları hem çalışan hem de patron olarak işgücüne katılmaya çağıran bir kızkardeşlik nosyonu, politik açıdan karışıktır. Bu yaklaşımın simgesi, Wolf’un tek siyah güç feministi örneği Madam J. C. Walker’dır. Bu eski köle, bell hooks’un belirttiği üzere, en azından 1960’ların sonuna kadar, tam da beyaz üstünlüğünün ve siyah kadınların baskı altına alınışının

göstergesi olan saç düzeltici ürünleri satarak on dokuzuncu yüzyıl Amerika'sının, siyah ya da beyaz en zengin kadını haline geldi. Bu yüzden kitap, daha eski, çoğu orta-sınıf feministlerin siyah kadını marjinalleştirişini yeniden üretir. *Rastgele İlişkiler* (*Promiscuities*, 1997) ve *Yanlış Kavrayışlar*'da (*Misconceptions*, 2001), cinsellik ve

annelik hakkında genelleme yapmak için, kendisinin ve arkadaşlarının deneyimlerini kullanır. Eleştirmenler, Wolf'un bunu diğer eserlerinde de gerçekleştirdiğini öne sürerler; kendisinin görece ayrıcalıklı deneyimlerinin genelde kadınların deneyimlerinin bir örneği olarak yorumlanması. [DR]

X KUŞAĞI (GENERATION X) Bir yayıncı tarafından, yirmili yaşlar kuşağına bir rehber kitap yazması istenen Douglas **Coupland**, 1990'ların ayrıcalıklı, genç Californialılar'ının eğilimlerini ve dilini yakalamasıyla dikkat çeken, olağanüstü başarılı romanı, *X Kuşağı'nı* (*Generation X*, 1991) sundu. Romanın enerjisinin büyük bir bölümü, kenar notlarından gelir –ana karakterlerin deneyimlerini genelleştiren bütün bir Zeitgeist-tanımlayıcı yeni sözcük türetimleri, çıkmalar ve özetler dizisi. X Kuşağı mensubu gençler, iyi eğitilmiş, istediği işi bulamamış, 1980'lerin kolektif ideolojisini küçümseyen, ancak onun yerine koyacak bir şeyi olmayan, 1945-1965 yılları arasında doğum oranının artmasıyla ortaya çıkan bir bebek furyası döneminden sonra doğanlardır. X Kuşağı gençleri, bu boşlukta düşük-ücretli, itibarı düşük, geleceği olmayan

hizmet sektöründe ("McJobs") çalışmadıkları zaman, ıvırzıvır TV bilgisiy-le ("obskürizm") birbirlerinin bir adım önüne geçme tarzında ironik bir kültürel züppelik biçimini uygulayıp vakit geçirerek, **postmodern** bir yüzeyselliğe, her yanı kuşatan bir "refleks ironi"ye yol açtılar. Kişisel olarak uygun hale getirilmiş, ancak geniş ölçüde bilinmeyen felsefi-dini inançlarla ("Bana-cılık") idare edebilirler ve –kendilerini azalan beklentilere razı ederek– "sızlık"ı kabul ederler. Eğer bazı X Kuşağı mensuplarına göre bu yaşam tarzları, sıklıkla klâsik Amerikan edebiyatında doğa ile ilişkilendirilen otantik bir deneyim biçimine duyulan romantik bir arzuyu gizli-yorsa, o zaman diğer X mensupları şöyle diyebilirler (şayet onu okumayı kabul ederlerse): "Doğa mı? Tam da *Ralph Waldo Emerson*. [PD]

YALE OKULU (YALE SCHOOL)

Yale Okulu, 1970'lerde, bu dönem boyunca Yale'de ziyaretçi profesör olan **yapıbozumcu Jacques Derrida**'nın etkisi altına giren Yale Üniversitesi'ndeki bir edebi eleştirmenler grubundan oluşur. Bu grubun üyeleri **Harold Bloom**, **Paul de Man**, **Geoffrey Hartman** ve **J. Hillis Miller**'dir. Bu isimler, yalnızca en serbest anlamda bir "okul" olarak düşünülebilirler ve her eleştirmenin yapıbozuma verdiği yanıtta ve yapıbozum tekniklerini kullanışında belirgin farklar vardır. Okul'un en iyi bilinen ortak çabası, (Derrida ile birlikte hazırladıkları) makaleler kitabı *Yapıbozum ve Eleştiri*'dir (*Deconstruction and Criticism*, Harold Bloom, ed., 1979). [SS]

YAPAY YAŞAM (ARTIFICIAL LIFE)

Yapay zekânın yanı sıra yapay-olanın iki çağdaş biliminden biri durumundaki yapay yaşam (YY) teknoloji, bilim ve **simülakraların** gerçekten tuhaf bir birleşimidir. Algoritmalarından organizmalar üreten YY araştırmacıları, "gerçek yaşam"ın evrimsel süreçlerini biçimlendirmekten çok, bunları bilgisayar hafızasının yapay ortamına yaymaya çalışırlar. Thomas S. Ray, 1994 yılında 4. Uluslararası Yapay Yaşam Konferansı'nda, bizim orijinal bulamacımızın dijital simülasyonuna benzer kendi Tierra adlı programının, bütün (sanal) dünyada yeni türleri yetiştirmek amacıyla **İnternet'e** salıverilecek bağımsız yaşam biçimlerini bilgisayarda "geliş-

tirdiğini" öne sürmüştür. Tierra, YY software örneği, YY araştırmacıları, hem hardware'i –nihayetinde özkopyalamayı, ancak maddi açıdan soyut "von Neumann makinası"nı gerçekleştirme idealini amaçlayan robot gibi yapay yaşam biçimlerinin yapımı– hem de yapay yaşamı test tüpünün içinde yaratma girişimi olan wetware'i araştırmaktadırlar. YY software'i, kendisinden yapay yaşam biçimlerinin doğacağı umulan enformasyonel bir karmaşıklık yaratarak, daha ileri enformasyon üretimine kendi ürettikleri enformasyonu sürekli geri akıtan yazım programlarını içerir. Bu yüzden işlemin anahtarı, başlangıçta yapay zekâ araştırmacılarının uyguladıkları yukarıdan aşağı yaklaşımından çok, YY'nin yeni, silikon tabanlı evrimsel ekosistemlerinden başlangıçta programlanandan daha çok şeyin çıkacağı anlamına gelen aşağıdan yukarı stratejisidir. [IHG]

YAPAY ZEKÂ (ARTIFICIAL INTELLIGENCE)

Yapay zekâ (YZ), bir yandan insan gerçeğinin bilimkurguya yapay evrimi için çok güçlü çekici bir itkiyi biçimlendirir, diğer yandan ilk kez, yeryüzünde yeni, yaratılmış ya da imal edilmiş akıllı yaşam türlerini yerleştirmeye çalışan askeri ve ticari sponsorlardan büyük fonlar alan bir araştırma programıdır. Bu garip geldiyse, yapay zekâların olanağını tartışan YZ müridi Marvin Minsky'yi hatırlamamız gerekir: "Elbette bunlar olanaklıdır, sorun bu değil. Asıl sorun, bunların ilk yüz

tanesi ya da daha fazlası klinik durumda deli olacaklardır". **Siberpunk** gibi çağdaş fenomenlerin gösterdiği gibi, **yapay yaşamın** yanında YZ, ötesinde Frankenstein canavarının zaten bizi sanal pençesine aldığı tekinsiz bir kültürel eşiği biçimlendirir.

Bununla beraber, Minsky'nin yaptığı gibi, bu sanal canavarların gerçek oldukları konusunda da ısrar etmek gerekir. İlki, uygun YZ araştırmasında iki temel model vardır: birincisi, yukarıdan aşağı yaklaşım, insan zekâsını tanımlayan merkezî bilişsel işlevleri yakalayabilecek yazılımı geliştirmeye ve sonra bunları insan beyninin yerine geçen bir tek merkezî işlemciye yüklemeye çalışır. Genel anlamda bu, "eksper-sistemler" in ve karşısında pek çok insanın kafa yorduğu ve başarısız olduğu satranç bilgisayarlarının üretiminde izlenen modeldir. Diğeri, aşağıdan yukarı yaklaşım, öğrenen makinalar yaratmaya çalışır. "Paralel dağıtımli işlem", "sinir ağları" ya da "bağlantıcılık" gibi değişik şekillerde adlandırılan bu model, pek çok işlemcinin, rastlantısal fenomenlere karşı ortak bir yanıt geliştirmek için birbirlerini etkilemelerine olanak tanır. Bu tür paralel makinalar, zaman içinde bağlantılar için, öne sürüldüğü gibi organik olarak tam da insan beyninin yaptığı tarzda çeşitli yollar ve **bulanık** kurallar saptarlar: bir eksper sistemin sonradan uyguladığı bir program olarak bir dizi kuralın ve parametrenin verilmesinden çok, sinir ağları, pek çok seçenekten en iyisini seçer ve böylece sistemin öğrendiği kurallar, kendi işleyişinden "kaynaklanır".

Şimdiye kadar yukarıdan aşağı yaklaşım gereğinden fazla olmasına rağmen, sinir ağlarının başarısı, genellikle "bağlantıcı" teoriler adı verilen zihin felsefesi için yeni yaklaşımlar üretmiştir. Sinir ağı modeli gibi, bağlantıcılık ve etkileşim, insan zekâsının gelişiminde, bir bütün olarak zihin-beyin merkezî fikrinden çok daha önemli araçlar haline gelmiştir. Bu akım devam ederse, muhtemelen, hangi zekânın diğerinden fıkrtığı sorusunu sormak, yapay zekâdan yoksun bir dünyada, en azından geçici olarak, hâlihazırda görüldüğünden daha zor olacaktır. [IHG]

YAPIBOZUM

(**DECONSTRUCTION**) Yapıbozum, Fransız filozof Jacques **Derrida**'nın, 1960'ların sonlarında, **metnin** çoğul anlamlarına duyarlı bir okuma tarzı sunmak için türettiği bir terimdir. Verili bir eserde doğru anlamı, tutarlı bir bakış açısını ya da birlikli bir iletiyi bulma girişiminden çok, yapıbozumcu bir okuma, Barbara Johnson'ın deyişle, oyunda olan ve metinsel bilinçdışı olarak adlandırılabilir şeyde okunmayı bekleyen "savaşan anlam güçlerini" *dikkatle tedirgin eder*. Öyleyse bir metnin içsel farklılıklarını gösteren ve bastırılmış çelişkilerine veya yapısında mevcut zayıf taraflarına dikkat çeken bir okuma tarzı olarak yapıbozumcu strateji, müdahalecidir ve bu yüzden tersine pek çok iddia olmasına rağmen yapıbozum, politiktir. Bu, yalnızca yapıbozumcu bir okumanın metnin dil mantığının, **yazarının** dillendirdiği iddiaların mantığından nasıl farklılaşabildiğini ve bu mantığa karşı nasıl oynayabildiğini göstermek suretiyle bir metnin

mantığını kendi aleyhine döndürebilme yollarından değil, aynı zamanda yapı-bozumcuların, ya bir metnin, bütün bir söylemin ya da hatta bütün bir inançlar sisteminin açıkladığı ya da gizlediği tutarsızlıkları, eşitsizlikleri veya hiyerarşileri kavramaya yönelmelerinden kaynaklanır. Örneğin Derrida'ya göre, Batı düşüncesinde geleneksel olarak oluşturulmuş, düzenlenmiş ve sınıflandırılmış ve bu yüzden bizi, "düzen" gibi bir kavrama karşıtı "kaos"tan daha fazla değer atfetmeye sevk edecek "ikili karşıtlıklar"ın belleklerindeki örtük hiyerarşi yapısı, bu tür öteki ikili çiftlerin yeniden sorgulanmasını zorunlu kılar. Bir terimin öteki üzerindeki önceliğinin (iyinin kötü, ışığın karanlık, aklın duygu, erkeğin kadın, efendinin köle, modelin kopya, orijinalin yeniden-üretim, edebiyatın eleştiri, yüksek kültürün popüler kültür vb. üzerindeki önceliği gibi) açığa vurduğu şey, bir terimin üstünlüğünün her zaman **Öteki**, bağımlı terimin harcanması ya da dışlanması pahasına işlemesidir. **Fark feministleri**, yalnızca erkeklerle karşı karşıya olan kadınların ya da Batılı ile karşı karşıya olan **mâdunların** konumlarını sorgulamak için değil, ayrıca Batı toplumunda bu tür metafiziksel ve ideolojik değerleri olanaklı ve yine sürekli kılan bu kavramsal karşıtlık sisteminin kendisini yapıbozuma uğratmak için de bu tür bir çözümlemeye girerler.

Öyleyse Derrida, yapıbozumun, ikili karşıtlıkları kendi değer hiyerarşileriyle açığa çıkaran, tersine çeviren ve söken, yani bir terimi öteki karşısında alçaltırken, her bir terimin öteki terimden hem *farklılaştığını* hem

de onu *ertelediğini* (Derrida'nın "différance"ı bu hareketin her iki anlamını aynı anda yakalar) görmeyi başaramayan ve böylece, örneğin "iyi", "kötü"den ayrı olsa bile, "iyi"nin anlamının, *onun* bağımlı karşıtı "kötü" ile ilişkisine bağlı olduğunu görmeyi başaramayan mantığı savunulmaz kılan aynı araç olduğunu ileri sürer. Bu, yalnızca karşıt terimler arasında bir bulaşma derecesini ima etmekle kalmaz, "her biri" ötekinin bir tür izidir, aynı zamanda bir karşıtlık biçiminde açık seçik bir ayrımı her zaman muhafaza etme olanaksızlığını da, bu nedenle bir kez daha anlamın kararsız doğasına işaret ederek, gösterir. [KL]

YAPISALCILIK

(STRUCTURALISM) Yirminci yüzyılın ilk yıllarında Ferdinand de Saussure, her biri yalnızca bir bütün olarak sistemle ilişki içinde bir anlama sahip olan, birbirine bağlı birimler sistemi olarak dili incelemeye başladığında, Batı entelektüel tarihindeki en büyük akımlardan birini başlatmıştı. Saussure, dilin temel oluşturucu kurallarını, dil işlevini gerçekleştirecekse varolması gereken derin yapıları araştırdı. Bu derin yapılar, dili kullanan insan faillerden bağımsızdır ve insan **öznesinin** ilgi odağından bu şekilde çıkarılışı, yapısalcılığın karakteristiklerinden birisidir.

Saussure'e göre dil, bir **göstergeler** sistemi idi. Bir gösterge, bir "gösterilen"den –bir zihinsel bileşen (kavram)– ve "gösteren"den –bir maddi bileşen (örneğin bir ses ya da sayfa üstünde bir işaret)– oluşuyordu. Her biri, katı ve görece sabit bir **farklar** sisteminde yerini alıyordu. "Dog"

[İngilizce’de köpek] sesi, yalnızca bir anlam taşımaya muktedir, çünkü o “dig” sesinden farklıdır. Öyleyse uzlaşım, “dog” sesini, insanın en iyi arkadaşı imgesine bağlar.

