

POSTMODERNİZM ÜZERİNE BİR KONUŞMA

Fredric Jameson - Anders Stephanson

Anders Stephanson: Postmodernizm üzerine iki ayrı düzeyde fikir yürütüyorsunuz: Bir yandan postmodernizmi oluşturan özelliklerin bir envanterini çıkarıyor, öte yandan bu özelliklerin ifade ettiğini söylediğiniz daha geniş bir gerçekliği anlatıyorsunuz.

Fredric Jameson: Amaç, dolayımı sağlayacak bir kavram yaratmak, farklı kültürel olgulardan oluşan bütün bir diziyi betimleyebilecek ve bu dizi içinde ifade edilebilecek bir model kurmaktır. Sonra bu birlik veya sistem, geç kapitalizmin altyapısal gerçekliğiyle ilişkilendirilir. Başka bir deyişle, iki yöne bakabilen bir şey oluşturmaktır hedef: Kültürel metinlerin çözümlenmesi için oluşturulan bir ilke, aynı zamanda, tüm bu özelliklerin bir arada ele alındığında taşıdığı genel ideolojik işlevi gösterebilen bir çalışma sistemi olacaktır. Çözümlememde bütün önemli noktaların ele alındığını söyleyemem; ancak görsel olanla başlayarak zamansal olana geçip daha sonra yeni bir mekân kavramına geri dönerek bir dizi farklı niteliği ele almaya çalıştım.

İlk postmodernizm kavramlarımız genellikle olumsuz olduğu için (yani, "bu değildir", "şu değildir", "modernizmde olan birçok şey burada yoktur" gibisinden) modernizm ile postmodernizmi karşılaştırarak başlıyorum. Ancak amaçlanan, sonuçta pozitif bir kavramdır — postmodernizmin modernizmden "daha iyi" olduğu türünden bir değer yargısı üretmek için değil, postmodernizmi salt bir tepkiden fazlası olarak, yeni bir kültürel mantık olarak kavramak için. Tarihsel olarak, elbette modernizmin üniversitelerde, müzelerde ve konser salonlarında kurumsallaşmasına, belli bir mimarlık türünün dogmatlaştırılmasına karşı bir tepki olarak başlamıştı. 1960'larda erginliğe ulaşan kuşak da modernizmin bu yerleşikleşmesini kendi üzerinde bir baskı olarak yaşadı, baskıcı bir şey hissetti burada; ve doğal olarak da kendine bir soluk alma mekânı yaratmak için modernist değerleri sistematik bir biçimde reddetmeye girişti. Edebiyat bağlamında, böylece reddedilen değerler arasında dilin karmaşıklığı ve müphemliği, çoğul-anlamlılığı, ironi, somut evrensel ve özenli, ayrıntılı, karmaşık simgesel sistemlerin kurulması gibi şeyler vardır. Tabii, reddedilen şeylerin listesi, farklı sanatlarda değişik özellikler gösteriyordu.

A.S.: Keşif gezinize, resimde derinlik ve yüzeyin çözümlenmesiyle başlıyorsunuz.

F.J.: Belli bir yassılma, belli bir düzleşme üzerinde odaklaşmak istedim; ama modernist resim sanatının resmin yüzeyini yeniden fethetme tarzıyla karıştırılmamalı bu. Belli bir derinliğin kayboluşundan söz ediyorum ben. Burada *derinlik*, müphem bir anlam vermesini özellikle amaçladığım bir sözcük. Kasdettiğim sadece görsel derinliğin kayboluşu değildi, bunu zaten modern resim gerçekleştirmişti. Asıl önemlisi, yorum derinliğiydi: Nesnenin gizlerinin yoğunluğundan ötürü büyüleyici olduğu ve bu gizlerin de ancak yorumlamayla ortaya çıkarılabileceği fikriydi. Şimdi bütün bunlar ortadan kalkıyor. Aynı şekilde, sanatlardaki postmodernizm ile çağdaş teori arasındaki ilişkinin bir alt-teması olduğu için, bunun derinlikle ilgili bütün bir *felsefi* yaklaşımlar dizisine de artık gerek duymayan bir kavramlaşmayla birlikte yürüdüğünü de göstermeye çalıştım. Derinliğin felsefi kavranışından kasdettiğim, bir görünüşün daha derindeki bir gerçeklik açısından yorumlamamızı sağlayan çeşitli yorumbilgisi teknikleri (*hermeneutics*) ve bu çeşitli felsefelerin de ancak bir yorumla ulaşabildikleri bu altta yatan gerçekliği deşifre ediş biçimleri. Nihayet bir de tarihselliğin ve tarihsel derinliğin, bir zamanlar tarihsel bilinç veya geçmiş duygusu denilen şeyin ortadan kaldırılması var. Kısacası, nesnelere dünyaya düşüyor ve yine dekorasyon oluyor, görsel derinlik ve yorumlama sistemleri siliniyor ve tarihsel zamana garip bir şeyler oluyor.

Sonra bu psikolojik *duygulanımın* (affect) derinliğinde bir dönüşümün de eşlik ettiğini görüyoruz: Dünyaya karşı belirli bir fenomenolojik ya da duygusal tepki ortadan kalkıyor. Burada belirtisel (semptomatik) olan, kaygının (anksiyete) yerini çok farklı bir sistemin almasıdır. Kaygı, modernizmdeki baskın duygu ya da duygulanımdı; yeni sistemin temel kavramını ise şizofrenik ya da uyuşturucu dili veriyor. Fransızların "yüksek keyif" ve "düşük keyif" *yoğunlukları* diye adlandırır oldukları şeylerden söz ediyorum burada. Bunların, bize anlam ipuçları veren "duygularla" ve kaygıyla hiçbir ilgisi yoktur. Kaygı, yorumbilgisel bir duygudur: Altta yatan bir gerçekliği dışa vurur, dünyanın karabasana dönüşmüş halini ifade eder. Oysa bu "yükselmeler" ve "düşmeler" aslında hiçbir şey anlatmıyor dünya hakkında, her durumda kendimizi "yüksek" ya da "düşük" hissedebiliriz. Bir bilgi içermeyen, bilişsel olmayan hislerdir bunlar.

A.S.: Bu noktada "histerik yüce" (*hysterical sublime*) ve "parıldayan yüzeyin keyifli coşkusu"na değiniyorsunuz. "Tüm modern kültürün sadece kendine gönderme yapan bir sistem haline gelmesinin diyalektik yoğunlaşması" dediğiniz şeyle ilgili bu durum; öyle bir durum ki, kısa süreli aşırı yoğunlaşma anları dışında tam bir duygulanım yokluğu egemen oluyor...

F.J.: Diyalektik olarak, bilinçli yücede sınıra ulaşan, benliktir; burada ise gövde kendi sınırlarına ulaşıyor, bu imgeleri yaşantılarken kendi dışına çıkma, kendini yitirme noktasına varacak kadar "uçuculaşan" gövde. Zamanın tek bir ana indirgenişidir bu, bütün bunların tek bir nihai anda yandığı ve tüketildiği bir indirgeniş. Ama bu, kişinin Alplerin karşısında durup da bireysel öznenin ve insan egosunun sınırlarını kavramasında olduğu gibi eski anlamıyla *özel* bir yaşantı değildir. Tam tersine, limitlerin insanca olmayan, her türlü hümanizmi reddeden bir yaşantıdır, öyle ki o limitlerin ötesinde insan yok olur gider.

A.S.: Buradan da zamansallık sorununa mı geliyoruz?

F.J.: Evet. Görsel metaforik derinlik zamansal, bağlantısızlaşma ve parçalanmanın betimlenişine yerini bırakıyor. Örneğin John Cage'in müziğinde cisimleşen türden bir şeydir bu. Ses ve zamandaki süreksizlik tarihe ve geçmişe olan belli bağın silinmesinin bir simgesi olarak görülür o zaman. Benzer şekilde, bu bugün bir metni daha büyük birleştirici formlar olmadan süreksiz cümlelerden üretilen bir şey olarak tanımlama eğilimimizle ilişkilidir. Bir metnin retoriği, şu veya bu biçime göre örgütlenmiş eski yapıtlarının yerine geçmekte. Hatta, biçim dilinin ortadan kalktığını, yavaşça silindiğini bile söyleyebiliriz.

A.S.: Bana bir zamanlar anlatılana göre 1960'larda ortalama kamera hareketi —bir görüş alanı değişikliği, bir zoom, bir pan— 30 saniyelik normal bir reklam filminde her 7,5 saniyede bir kereden daha yüksek bir hızla yapılmamış, bunun nedeni de insan algılamasının baş edebileceği optimum hız olarak görülmesi. Oysa şimdi bu hız 3,5 saniyede bir yükselmiş. Ben birtakım reklam filmlerinde zaman tuttum ve bu değişikliğin iki saniyede bir yapıldığını bile gördüm. Bu 30 saniyede 15 değişiklik eder.

F.J.: Burada bir bilinç eşiğiyle algılama mantığına yaklaşmaktayız. Örneğin, bizi programlamayı amaçlayan bu yeni fark mantığını, vaktimizin sürekliliğini bölen ve gittikçe hızlanan bu kopuşları çok güzel sergiliyor. Bu hızlandırılan tempoya alıştırmamız, bir şeyden öbür şeye kaymayı doğal karşılamaya alışmamıza da hizmet etmektedir.

A.S.: Sizin de dediğiniz gibi Paik'in video sanatı bu sorunu irdelenebileceğimiz değerli bir postmodernist alan.

F.J.: Yeni bir fark/farklılık mantığıyla bir çeşit eğitim olarak. Farklılığı algılamanın yeni bir yolunu belliden boş bir formel eğitim veya programlama bu.

A.S.: Farklılığı algılamanın bu yeni yolu tam olarak nedir?

F.J.: Bunu "farklılık bağlantı sağlar" sloganıyla anlatmaya çalıştım. Kesintilerin ve farklılıkların algılanması kendi başına bir anlam haline gelir; bu içeriği olan bir anlam değil, ama anlamlı ancak yeni bir birlik biçimi gibi görünen bir anlamdır. Bu tür bir görüş, "bu şeyleri nasıl bir bağlantı içine sokarız, nasıl bu şeyleri sürekliliklere veya benzerliklere dönüştürürüz" sorununun gündeme getirmesi. Sadece şunu söyler: "Farklı olanı görüp kaydettiğin sürece, zihninde olumlu bir şey meydana geliyor demektir". İçerikten kurtulmanın bir yoludur bu.

A.S.: Zamansal olanın teşhisinden mekânsala geçiyorsunuz.

F.J.: Sonra bu iki özellik kümesini (yüzey, parçalanma) zamanın mekân-sallaştırılması çerçevesinde birbirine bağlıyorum. Zaman sürekli bir şimdiki zaman haline gelmiş ve böylece mekânsal olmuştur. Geçmişle olan ilişkimiz artık mekânsal bir ilişkidir.

A.S.: Neden mekânsal olmak durumunda?

