

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

FREDRIC JAMESON

ZAMANIN TOHUMLARI

FREDRIC JAMESON

ZAMANIN TOHUMLARI



İngilizceden Çeviren: Onur Gayretli



MONOKL

Fredric Jameson (1934-)

Zamanın Tohumları

Amerikalı Marksist edebiyat eleştirmeni ve politik kuramcı Jameson'ın 1960'larda Sartre üzerine yazdığı "*Sartre: Bir Stilin Kaynakları*" onun felsefi külliyatının başlangıcını oluşturmuştur. Marx'ın bir yeniden okunuşu ve diyalektiğin yeni bir sunumu olarak okunabilecek külliyatı özellikle estetik alanı ile kapitalizm ve postmodernizm üzerine odaklanmıştır. Edebiyat yapıtlarının özgün Marksist okumalarını da yapan Jameson, İngilizce konuşan ve yazan dünyanın en önde gelen Marksist teorisyenlerinden birisi olmuştur. Neo-Marksizm içerisindeki konumuyla sinemadan resim ve mimariye, üçüncü dünyadan Çin'e ve politik ekonomiye kadar geniş bir yelpaze içerisinde yapıtlar vermiştir.

Fredric Jameson, toplum aşamalarının analizi bakımından geliştirdiği teorisinde, postmodernizmin kendisinin de kapitalizmin bir aşaması olduğunu ileri sürmüş ve bu çokuluslu küreselleşme karşısında keskin ve eleştirel bir tutum takınmıştır. Bize Ütopya'nın önemini hatırlattığı *Zamanın Tohumları* bu keskin tutumunun belirginleştiği temel bir yapıttır.

- 1-**Ahmet Soysal** / *İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar ya da Mini-Etika*
- 2-**Jean-Luc Nancy** / *Demokrasinin Hakikati*
- 3-**Jean-François Lyotard** / *Pagan Eğitimler*
- 4-**Ahmet Soysal** / *Birlikte ve Başka I ve II*
- 5-**Thomas de Quincey** / *Immanuel Kant'ın Son Günleri*
- 6-**Jean-Luc Nancy** / *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik: Dört Küçük Konferans*
- 7-**Emmanuel Levinas** / *Maurice Blanchot Üstüne*
- 8-**Michel Henry** / *Marx'a Göre Sosyalizm*
- 9-**Arthur Machen** / *Büyük Tanrı Pan - En Derindeki Işık*
- 10- **Sheckley, Clarke, Doyle, Asimov** / *Yamuk Bakan Öyküler (seçki)*
- 11- **Marguerite Duras** / *Yıkamak Diyor Kadın*
- 12- **Giorgio Agamben** / *Dünyevileştirmeler*
- 13- **Hervé Le Tellier** / *Bar Sonatları*
- 14- **Alain Badiou** / *Sonlu ve Sonsuz*
- 15- **Alain Badiou-Barbara Cassin** / *Heidegger, Nazizm, Kadınlar, Felsefe*
- 16- **Alain Badiou** / *Tarihin Uyanışı*
- 17- **Dionys Mascolo** / *Aşk Üstüne*
- 18- **Peter Sloterdijk** / *Derrida, Bir Mısırlı*
- 19- **Ahmet Soysal** / *İtkisel Mantık*
- 20- **Jean-Luc Nancy** / *Gitmek/Yola Çıkış*
- 21- **Giorgio Agamben** / *Dispozitif Nedir? Dost*
- 22- **Felix Guattari** / *Franz Kafka'nın Altmış Beş Düşü*
- 23- **Robert E. Howard** / *Almuric*
- 24- **Christian Bobin** / *Eksik Parça*
- 25- **Juan Pablo Villalobos** / *Tavşan Deliğinde Fiesta*
- 26- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto Cilt I*
- 27- **Hervé Le Tellier** / *Aşktan Bu Kadar*
- 28- **Peter Ackroyd** / *Platon Günlükleri*
- 29- **Vladimir Jankélevitch** / *Ölümü Düşünmek*
- 30- **Jacques Lacan** / *Benim Öğrettiklerim*
- 31- **Bernard Stiegler** / *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*
- 32- **Giorgio Agamben** / *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*
- 33- **Ahmet Soysal** / *Uzun Çizgi*
- 34- **Giorgio Agamben** / *Gelmekte Olan Ortaklık*

- 35- **Gianni Vattimo-Santiago Zabala** / *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*
- 36- **Antonio Negri** / *Sürgün*
- 37- **Jacques Lacan** / *Televizyon*
- 38- **Ahmet Soysal** / *Ruh Sorusu*
- 39- **Antonio Negri** / *Porselen Yapımı: Politikanın Yeni Bir Grameri İçin*
- 40- **Antonio Negri** / *Sanat ve Çokluk*
- 41- **A. Badiou, S. Zizek, J. L. Nancy, A. Soysal, G. Çıtak, I. Ergüden, J. Rogozinski, V. Çelebi, G. S. Tanyıldız, B. Stiegler** / *Direnişi Düşünmek*
- 42- **Hugh Howey** / *Silo: Wool 1*
- 43- **Maurice Blanchot** / *Bekleyiş Unutuş*
- 44- **G. Willow Wilson** / *Elif*
- 45- **Jean-Luc Nancy** / *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme*
- 46- **Catherynne M. Valente** / *Ölümsüz*
- 47- **Péter Zilahy** / *Son Pencere - Zürafa*
- 48- **Jacques Lacan** / *Baba-nın-Adları*
- 49- **Jean-Luc Marion** / *Görünürün Kesişimi*
- 50- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto 2*
- 51- **Sarah Kofman** / *Ordener Sokağı, Labat Sokağı*
- 52- **Luis Fernando Verissimo** / *Borges ve Sonsuz Orangutanlar*
- 53- **Bariş Acar** / *Proctustes'in Yatağı*
- 54- **Christian Bobin** / *Yerlerde Bir Aziz*
- 55- **Ahmet Soysal** / *Canlı Alev*
- 56- **Karl Ove Knausgaard** / *Kavgam Cilt I*
- 57- **Donald Barthelme** / *Kırk Öykü*
- 58- **Ahmet Soysal** / *Yolun Farkı*
- 59- **Alain Badiou** / *Gerçek Mutluluğun Metafiziği*
- 60- **Slavoj Žižek** / *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*
- 61- **Hugh Howey** / *Vardiya*
- 62- **Christian Bobin** / *Neşe-İnsan*
- 63- **Jacques Derrida** / *Bağışlamak*
- 64- **Henri Michaux** / *Sihir Diyarında*
- 65- **Isaac Asimov** / *Sonsuzluğun Sonu*

- 66- **Ballard, Bisson, Blumlein, Borges, Coyle, Crumb, Emshwiller, Filippo, Ford, Goss, Gunn, Kafka, Knight, Lethem, Mairowitz, Roth, Rucker, Scholz, Yellin** / *Kafkaesk Öyküler*
- 67- **Felipe Alfau** / *Locos: Bir Jestler Komedi*
- 68- **Jacques Ranciere** / *Suskun Söz*
- 69- **Michel Henry** / *Yaşam ve Felsefe: Söyleşiler*
- 70- **Etienne Balibar** / *Yurttaşlık*
- 71- **Ahmet Soysal** / *Nagarjuna'nın Düşüncesi*
- 72- **Giovanni Papini** / *Bitik Adam*
- 73- **Knut Hamsun** / *Gizemler*
- 74- **Karl Ove Knausgaard** / *Çocukluk Adası*
- 75- **Henry Marsh** / *Sakın Zarar Verme*
- 76- **John Barth** / *Yüzen Opera ve Yolun Sonu*
- 77- **Ta-Nehisi Coates** / *Dünyayla Benim Aramda*
- 78- **Jon Fosse** / *Sabahtan Akşama*
- 79- **Amy Leach** / *Öyle Şeyler Ki*
- 80- **Teju Cole** / *Hırsıza Her Gün Bayram*
- 81- **Ted Chiang** / *Geliş*
- 82- **Jim Dodge** / *Taş Kavşak*
- 83- **Czeslaw Milosz** / *Tutsak Edilmiş Akıl*
- 84- **Kobo Abe** / *Kumların Kadını*
- 85- **Philip Roth** / *Ölen Hayvan*
- 86- **Karl Ove Knausgaard** / *Karanlıkta Dans*
- 87- **Clarice Lispector** / *Yıldızın Saati*
- 88- **Clarice Lispector** / *Yaşam Suyu*
- 89- **Max Porter** / *Tüylü Bir Şeydir Şu Yas*
- 90- **Hugh Howey** / *Toz*
- 91- **Maurice Blanchot** / *Felaket Yazısı*
- 92- **Kobo Abe** / *Kanguru Defteri*
- 93- **Helen Macdonald** / *Atmacanın A'sı*
- 94- **Ahmet Soysal** / *Üç Temellendirme: Aristoteles, Descartes, Kant*
- 95- **Volkan Çelebi** / *Yaşamak ve Sen*
- 96- **Clarice Lispector** / *G.H.'ye Göre Çile*
- 97- **Mark Z. Danielewski** / *Yapraklar Evi*
- 98- **John Barth** / *Eğlence Evinde Kaybolanlar*
- 98- **Philip Roth** / *Aldatma*

- 99- **Karl Ove Knausgaard** / *Bahar Yağmurları*
- 100- **Şule Toptaş** / *Kırık Hayatlar Evi*
- 101- **Antoine Laurain** / *Kırmızı Defterli Kadın*
- 102- **Karl Ove Knausgaard ve Fredrik Ekelund** / *Evdeyken Deplasmanda*
- 103- **Kobo Abe** / *Başkasının Yüzü*
- 104- **Ahmet Soysal** / *Heidegger'de Zaman Üzerine*
- 105- **Karl Ove Knausgaard** / *Sonbahar*
- 106- **Karl Ove Knausgaard** / *Kış*
- 107- **Joseph Fink & Jeffry Cranor** / *Night Vale'e Hoş Geldiniz*
- 108- **Pierre Bourdieu** / *Heidegger'in Politik Ontolojisi*
- 109- **Georges Canguilhem** / *Normal ve Patolojik*
- 110- **Sally Rooney** / *Arkadaşlarla Sohbetler*
- 111- **Graeme Macrae Burnet** / *Kan İzlerinin Peşinde*
- 112- **Jacques Ranciere** / *Aisthesis – Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*
- 113- **Ahmet Soysal** / *Tanık Özne, Şankara ile Diyalog*
- 114- **Ahmet Soysal** / *Mistik Taç: Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*
- 115- **Karl Ove Knausgaard** / *İlkbahar*
- 116- **Philip Roth** / *Sabbath'ın Tiyatrosu*
- 117- **Giorgio Agamben** / *İçeriksiz Adam*
- 118- **Alain Badiou** / *Deleuze: Varlığın Uğultusu*
- 119- **Francis Spufford** / *Altın Tepe*
- 120- **Karl Ove Knausgaard** / *Yaz*
- 121- **İlay Bilgili** / *Talan*
- 122- **Clarice Lispector** / *Yabani Kalbin Yakınlarında*
- 123- **Fredrik Sjöberg** / *Sinek Kapanı*
- 124- **İnanç Avadit** / *Canavarın Kalbi*
- 125- **Ayla Yılmaz** / *Düşsel Pasajlar*
- 126- **Antonio Lobo Antunes** / *Dünyanın Sonundaki Yer*
- 127- **Kobo Abe** / *Virane Harita*
- 128- **Philip Roth** / *Amerika'ya Tuzak*
- 129- **Maurice Blanchot** / *Kafka'dan Kafka'ya*
- 130- **Zahar Prilepin** / *Rusya'da Bir Başkaldırı*
- 131- **Ted Chiang** / *Nefes*
- 132- **Fredric Jameson** / *Zamanın Tohumları*

MonoKL
“Mono Kurgusuz Labirent”

YAZININ DOSTLUĞU
ile
DOSTLUĞUN YAZISI

MonoKL Düşünce

Zamanın Tohumları

Fredric Jameson

Kitabın Özgün Adı:

The Seeds of Time

© Columbia University Press, 1996

© Monokl Yayınları, 2019

Bu yapıtın hakları Akçalı Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır.

Sertifika Numarası: 22834

ISBN: 978-605-69798-3-5

Birinci Basım: 2020 Ocak

İngilizceden Çeviren: Onur Gayretli

Kitap Editörü: Volkan Çelebi

Baskı Hazırlık: Yeşim Ercan Aydın

Dağıtım: Arasta / Emek

Baskı: Optimum Basım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1

39295 Küçükçekmece-İstanbul

Sertifika Numarası: 41707

MonoKL Yayınları

Uğur Mumcu Mah. Serçe Sok. No:33 D:3

Kartal - İstanbul

e-posta: editor@monokl.net

www.monoklkitap.com

Fredric Jameson

ZAMANIN TOHUMLARI

İngilizceden Çeviren: Onur Gayretli



MONOKL

**zamanın tohumlarına nüfuz edebilen ...
ve hangi tohumun hayat vereceğini söyleyen ...
Wang Feng Zhen'e.**

İÇİNDEKİLER

Giriş	15
KISIM BİR	
<i>Postmodernliğin Çatışkıları</i>	23
KISIM İKİ	
<i>Ütopya, Modernizm ve Ölüm</i>	92
KISIM ÜÇ	
<i>Postmodernizmin Kısıtları</i>	146
Kaynakça	221
Dizin	225
Görseller	232

Giriş

İlk olarak 1991 yılında Kaliforniya Üniversitesi'nin Irvine'deki yerleşkesinde her yıl düzenlenen Welles Kütüphanesi Konferansları serisinde sunulan bu kitabın üç bölümü, yeni başlıkların da vurguladığı gibi, birbirleriyle daha derin bir ilişki kurmaktadır. "Tarihin sonu" tartışmalarından sonra bile –tamamen anektoda dayalı olmak yerine– genel itibarıyla sistemik olana yönelik tarihsel ilginin devam ettiği söylenebilir; sistemik olana yönelik tarihsel ilginin devam etmesinin, yalnızca ne olacağını bilme arzusundan kaynaklanmadığını; yanı sıra –(postmodern olana dair) bireysel deneyim bize bunun sonsuza kadar sürmesi gerektiğini söylerken aklımızın, çözülmesine ya da yenisiyle değişmesine ilişkin makul senaryolar ortaya konmadan bu görüşün gerçekten de ihtimal dışı olduğu uyarısında bulunduğu– sistemimizin ya da üretim biçimimizin alın yazısı veya kaderi hakkındaki daha genel bir kaygının ürünü olduğunu söylememe izin verin lütfen. Hayal edemeyişimizden olsa gerek bugün geç kapitalizmin başarısızlığını kavramak yeriye yeryüzünün ve doğanın kusursuz çürüyüşünü tasavvur etmek daha kolayımıza geliyor.

Postmodern teriminin bu tür kanaatleri barındırması gerektiğini düşünüyorum. Ne var ki bu terim ve muhtelif adları, değerini, bilhassa çokçuluğa yönelik herhangi bir tasvirin olumlanmasına ya da yadsınmasına dayanan çeşitli tarafsız dışavurumlara dönüşmüşse benziyor. Yine de bunlar, daha çok (örneğin farklı feminizm türlerinin ya da yeni

toplumsal hareketlerin ifadesi olan) somut toplumsal terimlere kılavuzluk eden düşüncelerdir. Bununla birlikte bir ideoloji olarak postmodernizm, daha çok toplumumuzda ve tümüyle kültürümüzde –ya da diğer bir deyişle üretim biçiminde– vuku bulan daha derin yapısal değişimlere ilişkin bir semptom olarak kavranmaktadır.

Yine de bu değişiklikler eğilim olarak kalmaya devam ettiklerinden ve gündelik gerçekliğe ilişkin analizlerimiz devamlılık göstereceğini ya da gelişeceğini düşündüğümüz şeyin ayıklanmasıyla yönlendirildiğinden, postmodernizmin ne olduğunu söylemeye yönelik herhangi bir girişim, onun nereye gittiğini söylemeye –kısaca onun çelişkilerini çözmeye, sonuçlarını (ve bu sonuçların sonuçlarını) tasavvur etmeye ve faillerinin ve kurumlarının biçimini, bugün en iyi ihtimalle yönelimler ve akımlar olabilecek olanın bütünüyle gelişmiş bir evresinde tahmin etmeye– yönelik daha tartışmalı bir girişimle neredeyse aynı şeydir. Dolayısıyla tüm postmodernizm kuramı, eksik bir iskambil destesiyle açılan falın gelecek tasviridir. “Mevcut durum” analizinin her defasında bu sonuca ulaşıp ulaşmayacağı, benim gündemimde olmayan ilginç bir sorudur: Muhtemelen modernizmin binyıllık öngörüsü, bugün hangi konuda olursa olsun ne binyıllık ne de ütopyacı olan öngörümüze yakındı, daha ziyade modernizmin öncülerinin şimdi tasavvuruna daha yakındı.

Yine de bu kitabın her bir bölümü, düpedüz kâhince tahminde bulunamayacağı bir gelecek için perspektif oluşturmayı vadeden düşünsel bir açılım yaratarak kültürel şimdiye yönelik bir tanı koymayı amaçlamaktadır. Ne var ki bunu, görece farklı üç metodolojik süreç temelinde yapacaktır. Çağdaş düşüncenin ve ideolojinin çatışkılarının incelendiği ilk bölüm, müstakil fikirlerin ve konumların süreksizliklerini görmezden gelip, karşıt konumların bile hiçbir yerde gün ışığına çıkmayan ve kendi terminolojisi içinde derinlemesine ele alınmayan ortak bir kavramsal ikilemi paylaştığı kritik noktaları keşfetmeye çalışacak. Bu nedenle buradaki kurgu, (kendi içlerinde az ya da çok tutarlı ve bağımsız) bir sürü özgül konumun ve metnin, yalnızca mantıksal

paradokslar ve çözölemeyen kavramsal yanılgılar kütlesi olarak aktarılabileceği gizemli bir zemini paylaşımları üzerine kuruludur. Elbette bunlar daha yüksek bir perspektiften “çözölemez”; dolayısıyla burada sıralananlardan çok daha fazla çatışkı (ya da en azından şüphesiz bir mantıkçının daha basit ve ilkel bir biçime indirgemekte zorlanmaya-cağı gerçekleştirmelerle sonuçlanan çatışkılar) olduğunu tasavvur ediyorum. Çağdaş (bir başka ifadeyle postmodern) tartışmanın en kritik görönen konularının önemli bir kısmına bir cephe ve temsil edilemeyen bir satıh önermenin, burada en saf haliyle varlığını sürdüren iddialı bir fikir olarak, yararlı olacağını düşünüyorum. Gelecek, birbirine bağı pek çok kalıtsal mesaj gibi bu temsil edilemeyen cephede sıkışmıştır. Şu hâlde bu bölüm, durmuş ya da kesintiye uğramış bir diyalektikten yola çıksa da çelişkinin işleyiş biçimine dair belirli bir temsili ortaya koymaya çalışmıştır; buradan hareketle çelişki kavramının, diyalektik olarak adlandırılabilceği sonucuna da ulaşabiliriz.

Son bölüm; kapalılığa ilişkin oldukça katı bir nosyonu, ilk bölüm-den farklı olarak, Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeni formunda sonlu sayıda kavramsal birleşim ve olanaklılıkla ortaya koyduğundan, son derece genel anlamda aynı ölçüde *yapısal* olarak nitelendirilebilir. Bu göstergebilim teknolojisi artık, ilk bölümde olduğu gibi ideolojik çeşitliliği değil, estetik çokluğu ve “çokçuluğu” araştırıp tetkik etmek için kullanılmaktadır. Kabul etmeliyim ki bu, gerek kendime gerekse modern telostan kurtulup artık (sihirli bir değnek değmiş de postmodern olanı tasavvur edilemez çağdaş gelişimi için serbest bırakan eski modernist Yenilik tabusundan kurtulduğu için “yeni” ve özgün olarak tanımlanmaması gereken) çok sayıda romanda, “düzensiz” ve canlandırıcı ya da güçlendirici yollar olarak modern sanatsal –bu durumda mimari– biçimin ve üslubun sınırsız ve kontrol edilemez zenginliği karşısında sık sık sevinç çığılıkları atanlara duyduğum öfkeden kaynaklanmaktadır. Benim örneğimde uzun süredir sınırsız çokçuluğa ilişkin bu izlenimden kurtulmamı engelleyen –ve bir önceki dönemden bana çok tanıdık gelen– “üslup” kavramıydı: Ne var ki bütün bir dönemin

barok ya da gotik gibi genellenebilir bir dönem üslubuna indirgenmesi söz konusu dönemi diyalektikle bağı koparılmış ve tahammül edilemez derecede idealist olarak tanımlamak anlamına gelse de kişisel üslubun, bireysel olanı merkeze alan özne rejiminden sonra artık mümkün olmadığı kanısını uzun uzadıya incelemek son derece olumsuz bir etki yaratmıştı. Ayrıca bu tür bir inceleme, tüm önceki dönemlerin ve dünya üsluplarının, şu anda büyük oranda medyatik tarzda olanların daha fazla istendiği bizim şimdimize kadarki tarihselci sürekliliğine ilişkin gerçekliği de dikkate alarak çağdaş ve postmodern üretim sürecinde oynadığı rolü hesaba katmamıştı. Başka bir deyişle postmodern olan, prensip olarak, tüm olası tarzları içermesi ve dolayısıyla herhangi özgün bir tarz ile küresel olarak nitelendirilebilme konusundaki yetersizliği –başka bir deyişle estetik ya da biçimsel *bütünleştirmeye* karşı direnişi– ile de tanımlanmıştı (ve bu estetik direniş, muhtemelen polemikler hatalı bir şekilde siyasal ya da felsefi *bütünleştirmeye* karşı vuku bulduğunda bir anlam ifade edecektir).

Artık fiilen var olan postmodern “üsluplar”ın çeşitliliğini gözümde büyüttüğümü söyleyebilirdim; daha doğrusu bütünlüğün, bütünlük süreçlerinin akıcı ya da dinamik olup olmamasından bağımsız olarak kapalılık barındıran bir bileşim ve değiştirim şeması olduğunu anlatan temel yapısalci dersleri unutmuş gibiydim. Kaos ve afet teorisinde olduğu gibi bu tür süreçleri kavramsallaştırmaya dönük herhangi bir girişimin, bunu ancak söz konusu süreçlere kendisi de bir kapalılık biçimi olan temsili temin ederek ortaya çıkarılabileceğini söylemek istiyorum. Öte yandan durumun kapalılığı ile ona verilen tepkilerin kapalılığı arasında temel bir fark vardır; duruma verilen tepkilerin kapalılığı, maddi durumun kendisinden çok tepkide, eylemde ya da eserde veya üslupta yapısal bir sınır koyduğundan idealist olmanın ötesine geçemez. Bu sınırı, mimari eserlerin kendisinde arıyordum (böyle bir şeyin bulunması halinde, biçimsel sınırın, belirli tarihsel dönemlerde olduğu gibi özgül bir dönem üslubunun yansıması olduğunu söylemek mümkün olacaktı). Bununla birlikte gerçekte özgün mimarların ve

onların özgöl ve eşsiz projelerinin tamamının bir biçimde tepki vermesi gereken durumda ya da ikilemde bir yapısal sınır bulunur.

Açıklamamın bizzat mimarlara, ciddi anlamda hayranlık beslediğim nadir bir yeteneği icra eden tüm sanatçılara yönelik bir saldırı ya da hakaret olduğunu düşünenler, yaratıcılığın, durumun kendisinin başlangıçtaki bilinenlerinden ve ham maddelerinden ziyade bu tepkide yattığını görmüyor. Özgürlük ve bu tür tartışmalara eşlik eden felsefi ve metafiziksel soslarla ilgili hatalar da benzer niteliktedir: Bu, nedenselliğin tercihen *olanaklılık koşulları* olarak yeniden tanımlanması gereken yapısal sınırların haritalandırılması ile modası geçmiş belirlenimci nedenselliği ilişkilendirir. Gide'in Lafcadio'sunda olduğu gibi hiç kimse, önceden tahmin edilebilir olmak ve bilinmek istemez (insanlar daha ziyade, Tanrı'nın, "bütünleştirme"nin ya da belirlenimciliğin bunu yapmanın yanı sıra sahte yaratıcılıktaki en ufak bir yanıltıcı çaba veya sahte bir özgür iradenin beyhude kullanımı konusunda sizi önceden bilgilendirme eğiliminde olduğunu düşünür). Sınırlar doktrini gerçekten çok uzaklara yol alır; bireysel ruhun derinliklerine ve bir tür daraltılmış bireysel özgürlüğün işletilmesi gerektiği bir çeşit içsel durum olarak onun yapısal oluşumuna kadar uzanır. Faili tamamen ortadan kaldırmaz ya da silmez; aksine bu failin özgölleşmesini tek başına mümkün kılar.

Mimari postmodernizmlerin kapalılığına ilişkin –birinci bölümde olduğu gibi taslaktan öteye geçmeyen– haritam, geleceği, onu bu karşı konumların üstesinden gelecek (ya da bu karşı konumlar tarafından felce uğratılıp etkisiz duruma getirilecek) şey olarak düşünerek tasarlamayacaktır. Haritam, daha ziyade Hegel'in eski bir fikrinden esinlenmiştir; bu anlamda bir hat ya da sınır tanımladığımızda (Kant'ın kendi örneğinde karşılaştığı engel) bile bu sınırlandırılmış durumu, bu durumu ya da mutlak sınır deneyimini durumu kendi içinde bir bütün olarak çizerek ve bu sınırı artık şimdiye dek sınırlandırdığı şeyin parçası haline getirerek ve dolayısıyla kendi başına değişime maruz bırakarak çok çok az da olsa değiştiririz. Öte yandan bu müphem amaç ya da

tutku; hassasiyetleri, kesinlik ya da karar anında ve belirli bir praksis olasılığı ortaya çıktığında daima bulanıklaşmaya ve zayıflamaya başlayan yapısalcılığın sınırlarıyla da uyum içinde olacaktır.

Bu bağlamda bölümün kalanının, başka bir deyişle postmodern tartışmalara da en az benim buradaki yorumumun gerektirdiği kadar dikkat çeken ikinci kısmının ayırt edici özelliği, baskılama ve olumsuzlama, hatta yüceltme ve dahi yas gibi biçimsel olarak daha Freudçu ya da derin psikolojik kavramlara yer vermesidir desek yeridir. Burada, edebi bir mana dışında her anlamda postmodern sahneden kaybolmuş olanla yüzleşiyoruz (zira edebi mana, Platonov'un bu temel metninin, diğerleriyle birlikte ilk kez yeniden keşfedilip basıldığı 1980'lerde, yönelimsel olarak küresel bir postmodern kültür etkisini gösterdiği sırada kusursuz bir şekilde varlığını sürdürüyordu).

O halde şimdi, bugün İkinci Dünya kültürü –Doğu bölgesinde ya da Slav biçimindeki gelişimi tamamlanmamış, yeşermekte olan bir sosyalist kültür– olarak adlandırılması gereken şeyle yetinmek zorundayız. Özgünlüğü kısmen meta fetişizmiyle arasına koyduğu mesafeyle tanımlanan özgül bir İkinci Dünya kültürünün var olduğunu iddia etmekle kalmayıp Batı'da ayrışma olarak adlandırılan şeyin de büyük oranda bu kültürün bir parçası olduğunun altını çizmek istiyorum (en azından bu ikinci bölüm, böylesi bir argümana dayanacaktır): Solje-nitzin'in, herhangi bir Slav yanlısının ya da Sovyet komünistinin ne olacağını daima öngörebileceği gibi, her ne kadar komünist olmasa da Vermont'un yoz ve kapitalist bir Batılı olmasına duyduğu öfkeden bunu anlamak mümkün. Dolayısıyla ayrışma, entelektüel hayata ilişkin bir İkinci Dünya biçimidir ve bu ayrışmanın estetik uygulayıcılarının antikomünist fikirleri, onları, devlete muhalif olmanın burada bizi burjuva dışı saflara atmasından daha fazla Birinci Dünya yazarı ve sanatçısı yapmaz.

Bunu söylüyorum çünkü Platonov'un Ütopya'sının müstehzi olmadığını düşünsem de bu ütopyanın yarattığı korkunç tasvirler ve imgelemler, önceden uyarılmayan okurlar tarafından sarkastik bulunup

komünizm deneyiminin ifadeleri olarak anlaşılmak yerine komünizm karşıtı argümanlar olarak görülebilir. Başka bir ifadeyle *Çevengur*'un bazılarımız için neredeyse tahammül edilemez şiddetinin, onun Ütop-yacı dürtüsünün sahiciliği için ödenmesi gereken bedel olduğunu (böylece metnini yeni, hatta kendini fesheden biçim dalgalarında ürettiğini) iddia ediyorum: Ütopya'nın, Batı'daki prestijinin kaybolmasını önlemek için ödenmesi gereken bedel. Öte yandan postmodern dünya görüşünün dışında tutulan şeyi daha derinlemesine kavramamız ya da daha da iyisi bu "dünya görüşü"nün (elbette bu eski anlamda bir dünya görüşü değil, daha ziyade tüm bunların pozitivist ve teknokratik bir geçersizleşmesinin) ilk önce ortaya çıkması için ondan bizzat kendi içindeki yeni şiddet aracılığıyla uzaklaşmak zorunda kalınan şeye nüfuz etmemiz için tüm bunların –başka bir deyişle Ütopik imgelemin tüm saflığı ve yabaniliği ile onun köylü yurttaşlarının ahmaklığı ve alçakgönüllülüğünün– üzerinde ayrıntılarıyla durmamız gerekmektedir. O halde bu bölüm, diğer bölümlerin amacına daha yavaş hareket eden bir şey olarak hizmet eder ve yapısal eksikliği, geleceğimizi, büyük olasılıkla bugünümüzün en belirgin bileşenlerinin bazılarında daha iyi tanımlaması gereken bir geçmişin yankılarını yansıtır.

Bu satırları, entelektüel birikimi ve misafirperverliği için eski bir dosta ithaf etmem, bu sayfalara başka tür bir sınırlama getirecek ve Çin'in kendi muazzam heterotopyasına karşı küresel (ama ne olursa olsun Batılı) bir postmodernliği yan yana koyacaktır.

Killingworth, Connecticut

KISIM BİR

Postmodernliğin Çatışkıları

Çatışkiyla çelişkiyi birbirinden ayırmak geleneksel bir durumdur; ni-
tekim bunu özellikle atasözlerinin, dolaylı da olsa çelişkinin çözüme
duyarlı ya da karar almaya elverişli olduğunu, çatışkının (antinominin)
ise sınırlarının daha net çizgilerle çizildiğini ortaya koymasından da
görürüz. Bu anlamda çatışki, çelişkiden daha net bir dil biçimidir. Bir-
biriyle ilkesel olarak uyuşmayan, daha doğrusu mutlak surette zıt iki
önerme ortaya koyan çatışki, size nerede duracağınızı söyler; bunu ka-
bul edip etmemek size kalmış. Oysa çelişki, bir tikellikler ve görünüşler
meselesidir; çok az bir kısmı beraberindeki önerme ile uyuşmaz; daha-
sı kelimelerden ya da mantıksal çıkarımlardan çok kuvvetle ya da an-
lık durumla ilgilidir. Çelişkilerin uzun vadede üretken olması gerekir;
buna karşın çatışkılar –Kant’ın klasik çatışkısını ele alırsak: Dünyanın
bir başlangıcı vardır, dünyanın bir başlangıcı yoktur–, tutacak bir yer
bırakmaz, evirip çevirmeniz boşunadır.

Tüm bunlar büyük olasılıkla çelişkinin, hakkında zahiren tutarsız
birkaç farklı şeyin söylendiği tekil bir töz olduğunu anlatır; o zaman
biraz gayret ve biraz da pratik zekâ, bu iki tutarsız şeyin aslında birbi-
riyle ilişkili olduğunu ya da –birinin diğerini içermesinden veya far-
kında olunmasa da onun sonucu olmasından dolayı– aynı şeyi ifade
ettiğini göstermeye yeter. O halde bu farklılığın nedeni, bizi ele alınan
konunun artık x ya da y –hatta aynı anda x -benzeri veya y -benzeri– ol-

duğunu düşünmeye sevk eden çoklu perspektifleri yaratan tamamlanmamışlığıyla, bu durumun kendisidir. Oysa çatışkı, apaçık ve tartışmasız olarak iki ayrı şeydir $-y$ ya da $x-$ ve bu da bir durum ya da bağlam sorununu tüm yanlarıyla ortadan kaldırır.

Çağımızın, çelişkiden ziyade çatışkı için kâfi derecede elverişli olduğu açıktır. Çelişkinin manevi anavatanı Marksizmin kendisinde bile en ileri eğilimler, çelişkiyi ayıplamış ve çelişmekten tedirginlik duymuştur; tıpkı sistemi (melankoli ya da beyin humması gibi) nuh nebiden kalma vahim yöntemlerle yeniden hasta edebilme kabiliyetine sahip son bozulmamış idealizm kalıntısında olduğu gibi. Bu nedenle tüm zamanların en hayranlık uyandıran Marx yorumcusu Lucio Colletti, diyalektiğe karşı Kant'ı desteklemeye ve kendisini (ve bizleri), tüm görüngüler pozitif olduğundan doğanın çelişki barındırmayacağına inandırmaya başlamıştı. Bence bu konuda yanılıyordu; en azından söz konusu Kant ise zira Kant'ta tam olarak yalnızca "doğada" (daha doğrusu "görünüşte gerçek" olarak tanımladığı şeyde) karşıtlıklar vardır; doğrusunu isterseniz Coletti'nin burada kur yapmaya başladığı eleştirel pozisyon pozitivizmdi ve pozitivizm de Coletti'yi Marksizmin tamamen dışına itmişti. (Gerçekten de bugün Kant'a dönüşün, diyalektik karşıtı bir hareket olarak anlaşılması gerektiğine şüphe yoktur.)

Büyüklüğünden bir şey kaybetmeyen ve etkisi daha da artan Marksist kuramcı Louis Althusser, Marksizmi tüm Hegelci –başka bir deyişle Cermen ve idealist– ağırlığından kurtarmayı amaçladığı için kendi misyonunu tereddütsüz bir şekilde modernleştirici (ya da postmodernleştirici) bir misyon olarak görebilir. Dolaylılık (ki ihtiyaç duyulması halinde kod çevrimi kavramıyla ikame edilebilir) kavramı üzerinde şüphe uyandıracak kadar çok dursa da bu yolla öne geçmek ve nihayet çelişki fikrinin kendisini itibarsızlaştırıp azletmek istediği çok nettir: Aslında Althusser, bu konuda oldukça mesafeli durduğu Marksizm karşıtı iki takipçisi Hindess ve Hirst'e, yaptıklarını yapmaya devam etmeleri konusunda ilham vermişti. Hindess ve Hirst örneği, başka bir şekilde yapılmış olsa Marksizm yine de bu denli saf kalır mıydı diye düşündürüyor doğrusu.

Bunlar Marksist kuramın geçerli olan en gelişmiş eğilimleriyse, Marksizmin dışında cereyan edenleri tasavvur etmeye bile gerek yoktur. Genel bir çelişki fikrinin muadilleri, psikanaliz kuramına ilişkin muhtelif yorumlarda da görüldü; bizzat yapısalcılık –Lévi-Strauss, hem Marksist hem de Freudçu çelişki kavramsallaştırmalarının kendisi için önemini vurgulamaya devam ederken bile– daha ziyade gelişmekte olan göstergebilimle birlikte çelişki kategorisinin, daha mantıklı olan çatışki kategorisine kaymasını pekiştirme eğilimindeydi. Ne var ki (hâkim pozitivizm biçimleriyle hiçbir ilgisi bulunmayan) bu ikinci terimin güncelliğini, her şeyden önce yapısökümüne borçlu gibiyiz; bu yöntemde çatışki, özellikle Paul de Man'ın ellerinde, bir düşünce ve bu düşüncenin dili konusunda kendisiyle çatışan ve özündeki duyarsızlık ile verimsizliğin bir tür kavramsal duruk imgeyle ön plana çıktığı her şeyi gözler önüne seren bir araca dönüştü. Bununla birlikte bir şekilde çelişkiye dönüş Slavoj Žižek'in gündeminde görünüyor, "semptom" nosyonunun Freud ve Marx'ın yeniden düşünülmesi bağlamında bir çözüm ortaya koyduğu Hegelci Lacancı vasıtasıyla.

Bana sorarsanız bu iki kategori (muhtemelen çelişki modernist bir seçeneğe karşılık gelirken çatışki daha postmodern bir seçenek sunuyor) arasında seçim yapmak zorunda olacağımız bir konum belirlemek yerine onları, birinin diğerini en hayati çıkarımları bağlamında sorunsallaştırmak için benzersiz bir şekilde donatılması şartıyla hem eş zamanlı hem de birbirlerine karşı kullanmak daha faydalı olabilir. Bu ikisi, kendi başlarına tam olarak bir karşıtlık oluşturmaz (lakin oluşturuyormuş gibi yapmak ve aralarındaki farkın bir çatışki anlamına mı geldiğine ya da bu farkın yalnızca bir başka çelişki daha mı olduğuna karar vermeye çalışmak, eğlenceli bir mantık alıştırması olurdu); bilakis birbirlerinin vicdan azabı ve bizzat kavrama yapışmış bir şüphe lekesi olarak dururlar. Bir çatışkının gerçekte kılık değiştirmiş bir çelişki olup olmadığını merak etmek, çelişki olarak kabul ettiğimiz şeyin aslında bir çatışkından çok da farklı bir şey olmadığı gibi rahatsız edici bir düşünceye sığınmak; bu keskin ve karşıt düşünceler, akla zarar vermek bir yana ona yararlı bile olabilir.

Tüm bu açıklamaların ardından şimdi kendi semptomatolojimi buna göre düzenleyerek çatışkı, çelişkinin *semptomuymuş* gibi davranacağım: Bu, çok boyutlu bir modeli ya da bir imgeyi varsayabileceği gibi çağımızın –teknokratik pozitivizm ve deneyimsel nominalizm çağının– tarihsel gelişim kadar tercih açısından da tek ya da çift boyutlu olduğu nosyonunu koşul olarak getirebilir. Bu nedenle (eğer varsa, tarih öncesi canavarlar gibi) derinlik biçimleri, tabloyu mantıklı bir paradoks ya da metinsel bir paralojizm biçiminde aydınlatan, neredeyse fark edilmeyen bir ardıl görüntünün anamorfik düzlüğünden yüzeye yansıtılma eğilimindedir. Her iki dünyada da aynı anda yüzmek zorundayız; atık tankında uzaktan kontrol eldivenini kullanmayı öğrenmeliyiz; grafik üzerine dakikada bir incecik çizgilerle ve grotesk bir hassasiyetle kaydedilen sismografik hareketlerin ve sarsılmaların numenlerden oluşan gölge dünyasını ortaya çıkarmalıyız.

Bu tavırlar, çelişki kavramıyla yaşanan –çözülemeyen ve çatışkı kavramını kuşatan herhangi bir şeyde de karşılığı olmayan– bu sorunun, temsili olduğunu söylemektedir. Çelişki, temsilden daima bir adım öncedir: Siz çelişkiyi çatıştığı anda gösterirseniz, onu öylesine katı bir şekilde dondurursunuz ki çatışkı biçimine benzemeye meyleder. Bunu yapmayıp çözüme yönelik bir hamle yaparsanız, onu bütün olumsuzluklarından arındırarak hileli bir oylama, bir alavere dalavere, sonucu daha baştan özenle hazırlanmış sahte bir çatışma izlenimi yaratırsınız. Başka bir deyişle her ayağın farklı iki uzlaşmaz dünyada (Kreon’a karşı Antigone) olması gibi açık bir olgu; bu iki ayrı dünyaya ve onların yasalarına sadık kalmak isteyen bir temsilin referanslarını gösterip güvenilirliğini kanıtlamasının yegâne yolunun, her ikisinin birden düzmece bir şekilde uzlaşmış görüldüğü üçüncü bir temsili dili yaratmakta başarısız olmaktan geçtiğini göstermektedir. Yine de bu durum, çelişkinin hesaba katıldığı felsefi dillerin, daima eksik olacağı ve tam anlamıyla bir felsefi tatminsizlik uyandıracığı anlamına gelir: Hegel’in görkemli arkitektonik evreleri bile merkezi gerginliğin her iki tarafına düşme eğiliminde olmanın yanı sıra bu bakış açısıyla esasen anlatsal

olan dramatik ya da tarihsel bir sahnenin tasvirlerini derinleştirmelidir; aksi takdirde çelişkinin kendisinden çok çatışkının alanına giren özdeşlik ve farklılığın bu biçimsel soyutlamalarında eriyecektir.

Bu tür eğilimler çağdaş düşüncenin geneline de sirayet etmiştir ve bunlar, çağdaş düşüncenin benim pozitivizm ve nominalizm olarak nitelendirdiğim temel yönelimlerinin sonuçları ve ürünleri şeklinde açıklanabilir (sistemin ve öznenin alanları bağlamında sırasıyla nesnel ve öznel olarak düşünülebilecek bu iki yönelim arasındaki ilişki gibi ilginç bir konuyu bir kenara bırakıyorum). Şüphesiz hemen bu “açıklama”nın, bugün konuştuğumuz dilde mevcut durumla ilgili söyleyebileceğimiz anlatılardan yalnızca biri olduğunu eklemek isteyebilirsiniz. Gel gör ki bu, Adolf Loos’un mimaride ve tasarımda süslemeye –mimaride ve tasarımda ortaya konan betimlenenin, bir yandan suç ve asosyallik, diğer yandan da (o dönem hâlâ popüler bir kavram olan) yozlaşma olarak benimsenmesine– karşı başlattığı dillere destan saldırıyla daha önceden kendini göstermiş iyi bir hikâyedir. Pozitivizm ve pragmatizmden sonra gerçekten de soyutlamanın kendisinin süsleme gibi bir şey olduğu düşünülmeye başlanmıştır: gereksiz ve kullanışsız, hazcı, “kurgusal” ve metafiziksel, savsak ve günahkâr bir aylaklığın ve ayrıcalığın belirteçleri ve göstergeleri. Eski isimlerden, evrenselcilik ve genelleme barındırmaya devam eden tüm bu soyutlamalardan kurtulmak, ampirik ve aktüel olana daha büyük bir kararlılıkla bağlanmak, geriye kalanları kötü anlamda felsefi –başka bir deyişle saf liberalizm– olarak yaftalamak, bu anlamda aynı ölçüde okült ve metafizik olan bir materyalizme kapılmamak; tüm bunlar, bir zamanlar dilin arılığı ve sağlığı adına yapılan bir tür Wittgensteinci cadı avı için kılavuz olan ama artık ekonomi içinde, yakınınızdaki süpermarkete yapılan teslimatlar kadar kolayca dolaşıma giren postmodern düsturlardır.

Bu, muhtemelen sonuca ulaşmayacak bir indirgemedir lakin şu anki hegemonyası, klasik felsefenin ayırt edici özelliği olan şeylerin önemli bir kısmının yok olması gerektiğini imlemesinin yanı sıra

nominalist ve parçalanmış bir algı kümesinin birbirinden tamamen farklı sözcüklerini ve hecelerini bağlayıcı soyutlama açısından bir araya getirmek için çok az şey kalabileceği anlamına da gelebilir. Antik dönemden kalma bu iki büyük ve yavan tasnif sisteminin, tıpkı bas-kılananların karşılık verdiği gibi, içinden çıkmaya çalıştığı durum ve kriz budur. Bu iki sistem, en eski (Batılı) ideali, Sokrates öncesi ilk seküler düşünce biçimlerinin başlıca belirsizliklerinde oluşum halindeyken görülebilecek tüm soyutlamalar arasında en haşmetli ama içi en boş olanlarıdır: (Kant ve Hegel'in, *düşünüm* konseptleri ya da kategorileri olarak tanıdığı) Özdeşlik ve Farklılık kategorileri, başka bir deyişle mevcut son evrimci kavram türünü oluşturmak için hayatta kalan kategorilerin en biçimsel olanları; esas itibarıyla kendi başlarına teknoloji ya da piyasa kadar tarafsız ve değer yargısı içermeyen hiçbir içerik sunmama, herhangi bir harici felsefi kaçak önermeme avantajına sahip oldukları sürece tabii.

Diyalektik olmayan kategoriler olduklarından bunları Hegel'in "özdeş ve özdeş olmayanın özdeşliği"ne uydurmak için biraz zorlayarak tahrif etmek zorundasınız. Özdeşlik ve Farklılık, bilakis en küçük bahane ile kolayca birbirlerine dönüşerek zahmetsizce kanıtlayacakları gibi tam da çatışkının nüfuz alanı ve krallığıdır. Onları diyalektik, hatta sabitlenmiş ya da felç edilmiş diyalektik olarak nitelendirmek yerine Freud'un "ilkel kelimelerin karşıt anlamları" şeklindeki (modernist) mefhumunun bir tür tersine çevrilmiş haliyle karakterize etmek daha iyi olabilir; bu mefhum dikkatimizi, etimolojik olarak röntgeni çekilmiş tek bir terimin, ilk anlamıyla birlikte bu ilk anlamın olumsuzunu ya da karşıtını da kendi içinde barındırdığını gösterdiği yönetime çekmişti (bunlardan en bilineni olan, tanıdık ve cana yakın anlamındaki *heimlich*; anlamca zıddına dönüşerek tekinsiz, esrarengiz ve yabancı anlamlarına gelen *unheimlich* ile aynı şeyi ifade eder). Buna karşılık burada, misal Ütopik karşıtı olanın birincil anlamı açısından Ütopik olduğunun anlaşıldığı o özgül postmodern çatışkıda olduğu gibi antitezlerin de (göreceğimiz üzere) bir şekilde "aynı" olduğu ortaya çıkar. Bununla

birlikte postmodern söylemde, paradigmanın bir bütün olarak yeniden düşünülmesini teşvik eden (bir yıldızın öngörülen yörüngesiyle son derece küçük ölçülerle örtüşmemesi gibi) sözde karalamalarda ve çatışıklarda bu tür paradokslara yer yoktur. Bu paradokslar, aslında daha ziyade çağdaş kuramın (ya da kuramsal söylemin) tüm temel kavramlarını ortaya koyar ve (Lyotard'ın dikkat çektiği gibi) sofistlerin naklettiği söz oyunları ve mantık hileleri ile bağlantısız olmayan en gelişmiş zihin jimnastiklerini ortaya koyar.

Öte yandan daha sonraki sayfalarda bu paradoksların birkaçını ele alacak ve onları, zihnin kendisinin ya da dillerinin yapısal yetersizliğiyle ilgili bir şeyleri kanıtlama fırsatı olarak görmek yerine semptom olarak inceleyeceğiz. Bu da, dört farklı postmodern çatışmaya ilişkin kısa anımsatmalar şeklinde olacaktır; elbette bu çatışkaların her birinin özünde aynı şeyi ifade edip etmediğini öğrenmeyi istemek size kalmış ki bu olasılığı, bu bölümün sonunda yeniden ele alacağız. İlk iki çatışma, Kant'ın "a priori temsilleri"yle, başka bir deyişle bizim genel anlamıyla tarihsel terimlerle ele alarak her şeye rağmen üretim tarzına uygun olarak değişen örtük biçimsel çerçeveler olarak düşünmeye meylettiğimiz zaman ve uzamla ilgilidir. Şu hâlde değişimi ve sürekliliği ya da çeşitliliği ve homojenliği düşünmeye meylettiğimiz –zamanla olduğu kadar uzamla da ilişkili olduğunu kanıtlayan– yöntemlerden yola çıkarak, kuvvetle muhtemel kendi üretim tarzımızla ilgili bir şeyler öğrenebiliriz.

İkinci çatışma çiftinin, bir bütün olarak sistemimizin dönüşüm olanaklılığını hayal etmemizi sağlayan uzamsal şekillerle daha fazla ilişkisi var gibi görünür. Gerçekten de üçüncü çatışma, tam anlamıyla doğalcılık, doğa ve insan doğası ya da bu tür sınır ve kısıtların yokluğu meselesini öne çıkarırken son çatışma, tıpkı gösterdiğim gibi, (tüm değişimin bir ereği olarak) Ütopya meselesini ve bu Ütopyanın, bu dünyanın tüm olası dünyaların en iyisi olduğunu kabul etmemiz için bugün bile ilk dönemlerden daha coşkulu bir şekilde bizi ikna etmeye çalışan çağdaş eleştirmenleri ve düşmanları sorununu ele alır.

I

Öte yandan zaman bugün hızın bir işlevidir ve yalnızca oranı ya da sürati bağlamında net bir şekilde kavranabilir: Bu anlamda sanki ölçü ile zaman, başka bir deyişle saat zamanı ile yaşanan zaman arasındaki eski Bergsoncu karşıtlıktan, Valéry'nin eksiksiz bir eser fikrinin aslında onlar olmadan tümüyle ortadan kalkacağını düşündüğü (bunu fikren onaylamış gibidir) sanal sonsuzluk ya da ağır süreklilikle birlikte vazgeçilmiş gibidir. O halde ortaya çıkan şey, karşıtı olmayan bir değişim düşüncesidir; dahası bunu dillendirmek, değişimden hareketle uzamı zamandan ya da nesneyi öznenen ayırmak imkânsız hale geleceğinden, ilk iki çatışkımızın birbirine karışmasına çaresizce şahit olmaktır. İçsel zamanın (ve onun aracı olan "mahrem" zaman duygusunun) sönmesi, özneliğimizi dışarıdaki şeylere haricen okuduğumuz anlamına gelir: Proust'un köhne otel odaları, tıpkı yaşlı hizmetliler gibi kendisine her sabah büyük bir hürmetle kaç yaşında olduğunu, tatilde mi yoksa "evde" mi olduğunu ve bulunduğu yeri hatırlatıyordu; başka bir deyişle ona adını söylüyor ve gümüş bir tepside sunulan ziyaretçi kartı gibi bir kimlik veriyordu. Alışkanlık söz konusu olduğunda hafıza, tanınma ve maddi şeyler de (Villiers de L'Isle Adam'ın gösterdiğine göre müstahdemlerin yaşamımızı kolaylaştırırken yaptıkları gibi) bizim için aynı şeyi yapar. Öznellik nesnel bir meseledir ve eskinin kalıntıları üzerine mucizevî bir şekilde yükselmek için sahneyi ve dekoru değiştirmek, odaları yeni mobilyalarla döşemek ya da onları yeni bir özne, yani yeni bir kimlik için hava bombardımanıyla imha etmek yeterlidir.

Bununla birlikte –pek çok ideoloğun uzun zamandır arzuladığı– özne-nesne düalizminin sonu, gizlenmiş patlayıcılar gibi modası geçmişken yeniden moda olan gizli paradoksları da beraberinde getirmektedir: Dış dünyanın görünen hızının, bizatihi temsil taleplerinin bir işlevi olduğunu gösteren Virilio'nun paradoksu buna bir örnektir. Bu, muhtemelen klasik idealizmin kalıp yargılarında olduğu gibi kendini

durağan bir dış yüzey üzerine yansıtan yeni bir tür öznel sürat fikrinin sonucu değildir; burada daha çok teknolojiyle doğanın karşı karşıya gelmesinden bahsedilebilir. Araçlar –özellikle fotoğraf ve sinema ile ilgili araçlar– gerçeklik üzerinde baskı kurar; bu andan sonra gerçeklik de, Körfez Savaşı’nda olduğu gibi bu baskının taleplerini (tıpkı bizzat fotoğrafçının hâlihazırda poz vermiş suratların oluşturduğu kadraj arasında nefes nefese yer bulmaya çabalarken görünebileceği zaman ayarlı bir fotoğrafta olduğu gibi) yerine getirmeye çalışır: “Yakınlık etkisinin, hızlandırılmış seyahatin protezi içinde ortadan kaybolması, mesajın üç boyutluluğunu tam olarak eski haline getirecek tamamen benzetilmiş bir görünüm yaratmak için protezi gerekli kılmıştı. Artık bir komutanın durağanlığına ilişkin holografik bir protez izleyiciye iletilmiş ve onun bakışlarını zaman ve uzam içinde dün ve bugün, burası ve şurası gibi kesintisiz flaşlarla genişletmişti... Geri dönüşlerde ve geri bildirimlerde hâlihazırda belli olan, başka bir deyişle kronolojik anlama ilişkin bu minyatürleştirme, olayların daima kuramsal zamanda yaşandığı bir askeri teknolojinin doğrudan sonucuydu” (Virilio, s. 59-60).

Bu tür bir “bastırılmış olanın dönüşü” (şüphesiz bu modası geçmiş ve bugün görece metaforik bir tanımlama), özneyi hariç tutmanın bizi, nesneyle *wie es eigentlich gewesen*¹ değil, daha ziyade bir simulakr çoğalmasıyla baş başa bırakması anlamına gelir. Virilio’nun dikkat çektiği nokta, bugün pek çok kişinin de ifade ettiği gibi, sinemanın gerçekten merkezleştirilmiş bir özne olduğu, hatta muhtemelen yalnızca onun böyle olduğudur: Deleuzecü şizofreni, önceki özne-nesne kutbunu kendi içinde başarıyla masseden bu araçlarla birlikte karışık ve çelişkili bir fikir olmanın ötesine geçmemiştir. Öte yandan bu örnek, başlangıçta (merkezlenmiş) bir öznenin olup olmadığına ilişkin bu can sıkıcı ikincil soruyu da gündeme getirmektedir: Beklemek zorunda mıydık? Can sıkıntısı, bünyesindeki sonsuzluğuyla birlikte hayal gücünün bir ürünü mü? Şeylerin değişmeden durduğu bir zaman var mıydı?

1 *wie es eigentlich gewesen*: Leopold von Ranke’nin tarih yazımı için önerdiği ve “nasıl olduysa öyle” ya da “aslında olduğu gibi” anlamlarına gelen Almanca ifade (ç.n.).

Makineler yokken ne yapıyorduk? İnsan soyu ota benzer:² Dahası antik polis şehir devletlerinde yaşamın, ne kadar çok değişimden geçtiğini aklımızda tutmamız gerekse de modern şehirlerdeki herhangi bir şeyden daha narin ve geçici olduğunu düşünme eğilimindeyizdir. Daha ağır bir süreklilik yarılsaması, yaşanan şimdiye yalnızca zamansal çerçevenin dışında kaldığında görünür hale gelen bir değişimi örten bir optik izdüşümü misali eşlik ediyor gibidir.

Öte yandan meseleyi bu şekilde ortaya koymak, bir boşluğu ölçmenin yanı sıra postmodern dağıtımdaki modernist biçim izdüşümlerinden ve modernist “zaman duyuları”ndan radikal bir şekilde farklı olan her şeyden emin olmaktır. Yine postmodern dağıtımda bir dönem klasik olanın maskesi düşmüş ve saf moda olduğu anlaşılmıştır; başka bir deyişle karavan ya da karavelle geçmesi asırlar süren daha yavaş ve daha büyük bir dünyanın içinden, bu dünyanın genişlemiş zaman parçalarının arasından, eşyanın, yapışkan bir elementmiş gibi olumsuzluklarını anlamlı bir geleneğin zorunluluklarına dönüştürmeye çalışan bir küf elde etmek için yavaşça daraldığı bir dünyanın modası bile olsa, onun saf olduğu ortaya çıkmıştır. Perikles dönemi Atina’sının dilleri, bir dünya toplumu için artık diğer kabile üsluplarından daha kuralcı olamaz (öte yandan “büyük uygarlıklar”ın, kendi klasik geleneklerini ana hatlarıyla daha “insani” bir klasik kanon empoze etme gibi bir görüşle birleştirdikleri bir kültürel Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi operasyonunu tasavvur etmek oldukça kolaydır). Dolayısıyla zaman çokkültürlü hale gelir ve demografi ile endüstriyel devrimin şimdiye kadar hava geçirmez alanları, sanki büyük kitleler ile baş döndürücü hız oranları arasında bazı benzeşimler varmış misali iç içe geçmeye başlar. Taşıyıcıları, bireysel yaratıcıları, peygamberleri, dâhileri ve kâhinleri, (şayet gerçekten demokratik değer sistemine yönelik bir kavrayış yoksa) tamamen nüfus yoğunluğundan dolayı istenmediklerini anlasalar da bu yeni üsluplar, çoğalmalarının bir sonucu olarak tükenmiş göründükleri zaman, aslında

her ikisi de modernliğin sonunu, yenilenmiş ve paradoksal birleşmeyle dile getirmiş oluyordu.

Kentin postdoğallığını üretim teknolojileriyle olduğu kadar iletişim teknolojileriyle de bağdaştırmak ve bir dönem şehir olan şeyin yayıldığı merkezsizleştirilmiş ve neredeyse küresel olan ölçeği belirlemek için geleneksel kent nosyonunu gözden geçirme ihtiyacının altını çizmeden yaptığım değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere yeni mutlak zamansallık, kentle ilgili her şeyi içermelidir. Modern olan, hâlâ şehir halkının taşralılara karşı duyduğu kibirle ilgili bir şeydi ve bu ki-bir; köylülerin, ötekilerin ve sömürgeleştirilmiş kültürlerin taşralılığına ya da basitçe kapitalizm öncesi geçmişin bizatihi kendisine yönelikti: *Absolument moderne (mutlak biçimde modern)* olmanın yarattığı derin doygunluk, modern teknolojiler dört bir yanı sardığında dağılmaktadır; artık taşra yoktur; hatta geçmiş, şehrin kusurlu ve ilkel bir evresi değil alternatif bir dünya gibi görünmeye başlar. Bu arada önceki on yılların “modern” şehir sakinleri ya da metropolit cemaatleri de, bizatihi ya kırdan gelmişlerdi ya da en azından hâlâ eşitsiz dünyaların birlikte var olduğuna tanıklık edebilmişlerdi; modernleşme görece de olsa tamamlanır tamamlanmaz (ve artık çıplak gözle görülebilen yalıtılmış, yapmacık ve sinir bozucu süreçlerin kalmadığı andan itibaren) imkânsız hale gelen yöntemlerle değişimi ölçebilirlerdi. Bu, Baudelaire’in Paris’inin yavaş gerçekleşen kısmi değişimlerinde ve yıkımlarında olduğu gibi bir kaybetme duygusu olarak da ifade edilebilecek bir eşitsizlik ve biraradalıktır; bu kaybetme duygusu da vakit geçirme deneyiminin hemen tümüyle nesnel bağıntısı olarak işlev görmüştü: Proust’ta tüm bunlar, zahiren daha yoğun bir mersiye olmasına (ve her durumda Baudelaire’in metnine taşıyabileceğinden daha fazla yük yüklemesine) rağmen daha önceden öznelleştirilmişti; sanki özlemini duyduğu şey Paris’in evleri değil de benliği ve geçmişiymiş gibi (lakin Proust’un dili de tıpkı olay örgüsünün yapısında olduğu gibi bunu daha iyi anlatmaktadır: “*la muraille de l’escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie, n’existe*”).

*plus depuis longtemps*³ [I, s. 36]). Bugün bu türden bir yıkımın anlamı, yapının anlamıyla birlikte değişmiş, değişim kavramının kendisini ve ona eşlik eden zamana ilişkin kalıtsal nosyonu sorgulayan genelleştirilmiş postdoğal bir süreç haline gelmiştir.

Bu paradoksları felsefi ve eleştirel alanda derinleştirmek, haddizatında şehircilik alanı şöyle dursun, estetik alanda dramatikleştirmekten bile daha kolaydır denilebilir. Zira yıkım, *ancien régime* kendi misyonunu müesses kurumlara ve fikirlere karşı eleştirel bir tutum takınmakla ve muhalefet etmekle belirleme eğiliminde olduğundan beri modern entelektüelin uğraşısının sınırlarını mutlak bir şekilde çizmişti: Daha gerilere gitmezsek, Aydınlanma *philosophe*'lerinden⁴ (klasik entelektüellerin sonuncusu olarak anılan) Sartre'a kadarki süreçte güçlü kültürel entelektüel tavrını karakterize etmek için yıkımdan daha iyi bir figür var mı? Bu figür, batıl itikat, mistifikasyon, cehalet, sınıf ideolojisi ve felsefi idealizm (ya da "metafizik") gibi muhtelif şekillerde tanımlanan bir Yanılgı'nın heryerdeliği varsayımına dayanıyor gibi görünen bir figürdür; hal böyle olunca bu Yanılgı'yı demistifikasyon işlemleriyle ortadan kaldırmak, sağaltıcı kaygının, bir duyular çeşitliliği içinde gerçekten Hakkat'le birlikte değilse de yükseltilmiş özbilinç ve düşünümSELLİKLE el ele giden bir uzam bırakır. Bu olumsuz geleneğin yanı sıra entelektüelin, anlamın restorasyonuna ilişkin daha eski misyonunu yeniden canlandırmaya çalışan Ricœur, postmodern entelektüellerin bile bir biçimde hâlâ ortak bağlılıklarını borçlu oldukları üç büyük kurucu uğrağı, başka bir deyişle Marx, Nietzsche ve Freud'u bilhassa vurgulayarak, "şüphenin hermenötüğü" olarak adlandırdığı şeyin Aydınlanma ve onun dinle olan ilişkisinden "Batı metafiziği"nin yapısökümcü bağıntısına kadar paylaştığı muhtelif öğeleri çok net bir şekilde derinleştirmişti.

3 "Mumun yansımalarının yükselişini gördüğüm merdivenin duvarı, uzun zamandır yok." (ç.n.).

4 Fransızca "filozof" anlamına gelen ve aralarında Jean le Rond d'Alembert, Denis Diderot, Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau ve Voltaire gibi isimlerin de yer aldığı, 18. yüzyıl Aydınlanma hareketine mensup bir grup Fransız entelektüeline verilen isim (ç.n.).

O halde değişmekte olan şey, bu işlemlerin uygulandığı zeminin niteliğidir. Tıpkı aristokrat ile ruhban sınıfı arasındaki geçiş dönemi gibi *ancien régime* toplumları ile kitle demokrasisi uygulayan sanayi toplumları arasındaki geçiş de inanmak istediğimizden daha uzun ve daha yavaş olmalıydı (Arno Mayer, Avrupa'da II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar aristokrat ile ruhban sınıfı arasındaki geçiş dönemine ilişkin kayda değer kalıntılara rastlanacağını öne sürmektedir); bu bakımdan entelektüellerin, modernleşmenin kültürel devrimini gerçekleştirmeye yönelik nesnel rolü de, ilerici bir rol olarak kalmıştı. Öte yandan bu sürecin kendisi, gözlemcileri ve katılımcıları genellikle kendi kendini yenileyebilmesi ve gerçekte kendini tüketen enerjisiyle etkilemeye çalışıyordu. Kendi çocuklarını yiyen yalnızca Devrim değildir; Hegel'in özgürlük ve Terör Dönemi ile ilgili düşüncelerinden Frankfurt Okulu'nun "aydınlanmanın diyalektiği"ni şeytani bir makine olarak gören acımasız teorisine kadar birçok saf olumsuzluk öngörüleride, (eleştiri ve olumsuzluğun kendisi dâhil) aşkınlığın tüm izlerini söküp atma konusunda kararlıdır.

Bu türden öngörüler, daha eski üretim biçimlerinin alışkanlıkları ve uygulamaları şeklindeki kalıntısalsal olanın giderek yok edildiği bizimkisi gibi tek boyutlu toplumlarla daha da ilişkili görünmektedir; bu sayede ideoloji ve eleştirinin işlevinin kendisinde bir değişiklik ya da yer değiştirme varsaymak mümkün olabilir. En azından "kurumsallık karşıtı evre"si temelde "modası geçmiş değerlerin eleştirisi"ni ihtiva eden avangard entelektüelin bir tür işlevselci analizini sunan Monfredo Tafuri'nin konumu budur (s. 70). Bununla birlikte sermayenin kendisinin modernleştirici mücadelesiyle uyumlu olan böyle bir misyonun başarısı, "entelektüel çalışmanın yeni 'tarihsel görevleri'nin keşfinden yola çıkacak tertemiz bir platform hazırlamaya hizmet eder" (s. 70). Tafuri'nin bu yeni "modernleştirici" görevleri, bizatihi rasyonelleştirmeyle özdeşleştirmesine şaşırılmamak gerek: "Avangard ideolojilerin bir toplumsal davranış önerisi olarak sunduğu şey; küresel bir rasyonelleşmeyle ve diyalektik olana ilişkin olumlu bir realizasyonla kesişen

soyut bir nihai gelişme uğrağının habercisi olarak geleneksel ideolojinin Ütopya'ya dönüşmesiydi" (s. 62); Tafuri'nin formülleri, kendisinin Keynesçiliği geleceğin planlanması ve rasyonelleşmesi olarak gördüğü anlaşıldığı vakit daha az şifreli hale gelecektir.

Görüldüğü üzere çağdaş dönemde demistifikasyonun kendine özgü gizemli bir "tarih hilesi", kendi içsel işlevi ve gizlenmiş bir dünya tarihsel misyonu vardır: Başka bir deyişle bu misyon; dünyayı büyük şirketlerin manipülasyonları için temizlemek amacıyla geleneksel toplumları (kilise ve eski aristokrasilerin yanı sıra, her şeyden önce tüm köylüleri, tarımsal üretim tarzlarını, ortak arazilerini ve köylerini) yok ederek uzam ve psikelerin, "post Fordizm"ın potansiyellerini tanımlamak için yaldızlı sıfatlar uydurmakla meşgul olan ideologların yaratıcılıklarının güç bela ayak uydurabildiği bir "esneklik"le benzer bir şekilde işlenip istendiğinde yeniden işlenebildiği tümüyle *değiştirilebilir* bir şimdiyi hazırlamayı amaçlamaktadır. Bu şartlar altında yıkım, kente ilişkin yeni ve meşum nüanslar yakalamaya ve müteahhitlerin spekülasyonlarını muhalif entelektüellerin eski destansı mücadelelerinden daha fazla akla getirmeye başlar; hem de yıkımın kendisine yönelik böylesi itirazlar ve eleştiriler, ahlaki yönden can sıkıcı bir değerlendirmeye indirgenip her şeye rağmen yıkılmaları daha iyi olan miadını doldurmuş düşünce tarzlarının yalın bir şekilde dramlaştırılmasının sonucu olarak kendi kuyularını kazarken ("*denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht*")⁵.

Artık bunlar; medya evrenindeki tüm ideolojik ve felsefi konumların, (Kant'ın da ortaya koyduğu gibi) kendi "temsilleri"ne –başka bir deyişle tanımlanabilir sloganların geleneksel inançların (doğrusunu söylemek gerekirse medya piyasasında iş görmek için fark edilebilir ideolojik konumlar almaya zorlanan inançların) yerine geçtiği kendi imgelerine ve karikatürlerine– dönüştürülmesinde olduğu gibi eleştirel sürecin hızından ve temposundan kaynaklanan medya

5 "Yaratılan her şey mahkûmdur yok olmaya". Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust I* adlı eserinden (1338 vdd) (ç.n.).
 17 Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://trantey.org>

paradokslardır. Bu, yeniye karşı direnişin muhafazakâr ya da kalıntısall biçimlerinin ilerici değerini kavramanın, (Tafari'nin modelinde olduğu gibi işlevsel olarak sistemin kendisinin yapısal gereksinimlerinden ayırt edilemez olduklarını kanıtlayan) görünürde sol liberal konumlara kıymet biçmekten daha kolay bir durumdur. Bu teşhis, olası bazı ses duvarı seraplarını, gökyüzüne doğru leke bırakan belli belirsiz bir çizgi gibi yansıtır; dahası insan organizmasının ne kadar hıza dayanabileceği ile ilgili apaçık soru da, bu bölümün üçüncü kısmında değineceğim doğalcı uyanışlarda rol oynayabilir; öte yandan bu yeni olgunun kendisi, Engels'in niceliğin niteliğe dönüşmesiyle ilgili eski yasasının (ya da en azından bu "yasa"nın ardıl görüntüsünün) anlık ama canlı bir abartısını sunar gibidir.

Bu biçim içinde ortaya koymamız gereken paradoks, toplumsal yaşamın tüm düzeylerinde görülen benzersiz değişim oranı ile yalnızca bu türden bir değişkenlikle bağdaşmayacağı düşünülen her şeyin –tüketim mallarıyla birlikte duyguların, inşa edilen uzamla birlikte dilin– eşsiz standardizasyonu arasındaki denklidir. Söz konusu olan, ters oranlarda da olsa hâlâ kavramsallaştırılabilen bir paradokstur: Buna verilebilecek örnek, yoğunlaştırılmış değişimin bizzat standardizasyon tarafından sağlandığı; önceden hazırlanmış modüllerin medyadan standartlaştırılmış özel hayata, metalaşmış doğadan ekipmanın tekbiçimliliğine kadar her yerde, kırılımlı videoda olduğu gibi mucizevî yeniden yapılanmaların istenildiğinde birbirlerini izlemelerine izin verdiği modülerlik paradoksudur. O halde modül, bir enformasyon evreninde nesnenin yeni formunu (başka bir deyişle şeyleşmenin yeni sonucunu) oluşturacaktır. Bu aslında ham maddenin aniden kategoriler tarafından uygun bir birim dahilinde tanzim edildiği Kantçı noktadır.