Yapısalcı dilbilim, sosyal bilimlerde, insan kültürlerinin karmaşık ürünlerinden anlam oluşturma girişiminde bulunan araştırmacılar için bir model haline geldi. Antropolog Claude **Lévi-Strauss**, yapısalcı yaklaşımın potansiyelini ilk keşfedenler arasındaydı. Akrabalık ilişkilerini belirleyen girift kuralları ve daha sonra “ilkel” halkların mitlerini yalın **ikili karşıtlıklar** bakımından çözümledi. Her iki örnekte de, bu ikili karşıtlıklar tarafından üretilen dilbilimsel/kültürel yapılar, zihinsel yapıların bir yansımasıdır: toplumsal dünyanın şekli, insan zihninin yapısı tarafından belirlenir.

Lévi-Strauss’tan sonra, Roland **Barthes**, Michel **Foucault** ve Jacques **Lacan**, yapısalcı çözümleme tarzlarını, sırasıyla, edebi incelemelere, kültür tarihine ve psikanalize uyguladılar. Her bir örnekte amaç, içinde her tikel **olayın** bir anlam kazanabileceği temel oluşturucu ilişkiler sistemini, yapıyı bulmaktır.

Bununla beraber 1960’ların sonundan itibaren yapısalcılığın dünyayı açıklamış olma yönündeki tutkulu iddialarına radikal bir tepki başladı. Jacques **Derrida** ve diğer **post-yapısalcılar**, yapısalcıların kendi dil görüşlerinin doğasında varolan radikalizmi anlama yetersizliğine odaklanarak yapısalcı poetika, antropoloji ve tarih-yazımı konusunda bir dizi yıkıcı eleştiri başlattılar. Derrida gösterenle gösterilen arasındaki uzlaşımın bağın

kırılganlığını vurgulayarak, “anlam”ın yapısalcıların düşündüğünden daha ele geçmez ve kaypak bir canavar olduğunu gösterir. [AM]

YAZAR (AUTHOR) Yapısalcılıktan postmodernizme, özellikle Fransa’da **kıta felsefesi** düşüncesinde yazarın itibarı değer kaybetmiştir. Roland **Barthes**’ın “yazarın ölümü” nosyonu, eserinin anlamından sorumlu bir otorite figürü olarak yazarın sonunu ilan edip, **iktidar** dengesini okuyucuya doğru kaydırды. Otorite figürleri, postmodernizmde genellikle uygun görülmez ve bu yüzden kültürel ikon olarak yazar nosyonuna karşı çıkılır. Postmodernist teorisyenler arasında, herhangi bir bireyin bir **metnin** anlamı üzerinde kontrol kurması gerektiği (ya da herhangi pratik bir tarzda kura-bileceği) fikri destek görmez; bu yüzden yazarın “niyetleri”ni ortaya çıkarmak, anlamsız bir çaba olarak görülür (ayrıca bkz., **yazarın ölümü**). [SS]

YAZARIN ÖLÜMÜ (DEATH OF THE AUTHOR) Roland **Barthes**’ın yazarın ölümü nosyonu, yazarın, bir **metnin** anlamının nihaî karar mercii olarak kabul edilmemesi gerektiği vurgusuyla **postyapısalcılığın** savaş naralarından biridir. Barthes’a göre **yazarlar**, otorite figürleri olarak, böylece okuru düşük bir konuma yerleştirerek değerlendirilmişlerdi. Okuru yaratıcı olması için özgürleştirmek amacıyla, yazarın ölümünü (daha doğrusu, belirli bir yazar kavrayışının, otorite figürü olarak yazarın ölümünü) istemiştir. Okuma artık pasif bir süreç değildi, okurun metinsel anlam üretimine tamamen katıldığı aktif bir

süreç olarak değerlendirilecekti. Barthes'ın ortaya koyduğu üzere, okurun doğumu yazar pahasına elde edilecekti.

Barthes'ın saldırısının ana hamlesi, aslında yazarlığı değil de, yazarları kültürel ikonlar (yazar değil, daha çok bu figüre verilen önemi işaret eden "Y" büyük harfi ile Yazar) olarak gören **modern** eğilime karşıdır ve yazarın ölümü, tasarlandığı 1960'lı yılların özgürlükçü eğilimine çok uygun, tamamen gelenek karşıtı bir nosyondur. [SS]

YAZARLIK METİNLER

(WRITERLY TEXTS) Roland Barthes, **postyapısalcı** incelemesi *S/Z*'de, **anlatı** kurgusunu iki ana tipe ayırır: yazarlık ve **okurluk**. Birincisi, okuru **metinsel** anlam üretimine katılmaya davet ederken, ikincisi, okurlar açısından pasif tüketimi destekleyen anlatıları içerir. Okurun anlatıdaki boşlukları sık sık doldurması gerekmesinden ve böylece Barthes'ın göndermede bulunduğu şekliyle, metinsel anlam üretiminin bir parçası haline gelmesinden dolayı, **modernist** metinler yazarlık sınıflamasının uygun örnekleridir. Bu tür metinlerin, okurun icat ve imgelem uygulamasına "açık" olarak düşünülmesi gerekir. Öte yandan, okurluk metinler bu tür icatları ve yaratıcı oyunları önlemek için tasarlanır. Bu sınıflandırmaya bir örnek, çok titizce yapılandırılan olay örgüsü, her şeyi bilen anlatıcısı ve apaçık ahlâkî gündemiyle okurun yanıtlama doğasını sert bir biçimde sınırlayan on dokuzuncu yüzyıl realist romanıdır.

Bu yüzden okurluk metinler, kültürel statükonun hizmetindedirler;

oysa yazarlık metinler, **yazarın** yorum üzerindeki kontrol boyutuna şüphe düşürerek, bu statükoyu temelden yoksun kılmaya yardım ederler. Bununla beraber pek çok eleştirmen, yazarlık metinlerin, kendi tarzlarında, Barthes'ın ideolojik olarak şüpheli olmakla suçladığı okurluk metinler kadar manipüle edici oldukları görüşündedirler. [SS]

YENİ TARİHSELÇİLİK (NEW HISTORICISM) 1980'lerde ortaya çıkan yeni tarihselcilik, edebiyatın tarihsel ve toplumsal bağlamlar içinde incelenmesi zorunluluğunu vurgular. Stephen Greenblatt ve dergisi *Representations* çevresinde toplanan yeni tarihselciliğin temel eleştiri alanı, erken **modern** kültürdür. Rönesans edebiyatının yeni tarihselci açıklamalarında önde gelen isimler Greenblatt, Jonathan Goldberg ve Louis Montrose'dur. Ayrıca yeni tarihselci uzantılar romantik incelemelerde (özellikle J. J. McGann, Marjorie Levinson ve Alan Liu'nun eserlerinde) ve Amerikan edebiyatı eleştirisinde (en belirgin biçimde Walter Benn Michaels'da) bulunacaktır. Amerikan yeni tarihselciliğinin Atlantik ötesi bir açılımı, İngiliz eleştirmenler, Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield'in "**kültürel materyalizm**"idir.

Yeni tarihselcilik, yeni eleştirinin, bir sanat eserine, kültürel ortamından ayrı, kendine yeten bir nesne olarak yönelen biçimci eğilimini reddeder. Aynı zamanda yeni tarihselciler, 1970'lerin Amerikan teorik ortodokslerinin, özellikle **postyapısalcılığın** ve **yapıbozumun**, kendi metodolojilerinde karşı çıkıp, yerlerine geçtikleri eleştirel okullar –yeni eleştiri

ve mit eleştirisi— kadar tarihdışı olduklarını öne sürerler. Yeni tarihselciliği daha geleneksel tarihsel eleştiriden ayıran şey, onun edebi önplanla politik arkaplan arasındaki ayrımı sorunlaştırmasıdır. Yeni tarihselcilik, **Foucault**'yu izleyerek, kendisini **metinsel** olarak dolayımlayan “tarih” kavramını ön plana çıkartır ve metni basitçe çevresindeki (ve bu yüzden hâlâ kendi dışındaki) tarihi yansıttırıyor gören önceki mimetik tarihsel eleştiri modelini sorunlaştırır. Montrose'un deyişini kullanırsak, yeni tarihselcilik “metinlerin tarihselliğini ve tarihin metinselliğini” vurgular.

Greenblatt'a göre edebi eserler, “arkalarında yatan tarihsel olgulara ilişkin sabit bir düşünüm dizisi” değildir; onlar, “muhalefet alanları”dır. Bu alandan, pek çoğu **iktidar** meselelerine yönelen birtakım Rönesans edebiyatı okumaları geliştirilir. Bazılarına göre, onların muhalefet potansiyeli devlet iktidarıyla sınırlandırılırken bazılarına göre de, bu tür yazılar başat otorite yapılarına yıkıcı bir tepki oluştururlar. **Postmodernist** teorinin tarihdışı özellikleriyle çatışsa da, Rönesans yeni tarihselciliği, onun bazı tekniklerini önemli ölçüde kullanır. Greenblatt'ın öncü eseri *Kendisini Kuran Rönesans (Renaissance Self-Fashioning)*, büyük ölçüde (“kökenler”, “kopma”, “kayıt” vb.) yapıbozumcu terminolojiye dayanır. Yeni tarihselcilik, postmodern düşüncenin sözde uyumsuz eğilimlerini edebi tarihsel soruşturmaya birleştirmeye yönelik bir girişimdir. Tarihselci yazımda şimdiye kadar yok sayılan eleştirel kaynakların, özellikle Foucault'nun eserlerinin, **Lacancı**

yeni-**Freudculuk**'un ve Clifford **Geertz**'in antropolojik teorisinin uyarlanması da aynı şekilde önemlidir. Romantik dönem yeni tarihselciliği için, Althusser ve Macherey'in Fransız yapısalcı **Marxizm**'i de önemli bir etkidir. Bununla beraber, yeni-tarihselci yazımda, hiçbir açık sistematik teorik metodoloji yoktur: Greenblatt, postmodern düşüncedeki temel figürlerden ikisine karşı, “sanat ve toplum arasındaki tarihsel ilişki ... **Jameson** ve **Lytard**'ın sunmaya çalıştıkları türden teorik olarak tatmin edici tek bir yanıtı elverişli değildir” iddiasında bulunur. Yine de, bu yazım gövdesinden bazı önemli tespitler ayırt edilebilir: otorite yapıları, yıkma/içerme tartışması, daha geniş kültürel bir anlatıyı başlatmak için anekdot kullanma eğilimi, söylemde beden kaydı ve toplumsal kimlik inşası; ve bunların hepsinde Jameson'ın şu buyruğuna adanmışlık: “Her zaman tarihselleştir!” [JStr]

YERLİYURTLULUK

(TERRITORIALITY) Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'sında (*A Thousand Plateaus*, 1980) yerliyurtluluk, bireysel **arzunun** özgür akışını kısıtlayan bir kendilik ya da kurumdur. Aile ve devlet, yerliyurtlulukların ana örnekleri olarak kabul edilir ve modern **özneyi** –kontrol edilen ve Deleuze ve Guattari'nin gördüğü şekliyle, liberal hümanizmin ve **Aydınlanma projesinin** önu alınan öznesini— üretmek için suç ortaklığı yaparlar; Deleuze ve Guattari “baskı yoksa, sabit bir özne yoktur” tezini vurgularlar. Arzunun “yersizyurtsuzlaştırılma”sı gerektiğini öne sürüp, **göçebe** varoluşu ideal bir yersizyurtsuzlaşma türü olarak ele alırlar. [SS]

YEŞİLLER / YEŞİL HAREKET (GREENS / GREEN MOVEMENT)

Modern endüstriyel ve teknolojik süreçlerin meydana getirdiği büyüyen (örneğin ozon tabakasındaki deliklerin oluşumuyla sonuçlanan) çevre tehdidi, bu kültürel eğilime karşı çıkmak ve olanaklıysa durdurmak için baskı gruplarının oluşmasına yol açmıştır. Bu tür gruplar, ortak biçimde “Yeşiller” olarak adlandırılmaktadırlar ve Batı kültüründe önemli bir etkiye sahiptirler. Yeşillerin sorguladıkları, yalnızca süreçler değil, aynı zamanda teknolojik gelişime ve daima daha yüksek tüketim düzeylerine yönelik, görünüşte doymak bilmez istekleriyle bu süreçlerin kendilerinden kaynaklandığı sosyo-ekonomik ve politik sistemlerdir de. Batı Avrupa’da, yerel ve ulusal seçimlerde bir dereceye kadar başarılı olsalar da Yeşiller, bir baskı grubu olarak çok etkin biçimde işlev gösterirler. Bu son kılık içinde onlar, kıta ana politik partilerinin ve kamu kurumlarının, araba kullanımını kısıtlayarak ve endüstriyel atık imhasını kontrol ederek çevreyi koruma gereği gibi Yeşil ilkelere en azından sözde bir destek vermelerini sağlayabilmişlerdir. Yeşil Hareket, Batılı toplumda egemen iktidar yapılarına karşı çıkmak için mevcut politik parti sınırlarını aşma tarzıyla olduğu kadar, gelişime karşı genellikle şüpheci tutumuyla da **postmodern** olarak kabul edilebilir. [SS]

YOUNG, IRIS MARION: FİLOZOF, FEMİNİST TEORİSYEN (1949-)

Young demokratik teori, feminist toplum teorisi, kadının bedensel deneyimi ve **fark** politikası üzerine yazmaktadır. Young, özellikle “Adil

bir mülkiyet paylaşımı nedir?” ve “Bireyler hangi haklara sahip olmalıdır?” gibi soruları, soyut resmî eşitlik ve bireysel özgürlük ideallerine başvurarak yanıtlayan liberal paylaşımcı adalet teorisine karşı çıkar. Young’ın somutlaşma incelemeleri, kendisini, kişiler arasındaki somut fark meselelerini kabul eden ve bağımsız içeriği bir adalet açıklamasına dâhil eden alternatif bir teoriyi formüleştirmeye yöneltti. Bu, adaletin bir paylaşım sorunu olduğuna ilişkin varsayıma başkaldırı anlamına gelir. Young’ın felsefesi, yalnızca J. S. Mill’in liberal geleneğinden değil, baskı ve egemenlik hakkında temel sorular ortaya koymada **Aydınlanma**-sonrası Alman felsefe geleneğinden de ayrılır. Liberal demokrasinin politik teorileri, bu tür soruları yanıtlarken, kapsamlı katılımcı bir çerçeve sorununa yönelmeye gereksinim duyar. Young, demokratik teorisyenlerin, genellikle beyaz Avrupalı erkek akıl ve saygınlık normlarıyla kültürel biçimde özdeşleştirilmeyen insanları dışarıda tutan bir kamu kavrayışı varsaydıklarını öne sürer.

Metodunu Alman **eleştirel teorisinden** türetmesine rağmen Young, modern homojen toplum bağlılığına karşı çıkar. Bunun yerine Young, normatif teorinin ve kamusal politikanın, toplumsal grup farklarını bastırmaktan çok, bunları olumlayarak gruba dayalı baskıyı temelden yoksun kılabileceklerini öne sürer. Onun iyi toplum görüşü, farklılaşmış, kültürel biçimde çoğul, çağdaş kentsel yaşam ağıdır. Amacı, demokratik toplumlarda farklılaştırılmış grup politikalarıyla bir grup **temsili** ilkesidir. Young, **öznel**

ve onların **arzularına** ilişkin temel anlaşılmalığa ve asimetriye karşı paylaşılmış bir öznellik ve birlikli arzular idealini elde tutan feminist somutlaşma teorilerine karşı çıkar. Farkın ve somut **Ötekilik**'in bastırılmasından korkar.