F.J.: Modernizmdeki ayrıcalıklı bir dil —örneğin Proust ya da Thomas Mann— hep zamansal betimlemeyi kullanmıştır. Bu "derin zaman" ya da Bergsoncu zaman kavramının, sürekli mekânsal bir şimdiki zaman olan çağdaş yaşamımızla hiçbir ilişkisi yok. Teorik kategorilerimiz de mekânsallaşma eğiliminde: Mekânsal olarak birbiriyle bağıntılı şeylerin eşzamanlı çeşitliliğini gösteren grafikler içeren yapısal çözümler (bunların diyalektiğin ve onun zamansal anlamlarının karşılığı olduğunu söyleyeyim), ve Foucault'nunki gibi boş bir kesme, sınıflandırma ve değiştirme retorikine sahip diller. Bu bir çeşit mekânsal dildir, bu dilde verileri çeşitli şekillerde parçalara ayırabilecek bir büyük blok gibi organize edersiniz. Bu benim özel olarak Foucault'yu "kullanışım"; tabii, müritlerini öfkeli edilecek sınırlamalarla. Öte yandan Foucault'nun pek çok söylediği zaten bilinmekteydi: Merkezle uç arasındaki ikili karşıtlık büyük ölçüde Sartre/Saint Genet'de geliştirilmişti; iktidar kavramları birçok yerde ortaya çıkmıştı, ama özellikle anarşist gelecekte; çeşitli şemalarındaki bütünselleştirici stratejilerin de Weber'den bu yana birçok benzerleri vardır. Ben daha çok, iktidarın bilişsel haritasının çıkarılması, mekânsal betilerin (*figure*) inşası terimleriyle ele alınmasını öneriyorum Foucault'nun. Ama o zaman da, insan bunu böyle koyunca, Foucault'nun kendi öz betileri —örneğin ağ (*grid*)— tamamen görelilik kazanıyor ve başlı başına teoriler olmaktan çıkıyor.

A.S.: "Mekân-ötesi" (*hyper-space*) ne zaman mekânsal tasarımın bir parçası oluyor?

F.J.: Normal mekân şeylerden yapılmış veya şeylerle düzenlenmiştir. Oysa burada şeylerin çözümlenmesinden söz ediyoruz. Mekân-ötesinin bu nihai bile-

şeninde, artık bileşenlerden ya da öğelerden söz edemeyiz. Bundan özne-nesne diyalektiği terimleriyle söz etme alışkanlığına sahiptik, ama öznelerin ve nesnelerin çözüldüğü bir durumda mekân-ötesi nesne kutbunun, yoğunluk da özne kutbunun en üst noktasıdır, artık özne ve nesnellerimiz bulunmasa bile.

Ve zaten, mekânsallaşmanın zamansallaşmanın yerini alması düşüncesi mimariye ve yeni mekân deneyimlerine geri götürür bizi. Benim düşünceme göre bunlar, bir örnek vermek gerekirse, şehir mekânının daha önceki anlarının herhangi birinden çok farklıdır. Paris çevresindeki yeni kentsel toplaşmaların çarpıcı yanı, örneğin, ortada kesinlikle *hiçbir perspektif bulunmamasıdır*. Sadece sokak ortadan kalkmakla kalmadı (bu zaten modernizmin göreviydi), aynı zamanda tüm profiller de gözden kayboldu. Bu insanı sersemeye çeviren bir şey. Ben bu yeni postmodern mekândaki varoluşun sersemleticiliğini, *kendimizi bu mekân içinde konumlama ve bunu bilişsel olarak haritalandırma yeteneğimizi yitirmemizin nihai teşhisini yapabilmek için kullanıyorum*. Bu sonra küresel bir çok-uluslu kültürün ortaya çıkışına geri yansıtılmakta. Merkezden yoksun kılınmış, tasavvur edilemeyen, insanın içinde kendini konumlamadığı bir kültür. Çıkarılan sonuç bu.

A.S.: Daha somut olmak gerekirse, siz, çok da zarif bir şekilde, Portman'ın Los Angeles'teki Bonaventure Oteli'ni örnek olarak kullanıyorsunuz: Bir ayna cephe, içine kapalı bir yapı, insanın içinde yönünü bulamadığı bir mekân. Yine de Rodeo Drive'daki yeni ticari mekânlar betimlediğinizin tam tersi olan yerler: eski tip sevimli meydanlar, herşeyin kolayca görülebildiği ve alışverişin belli ve alışılabilir tarzda yapılabildiği yerler.

F.J.: Ama bu postmodern mimarinin Disney'leştirilmiş, eski meydan veya piazza'ların Disneyland'a uydurulmuş taklidi. Ben amblem değeri olanları seçtim ve herşeyin bu damar üzerinden çözümlenmesi mümkün değil. Son söyledikleriniz mekân-ötesi için örnek olmayabilir, ancak kesinlikle taklit üretimi için örneklerdir. Disney'in EPCOT'u bir başka mükemmel örnektir.

A.S.: Bir başka deyişle Disney'in yarattığı dünyamızın küçültülmüş şekli, içinde hemen kendinizi yönlendirebileceğiniz küçük oyuncak ülkeler.

F.J.: Sanırım, içinde ilerleyebileceğiniz yollar konulduğu için kendinizi yönlendirebiliyorsunuz, ama aslında nerede olduğunuz gerçek bir sorun. Çünkü gerçekten Florida Everglades'te olabilirsiniz, o zaman sadece bataklıkta değil bir başka yerin taklidi içinde de olabilirsiniz. Bütünüyle Disneyland birçok şeyin paradigmasını içermekte ve en mükemmel şekliyle kehanetçi bir özellik taşımakta.

A.S.: Çözümlemenizde postmodernizmin ortaya çıkışı, maddi olarak, global düzeyde Amerikan sermayesinin 1950'lerin sonuyla 1960'ların başına tarihlen-

dirilen yükselişine bağlanıyor. Ne var ki, o sıralarda Birleşik Amerika fiilen savaş sonrası egemenliğinde nisbi bir gerilemeyi yaşamaya başlıyordu. Başka ülkeler ekonomik olarak geri gelmekte, üçüncü-dünya kurtuluş hareketlerinde bir sıçrama ve birinci dünyada derinlik modeline ayak uydurmuş (marksizm gibi) muhalif ideolojilerin dönüşi görülmekteydi.

F.J.: Kültür ve ekonomideki süreksizlik kavramları bunların bazılarını açıklayabilir. Amerikan iktidarının yerine oturtulması bir şeydir; bu iktidarı hem yansıtan hem de sürekli kılan bir kültürün geliştirilmesi ise biraz farklı bir konudur. Eski kültür tahtasının güzelce silinip temizlenmesi gerekiyordu. Bunun Avrupa'dan çok Birleşik Amerika'da gerçekleşmesinin nedeni ise Avrupa kültüründe eski rejimin varlığını korumasıdır. Modernizm yıkılınca, ABD'de geleneksel kültür biçimlerinin yokluğu, herkes için tümenden yeni bir kültürel üretime bir alan sağladı. Tek tek şeylerin öncülüğü Avrupa'da yapılabiliirdi, ancak bir kültür *sistemi* sadece bu Amerikan olanağından çıkabiliirdi. Amerikan gücünün sorgulanmaya başlandığı anda, bu gücü yeniden pekiştirmek için yeni bir kültürel aygıtı gerek doğar. Postmodernizm sistemi daha önce gerekli olmayabilecek yeni bir ideolojik hegemonya türünün aracı olarak işin içine girer.

A.S.: Bu görüş dolaysız işlevselciliğe ya da araçsalcılığa yaklaşıyor mu?

F.J.: Hem evet hem hayır. Bu sistemin —Amerikan televizyon gösterilerinden şu yüksek kültürel değerlere ve hepsinin üstünde de "Amerikan" tüketiminin mantığına ve uygulamasına kadar— depolitizasyonda bir zamanlar dinin olduğu kadar etkili bir araç olduğu bir yön var. Aktarım kanallarının bulunması gerekiyordu, bunlar iletişim sistemleri, televizyon, bilgisayarlar vb. ile sağlandı. Bunun dünya ölçüsünde olması ise 1960'larda mümkün oldu. İktidar seçkinlerinin şunu söylemesi yeterliydi: "Bu durumda bizim, insanların hayatlarında meydana gelen değişikliklere denk düşen ve bir çeşit içerik sunan bir kültürel sisteme ihtiyacımız var." Postmodernizmde cisimleşen yeni hayat deneyimi çok güçlüdür, çünkü varoluş sorunlarına bir çözüm getiriyor gibi görünen epey bir *içeriğe* sahip.

Bir sürü başka süreksiz sistem de burada işin içinde. Amerikan hegemonyasının toplumsal etkilerinin bir kısmı 1960'lara kadar hissedilmedi —örneğin tarım devrimi— bu nedenle bunu sadece politik iktidar bağlamında görmek yanlış olur. 1960'ların toplumsal direnişlerinin birçoğu, insanların —örneğin köylülerin— yeni-sömürücü sistemlerin daha önce sömürülmüş bulunmakla birlikte nisbeten işler durumda bırakılmış hayat biçimlerine neler yaptığını anlamalarıyla başladı. Direnişin ortaya çıkması mutlaka Amerikan etkisinin geri püskürtülmesi anlamına gelmez; bu etkinin politik değil de sosyal yaşamın daha derin düzeyleri üzerindeki dağıtıcı güçlerinin bir belirtisi olabilir.

A.S.: Van Gogh'un köylü ayakkabıları dünyasının ve Heidegger'in kır patikasının kapitalist imhasını betimlerken, bunu Tafuri'nin mimarideki modernist projeyi anlattığı terimlerle yapıyorsunuz: Geleceğin sürprizler içermemesini sağlama amacı, "planlaştırma" fikri ve gelecek riskinin elimine edilmesi. Bu, geçerli bir yaklaşım gibi görünüyor. Ne var ki, Marksizmin modernleşmeci özelliklerinin üzerinden kolayca kayıp geçiyorsunuz. Oysa bunun Sovyet tipi toplumlardaki düşüncesiz çevre tahribinde açık ve belirgin olarak görülen sonuçları var. Aşırı derecede planlaştırma, bu aslında gelecekteki felaketin temelini hazırlamakta. Böylece Heidegger'in patikasının yok olması herhangi bir modernleşmeci ahlakın tamamlayıcı özelliği olarak görülebilir.

F.J.: Açıkça söylenirse, ileri bir toplumda bizim ilk eldeki muhalif eğilimimiz teknolojik ilerlemeyi kısıtlamaktan söz etmek oluyor. Yoksul toplumların her zaman bu tercihi yapabileceklerine emin değilim. Bu özelliklerin bazıları, Moskova gibi şehirlerin karşılaştığı durumlar, *kültürel borç krizi* diye adlandırılabilir şeyin bir parçasıdır. 1960 ve 1970'leri düşünün, dünya sisteminin içine çekilmişlerdi ve turistlere kapıları açmaları ve büyük oteller inşa etmelerinin zorunlu olduğunu düşünmeye başladılar. Prometeci senaryo—doğayla savaş— ile bizden aldıkları diğer metalaştırma türleri arasında ayırım yapmak gerekir.

