

Araştırma Makalesi | Research Article
Doi: 10.18795/ma.70857

Metin BAL

Doç. Dr. | Assoc. Prof. Dr.
Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İzmir-Türkiye
Dokuz Eylül University, Faculty of Literature, Department of Philosophy, İzmir-Turkey
balmetin@gmail.com

POSTMODERNİZMİN DÜŞÜNCE VE SANAT DÜNYASINDA TANIMI

Özet

Bu makalede postmodernizmin düşünce ve sanat dünyasında ortaya çıkışı çeşitli örneklerle ortaya konulmaya çalışılır. Postmodernizmi tanımlamakta Lyotard, Habermas ve Jameson tarafından yazılmış metinler konuya katkıları bakımından incelenir. Postmodern dönemde toplumun, insanın, kültürün ve sanatların dönüşümü betimlenir. Postmodern durumu anlamak için modern düşüncenin hâlâ geçerliliğini sürdürdüğü öne sürülür.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Modernizm, Toplum, Sanat, Kültür.

THE DEFINITION OF POSTMODERNISM IN THE WORLDS OF THOUGHT AND ART

Abstract

In this article the emergence of postmodernism in the worlds of thought and art is presented by giving several examples. For the definition of postmodernism the relevant texts written by Lyotard, Habermas and Jameson are studied with respect to their contributions to the subject. The transformations of society, human being, culture and arts in the postmodern era are described. It is asserted that for the understanding of postmodern condition modern thought still retains its validity.

Keywords: Postmodernism, Modernism, Society, Art, Culture.

Postmodernizm denilince genel olarak akla ilk gelen filozoflar Derrida, Foucault, Lyotard, Deleuze, Guattari, Baudrillard, Kristeva, Irigaray ve Virilio’dur. Bu düşünürler yirminci yüzyılın ikinci yarısını etkilemişlerdir. Her biri postmodernizmin özelliklerinden birkaçını taşıyalar da hiçbiri kendilerinin postmodern olduklarını açıkça söylemezler. Dahası, Foucault “postmodernizm”in ne anlama geldiğinden haberi bile olmadığını açıkça söyler.¹ Postmodernizm, onun ne olup olmadığının düşünce dünyasında tartışılmaya başlanmasından uzun zaman önce ilk örneklerini sanat dünyasında vermeye başlamıştır. Böylece geriye doğru sanat dünyasına bakıldığında: “Maniyerist bir postmodernizm (Michael Graves), (Japonlar tarafından temsil edilen) barok bir postmodernizm, bir rokoko postmodernizmi (Charles Moore), (Fransızlar tarafından ve özellikle Christian de Portzamparc tarafından temsil edilen) bir neoklasisist postmodernizm ve muhtemelen modernizmin kendisinin postmodernist pastişin nesnesi olduğu bir ‘yüksek modernist’ postmodernizm bile” vardır (Jameson Foreword: xviii).²

Diğer taraftan, Habermas postmodernizmin sanat dünyasından başka alanlardaki varlığını da değerlendirerek onun düşünce tarihindeki bağlamını açıklamaya çalıştı.³ Ancak postmodernizmin kendi malzemelerini kotardığı yer olan ABD’den çıkarak postmodernizmi onun her türlü ürünüyle çözümleyen düşünür Fredric Jameson’dur⁴. Postmodernizmin özelliklerini derleyip tanımını yaparak bu kavram hakkındaki muğlaklıkların giderilmesi yönünde tartışmayı genişleten düşünür ise postmodernizmin ne olduğu hakkında ilk kuramsal kitabın yazarı olan Lyotard’dır.⁵

Postmodernizmin Modernizmden Ayrımı

Postmodernizme birtakım filozofların özellikleri olarak değil içinde bulunduğumuz çağın özellikleri olarak yaklaşmak onu tanımlama çabasını kolaylaştıracaktır.

¹ “Post-modernite olarak adlandırdığımız şey nedir? Ben gündemi takip etmiyorum.” (Foucault 2010: 37).

² “Foreword” kısaltmasıyla Fredric Jameson’ın, Lyotard’ın 1984 tarihinde İngilizce’ye çevirilen *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* başlıklı kitabına yazdığı “Foreword” yazısına göndermede bulunmaktadır.