Öte yandan bu paradoks, bizi değişim algımızın kendisini yeniden düşünmeye de sevk edebilir. Şayet toplumumuzdaki mutlak değişim, video dükkânlarının yerini tişört dükkânları aldığı anda gerçekte neyin değiştiğine ilişkin o felsefi soruyu hatırlatacak şekilde, en iyi vitrin-

lerdeki hızlı satış oranlarının yazıldığı tabelalarla temsil ediliyorsa, o zaman Barthes'ın yapısal formülü, denilebilir ki, sisteme içkin olan ve onun tarafından programlanan değişim ritimleri ile yekpare bir sistemi tamamen bir başkasıyla değiştiren bir değişim arasında ayırım yapmanın önemli olduğunu salık verecek çok şeye sahiptir. Yine de bu, *tanımı gereği* en ufak bir an bir yana geçici bir süre için bile oluş olarak düşünölemeyecek olan Parmenidesçi Varlık kavramının kendisinden türeyen Zenon'un ki gibi paradoksları canlandıran bir bakış açısıdır.

Bu tikel paradoksun “çözümü”, (Althusser ve onun izinden gidenlerin fazlasıyla ısrarcı oldukları gibi) şüphesiz her sistemin –daha doğrusu her “üretim biçimi”nin– kendisine özgü bir zamansallık ürettiğinin farkına varılmasında yatar: Bu çözüm ise, Kantçı ve tarih dışı bir zaman görüşünü –kendi sistemimize özgü yinelemeli zamansallığın, bir bulmaca konusu haline gelebileceği ve bu eski mantıksal ve ontolojik paradoksların yeniden formüle edilmesine neden olabileceği mutlak ve anlamsız bir kategori olarak– kabul ettiğimiz takdirde söz konusu olabilir.

Yine de Parmenides'e atfedilen öngörünün büyüünde kalmak, söz konusu öngörünün sağaltıcı etkileri olmaksızın uzun süre mümkün değildir; bununla birlikte doğa üzerinde kurulan denetimin çok azının, toplumsal ve tarihsel uğraşımıza dair belirli bir hakikati yakalamak için yeterli olacağı da düşünülebilir: Başka bir deyişle söz konusu olan, görünüşlerin (simulakr), en kısa anlar için yanıp sönen ya da bir anlığına bile olsa ontolojik saygınlığıyla dalgalanan her şeyin anlık durağanlığı olmaksızın sürekli yükselip alçaldığı parıltılı bir bilimkurgusal durağanlıktır.

Aynı anda her yerde var olan imgelerinin muhtelif etkilerini de beraberinde getiren modanın mantığı, burada kendisini, bu etkileri bir bütün olarak sistemimizin temel mantığına dönüştürme eğiliminde olan toplumsal ve psişik dokuyla nihayetinde ayrılmaz bir şekilde bağlamaya ve özdeşleştirmeye başlamış gibidir. Dolayısıyla sürekli değişim deneyimi ve bu değişimin değeri, eşitsiz gelişmenin (ya da “eş

zamansız eş zamanlılığın”) ortaya koyduğu görece anlamın bile artık kavranamaz hale geldiği noktaya kadar bu tikel toplumun dilini ve duygularını, en az yapıları ve süslemeleri kadar yönetmeye başlar ve hem modernizmin hem de modernleşmenin sıkı sıkıya tutunduğu Yeni’nin ve inovasyonun yüce değeri, merkezin dışındaki sınırdaki sabit ve dingin görünen devrim ile değişimin sabit akışına karşı gözden kaybolma noktasına gelir.

O halde ortaya çıkan şey, hiçbir toplumun bu denli standartlaştırılmadığı ve insani, toplumsal ve tarihsel zamansallığın akışının hiç bu kadar türdeş akmadığı biçimindeki kavrayıştır. Klasik modernizmin en büyük duygusuzluğu ya da sorunu bile sistemin dışında bir gözetleme noktasına veya fantezi öznesine ihtiyaç duyuyordu; yine de mevsimlerimiz, postdoğal ve postastronomik televizyon ve medya çeşitliliğinin yarattığı National Geographic ya da Weather Channel imgelerinin gücüyle fevkalade yapaydır: O kadar ki onların –örneğin spor, son model arabalar, moda, televizyon, eğitim öğretim yılı ve *okul dönemi açılışı* söz konusu olduğunda– gerçekleştirdikleri büyük rotasyonlar, geçmişin doğal ritimlerini ticari fayda için taklit edip hafta, ay, yıl gibi kadim kategorileri, misal Fransız devrim takviminin yeniliklerinin şiddeti ve tazeliği olmaksızın duyumsanamaz bir şekilde yeniden icat etmektedir.

Dolayısıyla artık hissettiğimiz –ve postmodernliğin kendisinin, en azından zamansal boyutunda daha derin ve daha temel bileşim olarak ortaya çıkan– şey, her şeyin moda ve medya imgesinin sürekli değişimine boyun eğdiği yerde bundan böyle hiçbir şeyin daha fazla değişemeyeceğidir. Alexandre Kojève’in Hegel ve Marx’ta bulabildiğini düşündüğü, gerek Amerikan kapitalizmde gerekse Sovyet komünizmde demokratik eşitliğin (ve bireysel iktisadi ve hukuki öznelerin eş değerliğinin) nihai bir başarıya ulaştığını varsaydığı ancak sonradan Japon tarzı *züppelik* dediği şeyde dikkate değer bir değişkenini belirlediği; öte yandan bizim bugün bizzat postmodernlik (maske ve rollerin, içerik ya da töz olmaksızın serbest oyunu) olarak tanımlayabildiğimiz “Tarihin sonu”nun uyanışının anlamı budur. Elbette ki başka bir bağlamda

bu, bütünüyle bir intikam duygusunun yol açtığı “ideolojinin sonu” düşüncesidir ve özellikle muhafazakâr bir piyasa ortamında, sinik bir şekilde kolektif umudu azaltıcı rol oynar. Yine de Tarihin sonu, burada dramatize etmeye çalıştığımız zamansal paradoksların nihai şekli olmaya devam eder; başka bir deyişle postmodern açılarından mutlak değişim (ya da modaya uygun ve yeni gösterişli anlamıyla “sürekli devrim”) retoriği, inovasyon kavrayışlarının en uygun haliyle neolojizm ve logonun yanı sıra bunların inşa edilmiş uzam, “hayat tarzı”, şirket kültürü ve psişik kodlama alanlarındaki karşılıkları ile tasvir edildiği büyük şirketler tarafından uydurulan mutlak özdeşlik ve değişmeyen standartlaşma dilinden daha tatmin edici değildir (gelgelelim daha az doyurucu da değildir). Aynı’nın mutlak Farklılık aracılığıyla sürdürülmesi –farklı yapılarla aynı cadde görüntüsü, anlık deri değiştirmelerin aynı kültürü ortaya çıkarması gibi– değişimin itibarını düşürür zira bu andan itibaren akla uygun tek radikal değişim, değişimin kendisine bir son vermekten ibaret olacaktır. Öte yandan çatışkı burada, gerçekten de düşüncenin tıkanması ve felce uğramasıyla sonuçlanır; çünkü bir başka sistemi, mevcut sistemin lağvedilmesi dışında düşünmenin imkânsızlığı, daha sonra göreceğimiz gibi arzu yatırımlarımızdan psişik alışkanlıklarımıza ve bilhassa tüketim ve modanın yarattığı yapay heyecanlara kadar tecrübe ederek öğrendiğimiz her şeyin kaybı olarak fantezileştirilen Ütopya imgeleminin kendisinin itibarsızlaştırılmasıyla son bulur.

Parmenidesçi durağanlığın ve Varlığın, en azından gayrikabil-i rücu tek olayı, yani ölümü ve kuşakların akışını kavradığına şüphe yoktur: Parmenidesçi simulakrum ya da yanılısma sistemi, postmodernlik dediğimiz şeyde vuku bulan yeni bir sistem olduğundan, nesillerin tüm ölümlü süreksizliklerindeki zamansallığı, sonuçları itibarıyla geriye dönük ve materyalist bir tarihsel zorunluluk olmanın dışında henüz gözle görülebilir değildir. Gelgelelim mutlak değişimin şiddeti olarak ölümün kendisi, –sahnedeki çürüyen bedenlerin yanı sıra ama daha çok bu dünyanın zamansız ışıldayan devinimsizliği nedeniyle yayılan koku

misali kalıcı bir şey olanı— imgeden yoksun bir biçimde kaçınılmaz ve anlamsızdır zira bireysel ölümleri (en azından hayatta kalanları için) yorumlamaya ve konumlandırmaya yarayan herhangi bir tarihsel çerçeve tahrip edilmiş durumdadır. O halde bu tür bir mutlak şiddet, başka bir deyişle şiddet kullanarak öldürmenin soyutlanması, bu zamansız ve tarihsiz dünyanın diyalektik karşılığı gibi bir şeydir.

Ne var ki bu kısmı, bu zamansal paradoksun (mutlak değişimin durağanlığa eşit olmasının) yeni küresel sistemin kendi dinamikleriyle ilişkisine dair bir değerlendirme ile sonlandırmak daha uygun olacaktır zira burada da, modernliğin, modernizmin ve de modernleşmenin daha eski bir dönemine hâkim görünen zamansallıkların silinmesini gözlemleyebiliriz. Çünkü bu daha eski dönemde Üçüncü Dünya toplumlarının pek çoğu, —bu çok farklı toplumlara özgü kültürel biçimlerin çeşitliliği içinde— kendisine karşı ana hatlarıyla —Batı modernliğiyle benzeşmeye karşı direnme gücüne sahip ve dahası ona tercih edilen bir kültürel (ve zaman zaman da dini) özgünlüğün onanması anlamına gelen— gelenekselcilik olarak tanımlanan bir karşıt konumu üreten Batı modernleşmesinin nüfuz etmesiyle parçalanmıştı. Bu tür bir gelenekselcilik, pek tabiidir ki modernleştiricilerin kendi faaliyetleriyle, (tüm geleneklerin ve tarihsel geçmişlerin kendilerinin zorunlu olarak icat ve inşa edildiğine yönelik şimdi yaygın biçimde kabul gören fikre oranla daha sınırlı ve özgül bir anlamda) olduğu gibi ortaya çıkan kendi başına bir yapıydı. Ne olursa olsun bugün onanmak istenen şey; bu ikinci tepkisel ve modern karşıtı gelenek ve gelenekselcilik kavramlarının, eski Üçüncü Dünya ya da sömürgeleştirilmiş toplumların gerçekliğinden kopmuş olmasıdır zira bu toplumlarda yeni gelenekselcilik (son zamanlarda Konfüçyüsçülüğün Çin’de yeniden alevlenmesinde ya da köktendincilikte olduğu gibi), tamamen yeniden icat edilmesi gereken bir geçmişten geriye küçük kalıntıların kaldığı bir durumda, artık belirli bir amaca sahip siyasal ve kolektif bir seçim olarak algılanmaktadır.

Bu, bir yandan Üçüncü Dünya toplumlarında artık modernin dışında başka hiçbir şeyin olmayacağı anlamına gelirken diğer yandan

da bu ifadeyi, “modern” olanın şimdi, yalnızca modern olanın hüküm sürdüğü yerlerdekine benzer koşullar altında postmodern olarak yeniden arındırılması gerektiği nitelemesiyle de düzeltmek elzemdir (zira modern dediğimiz şey, tamamlanmamış modernleşmenin sonucudur ve kendisini, postmodernlik dâhilinde varlığını sürdüremeyecek bir modern olmayan kalıntısallığa karşı tanımlamak zorundadır; daha doğrusu yokluğu, bu sonuncuyu tanımlar). O halde burada da modernleşmenin özellikle toplumsal ve tarihsel düzeyde (muhtelif kapitalist, komünist ve verimlilikçi biçimlerde) vadettiği zamansallık, eski zamansallığın artık var olmadığı yeni bir durum yararına sönmüş ve ardında tarihin sonundan sonra bir düzensizlik ve salt durağanlık anlamına gelen gelişigüzel değişime dair bir görüntü bırakmıştır. Bu arada Üçüncü Dünya olarak nitelendirilen ülkeler; Birinci Dünya, eski metropolisin merkezileşmiş kimliğine kolonyal ötekilik sosu katarak Üçüncü Dünya’nın modern unsurlarını ve niteliklerini ortadan kaldırıp bir de endüstrisizleştirirken onun yarıklarından sızmış gibidir.

Zamansal paradoksun küresel ölçekte bu şekilde genişlemesiyle, varlığını birincinin ardında, hatta büyük olasılıkla içinde hissettirmeye başlayan ikinci bir tür paradoks ya da çatışkı daha netleşir. Nitekim burada zamansallığa ilişkin –Proust’tan vitrinlere kentsel değişimden küresel “gelişmişlik”e– yinelenen uzamsal nitelikler, şimdi bize, postmodernliğin bazı temel uzamsallaştırmalar aracılığıyla tanımlanması halinde, burada zamansallık bağlamında ele almaya çalıştığımız her şeyin baştan dışavurulabilmesi için zorunlu olarak uzamsal bir matrizen geçmiş olacağını hatırlatır. Filhakika zamanın, soyut bir ölümün anlık şiddetine ve kısa mutlak değişimine indirgenmiş olması durumunda, zamanın postmodern olanda bir tür uzam haline geldiğini de kabul edebiliriz. O halde postmodern tanımındaki temel çatışkı, bizatihi özdeşlik ve farklılık da dâhil olmak üzere ilk söylenen bu ikili karşıtlığın artık bir karşıtlık olmadığı ve o eski değişken diyalektik tasarımdan, başka bir deyişle klasik diyalektik başkalaşımdan oldukça farklı bir şekilde öteki kutbuyla uyum içinde olduğunu ortaya koyması gerçeğinde

yatmaktadır. Bunun neyi içerdiğini görmek için, başından beri görürde zamansal biçimiyle ele aldığımız öteki uzamsal çatışkıya, uzamsallığın herhangi bir özgün tematik önceliğe sahip olup olmadığını belirlemeye yönelik bir görüş açısını göz önünde bulundurarak yeniden dönmemizin vakti gelmiştir.

II

Antitezin bir boyutunun, kendini uzamsal terimlerle ifade etmek için zamana ihtiyaç duyması sebebiyle zorunlu olarak diğerinin biçimselliğiyle ifade ettiği biçimin, burada tekrar ele alınmasına gerek olmadığı açıktır; bu anlamda zaman-uzam antitezinin de simetrik ve tersine çevrilebilir olmadığını belirtmek istiyorum. Uzamın zamansal bir ifadeye ihtiyacı olmadığı söylenebilir: Şayet uzam, bu türden bir zamansal biçimselliğin olmaması durumunda mutlak surette işlemeyecekse, o zaman zamansallığı ve zamansal biçimselliği, diğer biçim ve kodların yararına baskılayan şeyin uzam olduğunu söylenebilir. Farklılık ve Özdeşlik, gerek uzamsal gerekse zamansal çatışkı içinde risk altında ise o halde uzama ilişkin mülahazalarda öne çıkan farklılık, çeşitlilik ve sonsuzluk, mecaz-ı mürsel ve –daha etkili ve zahiren tanımlayıcı ve her şeyi kapsayan bir tasvire ulaşmak için– heterojenlik gibi biçime ilişkin herhangi bir zamansal kavrayışta meydana gelebilecek bir değişim ölçüsünde değildir.

Homojen ve heterojen uzam deneyimi, çoğu zaman uzamın tarihsel olarak varlığını gelişigüzel ortaya koyduğu kutsal ve cemaatin bölümlenmesi bağlamında ele alınıyordu: Bununla birlikte onun iddia edilen karşıt niceliğine, dünyevi olana gelince bunun, bizatihi tek bir şey ya da nitelik (daha doğrusu bir nitelik olmayan) olduğunu tasavvur etmek için kutsal sonrası zamanda ve ticareti şiar edinmiş halkların döneminde geriye doğru bir izdüşüm; başka bir deyişle aslında dünyevi

olanla kutsal olana ilişkin basit bir düalizme benzer bir şeyin öncelikle hiç de bu şekilde var olmadığını düşünmeye yönelik bir izdüşüm olduğu varsayılabilir . Zira kutsal olanın, başından itibaren heterojenlik ve çokluk anlamına gelmesi beklenebilir: Başka bir deyişle bir değeri olmayan, fazlalık, kendisini patlatmakla kalmayıp *immonde* (*pis ve dünyasız*) (Lefebvre) yığınlarının oluşturduğu yeraltı çöpüyle yan yana yaşayan normal bir köy için gereken uzamları varsaymanın yanı sıra doğal açıdan etkileyici pek çok manzaraya gölge düşüren kıraç alanlara, metruk araziye ve çöle ilişkin boş uzamları da hesaba katan karşıt niceliğini de yok ettiği oranda sisteme ya da düşünceye ve özdeşliğe indirgenemeyen bir şeyi ifade edebilir. Çünkü tanımı gereği erklerin olduğu kadar kutsalın da pek çok tipi ve türü olması gerekiyordu; bu nedenle *kutsal* ve *erk* gibi soyutlamaların, atıf yaptıkları gerçekler karşısında bakışlarımızın anlamını kavrayan duyguların çeşitliliğine binaen kullandığımız *renk* soyutlamasının sahip olduğuyla neredeyse aynı etkiye sahip olduklarını fark etmeden önce bu kavramlar, arkalarındaki cılız anlamlardan arındırılmalıdır.

Ayrıca bu, Deleuze ve Karatani gibi yorumcuların bizlere sık sık hatırlattığı gibi seküler ve renklendirilmiş modern örneği çok yeni bir gelişme olan manzaranın anlamıyla da yakından ilişkilidir. Bitkilerin dilleri üzerine düşünceleriyle Runge gibi Romantiklerin fantezilerine dalma fikri karşısında duraksıyorum lakin yine de onların, en azından toplumsal olarak (“çiçeklerin dili” ile) kiç formunda istikrara kavuşana kadar gerçekten çekici fanteziler olduğunu da kabul ediyorum. Bir şekilde anlamlı bir bütün oluşturmuş ve tam da konuşma sırasında, önermede ya da kavramlarda ve verilen mesajlarda nihai çevirisine ulaşmamış olan bir tür tutarlı düşünme olan bir uzama dair fikirler, gerekçelerini ve kuramsal savunularını eninde sonunda *Yaban Düşünce*’de Lévi Strauss’un felsefe öncesi “algısal bilim” tasvirinde bulmaktadır: Oysa onların estetiği, antropoloğun *La Geste d’Asdiwal*’da bahsettiği Pasifik Kuzeybatısı Kızılderililerine yönelik klasik çalışmada doruk

noktasına ulaşmıştır; burada yazar, buz tutmuş metruk bölgelerden nehir ve deniz kıyılarına kadar çeşitli manzaraların (bizzat iktisadi üretim biçimlerinin yanı sıra akrabalık yapısı da dâhil) birçok dil konuştuğuna ve dikkate değer bir dizi tutarlı mesaj aktardığına vurgu yapar.

Bu tür bir analiz, rasyonel ile irrasyonel arasındaki kadim karşıtlığı (ve bunu temel alan –uygara karşı ilkel, kadına karşı erkek, Doğu’ya karşı Batı gibi– tüm uydu karşıtlıkları), metinlerde kavramsal soyutlamadan önce gelen anlam dinamiklerinin yerini saptayarak kesin olarak etkisiz hale getirir: Böylece bir anda, artık Weberci rasyonalizasyona, araçsal düşünceye, dar rasyonel ve kavramsal şeyleştirmelere ve bastırmalara benzetilemeyecek bir düzeyler çokluğu açılır. Bu nedenle ayırt edici özelliği heterojenlik olacaktır: Eh, biz de onun nesnesinin duyumsal ifadelendirmelerini, *Asdiwal*’ın devingen manzaralarında heterojen uzam olarak tanımlamaya devam edebiliriz. Derrida’nın, sonradan postyapısalcılık olarak adlandırılacak olan girizgâh metinlerinden birinde çok iyi bir şekilde ortaya koyduğu gibi Lévi Strauss’un analizi, bir şekilde türdeş anlamların çerçevesinde dönmeyi sürdürmüş, nihai olarak tesadüfi ve karar verilemez olana erişememiş, uygun anlam kavramına can havliyle sadık kalmakta ısrar etmiş ve bu kavrama son vermesi gereken bir durumda, çokluk içinde konuşan kolektif bir fail –kabile– varlığını sürdürdüğünden Bakhtinci çoksesliliğin ya da çokdilliliğin açıklığına bile ulaşamamıştır.

Öte yandan bu, Bataille’in tüm hayatını verdiği çalışmasının, var olduğu konumu gösterdiği ve ondan türemesine rağmen yadsıdığı gerçeküstücülük gibi, şeylerin modern düzenine karşı stratejik bir tepki olduğunu da ispat ettiği bu son kavramın tarihsel yetersizliğinden ziyade Lévi Strauss’un doğru heterojenliğe erişmesindeki başarısızlığını göstermektedir. Bu sizi, homojenlik tarihsel olarak ortaya çıkana kadar heterojenliğin aslında topyekûn yıkıcı bir şey anlamına gelip gelmediğini merak etmeye ve ona özgül bir muhalif taktik değer ve güç atfetmeye yönlendiriyor. Bu nedenle betimlenmesi gereken şey, modern rasyonel zihni taşıyan ve onu baskılayan türden çokluk ve aşırılık biçimle-

rinin saygınlığından ziyade bu biçimlerin, geçmişteki izdüşümü en iyimser tahminle müphem olan ve kuşku uyandıran bir mesele olarak modern rasyonel zihne karşı tepkileri ve taşıdıkları değerlerdir. Daha doğrusu betimlemenin öncelikli nesnesi, dünyanın tam da Bataille'ın (diğer pek çokları gibi) mücadele etmeyi tarihsel misyonu saydığı bu homojenlik tarafından yavaş yavaş kolonileştirilmesi; başka bir deyişle artık anakronistik hale gelen heterojenliğin ve farklılığın, kendilerinin düzenleyip istikrara kavuşturduğu şeyin mantığı gibi görünmesine olanak tanıyan özdeşlik biçimlerinin yerini, homojenliğin doğasında var olan yayılma eğiliminin almasıdır.

Söz konusu olan uzamsa, bu süreç hiç şüphesiz belirli bir kesinlikle tanımlanabilir: Bu, Batı'nın gayrimenkul alanındaki özel mülkiyet sisteminin, ardışık genişlemeleri sırasında (ya da ilk defa kendi içinde tedricen ortaya çıktığı Avrupa durumunun kendisinde) karşı karşıya kaldığı muhtelif arazi kullanım imtiyazı sistemlerinin yerini aldığı uğraktır. Ne ki (bu tür yer değiştirmeler için mükemmel derecede uygun, İsrail gibi yerleşimci sömürgelerin yanı sıra Doğu Avrupa'da "kapitalizme geçiş" süreçlerinde de hâlâ gözlemlenebilen) şiddet dili de, bir hukuk sisteminin daha geleneksel bir başka hukuk sistemiyle ikame tarzını aksettiremez; daha alışılmış olanı, bir planlama ve ayrıntılı bir politik stratejinin ortaya konmasıdır (bakınız Guha). Şiddet, toprak söz konusu olduğunda şüphesiz sahiplik kavramıyla dolayımıydı; ölümlü varlıkların, ölümü yaşayacak organizmalardan oluşan nesillerin, her şeyden önce dünyanın bir yerlerine bir şekilde *sahip olabileceklerini* tahayyül etmiş olmaları bilhassa karmaşık bir gizemdir. Eski arazi kullanımındaki imtiyaz biçimleri (ülkeden ülkeye seyyanen değişen daha yakın dönemin sosyalist biçimleri gibi), en azından toprağın belirli kısımlarının idaresine bırakıldığı ebedi bir yönetici olarak kolektivitelyi öneriyordu; gelgelelim bu toplumsal ilişkileri sona erdirmek ve yerlerine bireyselleştirilmiş sahiplik ve öznelerin eşit görüldüğü bir adalet sistemine dayanan zahiren daha açıkça ve yönetilebilir ilişkiler getirmek, o kadar

da kolay ve basit bir mesele olmamıştır; bu anlamda Doğu Almanya'da bugün yaşananlar⁶, daha ziyade, İç Savaş sonrası fethedilen Güney Amerika'ya karşı Kuzey Amerika'nın yapmak zorunda olduğu şeyleri anımsatırken İsrail yerleşimleri, Birleşik Devletler'in Batısındaki Kızıl-derili toplulukların vahşice yerlerinden edilmelerini hatırlatıyor.

Ancak mesele şu ki bu vahşi süreç, heterojenliğe ve homojenliğe ilişkin tematik karşıtlığın öne çıkarılması halinde yalnızca nihai gönderge olmanın ötesine geçemez: Ticaretin ve bu minvalde bir manzara tutunup onu düzleştirmeye, onu özdeş parsellerin oluşturduğu bir mazgal şeklinde yeniden düzenlemeye ve bugün uzamı özdeş bir değer bağlamında yeniden yapılandıran bir piyasa dinamiğine maruz bırakmaya hazır olan kapitalizmin –yani böylesi katıksız bir niceliğin, artık kırılmış ve kendi fevkalade heterojenlikleri elinden alınarak eşdeğerliklerine indirgenmiş bir niceliğin– gücünden kaynaklanan etkiler. O halde kapitalizmin gelişmesi, bu değeri hakikaten tesadüfen dağıtır; ta ki postmodern uğrağında ruhun madde üzerindeki zaferi, başka bir deyişle değer biçiminin daha eski somut veya dünyevi içeriğinden özgürleşmesi gibi saf spekülasyon artık en yüce hükümler olup gelişiminin erken dönemlerinde yarattığı şehirleri ve kırları viraneye çevirene kadar. Öte yandan soyut şiddetin ve homojenliğin tüm bu sonraki biçimleri, para biçimini ve piyasa için meta üretiminin mantığını yeniden uzamın kendisine dönüştüren ilk parsellemelerdir.

Bizim dönemimiz de, uzamın bu yeniden yapılandırma sürecinde, kolektif arazi kullanım imtiyazının (çok geçmeden modern tarihsel imgeleme “kutsal” ya da arkaik heterojenliğin dini veya antropolojik kavramları biçiminde dönen) daha eski ve geleneksel biçimlerini yok etmeye çalışan temel çelişkinin, köylülüğün yanı sıra küçük toprak sahibi çiftçilerle bile ilişkilendirildiği bir dönemde haklı olarak tarım dediğimiz şeyin kendisiyle özdeşleştirmek olduğunu bize öğretmiştir. Daha önce baskın olan köylü nüfusunun ulusun %7 ya da %8'ine düşürme eğiliminin “gelişmiş” ülkeler kadar modernleşme sürecindeki

her yerde gözlemlenebildiği postmodern küresel sistemde, köylü tarımı ile geleneksel kültür arasındaki ilişki, daha açık hale gelmiştir: Geleneksel kültür, köylü tarımından sonra yok olmaktadır ve köleliğe müstenit olanların dışında kapitalizm öncesi tüm büyük kültürlerin, köylü oldukları anlaşılmaktadır (Bu arada bugüne kadar kapitalist – yani özellikle kapitalist “yüksek kültür”– olarak kabul edilen şeye gelince, burjuvazinin, ayrıca anılarıyla birlikte kararıp eski klasik burjuva sınıf bilincinin kendisiyle birlikte kitle kültürüne –daha doğrusu özellikle Amerikan kitle kültürüne– yol vermeye eğilimli olan aristokrat feodal seleflerinin geleneklerini öykünüp kopyaladığı yöntem olarak da tanımlanmıştır.)

Öte yandan yeni bir küreselleşme olanaklılığı (başka bir deyişle sermayenin, ikinci ya da “emperyalist” aşamasında daha önceki sınırlarının ötesine genişlemesi), köylüleri bilfiil çiftlik işçilerine dönüştüren ve büyük arazileri ya da latifundiaları da (köy yerleşim alanlarıyla birlikte) endüstriyel tarım yapılan alanlar haline getiren (teknolojik ve özellikle kimyasal ve biyolojik inovasyonları nedeniyle zaman zaman yeşil devrim olarak da anılan) tarımsal yeniden yapılanmaya bağlıydı. Gerçekten de Pierre-Philippe Rey, üretim biçimlerinin birbirleriyle ilişkisini, basit yer değiştirme ilişkisi olarak değil de bindirme ya da eklemelenme ilişkisi olarak anladığımızı ileri sürmektedir: Bu bağlamda Rey, sermayenin ikinci ya da “modern” uğrağının –emperyalizm aşamasının–, tarım söz konusu olduğunda eski kapitalizm öncesi üretim biçimini sürdürdüğünü ve onu haddizatında kapitalizm öncesi ilişkilerden, haraç alır gibi sömürerek; sermayeyi yoğun emek, insanlık dışı çalışma saatleri ve koşullarından elde ederek bütün tuttuğunu iddia etmiştir. O halde sermayenin bu yeni çokuluslu aşaması, bu tür arazilerin yok edilmesi ve tamamının, ücretli emek ve çalışma koşullarına sahip kapitalizmin kendisinde özümsemesine göre nitelenmektedir: Bu noktada –üstyapıda Doğa’nın Öteki’si [Başka’sı] olarak tanımlanmış ve kültürel olarak kendine özgü olan– tarım, artık diğerleri gibi bir endüstri haline gelmiş ve köylüler de, emekleri değer eşdeğerlikleri bağ-

lamında klasik manada metalaştırılan basit işçilere dönüşmüştür. Tabii bu, metalaşmanın tüm küreye aynı oranda dağıldığı ya da tüm alanların eş ölçüde modernleştiği veya postmodernleştiği anlamına gelmez; burada söylenmek istenen daha çok küresel metalaşma eğiliminin, modern öncesi hayatın gerçekliklerinin sürece ket vurmak için var olmaya devam ettiği modern dönemde olduğundan çok daha görülebilir ve hayal edilebilir hale geldiğidir. Marx'ın *Grundrisse*'de ortaya koyduğu gibi sermaye, (daha fazla genişlemesi mümkün olmadığından) küresel bir piyasanın dış sınırına yönelmek zorundadır: ki bu da onun nihai kriz durumudur. Bu düstur bizim açımızdan modern dönemde olduğu kadar soyut değildir; ne kuramın ne de kültürün artık yarının gündemine öteleyebileceği bir kavramsal gerçekliğe işaret eder.

Gel gör ki bunu söylemek, farklılığın dünya ölçeğinde yok edilmesini istemek ve uzamsal homojenliğin, küresel uzam bağlamında hâlâ hayal edilebilmiş her türlü heterojenlik üzerinde kazanacağı geri döndürülemez zafere dair bir öngörü ortaya koymak demektir. Bunu, bizim dönemimizde canlanan tüm ekolojik korkuları (çevre kirliliği ve buna eşlik eden evrensel metalaşmanın ve ticarileşmenin işareti olarak her şeyi) içeren bir ideolojik gelişme olarak vurgulamak istiyorum: zira bu durumda ideoloji, yanlış bilinç değil başlı başına bir bilgi olanaklılığıdır ve küresel standartlaşmanın ötesinde bir dünyayı hayal ederken yaşadığımız yapısal zorluklar, tam da bu standartlaştırılmış gerçekliğin ya da varlığın kendisinin göstergeleri ve özellikleridir.

Bir tür distopya olarak belirli bir duygusal terörden beslenmiş olan böylesi ideolojik sınırlar, artık kırı değil şehrin ve kentin kendisini referans noktası olarak aldığımızda görünmeye başlayan diğer ideolojik olanaklıklarca dengelenmektedir. Şüphesiz bu, hâlihazırda bilim kurgu geleneğinde ve Ütopik gelenekte önemli izler bırakan bir karşıtlıktır: Pastoral bir Ütopya ile kent Ütopya'sı arasındaki zıtlık ve bilhassa son yıllarda köy ve kabile Ütopya'sının imgelerinde (Ursula Le Guin'in 1985 tarihli *Hep Yuva ya Dönmek* isimli kitabı, bunların sonuncusuydu), ya Samuel Delany'nin *Triton* (1976) adlı kitabında (veya Raymond

Williams'ın mümkün olması halinde sosyalizmin, tüm bunlardan daha basit değil ama daha karmaşık olacağı gibi ileriye gören tahmininde) olduğu gibi Ütopik gündeme yerleştirilen hayal edilemeyecek (dolayısıyla bir şekilde içsel olarak hayal edilecek) şekilde kesif kent gerçekliğinin öngörülerinin ya da daha derin libidinal heyecanının, her şeye rağmen (bugünün siberpunkunda olduğu gibi) tinsel olarak derinlemesine Ütopik olan distopik görünümü altındaki sahte tavırlarla belirgin bir şekilde yer değiştirmesi, bunu ortaya koymaktadır.

Ne var ki daha önceden işlev gören iki terimli bir karşıtlığın terimlerinden birinin yok olmasıyla sürüklendiğimiz kavramsal zorluklarla baş etmek zorundayız. Doğanın yok olması –başka bir deyişle kırım metalaşması ve tarımın kendisinin dünya ölçeğinde sermayeleşmesi–, bu karşıtlığın öteki terimini, yani bir zamanlar kente ait olanı bugün temelinden yıkmaya başlar. Dünya sistemi bugün muazzam bir kent sistemine yönelme eğilimindeyken –süreç içerisinde daha da tamamlanan modernleşme, (en basit alegorileri; Boston'dan Richmond'a “yayılan” anlık somut öngörüler ve kâbuslar ya da Japon kent kümelenmeleri olan bir gelişme olarak) iletişim devrimi ve bu devrimin yarattığı yenilikler aracılığıyla beklenmedik bir şekilde kabul edilip iletilen bir sistemi vadetmişti–, şehrin kendisi ve klasik kent anlayışı önemini kaybetmektedir ve artık net bir şekilde sınırlandırılmış çalışma nesnesi ve özgül olarak farklılaştırılmış gerçeklikler sunamaz olmuştur. Daha doğrusu kentsel olan, genel anlamda toplumsal olana dönüşmüş ve her ikisi de (daha eski dağılımda olduğu gibi) fiilen kendilerinin karşıtı olmayan lakin dış yüzeylerinin, yeni bir tür sonsuzluğa uzamalarına imkân veren bir küresel içinde kendilerini oluşturup kaybederler.

Geleneksel şehrin ve klasik kentin sınırlarının ideolojik olarak çözünmesi, daha eskiden kentsel olanın ideolojik ve libidinal çağrışımlarının yeni şartların etkisiyle kayması, yer değiştirmesi ve yeniden işlev kazanmasıdır. Şehir; tıpkı kenti karadan, feodal emek ve serflikten, lordun keyfi iktidarından kaçış uzamı olarak gören Orta Çağ düşün-

cesinde olduğu gibi daima özgürlük vadederek gibi görünmektedir: bu perspektiften yola çıkıldığında “şehir havası”; sabit fikri, batıl itikadı ve farklılığa duyduğu nefretiyle, Marx’ın mükemmel bir şekilde “kırsal budalalık” –köy örf ve adetlerinin sığılığı ve kırsal olanın taşralılığı– olarak nitelendirdiği şeyin tam karşısına dönüşür. Burada (yanlış bir şekilde cinsel baskının vuku bulduğu bir yer olarak da fantezileştirilen) kırsalın kasvetli aynılığının aksine kent, klasik olarak çeşitlilik ve macera vadetmiş ve tıpkı ona eşlik eden zevk ve cinsel haz tasavvurlarının, aşırılık ve yasa dışılık ile yakın bir ilişkisi olması gibi sık sık suçla ilişkilendirilmişti.

Peki, bu kırsalın, hatta özündeki taşra gerçekliğinin bile yok olduğu, standartlaştırıldığı, bir zamanlar bu aynı taşralıların ve kır halkının kökten özgürleşme için gitmeye can attığı eskinin metropolisi gibi aynı İngilizceyi duyduğu, aynı programları izlediği, aynı tüketim mallarını tükettiği zaman ne olur? Kanımca bu kayıp ikinci terim –taşra sıkıntısı, kırsal budalalık– korunmuş lakin yalnızca farklı türden bir gerçekliğe ve farklı türden bir toplumsal gerçekliğe, başka bir deyişle İkinci Dünya şehrine ve piyasa kurallarına göre şekillenmemiş ya da planlı ekonominin yarattığı toplumsal gerçekliğe aktarılmıştı. Herkes, Soğuk Savaş’ın sona ermesini müteakip ortaya çıkan piyasa propagandasının ve retoriğinin mevcut yoğun saldırganlığı içinde, bugün, dehşet öngörülerinin kendi doğasına uygun olarak daha faal olduğu bir mücadele durumunda vuku bulduğundan bile çok daha etkili olduğu kanıtlanan böylesi bir Soğuk Savaş ikonografisinin karşı konulmaz gücünü hatırlamaktadır. Öte yandan bugün, özelleştirme seferberliği sürecinde ideolojik olarak faal kalan şey, –reklam ışıklarının bulunmadığı boş alışveriş merkezlerinin raflarındaki tek tük tüketim malıyla, küçük dükkân ve mağazalardan yoksun sokaklarıyla, giyim kuşamın (Maocu Çin’deki en sembolik haliyle olduğu gibi) tektipleştirilmesiyle– İkinci Dünya’nın klasik şehrinin muhayyel zevksizliğinin anılarda bıraktıklarıdır. Jane Jacobs’un özgün bir kent dokusunu ve sokak yaşamını küçük işletmeyle özdeşleştirmesi, ideolojik olarak durmaksızın tekrarlanır. Yazarın bu

tanısını, Kuzey Amerika ya da –şirketlerin, küçük işletmelerin varlığına aynı ölçüde ama farklı yollarla son verip herhangi bir şekilde kent karakteri taşımayan kulelerden oluşan vadiler yarattığı– kapitalist şehir için koyduğu da göz ardı edilir.

Öte yandan Birinci Dünya'yı niteleyen bu kentsel bozulma, modern mimari ve onun ideallerine yönelik saldırıların cephaneliğinde gerektiği gibi bir yer bulduğu postmodernizm adı verilen ayrı bir ideolojik bölmeye aktarılmaktadır. İkinci Dünya şehrine gelince, onun öngörüsü, daha çok oldukça farklı bir işleyişin hizmetine verilmiştir; başka bir deyişle tamamen insani niyetle programlanan ve yönetilen, bu nedenle de şans olumsuzluklarının –ve bu minvalde macera ve gerçek yaşam, libidinal haz vaadinin de– dışlandığı bir dünyanın görsel ve deneyimsel *analogonu* olarak işlev görecektir. O halde bilinçli niyet, “plan”, kolektif denetim, baskı ve vazgeçiş, içgüdüsel yoksullaşmayla uyum içinde hayal edilmektedir: Dahası bununla ilişkili postmodern polemikte olduğu gibi İkinci Dünya şehrinde –Adolf Loos'un programının istem dışı kabul edilmiş olması gibi– süslemenin olmaması, devrimci bir toplumun püriten Ütopik değerlerinin acımasız bir karikatürü olarak işlev görür (tıpkı, Doğu ülkelerinde son dönemlerde ortaya çıkan bazı kuramlarda –bilhassa Groys'un *Gesamtkunstwerk Stalin*'inde ortaya koyduğu gibi– yol gösterici ve açıklayıcı bir şekilde açıkça bununla ilişkili olan, bir zamanlar diğer kamptaki yüksek modernizmin püriten Ütopik değerlerine aynı ölçüde hizmet ettiği gibi).

Bu özel ideolojik taktiğin yalnızca uzamsal özellikleri yenidir: İnsanların bilinçli bir şekilde ve kolektif olarak yapacaklarının sadece yıkıcı ve ölümcül bir kibir işareti olabileceği düşüncesinden hareketle ilk kez büyük karşı devrimci bir figür ortaya koyan kişi, şüphesiz Edmund Burke'tü ve ona göre geleneklerin ve kurumların yalnızca “doğal” seyirlerinde yavaş büyümeleri halinde gerçekten insani bir dünyanın oluşacağından emin olunabilirdi (iradeye ve bilinçdışı niyete ilişkin derin kuşku, sonradan estetik alanında belirgin bir Romantik geleneğe geçmiştir). Öte yandan Burke'ün Jakobenlere yönelik çığır açan saldırısı,

orta sınıfın inşasını ve piyasa toplumunun oluşumunu hedef alıyor ve ticari tutumunun yer değiştirmesi sürecindeki daha eski bir toplumsal oluşumun korku ve kaygılarını özlü bir şekilde dile getiriyordu. Gel gör ki bugünün piyasa koşullarını özümsemiş halkı, artık kendisinin iyisiyle kötüsüyle “doğal” olduğu ve insan doğasında kök saldığı varsayılan bir piyasa toplumunun savunusunda aynı fantezileri harekete geçirecektir; bu, insanın kolektif üretimi planlayarak kendi ellerine almasına, kendi geleceğini kontrol etmesine ya da en azından etkileyip kaderini değiştirmesine yönelik Prometheusvari çabasına karşı yapılmaktadır (bu gelecek, böylesi bir geleceğe yönelik derin deneyimin kendisinin yetersiz olmasa da zayıf düşmüş görüldüğü bir postmodernlik döneminde artık daha manidar görünen bir şeydir).

Ne var ki söz konusu olan; çağdaş kapitalist şehri, neredeyse Bachtinci bir heterojentlikler, farklılıklar, libidinal coşku ve eski bireysel özneyi, bireysel hipertüketim aracılığıyla bilfiil merkezsizleştiren hiperbireysellik karnavalı olarak pazarlayıp satmanın mümkün olduğu ideolojik ve hayali bir arka plandır. Bugün İkinci Dünya’nın kent uzamındaki imgelerimizde sistematik olarak yeniden kurulan kültürel ve libidinal yoksullaştırmaya, küçük burjuvanın zayıflamasına, taşra sefaletinin ve feragatinin birlikteliğine ilişkin çağrışımları; sosyalizme ve planlamaya, kolektif sahipliğe, merkezileşme olarak hayal edilen şeye karşı geliştirilen argümanlar olarak seferber edilmenin yanı sıra Doğu Avrupa halklarının, Batılı tüketim özgürlüğünü benimsemesi konusunda güçlü bir uyarıcı işlevi de görür. Toplumsal grupların kendi kaderleri üzerindeki kolektif denetimlerinin olumsuz bir şekilde sahnelenmesindeki ve bu özerklik biçimlerinin, Freud’un karşı yük ya da antikateksis olarak tanımladığı ve başarılı bir Ütopyacılık karşıtlığının temel etkenini oluşturması gereken tüm o kaygı ve korkularla, nefret ve libidinal çekince ile birleştirilmesindeki a priori zorlukları hesaba katınca bu, hiç de hafife alınacak bir ideolojik başarı olarak addedilemez.

Demek ki burada tartışılan çatışkının uzamsal biçimi ile ilgili en paradoksal şeyin dahi etkili ve kaçınılmaz hale geldiği bir noktadayız:

Kavramsal sergimiz, kendimize, tarihteki en standartlaştırılmış ve tek tip toplumsal gerçekliğin, nasıl olur da en küçük ideolojik tırnak darbesi ve duyumsanamaz yer değiştirmelerin etkisiyle mutlak çeşitliliğin ve insan özgürlüğünün tasavvur edilemez ve sınıflandırılmaz biçimlerinin zengin petrole bulanmış parıltısı olarak yeniden ortaya çıkabildiğini sormaya başladığımız anda daha belirgin bir şekilde görünür hale gelecektir. Burada homojenlik, mutlak değişimin mutlak durağanlığa dönüştüğü hareketi bütünleyen bir hareket içinde ve nihayet kendini gerçekleştirmiş gibi görünse de sona erdiği düşünülen gerçek bir tarihte en ufak bir değişiklik olmaksızın heterojenlik haline gelir.

III

Gelgelelim tahmin edilebileceği gibi, toplumsal uzam olarak geleneksel biçimini koruyan Doğa'nın yok olması, şeylerin bir başka boyutundaki başka türden bir Doğa'nın bastırılmasının geri dönüşü gibi bir şeyi de güdülemişti: Bu yeniden ortaya çıkışın, şüphesiz öncekilerle simetrik lakin tamamen farklı bir karaktere sahip olup tamamen farklı sonuçlara gebe paradokslar ve hatta çatışkılar oluşturmuş olması da, takdir edersiniz ki şaşırtıcı değildir. Doğa meselesi –Doğa'nın kavranışı sorunu–, felsefenin ve de daha genel olarak doksanın alanında etkili olan ve gerçekten yakından ilişkiye sahip iki çağdaş ideolojik konumlanmanın tam kalbinde yer almaktadır. Kendileri tam manasıyla felsefi hareket ya da ekol olmadıklarından, aslında onları doksanın kendisine göre alınacak konumlarla ilgili yeni bir doksa gibi tanımlama eğilimindeyizdir; temelcilik karşıtlığı ile uzak cinsiyetçi kuzeni özcülük karşıtlığını kastediyorum. Gerçekten her ikisi de, öncelikle bilgiyi güvence altına alan bir felsefi epistemolojinin kurulabileceği bir bilimsel araştırma nesnesi bakımından ve ikinci olarak da özgül çeşitlilikleri normatif olarak çıkarsanıp isnat edilebilen insan doğası bağlamında ele alınan Doğa

sorununa odaklanır. (Çünkü özcülük doktrini, dünyayla ve varlıkla ve de insan olmayan nesnelerle ilişkisinde Aristotelesçidir ve bunun salt –modern olan– epistemolojilerin ortaya çıkmasıyla itibarsızlaştırılıp dağıtıldığı söylenebilir; sonuç olarak bu soruna meydan okumak ve onu parçalara ayırmak, ki Richard Rorty’nin *Felsefe ve Doğanın Aynası* adlı çalışmasında çok çarpıcı ve paradigmatik bir şekilde gerçekleştirilmiştir, temelcilik karşıtlığının görevidir.) Şüphesiz *doğa* teriminin bu iki farklı bağlam içindeki genel mevcudiyeti, bu iki konumun gerçekten aynı sorunsalı paylaştığına yönelik ciddi bir güvence yoksa, söz konusu tartışmaya önemli bir semptom olarak dahil edilmek zorundadır.

Bu iki konumun benzerliği, Sartreci tasvirinin her iki konumu – esas itibarıyla Marksizm öncesi temel felsefi siyaseti ve beraberinde gelen başka tür bir “politika”yı– da ortak bir polemikte birleştiren felsefi varoluşçuluğun bugün unutulmuş serüvenini yeniden hatırlatarak da kanıtlanabilir. Çünkü Sartreci varoluşçuluk ilk büyük mücadelesini *doğa* düşüncesinin kendisiyle gerçekleştirmiş ve insan doğasının özü diye bir şeyin var olmadığını özellikle iddia etmişti; tüm özler, bugün söylediğimiz gibi “inşa ediliyordu” ve bu tür psişik ya da karakterolojik veya metafiziksel normlara ilişkin önceden var olan kavrayışlara yönelik herhangi bir çağrıya karşı uyanık olunmalı ve şüpheyi yaklaşılmalıydı; bu anlamda çok eski zamanlardan beri –özgül olarak insan doğasına dair herhangi bir düşüncenin kılığına giren– *norm*, anormal ve zayıf, kadınsı, sapkın ya da marjinal, suçlu veya patolojik olanın ebedi ve doğal olarak kavrandığı toplumsal düzenden dışlanıp koparılmasına yarayan keskin bir araçtı. Böylesi harika bir dersi, bu tür konulara karşı derin bir kaygı taşıdığını söyleyemeyeceğimiz Heidegger’den çok daha etkili bir şekilde Sartre’dan öğrendik; bu konu, daha sonra bütüncül bir benliğe karşı öteki diyalektiği –daha iyi bir ifadeyle kesintiye uğramış diyalektik– içinde gelişir, bir yandan Simone de Beauvoir’ın feminizminde diğer yandan da Frantz Fanon’un kolonyalizm ve ırk tanısında zengin bir içeriğe kavuşur ve nihayet Foucault’da, şeyleşme denmese de kendi içinde yeni paradokslar yaratan bir tür istikrara kavuşur. Zira

doğal bir benliğin olumlanması bu baskıcı etkisi, ideolojik bir başkaldırının parçası olarak ele alınırsa o zaman şu gizemli öteki [başkası] terimin, Öteki'nin [Başka'nın] kendisinin doğasıyla ilgili yeni bir soru görünür hale gelir ve bu soru bizi; nihai bir radikal ötekilik [başkalık] arayışının, burjuva normatifliğine ilişkin oldukça farklı bir Sartreci eleştirinin önüne geçtiği, ayna oyunları ve optik illüzyonlar misali sonsuz bir yansımalar oyununa götürür. (İnsan doğası fikrine yönelik büyük Sartreci saldırı adına her yeni nesilde birlikte yenilenmesi ve yeniden keşfedilmesi yerinde ve hatta zorunlu olsa da) Normatif karşıtı bir önyargının ya da felsefi bir alışkanlığın kendi içinde bir tür norma ve kendisinin de dogmatik bir temele benzer bir şey olduğuna ilişkin itiraza açık olan ve başlı başına yeni bir tür insan özü gibi bir şeye işaret etmeye yönelen yepyeni bir felsefi konuma dönüşmesini ima eden “özcülük karşıtlığı” ve “temelcilik karşıtlığı” gibi sloganların yanıltıcı yansımalarının olmasının nedeni budur. Gelgelelim bu yüzeysel itiraz, doğru bile olsa bana tarihsel olanaklılık koşullarını sorgulayan bu yeni felsefi değerleri ilgilendiren diğer perspektifler kadar ilginç görünmüyor.

Doğrusunu söylemek gerekirse Lyotard'ın ışık saçan reçetesini dikkate alıp kendimizi bu iki stratejiyi felsefi tutumlar olarak değil de arzular –temelcilik karşıtı denen arzu ve özcülük karşıtı denen arzu– bağlamında düşünmeye alıştıırırsak, bu tür konumların içeriğini paranteze alabilmeyi ve dikkatimizi çağdaş toplumdaki entelektüel ya da toplumsal tabakaların, bu yeni etik doksayı uyumlu ve yararlı bulmasının nedeni gibi tarihsel olarak daha ilginç bir soruna verebilmeyi başarırız. Bu soru, bizi kolektif kendini tanımayı geliştirmeye yöneltecek tek sorudur.

Nietzsche'nin de ortaya koyabileceği gibi bu felsefi tutkunun, tehlikeli yaşamı da beraberinde getiren özgüllüğünü en iyi, estetik alanındaki aynı türden “arzular” aracılığıyla kavrayabiliriz: yardım ya da ön koşul olmaksızın düşünmeye çalışmak, sorunları bir sistemden yoksun ad hoc ele almak. Estetik alan söz konusu olduğunda tüm bunların –oldukça farklı görüneceklerdir–, “saf” sanat eserinin ideal biçimini,

biçimden başka bir şey olmayan ve içerik olan her şeyi bir şekilde özümsemiş ya da bozmuş eserin kusursuz biçimini aldığı söylenebilir. “Bana güzel gelen, yazmak istediğim şey” diye haykırıyordu Louise Colet’ye yazdığı maruf mektubunda Flaubert, “hiçbir şey üzerine bir kitap yazmak; tıpkı dünyanın onu tutan bir şey olmadan havada asılı kalması gibi kendisini, üslubunun saf içsel gücüyle bir arada tutan, dışsal bağlantısı olmayan bir kitap; neredeyse konusu olmayan ya da mümkünse en olmadı görünmez bir konusu olan bir kitap. En güzel eserler, en az konuya sahip olanlardır...” (16 Ocak 1852). Bu durumda her şey, konu ya da “içerik”te, artık modernizme ait olan bu yeni estetik durumda ne anlatılmak istendiğine bağlıdır; bir de konu ya da “içerik”in eserdeki mevcudiyetinin ve kalıcılığının sanatsal bir kusur ya da leke olarak görülmesinin ve tartışmalı bir şekilde yok edilmesinin yeni bir estetik gündemi ortaya çıkaran izler olarak hissedilmesinin nedeninin ne olduğuna. Bu sorulara verilecek eksiksiz bir yanıt, bizi, tam da modernizmin kendisinin kalbine ve özünde tam ve kendine yeten bir hale gelen Mallarméci bir cümlelerin meşhur bağımsız sentaksına ilişkin ya da çok bariz bir gölgenin ya da bir an görünüp kaybolan bulanıklığın, duvar veya çerçevenin saf kalıntısı ya da Platoncu ardıl görüntüsü olarak varlığını sürdürdüğü Miesci yapıların saydamlığı gibi karakteristik zanaatlara ilişkin çarpıcı değerlendirmelere götürecektir. Modern olana ilişkin bu teleolojiyi açıklayacak anahtar inovasyon değil yasaklama, daha bağlayıcı tabuların ve metodolojik prosedürlerin üretimini ve özellikle genel bağlamda içerikteki diğer şeyleri hedefler görünen özgül bir yasaklamanın ortaya çıkmasıdır.

Bu tür bir modernist yasaklamanın daha derin kaynaklarına yönelik kâhince bir ipucu için, Lukács’ın, romanın açık ve sorunlu bir anlatı olarak işlemesi gereken farklı türden toplumsal içeriklerin yarattığı biçim sorunlarını öne çıkaran *Roman Kuramı* başlıklı eserini incelemek elzemdir; özellikle bireysel yaşamın bir şekilde kendi içinde “anamlı” olmayan ve bu nedenle romanın altından kalkabileceği biçimsel örüntüleri özümseyemeyen bu parçaları: Tanının dairesel olum olmadığına

ve anlamlı olanın burada bir biçim olarak romana ilâştirilemeyecek şeyi kastettiğine takılmayın o kadar. Lukács'ın tartışması bizi, "içerik"i, olumsuzluğun kendisine dair kaba bir olgu olarak kavramaya yönlendirir: İçerik; modern estetiğin, bu süreçte "saf" eserlerin ya da biçimlerin ortaya çıkması için cüruf gibi yok etmeye çalıştığı bireysel yaşamda olumsal kalan her şeydir. Olumsuzluk, yine de burada henüz prensip olarak anlamsız olan muhtelif varoluşçulukların saçmalığı olmadığı gibi bilakis Aristotelesçi özyeterliğe ya da töz yansısına daha yakındır; bana sorarsanız Flaubert'in mektubu bu konuda—kendi içinde ve kendisinden dolayı, kendi kavramlarıyla anlamlı olan, dışsal ve dış kökenli herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duymayan şey konusunda— bizi uyartırdı lakin *bu* da yeni modernist estetik açısından olumsuzluğun karşıtı olmanın ötesine geçmeyecekti.

Bu nedenle içerik, olumsuzluğun modernist bağlamda estetik işareti olan (nedenselliğin kendisini de içeren ama bununla sınırla kalmayan) dışsal açıklamalar zinciridir: Mesele bu şekilde ele alındığı takdirde modernist içtepi, olanaklılık koşulu eskinin geleneksel topluluklarının ya da gruplarının çözülmesi ve bireyselleşme ile anonim ortaya çıkışı olan (kendi koşulları bağlamında tamamen anlaşılabilir) bir bireysel deneyim birliğine yönelik sembolik beklenti olarak kavranabilir. Yalnızca bir zamanlar derin bağlarla bağlı oldukları eski aile ve köy yapılarından yoksun böylesi yalıtılmış bireyler, saf eser ve roman biçimi için olumsuzluğun ötesinde yeterli ham maddeyi sağlayabilir (dahası Jean Borie klasik bir eserinde bu tür yalıtılmış öznelliğin erkek ve bekâr olmasının zorunlu olduğunu zira kadınların bu durumda hâlâ derinlemesine bağlama-bağımlı olduğunu ileri sürmüştü). Sonrasında, kamusal olan da analize dâhil edildiğinde bu tanı, bir eseri belirli bir grup için hazır ve erişilebilir kılan, dolayısıyla diğerlerini dışlayan işaretlerin ve kodların doğrultusunda (misal Sartre ya da *Yazının Sıfır Derecesi*'nde Roland Barthes tarafından) değiştirilmiştir: Bu nedenle içerik, burada özgül bir sınıf ya da gruba aitliğin işareti olarak görülür ve içeriği olmayan bir eser rüyası, saf eserin —bugün Barthes'ın beyaz ya da beyazla-

tılmış yazısı gibi bir şey–, sınıfsız olarak ve evrensel bir biçimde işlev görebileceği Ütopik bir rüyadır.

Temeller ve özler olmaksızın bir şeyler yapmaya ilişkin felsefi projeyi –tabii ki özellikle modern değil postmodern bir projeyi– yenisiyle değiştirmenin anlamlı ve aydınlatıcı görüldüğü bağlam budur. “İçerik”in estetik anlamdaki eş değeri, felsefi söylem söz konusu olduğunda R. G. Collingwood’un, felsefenin görevini, çağ ayrımı gözetmeksizin didik didik ederek ön plana çıkarmak olarak tanımladığı bu “mutlak ön kabuller”de tespit edilebilir. Biçimsel konuyu tanımlamanın bu özel tarzının sağladığı avantaj, Collingwood’un mutlak ön kabulleri kavrayışına yönelik görece geleneksel (ya da modern) tarzında yatmaktadır; başka bir deyişle onları ortadan kaldırmanın asla mümkün olamayacağı; tüm düşünce ve eylemlerin, filozofun gün ışığına çıkarıp dillendirek bir anlamda kendilerini müdafaa etme ve ideolojik olarak savunma hakkı tanıdığı bu tür derin ideolojilere, inançlara ya da paradigmalara ve epistemelere dayandığı kabul edilmektedir. Gelgelelim meseleyi bu terimlerle ortaya koymak, kabulü halinde yaşanacakların belli olduğu bir sonraki adımın, miras alınan fikirlerin ve tutumların saf batıl itikattan arındırılmasını salık veren Aydınlanma ruhundakine benzer bir şekilde bu tür ön kabullerden tamamen kurtulmak olduğu öncü bir felsefi tutumu daha şimdiden teşvik etmek demektir.

O halde bu; (bu şekilde tanımlayabilirsek tabii) felsefi modernizmde ortaya çıktığı zamanla anlaşılabilir olan bir harekettir zira şayet çok az eşya ile seyahat edebilirsek, bavulları arkada bırakabilirsek, miras aldığımız ya da bilinçdışı ön kabullerimizin –şaraptaki tortu ya da posa, ceplerinizdeki eşyalar, sahip olduğunuz evler ve hâlâ ödemek zorunda olduğunuz faturalar gibi– hantal yabancı bedenlerden kurtulabilirsek bir şeyler başaracağımız duygusu, –Nietzsche’den görüngübilime, Wittgenstein’dan pragmatistlere– zamanla hissedilmiştir. Rorty’nin temelcilik karşıtlığı, her şeyden evvel bu eğilimlere biçim vermesi ve onları, (özgül ataları olarak Wittgenstein ve Heidegger, Dewey ve Derrida sembolik bir şekilde tanımlandığı takdirde)

doğasına uygun olarak öznellik analizinden olduğu kadar felsefi sistemin ilişkili kavrayışından da kurtarmaya yönelik tutarlı bir ikili programda toplaması nedeniyle postmoderndir. Bununla birlikte eser, Collingwood'un düşündüğü gibi, bu tür "ön kabuller" in ortaya çıkışına ilişkin bir tarihi, özne kavrayışının (Rorty'ye göre bir hata ve özsel süreklilikleri çağlar boyunca felsefi tartışmanın ön koşulu olarak var-sayan bir ideoloji olan) "felsefe tarihi" ni Kant'tan itibaren geçmiş de kapsayacak şekilde olası kıldığı yöntemle yazabileceğinizi ima eder; öte yandan Rorty, bu tür bir felsefe tarihinin –Kant'ın artsüremliliğinden ziyade yanılısamaların olanaklılık koşullarına ilişkin eşsüremliliğin– nasıl yazılabileceği konusunda ilginçtir baştan savma bir yanıt vermekte ve bu konuda Collingwood kadar muğlâk davranmaktadır. Bana sorarsanız söz konusu Collingwood olduğunda onun mutlak ön kabulleri bilen bir filozof olarak kendi çağının mutlak ön kabullerinin basit sözcüsüne mi (kim bilir bu ön kabuller belki de her şeyden önce tarihselciydiler) yoksa sarahaten aniden bir tarihçiye mi dönüşüp dönüşmediğine karar vermek oldukça zordur.

Modern bir felsefi konumdan postmodern bir felsefi konuma, başka bir deyişle yalnızca "problem-çözücü" olarak tanımlansa da yine de bir tür sisteme ya da yönetime sahip Dewey gibi pragmatistlerden kendisini felsefi kurumsallaşmadan bütünüyle uzak tutmaya çabalayan Rorty'ye uzanan gelişme, toplumsal bağlamda postmodernlik döneminde merkezsizleştirilmiş yeni bir öznenin giderek artan bireyselleşmesi yönünde bir hareket olarak okunabilecek bir yörünge sunar.

Daha eski bir dönemde –Victoria ya da Üçüncü Cumhuriyet döneminde– düşünceyi "içeriği" nden özgürleştirmeye yönelik bu tür çabalar –Yeats'in, kendisini zemine tutturarak şeyle bağını koparıp kurtulmaya çalışan "akıl balonu"–, daha eski bir burjuva öncesi yaşam tarzının işlevini kaybetmiş içeriğinin tasfiye edilmesine yönelik olduğundan rahiplerin kırsal bölgelerdeki okullarını ortadan kaldırıp köylülerin dediğim dedikçi düşünüş tarzlarını terbiye etmeye yönelik Aydınlanma programının "modernleştirilmesi"yle uyum içindedir. Eh bu da,

Aydınlanma ruhunun özümsemiştiği anlamına gelir: Zira Arno Mayer'in bize gösterdiği gibi modernleşme ile burjuvazinin toplumsal olarak hegemonik olmaktan çok uzak olduğu bir durumda din, bilincin kendi geçmişinde hapsedilmesinin sembolü olarak kalır ve "tinsel olan", modern bilincin sıkışıp kaldığı madde gibi bir şey olarak görülmeye devam eder.

Varoluşsal uğrak, bütün biçimleriyle bu programın daha sonraki bir değişkesi olup endüstriyel örgütlenmenin ve işçi sınıfı demokrasisinin daha da ileri bir tasavvurunun tezahür ettiği, hatta orta sınır aydınlanmasının da gizeminden arındırılıp yok edilmesi gereken bir ön kabuller ve ön yargılar dizisi olarak hissedilmeye başlandığı yeni bir toplumsal duruma tekabül eder. Bu dönemde (Sartre'in varoluşçuluktan Marksizme uzanan rotasının gösterdiği gibi) diyalektik, içeriğiyle uyumlu ve sınıf ile grupların "içeriği"nden ayrışmasıyla doğru orantılı olarak bir tür evrenselliği hayata geçirebilecek bir biçim olarak tanımlanmıştır.

Bunun neden artık bizim kendi tarihsel durumumuz olmadığını açıklamak için geliştirilen "tarihin sonu" tezi; diyalektiğin, postmodern dönemde diğer tüm felsefi ve ideolojik kavrayışların kaderinin ceremesini çektiği bir gelişim sürecinin semptomuymuş gibi geliyor bana; öyle ki bu dönemde bununla bağlantılı "ideolojinin sonu" tezi de, tüm bu kavramsal ön kabullerin ve genellikle "ideoloji" ile özdeşleştirilen kararlılığın, toplumsal düzenin kendisini ya da siyasetleri yeniden üretmenin ve işleyen yapılarını meşrulaştırmanın temel bir yolu olarak görünmediği ölçüde geçerlidir. Adorno'nun düşündüğü gibi mevcut toplum kendisini, pratikler ve alışkanlıklar aracılığıyla yeniden üretiyorsa, teknokrasi ve tüketimcilik artık düşünsel bir temele ihtiyaç duymuyor ve bu itibarla fikir ile kavramlarda ima edilen mesafenin nihai izlerini de tamamen yok etmeyi amaçlıyorsa –başka bir deyişle kapsamlı bir postmodern pozitivizm (gelgelelim artık Üçüncü Cumhuriyetçi atası gibi gözükmeyen pozitivizm), bugün felsefi ve ideolojik meşruiyetin yerini alıyorsa–, o zaman ideolojik eleştiri misyonunu kaybetmiştir ve entelektüel yanılığının bulunup düzeltilmesi,

felsefi faaliyetin tamamen ortadan kaldırılmasından daha ivedi bir ideolojik ve politik faaliyet değildir.

Tafari'nin modernist demistifikasyon ve ideoloji eleştirisi uğrağına, başka bir deyişle "kuşku hermönitiği"nin kendisine yönelik şüphesi okumasında olduğu gibi biz de postmodern temelcilik karşıtlığını, entelektüel geçmişin yanı sıra toplumsal geçmişin de kalıntılarını ortadan kaldırması gereken şirket kapitalizminin "akıl hilesi" olarak, geç pozitivist kapitalizmin dinamiklerini –başka şekillerde yıkmayı istese de– kopyalayan bir strateji biçiminde okumayı göze alabiliriz. Ayrıca uzamsal ve kentsel analogilerimize dönmek ve temelcilik karşıtlığı denen belirli bir arzuda, sözde post Fordizmin iktisadi üretimde, pazarlamada ve özellikle stokları paraya çevirme dürtüsündeki dinamiğine benzer bir dinamik görmek çekici bir hale gelir.

Post Fordizm kuramları, endüstriyel üretimde, sibernetik ve bilgisayarlaşma süreçlerinin sonucu olarak meydana gelen değişimleri, bu teknolojilerin mümkün kıldığı ürünlerin yeni esnekliklerini düşünerek keşfetmeye çalışmaktadır. Ford'un evrensel bir ürün sunduğuna şüphe yoktur lakin bu ürün esnek değildi ve Fordizmin tüketim için alan açtığı büyük halk kitleleri, birbirinin aynı siyah otomobilleri tüketmek zorunda kalmıştı; tıpkı kapitalizmin Fordist uğrağının, bir süre sonra daha uluslararası bir güzergâh dahilinde kültürel olarak bu özel tüketime uyum sağlaması gerekmeyen tüm yabancı piyasalara birbirinin aynı Batı mallarını dayatması gibi. Buna mukabil post Fordizm döneminde, postmodern pazarlama olarak bilinen modellerin yanı sıra sibernetik ve enformasyon teknolojileri, ürünün tüketicilerin kültürel gereksinimlerine ve özelliklerine asgari bir şekilde uyarlanmasına izin vermektedir; yine aynı iletişim teknolojileri, değerli bir mülk uzamını kaplamanın yanı sıra hızla değişen bir moda durumunda miadını doldurma tehlikesiyle karşı karşıya kalacak fiziksel stoğu paraya çevirebilecek bir tedarik sistemine de imkân tanımaktadır. Bu yeni gelişmeler, ideolojik olarak da yararlı oldu tabii çünkü vurgunun mevcut üretimden kaymasına olanak tanıdılar (ayrıca üretkenliğin daha eski, esasen

bugün modası geçmiş olan modern endüstriyel üretim biçimiyle uyum içinde olduğunu iddia eden argümana bakmak da değerli olacaktır); yanı sıra diğer iki kategori olan dağıtım ile tüketim arasındaki ayrımı; (post Fordizmin, bir kavram olarak temel tanımlayıcı özelliği olan) yeni dağıtım biçimlerini, tüketim ve ideolojik bir değer olarak piyasa retoriğine dönüştürecek şekilde bulanıklaştırırlar.

Ne olursa olsun post Fordizmin çoğulculuk ve dağıtım vizyonu; bir işi doğrudan, dolayimsız ve teknokratik bir şekilde, peşin hüküm ya da gizli bir gündem veya hantal bir ideolojik bagaj olmaksızın başarabilecek temel ilkelerden arındırılmış bir zihin tasavvurunu beraberinde getiren temelcilik karşıtı idealin entelektüel bakımdan daha hareketli olmasıyla ve stratejik temizliğiyle bilhassa uyumlu görünmektedir: Böylesi bir uyumun; söz konusu vizyonun, özellikle köhne ve pahalı ambar uzamlarının ve bu eski depolama yapılarının üzerine yükselmesinin yanı sıra arazi spekülasyonunu yavaşlatan ve daha geleneksel olan şehrin yapı alanının ve zemininin kalıntılarına ihanet eden teşhir pazarlarının sergilenmesi halinde gerçekleşeceği de söylenmelidir.

Hayır, bu post Fordizmin daha uygulanabilir ve son kertede entelektüel alanda, geç kapitalizmde olduğundan daha tutarlı olduğu anlamına gelmiyor; çünkü içerik sorunu çözüme kavuşmadığı gibi aslında tarihsel olarak bir kez daha münhasıran faşizmin bir türü olarak tanımlanabilecek bir şeyle yüzleşmek zorunda kalan liberalizm ya da sosyal demokrasiye yönelik yenilenmiş bir acıyla kendini görünür hale getiriyor. Bu, hiç yoksa Sartreci varoluşçuluğa kadar götürülebilecek felsefi bir konudur; zira Sartreci varoluşçuluk, özü ve insan doğasını saf dışı bırakan ve hâlâ felsefi bir sistem olmasına rağmen *avant la lettre* bir temelcilik karşıtlığı statüsünden kazanımları olmuş, ardından epik faşizmi bir tür adanmışlık (ya da *bağlılık*) biçimi olarak seçme hakkının felsefi olarak savunulabilir bir tarafının olmamasının nedenini ivedilikle ortaya koymak zorunda kalmıştır.