A.S.: Yine de Stalin Amerikan teknolojisinin ve Taylorcu verimliliğin büyük hayranıydı. Bu tür bir yıkıcılığa angaje olmalarının nedeni sadece Batı'ya yetişme veya Batıyla rekabet etmeyi istiyor olmaları sorunu değil; aynı zamanda belli bir Marksist teorinin içinde de var bu. Sorunsal yalnızca kapitalist bir alan içinde resmetmekle kendinizi şu itiraza da açık bırakıyorsunuz: Doğayı fethetme ve daha eski "mantık"lar hem Marksist hem de kapitalist düşüncede yer alıyor. Marcuse'nin Sovyet toplumu analizi bu noktada hiçbir şüpheye yer bırakmayacak açıklıktadır. Eğer teziniz, kısaca söylemek gerekirse, dünyanın sermayenin metalaştırıcı mantığına uyarak acımasızca hizalandığı fikri üzerine kurulmuşsa, o zaman belli marksizmlerin de masum olmaktan uzak bulunduğu açık olmalıdır.

F.J.: Aynı fikirdeyim. Ancak üretim ve üretkenlik ve kapitalizme yetişme üzerine konulan vurgu en azından kapitalizmin bu az gelişmiş ülkeler üzerine koyduğu rekabetin bir parçasıdır; onlar yetişmek zorundalar. Bu nedenle çok incelikli bir diyalektik süreç geçerli: Bu toplumlar silahlanma gibi bir sürü nedenden dolayı modernleşmeyi sağlamak için kendine yeterliğin veya o tarşinin ötesine geçmeyi zorunlu bulmuşlardır.

A.S.: Evet, ama modernlik kavramı ta başından beri burada.

F.J.: Evet bu gerçekten ideolojik bir kavrayış ve hiç şüphesiz yeniden düşünülmalıdır.

A.S.: Modeliniz mikro düzeyden, çeşitli alanlarda toplanmış olgulardan yola çıkıyor ve Mandel'in Geç Kapitalizm kavramıyla temsil edilen makro düzeye ulaşıyor. Sermayenin üç uğrağı ile kültürel gelişmenin üç uğrağı (gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm) arasındaki benzeşmeler (homolojiler) konumuzun hiç gözden geçirilmemiş bir Lukacs'çılık olarak betimlenmesine bir inandırıcılık da kazandırmıyor değil. Bir dışavurumsal nedensellik örneği olarak görünüyor yaklaşımınız, tekabülîyetler ve hepsi.

Ne var ki, insanın saf rastlansallık ve bağlantısızlık gibi poststrüktüralist fantezileri benimsediğinde tutarlı bir politik bağlanmayı nasıl koruyabileceğini görmek hayli zor. Kısacası, belli bir miktar indirgemecilik gerekiyor. Bu açıdan, kapitalizmin üç aşaması kavramına gelen itirazları bir yana bırakırsak, bu tür modeli tamamen uygun bulmaktayım. Ancak dolayımı sağlayan örneklerde problemler ortaya çıkıyor, küçük ayrıntıdan şaşırıcı ölçüde küresel olana sıçrama tarzınızla.

F.J.: Ama Lukacs modernizm üzerine ne tarihsel ne de diyalektik olan ahlakçı bir tutum alıyor. O bunu iradenin bir çabasıyla bertaraf edilebilecek ve temelinde ahlaken yanlış bir şey olarak görüyor. Bu benim ahlaken *çok daha* korkunç gözükken bir şeyi, yani postmodernizmi sunuşumdan farklı bir şey. Dışavurumsal nedenselliğe gelince, ben bir şeyin süreksiz ve diyalektik modelinin bir *telos* (amaçlılık - ç.n.) içeren idealist bir süreklilik olduğu için eleştirilmesini paradoksal buluyorum. Bu momentlerin herbiri diyalektik olarak öbüründen farklıdır, farklı işleyiş yasalarına ve tarzlarına sahiptir. Ben ayrıca üst-belirlenmeye de bir yer ayırıyorum. Bu şu demek: bazı şeyler kültürel alandaki gelişmelerle mümkün kılınmakta ve bunlar belli konjonktürlerde başka süreç ve olgulara bağlanmaktadır. "Çağın Ruhunu" modeliyle bunun yapılabilirliğini sanmam. Örneğin hegemonya kavramı normal olarak Hegelci bir kavram sayılmaz. Belli bir tür kültürel hegemonyadan söz etmekle, muhalif olana veya direniş bölgelerine bir yer bıraktım. Herşey küresel modelle entegre edilmemiş, ama zorunlu olarak ona karşı tanımlanmış oluyor. Çok gevşek ve genel bir anlamda sizin yaptığımız türden bir nitelendirmenin yapılabilirliğini görüyorum. Aynı gevşek ve genel anlamda bu beni rahatsız etmez. Ama eğer kuramın özgül yönlerinden konuşuyorsak, ben benimseyene kadar, hangi rezaletlere yol açtığının da bana söylenmesi gerekir. Öte yandan, dediğiniz gibi, herhangi bir sistemli olma çabası potansiyel olarak bu eleştirileri davet eder, çünkü insan bir indirgeme yapmaya çalışmaktadır.

A.S.: Sizin postmodernizm kavramınızı ayırdeden şey bunun üslupta bir moda değil, bir kültürel egemen öge olarak, bir kültürel başat olarak kavramanız. Bu açıdan Tafuri'den Lyotard'a kadar birçok yazının tavrından ayrı bir yerdesiniz.

F.J.: Burada iki şey var. Birincisi, bu başat kavramının direniş biçimlerini dışarda bırakmamasıdır. Gerçekte bu çözümlmeyi yaparken güttüğüm asıl amaç, başat ya da baskın güçlerin ne olduğunu bilmeden direnişin etkili-liğinin ölçülemeyeceği fikriydi. Benim postmodernizm kavramım monolitik bir şey olarak düşünülmemiş, sistem içinde diğer akımların da değerlendirilmesine olanak tanınmıştır. Ama bunlar da sistemin ne olduğu bilinmeden ölçülemezler.

İkinci olarak diyalektik bir görüş tarzı önermek istiyorum: Bu diyalektik görüş tarzında postmodernizmi ne ciddilik yoksunluğundan ötürü gayri ahlaki, hafif veya tiksiniyecek bir şey olarak ne de Mc Luhanist bir kutlama ve alkışlama tavrı içinde, harika bir yeni ütopyanın ortaya çıkışı şeklinde iyi bir şey olarak görüyoruz. Her ikisinin de özellikleri aynı anda devam etmekte. Postmodernizmin belli yönleri görece olumlu sayılabilir, modernizmin üretilmediği şiirsel romanlardan sonra öykü anlatmanın geri dönüşü gibi. Öteki özellikler ise açıkça olumsuzdur (tarih duygusunun ortadan kaybolması gibi). Herşeyi ile bu gelişmelerin tarihsel bir durum olarak ele alınması gerekir, insanın ahlaki olarak aşağı bulduğu ya da göklere çıkardığı bir şey olarak değil.

A.S.: Ahlaki yaklaşımı bir yana bırakırsak, postmodernizm, Marksist perspektiften bakıldığında ağırlıkla olumsuz değil midir?

F.J.: Onun popüler karakterini ve çeşitli postmodernist biçimlerdeki görelî demokratlaşmayı düşünün. Bu, eski modernist dillere göre çok daha fazla sayıda insanın ulaşabileceği bir kültür deneyimidir. Muhakkak ki, bu tümüyle kötü bir şey olamaz. Yaşamın çok geniş bir cephede kültürelleşmesi, modernizmi çok sofistike bir dil olarak benimseyen ve buna ancak insanın kendi benliğini geliştirerek ulaşabileceğini düşünenler için aşağı görülebilir. Onlara göre postmodernizm bir piçleşme ve bayağılaşmadır. Ama sol bir görüş noktasından bunun neden lanetlenmesi gerektiği benim için açık değildir.

A.S.: Bu anlamda hayır, ama sizin de vurguladığınız gibi, göklere çıkarılan bir parçalanma ve heterojenlik adına bütünselliğe karşı basit muhalefet, eleştiri düşüncesinin kendisini zorlaştırmakta.

F.J.: Yine de heterojenlik bile olumlu bir şeydir; burada farkların sosyal retoriği yansıtmakta ki, bu da kendi başına kötü bir şey değildir. Görünürde olumsuz olan bu birçok özelliğe tarihsel açıdan bakıldığında olumlu nitelikler de bulunabilir. Ama bunları postmodern sanatı savunmak için öne sürülmüş tezler olarak görürseniz, o zaman iş biraz değişir. Postmodern mimari, açıkça gösterilebileceği gibi, bir demokratlaşmanın, kültürün insanlarla kurduğu yeni bir ilişkinin belirtisidir. Ancak bu postmodernist binaları popülist binalar olduğu için savunabileceğiniz veya göklere çıkarabileceğiniz anlamına gelmez.

A.S.: Bununla birlikte postmodernist söylemin bütün hakkında bir şeyler söylemeyi zorlaştırdığı açık olmalı...

F.J.: Buna yaklaşmanın yollarından biri, kültürel alanın doğasında yaratılmış bir değişiklik olarak betimlemektir. Kültürün özerkliğinin kaybı, kültürün dünyaya düşmesi olarak anlatılabilir. Söylediğiniz gibi, kültürel sistemlerden söz etmeyi ve dolayısıyla bunları birbirinden bağımsız olarak değerlendirmeyi çok daha zorlaştırır bu. Tümüyle yeni bir teorik sorun ortaya atılmış olur. Bunu aynı anda hem negatif hem pozitif olarak düşünmek bir başlangıçtır, ancak ihtiyacımız olan yeni bir söz dağarcığıdır. Geçmişte kültür ve politika hakkında konuşurken yararlı olan diller bu tarihsel anda pek de yeterli görünmemekte.

A.S.: Böylece klasik Marksist paradigmayı muhafaza ediyorsunuz: Bu yeni bir söz doğası arayışı altındaki çerçeve anlatı pek geleneksel...

F.J.: Bir anlamda geleneksel, ancak kapitalizmin üçüncü bir aşaması ima edilmekte ki, bu da Marx'ta yok...

A.S.: Ama ikincisi de, İkinci Enternasyonal tarafından icat edilen ve Üçüncü Enternasyonal tarafından hiç eleştirilmeksizin ve kötü sonuçlarla devralınan "Tekelci kapitalizm" de yok.

F.J.: Yeni tarihsel içeriği anlamakta Marksist çerçevenin vazgeçilmez bir yeri var; bu tarihsel içerik Marksist çerçevenin tadil edilmesini değil, genişletilmesini gerekli kılıyor.

A.S.: Bu niye açık?

F.J.: Çağdaş Marksist ekonomi ve sosyal bilim 19. yüzyıl Marksizminin yeniden yazımı değildir. Bu Mandel'in koyduğu şekilde özetlenebilir: Gerçeklik modelden uzaklaşarak evrimleşmiştir ya da bu artık Marx'ın analiz ettiği kapitalizm değildir denilemez, aslında bu kapitalizmin *Kapital*'deki soyut modele çok daha yakın, *daha saf* bir versiyonudur. Bu üçüncü aşamanın bir özelliği, kapitalist ilişkilerin sistematik bir biçimde pre-kapitalist bölgelere de girmesi, bu bölgelerin metalaştırılması ve sistemin dinamiklerine bağlanması, asimile edilmesidir. Marksizmin eski araçları işe yaramaz durumdaysa, bu marksizmin artık yanlış olduğu anlamına gelmez, şimdi Marx'ın zamanında olduğundan daha doğru olduğu anlamına gelir. Bu nedenle, ihtiyaç duyduğumuz şey bu araçların değiştirilmesi değil, genişletilmesidir.