Young'ın **postmoderne** ilişkin ayırt edici tutkusu, radikal örgüt üyeleri arasındaki topluluk arzusunu tehlikeli bulur. Topluluk homojenliği üretir; bu, farkı dışarıda tutan bir hizip atmosferi yaratarak, enerjiyi politik amaçlardan uzaklaştırır. Bunun yerine Young, adil biçimde kavranan, paylaşılan ve yönetilen hizmetleri sunmada çeşitliliği ve işbirliğini besleyen bir kentsel yaşam ideali önerir. Eleştirmenler, Young'ın dostluğa karşı olmasından endişelenirler; ancak onun tartışmalı biçimde, yüz-yüze ilişkilerin şeffaflığına ve sevgisine ilişkin realist şüpheleri vardır. **İronik** biçimde Young'a atfedilen sorun, onun ayırt edici özelliğini oluşturur: fark ve çeşitlilik uğruna özdeşlik ve topluluğun reddedilişi, övüldüğü kadar sık eleştirilir. **Modern** feministler, Young'ın özdeşliğe karşı farka, birliğe karşı çokluğa, homojenliğe karşı heterojenliğe ilişkin postmodern açıklamasına sempati duyarlar, ancak nihayetinde kendisini eleştirirler. Muhtemelen kendi durumunu abartarak Young, birlikli bir arzu merkezi olarak modern benlik kimliğinin salt bir kurgu olmasına karşı çıkar. Bununla beraber Young, dile katılması ve bir benlik haline gelmesi için, çocuğun, anacıl olanla mutlu sürekliliğinden ayrılması gerektiğini kabul eder –bunun sonucu tek tek

kişilerin kimliği ve farkıdır. Basitçe ifade edilirse, hem (kimliği ve birliği koruyan) bir toplumsal ilgi etiğini hem de bir fark politikasını gerçekleştirmek güçtür. [PSA]

YÜCE (SUBLIME) Estetik bir kavram olarak yüce, klâsik dönemlere ve Longinus'un eserlerine dek geriye götürülebilir; ancak modern tezahürü içinde, on sekizinci yüzyıldan ve Edmund Burke ile Immanuel **Kant**'ın eserlerinden günümüze ulaşır. Günümüzde, **postmodern** teoride, özellikle de Jean-François **Lyotard**'ın (büyük ölçüde Kant'la bilinçli bir diyalog olan) geç felsefesinde önemli bir rol üstlenerek yine öne çıkmaya başlamıştır.

Yüce, Burke ve Kant'ta, insanları huşu durumuna sokan, insandan daha büyük bir gücü temsil eder. Temel olarak yüce, en iyi durumda büyüklüğünün ve **iktidarının** (doğanın iktidarı durumunda olduğu gibi) kavranamazlığını fark etmeye ve onun önünde kendi bayağılığını anlamaya başlayabilen bireyler tarafından kavranamaz. Lyotard'a göre yüce "sunulamayan"dır, dünyanın tam olarak anlaşılma olanağına her zaman engel olan bir unsurdur. **Büyük anlatılar** (ya da evrensel teoriler) her zaman, nihayetinde başarısız biçimde, yücenin varoluşunu reddetmeye çalışırlar. Öte yandan büyük sanat bizi, sunulamayandan haberdar kılar ve Lyotard, sanat eserlerinin, sunulamayan karşısındaki tutumları bakımından yargılanmasına doğru ilerler. [SS]

ZAPLAMA (ZAPPING) Televizyon kanalları arasında, bir uzaktan kumanda aracı kullanarak, hızlı biçimde geçiş tekniğinin ya da halk dilinde bilindiği şekliyle “zaplama”nın, en karakteristik **postmodern** eylemlerden biri olduğu öne sürülebilir. Kanallar, bireysel izleyicinin aklına estiği herhangi bir düzende birbirleriyle birleştirilebilen bir sürekli **anlatı** türü gibi ele alınırlar. Bu bakımdan, **hipermetnin** ya da **İnternet**’in işleyiş tarzıyla açık benzerlikler vardır. Zaplamanın etkisi, çizgisel anlatı akışını kırmak ve tartışmalı biçimde, belirli bir oranda izlediği şeyin içeriğinin değilse de, sekanslarının kontrolünü sunarak, izleyiciyi yetkilendirmektedir. Hiçbir şeye değilse bile, görece eleştirel olmayan bir tarzda kendilerine verilen şeyi tüketen pasif izleyiciler talep eden program yapımcılarının **büyük anlatılarına**, zaplama süreciyle meydan okunur. [SS]

ŽIŽEK, SLAVOJ: FİLOZOF, KÜLTÜR TEORİSYENİ (1949-) Žižek, 1980’lerde yıkılana kadar Yugoslavya’nın bir parçası olan Slovenya’da felsefe eğitimi aldı. Özellikle dikkat çeken *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (*The Sublime Object of Ideology*, 1989) başlıklı kitabıyla son yıllarda kültür teorisinde giderek etkili bir figür haline geldi. Diğer önemli eserleri şunlardır: *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, (*Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, 1991), *Semptomunun Keyfini*

Çıkar!; *Jacques Lacan Hollywood’da (Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood*, 1992), *Fantezi Salgını* (*The Plague of Fantasies*, 1997) ve *Kırılgan Muttak: ya da Hristiyan Miras İçin Neden Mücadele Etmeye Değer?* (*The Fragile Absolute: or Why the Christian Legacy is Worth Fighting For*, 2000). Kitap başlıklarının da işaret ettiği üzere Žižek, teorilerini hem popüler kültüre hem de politikaya uyguladığı psikanalist Jacques **Lacan**’ın hevesli bir tilmizidir. Lacan’dan birlik yoksunu **özne** nosyonunu devralır; bu “yoksunluk” duygusu üzerine yapılanmış **özne** nosyonunu. Özne, her zaman asla tamamen tatmin edilemeyen bir arzu ile hareket edecektir.

Žižek, özellikle önemli **Marxist** sahte bilinç kavramını temelden yoksun kılış tarzıyla **post-Marxizmin** en önde gelen teorisyenlerinden biridir (bkz., *İdeolojinin Yüce Nesnesi*). Žižek’in ilgilendiği kadarınca biz, vaat ettikleri şeyleri yerine getirmede başarısız oldukları zaman bile, bu vaatleri yerine getirebileceklerine kendimizi kandırdığımız için genellikle ideolojilerimizle işbirliği yaparız (bu değişmez durumdur). Kişisel deneyim desteklemekte başarısız olsa da, ideallere duyulan inanç sona ermez: Žižek’in formüllemesiyle “etkinliklerinde bir yanılsamayı izliyor olduklarını bilirler, ancak yine de bunu yaparlar”. Egemen bir kurum tarafından çeşitli hileli araçlarla (sürecin adlandırıldığı şekliyle **hegemonya** yoluyla) kendilerinden gerçek sosyo-

politik koşulları gizlenen klâsik Marxist işçi sınıfı nosyonu basit olduğu için terk edilir. Pratik açıdan işçi sınıfı “Özgürlük fikrinin özel bir sömürü biçimini maskeleydiğini bilir, ancak yine de bu Özgürlük fikrini izlemeye devam eder”. Yaşamlarımız, ideal durumunda bir “yüce nesne” – Lacan’ın “olanaksız-gerçek arzu nesnesi– olarak işlev gören ideolojiyle birlikte, Žižek’in adlandırmasıyla bir “ideolojik fantezi” üzerine kurulur.

Esin kaynağı olarak **postmodern** düşünceden çok yararlanan bir post-Marxizm’le özdeşleştirilmesine rağmen Žižek, kültürel bir hareket olarak postmodernizm ve özellikle de onun bir post-ideolojik **söyleme** doğru taşınma iddiaları konusunda müphemdir. Daha çok, Amerikalı Marxist teorisyen Fredric **Jameson** gibi Žižek de, bu post-ideolojik dönüşün “geç kapitalizm”i kontrol edenlere tamamen uygun olduğunu düşünür. Bu açıdan Žižek, (**Laclau** ve **Mouffe**’un eser-

lerinde olduğu türden) sol ve son yıllarda gelişen farklı “yeni toplumsal hareketler” grubu arasında ortak zemin yaratma yönündeki her girişime şüpheyle yaklaşarak, pek çok önde gelen post-Marxistin yapmaya eğilimli olduğundan çok daha fazlasını kendi düşüncesinde barındırır. Laclau ve Mouffe’a göre bu yeni toplumsal hareketler Marxizm’i yeniden-canlandırma fırsatını temsil etmektedirler. Žižek’e göre bunlar, muhtemelen çelişkiyle belirlenen tutarsız bir politik mesaja yol açarlar (“Afrikalı-Amerikalı etnik kimlik mücadelesi” beraberinde, solun yalnızca reddedebildiği “atacrkil ve homofobik tutumlar”a bağlılığı getirdiğinde olduğu gibi).

Žižek, odağı politik eylemden uzaklaştırarak geç kapitalizmin çıkarlarına hizmet ediyor olduğunu düşündüğünden dolayı, postmodernizmin sanal gerçeklik gibi yeni teknolojilere yönelik coşkusu konusunda da eleştireldir. [SS]

KAYNAKÇA

Aşağıdakiler, editörün önsözünde ve makalelerde göndermede bulunan metinlerin bir kaynakçasıdır. Gerekli görülen yerlerde yayının orijinal tarihi, başlıktan sonra köşeli parantez içinde verilmiştir.

Ackroyd, Peter, *Hawksmoor* (London: Hamish Hamilton, 1985).

Adair, Gilbert, *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on Culture in the 90s* (London: Fourth Estate, 1992).

Adam, Ian and Tiffin, Helen, *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Postmodernism* (Calgary, Alberta: Calgary University Press, 1990).

Ahmad, Aijaz, "Third World Literature in the Age of Multinational Capitalism", *Social Text*, 15 (1986), pp. 65-88.

Ahmad, Aijaz, *In Theory* (London and New York: Verso, 1992).

Aldridge, John W., *The American Novel and the Way We Live Now* (New York: Oxford University Press, 1983).

Anderson, Pamela Sue, *A Feminist Philosophy of Religion: The Rationality and Myths of Religious Belief* (Oxford: Blackwell, 1998).

Anderson, Pamela Sue and Clack, Beverley, eds, *Feminist Philosophy of Religion: Critical Readings* (London: Routledge, 2004).

Ang, Ien, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World* (London: Routledge, 1996).

Apple, Max, *The Propheteers* (London: Faber & Faber, 1987).

Armour, Ellen, "Beyond Belief: Sexual Difference and Religion after Ontotheology", in John Caputo, ed., *The Religious* (Oxford: Blackwell, 2001), pp. 212-216.

Auster, Paul, *The New York Trilogy* (London: Faber & Faber, 1987).

Baker Nicholson, *The Mezzanine* (London: Granta, 1989).

- Barth, John, "The Literature of Exhaustion" [1967], Malcolm Bradbury, ed., *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* (Manchester: Manchester University Press, 1977).
- Barth, John, *Letters* (New York: Putnam, 1979).
- Barth, John, "The Literature of Replenishment", *Atlantic Monthly*, 245 (1980), pp. 65-71.
- Barthelme, Donald, *Unspeakeable Practices. Unnatural Acts* (New York: Farrar, Strauss, 1968).
- Baudrillard, Jean, *Seduction* [1979], trans. Brian Singer (Basingstoke and London: Macmillan, 1990).
- Baudrillard, Jean, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983).
- Baudrillard, Jean, *America* [1986], trans. Chris Turner (London and New York: Verso, 1988).
- Bauman, Zygmunt, *Freedom* (Milton Keynes: Open University Press, 1988).
- Beauvoir, Simone de, *The Second Sex* [1949], trans. H. M. Pashley (Harmondsworth: Penguin, 1972).
- Benjamin, Walter, "Experience and Poverty" [1933], *Illuminationen* (Frankfurt-am-Mein: Suhrkamp Verlag, 1977).
- Berger, Roger, "Review of the Past the Last Post", *Postmodern Culture*, 2:2 (1992).
- Bernstein, Richard J., ed., *Habermas and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985).
- Bernstein, Richard J., *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994).
- Bordo, Susan, "Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism", in L. J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990), pp. 133-156.

- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).
- Boyne, R. and Rattansi, A., eds, *Postmodernism and Society* (London: Macmillan, 1990).
- Bradbury, Malcolm, ed., *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* (Manchester: Manchester University Press, 1977).
- Bradbury, Malcolm and Ruland, Richard, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature* (London: Routledge, 1991).
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1994).
- Brautigan, Richard, *The Hawkline Monster: A Gothic Western* (New York: Simon & Schuster, 1974).
- Brooker, Peter and Brooker, Will, eds, *Postmodern After-Images: A Reader In Film, Television, and Video* (London: Edward Arnold, 1997).
- Brooks, Ann, *Post-feminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms* (London: Routledge, 1997).
- Brown, David, *Tradition and Imagination: Revelation and Change* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
- Burroughs, William, *Naked Lunch* (Paris: Olympia, 1959).
- Burroughs, William, *Nova Express* (New York: Grove, 1964).
- Burroughs, William, *The Soft Machine* (London: Calder & Boyars, 1968).
- Burroughs, William, *The Ticket That Exploded* (New York: Grove, 1967).
- Burroughs, William, *The Place of Dead Roads* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1983).
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London and New York: Routledge, 1990).

- Butler, Judith, "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse", in L. J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990), pp. 324-340.
- Butler, Judith, "Imitation and Gender Insubordination", in D. Fuss, ed., *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (London and New York: Routledge, 1991), pp. 13-31.
- Calvino, Italo, *Cosmicomics*, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1965).
- Caputo, John D., ed., *The Religious* (Oxford: Blackwell, 2001).
- Caputo, John D. and Scanlon, Michael J., eds, *God, The Gift, and Postmodernism* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1999).
- Chambers, Iain, *Popular Culture: The Metropolitan Experience* (London: Methuen, 1986).
- Chaney, David, *The Cultural Turn: Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural Theory* (London and New York: Routledge, 1994).
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1978).
- Clough, Patricia Ticineto, *Feminist Thought: Desire, Power and Academic Discourse* (Oxford: Blackwell, 1994).
- Collins, Jim, "Genericity in the Nineties", Jim Collins *et al.*, eds, *Film Theory Goes to the Movies* (London and New York: Routledge, 1993).
- Collins, Jim, Radner, Hillary and Collins, Ava Preacher, eds, *Film Theory Goes to the Movies* (London and New York: Routledge, 1993).
- Collins, Patricia Hill, "The Social Construction of Black Feminist Thought", in B. Guy-Sheftall, ed., *Words of Fire: An Anthology of African-American Thought* (New York: New Press, 1995), pp. 338-357.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Oxford and New York: Blackwell, 1989).