Klasik varoluşsal “çözümler”in önemli bir kısmının, gözden geçirilmiş ve değiştirilmiş Kantçı çözümler olduğuna şüphe yoktur: Gerçekten

de kategorik zorunluluk fikri bize, kendisini tercih edilecek bir etik duruş alegorisinin bir biçimi olarak ele alıp içerikle donatmaya çalışan biçimciliğin en son örneğini sunmaktadır. Nitekim Kant'ta, ahlak yasası mefhumu, evrenselliği ve dolayısıyla başkalarına kendime davranışım gibi davranma gerekliliğini anıştıracak şekilde yorumlanır; Sartre'da (ya da en azından Sartrecı bir etiğe yönelik ilk girişim açısından) özgürlük olgusu, ötekinin özgürlüğünün (faşizm ve egemenlik gibi) bir dizi davranışı dışarıda bırakan bir temel tanımını zorunlu kılarak tahlil edilir; Habermas'ta iletişimsel devrenin önceliği, böyle bir iletişimin zorunluluğunun prensip olarak kabulünü ve bu minvalde muhatabımı eşitlik kipinde anlama çabamı bir koşul olarak işaret ederek vurgulanır; Laclau ve Mouffe'da gruplararası olası gösterenlerin [imleyenlerin] hareketliliği, tek bir grupla ilişkilendirilen herhangi bir özgül içeriğin reddedilmesini imleyecek ve böylece siyasal demokrasi dinamiğinin bir tür onayını oluşturacak şekilde ele alınır. Bununla birlikte tüm bu durumlarda somut içeriğinin –tarihsel durumun, somut grup değerlerinin, özgül seçimlerin– alanında yer alamayan ve bu nedenle de zorunlu olarak felsefi kavrayışın kendi özgül biçimsel özelliklerinden çıkarılıp içerik izlenimi uyandıran bir şeyi (anamlı bir etiği ya da siyaseti) türetmek gibi daha mantıklı bir işleme aktarılan çözüm stratejisinin kendisini belirleyen vakar bir biçimci duruştur.

Buna karşın Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı eserinde bütünüyle farklı bir strateji izler; bu bağlamda ona göre felsefi ve kavramsal tanım –öznedeki metalaşma (burjuva bilgisi) ile nesnenin metalaşması arasındaki karşıtlık– toplumsal olarak tanımlanmış ve metalaşmanın özbiçimliliğinin somut biçimi, özgül bir toplumsal sınıfla, yani sanayi proletaryasıyla eşleşmiştir. Jean François Lyotard'ın *Libidinal Ekonomi* adlı eserinde ise bilakis karşı strateji üzerine düşünmeden dillendirilir ve kasıtlı bir provokasyona mahal vermez belki ama tüm arzuların ve siyasal konumlanmaların “libidinal olarak eşit” oldukları utanç verici bir şekilde tasdik edilir. Başka sistemlerde sol ile sağ arasında yapısal bir farklılık olduğu ileri sürülür: Burada devrimci arzu şizofrenik olarak

nitelendirilip muhafazakâr arzu (Deleuze ve Guattari’de olduğu gibi) paranoyak olarak tanımlansa da farklılık gösteren bu çözümlerin önemli bir kısmı, önceden hazırlanmış görünme riskini almıştır. Sıklıkla Lyotard’inki gibi utanç verici olarak değerlendirilen benim “çözümüm”, (faşizm ve başka ırkçılıklar da dâhil) tüm kolektif deneyimlerin Ütopik karakterini tasdik eder lakin somut özgül bir grupla varoluşsal bir dayanışma seçeneğinin gerekliliğini de vurgular: Haliyle bu biçimsel olmayan görüş açısından toplumsal dayanışma, etikpolitik bir seçenekten önce gelmeli, ondan çıkarılmamalıdır. Bu muhtelif çözümlerden Lukács’inki –bilhassa yukarıda tanımlanan roman görüşüyle hısımlığı vurgulandığında–, özgül toplumsal içerik ile grup veya kolektif yapıların tam gelişimi arasında –soyut olarak kolay kolay seçilemeyen ama somut tarihsel gelişmeden ortaya çıkması gereken– belirli bir uyumun sağlandığı diyalektik bir biçimcilik olmayana en yakın olanıdır. Bununla birlikte mevcut bağlamda önemli olan bu çözümden ziyade biçimci içtepi –tabiri caizse biçimci ayartma– ile biçimsel saflığını, sorunu (Lyotard’inkine benzer bir şekilde) bir kenara bırakarak çözse de birçok yönden onun en yüksek biçimi olan temelcilik karşıtlığının kendisi arasındaki ilişkidir.

Zira gerçek bir neopragmatizm için grup etiğine ya da siyasetine yönelik nitel kuramsal testlerle başa çıkmanın yegâne mantıksal yolu, bu özel özlemi soyut ve uydurma bir sorun olarak bir kenara bırakmak ve her bir konuyu, kendi erdemi ve (böyle bir şey düşünülebilirse) bağlamı dahilinde ele almaktır; gelgelelim Rorty, kendi felsefi görüşleri ile politik bağlamda bir tür liberalizm ya da sosyal demokrasi arasındaki derin ideolojik akrabalığı aşlamaya çalışmaktan da geri kalmamıştı. Kendisi herhangi bir “temelcilik” ile herhangi bir liberal olmayan ya da liberal karşıtı politika arasındaki akrabalığı ispat edebilir lakin tarif ettiğim biçimci strateji türüne başvurmadan karşıt müspet olumlamayı yerine getirebileceğini söylemek hayli zordur.

Özcülük karşıtlığına gelince, biçim ve içerik arasında kıyaslanabilir bir ardalı olmayı (*alternation*) o da kabul eder; bilhassa çeşitli feminist

konumlar açısından durum daha da nettir zira bu konumlar, (“stratejik” olsun ya da olmasın) feminist bir özcülük –özelliklerinde ve *écriture*’lerinde, eylem tarzlarında ve eylem kapasitelerinde radikal olarak farklı olan kadınlar– ile önyargılı bir şekilde kadınlara özgü denilerek olumlanan bir şeyi, cinsiyet körü demokratik bir toplumsal eşitliği elde etmek için imha etmeyi amaçlayan özcülük karşıtı bir eşitçilik arasında ardalanır. Öte yandan feminizm, Paul Smith’in iddia ettiği gibi bu karşıtlığın çözülemediği ve bu konumlanmaların hiçbirinin politik ve toplumsal bir bedel olmadan bir kenara bırakılamayacağı ideolojik bir alana ilişkin felsefi çıkarı ortaya koymaktadır. Kadınlar, herkesi ilgilendiren genel bir tarihsel içerik kaybı olmaksızın bastırılmayacak eşsiz bir deneyime sahiptir; gelgelelim eşitlik talebi de bir kenara bırakılamaz. Bu nedenle Diana Fuss bu konumlar arasındaki bir ardalanmanın kaçınılmaz olduğu ölçüde arzu edilir olduğunu iddia ederken Paul Smith, daha makul bir şekilde bu ikisinin eş zamanlı bir şekilde sürdürülmesi gerektiğini ileri sürmüştür (ne hikmetse yazarlarımızın ikisi de diyalektiğe başvurmaz). Dolayısıyla feminizmin münhasıran özcülük karşıtı bir hareket olduğunu düşünmek, yanlış olacaktır; bu arada Smith’in önerdiği gibi asimetrik bir arada varoluşun, kesin safsızlığın ve kirliliğin, dışsal olan ile içerik bağlamında zahiren mutlak bir biçimci girişimin, temelcilik karşıtlığının kendisinin tam kalbinde yaratılıp yaratılamayacağını merak etmek, işte bu cazip gelebilir.

Bununla birlikte böyle bir biçimlenme mümkün olmasaydı, yalnızca temelcilik karşıtlığıyla ilişkilendirilmiş –şimdiye kadar diğer terimine ulaşamadığımız ve bu bölümün taslağını çizmeye çalıştığımız– çatışmaya dayanarak düşünülebilecekti. Yine de biz, “doğal olan”ın genel anlamda postmodernlikten sistemik olarak silinmesi konusunda ısrar ederek, bu terimin ortaya çıkması konusundaki hazırlıklarımızı pekiştiriyoruz: geleneksel tarımın endüstriyel üretime göre yeniden örgütlenmesinin yanı sıra doğal olmaktan çok uzak kimliklerin ve geleneklerin “yeniden inşa edildiği” çağa yönelik keskin bir farkındalık ile. Gerçekten de enformasyon teknolojisi; göstergelerin ve sembollerin,

mesajların, düşüncelerin, değerlerin, kültürel dışavurumların, duyguların ve hislerin doğal olmayan keyfi yapısı –kısacası daha geçmişte doğal olanın maddi pasiflik ve dirençlerinin büyük oranda silindiği bir insan dünyası hazırlayan her şey– karşısında mahir ve kapsamlı bir hassasiyet göstermiştir. Nitekim tam da bu yüzden doğa, temelcilik karşıtlığının ya da özcülük karşıtlığının amansız düşmanıdır: Hangi öz ya da aksiyom, hangi nihai ön kabul yahut metafizik, hangi sınır veya yazgı olursa olsun son güçlü terimi ve içeriği sayılabilir. Doğanın son kalıntılarını ve doğal olanı yok etmek, şüphesiz tüm çağdaş, postçağdaş ve postmodern düşüncenin gizli rüyası ve özlemidir: Bu bir rüya olsa da postmodern, “doğa”nın gerçekten daha en başta asla var olmadığına ilişkin gizli hüküm ile düş kurar.

O halde sözünü ettiğimiz şey postmodernliğin, aynı zamanda doğanın dikkat çekici ve dramatik “yeniden canlanmaları”nın –kodlanmış ya da semptomatik duygularla bastırılmış olanın dönüşü olan canlanmaların– uğrağı olduğunu gözlemlemenin zorunlu hale geldiği uğraktır. Feminizmi ve köktendinciliği bu meselenin dışında tutuyorum çünkü her ikisinin de postmodern olduğu daha karmaşık yollarla da olsa kanıtlanabilir; ayrıca doğanın ya da metafizik ile geleneğin yeniden olumlanmasının nadiren yaptığı şey, daima bu iki şeyin tamamen inşa edilmiş karakterine göre paradoksal olan postmodern açıklıkla tamamlanır. Gelgelelim ekoloji, tamamen başka bir meseledir: Dahası ekolojinin yeniden keşfi ve doğanın sınırlarının yeniden olumlanması, modernleşmenin ve kapitalizmin erken bir uğrağına eşlik eden verimlilikçi ethosun modernizmini reddedecek ölçüde postmodern olsa da Doğanın kendisine ve insan tarihinin Ötekisine [Başka’sına] ilişkin herhangi bir kavrayışa dair örtülü Prometheusçuluğu da bir şekilde insan tarafından inşa edilmiş olduğundan aynı ölçüde reddetmelidir. Buradan hareketle temelcilik karşıtlığının, Doğanın anlamının, tutkulu bir ekolojik yeniden canlanmayla nasıl bir arada var olabileceği, postmodern olanın temel çatışkısı olarak aldığım şeyin tam kalbinde bulunan özsel bir gizemdir; şahsen birlikte var olduklarından şüphem

yok, öyle ki bu etkin bir aradalığı her yerde görebiliriz. Gelgelelim göstermeye çalışacağım gibi bu bir aradalık, ekolojinin yeniden keşfettiği doğruları riske atmayı göze almayan ya da gezegenle kurduğumuz yıkıcı ilişkilerin en sonunda uyandırdığı sağaltıcı kaygıları en aza indirgemeyi arzulayan masum bir aradalık olmak zorunda değildir.

Her şeyden önce bilmemiz gereken şey; bu tikel Doğa'nın, başka bir deyişle geçirdiği şiddetli değişikliklerle sanayi kapitalizminin ve modernleşmenin saldırganlığını ana hatlarıyla kavramamızı sağlayan Doğa'nın, tüm Aydınlanma ve Aydınlanma sonrası düşüncenin tasfiyesi değilse de evcilleştirilmesi için özenle uğraştığı o eski "doğa" ile aynı olduğunun düşünülüp düşünülemediğidir. Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışması, denilebilir ki bunu ekolojik ve postmodern bir yolla ama bilimi de yanına alıp –bu eserde takdir edilmeye devam edilen– toplumsal devrim ile sistemik değişimin durumunu askıda bırakarak onaylar görünmektedir. Teknolojik açıdan daha gelişmiş bir yapıya kavuşmanın yanı sıra küresel bir çeşitlilik kazanmış kapitalizm olmasa, Marx'ın *naturwüchsig*⁷ üretim biçimleri olarak adlandırdığı şeyin ötesinde ne olabilir? Bu durumda, (yukarıda da belirtildiği gibi) haddizatında açıkça dillendirilemeyen –lakin ekolojik bir *ethos*tan ayrılması da zor olan sınırlara ilişkin kaçınılmaz ve doğal kavrayışta örtülü olması gereken– *insan* doğası kavramını zorunlu olarak bir dereceye kadar beraberinde getiren *doğa* kelimesiyle ilgili ikinci bir soru daha ortaya çıkar. AIDS sonrası yeni bir tür özkısıtlama; zorunlu olarak benliğe ve onun arzularına ve içtepilerine yönlendirilen bir disiplin; basitlik, sadelik, alçakgönüllülük ve benzeri yeni alışkanlıkları öğrenme; doyuma engel teşkil eden ötekiliğe, başkalığa saygı: Tüm bunlar, bireysel ve kolektif benliğe yönelik yeni yaklaşımların, (postmodern) ekoloji tarafından önerildiği etik fikir ve tavırlardan bazılarıdır. Bu fikir ve tavırların, kendilerini modern dönem Prometheusçuluğu ve verimlilikçiliğinin yanı sıra 1960'larda ve 1970'lerin ba-

7 “Doğal olarak gelişen, doğadan çıkmış, doğal birlikteliklerin ürünü olan” gibi anlamlara gelen ve Karl Heinrich Marx'ın özellikle kapitalizm öncesi üretim biçimlerini tanımlarken kullandığı Almanca kelime (ç.n.).

şında kendi payına oldukça güçlü bir şekilde ifade bulan arzu ve mutlak doyum retoriğiyle de tarihsel olarak karşılaştırılmaları elzemdir: Yeni ethosun; arzunun zorunlu baskılanması, itkiye ve içgüdüsel doyuma yönelik benlik denetimi tavrı, kendilerini şimdiye dek Prometheusçu Ütopycılıkta ve oldukça farklı tür devrimci politika karşısında ifade etmiş olan kolektif hırslarla ilgili yeni bir sınırlama, alçakgönüllülük ve kuşkuculuk üslubu bağlamında nasıl yorumlanabildiğini değerlendirmek, bu şekilde mümkün olabilir.

Çağdaş ekolojik etiğin, iradi olup olmadığı ve kendi kendini yönetip yönetmediği özellikle önem arz etmeyen (ya da belki de iradi olması ve kendi kendini yönetmesi *halinde* çok daha kötü sonuçlar doğuracağının ifade edilmesi gereken) bu baskıcı boyutunu tanımlamak, çoğumuzun olumlu ve ideolojik olarak arzu edilir bulduğu ama bizim kendisiyle ilgili çok farklı hisler beslediğimiz bir politikayla, yani onun çağdaş otoriteryanizmle yakınlığını kavramak için önemlidir.

Aslına bakarsanız parlamenter demokrasilerin önemli bir kısmını da kapsayan diğer rejimlerin, Jeane Kirkpatrick'ın sadece "otoriteryan" dediği kategoride fiilen ne oranda yer aldığını ölçebilmek için, yine kendisinin tuhaf bir şekilde "totaliter" adını verdiği rejimlerin çöküşünü beklememiz gerekiyordu. Genel bir kötümserlik, siyasi kayıtsızlık, refah devletinin ya da muhtelif sosyal demokrasilerin başarısızlığı; tüm bunlar, yaygın bir varsayım olarak toplumsal şiddetin evrensel bir hale gelmesinin meşrulaştırdığı yasa ve düzen rejimlerinin her yerde zorunlu hale gelmesi için ihtiyaç duyulan genel rızanın sebepleri olarak kabul edilebilir; (bu "suç", bunu temel bahanesi olarak göstererek yeniden silahlanan aynı devletin başarısızlıklarına tek başına bir yanıt oluştursa da). Otoriteryan devletin bugün neredeyse evrensel olan rejiminde demokrasileri demokrasi olmayanlardan ayıran şey, demokrasilerde yurttaşların kayıtsızlığının tam olarak pasif rıza olarak sunulmasıdır. Samuel Huntington'ın mütalaasının bir tür ders kitabı örneği gibi duran devletin aşırı demokrasi ve halkın katılımı koşullarında işlev görmesi imkânsızdır.

Doğalcılığın ve bilhassa insan doğasına ilişkin eski ideolojilerin yeniden ortaya çıkışının da, bu pür politik ve toplumsal gelişmelere eşlik ettiğini belirtmek istiyorum: Bu anlamda seyyanen *Doğa* kavramının canlanmasına adanmış bir ekoloji politikasının uyanışına kronolojik olarak eşlik etmeleri, tarihsel açıdan da uygun olacaktır (aksi durumda aykırı görünebilir). Zira bugünün otoriteryan rejimleri, gönülsüz de olsa rızaya, yasa ve düzenin “finansal kısıtlama” ile birlikte birinci öncelik olması gerektiği ve belirli bir sertliğin zorunlu olduğu yolunda derin bir içgüdüsel hisse dayanmaktadır: Bu cihetle düzenin ayrılmaz bir parçası olarak refahın karşılığı olarak daha katılımcı ve anarko-libidinal tür siyasal özgürlüklerin alınması değerlidir; dahası karizmatik liderlere olan tüm inancımızı yitirmiş olsak da daha önceki otoriteryanizm karşıtlığımızı bir yana bırakıp itici ve fantastik siyasi memurlara boyun eğmeyi öğrenmeye istekliyizdir. Düzene olan saygılarının ve itaatkâr davranışlarının yanı sıra aile, ahlak ve siyasal koşullar arasındaki mevcut ilişkiyi yeniden düşünmeye istekli olmaları hasebiyle yeni Konfüçyüsçü bir karakter taşıdıklarını söylemenin çok da yersiz olmayacağı bu tür rejimler; kendi (ve onu yönetenlerin) iyiliği için denetim altına alınması gereken günahkâr ve saldıran bir şey olarak yenilenmiş bir insan doğası kavrayışına dayandığını kanıtladılar; burada iktidar, tüm iyileştirilebilir toplumsal hareketlere güç katacak bir gizli irade öğretisi adına meşrulaştırılmaya başlanır. Sol bile –şüphesiz liberal merkez sol–, 1960’ları ve sonuçlarını geçmişe dönük olarak örnekleme ve neden, kanıt ve korkunç uygulamalı ders haline getiren bu insan hayvanı görüşünü terk etmeye büyük ölçüde teslim olmuştur: Hoşgörü, cinsiyet değiştirilebilirlik, uyuşturucu, ailenin ve otoritenin reddi, sınırsız özgürlüğe ve insanların fırsat verildiğinde kendilerini yükseltebileceği Ütopik şartların sınırsız olanaklılığına yönelen en saf anarşist coşku, tüm bunlar bugün düzensizliğin, başkaldırının, şiddetin, nefretin, sosyal çözülmenin ve hatta hâlen deneyimlemekte olduğumuz ve yeni Konfüçyüsçü doğalcılığın bizi kurtarmayı vadettiği bütçe aşımının temel nedeni olarak okunmaktadır.

Gelgelelim durum kesinlikle tam tersidir! Zira altmışlı yılların hareketlerinin başarısızlığı, tam da ölümlü bir insan doğasının sınırlarına ve günahkârlığına yönelik bu kadim inançların geri dönmesine yol açmıştı. 1960'larda ortaya çıkan siyasi hareketlerin herhangi birinin kumsursuz olduğunu söylemiyorum tabii: Çoğu aşırıydı, ideolojik olarak sorunluymuş ve yaslandıkları zeminin kusurları ile düşmanın üretken altyapısının ezici gücü bir yana kifayetsiz liderlerle, dogmatik tutumlarla, yersiz umutlarla ve karakterolojik eksikliklerle kötü yönetiliyordu. Öte yandan bu tür hareketlerin münferit olarak kabarttığı ve tüm döneme sirayet eden bu coşku, kendi içinde yaşadığı mutlak hayal kırıklığı özünde yalnızca nesnel sonuçlara sahip olabilecek kadar kudretli ve nesnel bir güçtü: ulusal kurtuluş savaşlarıyla ortaya çıkan yeni devletlerin kemikleşmesi, birçok Batılı sosyal demokrat hükümetin her zamanki gibi ticarete şartlı teslim olması, Brejnev dönemi komünist rejimlerin "durgunluk çağı"na saplanması; tüm bunlar, yüksek teknoloji kullanan yeni bir çokuluslu sermayenin yeniden ortaya çıkmasıyla birlikte, yalnızca insanların kolektif başarıdan ve bireysel değişimden aciz oldukları duygusunun delilidir ve bu geri döndürülemez gerilemelerin sorumlusunun kesinlikle temel insan doğası, başka bir deyişle insanın doğası gereği güya dar görüşlü ve nankör olduğu kanısını pekiştirmektedir.

Dolayısıyla modernizmin sonuna, postmodernizmin yanı sıra her iki anlamıyla doğa bilincinin dönüşü eşlik ediyordu: ekolojik olarak, kâr amaçlı teknolojik araştırmanın gezegeni içine soktuğu bu acınacak koşullarla ve insanların kolektif praksisin izinde değişme, eyleme geçme ya da önemli bir şey başarma kapasitesi konusundaki hayal kırıklığıyla.

Ne ki insan doğasına ilişkin, genellikle dini bir biçimle özdeşleştirilemeyen lakin insan hayvanını, evcilleştirilmesi ve denetim altına alınması gereken ve eşit ölçüde ödül ile ceza sunan kısıtlama kurumlarını talep eden ölçülemez şiddetin yaratıcısı olarak gören daha iyi huylu ve dost canlısı bu inancın şeytani yönü üzerinde ısrarla durmak, bir

sonuca götürmeyebilir. Dahası bugün yaklaşık üç yüzyıllık bir retoriğin ağırlığını taşıyan bu aynı argüman ve fikirler, Doğu Avrupa'nın yeniden fethine kadar canlanmamıştı; zanaat ve ticaretin barışçıl diliyle ve piyasanın, kapitalizm öncesinin büyük tutkularını yönetilebilir ihtiyaçlar ile taleplere indirgenmesindeki ve bir "sivil toplum"un (bu kavramın kendisi "bürgerliche Gesellschaft" kavramından dolayımlanmış hallice bir tercüme) istikrarının tesis edilmesindeki rolü ilgili bu dili bir kez daha duyduk. Bana sorarsanız biz de, tıpkı Albert Otto Hirschman'ın düzenli olarak yaptığı gibi piyasa retoriğinin, büyük oranda, ticaret yapıp para kazanmaya dönük doğal eğilimi sayesinde dengelenip ehlileştirilebilecek insan doğasının aynı ölçüde günahkâr ve saldırgan olduğuna yönelik bir kavrayışa ne kadar dayandığını anlamak için bu eski argümanlarla yüzleşmek zorundayız. Dolayısıyla piyasa ve piyasa argümanları, bu postmodern doğalcılığın nihai biçimi gibi bir şeye tekabül etmektedir. Gerek özcülük gerekse temelcilik söz konusu olduğunda piyasa, ticaretin ve olgunlaşmamış kapitalizmin eski feodal topluma getirdiği düşünülen kutsallıktan arınmayla tuhaf bir şekilde çelişen tam bir postmodern metafizik gösterisi sunar.

Gelgelelim bu, kesinlikle diğerleri gibi bir temeldir ve Rorty, Kant'ın epistemolojiyi insan zihninin sınırlarına dayandırma girişiminin, selefi Descartes'in tüm teşebbüsünü başlatmış bulunduğu Prometheusçu ruh kadar temelci olduğu konusunda oldukça nettir. Bu nedenle, çağın görünüşte uyumsuz olan bu iki hareketinin bir arada bulunması bizi şaşırtmalı; biri doğal kalınlara ve doğallığın herhangi bir biçiminin hayatta kalmasına amansızca düşman, diğeri ise yenilgi ve hayal kırıklığıyla çevrelenmesine rağmen yenilenmiş bir doğa ve sınır hissine dünden razı iki hareket. Benim argümanıma gelince; biz postmodernler, mantıksal uyumsuzlukları bir yana tutarsızlıklarına aldırmaksızın bu iki tutumu, bu iki doksa biçimini ciddi bir şekilde eş zamanlı olarak ele alabileceğimizi kabul etmezsek argümanımın pek de bir anlamı olmayacaktır. Kuşkusuz bu konular arasında, (hangi türden olursa olsun) misal birbirini tamamlayıcı olarak görülebilecek uygulama ilişkileri

kurulup kurulmaması da inandırıcı gelmeyecektir; o kadar ki temelcilik karşıtlığı, muhtelif doğalcılıkların yeniden canlanmasıyla özgül bir karşıtlık içinde vücut bulur. Ya da temelcilik karşıtlığının kendisinin de natüralizmler için iddia edildiği gibi aynı hayal kırıklığının ifadesi olacağı daha derin bir semptomatik bağlantı öne sürülebilir. Gelgelelim kanımca her iki okuma da çatışkıyı “çözmek” ve onu yönetilebilir hale getirerek garipsenmeyecek oranlara indirgemek için uygundur. Belki de doğanın sonunda, onu, bir başka uğrak için yoğunlaştırmak ve ayrıca etkisiz kılınmış enerjilerin göstergeleri ve zorunlu durağanlığın yanı sıra antagonist bir temasa girmeyeceklerinden gelişme kaydedemeyecek olan zıtlıkların sembolü olarak incelemek daha iyi olacaktır. Ne olursa olsun çatışkılar, bu son uğrakta, durağanlığın tam kalbinde, politik olanın sıklıkla yerilen (ya da göklere çıkarılan) postmodernlikle birlikte genel reddedilişiyle tespit edilecektir.

IV

Ütopya daima kimilerini umutsuz ve imkânsız realizasyonlara sevk eden, kimilerini de bunların asla var olmayacağı konusunda daha en başta ikna eden muğlâk bir ideal olmuştur; bu nedenle liberal kayıtsızlığı, felç edici bir entelektüel konfor alanına sokarken, tutkulu ve dogmatik olanı karmaşaya sürükler. Sonuç, eylem isteyenlerin Ütopik olanı, eylem olmamasını arzulayanlarla aynı kararlılıkla reddetmesidir; ki bunun tersinin de bir o kadar doğru olduğu su götürmez.

Görünüşe göre Ütopyacılık karşıtlığının elverişli olduğu zamanlardayız ve Ütopik içtepinin eleştirisi ve kötülüklerinin tanınması, bilhassa Doğu Avrupa’da ancak Batı Avrupa’da da kısa bir süre rağbet gören Fransız Devrimi’nin gerici değişikliklerinin üzerinden tekrar geçerek canlı bir sanayi haline gelmiştir. Bu, Edmund Burke’ün tenkitleri ile 19. yüzyılda bunlara yapılan (yanlış bir şekilde Nietzscheci olduğunu

düşüne gelsek de Nietzsche'nin standart karşı devrimci doksaya bula-
nan düşüncesinin yalnızca en türevsel yanlarını temsil eden) ekleme-
lerin birleşiminden oluşan bir eleştiridir ve bu eleştiriye göre Jakobe-
nizm, kendisini yok edici bir öfkeyle ifade eden bir *hınç* (ve daha genel
anlamda entelektüellerin *hıncı*) biçimidir. Ütopya'ya gelince, onun,
kuvvetli bir kolektif mutluluğu planlanan bütün bu bireyler üzerinde
iktidar kurma iradesini dışavurduğuna şüphe yoktur; dolayısıyla bu
tanı daha özgül bir biçimde, abidevi "Sovyetler Birliği"ni *Finneganın*
Vahı ya da *Kayıp Zamanın İzinde* kadar görkemli bir kavrayışla aktaran
Boris Grays'in, diktatörü, modern Ütopyaların en büyüğü ve devlet
idaresi söz konusu olduğunda modernist olarak tanımladığı eşsiz ese-
ri *Gesamtkunstwerk Stalin*'de daha çarpıcı bir şekilde görüldüğü üzere
kötü bir estetik boyut kazanmıştır.

O halde Ütopyacılık karşıtlığı, tam da bu noktada postmodernizmle
ya da en azından baskıcı, bütünleştirici, fallus merkezli, otoriteryan
ve Burke'ün Jakoben çağdaşlarına atfedebileceğinden daha heybetli
ve acımasız bir kibri yansıtan yüksek modernizmin kendisinin aman-
sız postmodern eleştirisiyle karşılaşmaktadır. Bu durumda kaçınılmaz
ama daha yumuşak olan bir sonraki adım, mevcut siyasi doksayı, eski
doksa ile yeni bir ideolojik sistemde tam olarak bütünleşmeksizin bir-
likte var olan postçağdaş estetik tutumlarla eş güdümlenmektir. Böylece
yeni bir toplum gibi bir şeyi sıfırdan yaratmaya çalışmanın getireceği
tehlikelerin altını çizen bir görüşü yineleyen ve yeni bir toplum yarat-
maya yönelik herhangi bir Ütopik girişimin ya da bir fantezinin, örtük
bir şekilde ve kaçınılmaz olarak Burkeçü Jakobenezm ile Stalinizm ile
iç içe geçeceğini haykıran etkili bir uyarı niteliğindeki kibir ve insan
günahkârlılığıyla (eski dostumuz insan doğası yine karşımıza çıkar) il-
gili oldukça eski (ama şimdiye kadar Batılı) Soğuk Savaş ve, biraz önce
de gördüğümüz gibi, piyasa retorığının dile getirildiğini keşfediyoruz.
Oscar Wilde'ın tespiti olduğu gibi sosyalizm söz konusu olduğun-
da geceler uzun sürer; insanlar politik mutlağın sürekli taleplerine ta-
hammül edemez ve insani zayıflıkları, bir süre sonra onları bu imkânsız

momentumu sürdürmeleri için korkutmaya yönelen Jakoben-Stalinist devletin şiddetine neden olur. Sanatsal modernizm, tam da bu yüzden devlet iktidarının ya da fiilinin olmadığı durumda aynı iktidar iradesinin imgesel ifadesidir: üstelik Le Corbusier, müşterilerini saplantılı bir kararlılıkla sağlıklı ama yorucu bir yüksek modern yaşam tarzına zorlarken Joyce ya da Mallarmé, daha mahir Nietzscheci maskeler ve dolaylamalarla nüfuz ettikleri okurlarının varoluşsal zamanını, sonu gelmez tefsir ve yarı dinsel pohpohlamayla buyurgan bir şekilde sahip lenmeye çalışacaktır. Bu gibi tanıların çoğunlukla ayna görüntüsü olduğunu, hınçların yıpratıldığı insanların canı gönülden savurduğu hınç ithamları olduğunu eklemek için muhtemelen erken; dahası politik olmayan ya da artık politik olmayıp bunları düşünen insanlarda suçluluk duygusu uyandırma konusunda kayda değer bir güce sahip görünen devrimci ve Ütopik duygudaşlığın harekete geçirdiği bu tür siyasi bağlılık imgeleriyle, durum gittikçe daha da böyle bir hal alır.

Öte yandan burada daha da ileri gitmek ve Ütopya'ya karşı geliştirilen en güçlü argümanların, aslında Ütopik, başka bir deyişle –dördüncü çatışım olarak– *qui s'ignore*⁸ bir Ütopik içtepinin ifadeleri olduğunu iddia etmek istiyorum. Gerçekten de Ütopik arzunun her yerde olduğuna ve bireysel ve bireysellik öncesi Freudçu libidonun, başkalaştırılmış kolektif ilişkilere duyulan özlemin aynı oranda güçlü ve bitimsiz olduğu toplumsal arzu alanında genişlediğine ve tamamlandığına inanıyorsanız, o zaman bu özel siyasal bilinçdışının tutkuyla kınanıp suçlandığı yerde bile tanımlanması, çok da şaşırtıcı olmayabilir. Ne ki burada tartışmak istediğim konu tam olarak bu değil zira her yerde olan, aslında hiçbir yerdedir (yeri gelmişken söyleyeyim, bizim ilginç başlığımızda saklı olan isim de hiçbir yerdedir).

Ütopya ile distopya arasında bir karşıtlık oluşturulurken bu denli rahat olunmasına da dikkat çekmek istiyorum: Bilim kurgudan beri rağbet gören bu biçimsel ve jenerik kavramlar, Ütopya düşmanlarının dostlarından kolayca ayrılabilceği nispeten basit bir karşıtlık oyununa

katkıda bulunuyor gibidir: Orwell bir köşeye gönderilir, Morris diğer köşeye; o sırada (misal Wells gibi) bazıları da, tüm ömürlerini yumuşak ve sert ya da şahin ve güvercin arasında kararsız kalarak geçirir. Daha dramatik bir müdahale, aynı zamanda çok sevilen bir karşıtlığı, bu örnekte sadizm ile mazoşizm olarak adlandırılan karşıtlığı inceleyen Deleuze diye biri, ansızın bunların karşıt olmadıkları gibi gerçekte birbirleriyle herhangi bir ilişkilerinin de bulunmadığı sonucuna ulaştığında ortaya çıkar (Deleuze, sadistin fiilen mazoşistin aradığı kişi olmadığı ve onun oyununa tatmin edici bir şekilde katılmadığı sonucuna varır; ki bu örnekte tersi durum da aynı şekilde doğrudur). Ben de Ütopya/Distopya çiftini (muhtemelen daha karmaşık bir işlem olsa da) aynı kesinlikle ayırmak istiyorum: Kâbus hazlarının –günahkâr keşişler, gulaglar, polis devletleri–, Fourier gibi muhtemelen hazlara değil bilakis diğer doyum biçimlerine kafayı takan büyük Ütopyacılardan mutluluğu arayan mizacıyla herhangi bir ilişkisi olmaması, çok da önemli bir mesele değildir.

İkincil öneme haiz şu biçimsel gözlem, biraz daha önemlidir: Distopya genellikle özgül bir özne ya da karakterin başından geçen bir anlatırken Ütopik bir metin, ekseriyetle anlatı olmayan bir metindir ve şunu da eklemeliyim ki her ne kadar bir turist gözlemci sayfalarını çevirir ve muhtelif yerlerde ilişkisiz anekdotlar görse de Ütopik bir metinde bir özne konumlanması da yoktur. Bana kalırsa (hemen söyleyeyim bu şekliyle yalnızca bir düşünce ileri sürüyorum) distopya, daima ve özünde bilim kurgu eleştirisinin diliyle “yakın gelecek” romanı olarak adlandırılan şeydir: Bu roman, (bizden galaktik çağlar uzaklığındaki baskıcı bir toplum olarak kılık değiştirse bile) roman zamanında hızla ileri sarılan kendi yakın geleceğimizde olması beklenen –ekoloji, aşırı nüfuslanma, veba, kuraklık, uzaklaşan bir kuyruklu yıldız ya da nükleer kaza gibi– eli kulağında bir felaketin hikâyesini anlatır. Öte yandan Ütopik metin hikâye anlatmaz; bir mekanizmayı, hatta bir tür makineyi tarif eder, Ütopik bir durumda bulunabilecek türden insan ilişkileriyle oyalanmak ya da dengeli ve kalıcı bir duruma ulaştığımızda olmasını isteyeceğiniz türden hayatları tahayyül etmek yerine bir

taslak çıkarır; laf aramızda büyük Ütopyacılar bunu da yaptılar, zaman zaman herhangi bir sahnenin, herhangi bir masum ya da o kadar da masum olmayan hazzın ara sıra görülen pastoral keyfini çıkardılar (burada da tam bir Ütopyacı, Ütopik hayalcinin Plâtoncu ideasının örneği olan Fourier, zirveyi kimseye bırakmaz). Bununla birlikte Ütopyacılar, bunu yaparken daha çok, inşa edilmeleri bile bu ilişkileri ve bu hazları, bu sahneleri tek başına mümkün kılacak kusursuz mekanizmaları dikkatlice kaydettiler. Ütopyacının idealleri açısından yaşam, çelişkili bir projedeki imgelemi gerektirir zira muhtemelen hepsi de; çok sustimal edilmiş, örneklenmesi bir yana fiilen tanımı gereği ve yapısına mündemiç olduğundan önceden tanımlanamayan özgürlük kavramını tasvir etmeye ve uygulamaya niyetlenmişlerdir; özlemini çektiğiniz tecrübenin, henüz var olmayan bir özgürlük içinde neye benzediğini zaten biliyorsanız, o zaman gerçekten özgürlüğü değil de esasen yalnızca bu tekrarı dillendirmiş olabileceğiniz konusunda şüphe doğar; buna karşın izdüşüm korkusu, başka bir deyişle açık bir geleceği şimdiye ait biçimsiz ve bastırılmış toplumsal alışkanlıklarımızla kirletme korkusu da, yarının kolektifliğine ilişkin fantezilerin hoşgörülmesine yönelik sürekli bir tehdittir.

Tüm otantik Ütopyalar, bu derin biçimsel zorluğu ve yapısal çelişkiyi hissetmiştir; gelgelelim bizzat Fourier de dâhil muhtelif yazarlar, hayatın gerçekte nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşüncelerinin bir resmini bize vermeyi (ve sempatik şaşkınlığımız ile hayranlığımızı görmeyi) de çok istemiş ama metinsel üretimlerini çoğu kez oldukça farklı bir işlemle, yani çevrelerinde yalnızca özgürlüğün oluşmasına imkân tanıyacak maddi mekanizmaları inşa ederek kati bir şekilde sınırlamışlardı. Hâlbuki mekanizmanın kendisinin, serbest bırakmak dışında özgürlükle hiçbir ilişkisi yoktur; mekanizmalar, madde, emek ve/veya onlara eşlik eden insani toplumsal makinenin gereksinimleri gibi özgürlüğü engelleyen şeyleri etkisizleştirmek için vardır.

Gerçekten de mekanizma olarak Ütopik makinenin, tüm o tutsak olanı kendisinde soğurması ve onun en iyi işlenip denetim altına

alınabileceği yere yoğunlaştırması beklenebilir: Klasik felsefi ideolojide daima bir şekilde tin ve özgürlük karşıtı bir işlevi yerine getiren mekanizma ve makine, retoriği kaçınılmaz olarak bir tür melekçiliğe kayma eğilimi gösterdiği için bir süre sonra aynı şekilde klasik ve ideolojik olarak idealist ve tinsel kavramlarla nitelendirilmeye başlar. Dolayısıyla Ütopyacı mekanizma, -emek, kısıtlama, madde gibi- zorunlu olanı kendi varoluşu sayesinde mutlak ve yoğunlaştırılmış biçimde dışavurarak kendi dışında bir dizi özgürlüğün gelişmesine izin verir.

Bu gelişim; Rem Koolhaas'ın, başka şeylerin yanı sıra Zorunluluk sorununu mühendislik teknolojisinin bileşeni, yapıya dâhil edilmesi gereken lakin (ağırlıksız bir şekilde sürekli hareket halinde yükselip alçalan Hyatt gondol asansörlerinde olduğu gibi) ne sembolikleştirilebilen ne de yüceltilebilen bir şey olması bakımından ele aldığı *Delirious New York* başlıklı kitabında yaptığı asansör ve şehir ızgarası değerlendirmesiyle alegorik olarak simgeleştirilebilen bir süreçtir. Bununla birlikte Koolhaas'a göre modern yapının %40'ını dolduran (ve yalnızca Pompidou Merkezi'nin dış iskeletinde olduğu gibi istisnai olarak süs olarak kullanılabilen) o muazzam boru ve tel yığını, praksise ve poesise benzetilemeyecek ve henüz icat edilmemiş yollarla ele alınması gereken yabancı bir cisim gibi durur (sanat eseri için zorunlu olan, demişti Vallery, paha biçilemez olandır). *Delirious New York*, (19. yüzyıl ortalarında) asansörün ve (1811 planında) Manhattan şehir ızgarasının icadını, bu zorunluluğu, tıpkı size ödenecek tek bir fatura bırakan çeşitli borçların birleştirilmesi gibi tek bir yapıda yoğunlaştırıp sıkıştıran mekanizmalar olarak düzenleyerek kentsel bir çözüm sunar. Bu ikiz dikey ve yatay mekanizmalar, çok geçmeden New York'un tüm coşkulu özgürlüğünü, kendi çevrelerinde gelişmeye bırakır: Madde ve (ölümlülüğün kendisi değilse) maddesellik karşılığında ödenmesi gereken bir bedel olarak dururlar; bu da, Marx'ın dediği gibi "özgürlük alanının" görünmeye başladığı asgari çalışma süresidir. O halde Ütopik metin, bu tür mekanizmaları kendisinin temsil nesnesi olarak alır ve bu anlamda korkutucu makinelerle ilgili karşı metinler -Kafka'nın *Ceza*

Sömürge'ndeki infaz makinesi ya da Platonov'un *Çukur* romanı–, tam anlamıyla Ütopya'nın yapısal tersine çevrilmeleridir ve biçimsel olarak bilinen distopya anlatılarından oldukça farklıdır. (Yine de distopya anlatısı, kendi mantığı ile ters çevrilmiş Ütopyaların mantığı arasındaki çelişkiyi de içerebilir: Tıpkı 1984'te, –bilimin ya da gerçek düşünmenin mümkün olmadığı– öncülün, daha sonra bilimin olası olmadığı distopik hal için nedensel bir açıklama olarak devreye sokulan Ütopya karşıtı makinesinin, devlet gözetiminin saf bilimsel mükemmelliğiyle çelişmesinde olduğu gibi.)

Bu mekanizmalar, Fourier'in karmaşık serilerinde ve onlar için hazırladığı astronomik kombinasyonlarda olduğu gibi aşırı ayrıntılı bir düzeye ulaşabilir; öte yandan hepsi de şu ya da bu şekilde Marx'ın Kapital'deki politik programına uyar; diğer bir deyişle sosyalizmin hayali bir tasarı olmayıp doğa yasalarına riayet ettiğini ve kütle ya da enerji, yerçekimi veya elementler tablosu gibi bir gerçeklik olduğunu gösterir. Burada yanıltıcı olan (ve dolayısıyla Ütopya karşıtı görünen) şey, Marx'ın bunu kanıtlama tarzıdır: Buna göre sosyalizm; hâlihazırda kapitalizmin kendi çatlaklarında, artan kooperatif ya da kolektif emek, giderek büyüyen kişisiz birleşmeler ve iş ya da üretim birimleri, post-bireysel sahiplik biçimleri (hepsi de bugün, Marx'ın döneminde olduğundan daha geçerlidir) şeklinde vücut bulmaktadır; bununla birlikte Ütopyacıların, kendi projelerinin uygulanması ve gerçekleştirilmesiyle yeterince ilgilenmedikleri yönündeki itirazı, toplumsal ve ontolojik olarak değil yalnızca politik olarak doğrudur. Fourier, meseleyi asla siyasi devrim bağlamında görmedi; aslına bakarsanız düşünceleri açısından derinlemesine Jakobenlik karşıtıydı ve yalnızca falanks uygulamasındaki ünlü Hayırsever'in müdahalesini tahayyül edebiliyordu; yine de Fourier'deki her şey, Ütopyacılığın, deyim yerindeyse doğada olduğunu ve en küçüğünden en büyüğüne insan kolektifliğinin muhtelif biçimlerinin, kendi iç momentumları aracılığıyla bir şekilde evrenin ontolojik yasası olan bir "birlik"e doğru yöneldiğini ispatlamak içindir. Bu nedenle Fourier'in, temsillerinin gerçekçi olması gerektiğini, Varlığı

imgelemek yerine ona seslenmek ve mevcut görüngülere dayanmak zorunda olduğunu anlama tarzı buydu; zira çevremizdeki dünyayı görmek için yeni bir tür şiirsel bir vizyon yeterliydi. Buna karşın Marx'ın kendisi, hâlihazırda daha önce değinilmiş olan, emeğin etkili bir şekilde indirgenebileceği ve (Marx'ta, en iyimser görüşle idealist, fetişist ve tinsel bir "nesnel görünüm ya da yanılısma" ilkesi olan) Değer Yasası'nın, daha maddi hesaplamalarla yer değiştirebileceği klasik bir mekanizmayı tasvir eden Zorunluluk ve Özgürlük alanlarının kesin olarak ayrılması söz konusu olduğunda Ütopiktir.

Ne var ki Zorunluluğun bir bölümünün, ondan boşaltılıp saflaştırılmış bir uzamı özgürleştirmek için mahir bir makineye bırakıldığı yerde bu tür Ütopik mekanizmaları harekete geçirmek, başka tanıdık çağdaş bir ideologeme'in, başka bir deyişle piyasanın kendisinin, Ütopya karşısı bir cephaneliğin ana sergisinin birdenbire farkına varmak demektir. Zira piyasanın mübadele mekanizmaları, salt mekanik gereksinimlerin toplamı olarak tam bir zorunluluk örgütlenmesini meydana getirir; bu da, en azından kurama göre Koolhaas'ın yarı sürrealist manifestosunun New York'a atfedebileceğini sandığı her şeyden çok daha çılgın özgürlükleri serbest bırakmak üzere başvurulanan durumdur; başka bir deyişle temsili ya da parlamenter demokraside kararlılık, kanun ve nizam, insan canavarının ehlileştirilmesi ve adaletin kendisinin çizgiselliğinin yanı sıra özel hayatın icrası. Gelgelelim bugün piyasa retoriğinin kullanımını temel alıyor ve Doğu Avrupa gibi yerlerdeki etkileri azalıyor olsa da bu Ütopik boyutları doğrudan kabul etmek, piyasa fantezilerini diğer görkemli Ütopik düşünsel deneyimlerle sınıflandırmak ve böylece tüm bunların yalnızca bir yer değil aynı zamanda hiçbir yer olarak kaldığını ve öyle anlaşıldığını güvenceye almak, en iyi siyaset olabilir. Geç kapitalizmin merasiminin, aynı düzeydeki rakibi Ütopik söylemin tasviri üzerinden gerçekleşmeye mecbur olması ve geç kapitalizmin kendisini yüceltip çok farklı mesajlarını yaymak için baş düşmanının silahını kullanmak zorunda bırakılması, burada taslağını çizmeyi düşündüğüm çatışkının ilk sonuçlarından biridir.

Öte yandan bu çatışkıya, Ütopyaların eleştirisi yoluyla da yaklaşılabılır; dahası belki de bu yoldan ilerlemek, onun şimdi bizi şeylerin diğer ucundaki merkezi bir yere geri götürüp götürmediğini görmek için daha değerlidir. Şüphesiz kendisini içrek bir biçim olduğu kadar dışrak bir biçim olarak da gören Ütopya'ya yönelik bu entelektüel reddi, böylesi ciddi bir dönüşüm süreci içerisinde kaybetmek durumunda kaldığımız her şeye rağmen esaslı bir kaygı olan Ütopya korkusundan ayırmak zordur; aslına bakarsanız bu dönüşümün, –imgelemde bile olsa– mevcut tutkular, alışkanlıklar, pratikler ve değerler üzerinde bir etkisi olacaktır. Doğrusunu söylemek gerekirse bir sistemden, (imgelemde bile olsa) tamamen farklı bir sisteme sıçramayla ilgili zorluklara ve paradokslara dayanan bu tür kaygılar, karşı devrimci geleneğin Ütopyacılara karşı yöneltildiğini anladığımız hınç suçlamasını meşrulaştırmaya yönelir; çünkü sistemimiz içinde böylesi mutlak bir değişimi güdüleyecek çok az şey vardır ve bu şekilde yalıtılabilecek ve eski sistemde hazır olan değerleri yeni sistemde sergilenen değişimlerle birleştiren bu güdülenmelerin, bedeli ne olursa olsun yıkıma ve değişime yönelik gönüllü bir şehvet olarak görünmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda Sartre'ın, mutlak ya da kökensel bir varlık seçeneğinden bir başkasına dönüşmeye gönüllü bir bireyin karşılaştığı yapısal zorluklara yönelik parlak taslağını kolektif düzeye aktarmak ve bu durumda güç istenci kavramının anlamsız olduğu çıkarımını dolaylandırmak açıklayıcı olacaktır. Bu nedenle Ütopya imgelemi; Ütopyacı hayalciyi aynı anda iki ayrı dünyaya yerleştirecek ve insanın nihai bir sınır olarak aynı anda dünyanın varlığıyla mutlak bir şekilde birleştirdiği şeyden tamamen kopmak için öne sürdüğü zahiren bağdaşmaz taleplerle eşsiz bir rahatsızlık türü yaratan stereoptik bir olay olmak zorundadır.

Bence, Birinci Dünya'daki ilerici insanlar için, Ütopya'nın kendisine karşı duyulan korkuyu ve endişeyi yorulmadan analiz etmekten ve tanılamaktan daha acil bir görev yoktur: Bu görece içebakışçı ve özelleştirel sürecin, yeni küresel düzenin ve onun ulus ötesi sınıf sisteminin ana hatlarının istikrara kavuşmasıyla birlikte görünecek olan geleceğe

yönelik yeni öngörülerin ortaya çıkmasını beklemeye ihtiyacı yoktur. Depolitizasyon kurbanlarının kendileri üzerinde uygulanacak bir kolektif terapi mevcuttur; diğer bir deyişle sakatlayıcı, mahrem, baskıcı, dokunaklı ve iç karartıcı olarak hayal ettiğimiz her şeye, toplumsal düzendeki radikal bir dönüşüme yönelik olası tüm öngörülerle ilgili titiz bir bakış vardır. Bana sorarsanız kendi grupları içinde Ütopyacılık karşıtlığı olarak adlandırılan amorf ama gerçek ve canlı olguyu oluşturan bu tür duygular, gerçekte şimdideki derin kişisel mutluluktan ve doyumdan ya da memnuniyetten kaynaklanmaz; bunlar yalnızca mevcut tatminsizlik deneyimini engellemeye hizmet etmekte ve kendisine daha derinden bir bilinçdışı kanıt sunulmayan kafası karışık bir gözlemcinin verebileceği tek bir yargının mantıksal olarak “tatmin” olmasına neden olmaktadır.

Yine de bugün dünyanın dört bir tarafındaki insanların siyasal tükenmişliği ve moral çöküntüsü sarfınazar edilirse Ütopya karşıtı bir piyasa retoriğini beslemek için hangi olumlu değerlerin mevcut olduğunu görmek kolay değildir: Postpolitik bir kolektivitenin içine çekilmesi gereken uzam –şu sıralar zamanın ruhuna uymayan bir şekilde gelişmiş kapitalist ülkelerde varlığı uzun bir süre önce son bulan bir sivil toplum başlığı altında kutlanmaktadır– anlamsızdır ve tüketim, tüketim kodları ve tüketim dilleri tarafından tam anlamıyla kolonileştirilmiştir. Marx’ın artan kolektifleşme hakkındaki kehanetinin gerçekleşmesinin olumsuz bir sonucu olan bu süreç, eski özel girişimleri şirket ürünlerine yönelik bir sürü anıştırmanın ve reklam imajlarının telkin ettiği çok sayıda sahte davranışa ve arzuya dönüştürerek, özel alan olması gereken şeydeki varoluşsal deneyimin nihai kalıntılarının yerini almıştır. Aileye ilişkin geleneksel imgeler (geleneksel yaşamın diğer biçimlerine yönelik imgelerle birlikte); özel hayatı yalnızca kolektif, birbirlerinden ve benzer toplumsal yapılardan ayırt edilebilmeleri için bir şekilde gayriresmî ve kamusal dışı olarak belirtilmesi gereken yeni tür kabile ağları ve organize edilmiş hobiler olarak fantezileştirebilen postmodernliğin öznelere için çok da çekici değildir. Gelgelelim bu bizi, çağdaş ideo-

lojideki en güçlü dürtünün yoluna çıkarır: Buna göre kamusal olarak yaftalanmış her şey, telafi edilemez bir şekilde lekelenmiştir; kurumu çağrıştıran her şey, nefret uyandırır ve bilinçaltında, neredeyse Pavlovcu bir tarzda geri püskürtülür; devleti ve uydu kurumlarını temsil ettiği düşünülen her şey, derhal mimlenir ve şiddetle reddedilir: Devlet iktidarının kendisinin; Vahşi Batı'nın kültürel gelenekleriyle ve bireyselcilikle bağdaştırarak (gelgelelim çağdaş tarihsel deneyimin mutlak kırılmaları göz önüne alındığında imgeler ve müstehcenlik yüzünden kurtaracak hiçbir şey olamaz) ve böylece başka ulusal geleneklere karşı harekete geçirilebilecek bir ulusal ethos yaratarak iyileştirmeye çalıştığı şey budur. Öte yandan bu kurumsalcılığa karşıtlık, yalnızca ikincil biçimde antisosyalist ve antiStalinist şeklinde tanımlanabilir zira yönlendirildiği en temel nesne, verimsiz dili ve uydurma yapıları, icat edilmiş hiyerarşileri ve sahte psikolojileriyle kurumsal kapitalizmin kendisidir. Batı'daki insanların kadir-i mutlak ve kişidişi iktidar yapıları konusunda sahip olduğu tek deneyim budur ve bu, geç kapitalizmin, bu tür enerjileri, şirketler sanki kapitalist Birinci Dünya ülkelerinde bürokratik her şeyin temel alanı değilmişçesine "büyük hükümet" ve "bürokrasi" fantezilerine karşı sistematik olarak yeniden yönlendirerek, herhangi bir sol ya da popülist hareketten çok daha zekice ve kurnazca değiştirmeye çalıştığı şeydir. Bu arada eski sınıf bürokrasilerinin olumlu özellikleri –büyük feodal bürokrasilerde hizmet etiği; Üçüncü Cumhuriyet'in öğretmenlerinin sahip oldukları gibi burjuva döneminin aydınlanma etiği; çağdaş Amerika'da sosyal hizmet etiği–, mevcut propagandada sistemli bir şekilde itibarsızlaştırılarak belirsizleştirilir; o kadar ki Max Weber'in bürokrasinin en modern toplumsal örgütlenme biçimi olduğu gözlemiyle karşılaşan birinin yapabileceği tek şey, (her durumda uzak ve yabancı bir geçmişten gelen) bu denli garip ve ters bir düşünce karşısında afallamak olabilir. Gelgelelim bu, bugünün büyük şirketleri gibi gerçekten antisosyal ve yabancılaşmış yapılara duyulan nefretin –normal şartlarda tam da Ütopik düşünce ve fantezi üretimini hızlandırması beklenebilecek olan bir tiksinden–

yeniden Ütopya'nın kendisine yönlendirilme şeklidir; buna piyasa toplumunun üretebileceği tüm Ütopik doyum ve tüketim fantezileri eşlik eder (*Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*'nda göstermeye çalıştığım gibi bu fanteziler, bilakis fiilen materyalisttir ve kapitalist dağıtımın şekleleştirilmiş imgelerini özsel ve biçimsel olarak harekete geçirirler).

Ütopya'ya karşı direnişin aldığı daha içrek biçime ve özellikle de –“bütünleştirme”ye yönelik yanlış kanıları ve iktidar ile tahakküm temasına yönelik şekleştirmeleri riske atan– daha entelektüelleştirilmiş versiyonlarına gelince, burada muhtelif grup dinamiklerini yeniden tanıtmak önemlidir zira sol ve radikal kuram, kurumsal ve hegemonik propagandadan farklı olarak tanımı gereği kendisini, şu ya da bu kolektiviteyi “temsil etme” (ya da ondan en azından sanki yan yanaymışçasına duygudaşlıkla bahsetme) iddiasıyla meşrulaştırmaktadır. Ütopya karşıtı konumun bu temel kolektif özdeşliği ve yerleşimi, hâlihazırda, bu tür argümanlarda görülen nihayetinde yalnızca liberal, bireyci, antipolitik konumların yankıları olmayan çok daha derin çelişkileri düşündürmektedir.

Burada küçük grup siyasetinin zorunlu diziselliğinin yanı sıra her an için kendine özgü etkileme ve saygın bir yıldırma biçimine sahip olduğu halde kendisini, eş zamanlı olarak, (aynı hisleri paylaşan) başka bir grup tarafından ezilen bir azınlık olarak tahayyül eden her bir grubun yarattığı dizisel etkinin de anılması gerekir. Bu bağlamda çok tuhaf ama bir o kadar da aydınlatıcı bir örneği ele alacak olursak, beyaz erkek çoğunluğun, bir grup olarak kendi özbilincini, kültürel değerlerini ona dayatan marjinallerin zulmüne uğrayan sıkışmış bir azınlık gibi hissederek oluşturur. Ayna yansımalarının ve izdüşümlerinin bu oyunları, iktidar ve tahakkümün daha ileri analizleri için değil, daha ziyade güç yansımalarının ve medyanın bu tür yansımaları ve izdüşümleri (Sartre'in yukarıda kullanılan *dizisellik* kavramı ile tanımlamaya başladığı bir olgu olan) bir tür sonsuz gerileme içinde geliştirip yayma tarzlarının psikopatolojisi için açık bir çağrıdır.

Bana sorarsanız grup siyaseti, ancak çeşitli grupların hepsinin ortak soruna odaklanması ve stratejik ilişkilerinin zorunluluğuna ulaşmasıyla radikal bir yönde gelişmeye başlar; bu anlamda Gramsci'nin "tarihsel blok"undan ittifak politikaları yoluyla "queer kuramı"nın ileri sürdüğü "marjinal halk cephesi"ne kadar pek çok tarihsel kavramdan yararlanılabilir.

Bütünleştirme kavramının tüm bu grup farklılıklarını bastırmak ve eski yandaşlarını, sert askeri veya parti oluşumunda –bu oluşum için kullanılacak basmakalıp sıfat daima "yekpare" olacaktır– yeniden örgütlemek anlamına geldiği inancını teşvik eden tek şey, Stalinizmin özgül uğraklarının karikatür niteliğindeki anılarıdır; buna mukabil anlamlı herhangi bir kullanımı söz konusu olduğunda –başka bir deyişle bütünleştirmenin hâlihazırda var olan bir kuruma karşılık gelen bir kelime değil de bir proje olduğu bir kullanımda– proje, zorunlu olarak tüm bu bireysel farklılıkların karmaşık bir olumsuzlaması anlamına gelir ve bu, bizim kuşağımızda, belki de en iyi şeklide, Laclau ve Mouffe tarafından yazılan ve yazarların bir şekilde bu tür bir "bütünleştirme"-ye karşı yöneltildiğine inandıkları *Hegemonya ve Sosyalist Strateji* adlı kitabında tasvir edilmiştir. Ne olursa olsun gruplararası ilişkilerin ve blokların ya da halk cephelerinin dayattığı acı verici düzenlemelerin bu tür ikilemleri, hiçbir yerde Ütopik gelenekte olduğu kadar ısrarla temsil edilip üzerine düşünülmüş değildir; bu geleneğin Fourier'deki doruk noktası, Laclau ve Mouffe'nin daha kısa eklemli zincirlerini çok geride bırakan matematiksel yoğunluğun karmaşık gruplararası eklenmelerinin surlarını ortaya koymaktadır. Fourier'inki, en mülhem haliyle ve oldukça kapsamlı bir bütünleştirmedir (yine de Kim Stanley Robinson'un *Mars* üçlemesini de incelemek lazım: 1990'ların büyük politik romanlarından biri olarak anılacağına kuşku duymadığım bu üçleme çeşitli radikal veya devrimci grupların karşılıklı ilişkilerinin bizim zamanımız açısından oldukça canlı bir şekilde prova edildiği yer olacaktır).

Bununla birlikte sıklıkla kimlik politikaları olarak da adlandırılan farklılık politikalarının yapısal gariplikleri hakkında daha fazla şey söylenmelidir: Burada olumsuzlama ve farklılığın çoklu grup kimlikleri yoluyla kaçınılmaz üretimi ile yapılan tanımlardan daha fazlası söz konusudur. Açıkçası ben, bir farklılık politikasının, kayda değer bir toplumsal standartlaşma oluşmadan, başka bir deyişle evrensel kimlik önemli ölçüde güvenceye alınmadan mümkün olamayacağının doğrulanabileceğini düşünüyorum. Kolomb ve karşılaştığı halklar arasındaki gerçek radikal farklılık, asla bir politikaya eklenemez: en iyi ihtimalle köleleştirme, en kötü ihtimalle ise soykırım ve nadiren (kendisi himaye edici bir lütfkârlığın bir biçimi olan) imkânsız bir toleransa dönük müşfik bir girişim gibi bir şey. Çağımızın toplumsal devrimi, Marx'ın olumladığı şekliyle, eşdeğerlik hissinin ve bu tür yasal eşdeğerliğin ortaya çıkardığı bastırılmaz eşitlik taleplerinin evrenselleşmesine dayanmaktadır: Buna bir şeyi gören, başka bir deyişle bu anlamda "demokrasi"nin -radikal bir eşitlik talebinin- modern toplumlarda sürdürülebilmesi mümkün olduğundan toplumsal düzene yönelik tüm tehditlerin en zararlısı olduğunu net bir şekilde kavrayan karşı devrimci düşünürler de katılıyordu. Farklılık, yalnızca bu Kimlik temelinde üretken bir şekilde bir politik programa dönüştürülebilir: Bu programın, eşitlik talebini ayrılıkçı bir kültürel kimliğin (=farklılık) olumlanmasıyla eş güdümleyip güdümlemeyeceği zamanla görülecektir. Gel gör ki bu iki bileşenli soyutlamaların ters yüz edilebilir dinamikleri, böyle bir program için kesinlikle umut vadeden bir başlangıç noktası değildir.

Artık bir adım daha ileri gidip tekil küçük grup hareketlerinin Ütopya çağrısına bakmalıyız zira bunlar büyük hegemonik yapılara karşı kendilerini genellikle kusurlu bir şekilde özgül bir baskı geleneği ve (zorunlu olarak inşa edilmiş) bir tarihsel geçmişteki bir grup ya da kolektif "kimlik" olarak adlandırılan şeyle özdeşleştirerek tanımlamaya çalışırlar. Bu, yabancılaşma ya da baskı kadar dayanışmaya da esas alması gereken bir kimliktir ve her nasılsa daima Ütopya geleneğinin

tinsel özgülüğü olan ilkel bağlılık ile kabile bağlılığını yansıtan imgelemlerden beslenmek zorundadır: bir zamanlar “ilkel komünizm” olarak adlandırılan, sürü ya da klan, *gens*⁹, köylü ve hatta malikâne ailesinin resimlerinde kültürel olarak yansıyan şey; kolektif yapıların modern sanayi devletinin anomisine direndiğini ve grubun hâlihazırda baskı gördüğü daha büyük ve daha dağınık demografilere karşı olumsuz ve eleştirel güç kullandığını düşündüren şey.

Öte yandan küçük bir grubun kendisinin değerine yönelik bu ısrar –kuramcısı Rousseau olmuştur–, Ütopya’nın, (Rousseau’nun eleştirisi de dâhil olmak üzere) çağdaş koşullar altında yeniden kavramsallaştırılmasına yönelik hangi kuramsal sorunları ortaya çıkarırsa çıkarsın, tüm Ütopik imgelemen libidinal çeşmesidir. Çünkü daha derin bir Ütopycılığın küçük grup siyasetinin dinamiklerindeki bilinçli ya da bilinçdışı rolüne eşit bir yer ayırmaksızın –faşizm ya da diğer sağcı hareketlerin bir kolektivite retoriğinin benimsemesi, modern profesyoneliğin, eril bağdan İngilizce bölümlerine kadar muhtelif sınırlarını bildiren bu kolektif içtepilerin tanımlanması gibi– başka tür politik tutkuların Ütopik beşeni üzerinde ısrarcı olmak mantıksız olacaktır.

Bu özel Ütopycılık karşıtlığı, anarşizmin “Marx denen arzu”ya ya da (Fransız Devrimi’nden Sovyet Devrimi’ne dek siyasal cisimleşmenin ilişkisi olduğu) Jakoben geleneğe karşı tarihsel karşıtlığı açısından yeniden tanımlamak çok bir anlam ifade etmez zira merkeziyetçiliğin ve devletçiliğin bu reddi, kınadığını sandığı Ütopycılığın en saf ifadesidir. Neyse, şu ana kadar söylediklerim, herhangi bir etkin ya da işlem-sel politik Ütopycılık karşıtlığının, kendini er ya da geç Ütopycılığın başlı başına enerjik bir biçimi olarak ele vermesi gerektiği sonucunu gerekçelendirmek için yeterlidir. Bu kısmın ele almayı düşündüğü son çatışkı biçimi, buydu.

9 Antik Roma’da klan, kast ya da ortak bir atadan geldiklerine inanılan ve aynı adı paylaşan bir aile topluluğunu tanımlamak için kullanılan kavram. Romalı şahıs isimlerinde bulunan ikinci ad kişinin ait olduğu *gens*i ifade ediyordu. Terim aynı zamanda klan sistemi içerisinde yer alan aileleri tanımlamak için de kullanılmıştır (ç.n.).

Bu örnekçelerden çıkarılacak ilk sonuç, çağdaş düşünce ve politik görüşle ilgili mevcut doksanın tamamının kırılan olması bir yana tümüyle yanlış temellendiği olmalıdır. Bugün sol ile sağ arasındaki karşıtlıkların çok da ötesine geçmiş değiliz; bu, tüm eski ittifakların ve bağlılıkların yeni ve belki de daha hareketli olanlar için terk edildiği bir dönem de değildir; ne de bu “ideolojinin sonu”, Eisenhower çağında kısa süren yüceliğinden daha kalıcıdır; onu da Modern Amerikan toplumsal tarihinin en politik dönemi izlemişti. Bu tür karakterizasyonların –gelecekteki siyasi olanaklılıkları kaynağında etkisiz hale getirme niyetiyle basit ve sefilce manipüle edilmedikleri yerlerde– üstesinden gelmeye çalıştığı şey, postmodern düşüncenin, burada ana hatlarıyla anlatıldığı gibi özdeşliğin farklılığa ve farklılığın da tekrar özdeşliğe dönüştüğü –bu bazı insanları kuramsal çalışmayı tamamen bırakmaya sürüklemiştir– durağan bir tersinme ve tekrar ile karşı karşıya olduğu çatışkı yapısı ile felç olmasıdır (dahası mevcut durumun, bu tür geleneksel formülasyonların ilk etapta yeniden kavramsallaştırılmasını gerektiren postmodernliğe geçişin serbest bıraktığı tüm teorik araştırmalara karşı bir tepki ve gelenekçilik hareketi gördüğü de aynı derecede kesindir).

Bu araştırmanın başında, çatışkının tanımı gereği çelişkiye nazaran daha fazla tasvir ve temsil kabiliyeti olduğu konusunda uyarımı yapmıştım: Başka bir deyişle burada örneklerimizde sunduğumuz örüntülerin etkilerini sonuç olarak ortaya koymak, bu sonuçlar anıştırmaları gereken nedenleri tatmin edici bir şekilde anlatmaktan daha kolaydır. Kuşkusuz herkes, bu yeni düşünce türlerinin, bir girdapta ya da galaktik bir zaman sapmasında olduğu gibi idrak ettiğimiz bu yeni ve kaçınılmaz anomalilerin postmodern dediğimiz şeyle bir arada olduğunu ve tarihsel özgünlüklerinin geç kapitalizmin mekanizmalarıyla ilişkili olduğunu içgüdüsel olarak hissediyordur. Gelgelelim bu his, tözsel bir çıkarımdan ziyade hazırlık hipotezidir: Bağlantının nasıl dramatikleştirileceği –türdeşlik, dolayımılama, katılım, semptom–, açık olmaktan çok uzaktır; şüphesiz insanı, bire bir ele alınamayacak bir şeyi çözme-

nin dolaylı bir yolu olarak sorunun kendisine yönelik hazırlık değeri-
lendirmesine yönlendirir.