³ Habermas’ın Frankfurt’ta 1980 yılında Theodor W. Adorno ödülünü aldığı anda sunduğu “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje” başlıklı metni, “MTP” kısaltmasıyla anılacaktır. Metin, editörlüğünü Necmi Zeka’nın yaptığı (“Kaynaklar”daki) 1994 tarihli kitapta basılmıştır.

⁴ Jameson’ın konu ile ilgili görüşleri “Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” başlıklı metninde bulunur. Bu çalışma “PKM” kısaltmasıyla anılacaktır. Yine metin, editörlüğünü Necmi Zeka’nın yaptığı (“Kaynaklar”daki) 1994 tarihli kitapta basılmıştır.

⁵ Lyotard “postmodernizm”in ne olduğu ve özelliklerinin neler olabileceği konusunda üç ayrı metin yazar: 1. *Postmodern Durum. Bilgi Üzerine Bir Rapor*, 1979 (Bu metin için bkz. Lyotard 2000). 2. “Postmodernizm Nedir? Sorusuna Cevap”, 1982 (Bu metin için bkz. Lyotard 2000: 144-159; Zeka 1994: 45-58). 3. “Postmoderni Tanımlamak”, 1986 (Metin Bal tarafından çevrilen bu metin için bkz. Veysal 2010: 453-456. Ayrıca bu çalışma “PT” kısaltmasıyla referans verilecektir).

Postmodernizm doğrusal (linear) bir zaman anlayışına karşı olsa da bu yazının amacı olan postmodernizmin sınırlarını ve özelliklerini ortaya koymak için, ondan önce gelen "modernite" ile ilişkisi içinde ona yaklaşmak faydalı olacaktır. "Modern" terimi, Hans Robert Jauss'a göre, ilk defa beşinci yüzyılda, Hristiyan dönemi, -Romalı ve Pagan-geçmişten ayırmak için kullanılır (bkz. Habermas MTP: 32). Avrupa'da Antik Çağ bir model kabul ederek ve kendini onunla karşılaştırarak yeniden konumlama çabası "modern"dir. Antik Çağlılara öykünen "modern" olma fikri Fransız Aydınlanması'nın temel ideallerine, başka bir deyişle modern bilimlerin yöntemlerine dayalı olarak bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal refah ve ahlaki iyileşmeye duyulan inançla değişime uğrar. Bunun ardından gelen romantik modern tür, klasikçilerin antik fikirlerine karşı yeni ideal bir tarihsel dönem olarak Orta Çağ model alır. Bu romantik anlayıştan sonra önceki hiçbir dönemi model almayan radikal bir tutuma sahip estetik modernizm gelişir: "Bu en yeni modernizm basitçe gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kurar; bizler de hâlâ, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında gelişen bu türden bir estetik modernizmin çağdaşlarıyız" (Habermas MTP: 32).

Aydınlanma'dan beri geliştirilen Avrupa kültürü ve düşüncesini eleştirmekle birlikte sahiplenilen modernizm sadece yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşanmış düşünce ve sanat dönemi olarak da görülebilir. Modernizm dünyayı ve toplumu geleneksel anlama yollarının çökmüş olduğu fikriyle, insanlığı yeniden tanımlayabilecek geniş felsefi, kültürel ya da politik ilkelerle onu yenilemek gereğini duyar. Modernizm kendisini en belirgin olarak Jameson'ın "derinlik modelleri" (Jameson PKM: 72) olarak adlandırdığı düşünce modelleriyle sergiler. Bunlar, Munch'un geliştirdiği iç ve dışa ilişkin yorumsamacı model, öz ve görünüme ilişkin diyalektik model, Freudcu bastırılma modeli, varoluşçu otantiklik ve sahtelik modeli ve imleyenle imlenen arasındaki semiotik karşıtlık modelidir. Sanat alanında yirminci yüzyılın ilk yarısını karakterize eden modernist akımlar ise sembolizm, ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm ve modernizmin doruğu olan sürrealizm ve dadaizmdir.⁶