- Coover, Robert, *Gerald's Party* (London: Paladin, 1986).
- Creed, Barbara, "From here to Modernity – Feminism and Postmodernism", *Screen*, 28:2 (1987), pp. 47-67.
- Crimp, Douglas, "Pictures", *October*, 8 (1979).
- Crowley, H. and Himmelweit, S., eds, *Knowing Women: Feminism and Knowledge* (Cambridge: Polity Press, 1992).
- Currie, Mark, *Postmodern Narrative Theory* (London: Macmillan, 1998).
- Debord, Guy, *The Society of the Spectacle* [1967], (Detroit, Mich.: Black and Red, 1970).
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, *Anti-Oedipus* [1972], trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen Lane (London: Athlone Press, 1984).
- Delmar, Rosalind, "What is Feminism?", in J. Mitchell and A. Oakley, eds, *What is Feminism?* (Oxford: Blackwell, 1986), pp. 8-33.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology* [1967], trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, Md. and London: Johns Hopkins University Press, 1976).
- Derrida, Jacques, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* [1993], trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge, 1994).
- Derrida, Jacques, *The Monolingualism of the Other, or, The Prosthesis of Origin*, trans. Patrick Mensah (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998).
- Diderot, Denis, *Rameau's Nephew* [1761], trans. Leonard Tancock (Harmondsworth: Penguin, 1976).
- Di Stefano, Christine, "Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism", in L. J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990), pp. 63-82.
- Docherty, Thomas, ed., *Postmodernism: A Reader* (Hemel Hempstead: Harvester, 1993).
- Doctorow, E. L., *Ragtime* (London: Macmillan, 1975).

- Eco, Umberto, *The Name of the Rose*, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983).
- Eco, Umberto, *Reflections on 'The Name of the Rose'*, trans. William Weaver (London: Secker & Warburg, 1984).
- Eco, Umberto, *Foucault's Pendulum*, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988).
- Fekete, John, ed., *Life after Postmodernism: Essays on Value and Culture* (London: Macmillan, 1987).
- Federman, Raymond, *Double or Nothing* (Chicago: Swallow, 1971).
- Federman, Raymond, ed., *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow* (Chicago, Ill.: Swallow, 1975).
- Federman, Raymond, *Take It or Leave It* (New York: Fiction Collective, 1976).
- Filler, Martin, "Building in the Past Tense", *The Times Literary Supplement*, 24 March 1989, pp. 295-296.
- Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (London: Women's Press, 1979).
- Fiske, John, *Media Matters* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1994).
- Flax, Jane, "Gender as a Social Problem: In and for Feminist Theory", *Amerikastudien/American Studies*, 31 (1986), pp. 193-213.
- Flax, Jane, "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory", in L. J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: 1990), pp. 39-62.
- Forster, E. M., *Howards End* [1910], ed. Oliver Stallybrass (Harmondsworth: Penguin, 1989).
- Foster, Hal, ed., *The Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983). Reprinted as *Postmodern Culture* (London and Concord, Mass.: Pluto, 1985).
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, vols I-III. vol. I: *The History of Sexuality: An Introduction* [1976], trans. Robert Hurley (Harmondsworth: Penguin, 1981); vol. II: *The Use of Pleasure*

- [1984], trans. Robert Hurley (Harmondsworth: Penguin, 1987); vol. III: *The Care of the Self* [1984], trans. Robert Hurley (Harmondsworth: Penguin, 1988).
- Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (London: Jonathan Cape, 1969).
- Frampton Kenneth, "Towards a Critical Regionalism", in Hal Foster, ed., *Postmodern Culture* (London and Concord, Mass.: Pluto, 1985), pp. 16-30.
- Fraser, Nancy and Nicholson, Linda J., "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism", in L. J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990), pp.19-38.
- Fried, Michael, *Three American Painters* (Cambridge, Mass.: Fogg Museum of Art, 1965).
- Frith, S. and Horne, H., *Art into Pop* (London and New York: Methuen, 1987).
- Fuss, D., ed., *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (London: Routledge, 1991).
- Gass, William, *Willie Masters' Lonesome Wife* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1967).
- Gellner, Ernest, *Postmodernism, Reason and Religion* (London: Routledge, 1992).
- Giedion, Sigfried, *Buildings in France: Building in Iron, Building in Ferro-Concrete* [1928] (Santa Monica, Calif.: Getty Center, 1995).
- Gilligan, Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983).
- Goodwin, Andrew, "Popular Music and Postmodern Theory" *Cultural Studies*, 5:2 (1991), pp. 174-203.
- Gray, Ann and McGuigan, Jim, eds, *Studying Culture: An Introductory Reader* (London: Edward Arnold, 1993).

- Grossberg, Lawrence, "The In-Difference of Television", *Screen*, 28 (1987), pp. 28-45.
- Guha, Ranajit, *Dominance Without Hegemony: History and Power in Colonial India* (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1997).
- Guy-Sheftall, B., ed., *Words of Fire: An Anthology of African-American Thought* (New York: New Press, 1995).
- Habermas, Jürgen, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22 (1981), pp. 3-14.
- Habermas, Jürgen, "Modernity – An Incomplete Project", in H. Foster, ed., *Postmodern Culture* (London and Concord, Mass.: Pluto, 1985), pp. 3-15.
- Habermas, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity* [1985], trans. Frederick Lawrence (Cambridge: Polity Press, 1987).
- Halley, Peter, *Collected Essays 1981-1987* (New York: Sonabend Gallery, 1987).
- Haraway, Donna, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science* (London and New York: Routledge, 1989).
- Haraway, Donna, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s", in L. J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990), pp. 190-233.
- Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women* (London: Free Association Books, 1991).
- Harding, Sandra, "The Instability of the Analytical Categories of Feminist Theory", in H. Crowley and S. Himmelweit, eds. *Knowing Women: Feminism and Knowledge* (Cambridge: Polity Press, 1992), pp. 338-354.
- Hartsock, Nancy, "Foucault on Power: A Theory for Women", in L. J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990), pp. 157-175.

- Heidegger, Martin, *Poetry, Language, Thought*, trans. Alan Hofstadter (New York: Harper & Row, 1971).
- Heller, Joseph, *Catch-22* (London: Jonathan Cape, 1962).
- Hitchcock, Henry-Russell and Johnson, Philip, *The International Style*, 2nd edn (New York: W. W. Norton, 1966).
- Humm, Maggie, ed., *Feminisms: A Reader* (Hemel Hempstead: Harvester, 1992).
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London and New York: Routledge, 1988).
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986).
- Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter, with Carolyn Burke (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985).
- Jameson, Fredric, "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146 (1984), pp. 53-92.
- Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", in H. Foster, ed., *Postmodern Culture* (London and Concord, Mass.: Pluto, 1985).
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991).
- Jardine, Alice, "The Demise of Experience: Fiction as Stranger than Truth?" in T. Docherty, ed., *Postmodernism: A Reader* (Hemel Hempstead: Harvester, 1993), pp. 433-442.
- Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture* [1975], 4th edn (London: Academy Editions, 1984).
- Jencks, Charles, *What is Post-modernism?* (London: Art and Design, 1986).
- Johnson, B. S., *The Unfortunates* (London: Panther, 1969).
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], ed. Chester G. Anderson (Harmondsworth: Penguin, 1977).

- Kaes, Anton, Jay, Martin and Dimendberg, Edward, eds, *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1994).
- Kant, Immanuel, *Critique of Practical Reason* [1788], trans. and ed. Mary McGregor (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Kaplan, E. Ann, *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture* (London and New York: Routledge, 1987).
- Kearney, Richard, ed., *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester: Manchester University Press, 1984).
- Kellner, Douglas, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Cambridge: Polity Press, 1989).
- Kesey, Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (New York: Viking, 1962).
- Kuhn, Annette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality* (London: Routledge and Kegan Paul, 1985).
- Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, Ill. and London: University of Chicago Press, 1962).
- Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985).
- Le Corbusier, *The Decorative Art of Today* [1925], trans. James I. Dunnnett (London: Architectural Press, 1987).
- Le Corbusier, *Towards a New Architecture* [1923], trans. Frederick Etchells (Oxford: Butterworth, 1989).
- Lem, Stanislaw, *Solaris*, trans. Joanna Kilmartin and Steve Cox (London: Faber & Faber, 1961).
- Lovibond, Sabina, "Feminism and Postmodernism", in T. Docherty, ed., *Postmodernism: A Reader* (Hemel Hempstead: Harvester, 1993), pp. 390-414.
- Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* [1979], trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).

- Lyotard, Jean-François, (with Jean-Loup Thebaud), *Just Gaming* [1979], trans. Wlad Godzich (Manchester: Manchester University Press, 1985).
- Lyotard, Jean-François, *The Differend: Phrases in Dispute* [1983], trans. George Van Den Abbeele (Manchester: Manchester University Press, 1988).
- Lyotard, Jean-François, *The Inhuman: Reflections on Time* [1988], trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Oxford: Blackwell, 1991).
- Lyotard, Jean-François, *Libidinal Economy* [1974], trans. Iain Hamilton Grant (London: Athlone Press, 1993).
- Lyotard, Jean-François, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. Elizabeth Rottenberg (Berkeley, Calif.: Stanford University Press, 1994).
- McCaffery, Larry, *Postmodern Fiction: A Bio-Biographical Guide* (Westport, Conn.: Greenwood, 1986).
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction* (London and New York: Methuen, 1987).
- McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture* (London and New York: Routledge, 1994).
- Mercer, Kobena, *Welcome to the Jungle* (London: Routledge, 1994).
- Milbank, John, Pickstock, Catherine and Ward, Graham, eds, *Radical Orthodoxy: A New Theology* (London: Routledge, 1999).
- Millet, Kate, *Sexual Politics* [1970] (London: Virago, 1977).
- Mitchell, J. and Oakley, A., eds, *What is Feminism?* (Oxford: Blackwell, 1986).
- Modleski, Tania, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age* (London and New York: Routledge, 1991).
- Morris, Meaghan, *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism* (London: Verso, 1988).
- Moseley, Rachel, "Makeover Takeover on British Television", *Screen*, 41:3 (2000), pp. 299-314.

- Nicholson, L. J., ed., *Feminism/Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1990).
- O'Brian, John, ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vols 1 and 3 (Chicago, Ill. and London: Chicago University Press, 1986, 1989).
- Ogersby, Bill and Gough-Yates, Anna, eds, *Action TV: Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks* (London: Routledge, 2001).
- Omnès, Roland, *Quantum Philosophy: Understanding and Interpreting Contemporary Science* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1999).
- Owens, Craig, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", in H. Foster, ed., *Postmodern Culture* [1983] (London and Concord, Mass.: Pluto, 1985), pp. 57-82.
- Perec, Georges, *Life: A User's Manual*, trans. David Bellos (London: Collins Harvill, 1978).
- Plantinga, Alvin, *Warranted Christian Belief* (New York: Oxford University Press, 2000).
- Prigogine, Ilya and Stengers, Isabelle, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (London: Heinemann, 1984).
- Pynchon, Thomas, *V.* (London: Jonathan Cape, 1963).
- Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49* (Philadelphia: Lippincott, 1966).
- Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (London: Jonathan Cape, 1973).
- Pynchon, Thomas, *Vineland* (London: Secker & Warburg, 1990).
- Pynchon, Thomas, *Mason & Dixon* (London: Jonathan Cape, 1997).
- Rand, Ayn, *The Fountainhead* [1943] (London: HarperCollins, 1971).
- Reed, Ishmael, *Yellow Back Radio Broke-Down* (New York: Doubleday, 1969).
- Reed, Ishmael, *Flight to Canada* (New York: Random House, 1976).
- Rich, Adrienne, *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-85* (New York: Norton, 1986).

- Rorty, Richard, "Habermas and Lyotard on Postmodernity", in Richard J. Bernstein, ed., *Habermas and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), pp. 161-175.
- Royle, Nicholas, ed., *Deconstructions: A Users' Guide* (London: Macmillan, 2000).
- Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics* [1916], ed. C. Bally, A. Sechehaye and A. Reidlinger, trans. Wade Baskin (London: Peter Owen, 1960).
- Sim, Stuart, *Fundamentalist World: The New Dark Age of Dogma* (Cambridge: Icon, 2004).
- Simon, Herbert, *Sciences of the Artificial*, 3rd edn (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).
- Sontag, Susan, *Against Interpretation, and Other Essays* (New York: Dell, 1966).
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, ed. Sarah Harasym (London and New York: Routledge, 1990).
- Stelarc, "Towards the Post-human: From Psycho-body to Cyber-system", *Architectural Design [Profile 118]*, 65:11-12 (1995), pp. 90-96.
- Storey, John, ed., *Cultural Theory and Popular Culture: Reader*, 2nd edn (Harlow: Prentice Hall, 1998).
- Storey, John, ed., *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 3rd edn (Harlow: Prentice Hall, 2001).
- Storey, John, "The Sixties in the Nineties", in Bill Ogersby and Anna Gough-Yates, eds, *Action TV: Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks* (London: Routledge, 2001).
- Sukenick, Ronald, *The Death of the Novel and Other Stories* (New York: Dial, 1969).
- Sukenick, Ronald, *Out* (Chicago, Ill.: Swallow, 1973).
- Swift, Graham, *Waterland* (London: William Heinemann, 1983).
- Tanner, Tony, *City of Words: American Fiction, 1950-1970* (London: Jonathan Cape, 1971).