Bununla birlikte modern bilimlerle kurulan bir analogi, temsili so-
rununu, çözümünün olmaması halinde sanki dışardanmış gibi kav-
ramanın gevşek bir yolunu sunar: Newton'un yasalarının, Einstein'ın
kavramsal devriminden sonra da geçerli olduğu lakin bu yasaların
uygulama alanlarının yapısal olarak azaldığı ve ancak Einstein'ın keş-
fettiği evrenin bütünlüğü içinde onun küçük bir odasında, küçük bir
köşesinde geçerli oldukları söylene gelir. O halde Newton yasası, ken-
di tarihsel dünyamızın ve yaşanmış deneyimlerin görüngü –şüphesiz
basit bir hata ya da batıl itikat olmaktan çok uzak nesnel bir görün-
gü– alanını yönetirken Einstein'ın hipotezleri, erişemediğimiz, sadece
koordinatlarımızın açık bir şekilde çarpıtılmasına izin vererek yeniden
inşa edebileceğimiz şeyi işaret eder. Bu da tanımı gereği bazı insanların
başkalarını köleleştirmeye yönelik bir bakış açısıyla (Aydınlanma'nın
eski din anlayışı) kendilerinde saklamaya çalıştıkları ayrıcalıklı bir
epistemolojik otorite biçimi olarak bildiğimiz bütünlük kavramının,
felsefi olarak doğru kullanılmasına yönelik bir derstir. Geç kapitaliz-
min dünya çapında olağanüstü genişlemesinin, sermaye mantıkçıla-
rının yirmi yıl önce iddia ettiği gibi, bu yere hâkim ama henüz bilin-
meyen duruma destek verdiği varsayılabilir; tabii dünya pazarında her
zaman nihai ufkuna sahip bir bütünleştirici güç olarak (Marx), şimdiye
kadar sadece bu şekilde kavrayamadığımız bu yüce pozisyonu tekrar
tekrar işgal edene kadar. O halde dinamikleri temsili olarak bizi atlatan
bir Tarih içinde bireysel ya da daha doğrusu tarihsel özneler ve sınıflar
olarak bu çok sınırlı konumumuzu nasıl eş güdümleyeceğiz? Bu ders,
şüphesiz bütünlük üzerine kafa yoran tüm düşünürlerin en dramatiği
olan Spinoza'ya, onun, en küçük tikel refleksi olduğu varlığın ya
da doğanın sonu olmayan bütününe, parça ya da bileşen olarak bir tür
Stoacı uyum salık verdiği döneme kadar götürüldü; ardından Freudçu
psikanalizin pratik yönü tarafından bir tedavi olarak değil, tedavinin
imkânsızlığı göz önüne alındığında kendilik algımızın adaptasyonu

–Žižek’in Semptom olarak adlandırdığı şeyi tutkulu bir şekilde seçmek ve ona tutunmak– olarak yeniden keşfedildi. Tolstoy da dünya tarihinin en büyük liderlerinin, kaçmaya çalıştıkları bir sırada oldukları yerde kalıp sanki bu tam da onların stratejileriymiş gibi vazgeçilmez ve kaçınılmaz olanı onayladığını alaycı bir şekilde gösterirken bu tür bir politik bilgelikten uzak değildir. Yine de bu öngörülerin hiçbiri, tam olarak zorunluluk için bir teslimiyet oluşturmaz; her biri bu epistemolojik uyum sürecinde, sonunda ne olursa olsun bize uygulayabileceğimiz bir praksis sağlayan belirli bir bilgelik ortaya koyar.

Dolayısıyla postmodernliğin çatışkılarının kabul edilmesinin, başarısızlığa neden olan beyhude bir çaba ya da nihilizm olmadığı gibi bugün çok azını tahmin edebildiğimiz bilinçdışı sonuçlara yol açmak zorunda olduğunu varsayabiliriz. Bütünlük düşüncesinin kendisinin –çevremizde bizi kuşatan, en azından *adını koyabileceğimiz* kapsayıcı bir sistemin varlığının yarattığı kaçınılmaz hissin–, en azından başka alternatif sistemlerin olanaklılığının, bizi, artık eski dostumuz Ütopik düşünce olarak tanımlayabileceğimiz şeyi kavramaya zorlayacak elle tutulur bir yararı olduğunu zaten ileri sürmüştüm. Muhtemelen çatışkılardan biraz daha yararlanabilir ve Özdeşlik ile Farklılık arasındaki kesintisiz araldanmanın engellenmiş bir mekanizmaya atfedilmesi gerektiği; buna karşın bu kategorilerin epistememizde gelişmeyi başaramadığı, birbirleriyle kurdukları etkileşimin geçmişin (yalnızca Hegelci diyalektiğin değil) bazı uğraklarında sanki bunu yapabilmiş hissi uyandırmalarına rağmen kendilerini dönüştürmeye yetmediği sonucunu çıkarabiliriz. Durum buysa bu engellemenin, yakın gelecek ve hayal edilebilir değişim duygusunun tümünden yok olmasıyla ilişkisi olabilir (bu ifadeyi Raymond Williams’ın *bilinebilir topluluk* sözcüklerine yüklediği belirgin anlam bağlamında kullanıyorum): Bizim için zaman, sonsuz bir şimdide ve çok uzaklarda, kaçınılmaz bir felakette vardır; bu iki uğrak, örtüşen ya da geçici aşamalar olmaksızın kayıt aracı üzerinde farklı biçimde görünür. Eksilen bir sonraki zaman, andır; bizler, yalnızca

uzak geçmişi hatırlayabilen, yakın ile en tanıdık olanın tüm boyutlarını kaybetmiş insanlara benziyoruz. Bir neden olduğu kadar, aslında değişimi tasavvur etme yetersizliği de (kendisi de kolektif beynin bir lobunun felci olarak tahayyül edilmelidir) burada ana hatlarıyla ortaya koyduğumuz ikilemlerin alegorisi olarak duruyor. Olanaksız bir geleceğin düşünülemez Farklılığını karşılayan bir şimdinin Özdeşliği; bu ikisi her biri farklı türden görüntü kaydeden göz bebekleri gibi birlikte var olurlar. Bu, nefeslerin kesilmesi misali bekleyişin anlam kazandığı bir durumdur; artık, saatin bir sonraki tik takına, yenilenmiş praksisin olmayan ilk adımına kulak kesiliriz.

KISIM İKİ

Ütopya, Modernizm ve Ölüm

Bir Üçüncü Dünya edebiyatının ya da kültürünün var olduğu sık sık, hatta diyebilirim ki küçümser bir edayla söylenmekte veya ima edilmektedir; Birinci Dünya kültürünün varlığı da bu düşüncenin genel bir kabul görmesinden ileri gelmektedir. Buna karşın İkinci Dünya kültürü gibi bir şeyin de düşünülebileceği fikri, hararetle reddedilme-se de, göz ardı edilmektedir. Gelgelelim bana öyle geliyor ki özgün bir sosyalist kültürün, sosyalist bir karaktere ve pedagojik temele dayanan bir sosyalist edebiyatın varlığı, zor da olsa giderek daha fazla kabul görecektir zira (uydurma bir sosyalist kültürün basit bir ideolojik maskesi ya da zabıta yönergesi olması beklenen) sosyalist kurumlar ve mülkiyet sistemleri, Sovyetler'in doğusunda etkisini kaybetmektedir. Piyasa kurallarına göre şekillenmeyen ve tüketici olmayan verimli bir toplumun karakterini taşıyan insanların, bizim düşündüğümüz tarzda düşünmediklerini keşfedeceğiz; laf aramızda başladık bile. Aslına bakarsanız bu tür farklılıkları, milliyetçiliğe ve –burada Slav *Weltanschauung*'una uygun düşen farklılıkları içeren– etnik özelliğe ilişkin eski kalıp yargılara bağlama kolaycılığına (bugün yedi iklim dört bucakta yeniden yükselen bu kolaycılığa) direnirsek, “sosyalist gerçekçilik”ten tamamen farklı ve insanlık tarihinin çoğumuzun öngöremeyeceği uzak bir geleceğini imleyen yeni bir sosyalist formun esaslarını ve nüvelerini dahi keşfedebiliriz.

İnsan ilişkilerinin metalaşma olmaksızın nasıl gerçekleşebileceği, reklamsız bir hayatın neye benzeyeceği, iş ve kâr gibi yabancı organlardan yoksun insanların hayatlarına hangi anlatıların model olabileceği gibi yorumlar, oldukça uzun bir zamandır Ütopik fantezi yazarlarının eğlence aracı olsa da en azından a priori, dışsal ve tamamen biçimsel bir nitelendirmeye uygundur. Başka bir deyişle tamamen kendimiz yazmasak bile kusursuz bir Ütopya edebiyatının neye benzediğini söyleyebiliriz. Yine de geçmişin Ütopya edebiyatı, büyük ölçüde olumlu, hatta (Frankfurt Okulu'nun negatif bağlamında da) olumlayıcıydı; "sessizliğin düşleri" (Morris), fantezi mekanizmalarının işleyemediği şeyleri bastıran; olumsuz ve bedeni, cefayı ve ölümü, ayrıca kişilere-rası ilişkilerde çözülemeyen her şeyi dışarıda bırakan taviz vermenin ve reddetmenin tüm belirtilerinin taşıyordu. Öte yandan fantezinin doğruluk değeri, gündüşünün felsefi spekülasyon aracı olarak epistemolojik *bon usage* ya da amaca uygun kullanımı, tam da gerçeklik ilkesinin kendisiyle yapılacak bir yüzleşmede kaim olur. Gündüşü; gerçeklik ilkesinden başarıyla kurtularak ya da onu kurnazca alt ederek değil, daha ziyade Yakup'un meleği gibi onunla boğuşarak ve kendimizi hazır hissettiğimizde ya da o hazır olduğunda tam olarak hayal edebileceği ve düşleyebileceği şeyi ondan zafer kazanmışçasına söküp alarak başarabilir.

Bu belki de gündüşünün derinleşen hakikatinin, arzularımızın karşılanmasıyla ilgili söylediklerinden ziyade bu gerçeklik prensibini açığa çıkardığı şeyde yattığını kabul etmektir: Neticede arzuların karşılanmasının yarattığı dram, –Freud ve isteri hastalarının bize gösterdiği gibi– her şeyden önce gerçekten ne istediğimizi anlamaya çalışmakta yatar. Bu durumda isteyemediğimiz veya gündüşüne ya da Ütopik fanteziye ilişkin anlatı tasvirine kazandıramadığımız şey, fiilen var olan üç zayıf arzunun kendisinden daha anlamlı ve semptomatiktir ("Keşke öğle yemeğinde biraz da olsa güzel sosisim olsaydı!", "Seni aptal; keşke şu an seni burnundan assalar."). Şu hâlde tarihsel olarak bu, Ütopya çağrısının başarısızlığa kaim olduğu; onun epistemolojik değerinin,

aklımızı fark etmemize olanak tanıdığı duvarlarda, en saf tümevarım-
la tespit etmemize izin verdiği görünmez sınırlarda, imgelemlerimizin
üretim biçiminin kendisinde saplanıp kalmasında, hızlı Ütopik ayak-
kabıların, yer çekimi sebebiyle yapıştığı günümüz çağının pisliğinde
açığa çıktığı duygudur. Louis Marin'ın *Utopiques* adlı eserinde ortaya
koyduğu gibi Ütopik bir metin, tahayyül edemeyeceğimiz şeyin an-
lamlı mesajını iletmeyi kesin olarak reddeder: Ne var ki bunu bir şeyi
somut olarak tasavvur ederek değil, metinde yer alan ve çağın yanı sıra
bu çağın ideolojik kapalılıklarının ötesini göremememizin sebebini
oluşturan boşluklar aracılığıyla yapar. Bu da Marx'ın, hayatının sonuna
kadar geliştireceği kuramı ve tarihteki rolü hakkında bilgi veren müt-
hiş vecizesinin bağıntılı, görünen ve olumsuz yanıdır: "Dünya uzun
bir süredir gerçekte sahip olmak için bilincinde olmak zorunda oldu-
ğu şeyin hayalini kurmaktadır" (Ruge'a Mektup, Eylül 1843). Bununla
birlikte bir şeyin bilincinde varmak, irade ya da buyrukla veya düşün-
ceyle gerçekleşecek bir şey değildir; nesnel bir olanaklılık, gerçekliğin
ve mevcut durumun bir özelliğidir. Bu da bizim sistemimiz olan geç
kapitalizmdeki son gelişmelerin, kendilerini bizimle gelecek arasında
konumlandığı anlamına gelir; öte yandan bizimki gibi bağımlılık
yapan bir kültür için bunu başka bir dilde ifade etmek ve kendimizi şu
anki bağımlılıklarımızdan arındırdığımızı hayal etmenin ya da bizim
için yaşanılabilir bir yer haline getiren uyarıların olmadığı bir dünya-
yı tahayyül etmenin hiç de kolay bir mesele olmadığını söylemek daha
uygun olabilir. Temel olarak farklı bir sistemde bu çaba, imgelemi ve
Ütopik hayali, farklı anlatı olasılıklarını içeren ve bizimkinden kökten
farklı bir şekilde serbest bırakır. Herhangi bir verili anda yalnızca bir
dünya sistemi egemen olacağından, fiilen var olan sosyalizmin alterna-
tif bir sistem olmadığını ve asla da olamayacağını düşünen Wallerste-
in'a katılıyorum; bu anlamda muhtelif sosyalizmler, kapitalist bir dünya
sisteminin nüfuz alanında meydana gelen sistem karşıtı hareketlerdi;
tek bir kapitalizm biçimine göre donandıklarından, bugün geç kapi-
talizm olarak adlandırdığımız, yeni yasaları ve yoğunlukları, yalnızca

eski uğrağın daha ilkel baskılarına direnmek üzere inşa edilen yapıları acımasızca parçalayan farklı bir uğrakta yaşadıkları ani değişimlerle birlikte büyük ölçüde çözüldüler. Bu şekilde en iyimser görüşle, yeni bir altyapıya ya da iktisadi duruma ilişkin geçici taslağın bir müddet sürdürülebileceği yeni üstyapısal veya biçimsel eğilimlere yönelik kültürel öngörü elde edilmiş oldu.

Kültürün bu şekilde ileriye gidebilmesi ve var olduğuna ilişkin henüz bir işaretin dahi görünürde olmadığı müstakbel üretim biçimlerini öngörebilmesi, altyapıyla üstyapı arasındaki eşitsiz etkileşime ilişkin eski düşüncenin çok temel bir çıkarımıdır; gelgelelim bu çıkarım Jacques Attali'nin müzikle iktisat arasındaki tercihli yakınlıkların yanı sıra (Batı'da) müziğin, henüz maddi bir ilerleme kaydetmemiş sosyo-ekonomik aşamaları yansıtmaya kabiliyetini de ele alan *Gürültüden Müziğe* adlı çalışmasına kadar dikkati çekmemiştir. Öte yandan bu ilke, iki kısıtlama gerektirir: İlk olarak dolaylılık asla önceden verilmez, ki bu da bir biçimin olası gelişmeleri bu minvalde öngörme kabiliyetini açıklar (Attali'nin örneğinde iktisat ile müzik arasındaki matematiksel akrabalıkta ima edilen, bu tür bir dolaylılıktır).

İkincisi, şimdide verili bir metnin Ütopik içeriği, aynı şimdide eş zamanlı olarak var olan ideolojik içeriğini ve işlevini reddedici ya da dışlayıcı bir şey olarak anlaşılmamalıdır: Daha da somutlaştırsak bilim ve ideoloji birbiriyle çelişmez lakin bilimsel bir önerme, meşhur Kepler ve Galileo örneğinde olduğu gibi aynı anda ideolojik amaçlar için de kullanılabilir. Doğrusunu söylemek gerekirse ben bu önermenin daha aşırı bir biçimini vurgulamak ve çökmüş ya da sınıflı bir toplumda bilimin, Ütopik olanın ya da daha doğrusu değer içeren her şeyin aynı zamanda ve daima aynı anda bir ideoloji olarak işlev görmesi gerektiğinin altını çizmek istiyorum. İdeolojiden, başka bir ifadeyle bu toplumdaki konumlanmamızın ve sınıf durumumuzun katledilmesini rasyoneleştirmekten kaçışımız yoktur: Doğruluk uğrağı nadir oluşur ve kısa sürelidir; bunlar, herhangi bir güvenli ve kalıcı doğru türü için bir dayanak oluşturamayacakları ya da bunun üzerine inşa edilemeyecekleri de

ayrıca teyit edilmesi gereken kişisel kaygı ve toplumsal kriz anlarıdır ama şüphesiz deneyimlerimizin biçimini değiştirebilirler. Dolayısıyla bu toplumda ve bu tarihte bütün doğrular aynı zamanda ideolojiktir ve son derece yüksek bir şüphe ve dikkatle zikredilmelidir.

Bu durum, daha evvel metafizik olarak adlandırılan doğrular için de geçerlidir; bana sorarsanız bunların hemen izlerinin sürülmesi ve (izi bulunanların) gerçek yüzlerinin ortaya çıkarılması elzemdir; bunu da metafiziksel bir kusurdan ziyade aynı anda doğrudan doğruya ideolojik işlev görmeye başladıklarından ve bazen tinsellik olarak adlandırdıkları şeyin hüküm sürdüğü alanda doğruluğu ideolojiden ayırmanın diğer kültür seviyelerinden daha da zor olmasından dolayı yapmak gereklidir. Heidegger'inkine benzer bir felsefenin; zamanımızda faşist ya da kararcı olması gerekirken antipolitik, sahte ve ideolojik olduğunu, kaygı yaratan özgür eylemler yerine narsisist bir kaygı aracı olarak benliği saplantı haline getiren, (köylülük ya da Ernst Jünger'in sanayi emeği söz konusu olduğunda takındığı tavırda olduğu gibi) onların motiflerini benimsediği yerlerde bile sahte ihtişamıyla diğer toplumsal sınıflara nazaran erişilemez bir tür küçük burjuva egosu zehirlenmesini teşvik eden ve insanı siyasi adanmışlıktan uzaklaştıran bir felsefe olduğunu ifade ederken kastettiğim bağlam budur.

Her şeye rağmen Heidegger'i, dünyayla ve kendi bireysel ölümü-müzle kurduğumuz ilişki açısından, gerek metafiziksel gerekse bir dereceye kadar mutlak anlamda doğru bulduğumu da söylemek istiyorum. Yine de söz konusu doğru, bu toplumda bizim için değildir; burada "yalnızca" metafizik, başka bir deyişle ideolojiktir ve bu ancak; gelecekte bir toplumda, ideolojinin işlevinin onu ortaya çıkaran sınıf ayrımıyla birlikte sona ermiş olacağı bir Ütopya'da doğru olabilir. Bu nedenle bugün yaşadığımız toplumda Heideggerci metafiziğinkiler gibi öngörücü ve Ütopik araçları kullanırken cin gibi olmalıyız; ne bu araçların doğruluklarını olduğu gibi kabul edebiliriz ne de onları, tespit edip göstermeyi misyonları olarak algıladıkları metafiziğe karşı kayıtsız bırakabiliriz. Yorumlamayla ilgili bu soruna, İkinci Dünya

edebiyatına ilişkin önceki tartışmayla bir bağ kurduktan sonra hemen döneceğim.

Zira bu öngörücü biçimlerin, İkinci Dünya'nın kültürel ve edebi üretiminden beklendiği yönündeki yorumumu dikkate almakla kalmayıp bunun nasıl a priori bir bilgi olabileceğini ve bu tür Ütopik metinlere dair içerikten yoksun biçimsel tasvirlerin nasıl boşa çıktığını ve nasıl mantıksal olasılık kipinde sunulduğunu görebilseniz bile gerçek bir kitaba ve somut bir örneğe dikkat çekmek, belli ki daha doyurucu olacaktır. Bu sanki zaman kapsülünden şimdi çıkmış gibi beklenmedik bir şekilde yapabileceğimiz bir şeydir: 1920'lerin büyük Sovyet kültür devriminin Ütopik enerjisini ve bu dönemin huzursuzluğunu, heyecanını ve neredeyse sınırsız biçimsel olasılıklarını dile getiren ve büyük ölçüde bir anda zuhur eden eserler, bu kapsülden son on beş yıl içinde aniden, yeni yazılmış gibi gün ışığına çıkmıştır.

Bunlardan biri Andrey Platonov'un, 1927 ve –(1929 güzünde) zorla gerçekleştirilen kolektivizasyonun arifesinde– 1928 yılında kaleme aldığı ve o dönem yayımlanmamış olan büyük köy Ütopyası *Çevengur* eseridir. Roman parçalar halinde 1960'larda ortaya çıkmaya başladı; İngilizce tam metin çevirisi 1978'de yayımlanan *Çevengur*'un Rusça özgün metni tamamlanmamış haliyle 1972 yılında, ardından tam metni olarak da 1988 yılında yayımlandı.¹⁰ Bu nedenle 1920'lerde ve 1930'larda yalnızca birkaç kısa öyküsü bilinen Platonov, Rus okurlar için bile henüz klasik olmuştu. Yine de eğer doğru anlamışsam Platonov, son on yılda eşi benzeri olmayan –(aralarında neredeyse hiç benzerlik olmamasına rağmen) yalnızca Kafka'nın Batı'daki statüsüyle karşılaştırılabilecek– bir estetik ve moral otorite konumuna gelmeye başlamış; bu anlamda deneyimine değer verilen, tarihsel ve psişik olarak semptomatik edebi biçimler ortaya koyan peygambervari bir şahsiyet; metinleri çok çeşitli görüş ve düşüncelerden dini yoruma açık, en

10 *Çevengur*, SSCB dışında ilk kez 1972 yılında *Les Herbes folles de Tchevengour* başlığıyla Stock Yayınları tarafından Paris'te (çev: Cécile Loeb), ardından 1978 yılında *Chevengur* başlığıyla Ardis Yayınları tarafından Londra'da yayımlanmıştır (çev: Anthony Olcott) (ç.n.).

küçük karalamaları ve notları bile el üstünde tutulan yazar ve Proust, Joyce ve Mann veya Bely, Mayakovsky ve Blok ya da Pasternak'ın kanonik başyapıtlarından estetik olarak daha az fark edilse de –ve belki de temel anlamda tamamlanmamış ve parçalar halinde kalsa da– biçim üretimi sadece estetik nesnelerin neredeyse hiç desteklemediği bir tür metafiziksel kurgu için fırsatlar sunan bir kalem erbabı olarak görülmüştü.

Platonov, büyük bir modernist yazardır ve aslına bakarsanız yalnızca bu nitelime bile işimizi katbekat zorlaştırmaktadır; zira Batı'da modernizm miadını doldurmuştur ve bu nedenle modernizmin daha eski klasiklerine yönelik yaklaşımımız, zorunlu olarak uzlaştırmacı ve şu ana kadar çok az kuralını belirlediğimiz tarihsel bir yaklaşım olmalıdır. Modernizmin, (tümüyle doğusuna sıçraması gerekmeseyse de) eski Sovyetler Birliği'nde hâlâ canlı olduğunu ve Batı'da mevcut olan ne varsa onun kadar zinde ve küstah postmodernizm biçimleriyle var olmaya devam ettiğini de eklemem gerek. Bu tür “eş zamanın eş zamansızlığı” (Bloch), bugün bir bütün olarak dünya sisteminin belirleyici özelliğidir; bu bakımdan söylediklerimin, –postmodern bir dijital altyapının ya da medya altyapısının varlığının veya yokluğunun hâlihazırda eski modernist kültürün aşılmasında ya da yeni ve postmodern bir kültürün simülasyonlarında rol oynadığı yeterince açıkken– gelişim aşamalarına ilişkin kaba bir model üzerinden okunmasını istemiyorum. Öte yandan Sovyet komünizminin kendisi ile, (19. yüzyıl balesinin sembolik konumuna rağmen) bizim bakış açımıza göre uygulamaları büyük ölçüde pek çok Batılı entelektüelin alışkanlıklarından ve anılarından buğulaşacak şekilde modernist olarak değerlendirilebilecek daha eski kültürel ve estetik değerler arasındaki samimi ilişkinin de dikkate alınması elzemdir. Dolayısıyla Platonov'un bu nev-i şahsına münhasır iki yönlü durumunun, kitabının hayret verici bir basım sürecine sahip olmasının yanı sıra ilk kez dünya kültürünün hayatta halan son modernistleri tarafından okunmasından kaynaklanan ve biz postmodernistlerin hâlâ yanına yaklaşmadığı konumu nedeniyle diğerleri gibi

kanonlaştırılmayan ve somutlaştırılmayan modernist bir klasik olarak avantajları da olabilir.

Öte yandan şu bir gerçek ki Platonov'un modernizminin bütünleyici ve beklenmedik yan etkisi, Heidegger'le bağlantılı olarak bahsettiğim metafizik meselesinden bağımsız olarak açıklanamayacağı gibi kuvvetle muhtemeldir ki hâlihazırda çözülmesi gereken karmaşıklıklar bakımından bu metafiziği derinleştirmektedir. Zira modernizmin, postmodernizm çağında uzlaşmakta güçlük çektiğimiz temel özelliklerinden biri, tam da onun estetik ötesi, hatta estetik karşıtı çağrısıdır; bu bağlamda söz konusu özellik, büyük modernist eserlerin; safi sanattan daha fazlasını ifade etme, süsleme ve lezzet estetiğini aşma, kâhince ya da metafizik, hayali veya kozmik olarak tanımlanan dünyaya, başka bir deyişle estetik ve etiğin, siyaset ve felsefenin, din ve pedagojinin, birlikte bu yüce çağrıya karşılık verdiği alana ulaşma iradesidir. Luhmann ve Habermas'ın bugün bir tür aynışma ya da karmaşık modern sanayi toplumunun artan farklılaşma seviyelerinin ortadan kalkması biçiminde tanımlayabileceği modernist biçim üretiminin bu misyonu, saf postmodernizmin, (burada ele almayacağım lakin bana, modernist projenin kendisinin harikulade ve takdire şayan olması kadar ikna edici ve münasip görünen) en ağır kuşkulara ve eleştirilere duyarlı olduğundan emin olmaktır.

Bence bu konuda duygu karmaşası içinde olmakla haklıyız ama nasıl bir tutum takınırsak takınalım Gadamer'in ve dahi Benjamin'in tariyografik veya tarihselci sorunsalı –*Verstehen* ya da temas sorunsalı, duygu yapısı en azından bizimkinden anlamlı bir şekilde farklı olan bir döneme giriş tarzının yarattığı sorunsal–, bir ikilem olarak durmaktadır. Şüphesiz bu tarihselci ikilem, kendisini geçmişin tüm nesnelerinde konumlandırırsa da, paradoksal olarak diğer üretim biçimlerinden türeyenler için, bizim üretim biçimimizden kaynaklananlardan daha az belirgindir. Bu anlamda bizim bugün ulaştığımız ve geçmişle yaşadığımız sorunu keskinleştiren, onu daha paradoksal ve hatta utanç verici hale getiren şey, büyük olasılıkla modernizmin bizim üretim biçimimizin

daha erken bir evresine, başka bir deyişle üçüncü ya da çokuluslu bi-
lişim aşamasına ulaştığımız kapitalizmin ikinci ya da tekeli veya em-
peryalist aşamasına tekabül etmesidir; hatta belki de bizim burada aynı
sistemin iki ayrı uğrağını yaşamak zorunda olmamızdır. Mamafih mo-
dern olanla ilgili böyle bir sorunumuz olduğu konusunda hiç şüphem
yok (başka bağlamlarda buna kanon sorunu olarak da atıf yapılmakta-
dır); bu anlamda Heidegger'in metafiziğin kendisi hakkındaki tefekkü-
rünü bu soruna uyarlama ve modernizm sorununun bastırılmasından
ya da unutturulmasından ve ihmal edilmesinden bahsetme ihtiyacı du-
yuyorum. Gelgelelim Heidegger'in kendisinin de modernist bir filozof
olması, laf aramızda paradoksal olarak bir tür çözümü salık vermekte
ya da bunu ima etmektedir; zira bir modernist olarak Heidegger, ken-
disi unutulmuş olan varlığın unutkanlığını, modernist felsefesi içinde
bir bütün olarak ele alır. Dolayısıyla büyük modernistlerin kendileri-
nin de bir şekilde, henüz tespit edemediğimiz şekillerde, bugün kar-
şımıza çıkan tarihselci sorunsalını, başka bir deyişle kendi kültürel ve
varoluşsal yok olma olasılıklarına ilişkin bir düşünceyi, sorguladıkları
söylenebilir.

Haliyle Platonov, bir başka yerdeki modernist dağarcığın fiilen ev-
rensel *débâcle* (fiyaskoya) dönüşmesinden kurtularak, henüz kuramlaş-
tırılmamış bir yeni ve özel olanı temsil ediyorsa, bu kurtuluşun kendisi,
aynı anda hem sorun hem de çözüm haline gelmelidir. Mesela modern
çağın artık tamamen modası geçmiş fütürist kent Ütopyalarının çoğu-
nun gelişmiş sanayi teknolojisinden ziyade köylülerle ilintili olan bu
Ütopya'nın aşırı gerici ve arkaik doğasının; doğanın, kapitalizm öncesi
tarımsal üretim biçimlerinin ve bizzat köylülerin tümüyle yok olduğu
neredeyse tamamen bir kentsel çevrede yaşayan bizler için bugün, ken-
di gerçekliğiyle ilgili olması ihtimal dahilindedir.

Bu özelliğin, *Çevengur* gibi bir metnin, bugün daha doğrudan yüz-
leşmemiz gereken üretiminin ön koşullarına veya olanaklılık koşulla-
rına ilişkin daha genel bir sorunla ilgili olduğu söylenebilir. Köylünün
toprak ve araziyle kurduğu ilişki, bu metinde köylü üretim biçiminin

kendisinin yıkımıyla son derecede belirlenmiş ve pekiştirilmiştir. Kitabın yazılma tarihi (1927-1928), *Çevengur*'un, (bu kitabın tamamlanmasından sonra ortaya çıkan) büyük temizlik dönemi ve gulag sistemi bir yana Stalin'in zorla gerçekleştirdiği kolektivizasyonun habislikleriyle de pek ilişkili olmadığını kanıtlamaktadır. Aslına bakarsanız *Çevengur*, 1917 devrimlerinden çok kısa bir süre önceki bir anda başlayıp 1923 yılında, Yeni Ekonomi Politikası'nın uygulanmasından sonraki bir anda, İskandinav efsanelerinde olduğu gibi *Çevengur*'un Ütopik köyünün karşı devrimci haydutlar tarafından yerle yeksan edildiği ve yaşayan herkesin katledildiği gecikmiş bir kıyamet anıyla bittiğini varsaydığımız tarihsel bir romandır. Tam da burada bunun, Ütopik bir metnin nasıl sonlandırılacağına ilişkin bu zor soruya verilmiş doğru ama beklenmedik bir cevap olduğunu düşünebilirsiniz; üstelik söz konusu cevap, bu tikel Ütopya ile bu Ütopya'yı, bir bakıma ne yapıp edip olumsuzlukları çözmeyi ya da ortadan kaldırmayı iddia eden pek çok geleneksel Ütopik metinden ayıran ön koşulları olan şiddet ve cefa arasındaki yapısal ilişkiye vurgu yapmaktadır.

Gerçekten de romanın başlangıç bölümü, en temel verisi olarak cefayı kabul eder: Yoksullaşma, aslında görüngünün dünyadan ve şeylerden uzaklaştırılması işlemidir ve "bu muazzam, çökmüş doğal dünya" (s. 34/39¹¹), Varlığın kendisinin gerçek temeli, ölmekte olan bir bitki örtüsüyle kaplı, insan organizmalarının acı içinde süründüğü ya da emeklediği veya bizzat bu varoluş deneyimiyle şaşkınlıktan kımıldamadığı, yarıklarla ve çukurlarla dolu harap olmuş bir manzara olarak görüş alanına girer. Bu durumda söz konusu olan ilk hermenötik uğraktır –başka bir deyişle yüzeyden kurtulma, yıkım terapisi, gerçek dışı olana ilişkin cerrahi müdahaledir–; bu, iç savaşın yanı sıra eski köy hayatında durağan ve geleneksel olan her şeyi yok ederek bir zamanlar kurucuları olan bu insanları, (Marx'ın köylülerin topraktan "kuruluşu" olarak tanımladığı) Batı'ya özgü çitleme hareketinin korkunç

11 Metinde yer alan sayfa numaraları, sırasıyla Anthony Olcott tarafından yapılan ilk İngilizce çeviriye (Ann Arbor: Ardis, 1978) ve Rusça özgün baskıya (Andrei Platonov, *Izbrannoe*, [Minsk: Minsk Universitetskoe], 1989) gönderme yapmaktadır.

anlamıyla “özgür” bırakan savaşın getirdiği büyük kıtlıkla ve çarlık kriziyle başarılacaktır; öte yandan bu insanlar, *Çevengur*’un köy Ütopya’sında ideal tiplerini bulacakları kolektif yaşamın yeni biçimlerinde yeniden bir araya gelmeye de hazırdır. O halde bunun olabileceği manzara, iki dünya arasında gezinen ögelerin özgün, ayrık ve geçişken mi-zaçlarıdır:

Dvanov’un evine giden yol uzundu. Dvanov, bulutlu günün gri kederi boyunca yürüyor ve güz toprağına bakıyordu. Güneş nadiren de olsa gök kubbede gösteriyordu kendini; ışığıyla çayirlara, kumlara, ölü toprağına nüfuz ediyor, onlarla şuursuzca duygu alışverişinde bulunuyordu. Dvanov, güneşin bu dilsiz dostluğunu ve ışığıyla toprağı yüreklendirmesini sevmiştir.
(58/66)

Burada yer alan birbirinden bağımsız (buna rağmen birbirlerine bilinçsizce ve dalgın bir şekilde sarılmaları, bir tür “dilsiz dostluk” olarak nitelendirilen) kozmolojik ögeler; atomlaşmış, kolektif denetimden kurtulmuş, felaket ve yıkımla acı bir bedel ödeyerek bireyselleştirilmiş, buna rağmen belli belirsizce savrulan ve düzensizce tekrarlayan, henüz gelişmemiş temas tiplerine başvuran insan ilişkilerinin kendisini çok uzak bir mesafeden tahmin edip taklit etmektedir.

Bu müstesna metin vesilesiyle modernizm, İkinci Dünya edebiyatı ve Ütopya sorunlarını bir arada ele almayı tercih ettik; dolayısıyla Batı’da boy gösteren modernizm uğrağıyla ve –en doğru Weberci tarzıyla geleneksel yapıları ve yaşam tarzlarını tuzla buz eden, kutsal olanı yok eden, kadim alışkanlıkları ve miras alınan dilleri ortadan kaldıran ve dünyayı, rasyonel olarak, kâr ve ticaretin hizmetinde yeniden inşa edilecek ve sanayi kapitalizmi formunda işlenilip sömürülecek bir ham madde olarak bırakan– modernitenin yıkımıyla olan benzerlikleri ve farklılıkları hatırlamak değerlidir. Batı’da varoluşsal olanın –Weberci *Entzauberung* ya da kutsallıktan arındırmaya yönelik daha derin gön-

dermenin- başına gelen şey, bir yandan ölçülebilirliğiyle (Edward Thompson'ın çok canlı bir şekilde tarif ettiği gibi iş günü, kronometreye ya da saate sahip olmak için fabrika ile sürdürülen mücadeleyle) kavranan, diğer yandan da Varlığın kendisine ait, artık efsane ya da miras alınan din ile örtülüp kaplanmayan derin ve sonu gelmeyen bitkisel zamanına dönüşen zaman alanında daha öğretici bir şekilde gözlemlenebilir. Batı'da modern olana ilişkin ilk söylemleri üretecek olan, bu yeni ve sade zaman deneyimidir: Baudelaire'in şiirlerinin yayımlandığı ve Flaubert'in yayımlanan ilk romanının tarih sahnesine çıktığı kritik 1857 yılı. Modernleşme, insan zamansallığının ardına saklanıp terbiye edildiği geleneksel temsillerden kurtularak, zamanın uzun saf bir uğrağa doğru ilerlemesinin gerekçelendirilemezliğinin, bunu *ennui*¹² olarak tanımlayan Baudelaire tarafından, görülebilmesini sağlayan varoluştaki yarığı, durmaksızın ilerleyen zamanın acımasız geçişine ve size herhangi bir görev vermeyip sizi bir bitki gibi var olmaya devam etmeye mahkûm eden organik hayatın anlamsızlığına doğru baktıran varoluştaki yarığı su yüzüne çıkardı.

Modern zamanlarda Varlığın gizlilikten kısa bir an için yeniden kurtulabileceği tarihsel durum budur. Bu durumun tarihsel olanaklılık koşulu olarak sahip bulunduğu şey, varoluşun eskiyen mazeretlerinin ve (çoğu kez dini bir türde olan) rasyonelleştirilmesinin, sanayi çağının ve ücretli emek biçimindeki paranın yeni yapay şiddeti aracılığıyla sorunsallaştırılmasıydı. Heidegger'in böyle bir şeyi telaffuz etmek bir yana, insanın, kendisinin tasarladığı "özgün" metafizik deneyimlerin tarihsel olanaklılık koşullarını nasıl tahayyül etmesi gerektiği gibi

12 Genel olarak "sıkıntı" şeklinde tercüme edilse de Baudelaire'in çabuk tüketilebilir bir sıkıntıdan ziyade daha derin bir sıkıntıyı, bunalımı anlatmak istediği açıktır. Bu nedenle ölümünden sonra yayımlanan ve Türkçeye *Paris Sıkıntısı* olarak çevrilen mensur şiir derlemesinin başlığı için "ennui" yerine daha derin bir anlama sahip olduğunu düşündüğü İngilizce "spleen" sözcüğünü seçmiştir. Charles Baudelaire'in ölümünden sonra Charles Asselineau ve Théodore de Banville tarafından hazırlanan ve *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose* başlığını taşıyan derleme, Michel Levy'nin editörlüğünü yaptığı ve 1869 yılında yayımlanan *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire* adlı kitabın dördüncü cildinde yer almıştır (ç.n.).

spekülasyonlarla da ilgileneceğine inanmıyorum: Bunu söylerken, sözde Sokrates öncesi filozofların, her şeye rağmen, gelişmeye başlayan ticaretin Küçük Asya'nın yaşlı kültürleri üzerindeki etkisinin yaşam deneyiminde yarattığı seküler bir kopuştan kaynaklandığı söylenebilecek ifadelerinden ve formülasyonlarından bahsediyorum.

Bununla birlikte varlığın unutkanlığı ve metafiziksel sorun ("Neden hiçbir şey yok yerine bir şeyler var?") nosyonuna; metafiziğin daima unutulması *gerektiği* ve varoluşumuzun gerekçelendirilemezliğini yaşamaktan başka yapacak bir şeyimizin olmadığı bu Varlık uzamında hatırı sayılır bir süre yaşamak zorunda kalmanın kabul edilemez olacağını da eklemek isterim. Ennui –başka bir deyişle manevi bitkisel zamanımıza dair organik hissimiz–; bastırılmak, inkâr edilmek, gizlenmek ve sonunda varoluşun dışında düşünülerek rasyonelleştirilmek ister. Doğayla yaşanan ve sanayi kapitalizminin ya da Weberci rasyonelleşmenin yarattığı bu büyük kopuş, kısa bir süre açık olan yarığın üzerini kapamak için bir anda beraberinde kendi efsanelerini ve savlarını, kendi mazeretlerini ve nesnel gerçek dışılıklarını da getirir. Gizlemenin, başka bir deyişle görüngünün varoluşun kendisinden bütünüyle ayrı katmanlarının bu yeni ve tarihsel olarak özgün boyutları, şüphesiz kâr dürtüsü ve para ile soyutlamanın toplumlarımızdaki yeni ve yapay rolü olmanın yanı sıra meta fetişizmidir ve bu anlamda emeğin gizlendiği ve değerinin kendisinin tüm büyüleyici cazibesiyle gizemli bir şekilde ortaya çıktığı imalat nesnelerinin yarattığı duvarın ya da katmanın vücut bulmasıdır. O halde Batı modernizmi, Heidegger'in burada yararlı bulduğumuz tasvirini izlersek üzeri sanki bir toplu mezardaymışçasına bir anda örtülen Varlığa yöneltilen ilk bakış, dilinin ucuna gelen sözcüğü anımsarken yapılan gibi, gerek estetik gerekse felsefi anlamda hatırlamaya yönelik mükerrer bir girişim olarak nitelendirilebilir. (Dolayısıyla bu anlamda postmodernizm, unutulmuş belleğin kesin olarak ortadan kalktığı uğrağı kurar; o kadar ki artık onu unuttuğumuzu bile hatırlamayız.)

Bu açıdan Platonov'la birlikte seküler organik zamana yönelik görkemli açılış deneyimi de, Baudelaire'in kentinden ziyade harap ol-

muş bir köy manzarası çerçevesinde geri döner: Bu yeni tür zamanın nabızı, (terk edilmiş bir köyde hayatta kalan tek kişi olarak) bekçinin zamanıdır:

Bekçi, saatler ağır ağır çalmaya başladıktan sonra bile yazın ilerleyişini hayranlıkla izlediği kilise avlusunda dikilmeye devam ediyordu. Çalar saati, yıllar süren zaman hesapları içinde kendini kaybetmişti; neyse ki bekçi, yaşlanınca zamanı keder ve mutluluk gibi kesin ve doğru hissetmeye başlamıştı. Ne yaparsa yapsın, uyuduğu zaman bile (yaşlılıkta hayat uykudan daha güçlü olmasına rağmen; insan daima tetiktedir ve son derece titizdir) saati gelir gelmez bir tedirginlik ya da arzu duyuyor ve hemen kalkıp çanı çalarak yeniden sakinleşiyordu. (9/11)

Bu özgün zaman deneyimi (Levi-Strauss'un kullandığı ve aslına uygun olarak doğa durumunda vahşice büyüyen anlamına gelen *sauvage* [yabanıl]; tıpkı burada bozkırların dört bir yanında yer alan dulavratotları gibi), başka karakterler tarafından da yinelenir lakin birazdan detaylandıracağımız Ütopik çeşitliliği ve tuhaf karakteristik özellikleri dolayısıyla kırılır. Bu nedenle mesela “doğduğunda şaşırان ve genç görünümlü yüzündeki mavi gözleriyle ihtiyarlayana kadar öylece yaşayan” (4/5) bu münzevi, diğer insanların yaptıkları karşısında sürekli afallıyordu. Bu yüzden “insanı bunalıma sürükleyecek denli bitap yüzüyle” (3/3) yaşlı Zahar Pavloviç'in kendisi de, Platonov'un karakterlerinin çoğu gibi aylak aylak geziyordu: Dolayısıyla “mekanik araçlar dışında ne insanlara ne de doğaya fazlaca ilgi duyuyordu. Bu nedenle insanlara ve tarlalara alelade bir duyarlılıkla, çıkarlarını ihlal etmeden yaklaşırdı” (3/3). Veya nihayet, çocukken dinlenmek için babasının mezarının yanında çukur kazan ana karakter Saşa Dvanov'un, kendi duygusal itihafı vardır: “Baba, beni dilenmem için kovaladılar. Artık hazırlanıyorum yanına gelmeye. Yalnız başına sıkılıyorsundur, ben de sıkılıyorum” (19/22).

Gelgelelim bu insani sıkıntının nihai olarak en dikkat çekişi şekilde şeylerin kendisinde ortaya çıkması gariptir; saatlerdeki bozulmayı, deneysel olanın ölçülebildiği ve algılanabildiği yeni fiziksel bir ortamla ikame edecekmiş gibi. Daha romanın başında, kırık dökük ve terk edilmiş nesne yığınları görülür: “Eski taşra kasabalarının çevresi, çöp yığınlarıyla doludur. İnsanlar doğadan vazgeçip buraya yaşamaya geliyor” (3/3). Öte yandan büyük kuraklık ve kıtlık zamanlarında bizzat köyler terk edildiklerinde, yapay ve endüstriyel nesne olmasa da insan üretimi şeylerin doğa durumuna dönüşü, doğal varoluşun sonuna dair somut bir tersine çevrilmiş tasviridir: Artık –kentte yaşayan birinin hayal edebileceği gibi– vahşice çalışan makinelerin ve robotların değil ormanın geri dönüşünün köylülerde yarattığı korkunun distopyası söz konusudur; burada birden çiçek açması, yalnızca bir lanettir ve yeni yaşam, insan olanın karşıtı demektir:

Çitler de yalnızlıktan tomurcuklanmaya başlamış, şerbetçiotu ve tarla sarmaşığıyla kaplanmıştı; bazı kazıklar ve kuru dallar ise kök salmıştı ve insanlar dönmezse koru haline geleceklerini vadediyorlardı. Kuyular kurumuştur ve kertenkeleler, ahşap iskeletleri kolayca aşır içeri süzülüyordu, sıcağın kaçmak ve kuluçkaya yatmak için. Zahar Pavloviç, tam anlam veremediği bir olaydan da çok etkilenmişti: Tarlalardaki hububat çoktan ölmüş olmasına rağmen kazayağının hışırdağı kulübelerin sazdan çatılarında çavdar, yulaf ve keten yavaş yavaş yeşermeye başlamıştı. Sazdaki tohumlardan filizlenmişlerdi. Sarılı yeşilli kır kuşları da köye taşınmış ve doğrudan doğruya kulübelerin daha temiz kısımlarına yerleşmişti; serçeler ise bulutlardan şelale misali akıyor ve kanatlarının rüzgârına karışan evcimen şarkılarını ahenk içinde söylüyorlardı.

Zahar Pavloviç köyden geçerken insanların yokluğunda yeniden canlanmış ve yazgısına kavuşmuş bir sak kundurası¹³ görmüştü;

13 Geleneksel Rus ayakkabısı (ç.n.).

bir kızılsöğüt sürgün vermişti kunduradan, bedeninin kalanı ise tozun içinde çürüyor ve müstakbel çalıların köklerini koruyordu. Kunduranın bastığı toprak galiba hafif çamurluydu zira bir miktar sararmış ot, bu çamurdan çıkmaya çalışıyordu. Zahar Pavloviç, bütün bu köy eşyalarının içinde özellikle sak kunduralarını ve at nallarını, yapılardan ise kuyuları seviyordu. (9/10)

Bu dikkat çekici pasaj, Platonov'un metninin, derinlemesine modernist olan tüm eserler gibi bir tür dinsel ya da kutsal statüsüne yönelme eğilimi gösteren eşsiz doğasını yansıtmaktadır. Bu sak kundurasının bedeninin dirilişine yönelik göndermeleriyle ilgilenmiyorum, yalnızca daha ilk pasajın bizi mecaz imlerine yönelik bir tür ilkel okuma konusunda eğitime biçimine dikkat çekmek istedim. Platonov'un (bizim için henüz kişisel bir tarzı olmayan) dilinin kişidişliliği, şu an daha çok ilgimi çekiyor: Bu anlamda Rus hatiplerin, bu dilin asimetrik ayrıcalıklarının tanığı olduğunun, bu dilin basit cümlelerinin, bu konuşmayı toprağa ve tarımla uğraşan sınıfların ağır kavramsallaştırmalarına dayandıran –ve bu durumda daha entelektüel okurları yavaşlatan ve bu tür sözcükleri gözlerinin önünde meydana gelen doğal oluşumlar gibi değiştiren– dilbilgisi kurallarınca köylüvari aykırılıklarla kasıtlı olarak biçimsizleştirildiğinin altını çiziceğim. Bununla birlikte modernizm, doğası gereği ifade ettiği şeyden daha fazlası olmayı; estetik, trans estetik ya da estetik karşıtı olandan daha anlamlı olmayı; uğraşısı dekoratif haz sağlamak ve tüketilmek olan sade bireysel sanat eserinden daha karmaşık olmayı arzulamak zorundadır; öte yandan modernizm artık bu tür statülerin var olmadığı bir toplumsal dünyada bir tür kâhin ya da kutsal statüsü elde etmenin hasreti içindedir. Dolayısıyla Platonov'u da bu minvalde okumak gerekmektedir: Claudel, ölüm döşegindeki Rimbaud'un şöyle haykırdığını iddia eder: "Bana inanmazlar! Bana iman etmediler!" Bu büyük modern metin, (her zaman buna layık olmasa da) genel anlamda bu tür bir inancı ya da itikadı gerektirmenin yanı sıra modern olana ilişkin tüm ciddi yorumları da Heideggerci

meditasyonun bir dereceye kadar yoğrulan ve tefekküre dönük ağırbaşlı tavrı doğrultusunda değiştirir.

Yine de burada, İkinci Dünya gerçekliğinin dışından elde edilen bu yeni Ütopik biçimde, Varlığın durağan tefekküründen ya da safi sanat-tan daha fazlası, hatta bizzat dünyanın kendisi olmak isteyen bir sanat eserine yönelik kıraç bir Batılı hasretten daha dinamik bir şey buluyoruz. Çünkü Platonov'da dünyanın indirgenmesinin, putları yıkmanın, eski dünyayı şiddet ve acıyla yok etmenin ilk uğrağı, bizzat başka bir şeyin yeniden inşasının ön koşuludur. Yeni ve hayal edilemez duyguların ve hislerin ortaya çıkmasından önce mutlak içkinliğin ilk uğrağı, yani mutlak köylü içkinliğinin ya da cehaletinin boş levhası elzemdır.

“Ne deniyordu şu sözcüklere; hani şu anlaşılmasız olanlarına?” diye sordu Kopyonkin büyük bir tevazuuyla. “Dermatoloji miydi neydi?”

“Terminoloji” diye yanıtladı Dvanov kısaca. İçten içe cehaleti kültürden daha çok seviyordu çünkü kültür hâlihazırda bitkilerin yetiştiğı ve artık hiçbir şeyin yetişmeyeceğı bir arsa iken cahillik boş bir arazidir. Dvanov, tam da bu nedenle Rusya’da devrimin kültürün filiz verdiği seyrek bölgeleri mutlak surette temizlemesinden, halkın ise her zaman olduğu gibi, verimli alan olarak, kalmasından çok memnundu. Dahası Dvanov, buraya hemen tohum saçılmasını da istemiyordu. Savaş rüzgârları, Batı Avrupa’nın kapitalist yabancı otlarının tohumlarını ve sporlarını taşımadığı müddetçe iyi toprağın uzun süre dayanamayıp tamamen yeni ve değerli bir şeyi kendiliğinden üreteceğini düşünüyordu. (108-109/121)

Dilden önceki cehalet, bilincin henüz kendinden bir mesafe bulamadığı ya da şimdiye kadar herhangi bir kavram oluşturmadığı içkinlik budur:

En basit kavram, yaşadıkları mutluluğu tanımlayacakları kavram bile bu yoksul halkın aklına gelmemiştir. Tek bir sadaka veren bilmezdi hangi itikat, umut ya da aşk kumlu yollarda dilencilerin ayaklarına derman olur. (31/36)

O halde –başka bir yerde Ütopik söylemdeki “dünyanın indirgenmesi” uğrağı olarak tanımladığım– bu ilk yıkım ve temizlik uğrağı; yeniden inşa etme ya da Ütopik inşa olarak adlandırmanın son derece basit ve yanıltıcı olacağı bir süreci de beraberinde getirecektir çünkü nihayetinde bu, her şeyden önce Ütopya’yı tahayyül etmeye başlamanın bir yolunu bulma çabasını içermektedir. Belki de –Freudçuluğun histerideki kökenlerine belirgin bir atıfta bulunup– daha Batılı bir tür psikanalitik dille, Ütopik sürecin bu yeni başlangıcını, bir tür arzu etmeyi arzu etme, arzu etmeyi öğrenme, ilk etapta Ütopya denen arzuyu, böyle bir şeyin hayali ve düşlemi için gereken yeni kurallarıyla birlikte icat etme –(önceki edebi ve anlatı alışkanlıklarımızla uzlaşmak zorunda kalacak olsalar da) önceki edebi kurumlarımızda hiçbir öncülü olmayan anlatı kuralları dizisi– olarak düşünebiliriz.

Artık bu süreci çeşitli diyalektik aşamalarıyla –başka bir deyişle oyunun kurallarını ve her bir aşamaya içkin olan temsil kavramının kendisini değiştirerek birbirlerini başarılı kılan temsil uğraklarıyla– birlikte ele almanın vakti gelmiştir. Biraz önce değindiğimiz –ve bu romana giriş açısından eşsiz bir karakter ortaya koyan– pasajda tam da “makinelere ilişkin bir kavrayış”ın, “yoksulların mahrum bırakıldığı ve onun [Zahar Pavloviç’in] ödüllendirildiği” şey olarak gösterilmesinden dolayı öncelikle bu makinenin kendisinden bahsedeceğim. Ardından sosyalizm ya da komünizm arayışının masal üzerinde nasıl modellendiğini ve bu Ütopya’nın karakterlerinin, kendilerine özgü asosyal ya da postsosyal yalıtılmışlıklarında nasıl grotesk kaldıklarını göreceğiz. Muhtaç bedenlerin ısınmak için bir araya toplanması olarak betimlenen Ütopya dürtüsünün itici gücü ortaya çıkacak. Tam da bu noktada Ütopik imgelem, diğer bir deyişle Ütopik gündüşünün fantezi

mantığı, kendi i ç eleştirisini üretmeye ve anlatının kendisinin kazanımlarını baltalamaya başlar: Bu Ütopya dâhilinde, (burada Platonov'un komik bürokratik dilinde "berikiler"¹⁴ olarak adlandırılan) lümpenler ve marjinaler biçimindeki muhalif olmayan çelişki gibi bir şeyin yeniden ortaya çıkmasıyla ilgili olarak tamamen farklı ve görece bağlantısız yollarla gelişen süreçler ortaya çıkar.

Buradan hareketle Platonov'un cinsellik biçimine (ve dolayısıyla romanın kadınları ilginç bir şekilde ele almasına) sirayet eden ikinci bir baltalama ve içsel sorunsallaştırma meselesine ulaşırız. Ütopik imgelemin kendi imgelerine adeta meydan okuduğu ve eski imgelerle eski anlatı hatlarını onaylamayı ya da yetkilendirmeyi tam manasıyla imkânsız hale getiren yeni malzemeyi ürettiği bu iki anlatısal özeleştir, bu marjinallik ve cinsellik teması, şüphesiz oldukça çağdaştır ve deyim yerindeyse hâlihazırda yeni bir sol anlayışın eski anlayışa karşı vereceği mücadeleyi öngördüğü gibi modernist bir devrimci politikanın kendisine nasıl meydan okunduğunu ve paradigmalarının postmodern bir dönemde nasıl baltalandığını da öngörmüştür.

Yine de böylesi içsel anlatı özeleştirilerinin tartışılabilirdiği son başlık, oldukça eski bir klasik modernist başlıktır: Gerçekten de bunun, biz postmodernlerin, yüksek modernizmin kendisinde kabul edilemez ve tahammül edilemez bulduğu değer ve ilkeleri, başka bir deyişle İroni'yi ve ironik bir perspektifin öncelikle bir anlatı Ütopyası projesi için ortaya koyduğu oldukça farklı meydan okumayı yinelediği söylenebilir. Bütün ironi biçimleri gibi Platonov'un *Çevengur* kitabındakiler için de net konuşmak zordur; yani hiçbir şey, *Çevengur*'un her şeyden önce ironik olarak kabul edilip edilmeyeceğinden daha az kesin ve daha fazla ironik değildir. Gelgelelim Ütopik olanın yanı sıra Modern olanın da varlığı ve yokluğu bu ironi sorununa bağlı olduğundan ironinin, bu tartışmanın merkezinde yer alması kaçınılmazdır ve açıktır ki genel iti-

14 "miscellaneous" kelimesi için kullanılan "beriki" terimi, romanın Türkçe tercümesinden alınmıştır (Andrey Platonov, *Çevengur*, çev: Günay Çetao Kızılırmak, Birinci Basım, Metis Yayınları, Mart 2010) (ç.n.).

barıyla bugün, bu kategorinin kendisinin birçok insana ironik gelebileceği bir zamanda, İkinci Dünya edebiyatının kaderini ve statüsünü belirlemek açısından da bağlayıcı bir önemi vardır. Sosyalizm, münhasıran bugün ironik bir şekilde nitelendirilebilir ya da tartışılabilir mi? *Çevengur*'un ele aldığı ve şüphesiz ironinin kendisinin postmodernde mümkün olup olmadığı sorununun oldukça farklı bir biçimi şeklinde de değerlendirilebilecek nihai mesele budur.

Şimdi makineye bu açıdan baktığımızda, modernizmin yanı sıra Batı'da modern Ütopik anlatının, temelde sanayi şehri ve onun yeni seküler toplumsal sınıflarıyla ilişkili kent biçimleri ve deneyimleri olduğunu gözlemek çok da önemli olmayabilir; makinenin, daha önce değindiğimiz gibi Rusya'da köyün yarattığı manzara içinde ve dolaylı bir şekilde yalnızca endüstriyel olana dair şiddetli yer değiştirmeler yoluyla, emperyalist bir dünya sisteminin güç alanı dâhilinde küçük ama yoğunlaşmış proleter çekirdek bölgelere sahip yarı çevre bir ülkede ve son olarak 1914 savaşı sonrasında en modern, en fütürist endüstriyel savaş biçimlerinin etkisi altında ilerlemesi gerekmiştir.

Bu sanayiye özgü olanın, Platonov'un öngörüsünün dışında kaldığı anlamına gelmiyor. Bilakis, bozulmuş ve düşsel bir perspektife göre köylü bakış açısından, aslında en arkaik olandan en gelişmişine büyük diyalektik sıçramaların pek çoğunda olduğu gibi Batı'nın sanayi deneyimine nasip olmayan bir keskinliğe sahiptir (daha az endüstrileşmiş devletler haricinde; bu anlamda mesela makineye yönelik fütürist kutlamanın, İngiltere ya da Almanya'dan ziyade İtalya'da gerçekleşmesi tesadüf değildi). Burada köylünün makineye dair öngörüsü –zanaatındaki kökenlerini tanımlayarak– üsluplaştırılmış ve saplantının çarpık görüntülü aynasında olduğu gibi abartılmıştır. “Proletarya” diyor bize, “doğayı takdir etmiyor, daha ziyade emeğiyle yok ediyor” (227/252); yeri gelmişken bu romanı yaşayacak ve sanayi tutkusunu dışa vuracak karakter, “bir ham maddeye el değmediği sürece insanlar herhangi bir şey icat etmiş sayılmaz” diye düşünen takıntılı ama becerikli bir işçi ve mucit olarak yola çıkar (3/4). Zahar Pavloviç:

Her şeyi onarıp donatabiliyordu ama kendi hayatında donanımsızdı. Tavadan çalar saate bu adamın elinden geçmeyen tek bir alet yoktu. Kunduraya pençe vurmaya da kurt saçması dökmeye de, eski moda köy panayırlarında satılması için sahte madalya basmaya da hayır demiyordu. Gelgelelim kendisi için şimdiye kadar ne bir aile ne de bir ev, hiçbir şey yapmamıştı... Ne insanlar ne de doğa, mekanik şeyler dışında hiçbir şeyle gereğinden fazla ilgilenmiyordu... [Romanın girişinde bahsedilen büyük kıtlık ve kuraklık sırasında] Zahar Pavloviç, açlığını unutmak için durmadan çalışıyordu. Daha önce metalden yaptığı şeyleri ahşaptan yapmayı öğrenmişti. (3-4/3-5)

Gerçekten de daha önce bahsettiğim yaşlı münzeviyi özellikle (ve haklı olarak) ürküten şey, Zahar Pavloviç'in –bilahare göreceğimiz gibi Çevengur köyünün simgesi olan– ahşap tavasıydı: "Oysa Zahar Pavloviç ahşap tavaya su dökmüş ve tavayı yakmadan suyu kısık ateşte kaynatmıştı. Münzevi ise şaşkınlıktan donakalmıştı" (4/5).

Bu minvalde makineye ilişkin fütürist coşkuyu, klasik olarak demiryolu formunda keşfedecek karakter budur: "Vücudu, trenin tekerleklerinin dönmesinden ve hızlı nefes alışından tatlı tatlı kaşınıyor, lokomotif duyduğu sevgiden dolan gözleri, nemleniyordu" (11/13):

Alev alev yanan kazanın küçük kapısının karşısında saatlerce oturabilirdi. Bu onun için dostluğun ve muhabbetin yerini almıştı. Zahar Pavloviç, alevin coşkusu izlerken yaşadığını duyumsuyordu; aklı düşünüyor, kalbi hissediyor ve tüm bedeni sessizce haz alıyordu. Zahar Pavloviç kömüre, köşebent demirine, uyuklayan tüm ham madde ve yarı işlenmiş ürünlere saygı duyuyor lakin yalnızca insan emeğiyle dönüşen ve kendi bağımsız yaşamına devam eden hazır ürünü seviyor ve hissediyordu. (27/31)

Buradan hareketle Zahar Pavloviç'in makine tutkusu hikâyesinin, –makine ya da doğru teknolojinin sağladığı "genel kökten değişim"

(41/47) konusunda hayal kırıklığına uğramaya başladığı sırada geride bıraktığımız– bir anlamda bu romanın ön sözü ve antresi olduğunu söylememe izin verin lütfen. Pavloviç, sanki burada fütürist dönemini geride bırakmıştır ve bu kaybolan tutkunun onda yarattığı boşluğu, şimdi sosyalizm tutkusunun kendisi ve kahramanı Zahar Pavloviç’in üvey oğlu Saşa Dvanov olan başlıca anlatı çizgisi dolduracaktır.

Bu anlatı, Saşa ve diğer karakterlerin, “sosyalizm” adına katlandıkları, mavi çiçek¹⁵ gibi eksikliğini çektikleri gizemli şeyi bulmak için ortaya koydukları düşsel bir anlatıdır. Karakterler, tasvirini yapamadan ona ulaşmanın hayalini kurar; bu anlamda anlatı haline gelecek bu temsile varma problemi de, tıpkı Ütopik söylemin kendisinin içeriği ve yapısı açısından bir temsil sorunu olması gibi, gerçekleşecek olan anlatı sürecinin kendisine dönüşür: İşte geceleyin ardına kadar açık gözlerle gündüşü gören Saşa:

Dvanov, dünyanın sıcak bölgelerinden insanların yaşamak için geldiği tundranın karanlığını tasavvur etti. Bu insanlar, kaybettikleri yaz sıcaklarını yansıtacak meskenleri inşa etmek için kereste taşıyabilecekleri küçük bir demir yolu yapmışlardı. Dvanov, yeni kentler inşa etmek için tomruk taşınan bu kereste hattının makinisti olduğunu hayal edip bir makinistin yaptığı her şeyi yaptığını düşündü: İstasyonlar arasındaki تنها noktalardan geçmiş, su ikmali yapmış, kar fırtınasında düdüğü öttürmüş, fren yapmış, yardımcı makinistle konuşmuş ve nihayet Arktik Okyanusu kıyısındaki menzil istasyonunda uyuyakalmıştı. Rüyasında cansız topraktan yükselen kocaman ağaçlar gördü; çevrelerinde ferah, güçbelâ yanan ışıkları olan bir meydan vardı ve bomboş bir yol, sessizce uzayıp gidiyordu. Tüm bunlar Dvanov’u imrendirmişti. Ağaçları, havayı ve yolu toplayıp, altlarında ezilip ölmeden onları kendine uydurmak istedi. Dvanov bir şeyi daha

15 Novalis’in (asıl adıyla Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 1802 yılında yayımlanan *Heinrich von Ofterdingen* adlı eserinde kahramanın rüyasında gördüğü mavi çiçek (die blaue blume), Alman romantizminin sembolü haline gelmiştir (ç.n.).

anımsamayı umuyordu; gel gör ki bu çaba, hatırlamak istediği anının kendisinden daha ağırdı ve bu düşüncesi, bilinci uykuya dalınca, dönmeye başlayan bir tekerleğin üzerinden uçan bir kuş misali uçtu gitti. (60/68-69)

Aslına bakarsanız Platonov'un romanında Ütopik sürecin sadece görünen öznel faaliyetlerinin burada bu denli özlü bir anlatımla ortaya konan iç psikolojisinden daha büyüleyici ve özgün bir şey de yoktur. Dvanov'un ateş düşlerinin yarattığı tümüyle şahsi sanrıyı belirleyen şey, bunun ima ettiği gözlemdir: "Uykunun kasveti nasıl da sıkıcıydı. Hiçbir yerde insan yoktu ve şimdi, dünyada da çok kalmadığını görmüştü" (59/68).

Öte yandan nihai Ütopik dürtü, ister dini ister kurtuluşçu terimlerle ister Kutsal Kâse'de olduğu gibi bir sembolle ya da burada gördüğümüz gibi tılsımlı *sosyalizm* kelimesiyle ifade edilsin başka insanların iyileşmesiyle ilişkilidir denilebilir ama kavranmasının, açık ve kesin bir dille ifade edilmesinin ve temsiline zorluğu, birden bir unutmaya temsil edilir hale gelir; sanki Ütopik olan, aynı zamanda anamnezmiş, doğumdan beri bilinen ama unutulmuş olanın derinden iyileşmesiymiş gibi. Buradan hareketle bu özgün içtepinin insanları derin uykudan uyandırdığını, planlanmamış yolculuklara çıkmaları için ailelerini ve sevdiklerini, onlara haber vermeksizin terk etmelerine yol açtığını söyleyebiliriz (bu nedenle Dvanov "vilayetin daha derinlerine doğru " gidiyor "[ve] nerede duracağını bilmiyordu. Kuru dağlık bölgelerde suyun ısıldayacağı zamanı düşündü. İşte o zaman sosyalizm gelmiş olacaktı." [65/74]). Gerçekten de romanın başında aniden bir araya gelmelerinin ardından Dvanov'un Sonya'dan aniden ayrılması, (aşağıda göreceğimiz üzere Platonov'un diğer metnindeki benzer olaylarla birlikte düşünüldüğünde) çok net bir şekilde belirli bir psikanalitik yorumlamayı gerektirir gibi görünen özgün ve nedensiz bir eylem türüdür.

Bununla birlikte Ütopik içtepiye yönelik bu dikkat çekici post Wagnerci yaklaşımın izini, şimdilik Dvanov'un tekrarlanan ateşli yeniden uyanışından itibaren sürmek istiyoruz:

Dvanov, tedirgin bir şekilde kıvrınmaya başlamıştı. Rüyasında kalbinin duracağından korkmuştu; uyanıp yere oturdu. “Tamam da sosyalizm nerede peki?” Dvanov anımsamış ve bir eşyasını arıyor gibi odanın karanlığına bakınmaya başlamıştı. Çoktan bulduğunu ama bu yabancıların arasında uyurken kaybettiğini sandı. Dvanov, kendisini bekleyen cezanın korkusuyla şapkasız ayağında çorapla dışarı çıktı; tehlikeli ve dilsiz geceyi gördü ve köyün içinden hızla geçip kendi meçhulüne yol aldı. (79/89)

Bu, yalnızca birkaç gece sonra başka, daha da tuhaf bir keşif yapana kadar geri dönmeyeceği bir gezintidir:

Birinin uykusundaki yaşamından o iç gıcıklayıcı sesi yükselince Dvanov kendine geldi. Sonya’ya götürdüğü sandviçlerin olduğu sandığı hatırladı. Sandıkta bir sürü şişkin sandviç vardı. Şimdi ocağın üzerinde sandık yoktu. Dvanov dikkatli bir şekilde yere inip sandığı aramaya başladı. Ruhunun tüm kudreti, sandık acısına dönüşmüştü. Dvanov sandığı kaybetme korkusuyla tir tir titriyordu. Dizlerinin üzerine çöküp çantayı kendi altlarına sakladıklarını sandığı uyuyan insanların aramaya koyuldu. Uyuyanlar kıpırdayınca altlarındaki boş zemin görüldü. Sandık kuş olup uçmuştu sanki. Dvanov, kaybı karşısında dehşete düşmüş, rencide olmuş ve birden gözyaşı dökmeye başlamıştı. (82/93)

Bu olağanüstü pasaj, başlı başına ve kendisi için bir Freud’un gerektiği bu Ütopik içtepinin psikopatolojisidir! Tatlı sandviçler, aynı zamanda sosyalizmi imlemektedir; derin bilinçdışı zihnin kayıp objesi, “arzu nesnesi”, çok biçimlidir; kalbin arzusu, hem oral doyumun kaynağı olarak maddi ve manevi bir şey hem de sevgili için bir hediye ve insanların kolektif yaşama ve dünyanın kendisine dair idealleri olarak algılayabildikleri her şeyin soyutlanması olarak duran karmaşık bir şeydir ve tüm bunlar, ateşli bir şekilde onu kaybetme ya da yerini değiştirme tarzında,

zahiren dengesiz birine yarı uykulu lanetler yağdırıp homurdanan anlayışı kıt diğerlerinin arasında çılginca aranırken olmaktadır.

O halde bu arayış, anlatının ilerleyen safhalarında sona peri masalı-na ya da Proppçu macera romanları dizisine dönüşmeye başlayacaktır: Şaşa, kendi Sanço Panza'sını, atı Proletarya Gücü ile birlikte Bolşevik Kopyonkin biçiminde bulurken Dulcinea'sı, Rosa Luxemburg'un hayali bir imgesi şeklindedir. Bu sırada şeyin kendisi de en nihayetinde fiziksel ve coğrafi töz haline gelecektir.

"Bu ne hal; nereden geliyorsun?" diye sordu Gopner.

"Komünizmden. Daha önce duydun mu?" dedi ziyaretçi.

"O nedir; ismi geleceğin anısına binaen konmuş bir köy mü?"

Adam anlatacağı bir hikâyesi olduğu için keyiflenmişti.

"Köy derken ne demek istiyorsun sen? Partili değil misin? Bu isimde bir yer var, koca ilçe merkezi canım. Eskiden Çevengur denirdi... Kasabamızda her şeyin sonuna geldik?

"Tanrı aşkına neyin sonuna geldiniz?" diye sordu Gopner şüphe içinde.

"Dünya tarihinin, tamam mı! Zaten neyimize gerekti ki?" (145-46/160-61)

Ne var ki tam da burada peri masalıyla karikatür ya da animasyon filmi birleşir ve Ütopik olan ile grotesk olan birbiriyle kaynaşmaya başlar. Misal finalde Moskova'dan bir bürokrat ("Çevengur'da bir yürütme komitesi olmadığını, *beyhude yaşasalar da* mutlu insanların olduğunu" fark ettiği [310/342, italikler benim]) köyü yargılamaya geldiğinde ilk gözlemi şu olur:

O sabah Serbinov, bir masanın üzerinde köknar ağacından yapılmış bir tava görmüştü; bir çatıda da direğe bağlanmış rüzgâra boyun eğmeyen demir bir bayrak vardı. (308/340)

Bunlar Zahar Pavloviç'in muzaffer icatlarıdır; sanatı bilmeyen lakin sonuç itibarıyla kendi yurttaşlarının heykellerinin yanı sıra onlar için anıtlar diktiren bu mümtaz köy ile tam bir uyum içindedir (o kadar ki hâlâ hayatta olan siz ya da ben bir kavşakta çiğ kilden yapılmış putlarımızla karşılaşabiliriz). Öte yandan Ütopya'da sanata ilişkin (Robert C. Elliott'un, Ütopik metinde ulaşılan hayalin en derin ve en kesin göstergelerinden biri olarak görüldüğü konusunda bizi çok uzun zaman önce uyardığı) bu hayalin kendisi de Çevengur'daki insan yaşamının dönüşümüne yönelik bir işarettir.