Postmodernizmin Ortaya Çıkışı

Postmodernizmin özelliklerini modernizmden ayırmak kolay değildir. Bunun nedeni modern hareketin benimsenerek akademik kurumsallık kazanmasının henüz daha 1950'li yıllarda gerçekleşmiş olması ve modernizmin doğuşu ve sonlanması ile postmodernizmin doğuşu arasında büyük bir zaman farkı olmamasıdır. Buna rağmen

⁶ "Estetik modernlik ruhu ve disiplini, Baudelaire'in yapıtlarında net konturlara büründü. Bundan sonra modernlik, çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağladı ve nihayet Dadaistlerin Cafe Voltaire'lerinde ve Sürrealizmde doruk noktasına ulaştı." (bkz. Habermas MTP: 32-33).

postmodernizm en kuşatıcı şekilde bir "isyan" olarak tanımlanabilir. Bu "isyan" modernizmin eleştirel özelliğinin vardığı nokta olarak da görülebilir. Bu isyan eyleminde "1960'ların genç kuşakları eski muhalif modern hareketi [...] 'canlıların beyinlerine bir kâbus gibi çöken' bir ölü klasikler dizisi olarak karşılarında aldılar" (Jameson PKM: 63).

1980'lerde moderniteye yönelik bu isyan kendisini daha örgütlü şekilde ortaya koymaya başlar. "Modernite" fikrinin sanat hareketleriyle yakından ilişkili olduğunu bilen Habermas 1980'de Venedik'te yapılan ilk mimarlık Bienniali'ne "düş kırıklığı havası"nın egemen olduğunu gözledikten sonra, onu daha geniş bir perspektiften değerlendirme zamanının geldiğini düşünür (Habermas MTP: 31). Bunun nedeni Habermas'ın Venedik'teki bu olayda uğradığı şaşkınlıktır. Habermas'a göre bu olay yeni bir tarihselciliğe yer açmak için modernlik geleneğini kurban eden "tersine çevrilmiş avangard cepheler"i ortaya koyar. Bu tarihî olay bir tez oluşturacak şekilde ilkin Alman *Frankfurter Allgemeine Gazetesi*'nde "postmodernlik kendisini açıkça Karşı-Modernlik olarak sunuyor" (akt. Habermas MTP: 31) cümlesinde teşhis edilir. Bu olay modern idealleri yalnızca birer "proje" olarak rafa kaldırır. Habermas'a göre modern projelerin ve modernitenin başarısızlığını memnuniyetle karşılayan kesim antimodernist genç muhafazakârlar (Bataille, Foucault ve Derrida) ve postmodernist olan yeni muhafazakârlardır⁷ (erken dönem Wittgenstein, orta dönem Carl Schmitt ve son dönem Gottfried Benn).

Liotard 1979'da yayımladığı *Postmodern Durum* adlı kitabıyla felsefi ilgiyi "postmodern" kavramı üzerine çeker. Bu tarihten sonra Lyotard, "postmodern" kavramının tanımıyla ilgili oluşan, onun kendisinin de kısmen sorumlu olduğu birtakım muğlaklıkları ve yanlış anlaşılmalara gidermek ve tartışmanın genişlemesinin önünü açmak amacıyla 1986'da "Postmoderni Tanımlamak" başlıklı açıklayıcı bir yazı kaleme alır. Bu açıklayıcı yazısında Lyotard "postmodern" teriminin tanımlanmasıyla ilgili olarak üç ayrı değerlendirmede bulunur: İlk değerlendirmesinde postmodernizm ve modernizm arasındaki karşıtlığı açıklar. İtalyan mimar Paolo Portoghesi bu karşıtlığı "öklitçi geometrinin hegemonyasının feshi" olarak tanımlar. Bir diğer İtalyan mimar Vittorio Grigotti ise mimari tasarımın toplumsal tarihsel ilerleme ile bağını koparması olgusunun ve modern düşünceye ait olan "bütün uzamın son bir yeniden inşası" fikrinden⁸ vazgeçilmesinin bu yeni dönemin bir özelliği olduğunu açıklar. Lyotard

⁷ Bkz. Habermas MTP: 42-43.