- Toulmin, Stephen, *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1982).
- Toynbee, Arnold, *A Study of History*, vols I-VI, abridged by D. C. Somervell (New York and Oxford: Oxford University Press, 1947).
- Vardy, Peter, *Being Human: Fulfilling Genetic and Spiritual Potential* (London: Darton, Longman & Todd, 2003).
- Venturi, Robert, *Contradiction and Complexity in Architecture* (New York: The Museum of Modern Architecture, 1968).
- Venturi, Robert, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* [1972] (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1977).
- Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse-Five* (New York: Dial, 1969).
- Ward, Graham, *The Postmodern God: A Theological Reader* (Oxford: Blackwell, 1997).
- Ward, Graham, *The Blackwell Companion to Postmodern Theology* (Oxford: Blackwell, 2001).
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984).
- Wilson, Elizabeth, "Fashion and Postmodernism", in John Storey, ed., *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (Harlow: Prentice Hall, 1998), pp. 403-413.
- Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Women* [1792] (Harmondsworth: Penguin, 1992).
- Young, Robert, *White Mythologies: Writing History and the West* (London and New York: Routledge, 1990).
- Ziman, John, ed., *Technological Innovation as an Evolutionary Process* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

İNDEKS

1

11 Eylül, IX, 15, 129, 130, 131,
132, 134, 152, 266

2

22 Mart Hareketi, 27, 28, 255

A

Abish, Walter, 145
Abs, Hermann J., 112
Acker, Kathy, 145, 199, 200, 224
Ackroyd, Peter, 149, 200
Adair, Gilbert, 183
Adam, Ian, 71
Adams, John, 200, 201, 366
Adorno, T. W., 119, 192, 201, 202,
209, 221, 253, 262, 263, 280,
281, 293, 300, 301, 333, 343, 349
Aeschylus, 345
Afrika Ulusal Kongresi (African
National Congress, ANC), 250
Ahmad, Aijaz, 69, 70, 71, 74
Aldridge, John W., 145, 146
Alexie, Sherman, 145
Allen, Woody, 176, 330
Allington, Edward, 118
Alloway, Lawrence, 172, 389
Althusser, Louis, 73, 223, 287, 328,
359, 374, 409
Amerika, Mark, 145
Amerikan İç Savaşı, 364, 381
Amis, Martin, 202, 203
Anderson, Laurie, 159, 203, 204
Anderson, Pamela Sue, 59, 64
Ang, Ien, 136, 138
anlatı (narrative), 5, 9, 18, 19, 22,
26, 29, 32, 42, 54, 62, 63, 64, 66,

67, 72, 77, 82, 90, 113, 123, 125,
131, 138, 147, 149, 169, 175,
178, 179, 201, 204, 211, 212,
231, 233, 236, 237, 260, 268,
275, 278, 291, 300, 301, 316,
324, 326, 327, 329, 339, 349,
365, 366, 369, 370, 375, 377,
388, 393, 400, 408, 412

anti-özçülük (anti-essentialism),
39, 204, 223, 267, 296

**anti-temelcilik
(antifoundationalism)**, 3, 4, 10,
188, 205, 344, 389

Antonioni, Michelangelo, 94, 103

aporia, 68, 205, 243

Apple, Max, 156

Aquinas, St. Thomas, 251

Arac, Jonathan, 188

Aristophanes, 193

Aristoteles, 10, 193, 229, 251, 289,
353

arkeoloji (archaeology), XII, 205,
206, 258, 259

Armour, Ellen, 59

Armheim, Rudolf, 96

Arnold, Matthew, 317

arzu (desire), 7, 27, 32, 42, 48, 65,
96, 108, 113, 118, 121, 206, 207,
209, 222, 224, 227, 234, 241,
244, 249, 250, 263, 264, 272,
294, 295, 303, 308, 311, 321,
324, 349, 350, 351, 392, 409,
411, 412, 413

**arzulama-makinası (desiring-
machine)**, XVI, 7, 206, 207, 241,
349, 350

Ashbery, John, 146, 207

Asher, Michael, 254

Auerbach, Erich, 300

aura (aura), XIV, 98, 207, 221,
311, 316, 358

Auschwitz, 10, 98, 349, 353
 Austen, Jane, 372
 Auster, Paul, 145, 149, 208, 209
 Aydınlanma Projesi
 (Enlightenment Project), IX,
 18, 19, 22, 30, 32, 33, 34, 35, 39,
 62, 64, 67, 187, 188, 189, 192,
 193, 194, 200, 202, 203, 209,
 210, 222, 250, 263, 280, 293,
 323, 340, 346, 358, 359, 383,
 394, 409, 410
 Aykroyd, Dan, 176

B

Babbage, Charles, 269, 357
 Bacharach, Burt, 176
 Bacon, Francis, 77, 78, 80
 Baker, Houston Jr., 267
 Baker, Nicholson, 147, 211
 Ballard, J. G., 269, 377
 Balzac, Honoré de, 215, 239
 Banville, John, 211, 212
 Barth, John, 144, 145, 148, 154,
 212, 213, 224, 233, 238, 303,
 339, 393
 Barthelme, Donald, 145, 150, 151,
 213, 214, 393
 Barthes, Roland, XII, XVI, 5, 204,
 214, 215, 216, 238, 239, 245,
 259, 275, 291, 320, 349, 352,
 359, 372, 407, 408
 Baselitz, Georg, 113, 308, 391
 Bassey, Shirley, 166
 başkalık (alterity), 216, 256
 Bataille, Georges, 192, 199
 Bateson, Gregory, 155
 Batı Marxizmi, 263
 Baudelaire, Charles, 119, 221, 340
 Baudrillard, Jean, 12, 13, 14, 17,
 22, 27, 28, 39, 46, 52, 54, 77, 89,
 99, 100, 115, 125, 133, 134, 138,
 166, 173, 174, 175, 185, 187,

190, 191, 195, 216, 217, 222,
 240, 248, 257, 269, 275, 281,
 282, 290, 291, 321, 323, 330,
 341, 344, 346, 367, 377, 379,
 380, 381, 382, 389, 391, 397
 Bauhaus, 94, 95, 96, 103
 Bauman, Zygmunt, 56, 189, 218,
 219
 Baumbach, Jonathan, 149
 BBC, 46, 161, 232
 Beatles, 172, 182, 331, 337
 Beckett, Samuel, 208, 240, 284
 Beethoven, Ludwig van, 159, 160,
 164, 166
 Bell, Bernard Iddings, X
 Bell, Daniel, 25, 219, 220, 328,
 357, 382
 Belushi, John, 176
 Benjamin, Walter, 101, 109, 119,
 207, 208, 220, 221, 262, 300,
 394, 397
 Bentham, Jeremy, 260
 Berg, Alban, 201
 Berger, Roger, 71
 Bergson, Henri, 90, 240
 Berio, Luciano, 365
 Berlin Duvarı, 143, 265
 Berlin, Isaiah, 221, 222
 Berlioz, Hector, 157
 Bernstein, Richard J., 187, 192, 193
 Beuys, Joseph, 113, 222, 223, 308
 Bhabha, Homi K., 67, 68, 69, 70,
 167, 223, 224, 332, 336, 351
 Bickerton, Ashley, 380
 Bigelow, Kathryn, 130
 Bin Laden, Usame, 130
 Birleşmiş Milletler, 311
 Birtwistle, Harrison, 161
 Blake, Peter, 172, 290
 Blake, William, 200, 273
 Blanchot, Maurice, 324
 Bleckner, Ross, 311, 380
 Bloch, Ernst, 220, 300

Bloom, Harold, 224, 225, 242, 404
Bofill, Ricardo, 104, 225
 Bohr, Niels, 315
 Bolter, J. David, 291
 Bordo, Susan, 39, 43
 Borges, Jorge Luis, 145, 251
 Borgnine, Ernest, 132
 Borodin, Alexander, 162
 Boulanger, Nadia, 273
 Boulez, Pierre, 159, 200
 Boullée, Etienne-Louis, 276
Bourdieu, Pierre, 62, 225, 226
 Bowie, David, 160, 166, 274
 Boyle, T. Coraghessan, 145
 Bradbury, Malcolm, 144, 145, 148
Braidotti, Rosi, 41, 42, 43, 227, 274
 Brautigan, Richard, 145, 149, 150, 151
 Brecht, Bertolt, 220, 253
 Bricmont, Jean, 381
brikolaj (bricolage), 130, 138, 139, 179, 180, 227, 228
 Britten, Benjamin, 157
 Brodsky Quartet, 160
 Broodthaers, Marcel, 111, 112, 254
 Brooker, Peter ve Will, 179
 Brown, David, 62, 63
 Brown, Denise Scott, 395
 Brown, Ford Madox, 290
 Bruckner, Anton, 167
Bryars, Gavin, 228
 Buchloh, Benjamin, 367
bulanık mantıklar (fuzzy logics), 87, 228, 229, 405
 Buren, Daniel, 254, 290
 Burke, Edmund, 411
 Burroughs, William, 145, 149, 151, 152, 199, 204, 269, 356, 377
 Burton, Robert, 337
 Bush, Vannevar, 291
Butler, Judith, 21, 36, 37, 229, 230, 392

Butto, Zulfikar Ali, 370
büyük anlatı (grand narrative), IX, X, XIII, XIV, 3, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 23, 24, 29, 59, 67, 69, 88, 99, 126, 161, 204, 230, 238, 247, 269, 276, 278, 280, 297, 312, 316, 317, 322, 323, 328, 335, 336, 346, 353, 361, 362, 364, 393, 411, 412
büyülü gerçekçilik (magic realism), 231, 233, 235
 Byrne, David, 274
 Byron, Lord, 254

C

Cadogan, Pat, 377
Cage, John, 152, 159, 162, 232, 237, 347
 Calatrava, Santiago, 105
 Callinicos, Alex, 190
 Calvin, John, 63
Calvino, Italo, 145, 149, 224, 232, 233, 339
 Campion, Jane, 348
 Camus, Albert, 212
 Caputo, John, 59, 65
 Carey, Peter, 145
Carter, Angela, 145, 231, 233, 234
 Cartland, Barbara, 180, 252
 Cervantes, Miguel de, 199, 339
 Chambers, Iain, 172, 173
 Chandler, Raymond, 269, 377
 Chaney, David, 177, 178
 Chapman, Jake ve Dinos, 109
 Chapman, John Watkins, X
 Chaucer, Geoffrey, 225
 Chia, Sandro, 113, 391
 Chiba, Sonny, 388
 Childs, Lucinda, 228
 Chodorow, Nancy, 34
 Christian, Barbara, 292
 Churchill, Caryl, 146

CIA, 143
 Cicero, 193
Cixous, Hélène, 234, 235, 296, 313, 314
 Clapton, Eric, 159
 Clement, Catherine, 235
 Clemente, Francesco, 113, 308, 391
 Clough, Patricia, 42
 Clynes, Manfred, 378
 CNN, 134
 Coetzee, J. M., 145
 Cohn-Bendit, Daniel, 26, 255
 Collins, Jim, 179, 180, 181
 Collins, Patricia Hill, 40, 41
 Comte, Auguste, 92, 253
 Connor, Steven, 172
 Cooper, David, 309
Coover, Robert, 145, 147, 235, 236
 Copernicus, Nicholas, 315, 316, 355
 Costello, Elvis, 160
Coupland, Douglas, 145, 236, 237, 403
 Cowell, Henry, 162
 Cowley, Julian, 152
 Cragg, Tony, 118
 Crimp, Douglas, 114, 374, 389
 Cronenberg, David, 373
 Cruz, Ricardo Cortes, 145
 Cumhuriyetçi Parti (ABD), XIII
Cunningham, Merce, 232, 237
 Currie, Mark, 144
 Curtis, Jamie Lee, 123

Ç

çifte kodlama (double coding), 94, 180, 238, 265, 302, 303, 362, 366, 388
 Çin Kültür Devrimi, 190
çoğulculuk (pluralism), XIV, 13, 17, 37, 104, 163, 222, 224, 238,

252, 258, 268, 288, 295, 302, 322, 323, 342, 358, 400
çok anlamlılık (polysemy), 238, 252, 275, 405

D

Dada, 107, 113, 152, 223
 Dali, Salvador, 225
 Dallenbach, Lucian, 339
 Danielewski, Mark Z., 145
 Dante, 225
 Darwin, Charles, 92, 150, 258, 269
 Davenport, Guy, 156
 Dayanışma, 250
 de Beauvoir, Simone, 33, 324
 de Gaulle, Charles, 27, 255
 de Landa, Manuel, 241
de Man, Paul, 205, 242, 243, 383, 404
 de Meuron, Pierre, 105
Debord, Guy, 27, 28, 240, 248, 367, 380
 Debussy, Claude, 158, 160
 Delany, Samuel, 269, 377
Deleuze, Gilles, XVI, 7, 83, 87, 90, 105, 156, 206, 227, 240, 241, 274, 279, 287, 309, 312, 328, 349, 350, 352, 359, 360, 372, 387, 409
DeLillo, Don, 145, 208, 241, 242
 Delmar, Rosalind, 32
Derrida, Jacques, XII, XVI, 5, 6, 65, 72, 73, 74, 75, 105, 167, 169, 187, 192, 205, 215, 224, 227, 243, 244, 245, 252, 253, 256, 259, 265, 275, 276, 287, 291, 294, 297, 299, 309, 320, 324, 325, 331, 335, 337, 338, 344, 346, 350, 353, 363, 368, 372, 379, 383, 384, 389, 404, 405, 406, 407
 Descartes, René, 205, 330

Dewey, John, 368
 Di Stefano, Christine, 35
 Dick, Phillip K., 269, 377
 Dickens, Charles, 199, 200, 225
 Diderot, Denis, 188, 189, 209
différance, 6, 167, 245, 256, 406
differend, 10, 12, 246, 310
 Dilthey, Wilhelm, 90
 Disney, Walt, 156, 377
 Disneyland, 12, 54, 291
 Dixon, Jeremiah, 364
 diyalektik materyalizm, 221, 230
 Doctorow, E. L., 145, 156
 Dodd, Philip, 290
Dollimore, Jonathan, 200, 246, 247, 318, 319, 376, 408
 Domingo, Placido, 160
 Dos Passos, John, 152
 Dostoyevski, Fyodor, 188
 Douglas, Michael, 127
 Doyle, Sir Arthur Conan, 265
Duchamp, Marcel, 107, 108, 247, 248, 271, 290, 311, 376
 Durkheim, Emile, 270
Durumculuk, (Situationism), 27, 28, 240, 248, 255, 391
 Dünya Bankası, XIV, 355
 Dünya İnternet Ağı, 291
 Dworkin, Andrea, 234, 401
 Dylan, Bob, 331

E

Eagleton, Terry, 14, 223, 249, 250
Eco, Umberto, 144, 145, 149, 154, 180, 224, 238, 250, 251, 299, 303
 écriture feminine, 235, 296
 Einstein, Albert, 90, 285, 314, 315, 379
Eisenman, Peter, 105, 252
 Eisler, Hans, 162
eklenti (supplement), 252, 253
 Eleştirel Müzikoloji Grubu, 169

eleştirel teori (critical theory), 86, 191, 224, 249, 253, 263, 280, 291, 293, 333, 410
 Eliot, T. S., 152, 177, 200, 226
 Ellington, Duke, 158, 165, 167
Ellis, Bret Easton, 254
 Ellis, Vivian, 163
 Ellison, Ralph, 365
 Ellroy, James, 149
Emerson, Ralph Waldo, 403
 Emin, Tracey, 109
 empresyonizm, X, 340
 Endüstri Devrimi, 357, 380
 Engels, Friedrich, 334, 335
 Eno, Brian, 160, 274, 356
enstalasyon sanatı (installation art), 111, 112, 254
episteme, 206, 254, 383
 Euclid geometrisi, 84, 307, 332
 Evans, Walker, 115
événements, 8, 9, 10, 26, 27, 28, 255, 279, 317, 326, 328, 349, 360

F

Fanon, Frantz, 360
fark (difference), XII, XIII, 6, 12, 13, 17, 19, 20, 21, 33, 34, 35, 37, 42, 53, 59, 67, 69, 85, 95, 124, 125, 127, 128, 138, 173, 186, 202, 218, 222, 223, 226, 227, 229, 235, 238, 246, 249, 253, 256, 257, 258, 283, 289, 293, 295, 299, 302, 305, 307, 314, 320, 343, 344, 354, 361, 363, 367, 375, 380, 392, 406, 410, 411
fark feminizmi (difference feminism), XII, 7, 235, 256, 309, 359, 406
 faşizm, 7, 191, 219, 221, 349
 Fatou, Pierre, 261
 FBI, 131
Federman, Raymond, 145, 150, 155, 257