A.S.: Lukacs'ın hakikat ve yanlış bilinç modeli bu yönde verilen ilk kayıp oluyor, sanırım.

F.J.: Lukacs'ın yapıtının daha ilginç kısımlarında asıl model bu değildir. Bunu daha kişisel bir tarzda koyayım. Elbette yanlış bilinç vardır ve insanın

belli şeyleri salt yanlış bilinç olarak adlandırıp reddetmek istediği anlar olur. Bu özünde politik bir karardır ve kaçınılmayacak bir mücadelenin parçasıdır. Ancak, ideolojik çözümlemede sanat yapıtlarının yanlış bilinci cisimleştirdiklerinden ötürü suçlanmaları, ancak çalışan sınıfların ulus içinde bir ulus oldukları ve burjuva kültürü tüketmedikleri daha heterojen bir sınıfsal durumda mümkündür.

İnsan böyle koşullarda tavır aldığı anda, belli nesnelere —örneğin Proust'u— yaşantıyı ve sanatsal biçimi çalışan insanlar açısından anlamlı kılan tarz olmaması dolayısıyla dekadans olarak görülebilir. Bu görüş noktasından Proust'un hiç kuşkusuz taşıdığı dekadans ve yanlış bilinç suçlanabilir. Ama şimdi, bu sınıf farklarının toplumsal izolasyonla korunmadığı ve kitlesel demokratik kültürelleştirme sürecinin alıp yürüdüğü bir ortamda, solun dışında olabileceği bir mekân yoktur. Bugün sanat yapıtlarının ideolojik çözümlemesinde benim tutumum, onları dışardan suçlayamayacağımızdır. Onları yanlış bilinç olarak suçlamak isterseniz, bunu içerden yapmalısınız ve bu bir özleştirme işlemidir. Artık yanlış bilinç bulunmadığı için değil —belki de her yerde bulunduğu için— ondan farklı bir şekilde söz etmek durumundayız.

A.S.: O zaman postmodernizmdeki "hakikat anı" nı muhafaza etmeyi öneriyorsunuz? Tam olarak nedir bu?

F.J.: Burada çağdaş Alman Hegel-sonrası dilini kullanıyorum. Bu stratejik noktadan ideolojik çözümleme, hakikat anından ve onun karşılığı olan yalan anından söz etmek anlamına gelir. Bu durumda söylemek istediğim şey gerçekten çokuluslu kapitalizmi dile getirdiği ölçüde postmodernizmin belli bir bilişsel içeriği olduğudur. Ortada sürüp giden bir şeyi ifade etmektedir. Eğer özne bunun içinde ortadan kaybolmuşsa ve sosyal hayatta psikik özne geç kapitalizm tarafından merkezden yoksun kılınmışsa, o zaman bu sanat bu olayı sadakatla ve otantik olarak kaydetmektedir. Bu hakikat anıdır onun.

A.S.: Sizin ileri sürdüğünüz gibi modernizm kitle kültürü ile aynı zamanda ortaya çıkıyor ve onunla girift bir bağı var. O zaman postmodernizm bu ikisinin birbirine dönüşerek yeniden aynı şey olması diye görülebilir. Terry Eagleton bunu tarihsel avangard ile ilgili bir kara mizah öyküsü olarak yeniden formüle etti: burada sanatla toplumsal yaşam arasındaki sınırları yıkmaya yönelik avangard çabası birden bire bir reaksiyoner içe çökme oluyor.

F.J.: Bu böyle olma sorunu değil, böyle olduğunun gösterilmesi sorunu. Bu anlatımın bir başka şekli var ve ben bunu çok inandırıcı buluyorum. O da Tafuri'nin mimarlıkla ilgili olarak söylediği. O, ilkin Schiller tarafından kullanılan protopolitik estetik devrimin —yani varoluş deneyimimizi değiştirmeliyiz ve bu kendi başına bir devrim olur— Le Corbusier tarafından nerdeyse kelimesi kelimesine alınmış olduğunu göstermeye çalışır: İçinde yaşadığımız

mekânı değiştirelim, o zaman politik devrime gerek kalmaz. Tafuri'ye göre modernizmin protopolitik dürtüsü, zorunlu olarak daima dışarda bırakmaya dayanmaktadır. Çünkü modern şeyin radikal yeni mekânı, devrime maruz bırakılması gereken eski düşük ve değersizleşmiş mekânı dışarıya atma jestiyle başlama durumundadır. Burada örtük olarak bulunan inanış, bu yeni mekânın eski mekânı harmanlayıp dönüşüme uğratacağıdır. Oysa yeni mekân sadece kuşatılmış bir özel bölge olarak kalır; ve varoluşsal ve kültürel mekân devrimi de o çökmüş dış dünyada tutunmayı başaramadığımda, yapı veya sanat yapıtı kendi kısırlığına veya iktidarsızlığına tanıklık eden bir izole anıt haline gelir. Devrimci bir jest olmaktan çıkar. Yani Eagleton'un dalgasını geçtiği şey Tafuri'nin anlatımına göre ilk modernizmlerin içinde zaten bulunmakta.

A.S.: Sizin Tafuri'yi okuyuşunuzu yanlış okuyan bir anlayış var. Bu anlayışa göre, siz "gerçek bir Gramsci'ci mimari" çağrısıyla sadece temizlenmiş bir direniş bölgesinden çağrıda bulunmaktasınız. Bu pek ileri sürdüğünüz şeyce benzemiyor galiba?

F.J.: Gramsci'ci bir mimariye yönelik çağrıda Lefebvre'i de andım. Kendi başına bir mimarlık pratiğini değil, yeni gerçekliğimizin ve bu gerçeklikle yüzleşmemizi sağlayan kültürel politikanın yerinin mekân olduğu yolundaki bilinci düşünüyordum. Bu nedenle kültürel politikayı mekân ve mekân için mücadele bağlamında düşünmeye başlamalıyız. O zaman artık eski cleştirel mesafe kategorileriyle düşünmeyi bırakıp yeni bir şekilde düşünmeye geçeriz. Bu düşünme şeklinde, altüst etme ve olumsuzlamanın unutulmuş ve özünde modernist dili, farklı biçimde kavranır. Tafuri'nin ileri sürdükleri kültürel terimlerle ifade ediliyor, ama şehri dönüştürme planının yenilgisi veya başarısı halinde önemli olan politik iktidar, spekülasyon ve toprak değerleri üzerindeki kontrol ve başka şeylerdir. Bu çok sağlıklı bir altyapısal uyanıklıktır.

A.S.: Gelneksel politikadan nasıl ayrılıyor bu?

F.J.: Farklılık, siyasal olanın en az iki düzeye yansıtılmasında: Bu yerin, bu bölgenin ve bu direnişlerin pratik sorunu; ve bunun üzerinde ve ötesinde olmak üzere bu özel kuşatılmış bölgenin belirli bir görüntüsü olduğu ütopyik mekânı içeren kültürel vizyon. Bunların hepsi çok daha kaba şekilde, her yerde (her üç dünyada) gözlemlediğimiz sosyalizm kavramındaki çöküşün terimleriyle söylenebilir: Sorun bu kavramın güçlü bir kültürel ve toplumsal vizyon olarak yeniden icat edilmesidir. Bu da aşınmış bir ismi ya da terimi sadece tekrarlayarak yapılamaz.

Ancak, iki düzeyde uygulanacak bir stratejidir bu: özgül mekân veya yer ve global (küresel) vizyon. Bunlardan birincisi, ikincisinin sadece özel bir tezahürü veya yerel icrasıdır. Buna yeni global sistemik mekân gerçeği ve problemini ekleyin, o zaman politik hayalgücüne yönelen bir talep çıkar ortaya,

bugüne kadar tarihte benzeri olmayan bir talep.

Bunu şöyle ifade edeyim: Günümüzde bir global kapitalist veya geç-kapitalist kültürün varlığı sözkonusu. Biz buna, artık belirginleştiği üzere, postmodernist diyoruz. Bu öylesine muazzam bir güç ki, yerçekimini andırır cazibeye ve nüfuz etme kapasitesine sahip. Kültürel emperyalizm olarak biliniyor veya bilinirdi. Bundan ayrı, bir başına karşıt bir güç veya üslup olarak bir global sosyalist kültür mevcut değil. Öte yandan, ilgili taraflardan bazılarında bu tür bir politik proje önerildiğinde, sosyalist devrimlerde genel olarak çok güçlü bir rol oynamış olan o ulusal durum ve kültürün çözülmesinden kaygılanmaya başlıyorlar haklı olarak. Bu yüzden istenen, global bir kültürel üslupla somut bir yerel veya ulusal durumun özgüllüğü ve talepleri arasında yeni bir ilişkidir.

A.S.: Mekânsal yön Avrupa'da sosyal demokratların uzun bir süredir üzerinde durduğu ve bazan başarılar elde ettiği bir alan değil midir aslında?

F.J.: Sosyal demokrat hükümetlerin sorunu, ekonomik gerçeklikleri uluslararası pazar tarafından kontrol edilen bir ulus-devletinde iktidara gelmiş olmalarıdır. Bu yüzden de kendi ulusal mekânları üzerinde bir denetime sahip değiller. Önünde sonunda, sözünü ettiğim şey soyut bir spekülâtif şey olmayıp bir global mekândır. Birinci dünyanın proletaryasının artık üçüncü dünyada olduğu, üretimin Pasifik havzası çevresinde veya her neresiyse gerçekleşmekte olduğu olgusundan söz ediyorum. Bunlar pratik gerçeklerdir, ve ulusal mekânın kontrolü de çokuluslu şirketler çağında artık modası geçmiş bir fikir olabilir.

A.S.: Gerçekten de sizin makro-analiziniz, birinci dünyanın radikal entelektüellerinin görevinin bir çeşit "üçüncü dünyacılık" yapmak olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bu bana göre 1960'ların çeşitli "rüşvet verme teorilerini" hatırlatıyor. Batı işçi sınıfı içinde hareket yokluğu, öteki ve daha az sakin kıtalara karşı saplantılı bir ilgi duymanın gerekçesi olarak kullanılmaktaydı. Giderek bu düşünceler bir yana bırakıldı ve iyi de oldu.

F.J.: "Üçüncü dünyacılığın" bir ideoloji olarak çekiciliği üçüncü dünyanın durumu ile birlikte yükselip düşmekte. Ancak politik hareket günümüzde Nikaragua ve Güney Afrika gibi yerlerde görüldüğü şekilde devam ediyor. O zaman şurası kesin ki, üçüncü dünya bir olasılık olarak hâlâ pek canlıdır. Burada sözkonusu olan, üçüncü dünya ülkelerinin devrimlerini yapmaları için tezahüratta bulunmak değildir. Sözkonusu olan, bizim bu alanlarda işin içinde olduğumuz, onları bastırmakla meşgul olduğumuz ve de onların bizim iktidar ilişkilerimizin bir parçası olduğu gerçeğini diyalektik olarak kavramaktır.