⁸ Modern özne anlayışının bir özelliği olarak uzam ve zamanın bir bütün olarak kurgulanabilirliği düşüncesi için Descartes'ın *Metot Üzerine Konuşma*'sının (1637) "İkinci Bölüm"ünde "şehir" ve

modernitenin Hristiyanlığa, Kartezyanizme ve Jakobenliğe ait olan "kronoloji" fikrini aşmadığını aksine onu tekrarladığını öner sürer: "Modernite fikri şu prensibe sıkı sıkıya bağlıdır: gelenekten kopmak ve yeni bir yaşam ve düşünme tarzına başlamak olanaklı ve zorunludur. Bugün, bu 'kopma'nın aslında geçmişi unutmamanın ya da bastırmanın bir tarzı olduğunu kabul edebiliriz. Onu aşmak değil, onu tekrarlamak diyorum" (Lyotard PT: 454). Eski öğelerin yeniden kısmen ya da aynen kullanılmaları yoluyla gerçekleştirilen "tekrarlama" trans-avangardizm ya da neo-ekspresyonizmde ya da Freud'un psikanalizinde yer alan düş yorumunda şeylerin konumlanmış tarzlarında görülür. Lyotard bunu postmodernizmin "yaptakçılık (bricolage)"⁹ özelliğinin kaynağı olarak yorumlar.

Postmodernizmi tanımlayan özelliklerin açık bir şekilde benimsenerek bu çerçevede bir akım oluşturması ilk olarak, Lawrence Alloway'in adlandırdığı pop-art sanatında görülür:

Genel bir şekilde tanımlanacak olursa, pop-art kendi imgelerini kitle kültüründen (mass culture) ödünç alan resim ve heykel sanatıdır. Aşağı düzeydeki sanatı taklit eden yüksek sanattır. Ticari ürünler, reklamlar, gazete kupürleri, hatta çizgi roman ve pornografi, bu bayağı malzemeleri yüksek kültür seviyesine çıkaran pop-art sanatçısı için kullanımı meşru malzemelerdir (James 1996: 5).

Postmodern dönemde birbiriyle ilgisiz malzemelerin yaptakçı bir yöntemle bir araya getirilerek oluşturulan ürünlerin "sınıflandırma sorunu" ortaya çıkar. Artık, "bu mimarlıktır", "bu şiirdir", "bu müziktir", vb. denemez. "Disiplinler-arasılık" kavramı bu sınıflandırma sorununu aşmak için geliştirilen kurtarıcı bir kavramdır. Postmodernizm böylece, modernizmin derinlik modellerinin karşısına bir uygulamalar ve metinsel oyunlar koyar. "Metinlerarası olma" diye adlandırılan tutumda derinliğin yerini "yüzey" ya da "çoklu yüzeyler" alır. Bu yeni akımın derli toplu ilk tanımını ve açıklamasını 1961 yılında Richard Hamilton yapar. 1940'ların sonunda İskoç sanatçı Eduardo Paolozzi ABD gazeteleri ve dergilerinden çıkardığı kupürleri kullanarak satirik kolajlar yapmaya başlar. 1952'de Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde Paolozzi ve Alloway ile birlikte bu fikri paylaşan Richard Hamilton, Nigel Henderson ve Reyner Banham bir araya gelerek Bağımsız Grubu (Independent Group) kurarlar. ABD'de ortaya çıkan popüler kültürün görsel coşkusunun ve iç enerjisinin cüretkâr bir şekilde

"düşünce" kavramlarını karşılaştırarak yaptığı benzetmeye bakılabilir: "Hakikatta, bir şehrin bütün evlerinin, sırf onları yeniden başka biçimde yapmak ve caddelerini daha güzel bir hale getirmek için, yıkıldığını görmüyoruz; fakat birçok kimselerin, yeniden bina etmek için, kendi evlerini yıktıklarını, hatta bazen temellerin pek sağlam olmadığı ve binanın yıkılmaya yüz tuttuğu zaman ister istemez bunu yapmaya mecbur oldukları da pekâlâ görülür" (Descartes 1967: 15).

⁹ Bkz. Lyotard PT: 454.

tadına varan bu grubun temsilcileri, sanatın toplumda yüksek bir yere konumlandırılması gerektiği talebine karşı çıkarlar.