Fekete, John, 182
feminizm, 13, 21, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 43, 213, 217, 227, 234, 256, 292, 295, 314, 321, 322, 341, 353, 354, 356, 358, 359, 360, 363, 365, 384, 385, 401
 fenomenoloji, 240, 262, 294, 304, 309, 324
Feyerabend, Paul, 257, 258, 259
 Fichte, J. G., 304
 Filler, Martin, 104
 Fincher, David, 130
 Firestone, Shulamith, 31
 Fish, Stanley, 347
 Fiske, John, 174
 Flanagan ve Allen, 271
 Flax, Jane, 34, 35, 36
 Forster, E. M., 151, 254
 Forsythe, William, 228
 Fossey, Dian, 86
 Foster, Hal, 22
 Foster, Jodie, 128
Foucault, Michel, XII, XVI, 6, 7, 90, 115, 169, 191, 192, 206, 216, 227, 240, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 277, 278, 281, 282, 291, 297, 298, 309, 318, 320, 321, 323, 344, 350, 352, 353, 359, 360, 372, 375, 380, 382, 383, 389, 390, 397, 407, 409
 Four Tops, 181
 Fowles, John, 149, 150, 151
fraktaller (fractals), 84, 229, 261, 262, 332, 333
Frampton, Kenneth, 99, 100, 101, 104, 262
 Franco, General, 225
Frankfurt Okulu (Frankfurt School), 23, 191, 201, 221, 253, 262, 263, 280, 293, 333
 Fransız Devrimi, 147, 209, 259, 260
 Fraser, Nancy, 35, 36
 French, Philip, 148

Freud, Sigmund, 8, 21, 26, 129, 156, 164, 169, 205, 206, 224, 236, 244, 263, 264, 277, 295, 309, 313, 320, 326, 328, 333, 335, 357, 374, 409
 Fried, Michael, 107
 Friedan, Betty, 292
Friedman, Kinky, 149, 265
 Friedman, Milton, 222
 Fries, J., 188, 304
 Frost, Mark, 326
 Fry, Roger, 107
 Fuentes, Carlos, 231
Fukuyama, Francis, XIV, 220, 237, 265, 266, 381, 382
 Fuller, Buckminster, 106
 fütürizm, 247, 340

G

Galler Prensi, 396
 Gama, Vasco da, 370
 Garbarek, Jan, 160
 Gass, William, 145, 150, 151
Gates, Henry Louis Jr., 267, 268
 Gaudi, Antonio, 225
 Gayle, Addison, 381
Geertz, Clifford, 268, 277, 409
 Gehry, Frank, 105
 Gellner, Ernest, 61
 Genet, Jean, 235, 245, 274, 284
 genetigi değiştirilmiş ürünler, 91
 Gesualdo, Carlo, 160
Gibson, William, 145, 199, 269, 270, 298, 373, 377, 378
Giddens, Anthony, 270, 271
 Gide, Andre, 339
 Giedion, Sigfried, 101
 Gielgud, Sir John, 277
Gilbert ve George, 109, 118, 271, 272
 Gillespie, Maria, 138
 Gilligan, Carol, 34

Gilroy, Paul, 336
Glass, Philip, 160, 200, 226, 228, 273, 274, 338, 347, 348, 368
 Glock, Sir William, 161
 Glover, Danny, 126
 Godard, Jean-Luc, 182
 Goldberg, Jonathan, 408
 Goldoni, Carlo, 347
 Goldsmith, Sir James, 46
 Goodall, Jane, 84, 85, 86
 Goodwin, Andrew, 176, 177
 Górecki, Henryk, 157
 Gounod, Charles, 160, 162
 Gowan, James, 385
göçbecilik (nomadism), 41, 42, 101, 113, 227, 274, 308, 391, 409
gösterge (sign), 4, 5, 52, 77, 87, 103, 107, 111, 124, 134, 135, 145, 179, 208, 215, 216, 217, 253, 274, 275, 276, 289, 299, 313, 367, 374, 379, 380, 385, 406
göstergebilim (semiotics, semiology), 42, 52, 83, 168, 214, 251, 262, 275, 297, 302, 308, 374, 390
gösteri (spectacle), 27, 28, 240, 248, 376
 Graham, Dan, 396
 Graham, Martha, 237
gramatoloji (grammarology), 245, 252, 276, 384
 Gramsci, Antonio, 287, 342
 Grass, Günter, 144
Greenaway, Peter, 276, 347, 348, 356
 Greenberg, Clement, 108, 110
Greenblatt, Stephen, 269, 277, 278, 408, 409
 Griffith, Nanci, 166
 Grimm Kardeşler, 236
 Grossberg, Lawrence, 140
 Grosz, Elizabeth, 296

Guattari, Félix, XVI, 7, 24, 83, 87, 156, 206, 241, 274, 278, 279, 312, 349, 350, 352, 359, 360, 387, 409
 Guha, Ranajit, 69, 332, 372
 Guinness, Alec, 176

H

Haacke, Hans, 111, 112, 254
Habermas, Jürgen, 14, 22, 23, 86, 187, 192, 193, 253, 256, 280, 281, 343, 347
 Hacking, Ian, 86
 Hall, Stuart, 71, 336
Halley, Peter, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 281, 282, 311, 374, 380
 Hamilton, Linda, 126
 Hamilton, Richard, 172
 Handke, Peter, 144
Haraway, Donna, 38, 41, 42, 43, 80, 81, 82, 84, 90, 282, 283, 378
 Harding, Sandra, 43, 80
 Harle, John, 160
 Harrison, Wallace, 311
Hartman, Geoffrey, 224, 242, 337, 404
 Hartsock, Nancy, 39, 40, 41
 Harvey, David, 341
 Harvey, Marcus, 109
Hassan, Ihab, 284
 Hawkes, John, 149
Hawking, Stephen, 285, 286, 306
 Hawthorn, Geoffrey, 72
 Hayek, Friedrich von, 222
Hegel, G. W. F., 26, 188, 192, 193, 202, 218, 240, 245, 253, 256, 265, 286, 287, 300, 304, 316, 320, 333, 334, 343
hegemonya (hegemony), 69, 224, 287, 288, 328, 389, 412
Heidegger, Martin, 26, 68, 77, 86, 87, 92, 119, 192, 240, 243, 262,

286, 288, 289, 294, 309, 324,
325, 330, 333, 358, 369, 379,
394, 395
Heisenberg, Werner, 228, 315
Hejinian, Lyn, 145
Heller, Joseph, 153
Hemingway, Ernest, 284
Hendrix, Jimi, 157, 159, 225
Herder, Johann Gottfried von, 222
Herodotus, 317
Herzog, Jacques, 105
Hristiyan, XIII, XIV, 60, 61, 62,
63, 64, 260, 312, 313, 339, 389
Hristiyan Sağ, XIII, XIV
HIV, 91
Hilliard Ensemble, 160
hipergerçeklik (hyperreality), 52,
100, 133, 134, 173, 194, 217,
240, 242, 248, 269, 290, 380
hipermetin (hypertext), 151, 236,
245, 291, 412
Hiroşima, 98, 128
Hirst, Damien, 109, 118, 289, 290
Hitchcock, Henry-Russell, 103
Hitler, Adolf, 225
Hollywood, 121, 124, 125, 129,
132, 161, 167, 178, 310, 326,
327, 374
Hollywood, Amy, 59
Holokost, 128, 257
Hooker, John Lee, 158
hooks, bell, 292, 401
Hopper, Yüzbaşı Grace Murray,
357
Horkheimer, Max, 192, 201, 202,
209, 253, 262, 263, 293, 333
Howe, Susan, 146
Hudnut, Joseph, XI
Hume, David, 205, 240
Hume, Gary, 109
Humeyni, Ayetullah, 370
Humm, Maggie, 31
Hunt, William Holman, 290

Husserl, Edmund, 26, 240, 286,
294, 304, 309, 324
Hutcheon, Linda, 36, 146, 238
Huyssen, Andreas, 171, 172
hümanizm, 126, 187, 352, 359, 383,
396, 409

I

IBM, 332
I-Ching, 152
Ingber, Donald, 106
Irigaray, Luce, XII, 7, 33, 229,
235, 295, 296, 303, 313, 314
Ives, Charles, 162
Izenour, Stephen, 395

İ

iğrençlik (abjection), 327, 375
ikili karşıtlıklar (binary oppositions), 70, 224, 233, 253,
297, 324, 336, 350, 383, 392,
406, 407
İkinci Dünya Savaşı, XI, 222, 232,
237, 262, 357, 364
iktidar (power), 6, 23, 29, 31, 36,
37, 38, 40, 48, 66, 69, 79, 81, 89,
111, 112, 115, 126, 179, 200,
203, 206, 216, 220, 224, 226,
229, 246, 249, 250, 251, 255,
256, 259, 260, 263, 275, 277,
282, 297, 298, 311, 314, 317,
318, 319, 332, 341, 349, 350,
351, 352, 357, 362, 367, 372,
374, 375, 380, 382, 383, 389,
397, 400, 401, 407, 409, 410, 411
imgencilik, 340
İnsan Geni Projesi, 259
insanın ölümü (death of man),
260, 298, 352

İnternet (Internet), 51, 98, 137, 139, 298, 299, 312, 330, 345, 357, 378, 397, 404, 412
İnternet, (Internet), 298
ironi (irony), XI, 18, 45, 54, 56, 60, 63, 78, 87, 120, 122, 142, 146, 151, 166, 177, 179, 188, 204, 215, 217, 225, 232, 237, 252, 271, 273, 283, 299, 310, 314, 329, 333, 362, 366, 369, 370, 389, 390, 403, 411
İslâm, XIII, 60, 312, 313, 370
İşçi Gücü, 28, 328
iz (trace), 113, 245, 277, 281, 299, 383

J

Jackson, Samuel L., 122
Jacobs, Jane, 302
Jaffe, Harold, 145
James, William, 369
Jameson, Fredric, 14, 19, 22, 24, 25, 26, 29, 69, 70, 77, 101, 102, 104, 122, 124, 125, 128, 132, 135, 148, 156, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 191, 192, 300, 301, 302, 331, 341, 389, 409, 413
Jardine, Alice, 40
Jencks, Charles, XI, XII, 94, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 238, 290, 301, 302, 303, 362, 366
Jenkins, Henry, 138
Jenkins, Karl, 160
Johns, Jasper, 182, 237
Johnson, B. S., 151
Johnson, Barbara, 405
Johnson, Howard, 156
Jones, Ann Rosalind, 296
Jong, Erica, 199
Jordan, Neil, 234
Jordanova, Ludmilla, 80
Jordon, June, 201

Jorn, Asger, 248
Josquin des Pres, 162
jouissance, 215, 303
Joyce, James, 144, 147, 155, 314
Joyce, Patrick, 400
Julia, Gaston, 261
Jung, C. G., 156

K

Kafka, Franz, 119, 188, 284, 344
Kandinsky, Wasily, 164
Kant, Immanuel, XVI, 11, 18, 21, 23, 64, 288, 304, 305, 309, 328, 358, 382, 411
kaos eşiği (edge of chaos), 305, 306
kaos teorisi (chaos theory), 84, 305, 307, 361, 390
kapitalizm, XIV, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 69, 71, 89, 104, 108, 116, 119, 124, 126, 132, 135, 137, 190, 191, 192, 202, 216, 219, 241, 249, 250, 253, 271, 279, 287, 292, 293, 300, 301, 319, 333, 335, 339, 340, 343, 346, 355, 375, 381, 389, 401, 413
Kaplan, E. Ann, 140
kara delikler (black holes), 285, 306, 361, 388
karmaşıklık teorisi (complexity theory), 84, 86, 87, 305, 306, 307, 361
katastrof teorisi (catastrophe theory), 84, 307, 308, 333, 361, 389, 390
Katz, Steve, 145
Kellner, Douglas, 187, 191, 192, 194
Kelly, Mary, 109
Kennedy, John F., 241, 242
Kennedy, Nigel, 159
Kesey, Ken, 153

khōra (chora), 308
kıta felsefesi (continental philosophy), 14, 287, 294, 308, 309, 368, 407
kıyaslanamazlık (incommensurability), 11, 34, 156, 222, 246, 258, 309, 310, 316, 355, 358
Kiefer, Anselm, 109, 111, 113, 223, 308, 391
Kierkegaard, Søren, 119
Kingston, Maxine Hong, 145
Kipling, Rudyard, 372
Kojève, Alexandre, 265
komünizm, 9, 13, 28, 190, 203, 219, 221, 265, 279, 333, 335, 340, 342, 353, 382
Koolhaas, Rem, 310
Koons, Jeff, 111, 114, 117, 247, 290, 311, 312, 380
Korngold, Erich, 161, 162
Kosinski, Jerzy, 145
Kosko, Bart, 229
Kozmik Artalan Kâşif Uydusu (COBE), 286
köksap (rhizome), 83, 312
köktencilik (fundamentalism), X, XII, XIII, XIV, 15, 20, 60, 204, 237, 266, 312, 313, 355, 361, 362
Körfez Savaşı (1991), 12, 14, 134
Körfez Savaşı (2003), 134
Kristeva, Julia, 168, 169, 215, 275, 296, 297, 303, 308, 313, 314, 337, 374, 375, 381
Kronos String Quartet, 159
Kruger, Barbara, 109, 389
kuantum mekaniği (quantum mechanics), 77, 228, 259, 285, 286, 314, 378, 400
Kubilay Han, 233
Kuhn, Annette, 32
Kuhn, Thomas, 78, 79, 211, 257, 258, 260, 309, 315, 316, 355

Kundera, Milan, 145
Kushner, Tony, 146
Kuspit, Donald, 389
kübizm, 247, 340, 382
küçük anlatı (little narrative), 9, 12, 101, 204, 231, 238, 316, 317
kültür incelemeleri (cultural studies), 64, 169, 317, 318, 335, 341, 359
kültürel antropoloji, 268, 269
kültürel görecilik (cultural relativism), XIV, 163, 317
kültürel materyalizm (cultural materialism), 246, 318, 375, 376, 408
küreselleşme (globalization), 51, 98, 106, 123, 125, 143, 167, 319, 359, 380

L

Lacan, Jacques, 169, 224, 225, 277, 278, 295, 313, 320, 321, 353, 407, 409, 412, 413
Laclau, Ernesto, 13, 24, 287, 321, 322, 342, 360, 413
Laing, R. D., 278
Landow, George P., 291
Lanier, Jaron, 373
Latour, Bruno, 81, 82, 90, 91, 323
Lawler, Louise, 109
Lawrence, D. H., 148
Le Corbusier, 53, 94, 95, 97, 311, 385
Lem, Stanislaw, 145, 149
Lenin, V. I., 190, 203
Lentricchia, Frank, 242
Leonard, Elmore, 388
Lethem, Jonathan, 145
Levinas, Emmanuel, 299, 324, 325
Levine, Sherrie, 114, 115, 311, 374, 380, 389
Levinson, Marjorie, 408