Burada Adorno'nun temel bir düşüncesine, daha ayrıntılı bir şekilde söylemem gerekirse bizim Batı'da bireysellik olarak nitelediğimiz ve bize bir şekilde temel bir insan doğasının ana hatlarını ortaya çıkarıyor gibi görünen şeyin, şiddetli iç patlamalardan ve yara bere izlerinden çok da fazla bir şey olmadığı görüşüne şerh düşmek istiyorum; zira Adorno'ya göre bu şiddetli iç patlamalar ve yara bere izleri, bu harap olmuş toplumda veya tarihte doğan ve çevresel sinir sistemlerinde sıcak-soğuk ya da acı-haz ayrımını yapacak bir dokunma duyusu uyarıcısından yoksun olan bu bahtsız kimseler gibi yok olup gitmememizi sağlayan kendini koruma içgüdüünün, sözüm ona uygarlaşmış insan tarafından içselleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. "Hayatta kalma içgüdüüne yönelik ihtiyacın böyle genel olarak ortadan kaldırılmasının (ekseriyetle bizzat Ütopya olarak adlandıracağımız böylesi bir ortadan kaldırmanın) sonuçlarına ilişkin spekülasyonlar, bizi Adorno'nun (ya da bizim) toplumsal hayatının ve sınıf biçiminin sınırlarının çok ötesine götürmenin yanı sıra tekbiçimleşme ile uyumluluk engellerinin ortadan kaldırıldığı ve insanın, doğada yetişen bitkiler gibi vahşi bir şekilde büyüdüğü uyuşmazlıklar ve tuhaflıklar Ütopya'sına sürükler; söz konusu olan şey, toplumsallığı Ütopik metnin mucizesiyle sahip-lenen Thomas Moore'un insanları değil, daha ziyade artık baskıcı bir toplumsallığın sınırları tarafından rahatsız edilmeyip toplumumuzun hasta saydığı ama gerçek bir özgürlük dünyasında 'insan doğası'nın kendisinin nefesini ve gücünü oluşturabilen nevrotik, saplantılı,

zorlantılı, paranoyak ve şizofrenler biçiminde gelişen Altman'ın *Temel Reisi*'nin (ya da P. K. Dick'in *Alfa Ayının Kabileleri*'nin) giriş bölümünde yer alan insanlardır.”

Aniden zuhur eden geriye dönülmezlik ilkesiyle birlikte düşünüldüğünde bu, *Çevengur*'un dünyasıdır; bu dünyanın köylü Ütopik şahsiyetlerinin tamamı, “kendisini Tanrı yerine koyup her şeyi bildiğini zanneden” adam gibi bireysel saplantıları bakımından eşsizdir. Bu adam, “inancı gereği toprağı işlemeyi bırakıp doğrudan topraktan beslendi. Tahıl topraktan geldiğine göre kendi başına doygunluğunun olması gerektiğini ve yapılması gereken tek şeyin, mideyi buna alıştırmak olduğunu söylüyormuş hep” (66/75). Bu karakterler, Platonov'un parti üyeleriyle ilgili daha belirgin bir şekilde anlattığı üzere genel olarak;

birbirlerine benzemez. Her birinin yüzünden, ev yapımı bir kalite akar; sanki adam, kendi bireysel gücüyle çıkarmıştır özünü bir yerlerden. Bu tür bir yüz, binler arasından seçilebilir; öyle bir yüzdür ki o, sürekli gerilim halinde olmaktan koyulaşmış ve kendine güvenini yitirmiştir. Bu benzersiz ev yapımı insanlardan, onların zamanında kuşkulanılsaydı, sıradan çocukların canavarlar ve hayvanları haklamasını sağlayan o aynı hararetleli coşku, korku ve tutku dolu bir hazla yok edilecekti. (142/157)

Platonov'un çalışması da bütün büyük modern roman yazarlarının çalışmalarında olduğu gibi benzer bir karakter kategorisiyle –ve dolayısıyla psişik öznenin tali dolaylılığıyla– ilgili örtük bir düşünüm içerir: Burada psişik özne, büyük modernlerin hepsinde nev-i şahsına münhasır olarak, sıradan ötekinin, başkasının herkesçe kabul gören baskı kalıp yargılarından karakteristik özelliklerle (ya da Musil'in çevirdiği haliyle “nitelikler”le) kurtulur ve *fou*; *au monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son cœur*¹⁶

16 Deliye, herkesin kendisi için yarattığı ve kalbine düşen her şeye yeğlediği bu eşsiz canavara (ç.n.).

doğru evrime yöneltir (Malraux, *İnsanlık Durumu*). Platonov'da bireyselliğin sona ermesinin ardından ulaşılan bu doğru bireysel kimlik, hiyerarşinin sonuyla ("O zamanlar meşhur insanlar için ayrılmış belirli bir kadro yoktu; bu nedenle herkes kendi adını ve anlamını hissediyordu" [144/159]) olduğu kadar kavramsallıklar, yararlar ve yararların karşısı (Çevengur halkının mutlu olsalar da beyhude yaşayan insanlar şeklinde tanımlandığı hatırlayalım) ile de ilişkili olmak zorundadır. Moskova'dan gelen delege, bu nedenle uzun süredir kayıp olan sevgilisi ile ilgili Saşa'ya şunları söyler: "Sizi hatırlıyor. Burada, Çevengur'da insanların birbirleri için birer fikir gibi olduklarını fark ettim, siz de onun fikrisiniz yani" (320/353). Biricik ya da grotesk, bir karikatür figürü, bir saplantılı olmak da yine insan doğasının basmakalıp yargılarına uymamak, verimli ya da araçsal olarak kullanılamaz olmak demektir; dahası güneşin dışında hiçbir şeyin işlemediği bu Ütopya'da, insanların artık katabileceği herhangi bir yarar yoktur (yalnızlık yasalarıyla yaşayan bu yabancı, meçhul insanlara [52/60]). Bunlar "emperyalizmde tatile çıkan" (179/199) insanlar; herkesin "tek bir mesleği vardır, o da ruhlarıdır. Ticaret yerine yaşamı düzenledik" (261/287).

Öte yandan şimdi, burada, daha önce bahsettiğimiz iç savaşın şiddetini ve barbarlığını da içeren felaket durumları ve deneyimleri sürecindeki bu "dinlenme çağının" kökenlerine daha yakından bakmamız gerekiyor. Zira bu iki şey, aslında aynıdır: "Vilayetteki kitlelerin olasılıkla bir şeyler tasarladığı, hatta sosyalizmin bir yerlerde ansızın ortaya çıkmış olabileceği, o sabah Şumin'in içine doğmuştu çünkü sefalet korkusu ile bu sefaletten kurtulma arzusu, insanlara bir araya gelmekten başka çare bırakmıyordu" (61/69). Aynı düşünce, bir ya da iki sayfa sonra farklı bir şekilde ifade bulur: "Yoksullar muhtemelen çoktan kendi arzusuyla bir araya gelmiş ve sosyalizme göre konumlanmıştı" (63/72). O halde Ütopya, burada durağan ve mutlak anlamda tefekkür gerektiren ve metafiziksel olandan çok tepkiseldir: bu anlamda (kendi iyiliği için zorunlu olarak sonunda tamamlanmış bir duruma ulaşmaya devam etmenin avantajından yararlanmak için) tahammül edilebilir olan, hatta pek de

kötü olmayan şeylere eklenebilecek boş bir mükemmellik kavramından çok en mübrem biçimini almış olan ihtiyacın kolektif ifadesidir. Yine de Ütopyacılık karşıtlığını açıklamak söz konusu olduğunda bu bir dereceye kadar yeterli olacaktır zira bu tür bir ihtiyaca yönelik doğru Ütopyalar, tam da bu nedenle özlerinde ve yapılarında sefalet ve cefa ile öne çıkar; deyim yerindeyse defaten Ütopik öngöründen ayırt edilemez olduklarını, yalnızca vaktinde gelen fikirlerin birliğinden çok iç içe geçme halinde olduklarını hatırlatırlar. Bu yüzden biri cefayı ve sefaleti düşünmekten kaçınmak isterse, bunların ortadan kaldırılması isteğinin icrasını yerine getirmek için kendi söylemlerini zorunlu olarak içinde barındıran Ütopik metni düşünmekten de kaçınmalıdır.

Aslında bu tepkimeler sistemi, özgül dönemlerle kuvvetli biçimde ilişkili olan geçmişin ve travmanın sembolik değerinin kendi içinde bir sistem oluşturacak ve dıştakiler için her zaman açık ya da şeffaf olmayan anlam ve etkiler yaratacak eksiksiz bir metodolojik ilkeye genelleştirilebilir. Bu sayede bireyselliğin aşırılıklarından ve çoğu zaman farkında olmadıkları bir dışlanmışlıktan muzdarip bir nüfus, dayanışma ve kolektif yaşama ilişkin eklemlenmiş öngörülerin etkisine duyarlı olacaktır. Bununla birlikte tersi durum da geçerlidir; o kadar ki eski Sovyetler Birliği'nin çeşitli toplulukları gibi belirsiz dönemler boyunca "bir araya toplanan" insanların, içine düştükleri felaket sarmalı nedeniyle Batı için alışılmadık ve anlaşılmaz olan kolektif deneyim kategorileri ve alışkanlıkları kazanacaklarından, olağan durumlarda bir toplumsal birlik korkusunun yanı sıra bireysel mahremiyet ve "burjuva" özel hayatına yönelik arzu geliştirmeleri olasıdır. Ütopyacılık karşıtlığının –bazılarına önceki sayfalarda değindiğimiz– diğer karmaşık belirlenimleri ne olursa olsun böylesi tarihsel ve kuşaklararası bir deneyimin sembolik etkilerinin, özel bir yorumlama tarzıyla değerlendirilmesi elzemdir; insanlar, kolektif çabanın insan doğasının mizacının aleyhine işlediği türden bir doğallaştırıcı ideolojinin dönüşünün önüne geçmek için doğal olarak özel hayatlarına çekilme eğilimindedir; tüketim ve piyasa, insanlar için politik olandan daha sıradan ve ilgi çekicidir.

Öte yandan politikleşmeye ve apolitikleşmeye ilişkin dönemsel açıklamaların cazibesi de aynı ölçüde tarih dışıdır ve özellikle verili bir toplumsal yatırımı amaçlayan özgül travmaların tarihsel içeriğini dışarıda bırakır: Dolayısıyla bugün Batı'nın Öteki'si [Başka'sı] dendiğinde sözde katıksız köktendinciliğin hayranlık uyandırması, bu tikel yatırımın, Sol'un ve aslında evrensel bir imgelem olarak modernleşmenin muhtelif başarısızlıklarındaki köklerini muğlâklaştırır. Aktivizm ile pasifizm arasında basit ve "meşru" salınımların zuhur edişi, tarihsel umut ve başarısızlığın özgül içeriği verili bir ulusal yörüngeye oturtulduğunda sona erer. Bu nedenle Platonov'un "bir araya toplanması"nın Birleşik Devletler'deki örneğinin, *Çevengur*'un sayfalarında anımsatılan, kıtlık ve iç savaş deyince Amerikalıların aklına gelen korkunç yıkımın Büyük Buhran olduğu söylenebilir. Bununla birlikte bu buhranın, Amerika söz konusu olduğunda sembolik olarak oldukça farklı sonuçları olmuştu: Bu felaket karşısında farklı türden bir yaşamı örgütlemeye yönelik pek çok kolektif ve tepkisel girişim, II. Dünya Savaşı'nın büyük kolektif deneyimi boyunca oldukça muhtelif şekillerde yeniden bir araya gelmişti ve bu deneyim, birçok bakımdan Amerika'nın yakın tarihinin kaybolan Ütopyası olmasının yanı sıra ordu ve "savaş gayreti" ile ilişkisi düşünüldüğünde başka siyasi projelere neredeyse hiç temas edemeyen ebedi bir özlem kaynağı olmuştu. Birleşik Devletler'in 1930'larda da yaşadığı bu nesne dünyasından kopuş ve son derece derin yoksullaşma tecrübesine geline; bu sorunlar, ekonomide 1947-48 arasında vuku bulan aşırı iyileşme döneminde uzun süreli savaş stokları tükenince, biriken yedek parça siparişleri nihayet karşılanınca ve tüm yeni savaş sonrası ürünleri piyasaya sürülünce oldukça farklı bir terapiyle giderildi. Bu durum, buhranın yarattığı travma karşısında farklı tür bir toplumsal tepkiye neden olur; yoksunluk, tam olarak ona karşı ortaya çıkan bu kolektif oluşumlarla ilişkilendirilmeye başlar ve her şey, evrensel tüketim ve bireysel öznelere ticaret mallarından oluşan muazzam bir örtü ile çevrelenmesi nedeniyle psikik bir fayda nesnesi haline gelir. Bu, hem krizi hem de onu ele almak

için aniden ortaya çıkan kolektif politikaları, her ikisini de bütünüyle özel yaşam olarak kabul edilen şeyin refahında boğarak yok eden bir terapidir.

Dolayısıyla sivil toplumun muhtelif burjuva kavrayışlarıyla ku-ramsallaşan bu özel alanın ve Birleşik Devletler'deki -ve genel olarak gelişmiş ülkelerdeki- tüketim patolojilerinin ayırt edilmesi elzemdir: İnsan doğasının ebedi nitelikleri olmadıkları gibi orta sınıf temsiline ya da parlamenter demokrasinin kaçınılmaz refakatçisi de olamayacak olan bu patolojiler, yalnızca yakın dönem Amerikan kolektif tarihinin ışığında anlaşılabilir, ayrıca müdafileri tarafından şeyleştirilen ve dünyanın geri kalanına bir "yaşam biçimi" ve bir değer, kendi içinde özgül bir toplumsal seçenek olarak yansıtılan Kuzey Amerika'nın eşsiz tarihsel deneyiminin sonuçlarıdır. Öte yandan bu seçeneğin insan doğasıyla kurduğu ilişki, 1960'ların Eisenhower sonrası kuşağının insan doğasına gösterdiği tepkiyle kurduğu ilişki kadardır; denilebilir ki bu kuşağın kolektif olana karşı bu özgül tepkiyi yadsıması, bugünün kuşağının da tam bir tarihsel tepki içinde olduğunu düşündüğüm yeni toplumsal dayanışma türlerinin hayal edilmesi ve dışa vurulması biçimini almıştır. Yine de bugünün Doğu Avrupa Ütopycılık karşıtlığı nasıl anlaşılıyorsa, bu da aynen öyle anlaşılmalıdır.

Meseleyi bu şekilde ortaya koyduğumuzda Platonov'un Ütopik metnine, tam da bilahare bu metni ve Ütopycılığı tamamen reddetme saiki ile başvurulacak travmaları ekleyebilmiş olması özellikle dikkat çekicidir: Zira toplumsal devrime, başka bir deyişle şiddete ama aynı zamanda her ikisi de *Çevengur*'da benzersiz bir şekilde ifadesini bulan marjinalliğin ve toplumsal cinsiyetin sınıf dışı "kimlikleri"nin bastırılmasına karşı geliştirilen ve dolayısıyla bu özgül metni benzersiz bir şekilde kararsız ve Ütopiklerle Ütopya karşıtlarını aynı şekilde cezbeden (bu yorum sorununa sonuç bölümünde döneceğiz) bir anlatı olarak damgalamış gibi görünen savların cephaneliğini oluşturan tam olarak bu iki travma türüdür. Bununla birlikte her iki tür devrimci aşırılık da küçük grupların ayrılıkçılık mantığıyla belirlenir (çünkü ayrılıkçılık,

sınıflandırılmayan marjinal grupların ortaya çıkmasında olduğu gibi orta sınıfın katledilmesinde de aynı derecede önemli bir konudur). Biçimsel anlamda herhangi bir grubun yeniden birleşmesinin temel şartı olan ayrılıkçılık, bir yandan evrensel bir özelleşmiş Amerikanlaşmanın kitle kültürü standartlaştırmalarına, diğer yandan muhtelif milliyetçiliklerin sonu gelmez kabile ve klan savaşlarına karşı kolektif olanın önceliğini tasdik etmek isteyen herhangi bir politikaya yönelik en canlı ve trajik ikilemleri ortaya koyuyor.

Çevengur'da sözde "baskıcı unsurlar"ın (başka bir deyişle ["ahirete tertipli ve sağlıklı bir şekilde götürülecek" {182/203}] orta sınıf şehir halkı¹⁷ ile kulakların¹⁸) katliamının meşum sessizliğiyle vurgulanan şey de bu trajik muğlaklıktır. İlerleyen sayfalarda bu tüyler ürpertici bölüme döneceğiz; şimdilik Platonov'da başka yerlerde olduğu gibi bu tür acımasızlıkların, insafsızca ve hiçbir açıklama getirmeksizin ya da acıma duygusundan yoksun bir şekilde kâğıda geçirildiğini; dahası bunun insanın acıma duygusuna ilişkin bir tür genel patolojik eksiklik ya da insanın yansızlaşması olarak nitelendirmeye yönlendireceğine dikkat çekmek yeterlidir. Kulakların katledilmesini destekleyen politik savları tasavvur edebilirsiniz ki gerçekten de tüm bu savlar, hem iç savaş hem de (daha önce ifade ettiğim gibi bu metnin yazılmasından sonrasına denk düşen) Stalin'in zorunlu kolektifleştirmesi sırasında geliştirilmiştir; öte yandan Platonov'un buradaki niyetinin ve meseleyi ele alış şeklinin bununla hiç alakası yoktur. Hiç kimse bu metinde Thomas More'un kendi Ütopya inşasında köleliğin sürekliliğine karşı gösterdiği umursamazlığı hissettirmesi nedeniyle oluşan ideolojik bir kör noktadan bahsedemez çünkü Platonov, bu zahiri infazın ya da sınıf soykırımının amansız kayıtsızlığının detaylarını hiç de unutmamıştır; ayrıca şüphesiz en azından Ütopik grubun kendisinin –burada planlı bir siyasi kararın sonucu olmayıp tamamen savaşın sıcaklığında gerçekleşse

17 Yazarın "townspeople" olarak kullandığı kavram, *Çevengur*'un ilk İngilizce baskısında "bourgeoisie" şeklindedir (Andrei Platonov, *Chevengur*, çev: Anthony Olcott, Ardir Publishing, s. 182) (ç.n.).

18 Ekim Devrimi'nden önce Rusya'da zengin çiftçilere verilen isim (ç.n.).

de— tam anlamıyla korkunç ve topyekûn bir şekilde katledildiği şekilde kan dökmeye yönelik bilinçdışı bir kabul de vardır. Bu nedenle katliam, Ütopya'nın inşasından ziyade tahayyül edilmesi karşılığında ödenmesi gereken —fantezi dinamiklerinin karmaşıklığını, Stendhal'ın siyaset içeren romanı nitelendirdiği gibi “bir konser sırasında ateşlenen silah”ı aşan— bir bedel olarak karşımıza çıkar; belki de “gerçek insanları öldüren kâğıt silahlar” diyen Wyndham Lewis'in özfarkındalığına yakın bir bedel olarak: Daha en başında hülyaya dalınacaksa, tüm sahici fantezilerin uyandırması gereken şey, gerçeklik ilkesidir.

Kuşkusuz muhalif toplumsal çelişki olarak adlandırılabilir olan bu çelişkinin yanı sıra ne köylü ne de sanayi işçisi olan ama bugün lümpen, marjinal, sürekli işsiz dediğimiz ve gelişmeye başlayan Sovyet Cumhuriyeti'nin bürokrasi dilinin ve sınıflandırma sisteminin kötü bir taklidiyle basitçe “berikiler” (*proçkiye*) olarak tanımlanan alt proletaryanın ortaya çıkışıyla görünür hale gelen, meşhur muhalif olmayan toplumsal çelişkiler de vardır:

“Bize kimi getirdin?” diye sormuştu Çepurniy, Prokofiy'e. “Şu kurganın üzerinde oturan proletaryaysa, nasıl olur da şehrine sırt çevirir, söyler misin lütfen?”

“Onlar proleterler ve berikiler,” demişti Prokofiy.

Çepurniy huylanmıştı.

“Hangi berikiler? Yine mi artık domuz tabakası?”

“Söylesene ne sanıyorsun sen beni; dalkavuk mu parti üyesi mi?” Prokofiy hemen gücenmişti. “Berikiler berikilerdir. Hiç kimse yani. Proletaryadan da beterdir onlar.”

“Tamam da kim bunlar? Bir sınıf babaları vardı, değil mi? Söyler misin lütfen! Yabani otların arasından toplamadın ya onları? Sosyal bir yerden getirdin, değil mi?”

“Onlar senin basitçe elinin tersiyle ittiklerin, reddedilenler; hiçbir yerde yaşamıyorlar, oradan oraya sürtüyorlar.” (226/250-51)

Berikilerin (“Ruslarınkine benzemeyen yüzlerinin” olanca kasvetiyle) gelişi; belli bir mübalağayı barındırsa da sınıfsız toplumda sınıf çatışması ya da en azından gerilimi, bizzat Ütopya’da var olan toplumsal dinamiklerin ve mücadelelerin tekrardan oluşması şeklinde tanımlanabilecek şeyi tetikler. “Adı bilinmeyen yabani otlardan çıplak kile düşen ya da yeryüzünün boş arsalarını gezinen ve kendi besinini basit minerallerden alan tohumlarla” (231/255) karşılaştırılırlar. Platonov’un bu meçhul ve kim oldukları belli olmayan insanlara ilişkin dikkat çekici değerlendirmesi için uzun ama değerli bir alıntı paylaşmak istiyorum:

Başkalarının kendi değerli yaşamlarını güçlendirmek ve geliştirmek için bir sürü silahı varken berikiler tek bir silahla, bir annenin bebeğinin bedenine sinen sıcaklığıyla tutunurlar bu dünyaya. Gelgelelim bu bile bu çocuğun hayatta kalması, mücadele etmesi ve kendi geleceğine sağ salım ulaşması için tek başına yeterliydi. Çevengur’a gelenlerin dayanma gücünü işte böyle bir yaşam tüketmişti; bu nedenle çaresiz ve proleter olmayan aparat gibi görünüyorlardı Çepurniy’e; sanırsınız bütün hayatlarını Güneş’in değil Ay’ın altında ısınarak geçirmişlerdi. Ne var ki tüm güçlerini o ilk ebeveyn sıcaklığını korumaya harcarken, onları yok etmek isteyen pruva rüzgârına karşı koyarken, düşman yaşamla mücadele ederken ve hatta bu sıcaklığı, ismi olan gerçek insanlardan elde edilen kazançlarla çoğaltırken berikiler, kendi tahammül sınırlarını keşfetmişlerdi; üstelik bedenlerinin deruni tözünde, merak ve kuşku dolu zihinler, kendileri gibi ne babası ne mülkü olan.—ama kim bu ikisini de unutturabilir bir insana—bir yoldaşı edebi mutluluğa tercih edebilen aceleci duyguları yaratmışlardı. Hâlâ umut taşıyorlardı içlerinde; müspet, ongun ve kaybın kendisi kadar hazin umutlar. Aslına bakarsanız bu umudu büyütmenin doğru bir yanı da vardı; hayatta ve sağlam kalmak ana hedefi başarıldıysa, o zaman kalanların tamamı ve arzu edilebilecek her şey de başarılabilirdi; tüm dünyayı mezara göndermeyi gerektirse bile. Öte yandan bu ana hedef

yerine getirilip hayatta kalındıysa ve buna rağmen temel ihtiyaç –mutluluk değil vazgeçilmez olan– karşılanmadıysa, o zaman ömürlerinin kalanında da bunu bulmaya vakitleri olmayacaktı. Ne de olsa kaybedileni bulmak için yeterli zaman yoktur ya da kaybolanlar dünyadan da büsbütün kaybolmuştur. Berikilerin birçoğu, açık ve sürekli değişen yolları yürümüş ama hiçbir şey bulamamıştı. (231/255-256)

Yine de bu temel anonimlik –başka bir deyişle tüm zincirlerin en radikali gibi gerçek eşitliği yaşayan bir kolektifin ortaya çıkmasına tek başına olanak verebilecek bireysel öznenin olabileceği en düşük düzey–, doğru bir Bahtinci ruhla anılmanın yanı sıra farklılığın çağdaş ya da postmodern övgüsüne yönelik bir beklentiyle göklere çıkarılıyor- sa, *Çevengur* Ütopyası için bir güç kaynağı olabilir; başka bir deyişle Çepurniy şu hislerinde haklıysa: “Çevengur proletaryası, yeryüzünün tüm renklerini bir ağaçta büyüyeblsinler diye birleştirme şiarıyla enternasyonalı, başka bir ifadeyle ırak, başka diyarlardan yabancı insanları arzuluyordu” (274/301).

Öte yandan *Çevengur*’da kadınların gelişinin, Amerikan kovboy filmlerinde vagonlara doluşan orospuların sonunda çamurlu sokakları ve tahta kaldırımları olan yeni yerleşim yerine getirildiği bağlayıcı sahnenin Sovyet ya da sosyalist gerçekçi bir benzeri sunan, kökü derinlere inen trajik bir taraf da vardır. Çepurniy’in cinsellik korkusu ve kadınların güzel olmadığına yönelik ısrarında devrimci püritanizmin derin izlerinin olduğunu söylemeliyim. Buna rağmen bu yeni acemilerin söz konusu yeni toplumsal düzenle ilgili (haklı) şüpheleri vardır:

Kadınlar o andakorkuya kapıldı. Tecrübeli erkekler işlerine daima en sondan başlarken bunlar ise durup bekliyor ve önce konuşuyor. Bu yüzden kadınlar, Klavdyuşa’nın giydirdiği manto ve kaputları burunlarına kadar çekip ağızlarının açıklıklarını örmüştü. Aştan korkmuyorlardı zira âşık olmuyorlardı; gelgelelim işkenceden,

bedenlerinin asker kaputu giymiş, yaşadıkları zorlu hayattan yüzleri aşınmış bu sert ama sabırlı erkekler tarafından telef edilmesinden korkuyorlardı. Bu kadınların genliği ya da belirli bir yaşı yoktu. Bedenlerini, yaşlarını ve güzelliklerini harcıyorlardı yiyecek uğruna; dahası yiyeceğe ulaşmak daima zararlarına sonuçlandığından bedenleri ölümlerinden önce, hem de çok önce harap oluyordu. Bu nedenle hem genç kızları hem de yaşlı kadınları andırıyor, hem annelere hem de kötü beslenmiş genç kız kardeşlere benziyorlardı. (314/346-47)

Burada ve başka yerlerdeki vurgulamaları eşsiz olan Platonov'da görülen bu nev-i şahsına münhasır acıma biçimi, şüphesiz çok çeşitli şekillerde yorumlanabilir; o kadar ki bu çeşitlilik bizi bizatihi *Çevengur*'da en belirsiz ve çelişkili olana götürür. Bu anlamda ilk yorumun, Ütopya'da bile organik varlıkların acı çekmeye devam ettiğini söyleyecek olan metafiziksel yorum olduğu açık seçik ortadadır:

“Peki ya burada, *Çevengur*'da acı ve hüznün var mı?” diye sordu Serbinov.

Dvanov olduğunu söyledi. Acı ve keder de insanın bedeniydi. (308/339)

Bu açıdan Ütopya, kolektif yaşama ilişkin siyasal ve toplumsal bir çözüm olmanın ötesine geçemeyecektir. Hem kişiler arası ilişkilerde hem de bedensel varoluşun (aralarında cinselliğe ait olanların) kendisinde içkin olan gerilimleri ve çözölemeyen çelişkileri ortadan kaldıramaz; bilakis onları daha da şiddetlendirmenin yanı sıra parayı ve kendini kormanın yarattığı yapay acıları gidererek serbest bırakır. Heideggerci –toplumsal Ütopya'nın başarısına Varlığın kendisini ifşa etme ayrıcalığı tanıyan– bakış açısı da Varlığın kalbindeki ölüm deneyimini açığa çıkarır. Nitekim militanların sosyalizm konusunda şüpheye düştükleri temel uğrağın, *Çevengurluların* hasta bir çocuğu kurtaramadıkları grotesk sahneden sonra gelmesi rastlantı değildir (247/272-73). Öte

yandan ölüleri hayata döndürmenin ya da ölümü ortadan kaldırmının Ütopya'nın birincil işlevi olmadığına da şüphe yoktur: Bu Ütopya ölümüne öyle bir paye biçmiştir ki ibretlik bir intiharla başlayıp sona erer:

Zahar Pavloviç, Mutevo Gölü'nden, kimi görse ölümü soran, merakı yüzünden acı çeken bir balıkçı tanır. Bu balıkçı, balığı her şeyden çok severdi; onu bir yiyecek olarak değil, ölümün sırrına kesin bir tarzda vakıf özel bir varlık olarak severdi. Zahar Pavloviç'e ölmüş bir balığın gözlerini gösterip; "Bak, bilgelik akıyor! Bir balık ölümle yaşam arasında durur; bu yüzden dilsizdir ve gözlerinde bir anlam yoktur. Bir dana bile düşünür mesela ama balık düşünmez, o zaten her şeyi bilir," derdi. Yıllarca göl üzerine kafa yoran balıkçı, hep aynı şeyi, ölümün anlamını düşünmüştü. Zahar Pavloviç, "Özel bir şey yok orada, daracık bir yer işte," diyerek onu caydırmaya çalışırdı. Bu duruma daha fazla dayanamayan balıkçı bir yıl sonra, dalgınlıkla yüzmek için ayağını bir halata bağlayıp kayıktan göle atladı. Ölümüne inanmıyordu aslında. Yalnızca orada ne olduğunu görmek istiyordu: Kim bilir bir köyde ya da göl kenarında yaşamaktan çok daha ilginç olacaktı. Ölümü, serin suların dibindeki gök kubbenin altında bulunan başka bir vilayet olarak düşünüyor, bu düşünce de onu kendine çekiyordu. Balıkçının bir süre ölümle yaşayıp dönme niyetini dillendirdiği köylülerden bazıları onu caydırmaya çalışmış bazıları da anlayışla karşılaşmıştı.

"Lanet olsun Mitri İvaniç, korkak bezirgân ne kâr eder ne ziyan. Dene bakalım; dönünce bize de anlatırsın." Dimitri İvaniç dener. Üç gün sonra onu gölden çıkarıp köy mezarlığındaki çitin yanına gömdüler. (6/7)

Çevengur soykırımının ardından bu gölde boğulan ana karakter Dvanov, aynı köylünün oğludur; onun hiç de tekin olmayan merakına birazdan farklı bir açıdan bakacağız. Yine de Ütopya ile ölüm arasında öyle aman aman bir uyumsuzluk yoktur; Ütopya, ölümün organik sınırtısından kurtulmak için yaptığınız şeydir.

Bununla birlikte Çevengur kadınlarıyla ilgili alıntılar da dâhil yaptığım tüm alıntılara yönelik ikinci bir okuma, Platonov'da hayata ve cinselliğe dair özünde psikanalitik bir tarzda derin ve hastalıklı bir korku okuması olacaktır; açıkçası bir öncekine nazaran genelleştirilmesi oldukça zor bir değerlendirmedir ve bu nedenle de rasyonelleştirilme ile bastırılma riskini almadan kaçınılması çok zor bir cazibesi vardır. Psikanalitik yorumun ve eleştirinin konumuyla ilgili bir argüman, temel kavramları neredeyse tamamen değiştirilmiş olsa da bugün acil ve kritik önemi haizdir. Eskiden psikanalitiğin yalnızca bir değil pek çok farklı biçiminin bağlantılı oluşunu tartışmak zorunluydu; gelgelim böyle bir tartışmanın başarıya ulaşması, bu şekilde elde edilen psikanalitik yorumlar ve bu nedenle kendi geçerliliklerini yitirmeyen diğer yorumlar arasında yeni bağlantılar ve ilişkiler geliştirmeyi zorunlu kılıyordu. Bununla birlikte psikanaliz bugün, kişiyi utandırma ve onu tedavi edici bir motivasyonla sarsma ya da onun alışkanlıklarını kırma kabiliyetinden yoksun olduğu genel kabul görse de postmodern içinde bu tür bir Bilinçdışı'nın varlığı bile şüpheli hale gelmiştir. Nihayet metafizik değilmiş gibi görünen bir metafizik ve bir temel olarak psikanaliz, diğer tüm türlerin "kesin olarak belirleyici örnekleri"ni terk etmiş gibi davrandığımız bir durumda herkesin sığındığı yorumlayıcı kod olarak işlev görmeye başlamışa benziyor. Platonov'un metni, kurumsallaşmış ve kanonlaşmış bir psikanalizin ortaya koyduğu bu yeni sorunları tüm ayrıntılarıyla tartışan en iyi metin değildir elbette lakin yine de bu sorunlar, cinsellik korkusunun az çok gizli bir rol oynadığı – ve bu korkunun etki alanını belirlemenin bir hayli zor olduğu – bir metin söz konusu olduğunda, anılmadan da geçilmemelidir. Misal cinsel olana yaklaşmak, kendi içinde temel nedensel kriterlere göre yorumlanmak yerine anlam üretecek şekilde planlanan yüklü ve özgün bir tarzda hayatın geri kalanından yalıtılır. Bu nedenle sosyalizme girizgâh, başka bir yazar için biçimsel ve dekoratif olmaktan öteye geçemezken Platonov için, gerçekten kaygı verici olabilecek bir şekilde hayal edilir:

Çepurniy, yarın korkusuyla olduğu yerde kalakalmıştı çünkü bu ilk gün biraz kaba ve tatsız geçmişti; sanki ezelden beri bakir olan şey olgunlaşarak evliliğe hazır hale gelmişti de yarın evlenmeliymiş gibiydi. Çepurniy, utançtan elleriyle yüzünü ovuşturmuş ve uzun bir süre oturarak bu anlamsız duyguya tahammül etti. (205/228)

Öte yandan cinsellikle ilişki çok önemlidir zira bu ilişki, bu arayışın kendisine yönelik farklı bir neden (ve okuma) sunmanın yanı sıra anlaşılamayan ayrılıklara ilişkin başka gerekçeler önerir: bir eşi ya da bir sevgiliyi gece yarısı ansızın terk etmek (ki bunu daha önce de gördük) ya da “insan” aramak için heyecanlı bir şekilde bozkırlara çıkmak. Dvanov’un ayrılığı; kahramanı yine böyle saçma ve açıklanamayan bir nedenden dolayı ailesini ve evliliğini bıraktıktan yıllar sonra komşu kasabada tuvaletleri temizlerken bulunan “Yuvaya Dönüş” adlı daha gizemli ama önemli bir kısa öyküde yer alan tekrarıyla vurgulanıyor; sanki bu tür bir kaçışın, azizliğe ve çileciliğe ilişkin en hastalıklı imgelerle uzaktan bir bağı varmış gibi. Ne var ki burada psikanalitik bir değerlendirmeden bahsediyorsak, o zaman gerek azizlik gerekse sosyalizm hasta bir akılcılaştırmadan biraz daha fazlasına tekabül etmekte, *Çevengur*’un politik ve Ütopik içeriği de, etkisi yok olmamışsa, bu nedenle prensip olarak sorunsallaştırılmaktadır.

Öte yandan şimdi bunu kısmen içeren ancak yine de biçimciliği açısından çok daha evrensel olan üçüncü bir yorum hattı açılmaktadır: Bu hattın açıldığı yer de ironinin kendisidir; kanonik olarak en yüce moral ve estetik başarı ve baskın değer kabul edilen modernizminki de dâhil olmak üzere birçok bağlamda önemi olan bir başlıktır. O halde Platonov’un modernist bir yazar olarak başarıları arasında, Batı’da değil de Doğu’da olmamız gerçeğine rağmen, ironi gibi temel bir olgunun bulunduğu sonucuna varmamız, şaşırtıcı olmayacaktır. Laf aramızda bu sonuçtan kaçamayacağımızı düşünüyorum. Gel gör ki burada da İkinci Dünya’nın Birinci Dünya’ya, bu dünyanın postmodern aşamasında artık faal ve işlevsel olmayan modernist bir değerle ilgili öğreteceği yeni bir şey olabilir.

Bana sorarsanız Platonov'un metnine atfedilebilecek en az beş tür ironi vardır: En yüzeysel ve biçemsel olanı, entelektüel Rus yazarın buradan ölçülmesi zor (ama Platonov'un, neredeyse hiç kişisel üsluba yer vermemesinden ötürü köylü karakterlerinin ve dillerinin ardında kaybolmasından mütevellit hesaplanamayan) bir mesafe koyduğu bir köylü dili ve köylü cehaletinin uyuşmazlığıyla ilgilidir. Öte yandan – entelektüel ironi olarak tanımlayabileceğim– bu ironinin kendisi, bir anda oldukça farklı bir ironiye, söz misali hayatta kalan sığırlarını sosyalizmin inşası adına elden çıkarmaya karar veren bu köylü örgütçülerin sığ Ütopik aşırılıkları üzerine düşünen komünist militan ironisine dönüşebilir:

“Yakında bu hayvanları doğaya salacağız... Sonuçta hayvanlar da insanlar gibidir. Hayvanı insandan geriye düşüren, asırların baskısından başka bir şey değil ki. Emin olun o da insan olmak istiyor!” (157/174)

Çevengur'un, belirli bir mantığı olan bu okuması, sosyalizm inşasından evvelki kültürel çalışmaların bilançosu ya da gündemi kadar köylü zihniyetinde geriye dönük ve siyaseten bir bilinç içermeyen her şeyin teferruatlı bir tanımını sunar.

Gel gör ki yapıldıktan sonra bu türden politik bir okuma, yine bu minvalde ama tam tersi bir ironiyi –*Çevengur*'u tam olarak sosyalizmin ve Ütopya'nın kınanması, Ütopya'da baskıcı olan şeyin anatomisi olarak gören adanmış ve politik bir antikomünist ironisini– açığa çıkarabilir: Burada anahtar metnin daha önce zikrettiğim burjuvazinin katledilmesiyle ilgili olacağına şüphe yoktur ama sert ya da aptalca bir baskıcı şiddet, edebi nitelik taşıyan tüm Sovyet eserlerinin Batı'ya aktarılması sırasında büyük bir çoğunluğunun gözden geçirildiği o bildik Sovyetolojik antikomünist okumaları tetikleyecektir.

Şimdi bahsettiğim bu psikanalitik okumayı, *Çevengur*'un politik unsurlarını ve içtepilerini benzer bir şekilde itibarsızlaştırmanın bir yolu

olarak geniş bir ironi başlığı altında toplamak da imkânsız değildir: Sosyalizm arayışının, bir kategori hatası ve cinsel kaçınma davranışının bir biçimi haline gelmesi gerekliliği, 1968 Mayısı ile Tiananmen Meydanı'ndaki öğrenci ayaklanmalarının Oedipusçu yorumlarında olduğu gibi tarihi apolitikleştirmenin etkili bir yoludur.

Öte yandan aslında Çevengur'a ilişkin ironik bir okumanın alabileceği nihai biçim, ironinin kendisi bağlamında onun yaşama ilişkin net bir tutum, moral ve politik metafizik olarak yorumlanmasında yatar. Platonov'un eserindeki duygusuz tınının, bu anlatının en korkunç şeyleri, herhangi bir yorumda bulunmaksızın, bazen bir cam levha gibi dikkatimizden kaçacak kadar kusursuz bir duyarlılık ayrışmasıyla derleyip toplarkenki acımasızlığı hakkında yeterince yorum yapmadık. Katliam, bu anlatının uzak ara en dramatik örneğidir: Bunu da bireysel karakterlerin deneyiminin anlatısında, mesela dışardan birinin aniden yüksek ateşten hasta düştüğünü öğrendiğimizde de gözlemleyebiliriz; aslında biz olaylara bu karakterin gözünden tanıklık ederken karakterin uzunca bir süredir yüksek ateş içinde olduğundan haberimiz yoktur. Okur, bu tip pasajların –Hemingway'in yapmacık ihmallerinden ya da Forster'daki stratejik sıçrama ve şoklardan farklı olarak– yazarca bir özbilinçten tamamen yoksun olması karşısında sarsılır; sanki bu defa yazarın kendisi de farkı kavrayamamıştır, sanki olaylar, kendileriyle ilgili herhangi bir yargıya geçit vermeyen ve elle tutulur bir tepki ortaya koymayan kişi dışı kayıt mekanizmalarının önünde cereyan etmektedir.

Gerçekten de bize sunulan verilerden, bu verileri farkı –ama daha basmakalıp ve popüler– bir biçimde yeniden inşa etmek üzere uzaklaşarak karmaşık bir okuma sürecine yönelirsek bu yöntemle ilgili özgün her şeyin farkına varabiliriz. Bir süre jest ve nidaları toplayacak, bunları yeniden sağduyunun emrine göre bir araya getirecek, sonuçlara yeniden bakacak ve ardından sanki hiçbir şey olmamış gibi kendi kendimize mırıldanacağız. Amma velâkin... bu bir katliamdır ve bu insanlar katledilmiştir! Dahası sonra, ikinci bir uğrakta, metne dönüp kendimize şu

soruyu sorarız: Tamam da yazar bunun farkında mı; neler olup bittiğini görüyor mu? Bu soruya müspet bir yanıt verilebilirse, bu tür bir pasajı, ekseriyetle ironi olarak nitelendirilen şeyle karşılamamız gerekir: Mantıksal çıkarım, yazara ait mevcut değilmiş gibi görünen bir pozisyonu ve muhakemeyi yeniden inşa etmemize ve bu alışılmışın dışında yansız pasajın gerçekte ne anlama gelmesi gerektiğiyle ilgili “karar vermemize” ancak üçüncü bir uğrakta imkân tanıyabilir. Öte yandan ironinin en saf biçimindeki özgün yanlarından biri, bu üçüncü adımın karar verilemez olması ve hiçbir şey yokken aldığımız önceki kararlara bağlı olmasıdır; metinde hiçbir şey bunu onaylamaz, bahis konusu yorumu doğrulamak ya da yanlışlamak için hiçbir şey eklenemez.

Misal yukarıda ölümünden bahsettiğim balıkçıya dönelim. Metin, hikâyeyi bütün o köylü saflığıyla bir fabl ya da bir peri masalı gibi korku nedir bilmek isteyen bir çocuk tarzında aktarmaktadır. Burada balıkçı ölümü tanımak ister ve peri masallarında olduğu gibi bunu yapmak için harekete geçer, bununla birlikte büyülü ve didaktik sürprizler, peri masalı biçiminden farklı olarak anlatıyı tamamlamaz; balıkçı basitçe boğulur ve sonra da gömülür. Kitabın filminde Aleksandr Sokurov, peri masalı yapısını, öğretici bir karşılaştırma yaptıracak şekilde yeniden eklemiştir: Filmde ölümü tanımak isteyen oğludur; babası oğlunu kayığa götürür, iple ayaklarını bağlamasına yardım eder ve suya seslenerek oğlandan ona nasıl olduğunu anlatmasını ister. Burada basit bir olayı anlatı şeklinde bir anekdota dönüştüren bir tür kapalılığa sahip olduğumuz söylenebilir. Platonov’un metninden çıkarılacak tek sonuç, balıkçıyı, romanın takıntılı meczup ya da zihinsel engelli aptallar resim galerisine eklemek olmuştur.

Diğer yandan okur, metinden tasvir ettiğim şekilde çekilmekte özgürdür. Balıkçının eylemi, bu takdirde yavaş yavaş daha fark edilebilir bir olay; başka bir deyişle genellikle “intihar” olarak tanımladığımız, insanın kendine hayatına son vermesine eşlik ettiği varsayılan bütün zihinsel rahatsızlıkları, tedavi edilemez depresyonu, kederi, tahammül edilemez zihinsel ıstırapı aklımıza getiren bir olay halini alır; o zaman

bu intiharı, bu metinsel bağlamda açlık, ailevi sorunlar ya da orta yaş krizi gibi insanın iç dünyasına ait makul dürtüler açısından sınamamız mümkün olacaktır.

Öte yandan balıkçının bu bakış açısıyla yeniden inşa ettiğimiz intiharına yönelik gerçekçi sağduyu manzarasının, ölümünü her gün bir kat daha fazla merak eden adamla ilgili fabl ile mutlak surette çelişkili olduğunu söyleyebilirim. Tam da bu noktada akla yatkın görünen yeğâne ironi, bahsedilen ironilerin ilki, gerçekten intihar etmeyi istediği halde ölümü merak ettiğini düşünen köylüye yönelik entelektüel ironidir. Gelgelelim bu ironi de çok güçlü bir şekilde konumlandırılmıştır ve Platonov'a yönelik, bu metnin esrarengiz boşluğunun ve kişidışılığının dışlar görüldüğü bir yargıyı imler. Dolayısıyla ironinin ötesinden nihai bir sentez uğrağını tahmin edersiniz (söz konusu uğrakta bu olayın iki yorumu bir kere daha uzlaşır ve bunu sualtı, başka bir deyişle öbür dünya uzamının kendisinin, bir şekilde bu uzamın Ütopyası olabileceğini düşündüren bir tür ön dini inanç yoluyla yapar) ve gerçekten de bu metin yüzlerce sayfa sonra tesadüfen bize şunu söyler:

Komünizm, ölümden sonraki hayatının sırrı Dvanov'un babasına nasıl acı verdiyse öyle acı veriyordu Çepurniy'e. Zamanın gizemine dayanamadığından Çevengur'da komünizmi hızla inşa ederek tarihin uzunluğuna son verdi; tıpkı balıkçı Dvanov'un kendi hayatına dayanamayıp ölümden sonraki dünyanın güzelliğini keşfetmek için hayatını ölüme dönüştürmesi gibi. (259/285)

Maalesef bu parçanın akışında sonlara doğru gerçekleşen rasyonelleşme ve güdülenme, ironi mekanizmalarını kısır bir döngü içinde tekrar tekrar oyuna dâhil eder.

Batı'da –ya da Batı'nın yüksek modernizminde– ironi, bir arada varoluşları da “ironik” olan iki şeye gönderme yapar. Edebi bir işlem ve doğmakta olan modern romanın bir özelliği olarak çift yönlü bir de-

mografik genişlemeyi yansıtmaktadır: Sanayi kentindeki büyük insan kitlelerinin deneyimleri ve yeni emperyalizmler aracılığıyla metropole getirilen daha geniş küresel popülasyon. Benimle birlikte var olan diğer insanların çokluğuna ilişkin bu ani farkındalık, metropolde varoluşsal krizi belirler; ki bu krizin etkisi, ironi olarak adlandırdığımız bireysel deneyimin değerindeki radikal düşüştür; anlatı metinlerinde diğerlerinin o ana dek mutlak olan değerlerini göreceleştiren anlatı perspektiflerinin ya da bakış açılarının çokluğu olarak kaydedilir. Bu tür bir ironi, Henry James ve Conrad'dan Gide ve Fernando Pessoa yoluyla Pirandello'ya kadar pek çok ünlü ismin imzasını taşımaktadır.

Bu ilk toplumsal ironi, Thomas Mann gibi isimlerin de onaylayabileceği ancak tam gelişimini modernizm ideologları ve bilhassa Yeni Eleştiri'ye kadar tüm Anglo-Amerikan eleştirmenlerinde bulan daha politik ve ideolojik ikinci bir ironinin hizmetine sokulur. Politik olanın karşıtı olarak tanımlamanın daha uygun olacağı bu ikinci tür ironi, oldukça farklı türden toplumsal ve ideolojik bir krizde –başka bir deyişle misyonları ve becerileri, sanatsal programlarıyla birlikte burjuvazi nefretinden ve piyasa toplumunu reddetmelerinden kaynaklanan ancak oluşumları diğer toplumsal sınıfla uzun süreli ittifaklara engel olan modernist yazar ve sanatçıların yaşadığı krizde– yoğunlaşır. Bu ikinci ironi biçimi, Hegelci Mutsuz Bilinç ve Sartreci kötü talih durumunda bir çözüm olarak öne çıkar; çünkü ilk ironi biçiminde elde edilen kişisel deneyimdeki ve değerlerdeki bu düşüşün, tefekkür etmeyi ve dolayısıyla muhalif bir toplumsal duruşa yönelik saf bir estetik ısrarı mümkün kılarsa da herhangi bir temel kişisel ve politik bağlılığın paranteze alınmasını sağlayabilecek politik duruma aktarılmasını sağlar.

Muhtelif estetik modernizmlerin iktidarının, Soğuk Savaş boyunca ve bu modernizmlerin Kuzey Amerika'yı kanonlaştırması sürecinde güç kaybedip esasen antipolitik akademik estetizm biçimleri ile yer değiştirmesi bu şekilde gerçekleşmiştir. Bugün modernizmin tarihini yeniden yazmamıza olanak tanıyan postmodernizmin gelişi, bugün neredeyse evrenselleşen bir basmakalıbı, yani büyük Batılı modernistleri

öznel ve dinginci antipolitik şahsiyetler olarak gösteren yargıyı da gözden geçirmemize de imkân tanıyabilir (bu basmakalıp her koşulda Anglo-Amerikan olmak zorundaydı lakin bu yargının son zamanlarda apolitik Fransa'da yorumlanması, ilerleyen yıllarda, tam da bizim için güvenilirliğini yitirdiği anda başka ulusal gelenekler için daha da çekici olacağını gösteriyor).

Öte yandan bu durum, ironinin ve Ütopya'nın genellikle bu denli uyumsuz görülmesinin ve ironinin başlıca görevinin, gerçekten de Ütopik imgeleme karşı bir silah olarak belirlenmesinin nedenini açıklar. Platonov bizi, bu konuyu bizim için herhangi bir yeni çözüm gerektirmeyen yeni bir yolla ele almaya zorlamaktadır. Kendisi bunu bizzat, radikal bir kendine yabancılaşma ve daha önce muhtelif yerlerde değindiğimiz ve *Çevengur*'un dikkate şayan sayfalarından birinde benliğin çözülmesine yönelik sahici bir tasavvur haline gelen (ayrıca iyilik meleğinin dini anlatıları bağlamında yeniden yazılmaya da müsait olan) etkiyi zayıflatma yoluyla çözmeye çalışmıştı:

Ne ki insanın içinde ne harekete geçen ne de acıya gelen, daima soğukkanlı ve değişmez minik bir seyirci vardır. Görmek ve tanık olmak olsa da onun görevi insan hayatında bir ayrıcalığı yoktur ve neden yapayalnız olduğu bilinmez. İnsan bilincinin bu köşesi, büyük bir apartmanın kapıcı odası gibi gece gündüz aydınlıktır. Bu sevgi dolu kapıcı tüm gün insanın girişinde oturur, bütün apartman sakinlerini tanır ama tek bir apartman sakini bile kendi işleriyle ilgili kapıcının fikrini sormaz. Apartman sakinleri gelip giderken seyirci-kapıcı da dikkatle onları izler. Yetersiz bilgisinden ötürü bazen mahzun görünse de daima kibar ve mesafelidir; ayrıca başka bir binada da dairesi vardır. Yangın çıktığında itfaiyeye telefon eder ve olayları uzaktan izler.

Dvanov, trende kendinden geçmiş bir halde gidip ardından yürürken, içindeki bu seyirci her şeyi görür ama asla uyarıp yardımcı olmazdı. Dvanov'a paralel yaşıyordu ama Dvanov değildi.

Bir insanın ölmüş kardeşi gibi sürdürürdü varlığını; insana ait her şey var gibiyse de ufak fakat hayatı bir şey eksiktir. İnsan hiç anımsamasa da güvenirdi ona, tıpkı bir malikin evinden ayrılırken geride bıraktığı karısını kapıcıdan kıskanmaması gibi.

İnsan ruhunun hadım edilmesidir bu. Şahit olduğu şey buydu. (80/90)

Bu gizemli pasaj (Platonov'un kısa bir süre önce gün ışığına çıkan, cinselliği daha açıklıkla ele alan diğer garip metinleriyle birlikte düşünüldüğünde) bizi yalnızca psikanalizin yanıtlayabileceği türden sorularla baş başa bırakır (siz bir de Valery Podoroga'nın konuyla ilgili dikkat çekici okumasına bakın). Gelgelelim bu tikel/kısmen soğuk yanıtları topyekûn reddetmezsek de olabildiğince ötelemek önemli olacaktır; böylece biçimsel sorunları, konumlandıramasak da, öne çıkarmaya zamanımız olacaktır.

Bu yalın kendine yabancılaşma, modernist ironin sıfır derecesi ve sanal intiharı gibi kavranırsa (ki ben tercihim bu yönde kullanırdım), bu ironinin biçimsel zorunluluğu sorunu olduğu gibi kalır. Doğrusunu söylemek gerekirse daha kısa yazılarının önemli bir kısmı, Platonov'un, özünde lirik ve parçalı –aksi durumda bu tip sıradan metinlerde önemsizleşen– bir içeriği geliştirmek için daha kapsamlı bir Ütopik anlatı çerçevesine ihtiyaç duyduğunu düşündürür. Şüphesiz Platonov; süsleme ve imgelem, atomik ve kütleli olana yönelik bu ayrıklığa maruz kalan ve tüm bunlar aşılmazsa, zaman zaman (Lukács'ın dediği gibi) daha üretken bir biçim sorununa dönüşebilecek fiilen çözümsüz bir biçimsel krizin acısını çeken tek modern yazar değildir. Bilhassa lirik olana yönelik bu dikkatin, olay örgüsünün ilerlemesi ya da anlatıyla uyumsuz olduğu bu özel sorun, gerçekten de Platonov'da bu tür bireysel lirik uğraklar için bir kurtuluş olarak gelen –aksi halde kendilerini alegorik olarak tanımlamayı bırakmadıkça gidecek yeri olmayan– Ütopik metnin süreksiz niteliği ile benzersiz bir şekilde yeniden harekete geçirilir. Nitekim tek görkemli kısa hikâyesi “Dönüş”ün, kahramanın

yurdundan ve ailesinden görünüşte sağlık nedenleriyle ve kayıtsız bir şekilde ayrılarak sıradan mutluluktan gönüllü olarak vazgeçişiyse, Platonov'un bu lirik şimdinin bir hedefe ve bir süreklilik ilkesine sahip olmadığını tasdik edişini alegorik olarak pekiştirdiği söylenebilir; bu anlamda Platonov, kayıtsız daha büyük bir anlatı biçimini korumak için bile lirik şimdinin bir yana bırakılması ya da bu uğurda feda edilmesi gerektiğinin farkındadır.

“Ruhun hadım edilmesi”nin cinsel ya da psikanalitik bir açıklamasına gelince, –kendisi de bilinçdışı bir semptom olarak var olması nedeniyle zorunlu olarak tarihsel bir görüngü ve toplumsal bir olgu olan– özgül bir biyografik patolojinin belirli koşullarda yalnızca kendisinin ifşa edip nesnel bir ifadeye kavuşturabileceği eşsiz bir tarihsel içerik için bir kayıt aracı oluşturmalarını sağlayacak yolları araştırma ihtiyacı konusunda ısrar etmek ve bunu çift yönlü bir yola dönüştürmek kanımca önemlidir. Bu Ütopya'nın var olmak için talep ettiği grotesk kendine yabancılaşma, Platonov'un özgün mizacı, bibliyografik bir araz haline gelmiş olsa bile tarihsel açıdan zorunlu olarak değerlendirilebilecek özgün mizacı sayesinde tarihin hilesiymişçesine mümkün olmuştur.

Öte yandan meseleyi bu şekilde ortaya koymak, bu Ütopya'nın köylü arka planını ve bugün dört bir yanda tasfiye sürecinde olan köylü yaşam biçimi ve köylü düşünüş tarzı ile özünde modernist olan modernist bir toplumsal devrim projesi arasındaki eşit derecede olumsal bir kesişme noktası tarafından belirlenme yolunu da (bu anlatıda özünde modernist biçimsel yapısıyla birlikte) zorunlu olarak hatırlatmaktır. Bu yapısal özellik, Platonov'un kendine özgü üslubunun ve anlatı üretiminin temelinde yan yana getirilmesi gereken psikanalitik yapıları talep etmektedir.

Bizim bu metinle kurduğumuz ve şimdiye kadar yalnızca birkaçına değinebildiğimiz bu ilişki, şüphesiz pek çok farklı şekilde ele alınabilir: Postmodernliklerin, yakın dönem keşfinin yanı sıra Sovyet tarihinden

özellikle bir modernist uğrağın tarihsel ihmali sebebiyle bir zaman kapsülünden çıkmışçasına taptaze, deyim yerindeyse uzamaya devam eden saçları ve tırnaklarıyla anakronistik bir şekilde hayatta kalmış olan bu arkaik modernizm örneğinden öğreneceği çok şey vardır. Öznenin çözülmesine ve merkeziliğinin sönümlenmesine yönelik postmodern ve postyapısal kavrayışlar “ruhun hadım edilmesi” kavrayışıyla çatışır; bu kavrayış, öznenin ölümüne ilişkin bu tanıdık postmodern motifi, özellikle şu veya bu şekilde tamamen yabancı ya da tanınmaz hale gelmiş ve tam anlamıyla modernist bir bakış açısından ortaya koyar.

Öte yandan Platonov’un yüksek modern metninin –dini boyutuyla değilse de en azından doğruyu gizlemenin bir aracı olarak hizmet etmeye yönelik Heideggerci eğilimi açısından– kutsallığı, Budizm gibi teolojik olmayan büyük öngörülerin bazılarıyla yakınlaşmayı salık verdiği bir dış uca ulaşmış gibidir. Bununla birlikte burada da Ütopik metin ile bu tür metafizik ya da postmetafizik içerik arasındaki çağrışımların daha biçimsel bir ifadesine erişmek için böyle dersleri ertelemek, en iyi yol gibi gözüküyor. Zira Ütopya ile ölüm arasındaki ilişki, zaruri bir ilişkidir ama ölümün kendisinin mistik özelliğinden dolayı değil; daha ziyade ölümün bir art etki olması, onun (anlatı ya da hikâye anlatmaya karşı Ütopik söylem konusunu yüceltmek için) tüm bireysel ve varoluşsal deneyimlere, tek tek bireylere, *karakterlere* nazaran büyük ve ilerici bir mesafeye bağlı olan Ütopya perspektifi-ne ulaşılmasının işareti olması nedeniyle zaruri bir ilişkidir. O halde ölümün ortaya çıkışı, tam da bu noktada türün bakış açısını insan varoluşuna koşut olarak benimsemenin daha olası olduğuna yönelik bir işarettir. Ütopya, insan tarihine karşı zorunlu olarak türün bakış açısını benimsediğinden, onu yalnızca insan yaşamında tarihsel olandan değil yeri doldurulamayacak kadar önemli olandan da yoksun bırakır. Zira tarihsel olayların dirimsel özgüllüğü, onların biriciklikleri ve olumsuzluklarıyla uyum içindedir: bu özgül olasılığın kavranması ya da ebediyen kaybedilmesi gerektiği o geri dönülemez uğrak söz konusudur. Tarih; bu eşsiz zaman ve olay, zamansallık ve eylem kaynaşması

sürecinin en yoğun deneyimidir; tarih aynı anda seçim, özgürlük ve başarısızlıktır, hatta kaçınılmaz başarısızlıktır ama asla ölüm değildir. Ütopya, bu değişimlerin artık görünür olmadığı bir yüksekliktedir: Söz konusu Ütopya, mutlak değişim ütopyası olsa da değişim, soğuk ve merhametsiz bir bakış açısından mutlak tekrar ve göz alabildiğine bir aynılık olarak görülür. Tarihe ve tarihsel mücadeleye ihtiyaç duymayan bir toplum, bizim için kolektif varoluş kadar bireysel varoluş açısından da değerli olanın ötesindedir; bu düşünce bizi, beşeriyetimizin en korkunç boyutuyla, en azından modern burjuva topluluğunun bireyciliğiyle ve söz konusu olan türsel varlığımız olduğundan büyük nesiller zincirine katılma şeklimizle, diğer bir deyişle ölüm olarak bildiğimiz bu katılımla yüzleşmek zorunda bırakır. Ütopya, onun dinginliği bireysel varoluşun arazlarından ve ifşa etmenin kaçınılmazlığından sakın ve sessizce uzaklaştığından ölümden bağımsız düşünülemez: Bu anlamda Ütopya'nın ölüm sorununu, bireysel ölümü stoacılığın ötesinde sonlu bir kaygı meselesi olarak ele almanın yeni bir yolunu yaratarak çözdüğü bile söylenebilir.

Ütopya, ayrıca pek çok başka şeydir ve beraberinde başka gereksinimleri de getirir; ne ki bu da böyledir; bu anlamda Kafka'nın *Şarkıcı Josefine ya da Fare Ulusu* adlı acımasız hikâyesinde Ütopik'in temsiline ilişkin bir ipucu ya da bu temsile girizgâh niteliğindeki Ütopya derslerine rastlamak çok da büyük bir paradoks olmayabilir. Tam olarak bir hikâye ya da bir anlatı olmayan (dolayısıyla Ütopik söylem içinde kalan) bu metin, komün yaşamına yönelik bir taslak olmanın ötesinde sanatçının bir kıssası niteliği taşımaktadır: Alternatif başlık, bir Geştalt değişimini vurgulasa da, –geleneksel anlamda Josefine ve “ulus” olarak iki “karakter”e sahip olan– bu sayfalar, tek başına kolektif özneyi görünür kılacak temsili bahaneye dönüşen ilk başlığın dramlaştırması oldukları için tüm yanlarıyla ikinci başlığın bir temsili olarak okunabilir.

On sekizinci yüzyılın uzun değişken dönemsel cümlelerinden sonraki yazarların en mantıklısı olan Kafka, ikili başlığının ikiz özneleri arasındaki tekdüze düzenlilik konusunda bocalamakla kalmaz *pour* ve

contre, değişim süreçlerinde aynı derecede öngörülebilir olan, kusursuz ritmi –“ama”, “yine de” “bilakis”–, yazarın üslubunun kaçınılmaz tarafsızlığını oluşturan bir olumlama ile olumsuzlama arasında da salınır. Öte yandan bu hikâyedeki değişen ritmin kendisi felsefi bir konsept ya da kategoridir ve Marcuse’ün birkaç yıl sonra yazdığı “The Affirmative Character of Culture” (“Kültürün Olumlayıcı Karakteri”) başlıklı ünlü makalesinde yaptığı gibi tam manasıyla analitik bir tarz olarak sanat ve kültürün çözölemeyen paradokslarını ortaya çıkarır. Çünkü sanat, toplumun sadık bir ifadesi –ve dolayısıyla onunla *aynı*– olmanın yanı sıra toplum ve bu toplumun özbilincinin bir temsili olarak öznesinden de *farklı* olmak zorundadır. O halde *Josefine*, bu kimlik ve farklılık arasında gidip geldiği pasajda olağan üstü bir deneye devam eden karakterdir.

Bu cihetle *Josefine*’nin müziği harikadır ama biz musikişinas bir halk değiliz. Buna rağmen *Josefine*’nin “müziği” muhtemelen müzikal değil de aslında hepimizin yaptığı “pfeifen”, “ıslık”tan oluşmaktadır. *Josefine*, bu yüzden hepimizden fevkalade farklı mıdır; yoksa hepimiz tam olarak aynı mıyız? Tabii ki farklıdır zira sıradan bir ses çıkarsa bile bu sesi belirli bir düzen içinde çıkarır ve onu bir ritüele dönüştürür; bu nedenle “kendimizde hayranlık duymadığımız şeyleri onda görünce hayranlık duyuyoruz” (195/130)¹⁹; yani ölçülü performansına rağmen farklı değil aynıdır. Mamafih biz susarız o şarkı söyler.

Bu arada yeteneği de (her yeni gün fare ulusu için büyük tehlikelerle dolu bir kriz olsa da) büyük krizlerle uyarılmaktadır. Ne ki *Josefine*, bir araya toplayarak bizi de krize ve büyük tehlikeye sokar ve can düşmanlarımıza karşı kırılğan hale getirir (203/139).

Bizi koruduğu böylesi krizleri hayal ederek kendi güçlerini ve bedenini son noktasına kadar zorlar (199/134); oysa aslında kendimizi onu korurken hayal ettiğimiz sürece onun koruması altındayızdır çünkü

19 Metinde yer alan sayfa numaraları, sırasıyla editörlüğü Paul Raabe tarafından yapılan Almanca baskıya (*Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt: Fischer, 1973) ve editörlüğü Eric Heller tarafından yapılan İngilizce çeviriye (*The Basic Kafka*, çev: Willa ve Edwin Muir, New York: Pocket Books, 1979) gönderme yapmaktadır.

Josefine bize zavallı ve savunmasız görünmektedir (199/133). Bu uğrak, karizmatik sanatçının yalnızca kendi halkı için oynadığı role bağlı değildir: Tam da burada gerilla savaşını ve Frances FitzGerald'ın, parlak bir strateji geliştirerek köy halkını biz sizin babanız değiliz siz bizim annemizsiniz sloganıyla ikna eden Vietkong'un Konfüçyüsçülük karşıtlığına ilişkin değerlendirmesini düşünmelisiniz. O halde bu noktada hikâyenin teması, yalnızca sanatın müdahalesinin ve büyük sanatçının temasının sanat duygusu olmayan, sanatçıya saygı göstermeyen, estetiğe yer vermeyen insanların temel anonimliğini kavramayı mümkün kılması koşuluyla sanattan (farklılıktan) kolektifliğe (özdeşliğe) kayar: Bu nedenle göreceğimiz gibi temsili oluşturan bu bahanelerin nihai bir sınırdan kendilerini yeniden yok etmeleri gereklidir.

Demek ki insanların zaten oldukları şeyi olmalarını salık veren Josefine'dir; son derece büyük bir titizlik ve sessizlik içinde bir araya gelmelerini sağlar: O olmasa bu mümkün olur muydu ("Toplanmalarımız nasıl bu denli sessizlik içinde olabilir?" [209/145])? Tek başına içkinliğin ortaya çıkmasına izin veren elzem dışsallık unsurunu tesis eder: "Biz de çok geçmeden kapılıp gidiyoruz vücut vücuda gelmiş, çekingen soluyuşlarıyla içten bir şekilde dinleyen kalabalığın duygu seline" (197/132); "Sanki rahatsız olan bireyler ulusun kocaman sıcacık yatağında birden keyiflerince uzanıp geriniyorlar" (203/138). Josefine'nin şarkı söylemesi aslında "bir şarkı söylemekten çok, ulusal bir toplantı" (200/155); sonuçta Kafka'nın hikâyesi, politik felsefenin sudur ettiği gizemlerden, Rousseau'nun genel iradè bilmecesinden ve kolektif temsil paradokslarından türemiştir. Çünkü Josefine'nin sanatı, "neredeyse tüm ulusun tek bir bireye mesajıymış gibi yayılıyor; Josefine'nin ciddi kararların tam ortasında yükselen ıslığı, düşman bir dünyanın kargaşası içindeki ulusumuzun belirsiz varoluşu gibidir" (200/136). Bu nedenle Josefine, kolektifin kendini olumlamasının aracıdır: Ulusun kolektif kimliğini geri yansıtır. Öte yandan aynı anda emeğinin mükâfatı ya da aslında benzersiz farklılığı ve ulusa yönelik yeri doldurulamaz hizmetinin tanınması olarak (fiziksel emek muafiyeti) özel ve olağanüstü ayrıcalıklar talep eder.

Bunun Kafka'nın hikâyesinin en yüksek noktası olduğu söylenebilir; dahası bu demokrasi Ütopya'sının ürkütücü kayıtsızlığı, hiçbir yerde insanların ona bu bireysel farklılık biçimini bahşetmeyi reddetmesinden daha çarpıcı bir şekilde (ama herhangi bir tepkiye geçit vermeksizin) sergilenemez: "Halk onu dinliyor ama aldırış etmiyor" (204/140).

Bütün bir halk yerine tek bir kişiyle ilgilendiğimizi düşünelim: Bu kişinin sürekli Josefine'e boyun eğse de günün birinde bu uysallığa son vermek için yanıp tutuştuğunu, bu özverisinin doğal bir sınırı olduğuna yönelik katı bir inançla Josefine için insanüstü fedakârlıklarda bulunduğunu, evet yalnızca süreci hızlandırmak, sırf Josefine'i şımartmak ve taleplerinin nihai sınırına ulaşana kadar daha çok istesin diye cesaretlendirmek için gereğinden çok daha fazla ödün verdiğini ve tüm bunlar gerçekleştikten sonra da uzun süre atıl bırakıldığı için sert ama nihai bir hayır ile yollarını ayırdığını tasavvur edebiliriz. (205-6/141-2)

Bununla birlikte halkın bu anlamda birey ya da karakter olmadığı açıktır; ayrıca Kafka'nın olumlu ve olumsuz olana ilişkin mantıksal seçenekleri de, birinin diğerinin telafisi olarak açıklanabileceği bir etki tepki hikâyesi gibi ardıl ya da artsüremlî değildir. Bilakis bu seçenekler eşsüremlî ve eş zamanlıdır: Halkın özü, bireylere yönelik bu mutlak kayıtsızlıkta yatar. Josefine, halkın özünün ortaya çıkmasına neden olduğu ölçüde anonim olan ile tamamen demokratik olanın bu özsel kayıtsızlığının ortaya çıkmasına neden olur. Kimliği açığa çıkınca belirginleşen farklılığı, o mutlak kolektif özdeşliğin gücü ile hükümsüz hale gelmiştir.