"Postmodern" kavramının benimsenerek kullanılması ise ilkin, tekrar sanat alanında ortaya çıkar. Mimar Charles Jencks 1977 tarihli *Postmodern Mimarlığın Dili (The Language of Postmodern Architecture)* başlıklı kitabında, bugünkü anlamıyla "postmodernizm" teriminin ilk kez, kendisi tarafından, 1975 yılında kullandığını söyler. Jencks'ten önce de "postmodernizm" terimi ve benzer kavramlar farklı içeriklere sahip şekillerde kullanılmışlardır.¹⁰ "Postmodernizm" terimi bir sanat ve düşünce akımını tanımlar şekilde ilk defa Jencks tarafından kullanılır. Jencks "postmodernizm" terimini "uzam"la ilgili olarak kullanır. Ona göre "postmodernizm" temel olarak bir tutum, yeni bir düşünce iklimidir, "Zeitgeist", başka bir deyişle "zamanın ruhu"dur. Jencks, *Postmodern Mimarlığın Dili*'ne şu cümlelerle başlar: "[...] burada, Uşçuluk'un [rasyonalizmin] tüm o yanlış kavramları üzerinde durulmayacaktır." (akt. Gazo 1995: 35).

Robert Venturi'nin modernist mimariye karşı yazdığı *Las Vegas'ta Ders Almak* (1972) yapıtı postmodern mimarinin manifestosu oldu. Mimar John Portman tarafından yapılan Los Angeles'daki Bonaventura Oteli (1976) postmodern mimarinin çarpıcı bir örneğidir. Bu otelin ortak yaşam alanlarında yer alan her şey, insan öznesine göre orantısızdır. Bu otelin içinde yürüyen kişi bir perspektiften, bağlamdan ya da yükseklikten "gelişigüzel şekilde bir başkasına hareket eder ya da savrulur" (Mansfield 2006: 201). Post-endüstriyel toplumda uzamın düzenlenmesinde güvenlik ölçütü belirgindir. Bu nedenle post-endüstriyel postmodern kentlerde sokaklar boş ve tehlikeli kabul edilir. "Sokakları var eden birey (burjuva bireyi), varoşlara değil, sokağın taşıdığı tehlikeden uzak, içinde mağazaların, konforlu cep sinemalarının, güzellik salonlarının, iş yerlerinin vb. olduğu Bonaventura gibi cam ve metal kulelere çekilmektedir artık" (Mansfield 2006: 201). Postmodern uzamda güvenlik sağlanmıştır ancak yön duygusu kaybedilmiştir.

¹⁰ Sosyolog Auguste Comte benzer bir kavram olan "tarih sonrası (post-history)" terimini kullanır. Comte bu terimi dünya tarihinin gelişimini saptarken kullanır. Bunun için mitolojiden, dinden, felsefeden, son olarak da bilimden yola çıkar: "Comte'ta, bir şeyin "tarihin ötesinde" yer aldığı tutumu, çoktan ortaya çıkmış durumdadır. Comte, burada özgül bir tarihi kastediyordu, çünkü önceki zamanlarda olup biten bir şeyin sonucu sayıldığından bilimin tarihi olamazdı [...] Bu nedenle toplumbilim disiplini henüz kurulmamış ve tarihsel nedenlerle zaten kurulamaz olsa da, bu, toplumbilim alanına giriyordu." (Bkz. Gazo 1995: 35-36). Daha sonra, tarihçi Toynbee 1934'deki *Bir Tarih İncelemesi*'nde (*A Study of History*) "postmodern" terimini kullanarak postmodern zamanların aslında on beşinci yüzyıl sıralarında başladığını belirtir. Ancak Comte ve Toynbee "postmodern" terimini bir düşünce ve sanat faaliyetini betimlemek için değil "zaman"la ilişkili olarak dünya tarihini saptamakta kullanırlar (ibid.: 35-40).