Lévi-Strauss, Claude, 5, 85, 227,
268, 297, 320, 323, 324, 352,
359, 407
Leyner, Mark, 145
**libidinal ekonomi (libidinal
economy)**, 8, 206, 272, 326, 328,
360
Lichtenstein, Roy, 290
Lihotsky, Grete, 95
Lincoln, Abraham, 147
Liszt, Franz, 159
Liu, Alan, 408
Livingstone, Ira, 90
Llosa, Mario Vargas, 145
Longinus, 411
Loorde, Audre, 401
Lorenz, Edward, 305
Lovecraft, H. P., 240
Lovelace, Ada, 357
Lovibond, Sabina, 32, 35
Lowell, Robert, 207
Lucretius, 240
Lukács, György, 188, 220, 253,
286, 300, 301
Lukasiewicz, Jan, 228
Lupertz, Markus, 113, 391
Lynch, David, 55, 141, 326, 327
Lyotard, Jean-François, IX, XVI,
3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
28, 29, 30, 32, 35, 62, 65, 67, 72,
73, 83, 84, 87, 88, 89, 91, 92,
101, 126, 156, 172, 186, 188,
190, 191, 192, 204, 205, 206,
220, 222, 224, 230, 231, 238,
240, 246, 247, 248, 254, 256,
257, 269, 278, 280, 281, 298,
299, 301, 302, 303, 307, 309,
310, 316, 317, 321, 323, 326,
328, 329, 332, 335, 336, 341,
344, 346, 347, 349, 350, 353,
358, 359, 360, 361, 362, 381,
389, 390, 391, 393, 409, 411

M

Macdonald, Dwight, 331
Macherey, Pierre, 223, 246, 409
Madonna, 168
mâdun teorisi (subaltern theory),
331, 384, 406
Major, Clarence, 365
Major, John, 45, 48
Malevich, Kazimir, 115, 380
Mallarmé, Stéphane, 156, 284, 314
Mallock, W. H., 356
Mamet, David, 146
Mandel, Ernest, 19, 300
Mandelbrot, Benoit, 83, 84, 89,
261, 262, 332, 333
Manet, Edouard, 112
Mann, Thomas, 344
Mao Zedong, 190, 201
Marcel, Gabriel, 324
Marcuse, Herbert, 201, 253, 262,
263, 293, 300, 333, 334
Marion, Jean-Luc, 65
Márquez, Gabriel Garcia, 145
Martin, Dean, 178
Marx, Karl, XVI, 18, 24, 26, 150,
190, 202, 218, 279, 286, 287,
300, 318, 328, 333, 334, 335,
340, 343, 350
Marxizm (Marxism), 3, 8, 9, 12,
13, 18, 24, 25, 26, 28, 30, 32, 33,
40, 51, 52, 69, 71, 79, 135, 172,
187, 189, 190, 191, 206, 214,
216, 218, 223, 225, 230, 248,
249, 253, 255, 261, 263, 286,
287, 288, 290, 291, 298, 300,
309, 316, 317, 321, 322, 323,
326, 328, 333, 334, 335, 336,
341, 342, 349, 350, 353, 359,
360, 361, 362, 374, 383, 393,
409, 412, 413
Mason, Charles, 364
Massumi, Brian, 90
McCaffery, Larry, 144

- McElroy, Joseph, 145
 McGann, J. J., 408
 McGregor, Ewan, 277
 McHale, Brian, 144, 146
 McKinnon, Catherine, 401
McLuhan, Marshall, 136, 150, 217, 330, 331
 McRobbie, Angela, 173
 Meinhof, Ulrike, 108, 367
melezlik (hybridity), 24, 26, 82, 83, 85, 92, 99, 114, 116, 139, 141, 143, 167, 223, 238, 279, 285, 302, 303, 323, 335, 336, 365, 367, 378, 380
 Melville, Herman, 240
 Mercer, Kobena, 173
 Merleau-Ponty, Maurice, 324
meşrulaştırma (legitimation), 11, 19, 26, 32, 34, 38, 101, 112, 209, 226, 277, 280, 336, 340, 383
metin (text), 69, 71, 72, 75, 77, 144, 149, 170, 175, 178, 199, 205, 206, 208, 211, 214, 216, 218, 223, 225, 226, 231, 238, 242, 243, 246, 251, 256, 257, 259, 267, 275, 277, 288, 291, 310, 317, 336, 337, 344, 350, 352, 356, 372, 375, 381, 393, 397, 405, 407, 408, 409
metinlerarasılık (intertextuality), 121, 133, 134, 136, 139, 140, 141, 168, 170, 178, 179, 180, 245, 275, 276, 337, 365, 388
 Metropolitan Mimarlık Bürosu (OMA), 310
mevcudiyet (presence), 6, 98, 132, 168, 217, 276, 288, 289, 331, 337, 338
mevcudiyet metafiziği (metaphysics of presence) bkz. mevcudiyet, 336, 337
 Michaels, Walter Benn, 408
 Michelangelo, 273
 Milbank, John, 62, 63
 Milhaud, Darius, 365
 Mill, J. S., 410
 Miller, D. A., 392
 Miller, Henry, 284
 Miller, J. Hillis, 224, 242, 243, 404
 Millett, Kate, 31
minimalist müzik (minimalist music), 200, 201, 228, 273, 276, 338, 347, 348, 365, 367, 368
 Minsky, Marvin, 404
mise-en-abyme, 339
modernite (modernity) bkz. modernizm, X, XI, XII, XIII, 7, 17, 18, 22, 30, 39, 59, 66, 70, 77, 86, 93, 107, 117, 119, 125, 158, 183, 184, 186, 187, 189, 191, 192, 194, 195, 200, 206, 207, 211, 215, 218, 219, 228, 232, 236, 247, 262, 270, 271, 272, 274, 281, 288, 297, 301, 308, 310, 311, 317, 323, 329, 333, 334, 339, 340, 341, 343, 346, 347, 349, 352, 355, 359, 361, 363, 366, 391, 394, 395, 396, 397, 408, 411
modernizm (modernism), X, XI, XII, 15, 26, 32, 33, 38, 50, 54, 83, 91, 94, 99, 101, 103, 105, 106, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 119, 135, 144, 148, 151, 160, 162, 163, 171, 172, 175, 177, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 194, 201, 218, 220, 252, 253, 262, 272, 281, 284, 302, 310, 338, 340, 341, 343, 357, 362, 365, 366, 368, 382, 385, 391, 395
 Modleski, Tania, 37, 39, 40, 43
 Moi, Toril, 296
 Mondrian, Piet, 111, 380
 Monteverdi, Claudio, 157, 162
 Montrose, Louis, 408, 409

More, Sir Thomas, 200
 Morecambe ve Wise, 272
 Morley, David, 138
 Morricone, Ennio, 388
Morris, Meaghan, 37, 43, 341
 Moseley, Rachel, 135
Mouffe, Chantal, 13, 24, 287, 321, 322, 342, 360, 413
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 159, 161, 348
 MTV, 133, 140, 160
 Muhafazakâr Parti, 45
 Mulvey, Laura, 375
 Munch, Edvard, 273
 Musil, Robert, 188
 Myers, Mike, 175, 176, 178

N

Nabokov, Vladimir, 145
 Napoleon, 225
 Nath, Pandit Pran, 368
negatif diyalektik (negative dialectics), 202, 263, 343
 Negri, Antonio, 279
 Nelson, Theodore H., 291
 neo-geo bkz. **simülasyonizm**, 109, 282
neo-modernizm, 343
 Neumann, Johann von, 404
 Newman, Barnett, 111, 380
 Newton, Sir Isaac, 165, 209, 285
 Nicholson, Linda, 35, 36
Nietzsche, Friedrich, XVI, 4, 18, 21, 26, 88, 192, 238, 240, 309, 335, 344, 345, 358, 382, 394, 395
 Nixon, Richard, 201
nokta.com, 133, 137, 139, 148, 345
 Noland, Kenneth, 107
Norris, Christopher, 14, 46, 346, 347
 Norton, Edward, 130
 Novalis, 188

Nozick, Robert, 222
 Nükleer Silahsızlanma Kampanyası, 159
Nyman, Michael, 159, 161, 276, 338, 347, 348, 366

O

O'Brien, Flann, 339
 Oasis, 226
Oedipus, 7, 207, 224, 264, 313, 321, 349
okurluk metinler (readerly texts), 215, 349, 408
olay (event), 10, 22, 26, 82, 131, 272, 329, 349, 391, 407
 Oldenburg, Claes, 290
 Olitski, Jules, 107
 Oliva, Achille Bonito, 113, 114, 308, 391
 Omnès, Roland, 92
 Op-art, 290
 Oppenheimer, J. Robert, 285, 306
organsız beden (body without organs), 350
oryantalizm (orientalism), 69, 350, 351, 372
 Oswald, Lee Harvey, 241, 242
 Owens, Craig, 34, 39

Ö

Öteki (other), 33, 42, 69, 126, 127, 199, 202, 216, 223, 230, 256, 278, 283, 293, 313, 314, 325, 326, 331, 336, 351, 352, 360, 376, 381, 383, 406, 411
özne (subject), 21, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 65, 72, 80, 84, 86, 118, 138, 166, 170, 180, 187, 205, 207, 216, 222, 224, 227, 230, 234, 241, 249, 259, 260, 264, 279, 282, 283, 292, 295,

296, 297, 298, 304, 309, 313,
331, 332, 350, 351, 352, 358,
359, 367, 375, 380, 386, 406,
409, 410, 412

**öznenin ölümü (death of the
subject) bkz. insanın ölümü,**
298

P

paganizm (paganism), 10, 353

Paglia, Camille, 292, 353, 354

Pannwitz, Rudolf, X

**paradigma değişikliği (paradigm
shift),** 78, 157, 260, 315, 355

Parker, Charlie, 157

Parker, Horatio, 157

Parmigianino, Francesco, 207

Parry, Benita, 71

Pärt, Arvo, 161

Patterson, Richard, 109

Paulin, Tom, 373

Pavarotti, Luciano, 158

Paz, Octavio, 231

**pazar köktencililiği (market
fundamentalism), XIII, XIV, 15,**
204, 319, 355, 356

Peirce, C. S., 368

Penn, Sean, 132

Penrose, Roger, 285, 306

Perec, Georges, 144, 154

Perelman, Bob, 146

Perot, Ross, 45

Phillips, Lisa, 374

Phillips, Tom, 356

philosophes, 188, 194, 209

Pitt, Brad, 126, 130

Plant, Sadie, 356, 357

Plantinga, Alvin, 63

Plath, Sylvia, 207

Platon, 243, 244, 295, 308, 324

Plotinus, 92

Poe, Edgar Allan, 208

Poincaré, Henri, 261

Pol Pot, 128

Polo, Marco, 233

pop art, 172, 272, 396

Popper, Sir Karl, 257, 258, 316

**post-endüstriyalizm (post-
industrialism),** 19, 116, 219,
220, 298, 311, 328, 357, 380, 382

post-felsefe (post-philosophy), 14,
358, 368

post-feminizm (post-feminism),
37, 353, 358, 359

posthümanizm (posthumanism),
359

**postkolonyalizm
(postcolonialism),** 60, 67, 71, 74,
167, 231, 332, 335, 359, 372,
383, 384

post-Marxizm (post-Marxism),
13, 24, 190, 250, 263, 279, 321,
322, 342, 360, 412, 413

post-minimalizm, 201

**postmodern bilim (postmodern
science),** 9, 77, 78, 80, 82, 83,
84, 86, 89, 92, 332, 361, 391

postmodernite (postmodernity),
18, 27, 47, 67, 77, 82, 84, 88, 89,
110, 118, 132, 133, 143, 172,
173, 184, 185, 186, 187, 195,
217, 219, 231, 240, 242, 259,
271, 279, 283, 299, 306, 307,
312, 323, 324, 328, 329, 330,
334, 336, 339, 340, 346, 353,
355, 357, 361, 380

postmodernizm (postmodernism),
XVI, 3, 17, 34, 45, 59, 67, 77, 94,
107, 121, 133, 143, 157, 171,
183, 200, 201, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 211, 212,
213, 216, 217, 218, 219, 221,
222, 223, 224, 225, 227, 228,
232, 233, 234, 237, 238, 244,
246, 247, 248, 250, 254, 255,

256, 257, 262, 263, 265, 267,
268, 269, 270, 271, 274, 275,
276, 277, 280, 281, 284, 285,
286, 287, 288, 289, 292, 294,
296, 297, 298, 300, 301, 303,
304, 305, 307, 308, 309, 311,
312, 316, 319, 320, 321, 327,
336, 337, 339, 341, 343, 344,
345, 346, 352, 356, 358, 359,
360, 361, 362, 363, 364, 365,
367, 369, 370, 372, 373, 374,
375, 377, 378, 380, 381, 382,
383, 385, 386, 387, 388, 389,
390, 392, 393, 394, 395, 397,
398, 400, 403, 407, 409, 410,
411, 412, 413

post-postmodernizm (post-
postmodernism), 15, 144, 362

postyapısalcılık
(poststructuralism), XII, 4, 7,
73, 114, 156, 166, 168, 205, 214,
216, 238, 252, 256, 275, 286,
287, 294, 297, 298, 300, 303,
309, 312, 313, 320, 324, 332,
337, 338, 346, 349, 352, 359,
360, 363, 368, 372, 381, 384,
389, 407, 408

Pound, Ezra, 152

Powers, Richard, 145

Presley, Elvis, 166

Prigogine, Ilya, 86, 89, 90, 279

Prince, Richard, 389

Proust, Marcel, 144, 240

Ptolemaosçu astronomi, 315, 316,
355

Puccini, Giacomo, 158, 161

Purcell, Henry, 347, 348

Pynchon, Thomas, 145, 146, 154,
269, 363, 364, 377, 393

Q

Queen, 159

Quine, Willard Van Orman, 85, 309

R

Rabelais, François, 15, 337

Radical Science, 79

Radyo 3, 161, 232

Rameau, Jean Philippe, 162, 188,
189

Rand, Ayn, 94

Rauschenberg, Robert, 237

Ray, Thomas S., 88, 404

Reagan, Ronald, 203

Reed, Ishmael, 145, 147, 149, 365

Reich, Steve, 160, 200, 228, 273,
274, 338, 339, 347, 348, 365,
366, 368

Rembrandt, 118, 290

Renk Alanı resmi, 282

Resnais, Alain, 98

retro, 45, 46, 254, 366

Rheingold, Howard, 298

Ricardo, David, 335

Ricardou, Jean, 339

Rich, Adrienne, 41, 401

Richardson, Samuel, 147, 249

Richter, Gerhard, 108, 109, 366,
367

Ricks, Christopher, 331

Ricoeur, Paul, 262, 335

Riley, Terry, 200, 338, 367, 368

Rimbaud, Arthur, 284

Roh, Franz, 231

Roiphe, Katie, 292

Rolling Stones, 172

Roosevelt, F. D., 291

Rorty, Richard, 14, 17, 86, 192,
299, 309, 347, 368, 369

Rose, David, 165

Rosenblum, Robert, 271

Rosenquist, James, 108

Rosler, Martha, 109

Rossellini, Isabella, 128

Roth, Tim, 122

Rothko, Mark, 116

Rousseau, Jean-Jacques, 188, 243, 252, 253
 Rovatti, Pier Aldo, 394
 Rowling, J. K., 143
 Rönesans, 6, 52, 118, 246, 269, 278, 318, 380, 408, 409
 Ruland, Richard, 144
Rushdie, Salman, 145, 231, 233, 235, 370, 371
 Russ, Joanna, 145
 Ryman, Robert, 380