Bu yüzden her şeyden önce büyük bir sanatçı olup olduğu düşüncesinin artık bir kesinliği yoktur (aslına bakarsanız "onu dinlememiz bile onun artık bir şarkıcı olmadığının tek kanıtı" olabilir [201/136]); doğrusunu isterseniz Josefine acınacak bir haldedir ve komik duruma

düşer (ama ona hiç gülmeyiz [198/133]), dahası çok çocukça tavırları vardır. Ne ki çocuklarımız çocukluklarını yaşamamıştır ve Josefine'nin temsil ettiği oyunun estetiğinin (farklılığının), yaşamlarımızda herhangi bir karşılığı yoktur. Sanatı da bu yüzden fevkalade muğlaktır: "İçinde kısa süren zavallı çocukluğumuzdan, bir daha asla yakalanamayacak olan kaybedilmiş mutluluktan [farklılık, yaşam koşullarına bütünüyle ters düşen bir sanat gerçekliği] bir şeyler barındırıyor olsa da günlük yaşamın hareketliliğinden, bu yaşamın küçük neşesinden, tarifsiz ama yine de birden ortaya çıkan ve asla yok olmayacak olan eğlencesinden de bir şeyler saklıyor [özdeşlik, toplumsal koşulları yansıtan sanat] (203/139)."

Çocukluk temasının işlenmesi bu nedenle ölüm ve nesiller temasının işlenmesiyle aynıdır: Çocuklar çocukluklarını yaşamamıştır ama "soyumuzun doğurganlığı", "bir diğer kuşağın hemen ardından gelmesine" neden oluyor; "çocukların çocukluklarını yaşamaya vakitleri yoktur"; demek ki çocuklar, yalnızca birbiri ardına gelen nesillerin geçiciliğini değil mutlak farklılıkları da abartırlar; çocuk olmaya vakti olmayan çocuklardır onlar: adeta bir önceki nesli her şeyden önce çocukluğu öğrenmekten alıkoyan olumsuz bir varoluşa sahiptirler:

Dahası bu okullardaki gibi aynı çocuklar değillerdir; hayır, daima art arda yenileri gelir, sonu gelmeden, ara vermeden, artık çocuk olmayan bir çocuk dışında neredeyse çocuk çıkmıyor ortaya; öyle ki bunun ardındaki yeni çocuksu yüzler, hâlihazırda o kadar hızlı ve yoğun bir şekilde kalabalıklaşıyorlar ki ayırt edilmeleri olanaksızlaşıyor. (201/137)

Ne var ki bu, genelde ve kolektif olarak ölüm anlamına geldiği gibi özelde de Josefine'nin ölümü demeye gelir: Peki Josefine eşsiz biriyse, ondan geriye ne kalabilir? Dahası hikâye burada kendi aleyhine döner ve galiba her zaman olduğu gibi genel ve anlatisal olmayan bir niteliğe sahip düşünceler ortaya koyduktan sonra yönünü zamansal olana doğru

değiştirir (“bu bir ya da iki gün önce oldu”); bu noktada da mutlak topluluk Ütopyası ile eşsiz olan ve olay arasındaki mutlak gerilim kadar Josefine’nin tarihsel varoluşuna yönelik derin paradoksun da altı çizilir. Sanırım Josefine o zaman tarih olacaktır, tıpkı söyledikleri gibi; yalnızca bizim tarihimiz yok, bu nedenle tarihçilerden nefret ediyoruz. Tarihsel haşmeti bu nedenle unutulacaktır: Josefine, “ulusumuzun kahramanlarının yarattığı izdihamda mutlu bir şekilde kaybolacak ve çok geçmeden, bizler tarihçi olmadığımızdan, kefaret seviyesine çıkacak ve tüm kardeşleri gibi unutulup gidecek” (209/145). Farklılık, sadece bir anlığına açığa vurulabilecek özdeşlik tarafından yok edilir. Ütopya, –prensip olarak bireyselleşme gerektirmeyen hayvanlar için içerdiği–nin aksine– tam da bu türün unutkanlığından ve kayıtsızlığından ileri gelen yücelmedir; Ütopya, yoğun ölçüde olumlu bir güç, demokratik topluluk yaşamının en temel olgusu olarak anonimlik ve bu anonimlik, bizim Ütopik olmayan ya da Ütopik öncesi olan dünyamızda ölümün adı ve tasviriyle maruf bir anonimlik. Sanırım tıpkı Kafka’dan olduğu gibi *Çevengur*’dan da bu türden bir Ütopik yeniden eğitim için bir kaynak olarak yararlanabiliriz.

KISIM ÜÇ

Postmodernizmin Kısıtları

Bu bölümün düzenleyici çerçevesi, giriş bölümünde de belirttiğim gibi yapısal değilse de tipolojiktir: Çerçevenin kendisi bir argüman olup, postmodernizmin kendi kendine sık sık kâfi derecede methiyeler düzmesine neden olan zengin üslup çokluğunun bir sistem oluşturacak eğilimler şeklinde tasnif edilebileceğini göstermek için tasarlanmıştı. Bu anlamda bir sistem, özgürlük ve belirlenimdir: Düşüncenin yanı sıra imgesel izdüşümün de çerçevesini belirleyen praksisin nihai sınırlarını takip etmenin yanı sıra (yalnızca dile getirdiği duruma yönelik yanıtlar şeklinde mümkün olan) bir yaratıcı olanaklıklar kümesi ortaya koyar. Yani doğruysa yalan söylüyordur ve ne onunla kuşatıldığımızı bilmenin ne de içinde bulunduğumuz sınır hattını çizmenin bir yolu vardır. İlâveten böyle bir tasarı nesnel olmayı istese de ideolojik olmanın ötesine geçemez: Zira modern yapının, kafamızda yer alan türlerin muhtelif sistemlerinin imtiyazlı keşfiyle uyuşmadığını dikkate alarak çeşitli türlerin gerçek varoluşunu nasıl ayırt edebileceğimizi düşünmek, gerçekten de zorlaşır. Aslında burada suni bir sorun vardır: Kendi gözümüzü bilfiil vurgulayıp vurgulamadığımıza yönelik rahatsız edici kaygı, gözümüzün kendisinin kurgulama nesnemiz olan Varlık sisteminin bir parçası olduğunun hatırlanmasıyla kısmen bastırılabilir. Gözümüzü bu muazzam Varlık sisteminin bölgesel bir parçası olarak vurgulamış olmak, mağaradaki son cılız ışık kaynağını, tamamen sön-

müş olarak bulmaktan daha iyidir! Aslında mimarların ve sanatçıların üretken sistemleri, bunları bir şekilde betimleyip tanımlayabilecek özellikleri düşünmek demek olduğundan aynı yerden gelir: Varoluşu bir hipotez olmanın ötesinde burada koşul olarak gereken Zeitgeist'in sonucu olarak hepsi tek parçadır ve şu ya da bu şekilde postmoderndir.

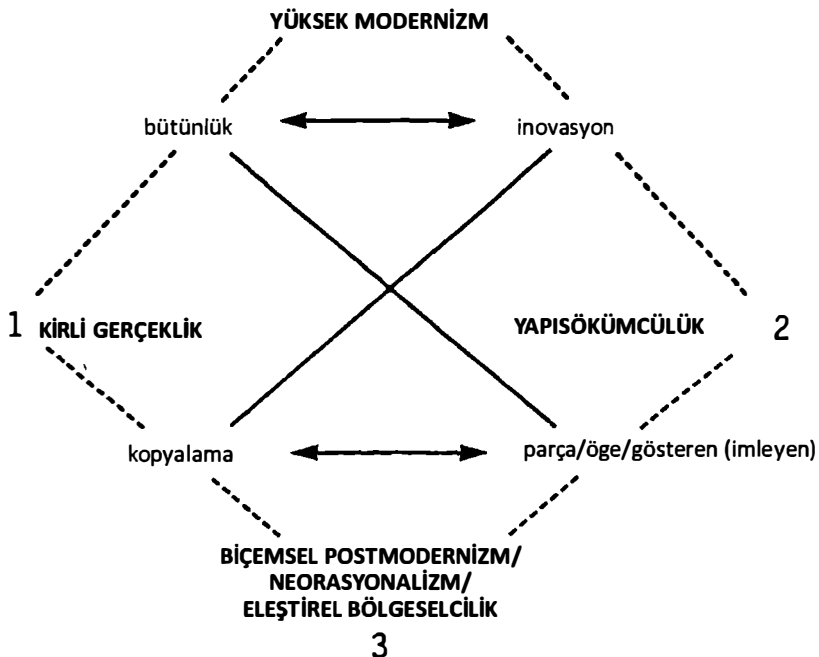
O halde bu belirsizlik anında, başka bir deyişle tanı da kendisinin semptomu haline geldiğinde kanıt olmadan (yani yanlışlanabilirliği hesaba katmadan) bu argümandan bahsetmeyi sürdürebilir miyiz? Göstergebilimsel dörtgenin özellikleri ve anlambirimcikleri, farklı sistemlerden eş anlamlılar biriktirmeye başladığında, sanırım doğru yönde ilerlediğinize dair bir inanç oluşuyor: Bu nedenle (yüksek modern olandaki) biçimsel yenilik ile çok daha ileriki dönemlerin kuramsal öncülüğü arasındaki benzerlik pekiştirilse de "kopyalama", "metinlerarasılık"ın salınımlarıyla yankılanmaya başlıyor. Bu örtüşmeler, işe yaramadığı için vazgeçilmeyi bekleyen yerel tarih kuramlarını ima eden bağımsız argümanlar gibidir. Bir tür hareketten gelen anlambirimciğin, bir diğerinkiyle örtüştüğü uğrak, zaten bildiğimiz (ya da bildiğimizi sandığımız) şeyi –kendisinin dış dünyaya yönelik bir izdüşüm olmaksızın çok daha fazla bir şey olmadığı şüphe uyandırmayan bir düşünceyle ilgili temel korkuyu– bir kez daha doğrulamanın ötesinde yeni yorumları beraberinde getiren bir tür keşif yoludur.

Yine aynı nedenle yanlışlanabilirlik, burada, var olmalarına ve dikkat gerektirmelerine karşın mevcut sistemde hiç yer bulamayan özelliklerden, karakterlerden ve anlambirimciklerinden oluşan bir listenin ortaya çıkışıdır. Bu itiraz tarzının, tasarımı çürütmek yerine basitçe önemsiz hale getirdiği söylenebilir. Öte yandan kendisiyle eş zamanlı çelişkileri ve karşıtlıkları olan farklı bir tasarı önerilmişse, o zaman ortaya çıkan sonuç, başlangıç noktalarından birine son vermekten çok, benzer ancak hayal edilemez şekilde karmaşık bir şeye yol açma olasılığının daha fazla olduğu bir polemik –ve kanımca kısır ve muğlak bir şekilde de olsa mevcut hipotezin verimliliğini saptama eğiliminde olan bir çıktı– olacaktır.

Hegel'in düşündüğü ve gerçekleştirmeye çalıştığı şeyin aksine herhangi bir özelliğin kökenlerinin hikâyesi, –eşsüremlî doğasından dolayı– göstergebilimsel dürtüye rağmen şeyin kendisinin dinamiklerini aydınlatmak için yeterli gelmeyecektir: Dolayısıyla dogmatik olmayan bir şekilde başlamanın daima bir zorluğu vardır; bu nedenle kavramın kendi mantığını izleyip modernizmin postmodernizm durumu olduğunu ve postmodernizmdeki herhangi bir gelişme için başlangıç noktası teşkil ettiğini öne sürerek bu sorundan uzak duracağız. Bunlar, daha detaylı bir incelemenin ardından genellikle modernizme atfedilen özelliklerin tersinmeler, olumsuzlamalar ve iptaller olduklarını kanıtlayacaktır. Bu işlemin amaçlanmamış sonucu, postmodernizmin ne olursa olsun modernizmden çok da ileri bir şey olmadığı (ya da modernizmin başarılarına nazaran parazit veya gecikmiş bir şey olduğu) vargısıdır. Bu tür bir görüşü onaylamayı istemiyorum lakin en azından başlangıcında, yüksek modernizmin olumsuzlamasının, tersinmesinin ve iptalinin, tamamen farklı bir şey üretme sürecinde olsa da ilk postmodernlerin üstesinden gelebileceklerini düşündükleri şey olduğuna yönelik hipotezi benimseyerek bundan kaçınabiliriz.

Bu da burada yüksek modernizmi telaffuz ederek başladığımız ikili anlambirimciklerinde olduğu gibi görünüyor: Her ikisi de mevcut postmodern kanaat için rezalettir; o kadar ki yüksek modernizmin temel özelliklerini ya da anlambirimciklerini bir tür yarı tanrısal içtepide konumlandırarak başlamanıza müsaade edilebilir; öyle ki bu içtepiyle bütünlük olarak adlandırılan bir arzu, imkânsız da olsa bir şekilde inovasyon ya da yalnızca Yeni olarak adlandırılan bir arzuyla birleşir. Bununla birlikte tam da bu noktada, bu iki şeyin arasındaki durumun çelişkili bir gerginlik olduğu kadar bir karşıtlık olarak düşünülmesinin nedeni sorunu da kaçınılmaz olarak karşımıza çıkar. Bu, modern olanın kendisinin skolastiklerini ortaya çıkaracak çok ilginç bir sorudur: Ben burada yoğun monat bir üslup yapısı olduğunu, bütünlük kategorisinin biçim ve görünümü olan görüngübilimsel dünyanın, Proust ve Joyce edebiyatından Frank Lloyd Wright ve Mies'in mimarisine,

Wagner'ın *Gesamtkunstrwerk* ya da Schoenberg'in posttonal sistemin-den Kandinsky veya Malevich'in mistik sistemlerinin ve Picasso'nun değişken çokluklarının oldukça farklı harmonik bütünlüklerine kadar büyük modern sanatçıların tamamını içine aldığını varsayıyorum. Varsayımım doğruysa söz konusu sanatçılar, doğrudan doğruya öncellerinin şu ya da bu tekniğini ya da özelliğini geciktirmeden onarıken dikkati bu sanatçıların artsüremli özgünlüklerinden uzaklaştıran şey, tam da bu yoğun monat çabalarıdır diyebilirim (öyle ki onarım ve anlık bölgesel gözden geçirme, Rus biçimcilerinin bilindik ifadesiyle bir çeşit geniş estetik "araç motivasyonu" olarak yeni bir çalışma yanılması yaratır). Bu iki bakış açısı, muhtemelen tercih edilebilir yegâne bakış açısıdır: Yine de, daha önce yola çıkmış olanı iptal edip yeni şimdi için sabırla yeni bir Novum inşa ettikleri için bahse konu eserleri oldukça farklı bir yöne –artık Spinoza tarzında yoğun, kendine yeten ebedi tözlere, dayanıklı bir artsüremli zincirdeki ve modern olanın telosundaki uğraklara doğru– doğru değiştiren uçuş hatları açarlar.



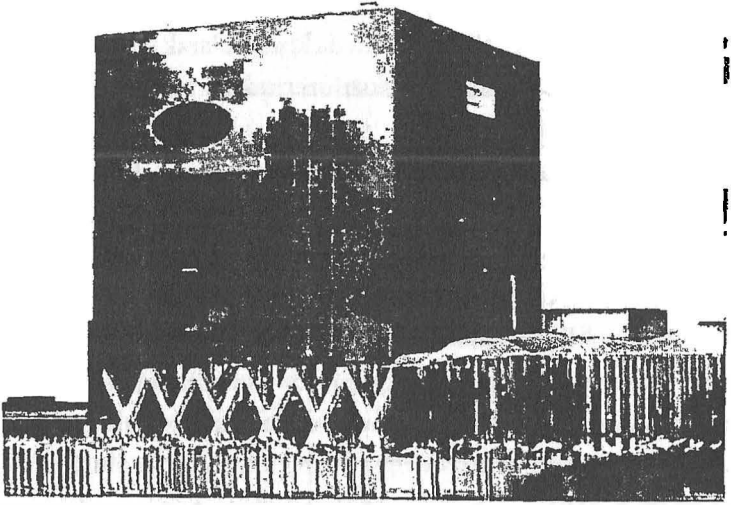
I

Ne olursa olsun bu başlangıç noktası, Bütünlük ve İnovasyon kategorilerinin postmodern çağdaki durumu hakkında ilginç sorular ortaya atmaya başlar. En azından bunlardan ilki söz konusu olduğunda Bütünlük kategorisini, eserlerin çarpıcı şekilde ve ansızın daha büyük biçim ve daha büyük yapılar projesine döndüğü çağdaş (ya da postçağdaş) mimari ışığında ele almak uygun görünmektedir. Rem Koolhaas, (*Delirious New York* başlıklı dikkat çekici kitabında) Birleşik Devletler'e yönelik başlangıçtaki (kuramsal) ilgisini, Avrupalı ulus devletlerin ve bilhassa memleketi Hollanda'nın daha dar sınırlarında pratik olarak gerçekleştiremediği büyük ölçekli çağrısının bir tür entelektüel yüceltilmesi olarak nitelemiştir. Avrupa'nın bütünleşmesi, bu durumu bir süre sonra ansızın deşerek bu büyük projeyi, uygulanabilir bir olasılık haline getirdi. Koolhaas da özellikle Paris'te bulunan Fransa Millî Kütüphanesi'nde ("la très grande bibliothèque") ve bir süre sonra "Manş Tüneli" ile rekabet etmek zorunda kalacak yük gemisi hatlarının Avrupa'ya giriş noktası olan Belçika Zeebrugge'deki Deniz Terminali için yaptığı görkemli tasarımlarda bu olasılığı coşkuyla kucaklamıştır. (Bu tür projeler arasına Karlsruhe'daki Sanat ve Medya Merkezi ile Lille'deki Lille Grand Palais'nin yanı sıra Agadir'deki Kongre Merkezi'ni dâhil edebilmek de epik bir içtepi olan şeyin lirik yanını somutlaştıran –ve biçimsel olarak en az bunlar kadar ilginç olan– kişisel konutlarla apartmanları ekleyemeyiz.)

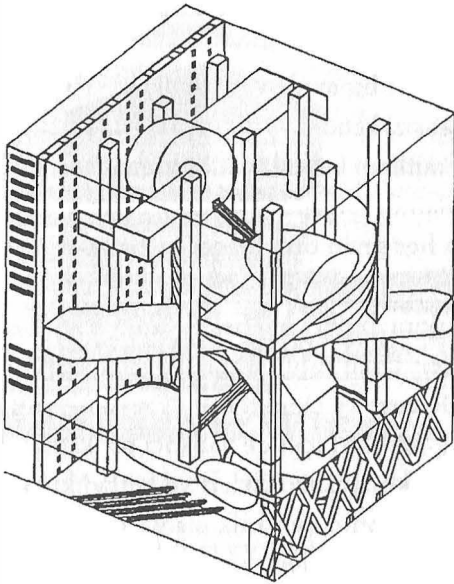
Böylesi projelerin bizim için önemi, her ikisinin de bütün bir dünyayı kendi içlerine dâhil edecek iradeyi oldukça farklı yollarla cisimleştirmiş olmalarıdır: Biri kütüphanedeki bilgiyi ve muhtelif gösterge geleneklerinin diğeri ise bunun bir başka kabulünün, yani nakliye ve fiziksel nakil sürecinde ortaya çıkan çok parçalı medya durumunun dünyasıdır. Bu kamu girişimleri, modern projeden farklı olarak özel

hayatın dışlanması vurgulamalı ve özel mülkiyetin, sivil toplumun sona ermesinin ardından yaşayacağı paradoksları da (bir yandan bilgi mülkiyetinin diyalektiği diğer yandan da kişisel olarak sahip olunan bir kamusal uzamın daha klasik çatışması üzerinden) muhakkak yeniden birleştirmelidir.

Bizi şimdiki bağlamda ilgilendiren şey, bu yeni projelerin; kuşatma, birleştirme, aktarma ve son olarak bütün eski biçimlerin şu veya bu şekilde ima ettiği iç ve dış ikilik gibi daha eski modernist kategorilerde yarattığı değişimin sonucu olan başkalaşmadır. Misal Fransa Millî Kütüphanesi'nin yerleşim alanı olan muazzam kutu, birazdan değineceğim gibi biçimin tekdüze doğası gereğince biçimsel algıdan tamamen kurtulmaya çalışarak dış görünüşüne ya da formuna yönelik geleneksel kavrayışları, büyüklüğüyle reddeder. Bu biçimsiz olanın olumsuzladığı şeyin büyük modernist Le Corbusierci kavramlar olduğunu düşünüyorum zira bu kavramlar, sertliklerini örtüp işlevlerini estetik olarak içlerindeki çok farklı gerçekliklere tekabül edecek şekilde sürdüren iç kısım ile iç kısmın dış tarafındaki plastik çizgiler ve duvarlar arasındaki temelde dışavurumcu ilişkiyi ortaya koyar. O halde bu; (burada serbest plandan dolayı kaldırılan eski odalar gibi) çeşitli fiil biçimlerinin varoluşsal ve uzamsal özelliklerinin, bir bakıma dış yüzeylerin, görselleştirme ve fotoğraflanabilme özelliklerine sahip çok farklı malzemelerine aktarılması dolayısıyla bir tür yorumbilimsel estetikti. Bu dışavurumcu karşılıklılık fiilen alegori-öncesi ya da simgesel bir karşılıklılıktır (ve bunu, Althusser'in meşhur "dışavurumcu nedensellik" kavramının kesinliğiyle, düzen konusunda ciddi anlamda Althusserci bir tanı kavramına dönüştürmek isteyenler olacaktır); bu, temsil (ya da aktarım) sorununun kendisinin ortadan kalktığı bir tür birebir eşleşme sorunudur; öyle ki bizi, Venturi'nin binadan çok heykele (daha doğrusu bu durumdan utanıp kendilerini heykel kılığına sokmaya can atan binalara) benzediğini söylediği bu doğal olmayan ya da postdoğal aralıktaki Corbusierci biçimlerin yeni tür doğasındaki dirilikle karşı karşıya bırakır.



Koolhaas'ın geniş ölçekte ürettiği bu yeni konsept, *kıyaslanamazlık* açısından formüle edilebilir. Burada işlevler, odalar, iç kısım, iç uzamlar, pek çok gezgin organ gibi devasa taşıyıcılara bağlıdır. Gerçekten de bu model onları; muazzam, şimdi neredeyse yarı saydam bir küpün içinde bir çeşit X-ışını varlığına sahipmiş gibi gösteriyor. Koolhaas, bu nadir, geleneksel olamayan varlık biçiminin simgelemesi için gerçekten dikkat çekici bir şekil yarattı: "Bu blokta" diye başlıyordu sözlerine "başlıca kamu alanları, yapıların olmadığı bilgi cisminde oyulmuş boşluklar olarak tanımlanır. Bunların her biri, bellekte yüzerken teknolojik plasentaya sahip çoklu embriyolar gibidir" (*El Croquis*, s. 68). Bu arada büyük ölçekli muhtelif projelerin içeriği de hayal edilebilir tüm geometrik biçim ve cisimlerin bir seçkisi olarak görülebilir: katı cisimler, koniler, küpler, piramitler, küreler gibi gelişigüzel derlenmiş muazzam bir derleme; öyle ki bu derleme, (kötü şöhretiyle ün yapan "tüm sınıfların sınıfı" vecizinde olduğu gibi) içeriğinin barındırdığı ve derlendiği şey, geometrik türlerin ya da kategorilerin hiçbirine girme-

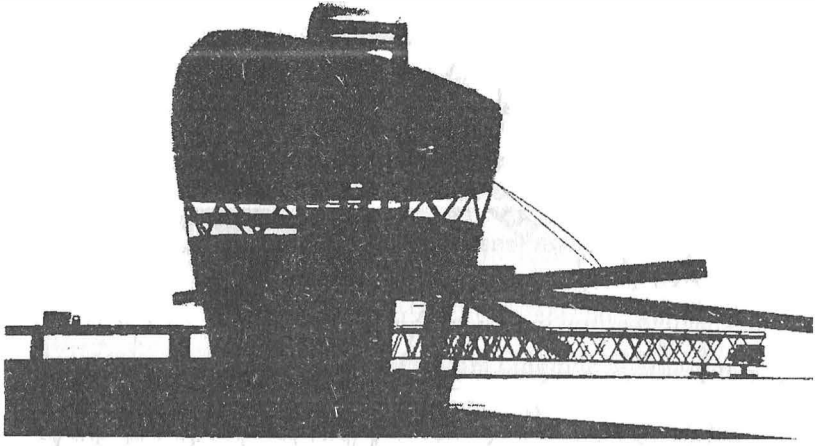


diği gibi dışlayıcı bir şekilde “blok” olarak adlandırılmalıdır. Böylesi bir modelin ya da maketin özüne yönelik bazı şeylerin ayrıca ele alınması gerekir zira parlak fotoğrafik plaka ya da renklendirilmiş imaj bir yana “kâğıt mimarisi” ile birlikte mutlak stereometrik çizime özgönderme yapar gibidir; bu projeler, sanki aslında Platon’un ideal “modeli”ni gerçekleştirme amaçlamaktadır.

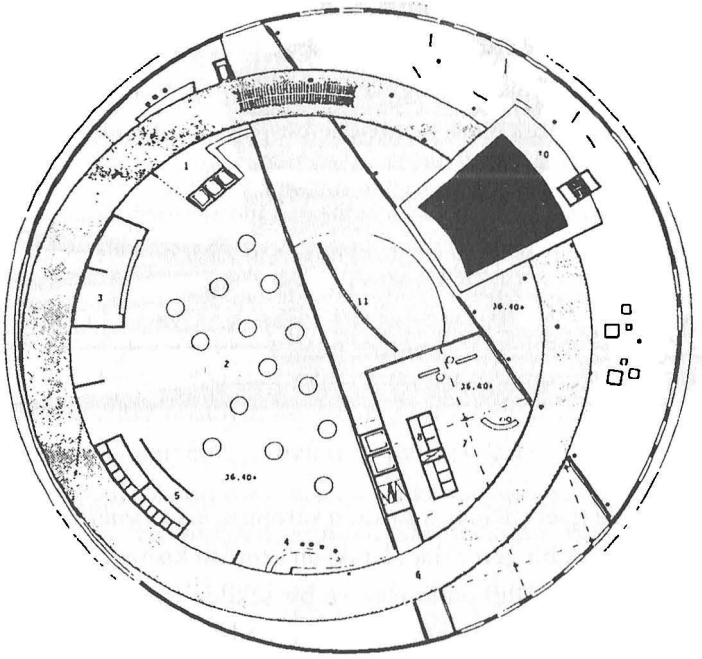
Bu yeni “gezgin organ” kategorisinin ortaya çıkışı, biçimsel olarak Corbusierci bir dışavurumcu karşılıklılık olanaklılığına ilişkin nihai yanılsamayı sorunlaştırıp sonunda yok etmiştir. Öte yandan bu, aktarım kategorisinin kendisini zayıflatmanın ötesinde onu, kod çevrimi biçiminde yeni bir kavramsal parlaklıkla güçlendirir. Tıpkı iç şekillerin ve organların, uzamda birbirlerini sükûnetle özleyerek ya da birbirlerine dokunmadan iç içe geçerek bir arada var olması gibi –aynı şekilde ilişkili oldukları faaliyetlerin, örneğin yemek yerken kitap okumak ya da konferanslara katılımı birlikte imgelerin tüketimi gibi faaliyetlerin birbiriyle çakışmadan örtüşen çok boyut taşıması gibi– bu

uzamsal eş zamanlılıkta kıyaslanamaz balmumu düşüncesi ve onunla birlikte herhangi bir tekil boyutun bilinenlerini bir diğerine aktarma dürtüsü ve iradesi de bir arada var olmaktadır: Söz konusu olan, gerçekleşmesi imkânsız, kendi hayal kırıklıklarından beslenerek git gide kod çevrimi kavramının kendisine dönüşen bir içtepidir. Bu, geleneksel ideolojik anlamda organik (tam bir bedeni, organik bütünlüğü ve uyumu) olan her şeyin ötesine geçer; hatta organik olana yönelik modernist kavrayışı sınırları ötesine zorlar (Joyce'un her bir organın temel işlevsel farkını, bu organı, her organın fiilen özerk kısımlarının her birinin kökten farklı üslup dinamiklerine atfederek vurgulaması gibi). Burada, Deleuze ve Donna Haraway'in nev-i şahsına münhasır bir şekilde –ama her ikisi için de yabancı bir kategori olan bütünlük kategorisi içinde– kuramlaştırdıkları ve kutladıkları şeyin, daha açık bir deyişle organik olanın mekanik olanla kesin bir biçimde yeniden birleştirilmesinin ve yeniden kimliklendirilmesinin varsayıldığını söylemek gerekir.

Bununla birlikte “bir top ile bir koni arasındaki kesişme noktası” (*El Croquis*, s. 80) hissi veren yapısı ve yarı plastik yarı metal büyük bir kozmonot başlığıyla Zeebrugge Terminali; *rose des sables*'e benzeyen giriş çıkış şeritleri ile birlikte otel ve ofis binası gibi tüm eski yapıları, Los Angeles şehir merkezindeki büyük Figuera hemzemin geçidi misali, büyük bir titizlikle birbirine geçmiş olarak içerir: Belki de bunlar, Koolhaas'ın sık sık yakındığı bu modern yapının, boru ve kablo tesisatı, “hizmetler” gibi diğer zorunlu iç parçalarıyla ilgili alegorilerdir (“Bir yapının üçte birlik bir kesitine tekabül eden ve bütçenin %50'si anlamına gelebilecek bir bileşenin mimari düşüncenin erişemediği bir yerde olması akıl alır bir şey değildir” [13]). Dahası Koolhaas bu sorunsalı başka bir yerde, (Birinci Kısım'da tartıştığımız) asansör “kuramı”nda bir ikilem olarak değil de bir fırsat olarak gereğinden fazla vurgulamıştır; zira asansör kuramında bu tür bir merkezi mekanizmanın varoluşu, heterojen ve harici olanı yönetilebilecek şekilde bir araya getirmenin bir yolunu sunmaktadır.



Yine de içsel çokluğun zorunlu varoluşu, *heterojenlik* kavramıyla ele alınamayacak bir gerçeklik olarak, en azından kısmen devam eder zira çokluk burada dâhil edilmekte ve bir şekilde içerilmekte olup ayrıca bir dönem daima bir zemine işlenen figürler ya da sanatsal biçimde ve uyum içinde bir araya getirilmiş ve inşa edilmiş gruplar olarak bireysel parçalar arasındaki ilişkiye dair yepyeni bir kavramı anırtır. Öte yandan burada gezgin kelimesi; perspektif, katmerlenme, sanatsal kontrast, düzenleme ve birbirine benzeyenlere ilişkin daha geleneksel konseptlerin sona ermesi şöyle dursun, böylesi bir zeminin kökten yokluğu anlamına gelir. Ne ki bu şimdi; parça ya da unsur veya bileşen açısından hâlâ kesin konuşmamamız gereken yeni bir kategori ve dolayısıyla (daha sonra göreceğimiz gibi diğer postmodern ya da postçağdaş mimarlar için oldukça farklı bir durum ve oldukça farklı bir biçimsel sorunlar kümesi tanımlayan bütünlük kategorisinin mutlak çelişkisi gibi bir şey oluşturarak) kendi içinde göstergebilimsel bir konum üretmeye başlar.



METROPOLİTAN MİMARLIK OFİSİ
"ZEEBRUGGE" DENİZ TERMİNALİ



LOBI

- | | | | | | | | |
|-----------------------------|------------------|----------|-------|------------------------|------------|-----------|--------------|
| 1 OTEL LOBİSİ | 2 RESTORAN | 3 MUTFAK | 4 BAR | 5 TUVALETLER | 6 RONOGANG | 7 BÜROLAR | 8 TUVALETLER |
| 9 SERGİ SALONU/PROHOTIEVLAK | 10 SİNEMA SALONU | | | 11 SİNEMA/VIDEO EKRANI | | | |

Biz yine de dikkatimizi şimdilik göstergebilimsel dörtgenin farklı bir yönüne çevirmeliyiz çünkü Koolhaas, şu ana kadar ele aldığımız ha-liyle, eğer eseri yalnızca bütünlük arzusu bağlamında nitelendirilirse, yeniden modernist paradigmanın kendisinde özümlenme riski taşır (aslına bakarsanız bunu kendisi de bir parça nostalji kabul edecektir). Bunun önüne geçmek için eserinin diğer müessir –daha kesin bir ifa-deyle modern olmayan ya da modern karşıtı– özelliğini, *kopyalamanın* sonuçları ve *kopyalama* sorunlarıyla; başka bir deyişle bu denli büyük ölçekli olsa bile yapının içine sokulduğu kent dokusu ve kültürel örün-tülenmenin gerektirdiği uzlaşma yükümlülüğüyle ilişkilendireceğiz. Öte yandan Koolhaas için, tüm diğer tutarlı modern sanatçılar için ol-duğu gibi bu doku meselesi, gerek tekil yapıyı gerekse genel itibarıyla kente özgü olanı belirtebilecek bir ifade olarak büyük ölçek meselesiy-le gerçekte aynı şeydir. Şayet modern mimarinin ayırt edici özelliği, mimari olanla kente özgü olan arasındaki radikal kopuş ikilemiyse, bu durumda kopyalama kavramı, söz konusu aralığı sentez ya da yeniden inşa ile değil de yeniden kopyalama (veya Peter Eisenman'ın kavramı-yla söylersek *ölçekleme*) yoluyla vurgulamanın orijinal bir yolu olarak okunabilir.

Öte yandan bu; Venturi, Scott-Brown ve Izenour'un birlikte ka-leme aldıkları ve çağdaş kuramın klasik metinlerinden *Las Vegas'ın Öğrettikleri*'nden çıkarılan bir çözümdür (Bu çalışmayı münhasıran mimari bir çalışma olarak sınıflandırmak yanıltıcı olacaktır; eser, yeni ortaya çıkan "kültürel çalışmalar" için bir manifesto olarak da okunabi-lir). *Las Vegas'ın Öğrettikleri*, mimari yüksek modernizminin, modern sanayi şehrini, büyük mimarinin üstesinden gelmeyi görev addettiği bir patoloji olarak gördüğü öncülünden yola çıkar; büyük modern yapı bunu, o hastalıklı kent dokusundan –ölü bir Orta Çağ kentinin sağlıksız, kötü kokan, havasız, ruhsuz ara sokaklarından ve modern bir yığılmanın yarattığı sanayi gecekondularından (bu sokakları tamamen ortadan kaldırmak, bunların hepsini neşeli bir yıkım eylemiyle güneşe

ve temiz havaya açmak ve bir zamanlar en aşılmaz *kira kışlalarının*²⁰ ve parke taşlarının ağırlaştırdığı yerlerde, zeminlerinde kadim dünyadan, yaşlı Avrupa'dan ve 19. yüzyıldan kaçışın, onlara karşı isyanın ve bu zamanları reddetmenin bir sembolü olarak duran *sütunların*²¹ üzerinde yükselen gökdelenler dikmek en iyisidir)– radikal bir ayrılma ve kopma edimi ile yapmaya başlar.

Gelgelelim Amerika'da 1960'lardan geriye dönüp baktığımızda radyo ve (denizde bir şehir gibi ışıldayan) transatlantik okyanus gemilerinin yarattığı coşkuya benzeyen tüm bu modernleşmiş heyecan, saf kaymak tabaka seçkinciliğinde yavanlaşır; göçmenlerin cahilliğinin, yokluktan pis olmalarının, çok konuşmalarının ve saygısız olmalarının ürettiği antipati (vardır, söz konusudur ya da bağlamı karşılayan önemsiz bir eylem ekleyelim). Bu anlamda estetik tutum, artık kabul etmediğimiz soylular²² aristokrasisinin maskesini çıkararak onun toplumsal ve siyasal yüzünü sergiler gibidir. Doğrusunu söylemek gerekirse *Las Vegas'ın Öğrettikleri*, sarahaten meselenin dilbilimsel yorumuna çözüm getirir. “Mağlup” kent dokusu (“Ölümün bu denli felakete yol açacağını kim düşünürdü?”), aslında cahilce konuşma ile bozuk ifadeler karışımından daha fazla bir anlam ifade eder; bir nevi yaşayan dildir; kendiliğinden öğrenilip konuşulabildiğinden gerçekten de kent mimarı bunu konuşmalı ve daha saf ve daha az yabancılaştırmış olmasına dayanarak yüksek modern bir bireysel dil keşfetmemelidir (bu tür bir yabancılaştırma kuramı şimdi eski elitlerin muhafazakâr kültürel pathosuna benzemektedir).

20 *Mietskaserne*; 19. yüzyılda, özellikle Berlin'de kiralama sistemiyle farklı toplumsal tabakadaki insanları bir araya getiren dar ve uzun masif apartman binalara verilen ad (ç.n.).

21 *Piloti*: Le Corbusier'in modern bir yapının görülebilen sütunlarını anlatmak için kullandığı kavram; ona göre *piloti*, modern mimarının elzem unsurlarından biridir (ç.n.).

22 Ivy League (Sarmaşık Birliği); ABD'nin kuzeydoğusunda Brown Üniversitesi, Columbia Üniversitesi, Cornell Üniversitesi, Dartmouth Koleji, Harvard Üniversitesi, Princeton Üniversitesi, Pennsylvania Üniversitesi ve Yale Üniversitesi'nin oluşturduğu birlik (ç.n.).

Bizi (ulusal Amerikan olandan seküler modernleşmiş olanı ayırt etmenin zor olduğu) yöresel bir mimariye teşvik eder gibi görünen bu enfes duygular, çok geçmeden kendilerinden yeni sorunları ortaya çıkarmaya başlar. Şimdi bu kent dokusunu ıslah edip değiştirmek yerine desteklemek gerekse de bu dokunun ruhunu taşıyan tekil bir yapının durumu, artık “aynı dili konuşsa” bile daha az belirgindir: Neticede mesele basitçe aynısından daha fazla koymak ise kim mimarlara ihtiyaç duyar? (Bu galiba herhangi bir müdahale tehlikesi taşımayan bir süreç; en azından Amerikan şehrinde). Venturi, bu soruya yüksek modernin merkezi kategorilerinden İroni’yi öne çıkararak yanıt verir; bu anlamda yeni ve mimar tarafından tasarlanmış yapının, güçbela fark edilebilen bir ironik mesafeyi kat ederek kendisini kuşatan yaşayan dilden nispeten ayrışıp konuşurken ortaya konan özbilincin, konuşma dilinin bilindik taşkınlığını örten minicik tırnak işaretleri gibi en yoğun ve saf haliyle belli belirsiz öne çıktığını ileri sürer. Venturi’nin temas ettiği noktayı anlıyorum, da bunun pek işe yarayacağını düşünmüyorum özellikle de ironinin kendisinin, geleneksel anlamda tam da bizim kaçmamız gereken o kibir abidesi kaymak tabakanın silahı olarak bir gösterge niteliği taşımasından ötürü.

Bu soruya, bütün bir Rilkeci “yaşam döngüsü”nü temsil eden modernist heykel “abidevi ördek”ten yola çıkarak etrafını çevreleyen kırsal alanlardan her zamankinden daha çok beslenen bu yaşayan dilde meydana gelen gelişmelerin mucizevi uzaklığını ve otobanlarını yücelttiğimizi düşündüğümüz yüksek modernist düşmanın bir simgesi olarak bütünlük kategorisine dönmemizi sağlayan daha farklı bir yanıt verilebileceğini düşünüyorum. Bu yeni “doku”, (artık geçmiş görünen) bir an için kaos kuramı bağlamında da tanımlanmıştı: konuşmayı öğrendiğiniz (Afrikalı Amerikan Yerel İngilizcesi gibi) yaşayan bir dil değil yeni evrenin meşru bir şekilde gösterdiği yolun dış kenarı, homojenlik ve standartlaşma değil (piyasanın kendisinin serbestliğiyle tutarlı) sahibici bir postmodern heterojenlik. Artık bu yeni tikel yapı, dikkatlice seçilmiş bir sözcük gibi “içine yerleşeceği” bir dokuya bile sahip

değildir: Artık yaşayan bir dilin dilbilimsel ürününün konuşmasının bir bölümünü oluşturma seçeneğine sahip olmadığından, daha ziyade bu dilin çevresindeki kaosu ve kargaşayı *kopyalamakla* yetinmelidir. Öte yandan bu şartlar altında tikel inşa, modernist tavrın tersinmesinde bile bütünlüğü yakalamak için yeniden bir çağrı bulabilir. Hegel'in baş aşağı dünyasında olduğu gibi Le Corbusier de düşmüş gerçek koşulların ve onların Ütopik dönüşümlerinin karşısı olan bir küçük evren ortaya çıkarmak istemişti; kısaca "kirli gerçeklik" olarak anılacak olan şey, şimdi bu koşulları kopyalayan ve dışarıdaki tehlikeli dünyanın tüm karmaşık libidinal özgürlüğünü yeni kapalılık türü içinde taklit eden bir küçük evren sunmayı amaçlayabilir. Bu, lunaparktan alışveriş merkezine geçiştir: Artık özel polis²³ ve gizli kameralar, eski kolektif deneyimin kuralsızlığını denetleyip onu estetik ve postmodern alımlama için erişilebilir hale getirir. Bu arada kopyalama da, eski modernin depolitizasyonu; kurumsal iktidara, bu iktidarın güce ve sözleşmelerine rıza gösterme; toplumsal vicdanın yönetilebilir, pratik, pragmatik sınırlara indirgenmesi anlamına gelir; sosyalizm ve açık veren bütçelerin yanı sıra Ütopik olan da anlatılamaz hale gelir. Ayrıca yapı biçimlerinin oluşma tarzının, denilebilir ki tüm materyalist görüşler açısından kritik bir önemi haiz olduğu da çok açıktır; bilhassa bireysel evlerin iş hanlarına oranı, kent topluluklarının olanaklılığı ya da olanaklı olmaması, (genellikle özel ya da devlet üniversitelerinin, çağdaş yüksek sınıf hi-mayesinin en önemli uyarı kaynakları arasında olan bu muhafaza alanlarında bulunan) opera binası ve müze gibi kamusal yapılara ayrılan komisyonun oranı ve özellikle apartman ya da sosyal konutları tasarlama şansı. (Başka bir yerde Frank Gehry'nin elden geçirdiği, postçağdaş mimarının en dikkat çekici başarılarından biri olan müstakil evin, Koolhaas'ın biraz önce ele aldığımız görkemli yeni bütünlükleri gibi bu tür "kirli gerçekçilik"ın bir örneği olarak kabul edilmesinin de tamamen mümkün olduğunu söylemiştim.)

23 Private police; Amerika Birleşik Devletleri'ndeki özel polisler, güvenlik kuruluşları veya özel şirketler gibi sivil toplum kuruluşları tarafından kontrol edilen kolluk kuvvetleridir (ç.n.).

Modernist içtepinin bizim şemamıza göre muayyen ve sınırlanabilir payını koruyan bu eserlerin, bundan çok farklı şekillerde kopyalanma olanaklılığını araştırırken bu içtepiyi tam anlamıyla reddeden diğer, daha karakteristik postmodernizmlerden nasıl ayırt edileceğini kısaca göreceğiz.

Öte yandan başlamadan önce şimdi meselenin derinine inmeli ve az önce ele alınan bölüm ve bilhassa Rem Koolhaas'ın çalışması için seçilen bu tuhaf başlığı, uzun bir arasözle açıklamalıyız.

Kirli gerçekçilik, Liane Lefaivre'in mimariye uyguladığı, daha fazla uzlaşma ve yorumu hak eden davetkâr bir terimdir. Lefaivre bu terimi, Bill Buford'un *Granta* dergisi için kaleme aldığı son dönem Amerikan yazını, özellikle yeni Amerikan kısa hikâye yazıcılığı konulu makalesinde görmüştü; Buford'un, kendisini Mailer tipi varoluşçuluktan ya da yeni roman türü postyapısalcı uydurmacadan veya "büyük tarihsel önerme"yi kuran başka tür yazından ayırt ederek tanımlayabildiğini düşündüğü bu yeni eğilim hakkındaki değerlendirmelerini kendi ağzından aktarmak, daha değerli olacaktır:

Bu daha ziyade –dil ve mimiklerdeki yerel ayrıntılara, nüanslara, küçük düzensizliklere yoğunlaşan– farklı bir kapsama dair kurgudur ve birincil biçiminin kısa hikâye olması ve Amerikan kısa hikâye yazıcılığının canlanmasında dikkat çekici bir rol oynamış olması son derece uygundur. Öte yandan bu hikâyeler; sade ve kuru olmanın yanı sıra tüm gün televizyon başından kalkmayan, ucuz aşk romanları okuyan, Amerikan folk müziği dinleyen insanların adi trajedilerinden ibaret garip hikâyelerdir. Bu insanlar, yol kenarındaki kafelerde garson, süpermarketlerde kasiyer, inşaat işçileri, sekreterler ve aylak aylak gezen kovboylardır. Tombala oynar, çizburger yer, geyik avlar ve ucuz otellerde kalırlar. Çok içtiklerinden başları beladan kurtulmaz; araba çalarlar, cam kırarlar, cüzdan aşırırlar. Bunlar Kentuckyli veya Alabamalı ya da Oragonludur ama bana sorarsanız herhangi

bir yerden olabilirler: Abur cubur ve modern tüketimin sıkıcı ayrıntılarıyla darmadağın olmuş bir dünyanın serserileridirler. (“Introduction”, s. 4)

Bununla birlikte Lefaivre, bu ilginç yeni sloganı Gehry ve Koolhaas üzerinde deniyor, bu da zaten kavramda gedik açılmasına neden oluyor ya da bana öyle geliyor. Lefaivre, –kanımca oldukça haklı olarak– bu gediğin önemli ölçüde genişlediği *Bıçak Sırtı*’na atıfta bulunur; dahası buna “siberpunk” adı verilen yeni tür bilim kurguyu eklerseniz bu kavram, daha çarpıcı, doğrusunu söylemek gerekirse onarılamaz biçimde genişleyecektir. Öte yandan nesnesinin ne olduğunu dahi henüz bilmediğimiz bir terim ya da slogan, nasıl kendisini uygunsuz olarak gösterip karşılaştırılabilecek herhangi bir gerçekliğin ortaya çıkmasından önce dilsel bir hiçlikteymiş gibi derin anlamını tadil etmeye ve kendisini düzeltmeye başlayabilir?

Ben bunun, söz konusu sloganın kendi içinde çelişkili olmasından ve yapısının iç dinamiğini dışavurmasından kaynaklandığını düşünüyorum zira bu slogan, (“gerçekçilik” nasıl “kirli” olabilir ya da “kirlelenebilir” sorusunda olduğu gibi) iki boyutlu bir yapıya sahip gözüktüğü de *gerçekçilik* gibi bir terimi mimarlığa uygulamaya dönük herhangi bir beyan, daha baştan kendine has sorunları doğurur ve yeni varsayımlara yol açar; bu nedenle sloganımızın üçüncü bir boyutunun daha olduğu söylenmelidir. Ne ki gerçekçilikle bir tür mimesisi kastediyorsak, o zaman herhangi bir mimarının nasıl gerçekçi sayılabileceği meselesi, şüphesiz daha baştan belirsiz olacaktır: Le Corbusier’in beyaz duvarlarının, süslemedeki çileci yoksunluğun, Bauhaus işlevselciliğinin, herhangi bir anlamda Gotik yeniden canlanmadan veya neoklasisizmden ya da Gaudí’nin en çılgın fantezilerinden daha gerçekçi olduğu şüphesiz düşünülemez.

Venturi, Rauch, Brown ortak yapımı kopyalamadan türetilen bir mimesis ya da “yaşayan dili konuşmak”, kirli olsun olmasın mimari “gerçekçilik” konusunda daha ümit verici bir hat sunar gibidir; öte yan-

dan bunu kabul etmeden evvel, Buford'un tasvirinin uzamsal niteliklerine bir kez daha değinmekte yarar görüyorum: "Bütün gün televizyon başından kalkmamak"; "yol kenarındaki kafeler", "süpermarketler" ve "ucuz oteller" (neden moteller değil insan merak ediyor doğrusu) ile birlikte anımsatılır; yanı sıra basit suçlar, abur cubur ve modern tüketicilik de hatırlatılanlar arasındadır. Bunlar, dikkat çekmek gerekir ki süper devlette günlük yaşama ait, Birleşik Devletler'de yüksek modernizmin –gerek kuramsal gerekse pratik açıdan Pound, Henry James, Wallace Stevens ve Yeni Eleştiricilik etrafında örgütlenmiş olan ellilerin estetizminin– çaresizce kaçmakta olduğu benzer özelliklerdir; büyük modern yazarlarımızdan yalnızca Nabokov bu tür bir malzemeyi *Lolita* romanında işlemiş ve bu da romanı anında Büyük Amerikan Romanı haline getirmişti; hem de Nabokov aslen yabancıyken. Günlük yaşam malzemelerinde meydana gelen söz konusu dönüşümün, ikili bir süreç olduğunu düşünüyorum: Bir yandan kültür dediğimiz şeyin, medya ve günlük yaşamın bilgi temelinde yeniden örgütlenmesi yoluyla olağanüstü genişlemesini içeriyor. Burada (daha önceki "gerçekçi" uğrakta) henüz kültürel olmayan ya da kültür-öncesi görünen anlatı ham maddeleri, artık yavaş yavaş imgelere ve simülakrlara doğru bir dönüşüm sürecine girer gibidir. Bu sırada bu kapsamlı tarihsel kaymanın bir başka halkasında; temel özgüllüğü ve tanımı, büyük orta sınıfın kültürel yaşamından ve küçük kültürel tüketiciliğinden radikal kopuşuna dayanan bir yüksek edebiyat ya da edebi ve kültürel modernizm de, (bugün postmodern dediğimiz şeyin içinde) giderek yok olur.

Yüksek sanat ile düşük sanat arasındaki farklılık, tam da burada muğlaklaşmaya ve yüksek teknolojik medya üretiminin zarafeti de, sanatsal değere ilişkin eski kavrayışlarla mücadele etmeye başlar; ne var ki bu süreç, kent ile kır, metropol ile taşra arasındaki eski farklılıkların etkililiğini sona erdiren ve Birleşik Devletleri'ni bir uçtan diğer uca yeni çoklu otoyol sistemi ile standartlaştıran ve dolayısıyla Amerikan yaşamının tüm öğelerini metalaştıran bir başka süreçle bir arada var olur. Dolayısıyla günlük hayatın imgeleşmesi ve kültürelleşmesi

birlikte gerçekleşir ve kitle kültürünün zamanla Kültür'ün kendisiyle özdeşleşmesinden, modernizmin ya da kanonun sona ermesinden, popüler olanın ve nihayet postmodern olanın gelmesinden neredeyse ayırt edilemez hale gelir; kısaca modern elit kültürel biçimlerin, kitle tüketimine yönelik her türden büyük işletmelere ve kurumsal üretime bağlanması gerçekleşir.

Dolayısıyla Buford'un bahsettiği yeni edebiyat; günlük yaşamda, bir kurumsal kitle kültürünün kendi dehlizlerine ve yarıklarına nüfuz etmesiyle –ve o ana kadar istisna olarak kalan kalıntısız ve dışa kapalı yerleşim bölgelerinin herhangi birinin buna bağlı olarak kolonileştirilmesi ve bertaraf edilmesiyle– vuku bulan bu dönüşümü izleyen ve yansıtan bir edebiyattır; bunlar, tıpkı yüksek kültürün uzamları olduğu kadar çiftlik hayatının da etkisine maruz kalan bu dışa kapalı yerleşim bölgeleri, geleneksel köy ya da kolektif yaşamın klasik kent biçimleri olduğu kadar getto veya topluluk uzamlarıydı.

O halde Buford'un açıklamasındaki sorun, geç dönem kapitalizminin yeni ve ayırt edici bir kültürel eğilimi olarak özgülleştirmek, farklılaştırmak ve kutlamak istediği bu tikel kısa öykü yazarlarına yönelmesidir. Bu tür hikâyelerin karakterleri, diyor laf arasında, “Kentuckyli veya Alabamalı ya da Oragonludur ama bana sorarsanız herhangi bir yerden olabilirler”. Tamam, da iş tam burada düğümlenir ve asıl ilgilennemiz gereken de bu düğüm olacaktır: Bu karakterler herhangi bir yerden olamazlar zira Buford, kent olmayan alanları sıralamıştır. Aslına bakarsanız Buford'un yazarları, yeni bölgeselci olarak tanımlanan yazarlardır ve sloganı ile onu uygulamak istediği edebi nesneler arasındaki söz konusu gediği açan da bu olacaktır. (Hakikaten bizim tipolojik şemamız da, bu iki şey ne olursa olsun, kirli gerçekçilik ile yeni bölgeselcilik arasında çok net bir ayrım yaptığı ölçüde bu itirazı hararetle ve derinlemesine yansıtmaktadır.)

Yeni etnikçilik gibi yeni bölgeselcilik de özel bir postmodern yenisinden yerli yurtlulaştırma biçimidir: Yeni bölgeselcilik; bölgelerin (etnik gruplar gibi) kökünden yok edildiği –fakirleştirildiği, standartlaştırıl-

dığı, metalaştırıldığı, paramparça edildiği ya da rasyonelleştirildiği— bir durumda geç kapitalizmin gerçekliklerinden kaçış, dengeleyici bir ideolojidir. Bölgeselcilik ideolojisi, söz konusu kısa hikâye yazarlarının, bugünün süper devletindeki toplumsal yaşamın ve sosyoekonomik sistemin doğasını duygusallaştırmasıdır. Bu ideoloji kendi referanslarını, abur cubur paketlerinden oluşan molozları ve parçalanmış arabaların kırık camlarını da hesaba katarak, Kuzey Amerika yaşamının gerçekçi bir temsili biçiminde meşru kılmaya çalışmaktadır (zira bu temsil, aslında çok uzun bir zaman önce unutulup giden lakin yaşanmışlıklarımızda ifadesini bulan özgün bir bölgesel yaşamın ya da kent yaşamının sürekliliği konusunda Kuzey Amerikalılara güvence verebilir). Buford’un yeni bölgeselci yazarları, Buford’un kendi algısal eleştiri aygıtının da hakkıyla kaydettiği başka bir kritik ideolojik hamlede daha bulunarak küçücük ve önemsiz –ya da devletin ve egemen kurumların anlamsız ve bayağı olduğunu ilan ettiği– şeyleri, gerçek yaşamın ya da bir dönem otantik olanın uzamı olarak belgeler. Doğrusunu söylemek gerekirse bunun nedeni, hegemonik düşüncenin ve kurumsal değerlerin, Buford’un önceki paragrafta (“kahramanca ya da haşmetli” olan ve –Mailer ve Bellow, Gaddis ve Pynchon’u anarak– “buna karşın şişirilmiş, tuhaf ve hatta sahte görünen” “epik tutkular”ı içerir gibi görünen) “büyük tarihsel önerme” olarak nitelendirdiği şeyin değerinin artırılması olarak anlaşılmasıdır; bir başka nedeni de bu tür büyük ya da mega önermelerin kurumsallaştırılmış ve hegemonik olduğunun düşünülmesinin yanı sıra Devlet’in, yeni mikro kurguyu, protesto, başkaldırı, yıkım vs. olarak ambalajlayabilecek onay mührünü taşıdığının sanılmasıdır.

Öte yandan mevcut ideolojik tartışmalara aşina olan herkes, kendisini bu saygıdeğer anarşist konumun ardında gördüğünden bir parça farklı olanı tanıyabilir; dahası bu çok bilinen “bütünlüğe karşı savaş” tartışmasıdır ve postmodern bir Marksizm karşıtlığı bayrağı altında cereyan eden bu tartışma, (iktisadi sistemle değilse de) devlet iktidarıyla özdeşleştirdiğini iddia ettiği hedeflerin peşine düşer; gel gör ki gerçekte

bu hedefler, şimdi, geç kapitalizmin yadsınmasının ve radikal alternatifleri tahayyül etmeyi sürdürmeye yönelik Ütopik niyetin dağınık güçleridir. O halde bu polemik bağlamında değerlendiresek kendini önemsiz ve yerel olarak ortaya koyan şey, gerçekte bu küçük ve bütünlendirilemez olan parçanın, süresiz gruplaşmanın, bulanık kümelenmenin, tek kullanımlık, koşullu ve kurgusal ölçekli modelin yeni stratejik değeridir. Bu dikkate değer (kanımca bütünlük kavramının ve bütünlendirme eyleminin gerçekte ne olduğunun yanlış anlaşılmasına dayanan) savaşa katılmanın anlamlı olduğunu düşünüyorum ancak meseleyi burada temelde birbirlerinden uzaklaştıklarında oldukça farklı bir resim ortaya koyan birkaç farklı ve yalnızca dolaylı olarak ilişkili temel ideoloji birimlerinin, Buford'un önermesi ya da programı kapsamında birbirine dolandığını göstermek için gündeme getirdim. Yerel ve bütünlük meselesi, bizim daha kapsamlı tipolojimizde şüphesiz bağlayıcı anlambirimcikler ya da nitelikler olarak kalmaya devam edecek; bölgesel olanın çekiciliği, burada açıkça kaydedilmiştir ve nihai şemamızda kesinlikle kabul edilecektir; öte yandan şimdi, Liane Lefaivre'nin, başlangıç olarak üzerinde durduğu, Buford'un önermesinden çok mimari modeline daha yakın olan kirli gerçekçiliğin bir nebze farklı bir kavrayışının geliştirilmesi gerektiğini öne süreceğim.

Lefaivre'nin, bana göre Buford'un kısa hikâye yazarlarını zorunlu olarak modern gerçekliğin ve modern kültürün oldukça farklı (ve daha bölgesel ya da yeni bölgesel) bir sahasına sürükleyen tanımındaki can alıcı kısım; "siberpunk" adı verilen edebi analogisiyle uyum içinde, toplumsal imgelemimizi sakladığımız ve savruk yaşadığımız küresel sistemin (hiçbir etkin gerçekliğe sahip olmayan) muhtelif fantezi resimlerini biriktirdiğimiz ideolojik nesnel tin bağlamında postçağdaş politik bilinçaltı bakımından semptomatik olarak kritik önemi haiz bir söz söyleyen, bir heyecan dalgası yaratan ve bir sinire dokunan *Bıçak Sırtı* filminden bahsettiği kısımdır. Gerçekten de siberpunk; kentli olması bir yana yarattığı kabuslar, basitçe eski kültürel ve sınıfsal tutumların yeniden harekete geçirilmesiyle üstesinden gelinemeyecek yeni

bir gerçekçiliğin, yeni bir gerçekçilik yoğunlaşmasının kutsanışı haline gelmek üzere olduğundan dolayı bir kirli gerçekçilik tanımına ulaşmak için Buford'un yerelci ve banliyö kurgusundan daha umut verici bir başlangıç noktası gibi geliyor bana.

Rem Koolhaas'ın daha yeni çalışmalarındaki mimari ifadesine dönmeden önce siberpunku, –doğalcılığın devamı ve sivil toplumun sonunun belirleyici bir temsili olarak– iki başlık altında incelemek istiyorum.

Doğalcılık burada yararlı bir mukayese imkânı sağlar zira doğrusunu isterseniz o, Fransızların *misérabilisme* (*sefaletçilik*) dediği özgün “kirli gerçekçilik”i ve bu “kirli gerçekçilik”te, yeni sanayi şehrinin ayaktakımının yaşadığı yasak bölgeler, dehşete kapılmış burjuva okuruna (sizin rahat koltuklarınızda okuyabileceğiniz) tehlikeli yolculuklar ve muhtelif alt sınıfların acınası kaderlerine ilişkin hikâyeler şeklinde yansıtılır ve bir yandan toplumsal bütünlüğe, diğer yandan da sınıfsal yeniden onaylanmaya ve burjuva düzeninin sağladığı memnuniyete yönelik sempati ve kanaat aktararak okur iki kez ödüllendirilmiş olur. Doğrusunu söylemek gerekirse doğalcılıkta bu iki refleksi aynı anda uyaran daha derindeki sınıfsal içtepi; küçük burjuvanın derinden hissettiği proleterleşme, sınıf merdivenlerini tırmanırken aşağı düşme korkusu, güvenli ama sürekli tehdit altında olan orta sınıf “saygınlığı”nı ve “ahlakı”nı gerek pislik ve hayvanilik gerekse güvensiz ücretli iş açısından fantezileştiren bir proleter uzama düşerek kaybetme korkusuydu. Sefalet tasavvurları, her şeyden önce bu durumun düzeltilemez olduğu inancına dayanıyordu, kontrolü bir kere kaybedip bu toplumsal uzama düştüğünüzde, tekrar geri tırmanmanın ve toplumsal kurtuluşun bir yolu olmadığı gibi özgür bırakılmanın ya da kaçmanın da bir yolu yoktur. Bu duygunun içyüzü, kapitalist toplumun, o kadim kimde varsa ona daha çok verilecek ama kimde yoksa elindeki de alınacak düsturunun²⁴ hüküm sürdüğü tüm aşamalarında şüphesiz hâlen görülebilir; bununla birlikte doğalcı dönemin, başka bir deyişle geç 19. yüzyılın

24 Markos İncili 4:25 (ç.n.).

toplumsal olgusu, özelleştirilip diğer politik kullanım ve istismarların hizmetine zorlanabilen çok güçlü ideolojik bir fanteziydi.

Siberpunk, tüm bunlarla akraba gibidir ama en temeli, bu resimden belirli bir Ötekiliğin [Başkalığın] silinmesi anlamına gelen büyük yapısal ve ideolojik değişikliklere sahip bir akraba gibi. Doğalcı alt sınıflar, biz burjuva okurlara göre mütemadiyen ötekiydi, başkasıydı: Geçici ve kurgusal bir ara dönem boyunca onların gözünden bakıp ruhlarında yaşamının, sonra yeniden kendi güvenli alanlarımızda uyanmanın heyecanını tattık. Postmodernliğin yapısal özelliklerinden birinin, tam da bu ötekilik ve korkutucu tür benzeri farklılık kategorisinin yekten kaybolmasında değilse de zayıflamasında yattığının öne sürülebileceğini düşünüyorum. Dahası zaman zaman farklılık politikası (ya da bugün söylendiği şekliyle mikro veya küçük grup siyaseti) olarak adlandırılan şeyin ön koşulunun, kesinlikle küresel ölçekte gerçek ve nesnel farklılığın bu evrensel zayıflaması ve tüketilmesi olduğunu yukarıda belirtmiştim. Yine –bazen demokratikleşme dense de şahsen (daha iyi ve daha Brechtçi bir kavram olarak) plebleşme olarak adlandırdığım– bu gelişmenin, akıl, akli olmayan ve akıl dışı (bu son ikisi, radikal olarak farklı kategorilerdir) arasındaki karşıtlığa dayanan felsefi argümanlar üzerinde ciddi sonuçları olduğu da ileri sürülebilir. Her şeyden önce kadim etik ve baskıcı iyi ve kötü kategorileri için tamamen olumlu sonuçları vardır –iyi, görünüşte peşinen baskın grup kategorisiyken kötü, ötekilik kategorisidir– ama yeni gelişmeler, bunu ortadan kaldırmaya dönük belirli bir yol almalıdır.

Proleter, lümpen ve kuzenleri kentli suçlu (erkek) ile kevaşe (kadın) –başka bir deyişle toplumun eski burjuva ve doğalcı imgelem temsilindeki bu güvenilir karakterler–, bugün postmodernlik ve siberpunk döneminde, kent punklarının yalnızca iş dünyasının yupilerinin muadili olduğu ve şehir uzamının artık eski uğrağın radikal ötekisi damgasını taşımadığı bir gençlik kültürünün önünü açmaktadır. Yer altı dünyasıyla yüksek kira ödenen apartman daireleri ve çatı katlarının yer üstü dünyası arasında, artık bir dolaşım ve yeniden dolaşım mümkündür:

Yer üstü dünyasından yer altı dünyasına düşmek, artık mutlak ve geri döndürülemez bir felaket değildir; özellikle de bir zamanlar sokak olarak adlandırılan şeyin bilgisini sağladığından bu düşüş, şirket olarak ve bürokratik karar almaya ilişkin tasavvur edilemez uzamlarda hayatta kalmak için yararlı olabilir (en azından postmodern toplum ve kültür imgeleminde). Öte yandan postmodern görüş açısından buradaki en önemli fark, ayaktakımı olmaktan kurtulabilmenizdir; kurumsal bir geri dönüş mümkün ve makuldür ve (muhtemelen Balzac'ın erken kapitalist dönem peri masallarında böyle olmasa da) olgun sermayenin doğalcı uğrağında dile getirilmek bir yana düşünülemezdi.

O halde toplumsal uzamda ve toplumsal imgelemden Ötekilik [Başkalık] kategorisinin yok olmasa da zayıflamasına tanık olduğumuz böylesi mühim bir dönüşümle birlikte mimarinin (ve şehirciliğin) hedeflerinin de zorunlu olarak, belki de öngörülemeyen ve beklenmedik bir biçimde değişeceğini varsayabiliriz. Doğalcı uğrağın ikilemlerinin, sınıfsal kâbuslarıyla ortaya koyduğu sorunlar, muhtemelen Öteki'ne yönelik bir tür burjuva güvenlik uzamının inşasını da içeriyordu (Frank Lloyd Wright'ın bu tutkunun en keskin halinin bir örneği işlevini görmesi olasıdır); yine kentin sıhhi şartlarının geliştirilmesi, (*Notre Dame de Paris*'de) Victor Hugo'nun *cour des miracles* ve (*Kasvetli Ev*'de) Dickens'ın Kimsesiz Tom'unun unutulmaz öncü temsilleri olarak kaldığı bu ayaktakımının ve radikal ötekilik uzamlarının temizliğini de kapsıyordu. Bu cerrahi müdahale ve kentin hijyenik olarak yeniden inşası, muhtemelen Le Corbusier'in projelerinden bazılarıyla şematik olarak belirlenip işaretlenebilir (bununla birlikte burada çelişkilerin çözümlerini, sorulara verilen yanıtları, durumlara gösterilen tepkileri ele almamız gerektiğinden hiçbir ismin bağlayıcı olmadığını ve modern sanatçıların çoğunun bu genel duruma üslup olarak oldukça farklı şekillerde tepki gösteriyor olabileceğini vurgulamak istiyorum).

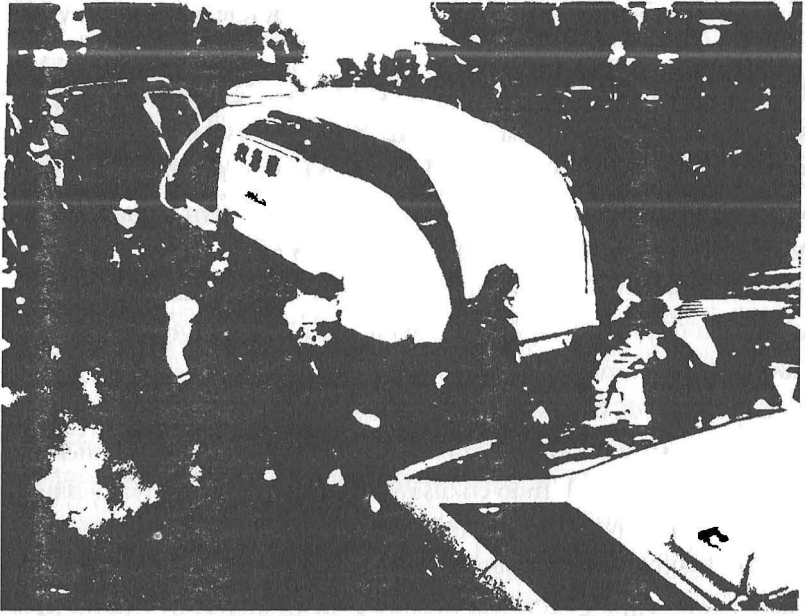
Gelgelelim tüm bunların mimari “kirli gerçekçilik” içinde yaşayacakları bir değişimin uzamsal sonuçlarına geçmeden önce, bu istisnai başlık altında verdiğim iki başlıktan ikincisine dönmek ve bu toplumsal

ve uzamsal değişimin, geç kapitalizm döneminde sivil toplumun kendisinin sonu bağlamında daha felsefi bir değerlendirmesini yapmak istiyorum. Sivil toplum kavramı (Almancada burjuva toplumuna da gönderme yapan *bürgerliche Gesellschaft* kavramı ile karşılanır), kapitalizmin yeni egemen sınıfı için açtığı yeni özel uzamları tarif etmek için kullanılmıştı; bu anlamda o, insan toplumlarının ya da üretim biçimlerinin, başka bir deyişle tam manasıyla kamusal ve toplumsal olmayan, bununla birlikte toplumsal olarak üretilen ve bu özel toplumsal formasyonun işleyişinde tümleyici bir bileşeni oluşturan uzama ilişkin bir deneyimin ve kavramın tarihinde fiilen ilk defa ortaya çıkan felsefi paradokslarla uyum içindeydi. Burjuva mahremiyet alanı, antik dönemin özel uzamlarından ya da Batılı olmayan büyük medeniyetlerde bireyin, toplumsal ve kamusal olandan uzaklaşıp kabuğuna çekilebileceği sosyal olmayan alanlarından tamamen farklı bir şeye tekabül ediyordu. Bu nedenle ekseriyetle özel ve toplumsal olmayanın tanımlanması ve savunulmasıyla ilgili olan ama nadiren de olsa Hannah Arendt'te olduğu gibi yeni tarihsel düalizmin seyyanen beraberinde getirdiği kamusal uzam ve kamusal yaşamın kirlenmesini ele alan bir dizi düalist çatışkı üretme eğilimindedir. Tüm dalizmler gibi kamusal olanla özel olan arasında yer alan klasik olan, geçmişte ortadan kaybolmadan artık zlemez. Daha yakın ve muhtemelen daha modernist bir toplumsal deneyim, ailenin ve evin kamusal alanına karşı çıkan eski paradigma da hesaba katılmamış olan iki yeni tür uzamla karmaşıklaşmasını da beraberinde getirmiştir. Bu yeni uzamlar, (zahiren kamusal olan ama özel bireylere ait) alışma uzamı ile artık günlük yaşam ya da gündelik, sıradan denen ve kamusal alanın kendisine karşılık tüketim ve metalaşmanın ortaya çıkmasında olduğu gibi özel ve kişisel olanın kopuşunun göstergesi olan sokak uzamıdır.