Postmodern Öznenin Durumu

İleri modernist sanat, "şey" in bir son ürün olarak kalmasına, salt dekorasyon düzeyine düşmesine henüz izin vermez. Van Gogh'un *Bir Çift Köylü Ayakkabısı* resmini 1936 yılında yorumlayan Martin Heidegger orada hâlâ bütünlüklü bir dünya görür. Bu resimdeki köylü ayakkabısı bir zamanlar içinde yaşadığı dünyayı onun şeyleriyle birlikte kendi çevresinde sürekli olarak koruyarak yeniden üretir. Ancak pop-art akımının en etkili üyesi Andy Warhol'un *Elmas Tozu Papuçları* (1980) adlı resmindeki pabuçlar Van Gogh'un resmettiği köylü ayakkabıları gibi dolaysız bir şekilde kendi uzamlarını ve nedenlerini bildirmezler: "[b]urada elimizde, bir dizi şalgam gibi tuvalden sarkan, eski yaşam-dünyalarından, Auschwitz'den artakalan ayakkabı kümesi ya da kalabalık bir dans salonunda çıkan anlaşılmasız ve trajik bir yangının kalıntı ve hatıraları kadar kopuk, rastlantısal bir ölü nesnelere kümesi var" (Jameson PKM: 68).

Postmodern öznenin önünde, modern dönemin "özgürleştirici" ve "evrenselleştirici" ufku yoktur. Lyotard, bu durumu şöyle ifade eder: "Özgürleşmesi için yardım edeceğimiz özne adı üzerinde liberaller, muhafazakarlar ve solcular arasında tartışmalar, hatta savaşlar gerçekleşti. Tüm bunlara rağmen, bütün bu taraflar, girişimlerin, keşiflerin ve kurumların ancak insanlığın özgürleşmesine katkıda buldukları sürece meşru oldukları düşüncesini aynen paylaştılar" (Lyotard PT: 454-455).

Postmodernizme göre özgür olacak bir özne yoktur çünkü o ölmüştür. Eskiden bir merkezi bulunan "ruh" ya da "özne" merkezini yitirmiştir. Postmodern tutum görünümünün gerçekliğini göz ardı ederek "böyle bir öznenin zaten hiçbir zaman var olmadığı, bir tür ideolojik seraptan ibaret olduğunu" ileri sürer. Bu değişimi nesnenin onu meydana getiren çevresini yitirmesi ve öznenin "yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanmasına bırakması olarak ifade edebiliriz" (Jameson PKM: 72). Bu düşüncüyü Foucault da paylaşır. Foucault ile yaptığı görüşmede Gérard Raulet "modernite"nin tanımları hakkında Weber'in tanımını, Adorno'nun tanımını ve Foucault'nun işaret ettiği Benjamin'in Baudelaire tanımını kaynak olarak göstermesine rağmen¹¹ Foucault modernite ve postmodernite kavramlarının tanımlarının kesin olarak nasıl sınırlandırılacağı hakkında bir yargıda bulunmaktan kaçınır ve dikkat edilmesi gereken can alıcı noktanın "özne" anlayışlarındaki değişimler olduğunu dile getirir.¹²

¹¹ Bkz. Foucault 2010: 39.

¹² "Fransa'da, 'modernite' sözcüğünün ne anlama geldiğini, asla, açık bir şekilde anlamadım. Baudelaire anlamında evet, fakat ondan sonra bu anlam kaybolmaya başladı. Modernite'nin, Almanya'da ne anlama geldiğini de bilmiyorum. Amerika'lılar, Habermas ve benimle bir çeşit seminer planlıyorlardı. Habermas seminerin temasının 'modernite' olmasını önerdi. Sözcüğün kendisinin önemsiz olmasına karşın, daima