S

Saatchi, Charles, 290
 Sade, Marquis de, 199, 234, 284, 354
Said, Edward, 22, 69, 224, 350, 351, 360, 372, 373
 Salieri, Antonio, 161
 Salle, David, 109, 111
sanal gerçeklik (virtual reality), 184, 269, 373, 377, 378, 413
 Sapir-Whorf hipotezi, 309
 Sartre, Jean-Paul, 26, 73, 300, 301, 324
 Saussure, Ferdinand de, 4, 5, 215, 245, 267, 275, 320, 406
 Schelling, Friedrich, 304
 Schiele, Egon, 115
 Schlegel, Friedrich, 119, 188
 Schleiermacher, Friedrich, D. E., 188, 394
 Schlesinger, Arthur Jr., 242
 Schoenberg, Arnold, 160, 161, 163, 164, 232
 Schopenhauer, Arthur, 293, 304
 Schwarzenegger, Arnold, 126
 Scorsese, Martin, 129
 Scott, Joanna, 145
 Sedgwick, Eve Kosofsky, 247, 392
 Sellars, Peter, 201
 Sellers, Peter, 176
semanaliz (semanalysis), 374
 sembolizm (symbolism), 97, 340, 396
 Serra, Richard, 119
 Serres, Michel, 82
 Shaffer, Peter, 161
 Shakespeare, William, 50, 225, 247, 249, 277, 318, 337, 376, 382
 Shankar, Ravi, 273, 274
 Shepherd, Cybill, 141
 Shepherd, Sam, 146
Sherman, Cindy, 114, 115, 226, 374, 375, 389
 Shirley, John, 377
 Shostakovitch, Dmitri, 166
 Showalter, Elaine, 357
SITE (Sculpture in the Environment), 376, 377
siberpunk (cyberpunk), 25, 81, 269, 298, 377, 378, 405
siberuzam (cyberspace), 269, 298, 357, 373, 377, 378
siborg (cyborg), 42, 43, 82, 127, 272, 283, 375, 378
sicim teorisi (string theory), 378, 379, 400
 silinti (erasure), 308, 367, 379
 Silko, Leslie Marmon, 145
 Silliman, Ron, 146
 Simon, Herbert, 78
 Simon, Paul, 274
 Simpson, O. J., 174
simülakrlar (simulacra) bkz. simülasyon, 12, 88, 167, 314, 379, 380, 404
simülasyon (simulation) bkz. simülakrlar, 12, 52, 78, 82, 87, 100, 108, 109, 111, 115, 117, 118, 133, 134, 173, 217, 242, 269, 281, 282, 307, 311, 373, 377, 378, 380, 389, 392
simülasyonizm (simulationism), 374, 380

Sinatra, Frank, 166
Sinfield, Alan, 246, 318, 375, 376, 408
 sinir ağları, 87, 229, 405
 sirayet (dissemination), 244
siyah eleştiri (black criticism), 380, 381
 Sky, Allison, 376
 Sloan, De Villo, 144
 Smith, Adam, 335
 Snyder, H., 306
 Socialisme ou barbarie, 8, 28, 328
 Socrates, 358
 Soğuk Savaş, 143, 152
Sokal, Alan, 89, 381
sonculuk (endism), 219, 220, 381, 382
 Sontag, Susan, 148, 171, 182, 331
 Soros, George, XIV, 355
 Sorrentino, Gilbert, 145
 sosyalist gerçekçilik, 118, 272
 sosyalizm, 29, 69, 249, 322, 353
 Soutine, Chaim, 290
soykütük (genealogy), XII, XVI, 62, 157, 170, 278, 382
söylem (discourse), XVI, 3, 7, 33, 36, 38, 39, 40, 68, 70, 77, 80, 81, 89, 90, 127, 129, 145, 150, 155, 156, 165, 169, 170, 172, 192, 193, 205, 207, 211, 216, 217, 222, 229, 244, 246, 247, 254, 257, 259, 260, 276, 280, 283, 292, 293, 294, 295, 297, 303, 309, 313, 314, 332, 335, 337, 346, 351, 358, 359, 365, 369, 375, 376, 382, 383, 392, 406, 413
sözmerkezcilik (logocentricity), 187, 243, 253, 276, 383
 Spencer, Herbert, 92
 Spenser, Edmund, 354
 Spinoza, Benedict de, 240
Spivak, Gayatri Chakravorty, 72, 73, 275, 332, 336, 383, 384, 385

Spohr, Louis, 162
 Springsteen, Bruce, 166, 168
 Stalin, Joseph, 19, 353
 Stallone, Sylvester, 126
 Stein, Gertrude, 148
 Steinbach, Haim, 111, 114, 117, 118, 311
 Steinem, Gloria, 353
 Steiner, George, 331
 Stelarc, 100
 Stella, Frank, 107, 116, 380
 Stendhal, 334
 Stengers, Isabelle, 86, 89, 90
 Sterling, Bruce, 25, 269, 377, 385
 Sterne, Laurence, 15, 148, 337, 339, 393
Stirling, James, 238, 302, 385, 386
 Stockhausen, Karlheinz, 368
 Stone, Oliver, 242
 Stone, Sharon, 127
 Strauss, Richard, 161, 165
 Stravinsky, Igor, 161, 163
Sukenick, Ronald, 145, 150, 152, 155, 386
 Suso, Foday Musa, 274
 sürrealizm, 107, 194, 234, 247, 320, 327
 Swift, Graham, 147

Ş

Şanlı Devrim (1688), 209
şizoanaliz (schizoanalysis), 7, 156, 387

T

Taaffe, Phillip, 118, 290, 311, 380
 Tacitus, 193
 Taliban, XIII
 Tanner, Tony, 152
Tarantino, Quentin, 55, 121, 129, 176, 179, 180, 388

tarihsel materyalizm, 190, 253, 270, 280
 Taut, Bruno, 95
 Taylor, Frederick W., 96
 Tchaikowsky, Peter Ilyich, 161
 Te Kanawa, Dame Kiri, 160, 166
tekillik (singularity), 250, 285, 286, 388, 389
 Tel Quel, 313
temellük sanatı (appropriation art), 111, 114, 311, 389
temsil (representation), 11, 12, 24, 31, 33, 34, 39, 40, 48, 51, 52, 56, 72, 80, 81, 95, 108, 109, 115, 126, 128, 130, 131, 132, 146, 159, 167, 170, 174, 175, 183, 194, 200, 206, 207, 215, 220, 221, 223, 231, 238, 242, 244, 247, 254, 256, 260, 264, 267, 274, 275, 276, 277, 278, 282, 283, 284, 288, 295, 299, 303, 308, 325, 326, 337, 339, 340, 342, 343, 350, 359, 360, 361, 365, 367, 369, 372, 375, 380, 384, 389, 391, 394, 410, 411, 413
 Terfel, Bryn, 160
 Terry, Quinlan, 99
 Thatcher, Margaret, 203
 Thébaud, Jean-Loup, 328
Thom, René, 83, 84, 89, 307, 332, 333, 389, 390, 391
 Thomson, D'Arcy, 89
 Thoreau, Henry David, 237
 Tiffin, Helen, 71
 Tillman, Lynne, 145
 Tippet, Sir Michael, 159
 Toroni, Niele, 290
 Toulmin, Stephen, 84, 86
 Touraine, Alain, 25
 Toynbee, Arnold, X
trans-avangard, 113, 114, 223, 308, 391
 Trotçki, Leon, 28, 328

Truth, Sojourner, 292
Tschumi, Bernard, 391, 392
tuhaf teori (queer theory), 247, 375, 392
 Turing, Alan, 87
 Tzara, Tristan, 152

U

U2, 173
 Uluslararası Para Fonu (IMF), XIV, 355
 uluslararası üslup, XI, 163, 302

Ü

üstanlatı (metanarrative) bkz. büyük anlatı, 18, 27, 32, 35, 51, 56, 62, 66, 161, 172, 192, 222, 231, 232, 270, 301, 307, 336, 393, 400
üstkurgu (metanarrative), 146, 211, 238, 393

V

Van Damme, Jean-Claude, 126
 van der Rohe, Mies, 102, 103, 106, 396
 Vardy, Peter, 60, 61
 Varela, Francesco, 279
 Varèse, Edgar, 162
 varoluşçuluk (existentialism), 212, 309, 333
Vattimo, Gianni, 394, 395
 Vega, Suzanne, 274
 Velvet Underground, 269
Venturi, Robert, 102, 103, 104, 106, 302, 395, 396
 Vemon, James, 400
 Vico, Giambattista, 222, 372
 Vietnam Savaşı, 27, 248, 255
Virilio, Paul, 279, 330, 396, 397

Vizenor, Gerald, 145
 Vollman, William T., 145
 Vonarburg, Elizabeth, 377
Vonnegut, Kurt, 145, 149, 153,
 393, 398, 399

W

Waddington, C. H, 390
 Wagner, Richard, 160, 161, 345
 Wahl, Jean, 324
 Walker, Madame J. C., 401
 Wallace, David Foster, 145
 Warhol, Andy, 108, 147, 172, 237,
 290, 331
 Watkins, Gloria, bkz. **bell hooks**,
 292
 Waugh, Patricia, 144
 Weaver, Sigourney, 127
 Weber, Carl Maria von, 161
 Weber, Max, 270, 280
 Weill, Kurt, 157
 Wells, H. G., 398
 Weston, Edward, 115
White, Hayden, 400
 Whitford, Margaret, 296
 Whitman, Walt, 272
 Williams, Raymond, 162, 246, 318,
 331
 Willis, Bruce, 141
 Wilson, Elizabeth, 177
 Wilson, Robert, 228
 Wines, James, 376
Winterson, Jeanette, 231, 400
 Wittgenstein, Ludwig, 329, 344,
 369
 Wittig, Monique, 144
Wolf, Naomi, 292, 400, 401, 402
 Wollstonecraft, Mary, 31, 32
 Wood, Victoria, 141
 Woodrow, Bill, 118
 Woolf, Virginia, 144, 302
 Woolgar, Steve, 323

Wordsworth, William, 356
 Wren, Sir Christopher, 200
 Wright, Frank Lloyd, 103

X

X Kuşağı (Generation X), 236,
 403

Y

Yale Okulu (Yale School), 224, 242,
 337, 404
Yapay Yaşam, YY (artificial life),
 78, 87, 307, 404, 405
**Yapay Zekâ, YZ (artificial
 intelligence)**, 78, 83, 87, 229,
 404
yapıbozum (deconstruction), XII,
 XVI, 4, 5, 6, 7, 13, 35, 38, 73, 74,
 81, 82, 89, 105, 167, 168, 186,
 205, 216, 224, 237, 242, 243,
 245, 249, 252, 253, 256, 263,
 277, 288, 292, 295, 321, 322,
 332, 334, 337, 339, 343, 350,
 363, 368, 379, 383, 384, 388,
 389, 392, 404, 405, 408
 yapılandırmacılık, 282, 323, 385
yapısalcılık (structuralism), XII,
 4, 5, 52, 214, 215, 259, 263, 268,
 275, 276, 287, 297, 298, 300,
 309, 313, 320, 324, 352, 359,
 363, 407
 Yaratımcı, 258
yazar (author), 149, 155, 205, 212,
 213, 216, 238, 242, 243, 265,
 267, 274, 277, 349, 357, 362,
 381, 393, 400, 405, 407, 408
**yazarın ölümü (death of the
 author)**, 199, 216, 352, 380, 407,
 408
yazarlık metinler (writerly texts),
 215, 349, 408

Yeats, W. B., 372

Yeni Eleştiri, 277, 408

yeni sanat (art nouveau), 340

Yeni Sol, 334

yeni tarihselcilik (new historicism),
225, 269, 277, 278, 318, 408, 409

yerliyurtluluk (territoriality), 241,
274, 409

Yeşil Hareket (Green Movement,
Greens) bkz. Yeşiller, 361, 410

Yeşiller (Greens), 13, 20, 288, 322,
360, 410

York Düşesi (Sarah Ferguson), 45

Young, Iris Marion, 410, 411

Young, Robert, 73, 74

yüce (sublime), 10, 11, 34, 65, 205,
273, 281, 309, 312, 380, 382,
389, 411, 413

Z

zaplama (zapping), 138, 142, 412

Ziman, John M., 78

Ziya ül-Hak, General, 370

Žižek, Slavoj, 412, 413

POSTMODERN DÜŞÜNCENİN ELEŞTİREL SÖZLÜĞÜ

S T U A R T S I M

"Düşünceyi kışkırtan, iyi düzenlenmiş bir elkitabı."

(*Times Literary Supplement*)

Her eve, örnek gösterilmeye uygun bu temel kitaptan iki tane satın almalarını öneriyorum: biri, gençler için, üniversiteye başlamadan önce, kitabın içeriğini özümsemeleri gerekiyor; diğeri, ebeveynler için, üstanlatının ne olduğunu sorarak artık kendilerini gülünç duruma düşürmemeleri gerekiyor.

(*A. N. Wilson, New Statesman*)

Çok yararlı bir derleme... Dikkat çekici olgular ve tartışmalarla ve çok işlevli bir biçimde birbirine gönderme yapan anahtar terimlerle dolu bir eser.

(*Times Educational Supplement*)

Postmodernizm nedir? Neden bu kadar önemlidir? Şimdi, yeni materyallerle tamamen gözden geçirilmiş, güncelleştirilmiş ve genişletilmiş bu ikinci baskısında *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, postmodernizmin karmaşık dünyasına yetkin ancak kolay okunabilir bir rehber oluşturmak için, ayrıntılı teorik artalan bilgisi içeren bir dizi bölümü, A'dan Z'ye maddeleri içeren ana bölümle birleştiriyor. Bu kitapta okurlar, postmodernizm ve felsefe, politika, feminizm, din, post-kolonializm, yaşam tarzları, televizyon ve diğer postmodern esaslar üzerine kapsamlı makalelerden sonra, postmodernizmle ilişkili kişiler, terimler ve teoriler hakkında alfabetik olarak düzenlenmiş geniş bir maddeler alanı bulacak. Postmodern düşüncenin herhangi bir yönüyle ilgilenen araştırmacılar, bunun vazgeçilmez bir kaynak olduğu kanısına varacaklar.

Stuart Sim, Sunderland Üniversitesi'nde eleştirel teori profesörüdür ve English Association'ın üyesidir. Eseri dokuz dile çevrilmiştir. Yayınları arasında, *Post-Marxizm: Bir Entelektüel Tarib* (*Post-Marxism: An Intellectual History*, 2000) ve *Kökçenci Dünya: Dogmanın Yeni Karanlık Çağı* (*Fundamentalist World: The New Dark Age of Dogma*, 2004) yer alır.

All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group.



975 - 6360 - 53 - 4



Azadkale Sokak 18/A 06440

Yerleşeler - ANKARA

Telefon: (0 312) 430 09 75

Faks: (0 312) 430 09 92

Web: <http://www.ebahilayincilik.com>

E-mail: ebahil@ebahilayincilik.com