A.S.: Ama bu şöyle bir ahlaki tavra yönelmiyor mu, üçüncü dünyada şunu yapmamalıyız, böyle davranmamalıyız gibisinden. İnsan bu gerçeğin farkına vardı mı, yapılacak ne var ortada? Birinci dünyanın kendisi sözkonusu olduğu sürece, belli bir politika çıkmıyor ortaya. Bunun sonucunda insan Paul Sweezy'nin tutumuna gelip tıkanıyor. Bu tutumla yapılacak tek şey, üçüncü dünyaya müdahaleleri engellemeye çalışmak. Bu bana biraz kısır geliyor.

F.J.: Peki, alternatiflerimiz ne? Biz kültürden bahsediyoruz ve kültür bir bilinç sorunudur. O bakımdan biz süper devlettekilerin her zaman üçüncü dünya gerçekleri içinde bir varlık olduğumuz, refah ve gücümüzün onlara bir şey yapma sürecinde olduğu yolunda bir tür bilincin yaratılması hiç de kötü olmazdı. Bu bilincin Amerikan kültüründe aldığı biçim sadece dış politikayla ilgili değil, aynı zamanda ABD'nin kendisinin bir üçüncü dünya ülkesi olduğu kavramıyla da ilgilidir. Bir bakıma biz en büyük üçüncü dünya ülkesi haline geldik, işsizlik üretimiyle, üretmemenin üretimiyle, fabrikaların kaçışıyla, vs.

A.S.: Niye bunlar bizi üçüncü dünya ülkesi yapsın? Bu daha çok bir birinci dünya ülkesinin tanımına benziyor.

F.J.: Eğer üçüncü dünya bir zamanlar yapılageldiği gibi az gelişmişliğin gelişmesi olarak tanımlanırsa, o zaman bizim kendimizin de bunu yapmaya başlamış olduğumuz açıkça ortaya çıkacaktır. Herhalükârdâ artık gerçek üretim altyapısına veya "temeline" dayanmayan ve başdöndürücü kredi ve kağıt yapılarına sahip bir çeşit finans kapitalizmine, görünür biçimde geri dönüşümüz, halihazırda geçerli (poststrüktüralist) teoriyle bazı ilginç benzerlikler içeriyor. Şöyle diyelim: Burada birinci dünya, üçüncü dünya gerçekliklerine dönüşme bile, beklenmedik ve ilginç bir diyalektik geriye dönüşle üçüncü dünya deneyiminin bazı özelliklerine yaklaşmaya başlamakta. Bu, da belki üçüncü dünya kültürünün son zamanlarda tutkuyla bağlandığımız ilgilerden biri olmasının başka bir nedenidir.

A.S.: Mahkûm etme ve göklere çıkarma gibi tavırlara karşı çıkarken, postmodernizmin içinden bir çeşit "homeopatik" yolla geçen bir eleştiriyi özendirmek istiyorsunuz.

F.J.: Postmodernizmi homeopatik olarak postmodernizm yöntemleriyle yoketmek: taklidi (*pastiche*) taklidin kendisinin tüm araçlarını kullanarak yoketmeye çalışmak, benim tarihin yerine ikame edilenler dediğim şeylerin araçlarını kullanarak belli bir sahici (gerçek) tarihsel anlamı yeniden fethetmek.

A.S.: Bu "homeopatik" ameliyata daha özgül bir anlam verebiliyor muyuz?

F.J.: Homeopatik tıp eğretilmesi, burada kültürün tek işleyiş tarzının bu olduğunu ima etmiyor; ancak çoğu kez böyle olduğunu da unutamayız. Örne-

ğin modernizm, şeyleşmeye karşı şeyleşme aracılığıyla, şeyleşme terimleriyle mücadele eden ve kendisi de henüz başlangıç evresinde olan bir metalaşma deneyimiydi. Zorlu bir şeyleşme süreciydi modernizmin kendisi de; modernizmde bu şeyleşme içselleştirilmiş, homeopatik bir tarzda yakalanmış, üstesinden gelinmiş ve dış gerçekliğe edilgin biçimde teslim olan başka şeyleşmelerin karşısına çıkarılmıştı. Buna benzer bir şeyi postmodernizmin bazı olumlu çizgilerinin de yapıp yapamayacağını merak ediyorum şimdi: Onların üstüne üstüne giderek, onları seçerek ve kendi sınırlarına kadar götürerek bu postmodern olgulara hakim olma çabası başarılı olabilir mi, bunu düşünüyorum. Sürüsüne bereket muhalif sanat var, ister punk yazını olsun, ister etnik yazın, bunlar gerçekten postmodern teknikleri kullanmaya çalışıyorlar —ben bazı bilinen nedenlerden ötürü bu teknik teriminden pek hoşlanmıyorum— ve aşmaya, içinden geçerek ötesine varmaya uğraşıyorlar. Ama burada, çağdaş eğilimler listesini tarayarak bir kez daha tipik solcu tavırla hangisinin ilerici olduğunu bulmaya çalışmak yanlış olur. Bir mekân bunalımını aşmanın tek yolu yeni bir mekân icat etmektir.

A.S.: Bir tarih duygusunun ortadan kaybolmasına rağmen, postmodern kültürde tarihsel öğelerin pek sıkıntısı çekilmiyor...

F.J.: Tarihin yitirilmesi derken anlatmak istediğim, tarihsel imgelerin de yitirilmesi değildir; örneğin nostalji filmleri tam da böyle imgelerle doludur. Geçmişle ilgili filmlerin gittikçe artan bir kısmı, tarihsel değildir; tarihin imgeleri, benzeşmeleri (*simulacra*) ve *pastiche*'leridir sadece. Tarihsiliğe duyulan kimyasal bir özlemi gidermenin etkin bir yoludur bu tür ürünler — öyle bir ürün ki, hem onun yerine geçiyor, hem de gerçekleşmesini engelliyor.

A.S.: Ama tarihsel imajlar bir bakıma ikame özelliği taşımışlardır hep.

F.J.: Lukacs'ın, doğmakta olan biçimiyle tarihsel romanı çözümleme tarzı böyle değildir. Ben şunu da ileri sürebilirim, bilim kurgu gibi bir şey bazen tarihe yeni bir şekilde yönelik olarak görülebilir. Farklı bir tarihsel bilince geçmiş değil de gelecek yoluyla ulaşmak, bu günü kahramanca bir ulusal geçmişin geleceği olarak değil (Lukacs'ın geleneksel tarihi romanı) beklenmeyen bir geleceğin geçmişi olarak kavramak. Oysa nostalji sanatı bize geçmişin çeşitli kuşaklarının imgesini, moda dergisi imgeleri olarak veriyor; bunların tarihin başka anlarıyla belirlenebilir bir ideolojik bağlantıları yoktur: herhangi bir şeyin sonucunda ortaya çıkmış değildirler, bugünümüzün öncesi de değildirler, sadece imgedirler. Bu yüzden ben onları tarihsel bir bilincin yeni özgül biçimleri olarak değil de herhangi bir sahici tarihsel bilincin yerine konan ikame şeyler olarak betimliyorum.

A.S.: Üslupların yağmalanması bu tür bir "tarihsiciliğin" önemli bir parçası değil midir?

F.J.: Mimarların tarihsicilik dediği şey bu: Ölü dillerin eklektik kullanımı.

A.S.: Ben bunun farkına birkaç yıl önce vardım moda ile ilgili olarak. O zaman 1950'ler ideolojik yönelimi ile birlikte yağmalanıyordu: Eisenhower döneminin zevksiz, bayağı ürünleri, o dönemin televizyon dizilerinden büyülenmişlik, vs. Şimdi bunlar bitip tükenince 1960'lar kazılıp çıkarılıyor, ama politikleşmiş 1960'lar değil, go-go kızlarının 1960'ları. Militan 1960'ların bile üslupçu bir yenilik için kullanılabileceği tasavvur edilebilir, Macy mağazasının East Village'in modalarını anında ticari değerlere dönüştürmesi gibi.

F.J.: Belki biri bu nostaljilerin bir tarihini yazabilir. Şunu söylemek makul görünüyor: Politikadan yorgun düşüldüğü anda, çalıp çırpılan ve nostalji filmi tarafından sunulan imgeler, geçmişte yine depolitizasyonun egemen olduğu bir çağın imgeleri oluyor. Sonra politik dürtüler bilinçsizce yeniden uyanmaya başladığı anda, politikleşmiş bir dönemin imgeleri sunulur kontrol edilmeye çalışılıyor bu politik dürtüler. *Reds* (Kızılalar) gibi bir filmin olmasından hepimiz memnunuz, ama o da bir nostalji filmi değil mi?

A.S.: Olabilir, ama geçmişin popüler resimlerinde nostaljiden kaçınmak da zor.

F.J.: Sözkonusu olan tarihsel bir durumdur ve tarihselliğin bu postmodern tıkanmasının salt özleştirel özbiinçle ortadan kalkmasını isteyemeyiz. Eğer geçmişle olan radikal farklılığı zihninizde canlandırmakta çok büyük bir zorlukla karşılaştığımız doğruysa, o zaman bu zorluk iradi olarak, bunun yanlış bir tarih olduğu ve daha iyisini yapmamız gerektiği kararına vararak aşılabilir. Benim için Doktorow'un romanlarının yarattığı büyüleyici etki burada yatıyor. Eski bir sosyal realizm biçimini diriltmeye çalışmak yerine, nostalji sanatının, *pastiche* ve postmodernizmin tüm aygıtına el koyarak bunların içinden geçmeye, ötesine varmaya çalışan radikal solcu bir romancıyla karşı karşıyayız burada. Çünkü böylesi bir alternatifin [sosyal realizm- çn] kendisi de bir başka *pastiche* olurdu. Doktorow'unki tutulabilecek tek yol değil, ama ben bunu postmodernizmi "homeopatik olarak" postmodernizmin yöntemleriyle çöktürmeye yönelik çok ilginç bir çaba sayıyorum: *Pastiche*'i, tarihin ikamesi dediğim şeyin tüm araçlarını kullanarak yoketmeye çalışmak. Sizin terimlerinle bu, kültürel anlamda üçüncü dünyacılığın bir başka çeşidi sayılabilir. Alternatif bir yer arama çabasına geri dönüyoruz. Bu alternatif yer ne geçmiş veya birinci dünya, modernizmin büyük anı ne de şizofrenik metinsel-liğin günümüzüdür.

A.S.: Ama, tanımı gereği yüzcysel olan bir kültürel ifade biçiminde derin yapıardan söz edilebilir mi? Öyle ya, Marksizmin özü "gerçek olan" hakkında

bir şey söylemek değil midir?

F.J.: Burada da en iyi örneğim Doktorow. Çünkü geçmişçi açıkça "kara benzeş" olan bir şeye dönüştürmekle bunun sahip olduğumuz tek geçmiş imgesi olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Gerçekte sözkonusu olan, Platon'un mağarasının duvarlarına bir projeksiyondur. Çok istiyorsanız, negatif diyalektik ya da negatif teoloji de diyebilirsiniz buna. Aslında orada olmayan bir şeyi canlıymış gibi gösteren öğenin düzlüğü ve derinliksizliği üzerinde bir ısrar. Bu önemsenmeden geçilecek bir şey değildir. İnsanı, daha derin bir tarihsel anlama sahip sağlıklı bir çağ fantezisini kurmaya yönelten bir geçmiş duygusunun yeniden icadı değildir bu. Sırf sınırlarını göstermek amacıyla tam da bu sınırlı araçların kullanımındır. Ve ironik de değildir.