Doğu Avrupa'da –arlık Rusya'sında etkin ama küçük bir burjuva kültürünün varlığına ilişkin kanıtlar olmasına rağmen Orta Avrupa lkelerinde adı bile anılmayan– siyasal düşüncenin, bugün sivil toplumla ilgili bu derin konuya dönülüyor izlenimi uyandırmasına ilginç

bir detaydır: Bu ülkelerin egemen güçleri, Stalinist aygıtın tasfiyesinden sonra, sorunlarını her şeyden önce sivil toplumu oluşturmadaki başarısızlıkları bağlamında tanımlama eğilimine girmişlerdir; böylece sosyalizmin inşasının sona ermesinin ardından sivil toplumun kendisinin inşası olarak nitelendirilebilecek bir programı öngörebilmişlerdi. Gelgelelim Hegel ya da Marx'ın düşüncesinde "sivil toplum"un, bu şekilde inşa edilebilecek bir şey olduğundan emin değilim. Ne olursa olsun Doğulu reformcular, bu projenin Batı'yı yakalamakla ilgili bir şey olduğunu düşünüyorsa, Batı'nın hâlihazırda daha da gelişmiş olduğunu ve sivil toplum dönemimizin ardından, henüz birleşmiş bir Avrupa ya da Japonya'da olmasa da Birleşik Devletler'de bu projenin tüm unsurlarıyla tasfiye edildiğine tanıklık ettiğimizi üzülererek söylemeliyim. Öte yandan sivil toplumun çöküşünün bir gerilemeden ziyade iktisadi kalkınmanın daha gelişmiş bir biçimine eşlik etmesi dolayısıyla sivil toplum yerine neyin geçtiğini söyleyecek hazır kavramlara ve kategorilere henüz sahip değiliz. Bu durumda, bana sorarsanız siberpunk ve sözde kirli gerçekçiliğin ilerici bir incelemesi, sivil toplumun ardından gelecek şeyin dört başı mamur bir kuramla zamanla alacağı yeri, geçici olarak işgal eder. Mamafih bu, söz konusu yeni uzama yönelik değerlendirmemizin, birbirlerine karşı bir tür kendi kendini sorunsallaştırıcı şekilde kullanılması gereken kamusal ve özel gibi eski kavramların kullanımında zorunlu olarak sıkışıp kalacağının nedenini de açıklar.

Kirli gerçekçilik uzamını, dâhili ile harici arasındaki karşıtlığın hükümsüz kılındığı kolektif inşa uzamı olarak düşünmemiz gereklidir. Bu meyanda ya da bana öyle geliyor ki bu da, (Los Angeles'ın Pasifik kenarının diğer tarafına taşındığı) *Bıçak Sırtı* gibi filmlerde ya da Gibson'ın romanlarındaki Japon anıştırmalarına karşılık gelmektedir. Gerçekten de İspanya'nın Elizabeth dönemi vizyonları ya da dün Sovyetler Birliği'nin bizim için ifade ettiği anlam gibi, zorunlu hale gelen bu Japon referansının, muhtemelen geçmişimizden ziyade kendi geleceğimiz, başka bir deyişle yaklaşan mücadelenin farazi galibi olan büyük Öteki'ne [Başka'ya] yönelik saplantıyı da göstermesi akla yatkın görünüyor;



bu nedenle büyük Öteki'yi [Başka'yı] dürtüsel olarak taklit eder ve bu bağlamda muzaffer ötekinin içsel zihin yapısının dışsal olanla birlikte bize aktarılacağını umarız. Hegel'in tarihin sonu tezinin bu kötü nam yapmış yeniden uyarlamasının da, Kojève'nin bu fikri sarahaten Japonya ile cilalayan vahim dipnotu ile bize kadar geldiğini eklemek, çok da yersiz olmaz. Bu nedenle bizim açımızdan muhtemel "tarihin sonu", Japonya'dır; dahası şimdi kaygılarımızla bir şekilde değerlendirilen Japon uzamı da, bu genel ama güçlü ilgiden nasibini almış ve mesajları, yalnızca mimari olandan çok daha ayrıntılı bir şekilde iletmış gibidir.

Doğrusunu söylemek gerekirse kirli gerçekçiliğin fantezisi, bazı bölgelerinde sokakları bir şekilde içeride kalan Tokyo'nun, bu anlamda karakteri olmayan bu şehrin bir bütün olarak, jeodezik kubbenin özünü kubbenin kendisi olmaksızın uygulayan muazzam amorf ve temsili mümkün olmayan bir muhafazaya dönüşmesini çok güçlü ve bu rahatsız

edici dış görünümün olabileceğinden daha kavramsal bir şekilde kullanılır. Bu arada içerde bulunan bu makro görüngünün parçalardaki ve mikro yapılardaki yansımalarının, bizde olduğu gibi otellerde de yer almadığına; daha ziyade gıda pazarlarının, tiyatroların, kitapçıların ve her türlü özelleşmiş hizmetlerin, son kertede ve tarihsel olarak kesinlikle Doğu'nun ve kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin büyük halk pazarlarından ya da çarşılarından türetme bir biçimde işletilen ticaret merkezleri olan alışveriş merkezlerinde yer aldığına inanıyorum. Burada Batı'da yalnızca Fransız hypermarché'lerin bir fikir verebileceği yeni bir uzamsal ve kültürel birim oluştururlar. Aslına bakarsanız belki de hiçbir koşulda gerileme ya da Spenglerci anlamda Avrupa'nın Asya etkisi altında kalması olarak kavranamayacak olan bu yeni biçimler, geç kapitalizmin postmodern biçimsel ve uzamsal ihtiyaçlarının kapitalizm öncesinin etkisini ve eklenmesini talep ettiği bir sıçrayışı ve diyalektiği temsil etmektedir: ne erken modern dönemde olduğu gibi arkaik kabileleri ne neoklasisizm döneminde olduğu gibi antikite biçimleri ne de Gotik canlanma döneminde olduğu gibi feodal süreci; bugün Batılı olmayan büyük "medeniyetleri" (daha bilinen adıyla Asya tarzı veya sözde Doğu despotizmini) temsil etmektedir.

Ne olursa olsun *Bıçak Sırtı* sendromu böyle bir şeydir: İnsan kitlelerinin, bir sürü düğüm noktasına sahip, hepsi de dışı olmayan bir iç uzama ölçeklenmiş ve böylece bir zamanlar kentsel olanı, geç kapitalizmin kendi haritası çıkarılamaz sistemi haline gelene kadar pekiştirmiş ileri teknoloji pazarına karışması gibidir. Artık dışarıda olan, bu soyut sistem ve onun kurduğu ilişkileridir: ötesinde hiçbir özne konumunun bulunmadığı, kesinlikle bir bütünlük olsa da bu nedenle kendi içinde bir şey olarak denetlenemeyecek eski kubbe ve eski şehir.

Buna karşılık seyyar bölmeler ve yeniden inşa edilebilir iç uzamlar, istenildiğinde yıkılıp başkalarıyla yer değiştiren geçici odalar benzeri Batılı bir nosyona sahibiz: Gehry'nin dediği gibi –iç uzama ilişkin özünde bireysel içgörüler ve kavramlar olarak– perdelerle mobilyanızı ant-repo uzamının bir bölgesine yerleştirip başka bir bölgesine de kutuları

istifleyerek “ıvır zıvırlarınızı” koyduğunuz baraka fikri bakımından. Bu öngörünün siberpunk ve vaktiyle tüm bir kentsel alandaki yerleşiminin kolektifleştirilmesiyle, kirli gerçekçilik dediğimiz ve bunun sivil toplumun farazi sonucuyla olan ilişkisini tartışmak istediğim yeni bir şey ortaya çıkmaya başlar.

Burada *kirli*, anonim yaşayan ve sömüren kitlenin parçaları gibi kolektif olana gönderme yapar: Geleneksel mahremiyet değerleri yok olmuştur ve artık bu kolektif kitleye, doğalcılıkta olduğu gibi kolektif uzamın antropolojik anlamda radikal bir şekilde pis görüldüğü bir yerde çokluğu, çöküş tehdidi olarak algılayan erken dönemin içe yönelimli burjuva bireylerinin saf korkusuyla da yaklaşamayız (kendi libidinal çağrışımlarını da içeren daha gayriresmî bir kelime olan kirli yerine pis kelimesi kullanılmaktadır). Gelgelelim bu tür bir kamusal uzamın ortadan kalkması, sivil toplumun da sonu –başka bir deyişle yurttaşlığın ve yolsuzluk ile gayriresmî klan ilişkilerinin özel ağlarına dönüşen resmi hükümetin sonu– anlamına gelmektedir: Öte yandan ticaret, hukuki anlamda “özel” olduğundan bu noktada ticareti organize eden hükümetler de özelleşir; gerçekten de, Japonya’ya son bir kez daha dönecek olursam van Wolferén, (göründüğünün aksine) Batılı anlamda herhangi bir Japon hükümetinin olmadığını ve Japon şirketlerinin ulusal politikanın genel yönelimini idare etme konusunda kendilerine has yöntemlerinin olduğunu iddia eder.

O zaman özel ve kamusal olan arasındaki karışıklığın yerine geçen nedir? İkisi arasında kalan bir ara bölge var mıdır ve bugün, sıradan ya da günlük yaşamı veya bu türden bir ara sokak için adaylardan biri olan sokağı nasıl kûramlaştırmak lazımdır? Bu yeni uzamı, savaş sürecine ait olmanın yanı sıra tüm önceki geleneksel sınır biçimlerinin de ortadan kaybolduğu (buradaki paradoks, bu durumda sınır kategorisinin ortadan kalkmasıdır) bir tarafsız bölge gibi düşünmenin yararlı olacağını düşünüyorum. Bu, uzamsal olarak ne özel ne de kamusal hukukun mevcut olduğu bir şey olarak tahayyül edilebilir. Bu konuda birkaç edebi kıyasın yapıldığını biliyorum: Raymond Chandler, bir ka-

rakola girdiğinizde, yasanın ötesinde bir uzama girdiğinizi söylemişti bir yerde; öte yandan John le Carré, karakterlerin Berlin Duvarı'nın aşağısında bulunduğu, tüm ulusal ve politik yetki alanlarının ötesinde, en kötü suçların sonuçlarını umursamaksızın işlenebildiği ve aslında tam da toplumsal insanın kendisinin çözündüğü bir uzamda bulunduğu bir romanında, daha güçlü bir değerlendirme yapmıştır. Gelgelelim bu türden bir tarafsız bölge düşüncesi, bir bütün olarak kabul olarak da düşünülmemelidir; daha önce söylemeye çalıştığım gibi klasik distopya fantezisinin kasvetli ötekiliğini kabul etmezler; bu anlamda devlet teröründen özgürleşmek, tarafsız bölgenin şiddetine, korkudan çok heyecan yaratan belirgin bir praksis değeri katar; söz konusu olan, şirket mülkiyetinin daha eski bireysel özel mülkiyeti kamusal hale getirmeksizin bir şekilde ortadan kaldırdığı tamamen inşa edilmiş kent sonrası bir mutlak uzamın eski Orta Çağ romans manzarasının yerine geçtiği macera uzamıdır.

II

Şimdi göstergebilimsel dörtgenimizin uygulamalarını, onun bileşim ve değişimlerinin olası sonuçlarını, yüksek modernist içtepinin, inovasyon ya da Novum denen arzu olarak tanımlanan diğer bileşenin –postmodern dönemdeki– yazgısını göz önünde tutarak ele almaya devam edebiliriz. Bu kutbun yarattığı sanatın, kopyalamanın kayıtsızlığına ilkeli bir karşı duruş olan radikal bir kopuşu meydana getirmeye çalışan bir estetiği ve barındırdığı biçimsel yenilikleri, en genel kültürel ve felsefi anlamda bir tür protopolitikayla tanımlamaya devam eden bir estetiği yansıtması kuvvetle muhtemeldir: güçlü anlamda biçimcilik ve ardından (insan bunu söylerken tebessüm mü ediyordur yoksa sırtırtıyor mudur?) kültür politikalarına değil de kültürel politikaya Mallarméci bir yaklaşım. Aslında Mallarmé'nin Wagner'e –bütünlüğün

yeniden üretilmesine adanmış bir toplumsal tören sırasında laik din görevlilerinin yeni üyeye okudukları Dünya Kitabı'nın kutsal bir metin olarak kavranmasına- dayanan kendi kültürel politikası, daha önce işaret ettiğim gerçek dâhilinde Ütopik bütünlük kuşatmasına ilişkin daha genel bir modernist kavrayıştan çok da farklı değildir. Buna karşın Mallarmé'ye yönelik mimari anıştırmalar, daha ziyade onun "saf" biçimlerinin ruhsuzluğu üzerinde durma eğilimindedir; bu minvalde Mies'e gönderme yapmak, diyebilirim ki bağlayıcı ve kaçınılmazdır. Öte yandan bu türden biçimsel "hiçlik"e yönelik herhangi bir tartışma (daha önce gördüğümüz gibi "hiç ile ilgili" bir kitap yazmaya dönük biçimsel bir fikir, daha çok Hegelci ya da protovaroluşçu izlenimi veren Mallarmé'nin kendisinden önce gelen nesilden Flaubert'te aitti), bu şiirlerin boş odalarındaki bireysel nesnelerin ya da eşyanın konumunun ve özellikle onların konumlarını yöneten olumsuzluk kategorisinin de tartışılmasını gerektirir (bu, şans ve zar atmayla ilgili dizeleriyle o fevkalade uzun şiirde çok daha belirgindir). Eşyalar: pencere bile değil yalnızca pencere çerçevesi olan şeyde savrulan bir perde ve dolayısıyla boş bir biçimin ya da sentaksın kendisinin soyutlanması veya hipotezi; çiçek açmanın oluşma işareti olarak gül, ya da yokluğu: Bu boş nesneler, son sonelerin biçimciliğini anlamsız kelimeler gibi arşınlara. Gerçekten de bu nesnelerin alegorileri olarak "ptyx"leri vardır; ölü Üstadın, boş vazosunu, içinde bulunduğu cümlelerin yalnızca dilbilgisi anlamıyla doldurmak için Stiks Nehri'ne aramaya gittiği bir tür kap; başka bir deyişle sonenin geri kalanının Mallarméci anlamını, inşa ederek bulan (kafiye için seçilmiş) anlamsız bir ses. O halde bu temelden yalıtılmış nesnelerin, yokluğun "gerçek" zemininin ya da eksikliğinin acısını çektikleri bağlamın yerini alacak "sözlü" bir bağlamın oluşturulmasını gerektirdiğini söyleyebiliriz.

Bu bağlamın ya da zeminin geri çekilmesini, yeni inşa edilmiş bir çevrenin görünen gelişigüzelliği ve keyfiliğiyle ilişkisi olan tarihsel bir olay olarak görmek isteyenler olacaktır. Eski doğa, muhtelif eko-nişlerini dolduran yoğun biçimde karman çorman olmuş topraklarda zorun-

luluk görünümü yaratıyordu lakin sanayi şehrinin küçük makineleri ve ürünleri, her yere gidebilir. Bu durumda yalıtılmış eşyalar, ayrı ayrı olumsuzluğu temsil eder: Her biri akıldışılığın, başka bir deyişle anlamsızlığın derin biçimidir; hiçbir üreten olamaz, hatta esaslı bir metafizik deneyimi bile oluşturmazlar; dolayısıyla tek tek bir değerleri yoktur ama bu halleriyle, aramızdan henüz ayrılanların ıvır zıvır eşyalarından ve mobilyalarından kurtulacağımız nesil değişiminin kutlandığı şenlik ateşi için hazırdırlar. Bununla birlikte gerçeküstücüler, ne olduğu anlaşılmayan bu ıvır zıvırları tek tek bitpazarından topladılar; her birinin bu sert yalıtımı, onlar için libidinal yatırımın kentin gizeminden taşması ve buhar gibi yükselmesi içim bir fırsattı: çizimleri, ucuz romanlar ya da haftalık polis dergilerindeki resimler kadar heyecan verici olan büyük bilinçdışı suçlardaki savunma ya da infaz sergileriydi. Bunlar Mallarmé'de görüleceği gibi nesnelerin –misal olmayan çiçeğin– “güzelliği”nin bile, kendisini saf imge olarak tanımlayacak, kendi zevksizliğini görünen maddenin bir parçası olarak gerçeklikten koparacak kadar boşu ve *fin de siècle* olan şeyler değildir. Mallarméci eşyalar, bir estetiğin ama sürrealist olmayan bir estetiğin çevrelerinde kristalleşmesi için uzun süre beklemek zorundaydı: Bu konuda, *İkiz Tepeler*'deki temelde sahne donanımının yalıtılmasından kaynaklanan çarpıcı şeyleri örnek verebilirim; misal biri, konuşan kütük, öte yandan ipucu gibi görünen diğerleri –kameranın düşsel olmayan standart mantıkla yaklaşıp sahte rengiyle kaydettiği her şey– de öyledir. Karakterler de bu rastgele tipin bir derlemesidir ve bu afilli “Amerikalılık”, kitle üretimi bir eşyanın tek başına anlamsızlığının bir göstergesi olarak olduğu gibi nesnel bir şekilde aktarılmıştır. Lynch, bu imaj akışından, kitle üretiminin diğer tarafında çıkar: Ona göre saf Mallarméci kaynak, hem tatsızdır hem de besleyici değildir; adeta onu tanımlayacak tıbbi bir çeşniye bile sahip olmayan sentetik bir sıvıdır. Gelgelelim böylesi bir görsel anlatımda uzam ve içeriği, derinlik, inşa edilmiş çevre ve varlığın kendisi tamamen tersyüz edilmiş bir şekilde ekrana yansıtılır ve dolayısıyla pek çok imge-şey, kod dönüştürmeden geçirilerek yeniden kodlanır.

Bununla birlikte Mallarmé'nin eşyaları, hâlâ boş odalarda bulunmaktaydı; bu nedenle şimdi, yalıtılmış eşyaların radikalliğine karşı adil olunacaksa bu odaların neye benzeyebileceğini sormak zorundayız. Kendileri eşya olamayacağına göre bu estetik bir ikilemdir ve bu anlamda görseli bulundurmaları ve bu minvalde kendi sentaksları gibi bu görselin de ötesine geçmeleri gereklidir. Mies'in bir başka nesil için bunu sağladığına inanıldı ve bu anlamda cam ve çerçevenin, Mallarméci odanın fazlalıkları olduğu düşünüldü. Ne var ki sentaks fikrinin kendisi yeniden gözden geçirildiğinde, resme yeni bir şeyin girdiğini de görmek lazım. Mallarmé, cümlelerin kendisinin mutlak sentaksın en üstün cisimleşmesi olduğunu ve dolayısıyla mutlak kapalılık vaadinde bulunduğunu düşünmüştü (ya da düşünmüş gibi yazmıştı): Monadın uzam gibi görünmeye devam ettiği yerde mutlak cümle, geçici bir zamanda kesin darbesini indirir (hatta döngü ideolojisini de savuşturur ve eşsüremliliğin daha çağdaş bir kavrayışının yolunu açar).

Öte yandan sentaksın kendisinden şüphelenmeye –işlemlerinin tutarlılık ve anlam sağlayıp sağlamadığını merak etmeye ve zorunlu figürlerinin ve mecazlarının biçiminin, birbirlerinin iç çelişkilerini keşinleştirdiğinden kuşku duymaya– başlamışsak, o zaman dilbilimsel yapısalcılığın, kendi içinden hâlihazırda yapısöküm yarattığı bir alana ulaşılır. Bu durumda uzamsal biçimciliğin kendi içinde kıpır kıpır kaynayıp kendi sisteminin yapısal olmayan bir olumsuzlamasını, misal çalışmasına bu itici “yapısökümcü” niteliğini kazandırmış olan Peter Eisenman örneğindeki gibi bir gelişmeyi yaratmaya başladığı mükemmel bir yerdir: Bu da biçimciliğin ve akılcılığın ötesine geçmenin yanı sıra tümüyle bindiği dalı kesen ve biçimci ve akılcı bir tarz açısından yetersiz kalan biçimcilik ve akılcılığa da karşı bir harekettir. Bu aygıt harekete geçiren dürtü, burada hâlen felsefidir; üstelik hümanizmin ve insan merkezliliğin eleştirisi (diğer bir deyişle bir dünya görüşü ya da yaşayan, önbilinç felsefesi) bağlamında tanımlanmıştır.

Freud'un bilinçdışı yorumu, bu naif insan merkezci görüşü sonsuza dek savunulamaz hale getirse de bu görüşün kökleri, bugünün mimarisinde varlığını sürdürmektedir. Var olma ile köken meseleleri, insanmerkezcilik sorununun merkezinde yer almaktadır. Bu proje, insanın bu yeni durumuna mimaride bir yanıt vermek için, var olma ve kökenin insanmerkezci düzenleyici ilkelerinden kaçınmaya çalışan bir *öteki* söylemi kullanmayı önerir.

Bu pasajın Eisenman'ın kendi gelişim sürecinin (bizim buradaki temel ilgi alanımız olan) daha ileriki bir evresinde –zamansal katmanların ve seviyelerin House VI ve X'un saf ve çelişkili geometrik sentaksına, (bu alıntıyı yaptığımız) Romeo ve Juliet projesinin renk düzeninin aksonometrik figürlerin renksizliğine uygulanmasında olduğu gibi içerik katmaya çalıştığı bir evrede– kaleme alındığı çok bellidir.

“Yapısökümcü” dönemin felsefi programı meselesini, Eisenman'ın yüksek modernizmle kurduğu ve İnovasyonunun temel değerinin burada ayrıntılarıyla anlatılmış olan ilişkisini açıklığa kavuşturmak üzere gündeme getirdim. Bu ilişki; etkili, yeni ve eşsiz bir kişisel üslubun, sizi eski kuşaktan ayıran özgün bir üslubun bayağı anlamındaki başarısını öngörmez; başka bir deyişle, inovasyonun yüksek modernist mantığı'nın yarattığı en belirgin ve estetik biçim ile keşfedip uyguladığı üslup kategorisi bu istisnai postçağdaş sanatçıyla olan uyumsuzluğu konusunda kendi içinde bizi uyarmaktadır; zira bu sanatçının akılcı ya da geometrik biçimciliği, (tam da yazarın hümanizm karşıtlığının, haddi zatında bu kişisel üslubu açıkça tanımlayarak dışlamasında olduğu gibi) hâlihazırda sıcak ve samimi duygular barındırdığı için kişisel üsluba yönelik bir yadsımadır .

Gelgelelim Novum, pek çok biçim alabilir. Devrimci kopuş düşüncesi, bu biçimler içinde en çok üzerinde durulması gereken bir diğer örnektir ve siyasetten felsefeye her düzeyde gerçekleştirilebilir. Tamamen bu biçimsel anlamda Victoria Dönemi özel yaşamının abar-

tılı iç mekânlarının nefret dolu olduğunu düşünüp bu yaşam tarzını, makineler ve praksisle proleter bir yolla mı yoksa D. H. Lawrence gibi dirimselcilik adına mı ortadan kaldırmak istediğinizin bir önemi yoktur; yine bugün dünyada yaşayan neslin entelektüel oluşumunun mu –metafiziklerinin ya da varlık sorunuyla ilişkilerinin, ideolojik değerlerinin, bilme yöntemlerinin, bilinç niteliklerinin, zihinsel donanımlarının veya dünyadaki varlıklarının biçimlerinin mi– yoksa tinsel oluşumunun mu sorunlu olduğu üzerine düşünmeniz de bir anlamı yoktur. İster materyalist isterse idealist olsun tüm bu farklı düzenlemelerde önemli olan, bunların tamamından mutlak kopuş iradesi; hatta yalnızca böyle bir kopuş olasılığı fikrinin oluşma olanaklılığıdır. Bir düşüncenin, olanaklılığın olanaklılığı düşüncesinin esintisi bile daha önce olmuş olanla radikal bir farklılık olarak modern olan düşüncesine zemin oluşturmak için kâfidir ve bu anlamda büyük metafizik karşıtı proje, kalıntısalsı bile olsa modern kalır. Dolayısıyla radikal değişim, tarihsel farklılık, devrim ve (bir kavram olarak bile) kopuş düşüncesini reddetmeyi birbirlerinden çok farklı bağlamlarla önemli gören muhtelif ideolojik postmodernizmler tarafından da hiçbir surette kabul edilmez.

Öte yandan Eisenman'ın da Koolhaas gibi kalıntısalsı bir modernistten daha farklı olduğu, hatta Jencks tipi geç bir modernist bile olmadığı aşikârdır; bu nedenle kendisinin estetik biçiminin öteki, modernist olmayan parçasını belirlemek çok önemli hale gelmiştir. Aslında nesne ve eşyalara yönelik tartışmamızla bu belirleme konusunda bir başlangıç yapmıştık: Bunların, daha tam bir postmodern pratiğin safı, bağlantısız “parçaları, öğeleri, göstergeleri” haline geleceği (ve göstergebilimsel dörtgenimizin uygun bir köşesinde yer alacağı) öngörülmektedir. Öte yandan parça ya da öge kategorisinin Eisenman'da, Koolhaas'ın pratiğinde oynadığına benzer bir rolü oynayamayacağı ve Michael Graves ya da Charles Moore'un ki gibi bir çalışmada gördüğü varsayılan işlevle gibi bir işlevi göremeyeceği de (en azından a priori olarak) aynı ölçüde nettir.

Eisenman'ın ilk dönem biçimciliği, parça olarak parçanın bu biçimde bastırılmış olacağını ve yalnızca daha genelleştirilmiş bir içerik konumunda ortaya çıkacağını düşündürür; bu anlamda herhangi bir özgül obje ya da süsleme ile özellikle özdeşleştirilmeyeceği gibi geleneksel anlamda ham madde olarak da düşünülmemektedir.

Tüm yapıların en soyutu (başka bir deyişle böylesi bir yapıdan elde edebileceğimiz herhangi bir fikir) söz konusu olduğunda "içerik", zorunlu olarak ve net bir şekilde bugün yapım alanı olarak adlandırılan şeyin kökleşmiş hali olacaktır ve meseleyi bu şekilde ele almak, yapım alanının kendisini bile yok edebilecek temel (ve tarihsel olarak yeni), tamamen postmodern bir olanaklılık geliştirmek demektir. Bunu hemen ekolojik bir doğru olarak almamak da lazım zira postmodernin (aslında çok gerçek ve yeterince korkutucu olan) ekolojik biçiminin; "doğanın tahakkümü"nin, dünyanın kendisi üzerinde iktidar kurma iradesinin ve dünyanın yağmalanmasının ifşa edilmesine yönelik hümanist pathostan kaçınmak için daha ciddi bir tanı başlığı altında bulundurulması elzemdir. Bu anlamda ekolojik hasar, genel olarak kapitalist ikame edilebilirliğin bir alt kümesidir: Başka bir deyişle söz konusu olan, uzamın kendisini de kapsayan zemin ve ham maddenin tüm biçimlerinin, metalaşmanın yarattığı ruhsuz malzemelere ve yalnızca kâr amacı güden biçimsel gerekliliklere doğru teknolojik dönüşümüdür. Yapım alanı sorununa yönelik yenilenen dikkatin kendisinin, söz konusu kategorinin yakında ortadan kalkacak olmasına yönelik bir işlev –dolayısıyla bu temayı, ona kendi içinde bir tür ikinci derece tarihsel içerik kazandırmak, başka bir deyişle "içerik"in kendisini yeni bir durum olarak döndürmek için yeniden arındıran bir ivedilik ve çaresizlik– olduğu ihtimalini göz önünde bulundurmamız gerekir.

Yapım alanı Eisenman'ın daha eski, daha "biçimci" uğrağından şüphesiz yoksun olamazdı: Gerçekten de House X'da bu banliyö eviyle kent arasındaki kendiliğinden ilişki nedeniyle "yapım alanının dikkate alınan birincil bir konu olduğunu", bunun sonucu olarak da "evin, – ilk kez benim çalışmamda– şehirciliğin bütüncül dokusunun parçası,

bu ilişkinin bir simgesi olarak görülen ev/araba gerçekliğine ilişkin bir model haline gelmesi"yle ilgili uzun uzadıya değerlendirmeler yapmıştır (154). Burada, bir parça/bütün ilişkisinin büyük ölçüde işlevsel bakımdan değil kapsamlayış (*synecdoche*) şeklinde mecazen yeniden yazılması söz konusudur ve yapım alanının kentin banliyö ile yapısal ilişkisi açısından tartışılması, saf fiziksel terimlerle değerlendirilmesinden önce gelmektedir ("güneyden kuzeye yokuş aşağı inen oldukça dik bir yokuş" gibi). Bu iki gelişme gerçekte aynıdır: Alegori, mekânın uzama dönüşmesiyle ve evin sübjektif, fenomenolojik, deneysel, yalıtılmış arazi parçasına ilişkin bir veri olarak değil de kır ile kentin mevcut olmayan jeopolitik eksenini bağlamında haritalanmasıyla uyumludur.

Bu anlamda bazı alegori biçimlerinin; klasik biçimleri, algı yakınlıkları sayesinde filigran deseninin fark edilmeyeceği derecede iç içe geçse de, mimaride daima zımnen bulanmasını doğal karşılıyorum; dolayısıyla bir tepe boyunca inşa yapmak söz konusu olduğunda, yapım alanının fiziksel gereksinimleriyle bir duvar ya da kendi yönünü tekrarlayıp yeniden üretmek için zorunlu olarak sırtta bırakılan boru hattının gereksinimleri arasında ayırım yapmak zordur. Bu tür zorluklar, her şeye rağmen daha da büyüüp karmaşıklaştıkça bir tür fikir haline gelmek ve hatta anlam ifade etmek için bitişiklikten ayrılmak zorunda olan yapım alanının inşaatta bıraktığı çoklu yankı ile birleşir. Bir yükseltiye yaslanmak, doğal bir tesadüf bir dayanağa ve bu girişi mi de bir barınak biçimine dönüştürmek demektir. Bu tür tutumları çoğaltmak, kendi içinde yarı özerk bir anlamla donanmış hale gelen ya da hiç değilse zaman zaman bir yorum gerektiren hakiki bir dayanma mimesisi üretmek demektir. Çağdaş mimaride (genellikle "analogiler" olarak adlandırılan) bu alegorik motiflerin her yerde bulunması ve hatta şeylerin kaçınılmaz dokusu olarak doğal kabul edilmeleri beni şaşırtmıştır. Ne ki antropomorfik ya da hümanist olana karşı koymak istiyorsanız bu, farklı olmanın yanı sıra bir o kadar da dramatik bir başlangıç noktası sunacaktır. Bu türden alegorik bir altyapıyı ortadan kaldırmaya ve böylesi anıştırmalar ile coğrafi mimesizmler olmaksızın

gerçekleştirilebilecek bir mimariyi hayal etmeye yönelik ilkeli bir çabadan mı söz ediyoruz?

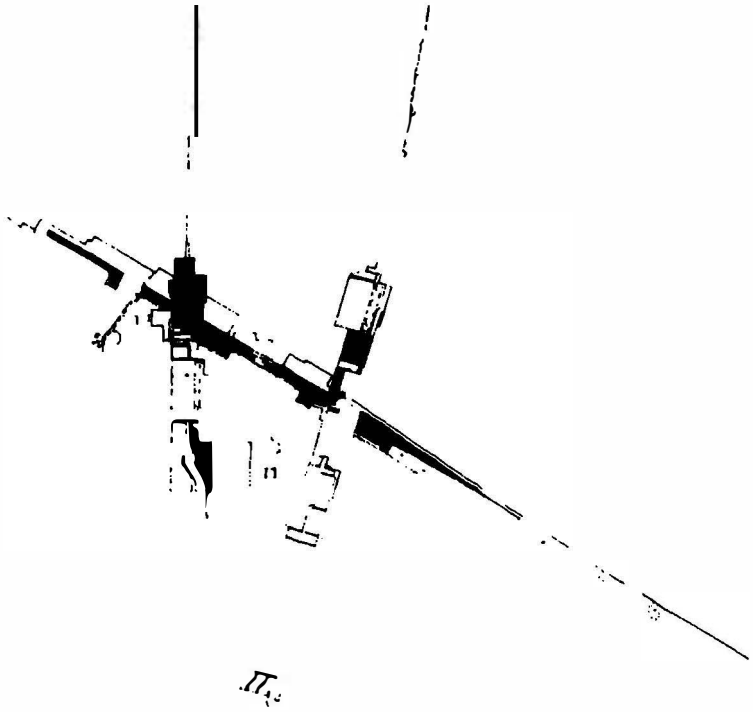
Eisenman'ın daha önceki evleri, anladığım kadarıyla genel anlamda inşa felsefesindeki bir tür temelcilik karşıtlığı denemesi olarak görülebilir. Yine de kendisinin daha sonraki güzergâhını, yüksek yapısalcılığın dışına çıkarak yapısal biçimciliğin kimyasal bir arzu gibi ihtiyaç duymaya başladığı herhangi bir tür içeriğin yeniden icat edilmesine yönelik muhtelif pasajların örneği olarak gören, muhtemelen, tek kişi ben değilim. Biçimcilikten yapılan bu dönüşlerin önemli bir kısmı, Eisenman'ın gelişiminde önemli bir rol oynadığı muhakkak olan psikanalizdeki kayıp içeriği de kolayca ifşa etti. Buna karşın Marksizm, "mutlak biçimcilik" üzerinde daha da ısrarla dururken yapısökümcülük de gördüğümüz gibi modern düşüncenin ve bilincin metafizik yapısının amansızca öne çıkışına duyduğu bağlılıkla yapısalcılığa bir "post" ekliyordu.

Eisenman'ın Derrida'yla ilişkisi iyi bilindiğinden ve bu mimari ile felsefi yapısökümcülük arasındaki analogiler de sıklıkla tekrarlandığından farklı bir analogi kurmayı denemek ve Eisenman'ın uygulamasını bu bağlamda daha önce bahsedilmediğini düşündüğüm aynı döneme ait başka bir felsefi çalışmayla karşılaştırmak, çok da şık olmayabilir. Nitekim özellikle Derrida ile Althusser ilişkisinin ışığında, düşünme tarzlarında sıklıkla görülen kesişme noktalarını da hesaba katınca, sonraki yapıların bugün ortadan kalkmış Althusserci kanonun vaktiyle klasik durumundaki bir metni –Pierre Macherey'in, Althusserciliğin estetiğe getirdiği en önemli katkı olarak kabul edilen ve özellikle Eagleton'ın yaptığı değerlendirmelerle birlikte İngiltere'de ve nispeten Birleşik Devletler'de etki uyandıran *Edebi Üretim Teorisi* (1966) kitabı– bağlamında tartışılması, çok da garip kaçmayacaktır.

Kitabın ilk yarısı, naif ya da göndergesel okumaya, burada Yeni Eleştiri kadar uzun bir süredir bilinen bir okuma tarzına karşı bir polemik geliştirmektedir; ancak burada ele almamız gereken bölümler, bana uygulanması çok daha özgün ve ilginç bir model ile yöntem sağlayacak

gibi görünen sonraki analitik bölümlerdir. Borges'i ve Jules Verne'i, Balzac'ın *Köylüler* romanı ile Lenin'in Tolstoy hakkındaki görüşlerini gayrimuntazam bir şekilde irdeleyen bu bölümler, bir polemik geliştirmeye dönük bir okuma sunmanın yanı sıra böylesi bir "sanat eseri"nin, genellikle kendisine varlık süsü veren bir organik birlik olmadığını –söz konusu birliğin gerçekten, kendi içinde tam manasıyla bir tür ideoloji olmasa da, sahte ve eğreti olduğunu (bu, Eagleton'ın konuya ilişkili olan *Eleştiri ve İdeoloji* adlı kitabında, İngilizce eleştiri geleneğinde oldukça güçlü bir şekilde savunmuş olduğu bir pozisyondu)– hissettiren deneysel bir okumaya da imkân sağlar. O halde bu –*eski*– çalışma, daha ziyade birbirinden tamamen farklı malzemelerin, –her türlü farklı içerik, tikel biçim, dilbilimsel olaylar, toplumsal ve psikolojik ham madde, yarı özerk ideolojik fanteziler, yerel dönemsel kavramlar, bilimsel yedek parçalar ve rastgele yöresel temalardan oluşan bir çeşit kereste odası şeklinde– cebren bir araya getirildiği ve organik bir bütün olarak görülen estetik ideolojinin iktidarıyla kaynaştırıldığı bir iş olarak görülmektedir. Bir zamanlar "eser" olarak adlandırılan şey, bu nedenle şimdi, en iyi haliyle bağlantısız parçaların ve kısımların bir tür derlemesi, en kötü haliyle de nesnel tin için bir tür çöplük olarak ele alınmaktadır.

Yine de birbirinden tamamen farklı ham maddelerin tamamı, çok net bir şekilde toplumsal ve tarihseldir: Gerçek bir yerden gelirler, hatta soğuk, antik mücadelelerin ve bir zamanların tarihsel oluşumunun izlerine dayanırlar. Bu nedenle zahiren ilişkisiz seviyelerle yapı malzemeleri arasındaki gerilim, çelişkinin kendisi değilse de güçlü çatışki biçimlerinde yeniden yazılabilir. O halde Machereyci bakış açısından yola çıkarsak romanın kaydettiği herhangi bir duygusal deneyimle, şu ya da bu anektodal birim veya biçimsel formülün biçimi arasındaki –metnin harmonisinde kulak tırmalayan bir tür yanlışlık olarak görülebilecek kadar büyük– uyumsuzluk hakkında söyleyebileceğimiz şey, bu tür bir uyumsuzluğun, bugün analistin gün ışığına çıkarmayı üstlendiği daha derin tarihsel ve toplumsal çelişkiye dair bir gösterge ve bir semptom olarak okunması gerektiğidir.



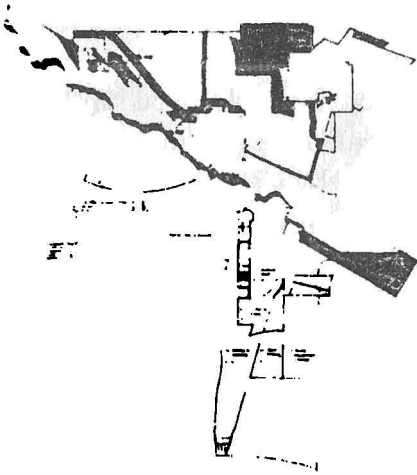
Öte yandan durum buysa, o zaman bir önceki uğrakta eleştirilen estetik yeniden birleşme eylemini şimdi, ikinci bir uğrakta bir kez daha değerlendirmeliyiz. Aslına bakarsanız Freud, sıklıkla rüya sürecinin “ikincil detaylandırması” dediği şeyden bahsetmişti: Burada birbirinden bağımsız arzu gidermeleri ve olgunlaşmamış rüyanın rastgele içeriği, ilk dönem çevirmenlerin dikkat çekici bir şekilde “üstbelirle-nim” olarak adlandırdığı bir karşılıklı süsleme ilişkilerinin çoğalması dahilinde birleştirilir ve yeniden birleştirilirdi. Ardından ortaya çıkan bu estetik ve biçimsel yeniden birleşme sürecinin, –açık uçlardan kurtulmanın, daha önce var olmayan yerlerde makul bağlantılar kurmanın, farklı malzemelerin bir aradalığının ikincil ve yanıltıcı bir şekilde

akılcılaştırılmasının— Macherey ve Eagleton'ın aklındaki şeye son derece yakın olduğuna şüphe yoktur; malzemelerin ilişkisizliğinin burada bir çelişki olarak görülmesi halinde bu karşılaştırılamamazlıkların bastırılmasının ve birleştirilmiş gibi görünen şeyin üretiminin artık salt estetik eylemden daha fazla bir şey olarak görülmesi dışında tabii. Ayrıca ideolojik olan da budur ve çelişkinin kendisinin çözünmesinden başka bir şeyi de hedeflememektedir. Organik biçim, buradan hareketle toplumsal ve protopolitik bir eylem olarak yeniden değer kazanır. Öte yandan Machereyci analizi dikkate alırsak bu eylemin belirsizliğini koruduğunu ve iki farklı ve karşıt okumanın sürdürülmesi gerektiği vurgulanmalıdır: Burada, malzemeyi birleştiren ve çelişkileri biçimle hasıraltı ederek çözen bir şey olarak görülse de analizin kendisi, çelişkilerin asla çözülemeyeceğini ve —eski— “eser”in kendisinin her şeye rağmen süresiz malzemenin bir aradalığından başka bir şey olmadığını ortaya koymaktadır.

Buna benzer şeylerin Eisenman'ın projelerinde de olduğunu düşünüyorum; zira bindirme saydamlıklarıyla bizim için Romeo ve Juliet kutusunda tam anlamıyla şeyleştirilmiş ya da yayımlanmış olan *katmanlama*, Eisenman'ın projelerinde düzeylerin birbirine indirgenemezliğine işaret eder. Bu, örneğin, Long Beach Üniversitesi Sanat Müzesi projesinin bindirmelerinde, muhtelif zaman dilimlerinin koordinatları arasındaki uyumsuzlukta canlandırılmıştır:

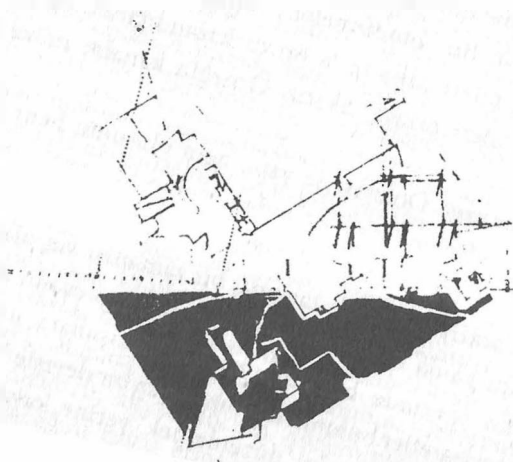
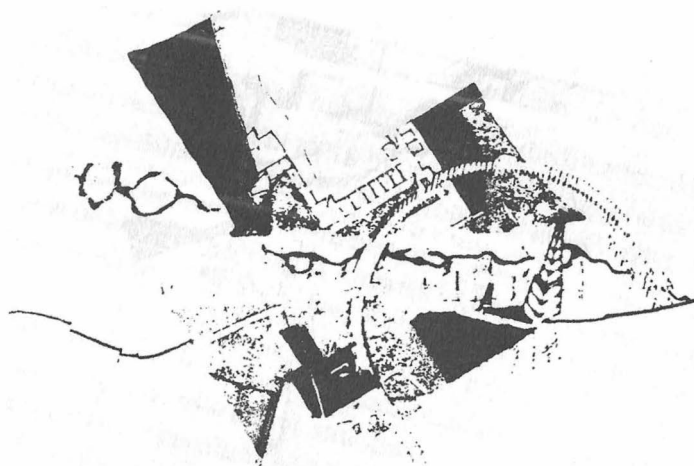
[söz konusu zaman dilimleri] 1849 yılında Kaliforniya'ya yerleşilmesiyle başlar, 1949 yılında kampüsün yaratımıyla devam eder ve 2049 yılında müzenin planlanan “yeniden keşfedilmesi” [ile sona erer]. Burada fikir, yapım alanının, üniversitenin kuruluşunun yüzüncü, altına hücum döneminin iki yüzüncü yılında nasıl olacağını hayal etmektir.

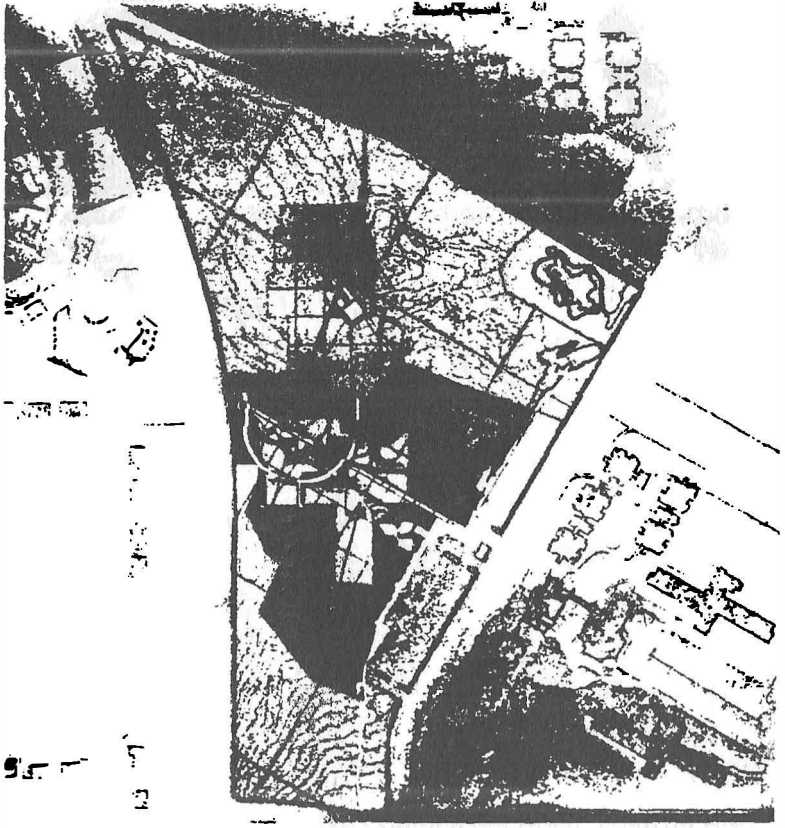
Yapı, üst üste gelen birkaç haritanın kayıtlarıyla biçim alır: daha önce yapım alanında bulunun hayvan çiftliğinin, kampüsün yapım alanının ve fay hatlarının değişen konumlarının, bir nehrin, bir



kanalın ve kıyı şeridinin haritaları. Bunlar, gösterim biçimlerinin hiçbirinin herhangi bir diğerinden daha öncelikli olmayacağı ve tesadüfî örtüşmelerin öznel yorumlarla metinleştirileceği şekilde birleştirilmiştir. Bu “bindirmeler”, toplumsal tasvirler gibi bazı gösterim biçimleri daha fazla önem kazandığında belirsizleşen analogik ilişkileri ortaya çıkarır. Örneğin kanalın müze yapım alanının kuzey ucuyla ilişkisi, nehrin tüm yerleşke yapım alanıyla ilişkisine benzer. Dolayısıyla yapı, hem oluşumu hem de onun üst üste bindirilen “tarihler”inden oluşan bir parşömeni misali arkeolojik eser olarak görülebilir.

Binanın araziye yayılmış taşında, bir zamanlar var olan bir nehir yatağının ya da eski çiftlik sınırlarının çizgilerinin izi vardır ve hepsinin üzerinde birtakım kurgusal koşullara ilişkin benzer metinsel işaretler bulunmaktadır. Başka bir deyişle bu mimarının taşı, bir müze “imgesi”ni “düzenlemek” yerine, kayıp bir geçmişin yanı sıra geleceğin tarihinin izlerini kaydeder. Farklı tarihsel katmanlar ve geçişler, zekâ belirtisi babında bir kültürün kendisini örgütlenme biçiminin ipuçları olarak anlaşılabilir. Bu anlamda

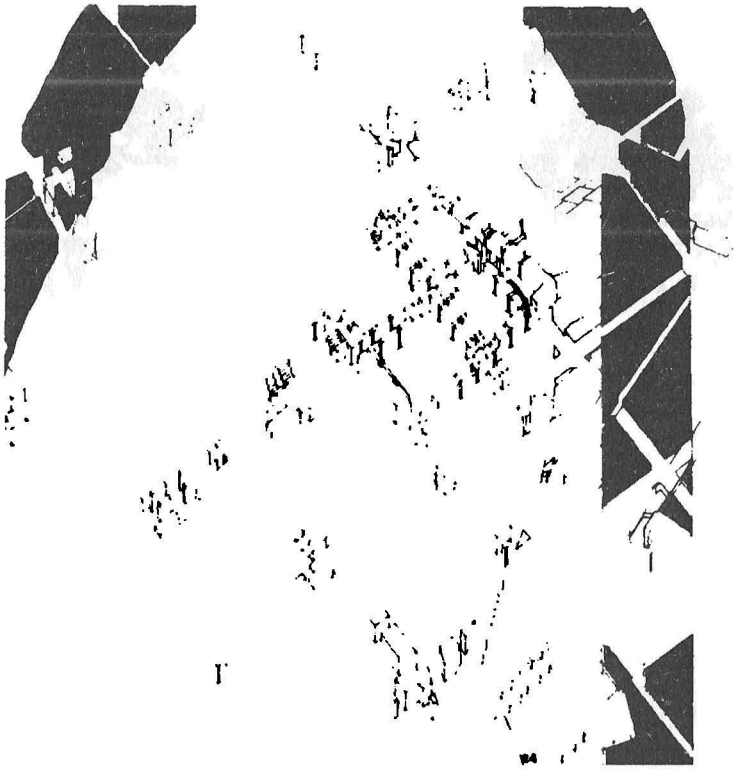




mimari, hikâyelere yönelik müdahaleye dönüşmenin yanı sıra hikâyelerin özelliği haline gelir; bu anlamda söz konusu proje, Long Beach ile ilgili, daha önce ondan bahsedenlerinkinden farklı bir hikâye anlatır.

(*Recent Projects*, s. 25)

Biçimsel paradoks, klasik anlamda betimlemeden çözüme, analizden canlı üretime geçişte ortaya çıkar ve birleştirilmiş eser sorunu bağlamında dile getirilebilir. Bu daha baştan bir yalansa, ve eser hiç



birleştirilmediyse, ayrıca bunu bilmenize rağmen kendi eserinizi üretmekte ısrarcıysanız, rastgele parçalar ve süreksiz kalıntılar mı ortaya koyarsınız yoksa önce birleştirilmiş bir şey hayal edip ardından kendi yapısökümünüzü mü yaparsınız? Eisenman'ın yakın dönem projelerinin tamamında beni etkileyen şey, tarihin, yapının alanının kendisinin süreksizlikleri aracılığıyla dönüşü olmuştur: Katmanlamalar şimdi tarihseldir; bilfiil alternatif dünyalar olabilecek ama gerilimleri ve uyumsuzlukları, daha derinlerdeki bir eksik neden, başka bir deyişle Tarih aracılığıyla aktarılan muhtelif geçmişlerin, şimdilerin ve geleceklerin hayaletleridir.



Durum böyleyse bu, tarihin, yüksek modernizmin sağladığını iddia ettiğinden farklı bir niteliğidir: Romeo ve Juliet kutusunun saydamlıkları kadar cerrahi olan temiz –Thomas Mann’ın *Yusuf* dörtlemesinin Ön Söz’ünde geçen Nil’in dönem dönem taşması gibi taşan “geçmiş kuyusu”nun arkaik gölgelerinden bir iz taşımayan, dipsiz, derinlerde yatan her hatıranın, ardında daha eski ve daha öncesine ait yalanların derinlerdeki katmanını gizleyen perde gibi bir “zaman kanalı” olduğunun anlaşıldığı– kurgusal geçmişler. “Was aber ist die Zeit?”²⁵ Bu modernist “zaman duygusu”nun bir kökeni de yoktur: hâlihazırda modernist dönemde hesap vermeyi talep eden şeyin, kavramın gerçekliği değil de ona yönelik tutku olduğu esas itibarıyla Althusserci bir “hep-zaten”dir. (Biz daha akıllı postmodernler, Norman Holland’ın –“mit eleştirisi” hakkında– uzun zaman önce neye işaret

25 “quid est enim tempus?” (Peki o halde zaman ne?): Aurelius Augustinus’un *İtiraf*lar adlı eserinin zamanı konu aldığı 11. Kitabı’nda yer alan ifade (ç.n.).

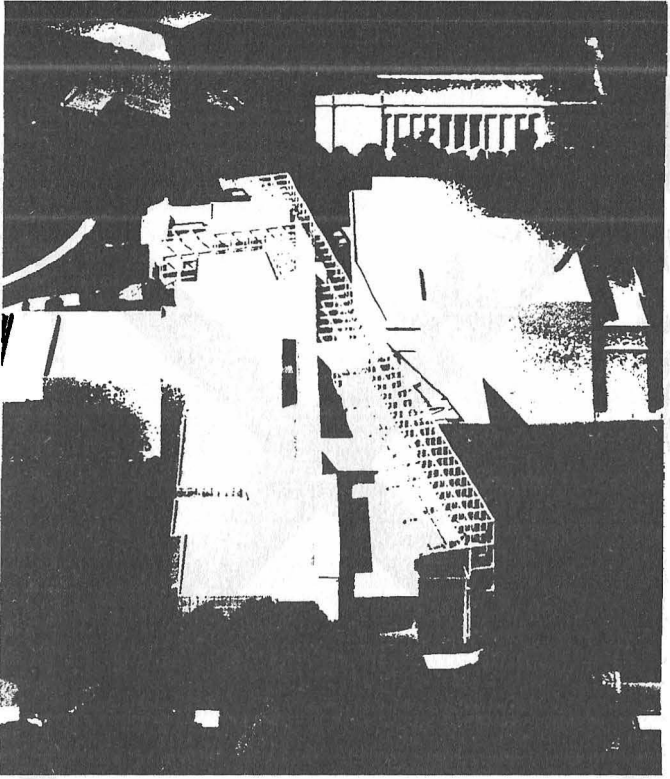


ettiğini, bir paket üzerindeki talimatlar gibi önceden belirtilmediği sürece bir metnin, “efsane etkisi” yaratmadığını zaten biliyoruz.) Yine de görece postmodern eğlence bile kendi arzu biçimlerindeki derin geçmişi çağırırdı: Tıpkı Lucy Lippard’ın, arkaik kabile sanatının muhtelif türleri ile Smithson sonrası kavramsallık arasındaki benzeşmelerin ve geçmişi de kapsayan girift uygulamaların bol bol belgelenmiş olduğu çarpıcı kitabı *Overlay*’in tanıklık ettiği gibi: Çok önemli bir



nüansın hatırlanması gerekse de bugün bu dolmenlerden ve mağara resimlerinden heyecan verici Jungcu açıklamalar beklenmiyor ama, Lippard'a göre, onlar aracılığıyla konuşan ve bizim, çok zayıf da olsa, postbireysel yalnızlığımızda duymaya devam ettiğimiz komünal ve toplumsal bir yaşam talep edilebilir.

Eisenman'daki bir şeyleri çağdaş bilim kurguya uydurmak gerçekten kışkırtıcı bir şeydir (Kennethy Frampton, eleştirel denemesi *Re-*



cent Projects'te buna çok da direnmediği gibi denemede Edward Albee'nin tuhaf oyunu *Tiny Alice*'e "rahatsız edici" bir anıştırma yapar); özellikle Long Beach projesi, bu dik açılı mimariye yönelik belki biraz fazla kâhince (ve fazla anlatısal) olan Ballard'la (ve onun *ready made*²⁶ Kaliforniya yığınlarıyla) ilgili çağrışımlara zemin hazırlayabilir. Dik

26 Genel bir ifadeyle oldukları gibi alınıp alaycı bir biçimde sanat eseri olarak gösterilen günlük eşyalar olarak değerlendirilen *ready made*'ler (hazır yapım ya da hazır nesne), bir sanat yapıtı olarak benzerleri arasından seçilip değerlendirilmiş, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın kullanılmış sanayi ürünü nesnelere gönderme yapmaktadır. *Ready made* anlayışına önemli bir ivme kazandıran Dadaist Henri-Robert-Marcel Duchamp'ın en çok tanınan *ready-made*'i, 1917 yılında düzenlenen bir sergiye Mott Works firmasından satın aldığı bir pisuarla yaptığı *Çeşme* adlı heykeldir (ç.n.).

açılı mimaride yaşanan ve atomun parçalanmasına benzer temel değişim, küpün oyularak yükselti blokları halinde kırılmasıdır; bu yükselti blokları (sonsuz geometrik permütasyonda) sistematik olarak yeniden düzenlenmekle kalmaz ayrıca nihayetinde büyük, anonim, kafes gibi güçlü boş bir takoz ile birbirinden ayrı tutulur ve blokların arası açık bırakılır; bu boş takoz da, Eisenman'ın, kendi muhtelif düalizmlerinin bir tür üçüncü taraf olarak anımsattığı o "arasındalık"ın (bizim burada kullandığımızdan nispeten farklı bir anlamda) hâlihazırda alegorik olanıdır. Bu ilk dramın tam uzamsal yeniden canlanması ve cisimleşmesi, ("eski" burçlar, siperler ve cephaneliklerden oluşan) *ready made* darp-hane kalıntılarının, bu kalıntıların arasına çaprazlamasına yerleştirilen cam iskelenin çok kuvvetli parçaları etrafında hayat bulan Wexner Sanat Merkezi'nde (Ohio Eyalet Üniversitesi, Columbus) sergilenmektedir.

Burada yine Wexner Sanat Merkezi'ndeki yarığın, özellikle tümüyle kurgusal bir dizi koordinata karşılık gelebileceği için dramatik bir önerge olduğu ızgara bindirilmelerine döneriz. Aslında Eisenman'ın yeni tür tarihsel planlamasının olanaklılıkları, dile getirilen bir eş zamanlılık dâhilindeki çoklu ızgaraların bu olanaklılığından kaynaklanmaktadır. Öte yandan bu ızgaralar, bizi yine tüm modern mimarinin bir diğer temel ikilemine –tekil binaya (tekil mimari "sanat eseri"ne) odaklanmanın uyumsuzluğu ile (bu ikilemin kendisinin tarihsel olarak özel mülkiyet sisteminin ürünü olmasına rağmen) şehrin kendisine ya da kent "dokusu"na odaklanmanın uyumsuzluğu ikilemine– götürür. ızgaralar, tam da Venturi'nin kendimizi yerel kıvraklıkla dâhil ettiğimizi iddia ettiğini düşündüğümüz bu dokuya ve Koolhaas'ın muazzam küçük evrenlerinin kendi kendine yeten pek çok monadlar gibi kopyalanma çağrısı haline gelen heterojen kent evrenine karşılık gelir. Rafael Moeo, Eisenman'ın (bunun gibi, çözülemez bir çelişki olan biçim problemini çözemeyene değil de bunu, ad hoc yeni biçim üretme yolu olarak kabul edene yönelik) Ohio Eyalet'indeki bu biçimsel yanıtını imalı bir şekilde şu cümlelerle nitelendirir:

Tüm yapı, şehrin bir parçası haline gelir ve bunun sonucu olarak bu binanın bir zamanlar sahip olduğu birleştirici ve sentetik imajı kaybeder. Burada yapılar ve ızgaralar, binaları karakterize eden şekilsel yönlerle yapılan göndermeler değil, ne görüyorsak odur. Bu büyük olasılıkla bilerek yapılmıştır. Eisenman Trott'un mimarisi, bir yapının durumunu hesaba katmaksızın mimari bir görüngü olarak ortaya çıkmaktadır.

(*El Croquis*, s. 57)

“Bir yapının durumunu hesaba katmaksızın.” Her açıdan dikkat çekici bu sözler, birden modern sanatların tümünün en derin çağrılarının ardındaki bas melodisiyle buluşur: Roland Barthes'in bir defasında söylediği gibi şeyleşmiş bir nesne olarak tanımı gereği bir çırpıda tükenen bitmiş eserin statüsüne kavuşmayı, mümkün olduğunca ertelemek: kendi başına Sanat ile bireysel eser arasında “bekleme odasındakine benzer bir gölgedeki varoluşu sürdürmek”. Muhtelif ızgaralarla özdeşleşme, uzun bir süre Eisenman'ın da işine yaramış lakin bazı ek sorunlara yol açmıştı.

Çünkü hiçbir şey kararsızlık konusunda acemi olan birisi için isteğe bağlı bu ızgaraların her birinin sırayla sağladığı çokluk ve uyumsuzluk “okumalar”ından daha sevimli olamaz ya da öyle görünemez. Tüm bu çoğulculuğa içkin olan uyum özlemi, bu masum hazzı tehdit eder. Bu durumu tanımlamak ve onu bir yönetime dönüştürmeyi vadetmek, “hümanizm”in ve gökkuşağının diğer tarafındaki uyumsuzlukların sonunda uzlaştırılacağı umudunun bir semptomudur: Bu durumda, utanılacak düalizmleri tehdit eden ve onları, tavşanın ve onun Başkasının yumuşak İlanus yüzlü doğal alternatifine dönüştürmeyi öneren Gestalt psikolojisidir.

Bana sorarsanız Eisenman'ın kendine özgü bu yeni tarihselciliğinin, bu anlık biçim sorununa bir yanıt olarak kavranması gerekiyor: Bu şekilde kavrandığında bunun, biçimsel bir seçenek ya da süsleme değil, kaçınılmaz bir hamle olduğu daha net görülecektir. Eisenman, ön-

celikle çok büyük olasılıkla Mandelbrot Kümesi ve (sonsuz genişleme ve daralmaların, “birbiriyle aynı” yapısal düzensizlikleri ve çatışmaları tümüyle yenilediği) kaos kuramından türeyen “ölçekleme” kelimesini kullanır. Ne ki ben bunun, pek çok postçağdaş bilimden hareketle isteğe bağlı “güdülenme” olduğunu düşünüyorum. Gerçek hayatta ölçekleme, daha temel ve daha biçimsel bir şeye tekabül etmektedir; başka bir deyişle, eşsüremliliğin (ızgaraların) kuvvet hatlarını, çok sayıda artsüremliliğe yansıtılarak Gestalt psikolojisinden çoklu bir okumanın çıkarılmasına neden olur. Ölçeklendirme, bu nedenle Romeo ve Juliet kutusunun çeşitli renk şemalarının zamansallık alanında modellemek için sunduğu ölçünün kendisinin veya boyutunun eş değeridir: “mevcut öğeler (renkli), bellek öğeleri (gri renkte) ve içkinlik öğeleri (beyaz renkte)” (MovinB Arrows, Levha 7): Aslında Raymond Williams’ın “kalıntısallık” ve “oluşmakta olan” kavramlarıyla X-ışını tuttuğu aktüalliteden çıkarmak istediği kuvvetler bunlardı.

Romeo ve Juliet kutusunda bu iki süreç de eş zamanlı olarak işler ve Schoenberg’in *Klangfarbenmelodie*’sinden beri estetik algıların daha da karmaşık bir etkileşimini sunar; *Klangfarbenmelodie*’de, (flüt, davul, keman, trompet gibi) özgün müzik aletlerinin dizilimi, melodinin notalarına göre titizlikle belirlenir; o kadar ki bu özel dizilimin yinelenmesi, eserin tamamen başka bir boyutunda olmasına rağmen beklenmedik bir şekilde bir tekrar da oluşturmuştur.

Ölçekleme de Eisenman’da anlatıyı “istikrarsızlaştırma”nın ya da en azından “mimari anlatının ne olduğuna ilişkin geleneksel düşüncenin” bir yolu olarak belirtilmiştir (*Recent Projects*, s. 58); öte yandan bağlam, muhtelif mimari metaforlarda hâlen örtülü olarak var olan tüm bayat anlatıları kastettiğini net bir şekilde ortaya koyuyor. İçsel pürizminin tarihsel erdeminin ortaya çıkardığı bir şey ve burada çeşitli “yıkım” temalarını tam olarak Bilim Kurgu tarzında kavramadan önce bir duraksamak gerektiğini gösteren bir başka neden (Bilim Kurgu burada yüksek kültürel bir serzeniş değil, nadir görülen bir tarihsel başarının işareti olarak kabul edilmektedir). Gelgelelim *geleneksel düşünce* kavramı,

yeni anlatı türlerinin tamamen arzulanmaz ya da imkânsız olmadığını varsaymamıza neden olur; dahası Eisenman'ın (Long Beach projesinde hâlâ programlanabilir bir şekilde görünür olan) boyut etkisini, şimdinin kendi geçmişini yarattığı yeni bir tür tarihsel anlatı izdüşümü olarak göreceğim; haklısınız bu Bertrand Russel'in Tanrı'sına benzetmektedir zira o da bu şimdiyi bir saniye önce yaratır ve bunu da, bütün bu "hep-zatenler"i ve zamansal perspektifleri, geçmişin yerel ve daha uzak derinliklerini, bizi binlerce yıldır orada olduğunu düşünmeye sevk edecek kadar garip ve sahici bir tarzda ifade eden olağanüstü bir işçilikle yapar. Ayrıca postmodern tarihselcilik, anında özbilinçli hale gelir ve ("Nietzsche'yi izleyerek") yalnızca bir kurgu olmasına karşı çıktığı başarısından, alçak gönüllülükle utanır. Yine de bu konuda öyle alelacele karar almamıza gerek yok zira sahip olabileceğimiz yegâne tarihsellik türü bu ise, onun için daha iddialı planlarımız olacaktır. Bir zamanlar tüm sahte kronolojileri, uydurma kronikleri ve soykütükleriyle postmodern "tarihsel roman"ın; kurgunun, kendimizi tarihsel el kitaplarının "olguları"nın değiştirilemezliğinden kurtarıp çoklu dünyalara yönelik bir eş zamanlılığı tesis edecek şekilde gönderimsel bir kullanımını yarattığını düşünüyordum. Burada sorun, anlatıları, nihayetinde "yalnızca o" olacak tek bir anlatı nesnesinin üretimini sona erdirmeksizin etkinleştirip dağıtmak olabilir: "Bu projede mimarlığın hikâye yazımıyla ilgili olduğunu ve yazılmakta olan bu taş metnin, bu kurgunun, Long Beach ile ilgili daha önce kaydedilenden çok daha farklı bir hikâye anlatabileceğini kabul ediyoruz."

III

Göstergebilimsel dörtgenin çevresindeki son "tip"i ya da konumumuzu tartışmaya devam ederken, yapım alanı ızgaralarının ve genel olarak jeopolitik olanın Eisenman'ın bütün ve parça ya da bütünlük

ve içerik ikilemini özgöl bir şekilde ele almasına izin veren unsurlar olduğu daha net anlaşılacaktır. Parçayı ızgara ve ızgarayı da parça ya da öge olarak kavramak, Eisenman'ın mimarisi olarak tanımladığımız bu geçici yeni bir aradalığı olanaklı hale getirmektir. Öte yandan görüldüğü gibi diğer olanaklılık koşulu, tamamen yeni bir şeyi vücuda getirmek için kabul edilemez basmakalıp yargılarla unutulmuş bir geçmişin teamüllerinin üstüne bir çizgi çekmeye yönelik tumturaklı modernist tutkudur. Bu tutku da Koolhaas gibi bir mimara güç veren "bütünlük arzusu" ile birlikte terkedildiğı zaman parçalara ya da bileşenlere ne olacak?

Yanıtın mutlaka menfi olması gerekmiyor; daha doğrusu bu durumda postmodernizmi daha dar ve daha (bütünlükten inovasyona, modern olana dair her şeyden sakınmaya yönelik destansı bir çabaya ilişkin) müstesna bir anlamda tanımlayan birkaç farklı yanıtın doğru olabileceğini düşünmeye başladım. Burada üç değişke, parça sorununun kavrandığı farklı yöntemlerin bir işlevi olmanın yanı sıra daha da temel olarak sentezlenecek olan diğer terime, değişkenlik olanaklılıklarını yeterince açık bir şekilde bilen kopyalama kutbuna da yanıt verirler. Dolayısıyla genel bir "bağlam" olarak kopyalama nesnesi, Venturi'de olduğu gibi ekseriyetle geç modern günlük yaşam (yani Birleşik Devletler kent yaşamı ya da "Las Vegas") olabilir; bununla birlikte bu, Benjamin'in *mekanik yeniden üretilebilirlik* kavramıyla belirlediğı genel alan, ya da diğer bir deyişle medya kültürü, tarafından da oluşturulabilir. Son olarak (Eleştirel Bölgecilikte olduğu gibi) bilhassa *yabancı* bir kültüre (hatta kültürel emperyalizm perspektifinde belki de hegemonik olmayan yabancı kültüre ya da en azından Birleşik Devletler'in medya çeşitliliğine direnirken belirli bir kültürel ve geleneksel olan bir kültüre) doğru yöneltilebilir.