Postmodern Öznenin Ruh Hâli ve Duyguları

Postmodernist kültürel üretimde kullanılan araç ve yöntemlerle –“metinsellik”, “metinler-arasılık” ve şizofrenik tarzda bir yazı ve bağlamdan koparılmış bir imge– ortaya konulan postmodern öznenin dünya deneyimi ve bunu anlatım tarzı Lacan’ın şizofreni tanımında ifadesini bulur. Lacan’a göre şizofreni “imleyici zincirinde, yani bir ifade ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı dizimsel, imleyenler dizisinde bir kopmadır. Lacan’ın “imleyici zinciri” kavramının temeli, Saussure’ün yapısalcılığının “anlam”ın ne olduğuna dair büyük keşfine dayanır. Anlam “imleyenle imlenen arasında, dilin maddiliğiyle, bir kelime veya isimle, onun gönderme yaptığı şey ya da kavram arasında birebir bir ilişki” değildir. Linguistik bozuklukla şizofrenik ruh arasında bir bağıntı vardır. İşte Lacan’ın psikanalizi bu bağı araştırır. Eğer cümlede geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği birleştiremiyorsak “aynı şekilde kendi biyografik yaşantımızın ya da ruhsal yaşamımızın geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir” (Jameson PKM: 86). Şizofrenide imleyici zincirinin kopmasıyla kişi “salt maddi imleyenler, veya [...] saf ve ilişkisiz bir dizi şimdiki zamanlar yaşantısına indirgenir” (Jameson PKM: 86). Postmodern öznenin “gerçekliği kaybediş” durumunu anlatan bir olgu olarak şizofren deneyimde kişi duyguları “coşku, uçma, sarhoşluk veya sanrı” gibi kavramlarla ifade edilebilecek “esrarlı bir duygu yükü” olarak yaşar (Jameson PKM: 87). Postmodern özne bu şizofrenik ruh hâlinde üslub ve duyarlılık kaybına uğrar. Bu öznenin duygusal “etki kaybı”na, başka bir deyişle his bakımından duyarlılık kaybına uğraması duygudan yoksun olduğu anlamına gelmez. Duygular boşlukta salınır şekilde sahipsiz kalmalarına rağmen aşırı bir coşkuyla seyirlik halde sahnelenirler.

Lytard “postmodernizm”in bir diğer tanımını yaptığı ikinci değerlendirmesinde postmodern öznenin duygu durumuyla ilgilenir.¹³ Lyotard’a göre postmodern dönemin öznesine özgü duygu durumları, modern dönemin Aydınlanma ideallerinin gerçekleştirilememiş olmasının sonucu olan “keder”, –Habermas’ın da daha önce teşhis ettiği gibi– “düş kırıklığı”, “panik” ve “korku”dur. Bu korku “fantastik ve gerçekçi yönler içeren bir histeridir” (Mansfield 2006: 208). Dünya algısını oluşturan birincil kaynak olarak medyanın aşırı ayartıcılığı kendisine peşinen kanılmasını bekler. Gizli

keyfi bir etiket kullanabileceğimiz ve ne anlama gelebileceğini açıkça kavrayamadığımdan dolayı, biraz çekindim. Fakat hem bu terimle kastedilen türdeki sorunları hem de bu tür sorunların post-modern olduğu düşüncesinin insanlar arasında ne kadar yaygın olduğunu anlamıyordum. Yapısalcılık olarak bilinen şeyin ardındaki belli bir sorun–daha açık söylesek, özne ve öznenin yeniden biçimlendirilişi–olduğunu açıkça görüyorken, post-modern ya da post-yapısalcı diye adlandırdığımız insanların ne çeşit bir sorunu olduğunu anlamıyorum” (Foucault 2010: 38-39).

¹³ Bkz. Lyotard *PT*: 455.

tehditler, görünmez eller ve dev istatistiklerden haber verilerek korku toplumu iç rahatlığından daha da uzaklaştırılır. Sözde iç rahatlığı sağlayacak turistik gezilerde bile market vitrinlerini süsleyen kriminal romanların tercih edilmesi bu olgunun çarpıcı bir belirtisidir. Korku "geç kapitalizm altında özneliliğin nesnelleşmesidir. [...] O sermayenin özne formu olarak tesadüfi biçimin en ekonomik ifadesidir. [...] Satın aldığımızda, mevcudiyet etkisiyle içimizdeki boşluğu doldurur, umutsuzluğu ve korkuyu satın alırız" (Massumi 1993: 12). Postmodern öznenin korkusu çağdaş ekonomi içindeki bireysel konumuna zincirle bağlanmıştır. Özne bu konuma "benini satın alarak" yerleşir (Massumi 1993: 3). "Kimliğimiz, kendilik ile sadece rastlantısal bir ilişki içindedir; kimlik bize dışsaldır." Satın alınarak oluşturulan "benlik" kişinin kendisini "zeminsiz ve sıradan" hissetmesine neden olur. "Kimlik zeminsizlik koşuluna yüklenmiş bir satın alma edimidir" (Massumi 1993: 6). Bizim özgül kimliğimiz satın aldığımız şeylerin toplamından oluşmaktadır.