A.S.: Ama bu farklılık algılaması başka bir yere gitmek için nasıl kullanılabilir? Homolojiye [yapıların ya da bağıntıların benzerliği, çn.] sığırırsanız, Doktorow'da değil, ama *Kızıklar*'da eleştirdiğiniz şeyin aynısını yapmış olursunuz.

F.J.: *Homolojiler* sorunu (ve düzeyler arasındaki bu koşutluk veya analogilerin hiç de tatmin edici olmayan içeriği) benim için sürekli bir teorik kaygı konusu olmuştur. Birbirinden ayrı yarı-özerk alanlar arasında ilişkiler ve denlikler bulmaya çalıştığınızda homoloji gibi bir şeyden kaçınmak pek kolay değildir. Ben alternatif kavramlarla oynadım: Sartre'in *analogon* ve Peirce'in *interpretant* (tercüme eden, yorumlayan) kavramları. Bunların ikisi de, analogileri ontolojik olarak, dünyadaki "gerçekler" olarak keşfetmek yerine, alegorik nesneden kalkarak okuma işleminin önemini vurgular. Ayrıca ikisi de benim bilişsel harita çıkarma adını verdiğim sürecin aydınlatılmasına bir ölçüde katkıda bulunuyor gibidir. Bu süreç insanın temsil edemediği veya tasavvur edemediği bir şeyi zihni olarak kavrayabilmesi için başka bir nesneyi ve bir gerçekliği kullanma yollarının bulunmasını içerir. Bu sürecin bir amblemi olarak hiper-stilize laboratuvar odaları görüntüsünü önerebilirim. Bu odalarda anormal büyüklükte eldivenler ve araçlar bilim adamı tarafından dışarıdan içeriye uzatılır. Normal gövde bir şey yapmaktadır, ama sonuçlar tamamen başka bir mekânda ve başka parametrelere, başka boyutlara göre meydana gelmektedir. Uygulanması son derece zor, imkansız olmalı bunlar; laboratuvar maymununa muz *deductive* (tümdengelimci) ya da *abductive* (kapıp kaçıcı) yollardan edinmek ne kadar uzaksa, bunlar da bizim normal beden hareketlerimize o kadar uzak. Ancak bu eğer mümkün olabilseydi, size burada gerekli olan yeni temsili süreç türleri hakkında bir fikir verirdi.

A.S.: Modernizmin çok tipik bir özelliği olan kişisel "üslup", sizin dediğiniz göre- postmodernizmde yalnızca bir kod olmuş durumda.

F.J.: Bu öncelikle poststrüktüralizm tarafından geliştirilmiş bir başka özelliktir, yani eski kişisel özne ve egonun sahneden çekilmesi. Modernizm benzersiz bir kişisel üsluba ulaşmaya dayandırılıyor ve bu üslup dehanın öznesine, karizmatik özneye, hatta isterseniz süperözneye maledilebiliyordu. Bu özne ortadan kalkınca, ona bağlanan üsluplar da mümkün olmaktan çıktı. Öyleyse belli bir kişisizleşme bu süreçte içkin olarak var: taklit edilen modernizmin kendisi de olsa, ortada üslup değil, üslubun taklidi kalıyor.

Yine de, ben her zaman eski burjuva egosu ile günümüz organizasyon toplumunun şizofrenik öznesinin ötesinde bir üçüncü olasılığa ısrar ettim: Merkezden yoksun ama şizofrenik de olmayan bir *kolektif özne*. Üçüncü dünya edebiyatında bulunan belli öykü anlatma biçimlerinde ortaya çıkıyor, tanıklık edebiyatında, dedikodu ve söylentilerde ve bu tür şeylerde. Bu ne modernist anlamda kişisel, ne de şizofrenik metnin patolojik anlamında kişisizleşmiş olan bir öykü anlatıcılığı. Merkezden yoksun, çünkü orada bir bireysel özne olarak anlattığınız öyküler artık size ait değil; siz onları modernizmin egemen öznesi gibi kontrol edemiyorsunuz. Ancak günümüz birinci-dünya öznesinin şizofrenik tecritinde olduğu gibi bunların edilgin oluncağı da değilsinizdir. Şimdi, bu söylediklerimin hiçbiri eski anlamıyla üslubun yeniden icat edilmesi anlamına gelmez.

A.S.: Birkaç yıl önce tamamen farklı bir bağlamda fırça darbesini modern dehanın asıl işareti olarak niteleniştiniz; de Kooning'in dev fırça darbelerine bireyselleşmiş bir sanatın son nefesi olarak işaret ettiniz. Ne var ki, ertesine sabah neo-ekspresyonizm bu dev fırça darbesini büyük bir şiddetle geri getirdi. Bunun eski bir modernizmin hayatta kalan unsuru değil, bir *pastiche* olduğunu söyleyebilir misiniz?

F.J.: Bir kısmı modernist özneliğin sadece bir taklididir.

A.S.: Ama ressamların bazıları, örneğin Immendorf, çok belirgin bir şekilde politikte ve anlatacak ilginç öyküleri vardı.

F.J.: Onların birçoğu Avrupalı veya Amerikan merkezin yarı-çevresi özelliğini taşıyan yerlerden geliyor (örnek: Kanada). Öyle görünüyor ki, neo-ekspresyonizm özellikle İtalya ve Almanya gibi faşizmden tarihsel "kopuşu" yaşamış iki Batı ülkesinde gelişti. Burada neo-ekspresyonizmin Alman türünü gerici olarak gören Habermas'ın tezinden yana çıkılabilir. Öte yandan biz bunu başka şekillerde kullanabiliriz; Alman tarihinde zaten lekelenmiş olan bir özneliği yeniden yaratmak için gösterilen marazi bir girişim olarak sınıflamayarak.

A.S.: Ve şimdi minimalizmin, boş yüzeylerin ve "neo-geo" biçimlerin geri dönüşünü görüyoruz, bu da bana 1960'ları ve 1970'lerin başını hatırlatıyor.

Üslupların çalınıp çırılması, öyle anlaşılıyor ki, hızlandı ve bekleneceği gibi öfkeli ve başdöndürücü bir kendi kuyruğunu ısırma hareketiyle son bulacak.

Tafari'nin katı anti-ütopyacılığı —oldukça Adornocu nitelikte, negatif diyalektik mimari anlayışı— ile Venturi'nin Las Vegas'ı göklere çıkarışı arasında ilginç bir bağlantı kuruyorsunuz: Her ikisi için de sistem temelde her yere yayılmış, herşeyi yutmuştur ve değiştirilemez. Fark Tafari'nin bunu stoacı bir tavırla dışlaması, Venturi'nin ise bunun içinde "gevşeme" yolları icat etmesi.

F.J.: Tafari için Venturi de bir muhalefetin, aslında Mies'in Venturi'ye karşı geliştirdiği muhalefetin bir parçasıdır. Bir çözüm, Mallarmé'ci mutlak saflık ve sessizlik çözümüdür; öbürü ise, o negatif saflık girişimini bir yana bırakıp yine dünyaya düşmektir. Venturi'nin mimarisinin veya "çözümünün" problemi —poststrükturalizmlerin birçoğu için günümüzde karakteristiktir bu— ironiye başvurmasıdır, bu da modernist bir çözümdür. Las Vegas'ın mahalli dilini kullanmak istiyor, ama sanat ve esteliğe angaje olmuş biri olarak araya asgari bir mesafe de koymak durumunda. Tafari'nin de dediği gibi, bütün bu sanat mesafeye dayanır ve mesafe de her zaman bir başarısızlıktır: Çünkü değiştirmek istediği şeyle arasına mesafe koyar ve bu yüzden de değiştiremez.

A.S.: Bu bana Lyotard'ın postmodernizm kavramına yönelttiğiniz eleştiriyi hatırlatıyor: Ana anlatıları (master narratives) bertaraf ettiğini iddia ediyor, ama sonra onları arka kapıdan tekrar içeri alıyor.

F.J.: Onun postmodernizm üzerine en ünlü ifadesi, postmodernizmin büyük modernizmlerin dönüşünü hazırlayacağıdır. Şimdi bu, büyük ana anlatıların tekrar geri geleceği anlamına mı geliyor? Burada bir nostalji mi söz konusu acaba? Öte yandan anlatıların (narrative) reddedilmesi sürekli bir şimdiki zamanın yeri olarak görüldüğü sürece, Feyerabend'in terimini kullanırsak, anarşist bilimin (paradigmaların rasgele parçalanması vs.) yeri olarak görüldüğü sürece, postmodernizmin tam içindeyiz demektir.

A.S.: Öyleyse ana anlatılar bu anlamda ölmüş değil.

F.J.: Bu noktada, ister İran'da olsun, ister kurtuluş teolojisi veya Amerikan fundamentalizmi olsun, dini paradigmalardan yeniden ortaya çıkışına bakmak yeter: Anlatı ötesi sayılan bu dünyada her türlü ana anlatı bulunmakta.

A.S.: Modernizmin ABD'deki devralınışı, Avrupa'daki öncellerine (selef) göre çok farklı olmuştur. Kendi içinde depolitize bir sanat olmakla birlikte, savaş sonrası modernizmi burada yine de çok araçtı biçimlerde kullanılmıştır.

F.J.: "Orijinal modernizmin" tarihsel ortaya çıkışındaki politik öğeler bu transplantasyon sürecinde bir kenara bırakılmış, böylece çeşitli modernizmler

öznellik ve içe dönüklüğü vurgulayan bir tarzda okunmuştur. Modern mimarlıktaki bütün o ütopyacı ve estetik-politik öğe, örneğin Le Corbusier, okullarda taklit edilen büyük anıtlardan ve konvansiyonlardan söz ederken ortada görünmemektedir. Aynı zamanda bu modernizmin artık üretilmemekte olduğunu da söylemeliyiz: Farklı bir tarzda teşvik edilebilecek bir yaşayan modernizm yoktur.

A.S.: Bir yerlerde Habermas'ın yeniden yüksek bir modernizmin mümkün olabileceği fikrini savunmasını anıyor ve bunun Batı Almanya'da hâlâ anti-modernist olan politik gericiliğe karşı bir savunma olabileceğine işaret ediyorsunuz. Bu ülkede durum bunun tam tersi, öyle değil mi? Hilton Kramer'ler burada belli ki radikalizmi savunmuyorlar. Öte yandan, postmodernizmin savunusu —Tom Wolfe akla geliyor— sağcı politikalarla ilişkilendirilebilir.

F.J.: Hilton Kramer'in geri gitmek istediği modernizm, 1950'lerin öznelleştirici modernizmdir. Modernizmin Amerikalılarca okunuş şekli olan bu modernizm kirlenmiş, saflığını yitirmiş durumdadır ve böylece yeniden geri kazanılması gerekmektedir. Ancak Habermas'ın modernizmi (onu asıl modernizm olarak adlandırmakta tereddüt ediyorum) 1910'ların bağlamında görülmektedir ve bu nedenle de çok farklı bir şeydir. Başka yerlerde modernizm doğal bir ölümle ölmüş olup artık el altında değildir, ama Almanya'da modernizm Nazizm tarafından ömrünü doldurmadan yarıda kesildiği için bugün yerine getirilmemiş bir proje olarak Habermas gibi biri tarafından yeniden ele alınması beklenebilir. Bizim için böyle bir tercih sözkonusu olamaz.