Her iki kutuptaki bu çeşitlemeler, olası birleşmelerin sayısının burada tanımlanan üç değişkeden çok daha fazla olduğunu göstermektedir: Öte yandan soyut olanaklılıkları yargılamak, bu noktada tümüyle yeni bir birleşim şemasını ve dolayısıyla tamamen yeni bir tartışma

sürecini gerektirecektir; bu üçü ise en azından hakiki hareketler veya akımlar (ya da Eleştirel Bölgeselcilik söz konusu olduğunda tutarlı bir estetik sunmuş gibi görünen ve derinlemesine tartışılan bir kavrayış) olarak var olma erdemine sahiptir.

Ne olursa olsun burada merkezi bir mesele olarak karşımıza çıkan bütünlüğün bu ilkeli olumsuzlanmasında, gerek mantıksal gerekse ideolojik açıdan olası olan farklı konumların sayısı oldukça fazladır ve muhtemelen, Nietzsche'nin edebi metinlerinin üzerinden Schlegel'in metinlerine ve ilk (Jena) Romantizmine uzanan Kısım ve parçanın bildik tekrarına indirgenemez (öte yandan bu iki edebi uğrağın yapı-sökümdeki rolü, ama özellikle Paul de Man'ın eserindeki yeri, bu nite-liğin daha önceki uğrağımızda da oldukça farklı bir katılımını bize hatırlatacaktır). Şüphesiz burada "bileşen"e ilişkin çeşitli tavırlar tahayyül edilebilir: süslemeler ve yüzer-gezer, boş işaretler²⁷ ile kırık çömler, kısmi nesneler, uydurma sözcükler ve çeşidine göre sınıflandırılmış söz dağarcığı, muhtelif türden takım çantaları içerikleri ve moleküler yan ürünler ya da çöp; öte yandan çeşitlemelerin sınırı, ham maddelerden modüllere, başka bir deyişle üsluptan inşaya uzanan büyük bir eğri üzerinden geçmektedir. Sırasıyla üslup ve inşa, aslında burada üzerinde duracağımız uğrağın ilk iki gerçekleştirmesinin baskın karakterleridir: "Postmodernizm" ve neorasyonalizm –postmodernizm burada net bir şekilde daha sınırlı ve aslında münhasıran daha biçimsel olarak kavranmaktadır– tek başlarına genel olarak kullanıldığından daha tarihsel ve sosyolojik bir anlamda algılanmaktadır.

Başka bir deyişle burada, pek çok insana genel olarak (hazcılığı, çileciliği reddi ya da diğer yandan delişmenliği ve bakış açınıza bağlı olarak köklü yüzeyselliği ile) postmodernizmin en saf halinin somutlaşması gibi gelen ve son dönemlerde büyük öncüleri Venturi ve Charles Moore'un ardından Michael Graves'in eserinde klasik ve hegemonik cisimleşmesini bulmuş olan o alışılmışın dışında müsrif ve süslü de-

27 *Floating signifiers (empty signifier)*: Bir sembolün doğrudan bir çağrışım yapmaması durumu (ç.n.).

koratif “üslup”tan bahsediyorum. Burada parça –bileşen, kısım, öge ya da yapı bloğu– sorunu, yalnızca “süsleme”nin “üstünkörülüğü” meselesi olmanın çok ötesinde, baskın görünmektedir; bilhassa Moore ve Graves’in eserinde belirtildiği gibi yapıyı oluşturan şey, genelde çeşitli parçaların şu ya da bu şekilde birbiriyle kurdukları boş ya da paradoksal ilişkidir. Dahası böylesi bir eserde “eski desteklerinden ayrışarak bir bakıma serbestçe asılı duran –pervaz, sütun, kemer, yol, üst eşik, çatı ve kubbe gibi– çeşitli öğelerin, kozmolojik süreçlerin yavaş kuvvetiyle uzamda birbirlerinden kaçmaya başladığı” gözlenmiştir; tıpkı “Dali’nin, çivilendikleri haçların üzerinde havada duran geç dönem İsaları ya da Magritte’in onları şapka takıp şemsiye taşımaya mecbur bırakmış yağmur damlaları biçiminde gökten ağır ağır inen melon şapkalı adamları” örneğinde olduğu gibi.

Bu asılı durma –zemsiz bir figürün konumu anlamına gelen bu boşluktaki tuhaf ölüm sonrası hayat–, Koolhaas’ın kübik bütünlükleri içinde yüzen organlarla karşılaştırılabilir. Eisenman’daki, bu anlamda bir figürü olmayan zeminler olarak nitelenmesi daha uygun olan (ve dolayısıyla diyalektik olarak kendi içlerinde figür konumuna yükselen) birleştirilmiş ızgaralarla mukayese edilebilir. Biçemsel olarak postmodern olana ait figürler; kültürel öge şapkasının, bu türden ağır kalıntıların; bayraklarla, İtalyan bayrağıyla ve bu içkin kamu alanı modelini (New Orleans’taki Piazza d’Italia) en sefil ve ilkel Amerikan Bağımsızlık Günü kutlaması örneğine indirgemeye çalışan bu türden başka kamu ikonalarıyla birlikte yüzdüğü kolektif ya da medyatik bilinçdışı gibi bir şey olacağını ortaya koymaktadır. O halde bu, biçim ve tipler deposunun İtalyan neorasyonalizminde ifade edilme şeklinden net bir şekilde ayırt edilmeli lakin bunu yaparken İtalyan neorasyonalizmi söz konusu olduğunda –Latin Hristiyanlığının tüm klasik tarihiyle özdeşleştirilen– mimari tarihin kendisinin, daha uygun mimari gösterenlerin [imleyenlerin] ve kısmi nesnelerin Aldo Rossi’nin ellerinde yeniden canlanmaları için yarılanma ömürlerini bekledikleri bir zindan olduğu da unutulmamalıdır.

Yine de Rossi ile Robert Venturi arasındaki benzerliği, gerçekte çileciliğe ya da ironiye kadar uzanabilen net bir libidinal sınırlama belirginleştirir: Bu meyanda –Las Vegas’ın rasyonel olduğu ileri sürülürse– Robert Venturi; kent dokusunun tutarlılığına, en az İtalyanların, çalışması gerektikleri antik (ve bu yüzden de eyvah ki çok daha “yüksek kültürel”) kent dokusu için öngördükleri kadar saygı gösteren ve (onun durumunda tipolojiden ziyade *yaşayan dile* ilişkin) önceden verilmiş bileşenleri, aynı oranda ağırbaşlı ve kasten can sıkıcı bir şekilde kullanan bir tür kitle kültürel neorasyonalist olarak betimlenebilir. Ayrıca her ikisi bu baskı ve nezaketin kati bir şekilde bozulması tehdidi altındadır: Baskı, paradigmadaki bir abartı, bir tür iç huzursuzluk, doğrusu zengin malzemede ve Venturi’nin Princeton’daki Gordon Wu eserindeki Kahnvari zarafetinde hissedilebilirken Rossi’nin Fukuoka’daki Hotel Il Palazzo’su; penceresiz yeşil ve turuncu cephesinin olağandışı ölçeği ile güdümlü bir coşkuya yaklaşır, anlamsız sütun dizileri muazzam bir kabir işaretleyicileri görünümündedir; hem de buradan yükselen göz alıcı bir sükûnet, muğlak ritüel kullanımlara yönelik arkaik girintiler gibi büyük bir derinliğe ve yüksekliğe sahip dar uzamlarda parıldarken: Açıkça söylemeliyim ki söz konusu olan, bu özel *fin de siècle* postmodernliğini bir önceki *fin de siècle*in çöküşünden ayıran farklılıkların doğası üzerine düşünmek için mükemmel bir fırsat sunan bir yapıdır.

Parça ya da bileşeni eski bütüne karşı ön plana çıkaran bu tikel pratik stratejiye karşı en ilginç eleştirel argümanları başka bir alanda bulmamız hiç de paradoksal değildir. Bu eleştirinin siyaset felsefesinden kaynaklandığı gerçeği, bu nedenle mevcut şemanın, burada daha fazla izini sürmeyeceğimiz postmodern siyasal pratiğe ve kurama daha genel bir şekilde aktarılabilmesini göstermektedir. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe’nin *Hegemonya ve Sosyalist Strateji* adlı çalışması, temelde bütünlük ya da toplumsal kapalılığa ilişkin (çoğu Hegelci veya Marksist olmakla itham edilen) muhtelif doktrinlerin (politik olarak zayıflatıcı etkilerinin yanı sıra) mantıksal tutarsızlığını ideolojik

olarak ispatlamaya çalışır: Yazarlar argümanlarını, bizim göstergibilimsel dörtgen kullanarak haritalandırdığımız sorunsaldaki metinlerine açık bir şekilde yerleştirirler. Burada bizim için bilhassa önemli olan, Laclau ve Mouffe'nin, İngiliz siyaset kuramcıları Hindiss, Hirst ve Cutler tarafından ortaya atılan muhalif bütünlük eleştirisine yönelttikleri ilginç eleştiridir. Yazarlar, toplum ve ekonomiye ilişkin küresel kavrayışlarını, bunların –kurumlar, örgütlenme biçimleri ya da failer gibi– (Hindiss, Hirst ve Cutler için) birbirleriyle zorunlu olarak ilişkili olmayan parçaları adına damgalayarak önceden var olan bir birlik düşüncesinin kendisini ancak eski bütünden eski parçalara ya da ögelere veya bileşenlere aktarır:

Bütünlük düşüncesi burada, varsayılan bütünlüğün ögelerini birleştiren bağların özsel olmayan niteliğine gönderme yapılarak reddedilmektedir. Bunu anlayabiliyoruz. Öte yandan “kurumlar”, “örgütlenme biçimleri” ya da “failer” gibi ögeler özgülleştirildiğinde, doğrudan doğruya bir soruyla karşı karşıya kalırız: Bu toplam büyüklüklerin, –bütünlüğe karşıt olarak– toplumsal kuramlaştırmanın meşru nesneleri sayılmaları halinde, her birinin içsel bileşenleri arasındaki ilişkilerin özsel ve zorunlu olduğuna mı hükmetmeliyiz? Cevap evetse, düpedüz bütünlüğün özcülüğünden ögelerin özcülüğüne geçmişiz demektir; tek yaptığımız Spinoza'nın yerine Leibniz'i koymaktır; Tanrı'nın rolü ise artık ögeler arasında bir uyum sağlamak değil yalnızca onların bağımsızlıklarını garanti etmektir.

(*Hegemony*, s. 103)

Hindess, Hirst ve Cutler'ın “kurumları, örgütlenme biçimleri ya da faileri”nin yerine biçimsel postmodernizmin ya da neorasyonalizmin mimari gösterenlerini [imleyenlerini] ya da tiplerini koyduğumuzda, yüksek modernist yapının “bütünleştirici” tutarlılığının reddedilip çözümlenmesinin ardından ayakta kalan parçaların ve bileşenlerin biçimsel özerkliğinin kabul edildiği kışkırtıcı bir analogi filizlenir. Görünüşte

mantıklı olan bu itiraz, yine bu mimaride önceden var olan daha küçük biçimlerin alıntılanmasının kiç etkisine tekabül edebilir; ayrıca kendisi de Yeni'den ya da İnovasyon'dan vazgeçmenin bir işlevidir. Bu aporia²⁸ çağdaş dilbilimin (özellikle de Chomskyci biçiminin) uğraştığı şeye benzemektedir: Verili bir dilin sözcükleri ve cümle yapıları, her şeye rağmen onlardan daha önce bahsedilmemiş yaratıcı ifadeler çıkarabilen bireysel konuşmacıda önceden var olurlar.

Laclau ve Mouffe'nin çözümünün *-eklemlemeyi* "öğeler arasında kurulan ve onların kimliklerinin eklemleyici pratiğin bir sonucu olarak değiştiği bir ilişki" şeklinde kavramalarının (s. 105)–, mimari alanda herhangi bir özel anlamlılığa ya da uygulamaya sahip olup olamayacağı da net değildir: Burada analogilerin kurulabilmesi durumunda bile muhtemelen bu özel göstergebilimsel dörtgende söz konusu olan mimari hareketlerle ilişkileri olmaktan çok (kendilerine has yollarla) Eisenman ve Koolhaas'la ilişkili olmaları gerekir.

Bu son konumla bağlantılı olan üçüncü harekete gelince, kimliğinin belirlenmesi ve burada yerleşmesi, birkaç paradoksu da beraberinde getirir. Kenneth Frampton'ın (Tzonis ve Lefaivre'yi izleyerek) Eleştirel Bölgeselcilik olarak adlandırdığı şey, tanıımı gereği fiilen bir hareket değildir: Bizzat kendisi, eleştirel bölgeselciliği "bazı ortak özelliklere yöneltilen eleştirel bir kategori" olarak tanımlar ("Critical Regionalism", s. 326) lakin onu, esas itibarıyla miadını doldurmuş kavramsal türlerin, misal *estetiğin* bir örneği olarak nitelendirmemiz için iyi bir nedenimiz yoktur zira Eleştirel Bölgeselciliğin, muhtemelen gelenekselci ölçülerin dışında tanımlayıcı olanla tüm felsefi (ve tüm öncü) estetikleri imleyen kuralcı olan arasındaki o temel eğilimi tanıdığı aşîkârdır. Gerçekten de böylesi sistemler –ve bunun bir proje olarak tarihini 18. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ortalarına kadarki burjuva dönemiyle sınırlamak uygun olacaktır–, hâlihazırda mevcut olan otantik sanat eserlerinin kurucu öğelerini tanımlayarak müstakbel ederlerin üretimine yönelik değişmez değerler ve normlar önermeyi amaçlar. Meseleyi bu şekilde

28 Bir metinde ya da tartışmada çözümlmez içsel çelişki (ç.n.).

ortaya koymak, bu projenin bugün ne kadar yersiz olduğunu ve estetik kavrayışın, sanatsal nominalizm ve kuralsızlık²⁹ çağında nasıl da rağbet görmediğini fark etmek demektir. Avangartların “ikinci modernizmi”-nin sanatı estetikten özgürleştirmek için yoğun çaba harcadığı söylenebilir (Peter Bürger’in *Avangard Kuramı*’ndaki konumunun bu olduğunu söyleyebilirim); yine estetiğin, çelişkileri nihayetinde onu imkânsız kılan seküler modernizmle birlikte bir sorunsal olarak ortaya çıktığı da iddia edilebilir (en azından Adorno’nun *Estetik Kuramı*’nı okumanın yollarından biri budur). Bu arada bu tür geleneksel felsefi söylemin bütünleştirici normatifiği, hangi felsefi görüş açısından değerlendirilirse değerlendirilsin çok net bir şekilde postmodern değildir: Bu normatifik bir felsefi sisteme yönelik kavrayışın postyapısal ve postmodern reddedilişine karşı günaha girer ve değerleri ile prosedürleri açısından (bugün kuram ya da “kuramsal söylem” adı verilen konumun, geleneksel felsefeyi yerinden etmiş ve onun yerini almış ya da ona vekâlet etmiş olduğunu dikkate alırsak) şu ya da bu şekilde kuramsal değildir ve kurama karşıdır.

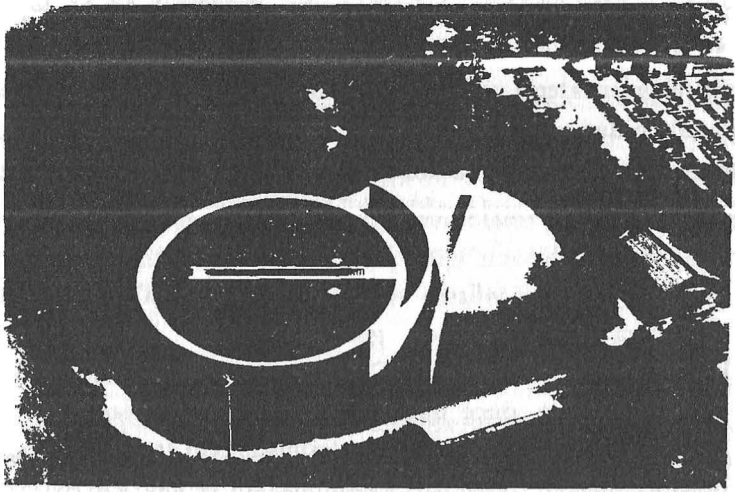
Yine de yalnızca Frampton’un tüm bunların farkında olduğu değil, *arrière-garde* ya da artçı eylem sloganıyla altı kalın kalın çizilen bu projenin kendisinde planlanmış belirli bir gerilemenin imal edildiği de aynı ölçüde sarihtir; üstelik bu artçı eylemin vaktinden önce kazandığı statüsü, Frampton’un, muhtelif olanaklılık bölgeleri dahilinde nasıl ortaya çıkarsa çıksın Eleştirel Bölgeselciliğin mutlak surette “marjinal bir uygulama” olarak kalması gerektiği konusundaki ısrarıyla daha da vurgulanmıştır (“Critical Regionalism”, s. 327).

Öte yandan bu özellikler; Eleştirel Bölgeselciliğin estetiğini, önemli (ve daha çok Kuzey Amerikalı) çağdaş mimarının biçimsel postmodernizmleriyle ilişkilendiren herhangi bir tipolojideki ikinci bir

29 Kelime olarak “yasa karşıtlığı” anlamına da gelen antinomianizm, İman (kutsal kitap) kurtuluş için yeterli olduğundan ahlaki yasalara gerek olmadığını savunan bir görüş olarak Hristiyan teolojisinde günahı hafife almak (Yuhanna 2:1-2) ve Yasa’dan Özgürlük Olmak (Romalılar 7) meselesinde incelenmiş ve sapkınlık olarak tanımlanmıştır. İslam teolojisinde ibahilik olarak adlandırılmıştır (ç.n.).

paradoksu akla getirir zira Eleştirel Bölgeselciliğin yüksek modernizmin bazı temel özelliklerinin sistematik reddini onlarla paylaştığı söylenebilirse de, aynı anda modernizmin tüm postmodern olumsuzlamalarını olumsuzlamaya çalışarak kendisini onlardan ayırıştırır ve bizi başlangıç noktasına döndürmekten ve Eleştirel Bölgeselciliği modernizmin geç kalmış bir biçimine dönüştürmekten çok uzak olan bir “olumsuzlamanın olumsuzlanması” durumunda kalarak bazı yönlerden eş zamanlı biçimde modern karşıtı ve postmodern karşıtı olarak görülebilir.

Misal yüksek modernizmde hem Aydınlanmacı hem de Ütopik kalan avangardın, ilerlemeye yönelik vulgar burjuva kavrayışını aşmaya çalışması ile teknolojiye ve bilimsel gelişmeye dair özgürleştirici bir boyutun olanaklılığına inanmayı sürdürmesine ilişkin burada ana hatlarıyla çizilen tutum, tam da böyledir. Gelgelelim Eleştirel Bölgeselcilik, tamamen böylesi bir “ilerleme”nin, küresel modernleşme, kurumsal hegemonya ve metalarla “hayat tarzları”nın evrensel standartlaşması süreçlerindeki postçağdaş biçimlere direnmektedir. Dolayısıyla postmodern olana ilişkin doksayı, avangardın sonu, Ütopyacılığın zararlı oluşu ile evrenselleştirici bir homojenlik ve kimlik korkusuyla paylaşır. Yine de *arrière-garde* sloganı, postmodern “tarihin sonu” ve tarihsel teleolojinin reddedilmesiyle de uyumsuz görünür zira Eleştirel Bölgeselcilik, bu sistemin geleceğinde değilse de geçmişinde daha derin bir tarihsel mantık aramaya devam eder: Bir artçı, kolektif direnişin ardındaki anlamı taşır ve bu itibarla postmodern Farklılık ideolojilerinin önemli bir kısmını karakterize eden transavangart çoğulculuğun anarşisini sürdürmez. Bu sırada Frampton da marjinalliğin ve direnişin mevcut sloganlarını kullanıyorsa; bunların 1920’lerin ve 1930’ların Danimarka, Katalonya, Portekiz, Meksika ve Kaliforniya’sında; Ticina, Japonya ve Yunanistan’da bulunan sistematik olarak yarı çevresel örneklerinde olduğu gibi coğrafi olarak uzak olmayan, kentli ve Birinci Dünya’ya içkin çokkültürlülüğe ilişkin mevcut çağrılarına sirayet etmiş olanlarından daha farklı imalar taşıdığı söylenebilir (“Critical



Regionalism”, s. 314-326). Bu liste, her şeyden önce bu estetik programdaki “bölge”nin, Buford’un Amerikalı yeni kısa hikâye yazarlarıyla ilgili görüşleri vesilesiyle tartıştığımız duygusal yerelcilikten oldukça farklı olduğu konusunda bizi uyarıyor: Burada “bölge”, ulusa ve onun iktidar yapılarına direnen kırsal bir yeri değil de bir bütün olarak tektipleştirici bir dünya sistemiyle gerilim halindeki (siyasi özerkliğe karşılık gelebilecek) kültürel bakımdan tümüyle tutarlı bir alanı belirtmektedir.

Bu tür alanların ayırt edici özelliği, güçlü kolektif kimlikleri ortaya çıkarmaları değil küresel modernleşmenin nüfuz alanına görece uzak –bölgesel geleneklerin hâlâ gelişebildiği barınak ya da eko-niş sağlayan bir uzaklıkta– olmalarıdır. Bu model, Eric Wolf’un kolonizasyondan uzaklık ve ona karşı halk direnişini örgütlemenin temel olanaklılığı arasındaki ilişkiyi ortaya koyan dikkate şayan kitabı *20. Yüzyılda Köylü Savaşları*’nda sunulan modelle bazı benzerlikler gösterir. Açıkçası toplumsal ve kolektif örgütlenme, her iki durumda da arabuluculuk yapmak zorundadır. Wolf’a göre bilinçli halk ayaklanmalarının

oluşumunu mümkün kılan şey, görece bozulmadan kalan bir kolektif ya da köy kültürüdür (çokkültürlülüğün, bu tür direniş biçimlerini kalıntısız geleneklerin varlığını sürdürmesi bağlamında değil yeniden fetih ve yeniden yapılanma bağlamında gördüğünü kabul ediyorum). Frampton'ın Kaliforniyalı mimar Harwell Hamilton Harris'ten yaptığı aşağıdaki alıntı, bu etkiyi net bir şekilde ortaya koymaktadır:

Yirmili ve otuzlu yılların sonlarında Kaliforniya'da, modern Avrupa'ya ilişkin fikirler, gelişmekte olan bölgeselcilikle karşılaşmaya devam ediyordu. Diğer yandan Avrupa Modernizmi, Yeni İngiltere'de, önce direnen ardından teslim olan katı ve sınırlayıcı bir bölgeselcilikle karşılaşmıştı. Yeni İngiltere, kendi bölgeselciliği bir sınırlamalar toplamına indirgendiği için Avrupa Modernizmini bütünüyle kabul etmişti.

(“Critical Regionalism”, s. 320)

Frampton'un Eleştirel Bölgeselciliği popülizmden çok sarıh bir şekilde ayırdığını göz önüne aldığımızda (*Anti-Aesthetic*, s. 20-21), bunun bilinen türden bir siyasi hareket olarak anlaşılmaması gerektiğini de eklemeliyiz (bu da onu, modernist avangartların temel siyasi anlayışından ayıran bir diğer özelliktir). Aslında gelişimine eşlik etmesi, kültürel bir bağlam olarak işlev görmesi ya da moral bir güç ve destek olması beklenen toplumsal ve siyasi hareketlerle olan ilişkisinin kuramlaştırılmamış doğası, burada bir sorun teşkil etmektedir. Bu anlamda entelektüellerin ve profesyonellerin bir tür yarı özerkliğe sahip olmayı sürdürecekleri bir arabuluculuğun öngörüldüğü açıkça görülmektedir: O halde ulusal profesyonellerin, yerel mimarların ve mühendislerin statülerinin; küresel teknokrasilerin ve uluslararası şirketlerin karar alıcılarının ve personellerinin artan denetim tehdidi altında olduğu bir siyasal durumu tasavvur edebiliriz. Öyleyse böyle bir durumda ulusal entelektüellerin varlığını sürdürme meselesi, ulusal özerklik politikaları gibi kendiliğinden alegorik hale gelir ve ulusal sanat üsluplarının varlığını

sürdürmesinin savunulmasına eşlik edebilecek idealizmin önerisi, toplumsal varoluş ve pratikte yeniden konumlanır.

Dolayısıyla Eleştirel Bölgeselciliğin hem modernizme hem de postmodernizme karşı olduğu yönünde bir kanı vardır. Öte yandan postmodern eğilimlere ve ayartmalara direnmeye yönelik daha temel çağrısı vurgulanmak istenirse, Frampton, belirli bir Yüksek Modernizm ile bugünün eleştirel-bölgesel pratiği arasındaki sürekliliği belirleyecek olan gözden geçirilmiş bir mimari tarih değerlendirmesi sunar:

Tektonik bir itkinin izi, farklı kökenlerinden bağımsız olarak yüzyıllar boyunca farklı işleri birleştirerek sürülebilir... Bu nedenle tüm biçimsel duyarlılıklarına rağmen oldukça benzer bir tektonik eklemleme düzeyi, Hendrik Petrus Berlage'ın 1895 tarihli Borsa binasını, Frank Lloyd Wright'ın 1904 tarihli Larkin binasına ve Herman Hertzberger'in 1974 tarihli Centraal Beheer ofis kompleksine açık bir şekilde bağlar. Her bir örnekte, yerçekimi kuvvetinin çatı aşığından kafes girişine, yastık taşına, çıkma desteğine, kemere, alınlığa ve köprü ayağına geçen tektonik bir sentaks ile aynı anlama gelen benzer bir açıklık ve destek ardışıklığı vardır. Bu yükün teknik aktarımı, uygun bir şekilde eklemlenmiş bir dizi değişimden ve eklemden geçmektedir... Gerek Auguste Perret gerekse Louis Kahn mimarisinde görülen bağlantıda da benzer bir kaygı bulduk.

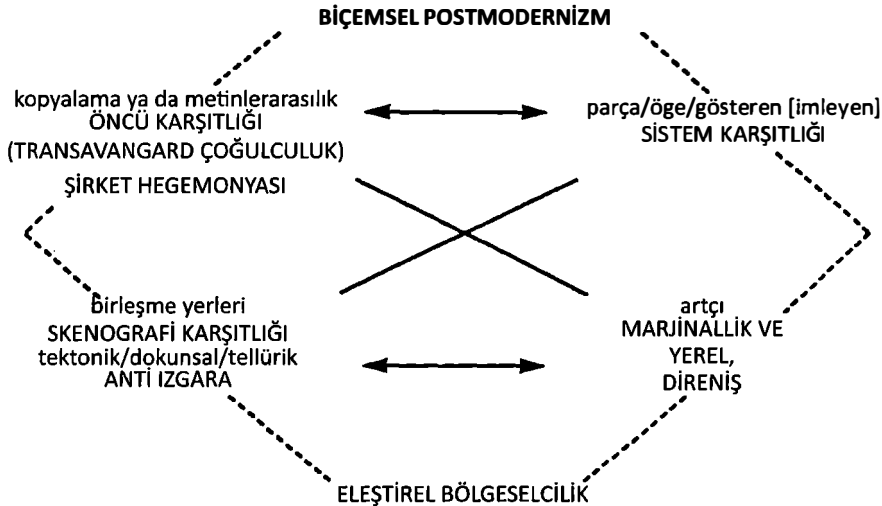
(*Architectural Design*, s. 24)

Modernizmin (ve özellikle Frank Lloyd Wright'ın eserinin), temel telosunu şimdi tektonik bir kabiliyete yerleştirdiği bu tarihsel düzeltmenin biçimsel sonuçlarına birazdan döneceğiz.

Buna mukabil Eleştirel Bölgeselcilik; Ütopya sonrası hayal kırıklığından ve yüksek modernizmin anıt ve mega yapı kibrinden ve dünyayı gerçekten devrimci bir yolla değiştirecek kadar güçlü uzamsal ino-

vasyonundan yola çıkarak, biraz da yaratıcılıkla, bizim şemamızdaki postmodern konumuna yeniden gelebilir. Bu perspektiften bakıldığından Eleştirel Bölgeselcilik, postmodernizmin daha genel bağlamcılığını paylaşıyor görünebilir; parçanın ya da kısmın değerlendirilmesine gelince bu, burada beklenmedik bir şekilde, yani tek bir yapının genel olarak yerel uzamsal bir kültürü temsil edeceği kapsamlayıcı bir işlev olarak geri dönen bir düşünme tarzıdır. Bu anlamda Eleştirel Bölgeselcilik; Birinci Dünya'nın, daha önce tarifini yaptığım kendi iç ve dış postmodernizmlerinin aksine bir bütün olarak küresel sistemin (ya da Üçüncü Dünya değilse de en azından yarı çevrenin) bir tür postmodernizmi şeklinde nitelendirilebilir.

Öte yandan sonuç olarak eleştirel-bölgeselci estetik ile gerçekte var olan postmodernizmin özellikleri arasındaki karşıtlıkları ve gerilimleri genel hatlarıyla belirtmek oldukça yararlı olacaktır; bu anlamda aşağıdaki grafiğe göre bir haritalandırmayı öneriyorum.



Bu yeni şema; başka bir zamana bırakılabilecek kadar merak uyandırıcı olan yeni çevresel sentezlerin ya da bileşimlerin mantıksal olanaksızlıklarının yanı sıra bazı ilginç biçimsel yönler ortaya koyar. Yine de şu anda üzerinde duracağımız can alıcı konular; genel olarak tektonik ile birlikte “eklemler ve destekler” teması, skenografik ve hatta “ızgara” meselesi, son olarak tüm bunlarda teknolojinin, başka bir deyişle (modernizmin değilse de) modernliğin asıl taşıyıcısının, mimari süreçteki rolü olacaktır.

Yine de yeni estetiğe, biçimin kendisini dikkate alarak yaklaşmak en iyisidir zira Frampton, bu alanda mevcut doksaya ve özellikle Venturi’nin herhangi bir yapının temel özelliklerini, “süslenmiş baraka”-ya da başka bir deyişle süslenmiş bir cephe ile ardında inşa edilmiş ve yansıtılmış uzam- açısından etkili bir şekilde tasvir etmesine karşı sistematik olarak tanımlanan bir dizi özellik sağlar. Her iki özellik de Frampton için temsili kategorilerdir ve doğrusunu söylemek gerekirse Eleştirel Bölgeselcilik düşüncesinin çağdaş mimaride prensip olarak meydan okuduğu şey, tam de bu temsilin önceliğidir. Frampton, uzam fikri ile ayrıntılı bir polemige girmez; (mekânla karşılaştırıldığı zaman [*Anti-Aesthetic*, s. 24-25]) uzamla ilgili soyut olan her şeye –kendisi de soyutlamayı dünya ile araçsal bir ilişkide kopyalayan kavrayıştaki soyutlamaya- dikkat çeker. Frampton’un, Vittorio Gregotti’nin altını çizdiği bir şeye vurgu yapması –“Modern mimarinin en büyük düşmanı, münferiden yapım alanı fikrine aldırış etmeyen iktisadi ve teknik zaruretlere açısından ele alınan uzam fikridir”-, gerçekten de uzama ilişkin belirli bir estetik soyutlamanın, burada ele alınan iktisadi ve teknik soyutlamaya bağlaşıklık olarak kavranabileceği diyalektik sürekliliği onaylıyor gibidir. Aslına bakarsanız uzam bu şekilde görünmez; bu anlamda bir “uzam”ı, kendi içinde estetik bir nesne olarak kuramsallaştırmak zordur; mamafih “skenografik” tanısının burada bu denli zekice önerilmesinin ve etkin kılınmasının nedeni, muhtemelen (cephe konusunu tartışırken ortaya çıkacak olan) görsel temsil eleştirisinin, doğrudan doğruya uzamın bu soyut estetikleştirilmesine yönelmemesidir.

Flamboyant³⁰ uzamlar, muhayyel jestlerin ve dramaların sahnesi olarak görünür hale gelir ve bu anlamda meta biçiminin eleştirisi, bu melodramatik ve teatral takviyeyle daha doğru bir mimari tanıya ulaşabilir (mesela bu analizi, Michael Fried'in modernizmi "emilim" ve "teatrallık"ın direniş eğilimi olarak kavrayan tarih kuramı doğrultusunda genişletmek pek ilgi çekici olmazdı). Frampton'un burada ele alınan ve işleyen felsefi kategorileri, ("temsili"ye karşıt olarak) "ontolojik" kategorilerdir; Heidegger'in konut ile inşa etme ilişkisini kavrayışını hatırlatmakla birlikte görsel ve skenografik gösteri ve meta kavrayışlarına alternatif olarak daha sorunsal (ya da "hümanist") bir "deneyim" düşüncesine dayanıyor görünmektedir.

Öte yandan Frampton, bu özel estetik tarzlara karşı aslında –uzam kavrayışını, onu tedricen bir kere daha mekân düşüncesine dönüştürecek şekilde tasarlayan dokunsal, tektonik ve tellürik gibi üç parçadan oluşan değerlerin şekillendirdiği– daha biçimsel bir alternatife sahiptir. Bu alternatif, yapının görünür (dolayısıyla görsel sanatlar kategorisine giren) kısımlarını, "bağlantı yerinin ilkel tektonik öge olarak ayrıcalığı" lehine değiştirmeye meyillidir. Frampton'un Gottfried Semper'ye atfettiği ve ona göre "çevresinde yapının vücut bulduğu, başka bir deyişle kendi içinde bir varlık olarak eklemelenmeye başladığı temel bağlantı noktalarını" oluşturan görsel ve temsili olmayan bir kategoridir bu ("Rappel à l'ordre", s. 22). Onda toplanan bu iki gücün ilk eklemelenmesi olarak bağlantı yeri kategorisi, ("kırık ya da 'ayrık' karşılığıyla birlikte... şeylerin birleştirmek yerine parçaladığı nokta: bir sistemin, yüzeyin ya da malzemenin bir diğerine dönüşmek için ansızın son bulduğu önemli dayanağı" ["Rappel à l'ordre", s. 24]), Eleştirel Bölgeselcilik estetiğinin temel inovasyonu olabilir çünkü bu inovasyonun başka sanatlarda (ya da edebiyatta) kavramsal olmayan ya da temsilcilik karşısı eş değeri, gelişmeye devam etmektedir.

30 Alevli ve ışıldayan anlamlarına gelen "flamboyant" kavramı, Fransa'da 1140 yılından 1500'e kadar hâkim olan gotik mimarının Geç Gotik olarak adlandırılan dönemine gönderme yapmaktadır. Bu dönemin özellikle kilise mimarisinde, alev şeklindeki süslemeler oldukça yaygın olarak uygulanmıştır (ç.n.).

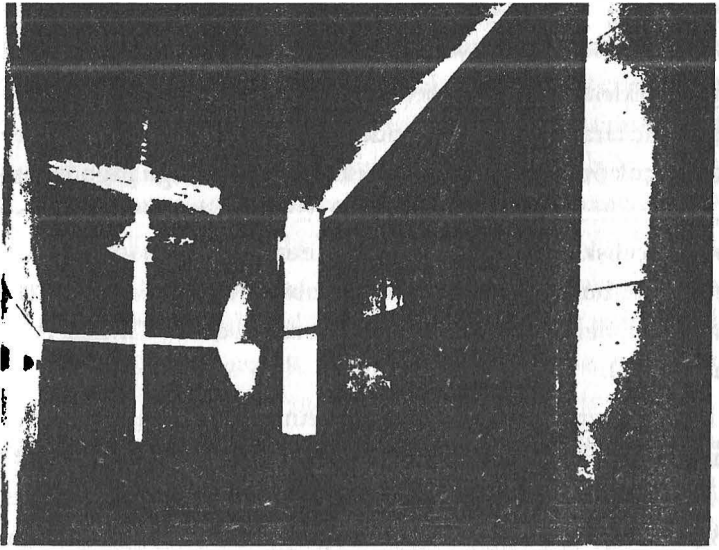
Frampton'un böylesi yapıların dokunsal özelliklerine yönelik yaptığı geleneksel vurgunun nedeni, kanımca en iyi, bir bedensel duyu tipini ("dokunma"), bir diğerine ("görme") olan karşıtlığından dolayı ayrıcalıklı kılmak yerine karşıtlık içinde olan kuvvetlerin bu temel olarak daha yapısal olan aracılığıyla anlaşılır. Aslında (örneğin Visconti'nin *Lanetliler* isimli eserinde sert bir parke ile "uyarılmış bir yürüyüşün momentumu ve bedenin görece ataleti" arasındaki ilişkiye dair [*Anti-Aesthetic*, s. 28]) çizimleri, bunun postmodern yabancılaşmanın temel bir semptomuna dönüşen bireysel duygunun yalıtımı anlamına geldiği, daha açık söylemek gerekirse çoğu zaman görülebilen lakin yalnızca dokunsallık bağlamında kolayca tahayyül edilebilecek bir yalıtım olduğu şeklindeki bir yorumu onaylar gibidir (bu anlamda Venturi'nin Gordon Wu Salonu'nun ışıldayan –ama şüphesiz aşırı dokunsal– yüzeyleri ya da Norman Foster'ın Tokyo'da bulunan ve kâğıt inceliğindeki suyun kendisinin, perdahlanmış betona veya çeliğe yakın neredeyse yeni ve keşfedilmemiş bir Bilim Kurgu ögesine dönüştüğü Century Tower'ın takdire şayan akan su şeridi, dokunsallık örneği gösterirler). Eleştirel Bölgeselciliğin estetiği, daha temel bir kategori ve değer olan tektoniğin kendisi için bir araç olması bakımından dokunsal olanın bile sinestetik ya da yapısal-ilişkisel duyumsallığı üzerinde ısrar etmek zorunda kalacaktır.

"Tellür"ün değeri de bu minvalde, dünyanın kendisine veya geleneksel kutsal yapılara yönelik zahiren Heideggerci ve arkaik, "artçı" bir vurgu olarak kavranabileceği gibi çok daha çağdaş bir şekilde, bizim Koolhaas ve Eisenman'ın öyle ya da böyle yalnızca bir ölçüde "postmodern" üretim biçimlerine uygulamak zorunda kaldıklarını düşündüğümüz ızgara (başka bir deyişle soyut ya da homojen şirket uzamı) üzerindeki o vurgunun sistematik bir olumsuzlaması olarak da okunabilir. Bu noktada söz konusu olan, tektonik ile onun temel kategorisi olan bağlantı yerinin, yapım alanını olduğu gibi ortaya çıkarıp kabul etmekle kalmayıp hatta onu yaratıcı anlamda sanki ilk defa oluyormuş gibi gösterip ürettiği söylenebilecek baskı ve güçlerin azalan dağılımını zo-

runlu olarak uygulama tarzıdır (böyle bir “konumlandırma”nın, “onun mimari değişiminden meydana gelen bağlamla ilgili bir bilgi eylemi” oluşturduğunu belirten Gregotti, bir kere daha alıntılanır [“Rappel à l’ordre”, s. 24]). Öte yandan bu noktada ızgaranın değerinin olumsuzlanması, safi bir ideolojik seçenek olmaktan çıkar (uzamın yabancılaştırılmış postyapısal ve postmodern insanilikten uzaklaştırılmasına karşı mekâna yönelik bir tür “hümanist” tercih) ve kendi içinde olumlu ve biçimsel bir mimari değer ifade eder: tamamen tellürik-dokunsal bir yapı tarafından bu şekilde “damgalanan” ve “kırılan” “temel”in küresel farklılaşmasına karşı Frampton’un, yerel ya da bölgesel “eleştirel” mimari biçimlerine yönelik savunusunu (kelimenin en derin anlamıyla) “yeniden temellendirme”ye çok katkıda bulunacak bir değer.

Şimdi nihayet teknolojinin ve modernliğin bu estetik anlayıştaki rolüne gelmeli ve en temelde aşına olduğumuz popülist ya da kültürel milliyetçi, Üçüncü Dünyacı ve Batı karşıtı veya modern karşıtı tepkilerden ayrışmalıyız zira Eleştirel Bölgeselciliğin böylesi “Batılı” gerçekliklerle benzersiz bir ilişkisi vardır. Bununla birlikte Raymond Williams’ın çağdaş koşullar söz konusu olduğunda “oluşmakta olan” yerine “kalıntısız olan”ın kültür politikası dediği şeyi dayatmasından dolayı bu estetik, kasten gerici ve gelenek yönelimli görünse de, kendi özgünlüğünün dışı vurulması gereken durumlarda modern teknolojinin mevcudiyetini ve zorunluluğunu da aynı oranda dolaysızca onaylayacaktır. Misal hâlihazırda, Koolhaas’ın teknolojik modernliğin kısıtlılığını ve “zorunluluğu”nu (“bir yapının üçte birlik kesiti... mimari düşüncenin erişimine kapalı[dır]”), onu bir tür mimari “yoğuşturucu”nun (1881 Manhattan kent ızgara planı, tekil yapı için asansör) tek sabit noktasına odaklayarak nasıl kabul ettiğini gördük (onun kabul edilmesiyle, bu kuşatıcı uzamın yerini yeni bir tür özgürlük ya da inovasyon uzamı almıştı).

Frampton’un bu zorunluluğun kabul edilmesine yönelik kavrayışı, Koolhaas’ın yapabileceği gibi tek bir çözüm öngörmediğinden dolayı hem daha az programlıdır hem de teknoloji ile onun ötekisi arasındaki



karşıtlığın düalist doğasının, kendi örneklerinde bir şekilde mütemadiyen savunulmasından ötürü daha “felsefi” ve hatta ideolojiktir (Örneğin “hizmet edenle hizmet alan uzam arasında yaptığı ayrım” nedeniyle Norman Foster’ın eserinin –1978 tarihli Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi–, Jencks gibi diğer analistlerin anladığı gibi mutlak bir “geç modern” teknolojik ve kurumsal başarısı olarak değil de uzaktan da olsa tektonik değerleri anımsatan bir ifadelendirme olarak [“Rappel à l’ordre”, s. 25] çağrıştırabileceği bağlam budur).

Yine de hâlihazırda var olan Eleştirel Bölgeselciliği örneklemeye yönelik can alıcı çizimlerinden ikisi, bu düalizmi gelişen yeni bir yola sokacak ve bu estetiği, teknolojik modernliği bir şekilde dâhil edip etkisizleştirecek ve onu bizzat inşa sürecinde alt edecek bir strateji olarak öne çıkaracaktır. Nitekim Jorn Utzon’un Bagsværd Kilisesi’nin nasıl bir tür çifte yaşamı yansıttığını; dış tarafının “modüler montajlama ile *in situ* dökümün bir bileşimi” olarak “bugün sahip olduğumuz tüm beton teknolojilerinin doğru bütünleşmesinin” sonucu olduğunu ve bu

bütünleşmenin “yalnızca evrensel medeniyet değerleriyle uyumlu [hale gelerek] değil normatif uygulama kapasitesini de ‘temsil [eder- rek]’ gerçekleştirdiğini” gösterir (“Critical Regionalism”, s. 314); hâlbuki kilisenin iç tarafı, “Batı kültüründe kutsal olan” a ilişkin geleneksel gösterenin çok ötesine geçen ve gerçekten de Çin’e özgü pagoda çatısının (“çita kiliselerinden yankılanan Nordik halk dili” ile birlikte) yaydığı “incelikli ve çelişkili anıştırmaları” birleştiren bir tonozu yansıtır; Frampton burada, bu eserin mimari bir “sembolik hareket” olarak ideolojik sonuçlarını, derin bir perspektif açarak analiz eder (“Critical Regionalism”, s. 315).

Bunun üzerine Frampton, Tadao Ando’nun pratiğinden, modern olanla başa çıkmanın, tamamen tersi olmasa da, oldukça farklı bir yolunu çıkarır; ki Ando’nun (şüphesiz kendisi de Japon felsefesinin, 1930’larda ve 1940’larda “modernliği aşma” sorunu olarak tanımlanan şeye dikkat kesilmesinin bir sonucu olan) kuramı da bu pratiği bir “kapanmış modernlik” stratejisi olarak tasvir eder: Burada teknolojik olan; Japon felsefesinin ışığa ve detaylara ve dolayısıyla Frampton’un tektonik dediği şeye daha otantik bir ruhla dikkat kesilmesi sürecinde deyim yerindeyse sarmalanmaktadır (“Critical Regionalism”, s. 324). Buradaki işlem, Utzon’un yukarıda betimlenen hareketinin tersinmesi ya da evirtimi olarak görülebilir, ne var ki her ikisi de teknolojik olanla nostaljik yadsımanın ve düşüncesiz kurumsal kutlamanın ötesinde yeni yaratıcı bir ilişkinin olanaklılığı vadederek. Şayet Eleştirel Bölgeselcilik sahici bir içeriğe sahip olacaksa bunu yalnızca böylesi bir icadın dayanıklılığı ve modern olanın ağırlığını “kapatma” ya da yeniden açıp başkalaştırma kabiliyetiyle yapacaktır.

Bununla birlikte Eleştirel Bölgeselcilik kavramının ve programının, tarihsel süreçteki uğraşını ne derece yansıttığını ve (gerek mimaride gerekse şehircilikte) bilhassa geç kapitalist dönemin teknolojilerine radikal bir alternatifi olanaklılığının kati surette ortadan kalktığı bir durumun pathosunu ne derece ifade edeceğini vurgulamakta yarar görüyorum. Burada (tarihsel zorunluluktan dolayı) oluşmakta

olan değil kalıntısız olan vurgulanmakta ve bu kuramsal sorun, politik sorunla aynı şeyi ifade etmektedir: Başka bir deyişle zorunlu olarak geleneğin ve geçmişe özlemin malzemelerinden yola çıkarak ilerici bir strateji nasıl oluşturulabilir? Bu koruma çabası, özgürleştirici ve dönüşümsel bir tarzda nasıl etkin bir şekilde kullanılabilir? Bu sorun tarihsel köklerini postmodern teknoloji ve şehircilik anlayışının özgüllüğünde bulur; burada “ilerleme” –tabii hâlâ böyle bir kavramdan söz edilebilirse–, yeni makinelerin inşa edilmiş çevrenin dönüştürülmesi sürecine 19. yüzyılda olduğundan çok farklı bir mantıkla dâhil edilmesini gerektirir (zira 19. yüzyılda doğa üzerinde, enformasyon teknolojilerine kıyasla çok başka, daha görünür ve biçimsel etkisiyle farklı tür bir teknoloji geçerlidir) . Dolayısıyla bugün, oldukça sık görülen kent ve mahalle hareketlerinden bazıları, canlılıklarını kadim bir kent dokusunun çözülmesini ya da tümüyle bozulmasını önleme çabasından alır: Bu, (bir kez daha Laclau ve Mouffe’nin kavramlarıyla ifade edecek olursak) böylesi “eşdeğerlik zincirleri”ni, bu tür muhafazakâr aile-ve-mahalle ideolojik motivasyonlarını zorunlu olarak reddeden “yeni toplumsal hareketler”in motivasyonlarıyla eş güdümlerken yaşanacak önemli ve kaygı verici ikilemleri önceden haber veren bir durumdur.

Bununla birlikte Frampton’un kavramsal önerisi, içsel değil jeopolitiktir: Bu anlamda (şüphesiz ulusal ve uluslararası terimlerinin istenmeyen çağrışımlarının önüne geçmek için seçilen bir terim olan) “bölgesel” üslupların çoğulculuğunu harekete geçirmeyi amaçlar; buradaki amaç küresel geç kapitalizmin ve korporatizmin tektipleştirmelerine direnmektir çünkü bu sistemlerin “yaşayan dili”, yerel kararların (ve dahası Soğuk Savaş’ın sona ermesinin ardından yerel hükümetlerin ve tek tek ulus devletlerin) üzerindeki iktidarı kadar yaygındır.

Parçalar ya da bileşenler sorununa dönecek olursak, Eleştirel Bölgeselcilik mefhumunun bir dereceye kadar zorunlu olarak alegorik olduğunu vurgulamak, bu anlamda politik olarak önemlidir. Dolayısıyla münferit yapıların bundan böyle ait oldukları birim, artık ne (Barok

gibi) şehir planlamanın eşsiz öngörüsüdür ne de (Las Vegas gibi) özgül bir kent dokusudur; bu birim özgün tekil bir yapı mecaz-ı mürsel haline geldiğinden daha ziyade bütün olarak karakteristik bir bölge kültürüne ait bir birim olacaktır. Böyle bir yapının inşası, daha önce tartışılan biçimsel postmodernizm ve İtalyan neorasyonalizm hareketlerine benziyor; bu anlamda bu yapının da genellikle görece geleneksel Kovboy “kulübesi” olarak kalan şeyi “süslemek” amacıyla sembol ve damga olarak önceden var olan biçimlerin ve geleneksel motiflerin biriktirildiği bir ambara sahip olması gerekir.

Bu türden bir yapının farklı bir söz söyleyebilmesi için, süslemelerinin kültürel-ulusal bir söylem dâhilinde tanınabilir öğeler olarak kavranması elzemdir; ayrıca yapının yapımı, aynı anda hem fiziksel bir yapı hem de bölgesel-ulusal kültürü, kuşatma ve kriz uğrağındaki bir kolektif olanaklılık olarak yeniden doğrulayan simgesel bir eylem olarak görülmelidir. Ne ki hedef önceden tanımlanmaz ve alegorik bir etkinin peşine düşüldüğü peşinen söylenmezse, mitsel olanın olduğu gibi muhtemelen alegorik olanın da etkisi eksik kalacaktır? Gelgelelim bu ilginç kuramsal sorun, bir “metin”, kendi etkilerinin oluştuğu toplumsal zeminden yalıtıldığı zaman ancak görülebilir hale gelir; misal mevcut örneğimizde Eleştirel Bölgeselciliğin mimari bir biçiminin, ulusal özerkliğe ulaşmayı hedefleyen muhtelif yerel, toplumsal ve kültürel hareketlerle eş güdümlenmediği müddetçe tüm politik ve alegorik etkililikten yoksun olacağı yeterince açık olmalıdır. 1960’ların sanatsal aktivizminin dikkat çeken hatalarından biri, kendileri için ve kendilerinde politik ve hatta devrimci bir potansiyele içsel özellikleri dolayısıyla sahip olan biçimlerin var olduğunu sanmalarıydı. Öte yandan kültür ve bilincin yeterliliğini abartmaya ve iktisadi özerkliğin beraberinde getirdiği gereksinimleri ihmal etmeye eğilimli olan kültürel milliciliğin tüm biçimlerinde mündemiç olan bir idealizm tehlikesi vardır. Sahici bir küresel geç kapitalizmin postmodernlik döneminde her yerde sorgulanmaya başlanan şey, tam da bu iktisadi özerkliktir.

Eleştirel Bölgeselciliğin stratejilerine yöneltlen daha ağır bir itiraz, tıpkı kendilerine politik bir çağrı yapıldığını iddia ettiklerinde muhtelif postmodernizmlere yöneltlen itirazda olduğu gibi, bir şekilde hepsinin onayladığı çoğulculuk değerinin ve farklılık sloganının etkisiyle yükselir. Bu itiraz, çoğulculuğun tamamen radikal değil de daima özgürlükçü bir değer olduğu inancına dayanmaz: Bu konum, tarihin bir dizi etkin uğraşının incelenmesinin, ortadan kaldırmak için yeterli olacağı dogmatik ve kuramsal bir konumdur. Hayır, huzursuzluk; geç kapitalizmin kendi doğasından kaynaklanmaktadır; tabii burada çoğulculuk ve farklılığın, geç kapitalizmin daha içsel dinamikleriyle ilişkili olup olmadığı da merak edilebilir.

Örneğin bu, bugün post Fordizm olarak adlandırılan şeyin yeni stratejilerinin yarattığı bir duygudur: Bu terim, kabaca eş anlamlısı olduğu postmodernlik ya da geç kapitalizm gibi terimler için tercihe bağlı çeşitlemelerden biri olarak görülebilir. Bununla birlikte bugün bir bakıma eleştirel bölgeselciliğin kendi stratejisinin varsayımlarını sorunsallaştırmaya eğilimi olan çokuluslu kapitalizmin özgünlüklerinden birinin altı çizilmektedir. Başka bir deyişle Fordizmin ve klasik emperyalizmin ürünlerini merkezde tasarlayıp sonrasında oluşmakta olan kamuoyuna buyrukla dayatıyorken (Model-T'ye tek renk seçeneğiyle sahip olabilirsiniz: Siyah!); post Fordizm, ürünlerini tekel piyasalara yönelik olarak sipariş üzerine çalışmak için yeni bilgisayar teknolojisini devreye sokmuştur. Doğrusunu söylemek gerekirse postmodern pazarlama denen şey tam da budur ve muhtelif emtiasını bu halk dilleri ve pratikleriyle bağdaşacak şekilde uyarlayarak yerel nüfusun değerlerine ve kültürlerine "saygı gösterdiği" söylenebilir. Maalesef bu, şirketleri, yerel ve bölgesel kültürüm tam kalbine yerleştirmekte ve söz konusu kültürün artık otantik olup olmadığına (ve bu terimin hâlâ bir anlam taşıyıp taşımadığına) karar vermeyi zorlaştırmaktadır. Söz konusu olan, küresel bir boyut kazanan EPCOT sendromudur ve bu da bizi, büyük bir hızla "eleştirel olan" sorununa götürür zira haddi zatında bugün "bölgesel olan", yerel mimarinizi sizin

için bizzat sizin yapabileceğinizden daha tam olarak yeniden yapacak Amerikalı küresel Disneyland bağlantılı şirketlerin iş yeri haline gelmiştir. Küresel Farklılık, bugün küresel Kimlikle aynı şey midir?

Kaynakça

- Attali, Jacques, *Noise*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Borie, Jean, *Le Célibataire français*, Paris: Le Sagittaire, 1976.
- Brodsky, Joseph, "Catastrophes in the Air", içinde *Les than One*, New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1986.
- Buford, Bill, "Introduction to 'New American Writing'", *Granta*, no: 8, (1983).
- Burger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Claudel, Paul, "Preface to Arthur Rimbaud", *Oeuvres complètes*, Paris: Mercure de France, 1912.
- Colletti, Lucio, *Marxism and Head*, London: Verso, 1973.
- Collingwood, R. G., *Essay on Metaphysics*, Oxford: Oxford University Press, 1940.
- Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris: Editions de Minuit, 1967.
- Eisenman, Peter, *House X.*, New York: Rizzoli, 1982.
- Eisenman, Peter, *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: An Architecture of Absence*, London: Architectural Association, 1986.
- Eisenman, Peter, *Recent Projects*, edit: Arie Graafland, Nijmegen: Idea Books, 1989.
- Eisenman, Peter, *El Croquis*, Special Issue no: 41, (Ekim/Aralık 1989).

- Elliott, Robert C., *The Shape of Utopia*, Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- FitzGerald, Frances, *Fire in the Lake*, Boston: Little, Brown, 1972.
- Flatley, Jonathan, "Platonov's Melancholy Bodies: Mourning, Utopia, and Sexuality in *Chevenaur*", Annual Bulletin, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow, basılacak.
- Frampton, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", edit: Hal Foster, içinde *The Anti-Aesthetic*, Seattle: Bay Press, 1983.
- Frampton, Kenneth, "Critical Regionalism: Modern Architecture and Cultural Identity", K. Frampton, içinde *Modern Architecture: A Critical History*, London: Thames and Hudson, 1985.
- Frampton, Kenneth, "Rappel à l'ordre: The Case for the Tectonic", Architectural Design 50, no: 3/4 (1991).
- Freud, Sigmund, "The Antithetical Meaning of Primal Words", *The Standard Edition*, cilt 11, s. 151-161, London : The Hogarth Press, 1957.
- Fuss, Diana, *Essentially Speaking*, London : Routledge, 1989.
- Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Munich: Hanser, 1988.
- Guha, Ranajit, *A Rule of Property for Bengal*, Paris and The Hague: Mouton, 1963.
- Habermas, Jürgen ve Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- Hindess, Barry ve Paul Hirst, A. Cutler ve A. Hussein, *Marx's Capital and Capitalism Today*, 2 cilt, London: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- Hirschman, Albert O., *The Passions and the Interests*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Huntington, Samuel, "Political Order and Political Decay", edit: S. Huntington, içinde *Political Order in Chanaina Societies*, New Haven: Yale University Press, 1968.

- Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House, 1961.
- Jameson, Fredric, *Late Marxism*, London: Verso, 1992.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1992.
- Jameson, Fredric, "World Reduction in Le Guin", *Science Fiction Studies* 2, no: 3 (1975) .
- Kant, Immanuel, *The Critique of Pure Reason*, 1781; tekrar basım, London: Macmillan, 1958.
- Karatani, Kojin, *The Origins of Modern Japanese Literature*, Durham: Duke University Press, 1992.
- Kojeve, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris: Gallimard, 1947.
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, New York: Oxford University Press, 1978.
- Koolhaas, Rem, röportaj *El Croquis*, Özel Sayı, cilt 53, (Madrid), (Mart 1992).
- Laclau, Ernesto ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, London: Verso, 1985.
- Lefavre, Liane, "Dirty Realism in European Architecture Today", *Design Book Review* 17 (Kış 1989): s. 17-20.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude, *La geste d'Asdiwal*, Paris: Imprimerie Nationale, 1958.
- Lippard, Lucy, *Overlay*, New York: Pantheon, 1983.
- Loos, Adolf, "Ornament and Crime", L. Münz ve G. Kuntzler, içinde *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*, London: Thames and Hudson, 1966.
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

- Marcuse, Herbert, "On the Affirmative Character of Culture", içinde *Negations*, çev: Jeremy J. Shapiro. Boston: Beacon Press, 1968.
- Mayer, Arno, *The Persistence of the Old Regime*, New York: Pantheon, 1981.
- Podoroga, Valery, "The Eunuch of the Soul: Positions of Reading and the World of Platonov", *SAQ* 90, no: 2 (Bahar 1991): s. 357-408.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, 4 cilt, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.
- Rey, Pierre-Philippe, *Les alliances de classes*, Paris: Maspero, 1973.
- Robinson, Kim Stanley, *Red Mars*, New York: Bantam, 1993.
- Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Smith, Paul, *Discerning the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia*, Cambridge: MIT Press, 1976.
- Thompson, E. P., "Time, Work Discipline, and Industrial Capitalism", *Past and Present*, cilt 38, (Aralık 1967).
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown ve Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1977.
- Virilio, Paul, *War and Cinema*, London: Verso, 1989.
- Wolf, Eric, *Peasant Wars of the Twentieth Century*, New York: Harper and Row, 1969.
- van Wolferén, Karel, *The Enigma of Japanese Power*, New York: Knopf, 1989.
- Yakushev, Henryka, "Andrei Platonov's Artistic Model of the World", *Russian Literature Triquarterly* 16, (1979): s. 171-188.

Dizin

A

- Adorno, T. W. 61, 68, 117, 205
 Albee, Edward 194
 Althusser, Louis 24, 38, 151, 183
 Ando, Tadao 216
 Arendt, Hannah 170
 Aristoteles 55, 58
 Attali, Jacques 95, 221

B

- Bakhtin, Mikhail 45, 53
 Ballard, J. G. 194
 Balzac, Honore de 169, 184
 Barthes, Roland 38, 58, 196
 Bataille, Georges 45, 46
 Baudelaire, Charles 33, 103, 104
 Beauvoir, Simone de 55
 Benjamin, Walter 99, 199
 Bergson, Henri 30
 Blade Runner (Ridley Scott) Bloch, Ernst
 Bloch, Ernst 98
 Borie, Jean 58, 221

Brecht 168

Brecht, Bertolt 168

Buford, Bill 161, 163, 164, 165, 166, 167, 207, 221

Burger, Peter 221

Burke, Edmund 52, 73, 74

C

Chandler, Raymond 174

Claudel, Paul 107, 221

Coletti, Lucio 24

Collingwood, R. G. 59, 60, 221

D

Delany, Samuel R. 49

Deleuze, Gilles 3, 5, 44, 65, 76, 154, 221

de Man, Paul 25, 200

Derrida, Jacques 2, 3, 45, 59, 183

Descartes, René 72

Dewey, John 59, 60

Dickens, Charles 169

E

Eagleton, Terry 183, 184, 186

Einstein, Albert 89

Eisenman, Peter 157, 178, 179, 180, 181, 183, 186, 190, 193, 195, 196,
197, 198, 199, 201, 204, 213, 221

Eleştirel Bölgecilik 199

Eleştirel Bölgeselcili 204

Engels, Friedrich 37

F

Fanon, Frantz 55

- FitzGerald, Frances 142, 222
 Flaubert, Gustave 57, 58, 103, 176
 Ford, Henry 62
 Forster, E. M. 132
 Foster, Norman 213, 215, 222
 Foucault, Michel 55
 Fourier, Charles 76, 77, 79, 85
 Frampton, Kenneth 193, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 222
 Freud, Sigmund 25, 28, 34, 53, 93, 115, 179, 185, 222
 Fried, Michael 212
 Fuss, Diana 66, 222

G

- Galileo, Galilei 95
 Gehry, Frank 160, 162, 173
 Gibson, William 171
 Gide, André 19, 135
 Gramsci, Antonio 85
 Graves, Michael 180, 200, 201
 Gregotti, Vittorio 211, 214
 Greimas, A. J. 17
 Groys, Boris 52, 222
 Guha, Ranajit 46, 222

H

- Habermas, Jürgen 64, 99, 222
 Haraway, Donna 154
 Harris, Harwell Hamilton 208
 Hegel, G. W. F. 19, 26, 28, 35, 39, 148, 160, 171, 172, 223
 Heidegger, Martin 2, 3, 5, 55, 59, 96, 99, 100, 103, 104, 212
 Hemingway, Ernest 132

Hindess, Barry ve Paul Hirst 24, 203, 222

Hirschman, A. O. 72, 222

Holland, Norman 191

Hugo, Victor 169

Huntington, Samuel 69, 222

J

Jacobs, Jane 51, 223

Jencks, Charles 180, 215

Joyce, James 75, 98, 148, 154

Jünger, Ernst 96

K

Kafka, Franz 2, 4, 5, 78, 97, 140, 141, 142, 143, 145

Kahn, Louis 209

Kant, Immanuel 2, 4, 19, 23, 24, 28, 29, 36, 60, 64, 72, 223

Karatani, Kojin 44, 223

Kepler, Johannes 95

Keynes, John Maynard 36

Kirkpatrick, Jeanne 69

Kojève, Alexandre 39, 172

Konfüçyüs 41, 70

Koolhaas, Rem 78, 80, 150, 152, 154, 157, 160, 161, 162, 167, 180, 195,
199, 201, 204, 213, 214, 223

L

Laclau, Ernesto 64, 85, 202, 203, 204, 217, 223

Lawrence, D. H. 180

le Carré, John 175

Le Courbursier 228

Lefavre, Liane 161, 162, 166, 204, 223

Lefebvre, Henri 44, 223

Le Guin, Ursula 49, 223

Lévi-Strauss, Claude 25, 223
 Lippard, Lucy 192, 193, 223
 Loos, Adolf 27, 52, 223
 Luhmann, Niklas 99, 222
 Lukács, Georg 57, 58, 64, 65, 137
 Lynch, David 177
 Lyotard, Jean-François 2, 29, 56, 64, 65

M

Macherey, Pierre 183, 186, 223
 Mallarmé, Stéphane 75, 175, 176, 177, 178
 Mandelbrot, Benoit 197
 Mann, Thomas 98, 135, 191
 Marcuse, Herbert 141, 224
 Marin, Louis 94
 Marx, Karl 1, 2, 3, 24, 25, 34, 39, 49, 51, 68, 78, 79, 80, 82, 86, 87, 89, 94,
 101, 171, 222
 Mayer, Arno 35, 61, 224
 Mies van der Rohe, Ludwig 228
 Moeo, Rafael 195
 Moore, Charles 117, 180, 200, 201
 Morris, William 76, 93
 Mouffe, Chantal 64, 85, 202, 203, 204, 217, 223

N

Nabokov, Vladimir 163
 Newton, Isaac 89
 Nietzsche, Friedrich 34, 56, 59, 74, 200

O

Orwell, George 76

P

Parmanides 228

Parmenides 38

Platonov, Andrey 20, 79, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 107, 108, 110,
111, 114, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 127, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 136, 137, 138, 139, 222, 224

Proust, Marcel 30, 33, 42, 98, 148, 224

R

Rey, Pierre-Philippe 48, 224

Ricœur, Paul 34

Rimbaud, Arthur 107, 221

Robinson 85, 224

Rorty, Richard 55, 59, 60, 65, 72, 224

Rossi, Aldo 201, 202

Rousseau, Jean-Jacques 34, 87, 142

Runge, Philipp Otto 44

Russel, Bertrand 198

S

Sartre, Jean-Paul 1, 34, 55, 58, 61, 64, 81, 84

Schlegel, Friedrich 200

Schoenberg, Arnold 149, 197

Semper, Gottfried 212

Smith, Paul 66, 224

Soljenitsin 229

Soljenitzin 20

Spinoza, Baruch 89, 149, 203

T

Tafari, Manfredo 35, 36, 37, 62, 224

Thompson, E. P. 103, 224

Tolstoy, Leo 90, 184
 Tzonis, Alexandre 204

U

Utzon, Jorn 215, 216

V

Valéry, Paul 30
 Venturi, Robert 151, 157, 159, 162, 195, 199, 200, 202, 211, 213, 224
 Villiers de l'Isle Adam, Auguste 30
 Virilio, Paul 30, 31, 224
 Visconti, Luchino 213

W

Wagner, Richard 149, 175
 Wallerstein, Immanuel 94
 Weber, Max 83
 Wells, H. G. 76
 Wilde, Oscar 74
 Williams, Raymond 50, 90, 197, 214
 Wittgenstein, Ludwig 59
 Wolferén, Karel van 174, 224
 Wolf, Eric 207, 224
 Wright, Frank Lloyd 148, 169, 209

Y

Yeats, William Butler 60

Z

Žižek, Slavoj 3, 25, 90

Resimler

Rem Koolhaas, La Bibliothèque de France (Office for Metropolitan Architecture)

Rem Koolhaas, La Bibliothèque de France (Office for Metropolitan Architecture)

Rem Koolhaas, Zeebrugge Sea Terminal (Office for Metropolitan Architecture)

Rem Koolhaas, Zeebrugge Sea Terminal (Office for Metropolitan Architecture)

Blade Runner (Jerry Ohlinger'in Sinema Araçları)

Peter Eisenman, University Art Museum, Long Beach, Kaliforniya Devlet Üniversitesi (Eisenman Architects)

Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*, (Romeo ve Juliet Projesi) (Eisenman Architects)

Peter Eisenman, Wexner Center for the Arts, Ohio Devlet Üniversitesi, Columbus (Eisenman Architects: fotoğraf Wolfgang Hoyt)

Tadao Ando, Temple under Water, Tsunagun, Hyogo, Japonya (Tadao Ando)

Tadao Ando, Işık Kilisesi, Osaka, Japonya (Tadao Ando)

Ütopik metin hikâye anlatmaz; bir mekanizmayı, hatta bir tür makineyi tarif eder, Ütopik bir durumda bulunabilecek türden insan ilişkileriyle oyalanmaya da dengeli ve kalıcı bir duruma ulaştığımızda olmasını isteyeceğiniz türden hayatları tahayyül etmek yerine bir taslak çıkarır; laf aramızda büyük Ütopycılar bunu da yaptılar, zaman zaman herhangi bir sahnenin, herhangi bir masum ya da o kadar da masum olmayan hazzın ara sıra görülen pastoral keyfini çıkardılar (burada da tam bir Ütopycı, Ütopik hayalcinin Plâtoncu ideasının örneği olan Fourier, zirveyi kimseye bırakmaz). Bununla birlikte Ütopycılar, bunu yaparken daha çok, inşa edilmeleri bile bu ilişkileri ve bu hazları, bu sahneleri tek başına mümkün kılacak kusursuz mekanizmaları dikkatlice kaydettiler. Ütopycının idealleri açısından yaşam, çelişkili bir projedeki imgelemi gerektirir zira muhtemelen hepsi de; çok suistimal edilmiş, örneklenmesi bir yana fiilen tanımı gereği ve yapısına mündemiç olduğundan önceden tanımlanamayan özgürlük kavramını tasvir etmeye ve uygulamaya niyetlenmişlerdir; özlemini çektiğiniz tecrübenin, henüz var olmayan bir özgürlük içinde neye benzediğini zaten biliyorsanız, o zaman gerçekten özgürlüğü değil de esasen yalnızca bu tekrarı dillendirmiş olabileceğiniz konusunda şüphe doğar; buna karşın izdüşüm korkusu, başka bir deyişle açık bir geleceği şimdiye ait biçimsiz ve bastırılmış toplumsal alışkanlıklarımızla kirletme korkusu da, yarının kolektifliğine ilişkin fantezilerin hoşgörölmesine yönelik sürekli bir tehdittir.

FREDRIC JAMESON



monokledebiyat
@/monoklkitap

KDV'den muafır.

35 TL