A.S.: Sizin kısaca özetlediğiniz gibi "baskın (dominant)" olanda meydana gelen kopuş 1950'lerin sonunda veya 1960'ların başında yer alıyor. Sanat tamamen kendi alanının ekonomi politığının ağıyla sarmalanmış oluyor, bu ekonomi politik de daha büyük bir ekonomik sistemin parçası haline geliyor. Bu resimli dergi sanatçıların arasında amblem niteliği taşıyan Andy Warhol'dur. Siz onu modernizm/postmodernizm olayının başlangıçtaki nitelendirilmesinde van Gogh ile karşı karşıya getiriyorsunuz. Warhol belki de fazlasıyla ortada sayılabilecek bir örnek-olaydır. Rauschenberg gibi onun çağdaşı olan birinin burada yeri nedir?

F.J.: Rauschenberg geçiş dönemi özelliği taşıyor, soyut ekspresyonizmin sonuna yetişti, ama şimdi en yeni olanın peşinde ve postmodernizm yapmanın her türlü yolunu geliştiriyor. Yeni yapıtlarının hepsi kolaj yüzeyleri, üzerlerinde fotografik imgeler var. Aynı yapıtın içinde hem modernist hem de post-modernist imgeler bulunuyor. Onun hakkında bildiğimiz bir başka şey de üçüncü dünya ülkelerinde epey çalıştığı fotoğraflarının çoğunluğu buralarda çekilmiş.

Postmodernizmi ele alırken, insan öncü niteliğinde katkılarda bulunmuş olanları diğerlerinden ayırabilir. Ancak bunların ne denli büyük olduğuna dair estetik sorular —bunlar modernizmi ele alırken hakkıyla sorabileceğiniz sorulardır— pek anlam taşımaz. Rauschenberg'in ne denli büyük olduğunu bilmiyorum, ama onun Çin'de harika bir gösterisini gördüm. Her türlü postmodernist deneyimi sunan parıltılı şeylerdi bunlar. Ama bitince bittiler. Metinsel nesne bir sanat yapıtı değildir, modernist anıt gibi bir "usta yapıtı" değildir. Takdir edilmesi, modernist ressam veya yazarlarda olduğu gibi yapıta kalıcı bir değer yakıştırılmasını gerektirmez. Ve bu anlamda bazan "kullanıp atılabilir metin" adını verdiğim şeye benzer daha çok. Bir Rauschenberg gösterisine gider, çok ustaca ve yaratıcı (buluşçu) biçimlerde uygulanan bir süreci yaşarsınız; gösteriden ayrılınca, herşey biter.

A.S.: Çinli seyircinin tepkisi ne oldu?

F.J.: Büyülenme, şaşkınlık. Çinli öğrencilerime postmodernizm hakkında açıklamalarda bulunmaya çalıştım, ama genel Çinli seyirci için bu sadece "Batı sanatı" olarak kalacaktı. Anlamak için bizim tarihsel çerçevemiz içinde anlamamız gerekiyor: Sadece genel olarak modern sanat değil, onun özgül bir momentti.

A.S.: Sanatı kavramının geleneksel yolları Çin'de olup biten büyük toplumsal dönüşümlerle birlikte nasıl değişiyor? Modernist yaratıcılık kavramlarını yeniden canlandırmak, geleneğin yerine Batı önceliğini koymak için bir girişim var mı?

F.J.: Hayır, gelenek böyle değiştirilmiyor orada. Batı çok-satırları çok çevriliyor, ama yüksek kültür ürünleri de çevrilmekte; *Ses ve Öfke*, Alice Walker'in *The Color Purple* (Rengi Mor) ama aynı zamanda bir sürü Arthur Hailey de çevrilenler arasında. Belki bunu teori bağlamında açıklayabilirim. Çinliler şimdi iki tür teoriyle ilgileniyorlar: Batı teorisi ve geleneksel Çin teorisi. Bu ikisinin de, 1950'lerde onlara öğretilen Sovyet kültür teorisinden çıkmalarına yardım edecek kaldıraçlar olduğu düşünülüyor. En ilginç Çin yazarlarından biri olan Deng You-mei şöyle dedi bana: "Tek başına Batı modernizmi ile pek ilgili değiliz. Öykü anlatmayan romanlar bizi sıkıyor." Bir başka deyişle, James Joyce veya Virginia Woolf'da gördüğümüz ince işlenmiş simgesellik onlara bir şey ifade etmiyor. Dörtlü Çete'nin düşüşünden hemen sonra, unutulmuş olanın bir kısmının iclâfi edilmesi önem taşımaktaydı. Ama ben oraya vardığımda ve Kafka hakkında biraz aydınlanma getirdiğimi sandığımda, bana bununla 1970'lerin sonunda ilgilenmiş olduklarını, ancak artık ilgilenmediklerini söylediler. Deng You-mei şöyle dedi bana: "Şunu anlamalısınız, bizim için realizm de Baul'dır. Realizmlerimiz Batı geleneklerinden gelir, 1950'lerin hakim realizmi kesinlikle Sovyet türüydü. Hem modernizmden

hem realizmden farklı bir şey bulunduğunu düşünüyoruz. Bu da geleneksel Çin öykücülüğüdür."

Bu tarafta genellikle realizm konusunun içinde eritilmeye çalışılan temsil sorunu çevresindeki bütün o poststruktüralist tartışmaya üçüncü dünyanın katkısıdır bu: Eğer temsil ve realizm söz konusuysa bir şeyde, bu şey mutlaka kötüdür ve bunu merkezden yoksun kılınmış özne ile sona erdirmen gerekir vs. Ama Çinlilerin bu episodik anlatılar dizisi bu çerçevenin dışına düşüyor. Hem üçüncü dünyanın kendi öykü anlatıcılığını yeniden keşfedisinde hem de postmodernizmin belli bir biçiminde gördüğümüz türden bir öyküsellğe geri gidişin bir örneğidir bunlar. Bu nedenle bu realizm ve temsil sorusunu Çin bağlamında yeniden düşünmek gerekir. İçinde stalaktitler (damlataşı) bulunan ünlü mağaraları gezdim. Modern sanattan nefret eden burjuva kütlesini düşünün. Burada aynı şekilde bir kılavuzunuz var, cinde tuttuğu küçük cep feneriyle duvarları gösteriyor: "Şu kayalara bakın, cinde orada bir yaşlı adam, üç çocuk! Şurada bir tanrıça, vb.!" Şöyle düşünürsünüz: bu Batıda temsil diye geçerlikten düşürdüğümüz şeyin en temel, en ilksel biçimi ve bu terimlerle düşünen insanlar var. Ancak Çin, bu popüler realist veya temsilci algılamamanı yanısıra yazılı karakterlerin evrimi içinde çok farklı bir mekânsal algılama türü de geliştirmişti. Bu yüzden Çin'de muhalif bir kültürün, nesnelere görmenin bazı popüler biçimlerini, yeniden canlandırarak ortaya çıkması mümkündür, ama bunların bizim için aynı anlamı taşıması gerekmiyor tabii.

A.S.: Burada alegori için ne diyebiliriz? Siz alegoriye hem üçüncü dünya romanına hem de postmodernizme ilişkin olarak işaret etmişsiniz.

F.J.: Bu, üçüncü dünya kültürü ile bizimki arasındaki bir farkı teorileştirme girişimiydi. Hegemonik olmayan durumlarda, ekonomik veya kültürel astlık durumlarında, her zaman ulusal duruma bir gönderme yapma eğilimi vardır; süper devletin egemen kültüründe hissedilemeyecek bir şekilde hep hissedilir bu orada. Ancak bu tip çözümleme, artık alegoriler yazmaya başlamalıyız türünden bir sanat programı olarak amaçlanmamıştır.

A.S.: Andığınız Çin mağarası bir hipermekân olarak betimlenemez.

F.J.: Aynı şekilde radikal bir kültürel farkın da işareti olamaz. Kentucky Louisville mağaralarını gezen Amerikalı turistin de yapacağı tam olarak budur. Bunlara devrimci bir köylülüğün mü, yoksa Amerikalı bir turistin mi baktığı bu kavrayış açısından önemli değildir. Bordieu'nun araştırıp ortaya çıkardığı gibi, eğer insanlar estetik ameliyeyi kendi kendilerine gerekçelendirmek (yani biraz sanatsal eğitime sahip olmanın iyi bir şey ve sosyal farklılığın bir işareti olduğunu görecekle bunu onaylamak) için bir kurumsal nedene sahip değillerse, o zaman bunu yapmak için bir başka nedene ihtiyaçları olacaktır. Bu nedenin de, önünde sonunda benzerlikler görmek olduğu

anlaşılır. Benzerlikler görme, bu en temel mimetik anlamıyla, halkın ya da popüler olanın asli bir işareti değildir elbet, ama hiç değilse kültürü kişiye toplumsal bir önem kazandıran bir özellik olarak görmeyen insanların kültürle ilişkisinin ilginç bir endeksidir.

Öte yandan postmodernizmde herkes televizyon ve öbür kitle iletişim araçlarının yardımıyla kültür tüketmeyi öğrenmiştir. Bu yüzden de bir nedene, bir mantık temeline gerek duyulmaz. Reklam panolarına, çeşitli şeylerin kolajına bakarsınız, çünkü bunlar dış gerçeklikte de mevcuttur. Kültür tüketerek kaybettiğiniz zamanı kendinize nasıl haklı çıkaracağınız konusu tümüyle önemini yitirir: artık onu tükettiğinizin farkında bile olmazsınız. Herşey kültüredür, metanın kültürü. Bu postmodernizmin çok önemli bir özelliğidir ve estetik diye geldiğimiz geleneksel teorilerin, gerekçeleyişlerin ve rasyonalizasyonların (ve yüksek kültür kavramlarının) kayboluşunu açıklar.

A.S.: Postmodern sanat bir anlamda kullanılıp atılabilir metinler olabilir, ancak parasal değeri kullanılıp atılan ya da geçici türden değildir. Şunun altı çizilmeli, Warhol modelde geleneksel olarak anlaşıldığı şekilde bir yaratıcı (*originator*) olarak ortaya çıkmıyor. Amacınız sisteme özgü olandır, çağdaş sanatçıların değerlendirilmesi değil.

F.J.: Sistematik olanı teorileştirmeye çalışırken, bu şeylerin bazılarını alegori olarak kullanmaktaydım. Bu açıdan tek tek eğilimlere bakmaya çalışmanın bir anlamı yoktur, ve tek tek sanatçılar da yalnızca bir bütün olarak sisteme veya onun herhangi bir sınırına dokunulduğu bir moment bulununca ilginçlik kazanır. Değerlendirme gerekebilir, çünkü insan çok daha az ilginç bir postmodernist sergi tasavvur edebilir. O zaman da ressamın Rauschenberg kadar iyi olmadığını söyleme durumunda olur. Ancak bu estetik aksiyolojik değerlendirmenin eskiden olduğu gibi kullanılması değildir. O zaman insanlar modernizmi ele alırken bunu yapabilmekteydiler ve örneğin Proust'la Mann'ı birbiriyle karşılaştırarak değerlendirmeye sokabiliyorlardı.

Tüm büyük modernistler modernizmi kendi yollarından giderek icat ettiler. Aynı şekilde şu da açıktır ki, hiçbir postmodernist tek başına bize postmodernizmi veremez, çünkü postmodernizm bir sürü şeyi birden içeren bir sistemdir. Warhol postmodernizmin bir özelliğini temsil eder, aynı şey Paik için de geçerlidir. Kısmi nitelik taşıyan bir şeyi analiz edip belirlemenize imkân verir bu sanatçılar ve bu anlamda etkinlikleri elbette özgündür: Yapılacak bir dizi şey belirlemişler ve sonra bu yeni yere yerleşmek için harekete geçmişlerdir. Ne var ki büyük modernist yaratıcının dünya-tarihsel anlamıyla, özgünlük olarak görülmez bu. Eğer tek bir sanatçı tüm bu şeyleri fiilen cisimleştirebilseydi, örneğin Laurie Anderson, o zaman o kişi postmodernizmi aşmış olurdu. Ancak sözgelimi Wagner, modernizmin kilit bir anında, "total sanat ya-

pıtıyla" buna benzer bir şey yapabildiği halde, Laurie Anderson'un total sanat yapıtı (Gesamtkunstwerk), aynı şeyi, sistematize edilemeyecek bir sistem için, bütünselleştirilemeyecek bir sistem için yapamıyor.

A.S.: Bu, tek tek yapıtların eleştirisine pek fazla yer bırakmıyor. Parçayı bütünlüğe ilişkilendirdikten sonra yapılacak görev nedir?

F.J.: Ama o zaman *yapıt* olmaktan çıkmış olurlar. Bu, özellikle yığınlar halinde görülen video için geçerlidir. Parmağınızı postmodernizm eleştirisinin temel metodolojik problemi üzerine koydunuz. Bu postmodernist metinlerin herhangi biri hakkında konuşmak, onu somutlaştırmak, onu artık olmadığı bir sanat yapıtına dönüştürmek, ona bir süreklilik ve anıtsallık bahsetmektir. Oysa onun işi bu anıtsallığı kaldırmaktır. Tek tek metinleri çözümlemesi beklenen bir eleştirmen böylece nerdeyse içinden çıkılmaz problemlerle karşılaşmış olur: Video sanatından bir tek ürünü çözümlediğiniz an, ona şiddet uygulamış olursunuz, onun geçiciliğini ve anonimliğini ortadan kaldırıp bir başyapıtı veya en azından tekrar ayrıcalıklı bir metne dönüştürmüş olursunuz. Onunla eğilimler çerçevesinde uğraşmak çok daha kolaydır: Burada yeni bir eğilim vardır (özellikleri sıralanır), şurada bir başka eğilim. Ne var ki bütün bu eğilimler dili, modernizmin diyalektiğine aittir.

A.S.: Burada değerlendirme sorununa geri dönüyoruz.

F.J.: Farklı bir sisteme sahip olan Kübalılar bizim değer anlayışımızın ister iyi ister kötü anlamda olsun, sanat piyasası tarafından bize verildiğine işaret ediyorlar. Bunun olası bir karşıtı —onların tezini genişletiyorum— sadece birkaç üsluba izin verildiği bir durum olabilirdi. Ama Küba gibi sanat piyasasından yoksun, fakat kültürel olarak son derece çoğulcu özelliklere sahip bir ülkede (orada sosyal realizmden pop-art'a ve soyut dışavurumculuğa kadar herşeyi bulursunuz), birinin öbüründen daha ilerde olduğunu söyleyecek bir mekanizma yoktur. O zaman anlamaya başlarız ki, sanat piyasası bizim için nerdeyse dinsel-ontolojik bir işleve sahiptir. Böyle "herşey olabilir" türünden radikal bir üslup çoğulculuğu ile yüzleşmek zorunda kalmıyoruz biz. Çünkü daima çevremizde biri bulunur, bize birinin öbüründen biraz daha yeni olduğunu söyleyecek. Veya daha değerli olduğunu. Çünkü şimdi değer sisteminizin pazar mekanizmasının ve aktarma cihazına dayandığını düşünmekteyim.

A.S.: O zaman Kübalılar nasıl değerlendirme yapıyor?

F.J.: Bu gerçek bir sorun: Bilmiyorlar. Değerin ölümüyle (Nietzsche'nin yaklaşımında, Tanrı'nın ölümü) bizim yaptığımızdan çok daha yoğun biçimde yüzleşiyorlar. Biz hâlâ sayelerinde nesnelere seçip ayıklayabildiğimiz o harika teolojik mekanizmalara sahibiz. Onların çok daha ilginç bir sorunu var, tam

bir özgürlük durumunda, Nietzsche'ci anlamında, ne istersen onu yapabileceğin özgürlük anlamında, sanatın değerinin ne olabileceğini düşünüyorlar. Sonra değer de bir krize giriyor, yine Nietzsche'ci anlamda. Hâlâ bir pazarın mevcut olduğu ortamlarda veya sadece birkaç üsluba izin verildiği ve modele karşı davranan bir kişinin de hemen teşhis edilebildiği ortamlarda mümkün değildir böyle bir şey. Bu durumda değer terimleriyle insan nerede durduğunu bilebilir.

A.S.: Marcuse'nin andığı diyalektik imgelemin zayıflayıp kurduğunu (*atrophy*) söylemişsiniz bir yerlerde. Ancak aynı zamanda kitle kültürünün oluşturucu özelliğinin tüketicide derin bir ütöpik itkiyi (*impulse*) tatmin ettiğini de söylemektесiniz. İmgelem kuruyup gitmişse, itki de böyle olmadı mı?

F.J.: Marcuse, tuhaf bir ironiyle, kültürün özerkliğinin büyük teorisyeni idi. Problem, Adorno'nun modernizmine, onun özerkliğine çok daha basit bir tarzda geri dönmesidir. Ancak Adorno'nun büyük estetiği —estetik yazmak artık olanaksız olduğu anda yazdığınız estetik— zamanı, ölümü ve tarihi kapsar: Dencyim tarihseldir ve bir anlamda ölmeye mahkûmdur. Marcuse'nin kavramı, Adorno'daki bu karmaşıklığı basitleştirerek devralmış ve artık yararı dokunmayacak daha eski bir modernist modele dönmüştür. Onun ütopyacı itki kavramı ayrı bir konudur. Orada itiraz edilen, sanatın özerkliğinin, ütopyacı itkinin tam bir dışavurumuna ve gerçekleşmesine hâlâ izin verdiği bir pozisyona geri düşmesidir.

A.S.j: Adorno'nun negatif diyalektiği, sizin anlatımınızda genel sisteme karşı hiçbir direnişe imkân tanımadığı için eleştirilmektedir. Görünürde yapılacak hiçbir şey yoktur. Burada sistemi bütün olarak gören ve sistematikliği içinde hiçbir şekilde değiştirilemeyeceğini düşünen poststrüktüralist eğilimle benzerliklere işaret ediyorsunuz. Ben de gerçekten Foucault ve diğerleri hakkında kimi zaman böyle söylenebileceğine inanıyorum. Bunun sonucu kötümserlik olur ve burada ilk modelin diyalektik, öbürünün heterojen ve olasılığa yer veren bir model olması pek önem taşımaz. Ne var ki, Frederic Jameson'un hızlı bir okunuşu da insanda belirgin bir kötümserlik kalıntısı bırakıyor.

F.J.: Postmodernizmde gelecek duygusunun kaybında üzerinde durulacak nokta, bu kaybın, hiçbir şeyin değişmeyeceği ve ortada umut kalmadığı duygusunu da kapsamasıdır. Öte yandan kolaycı (*facile*) iyimserliğin de bir yararı yok.

A.S.: Poststrüktüralizm ve postmodernizmin "içinden geçerken" ve bu arada bunların hakikat anımı da korurken, yer yer çok sert ve negatif bir tutumu sürdürüyor ve haklı olarak politik bakımdan sağlıksız etkilerini vurguluyorsunuz.

F.J.: Burada insan bir ayırım yapabilir. Gerçeklik ile gerçeklik hakkında ideo-

lojilerin üretimi arasında bir fark vardır. Zorunlu olarak iki farklı tepkiyi çağırırlar. Postmodernizm hakkında bu kötümserlik ve iyimserlik konusuna girmek istemiyorum, çünkü burada kapitalizmin kendisinden söz etmekteyiz: İnsan en kötüyü bilmeli ve sonra ne yapılabileceğine bakmalı. Postmodernist *teorilere* karşı çok daha polemikçi bir tavra sahibim. Bunu yücelten veya bunu ahlaki açılardan ele alan teoriler üretken değildir ve bunun hakkında bir şeyler söylenebileceğine inanmaktayım.

A.S.: Bir yer duygusunun yeniden fethedilmesi, yeni bir kartografiye ulaşılması öncelikle solun kendisine yöneltilen bir çağrı. Büyük bir politik pratikten söz etmiyor, ancak Deleuze ve Guattari'den derinden etkilenmiş bulunan 1500 insanla tartışmaktan bahsediyoruz. Çünkü radikal inançlara sahip olduğunu beyan eden entelektüellerin çoğu, kendini poststruktüralist ideolojilerden büyük ölçüde etkilenmiş, diye betimleyecektir hiç şüphesiz.

F.J.: İşte bundan ötürü bütün bu şeylerin nereden geldiği üzerine sistemik bir duyguya sahip olmamız önemli. Öyle ki etkilerimizin neler olduğunu görelim ve bunlar hakkında neler yapacağımızı bilebilelim. Teorik tartışmaların çoğalmasa sağlıklı oldu, çünkü bunların politik sonuçları hakkında belli bir bilinçliliğe yol açtı. Ekonomik kriz ve dış müdahale anlarında, insanlar belli bir teorinin ne yaptığını veya ne yapılmasına izin verdiğini çok daha açık bir şekilde belirleyebilirler. Bu bir teorik ve tarihi öz-bilgi sorunudur ve benim uğraşımda da başka herhangi bir şey kadar teori içinde bir mücadeledir. Video yapıyor olsaydım, bundan farklı bir şekilde söz ederdim.

A.S.: Bu bakımdan sizinki "bütünselleştirici" modeller kurmaya yönelik sistematik bir proje. Böyle bir şey, hafifleterek söyleyelim, son on yılda Batı entelijensiyası içinde pek de popüler olmayan bir uğraş oldu. İnsanlar şimdi-lerde "model kurma"ya daha açık mı acaba?

F.J.: Bunun tarihsel özelliklerine, bunun hakkında tarihsel düşünme fikrine daha açıklar. Bu tarihsel soruşturmanın Marksist türüne daha açık olma durumunda değiller, ama belki de süpermarket çoğulculuğu temelinde kabul etmeye yatkın olabilirler.

A.S.: Tarihsel boyut, postmodernizmin şimdiki zamana dalıp kalmasına, tarihsizleştiren veya tarih dışı projeye karşı durur. Bu anlamda postmodern paradigmanın dışına çıkar.

F.J.: Bu benim temel olarak giriştiğim retorik trük veya çözüm: Kesinlikle tarihsel olmayan bir şeyi sistematize ederek *en azından bu şey hakkında* tarihsel düşünme tarzını zorlayamaz mıyız? Bunun çevresinden dolaşmanın, kanatlan çevirmenin mümkün olduğu yolunda bazı belirtiler var.