Modern özne kuramlarının dayanağı olan "arzu" ve "güç" söylemleri postmodern zamanlarda öznenin belirleyicisi ya da temeli olarak değil, fakat "tamamen unutulmuş bir gelecek zaman çerçevesinde, karşılaştığımız rastlantıları ağırbaşlı bir düşünle dekore etmenin yolu olarak" iş görürler (Mansfield 2006: 211). Böylece postmodern özne kendisini gerçekleştirmek yerine rüyalarını süsleyen "açık uçlu bir takım olası deneyimlerin" peşinde sürüklenir. (Mansfield 2006: 212). Bu rastlantısal girişimde teknoloji postmodern özneye birçok olanak tanır, ancak buna rağmen onun eylemlerinin bir *pathosa* varması engellenir. Böylece teknik bilimlerin gelişmesi hastalığı tedavi etmek yerine yalnızca artırır. Günümüz dünyası teknik-bilimsel bir niteliğe sahip olmakla "yalınlık"tan uzaklaşmıştır: "Bizler Gulliver gibi teknik-bilimsel bir dünyadayız: bazen çok büyük, bazen çok küçük, asla aynı ölçüğe uymayan" (Lyotard PT: 455)

Postmodern Yağmalama ya da Pastiş

Bireysel öznenin ve kişisel üslubun giderek kaybolması sonucu orijinal özellik ve niteliklerin yeniden sergilenmesi demek olan *parodin*in yerini *pastiş*, başka bir deyişle yamalama ve seçmecilik almıştır. Modern sanatçı ve yazarların yapıtlarında karakteristik bir özellik vardı. Onların kendilerine has tuhaflıkları ve taklit edilemez üslupları, parodin'in gelişmesini sağlamıştı. Modern düşünce, Derrida'nın da dile getirdiği gibi, "özne ve yaşayan 'kim' sorusu"nu¹⁴ temel bir araştırma konusu olarak üzerine almıştı. Şimdi postmodern özne "aidiyet" ve "kimlik" sorgulamasını bir tarafa

¹⁴ Bkz. Cadava 1991: 96-119.

bırakır. Böylece özgünlük ve üslub, örneğin kendine has bireysel fırça darbesi son bulur: "Bu nedenle bugün, modernist üsluplar postmodernist kodlar hâline geldiler. *Pastiche* boş parodidir, gözleri kör bir heykeldir." *Pastiş* yoluyla ölü üslupların taklidi yapılarak geçmiş yağmalanır. Sanatçı "artık tüm dünyayı kaplayan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış bütün o maske ve sesler aracılığıyla" konuşur (Jameson PKM: 78). *Pastiş* kendi kendisinin imgelerine dönüşmüş bir dünya ve situasyonistlerin adını koyduğu "seyirliklere" (spectacles) duyulan tüketici bir arzu üretir. Gerçekte bu seyirlik şeyler ya da imgeler Platon'un hiçbir zaman bir aslı bulunmamış olan özdeş kopyasıdır. Böylece postmodern toplum, Guy Debord'un deyişiyle "seyirlik toplum"dur (Jameson PKM: 78). Bu seyirlik toplumda "imge", meta şeyleşmesinin son biçimidir. Baudrillard'ın *simulakr*¹⁵ dediği şey de bu durumu tanımlar. Debord "seyirlik toplum"u şöyle tanımlar:

Arzu hakkındaki bilinç ve bilinç hakkındaki arzu aynı projedir. Olumsuz biçimiyle bu proje sınıfların iptalini ve böylece çalışanların kendi edimlerinin her yönüne doğrudan sahip olmalarını amaçlar. Bu projenin karşıtı, metanın bizzat kendisinin oluşturduğu bir dünyada, bu metanın kendisini izlediği seyirlik toplumdur (Debord 1983: 25).

Postmodernizm seyirlik bir malzeme olarak "tarih"i ve "geçmiş"i nostalji yoluyla yağmalar. Nostalji postmodern sanat yapıtlarında geçmişin tüm mimari üsluplarının ilkesizce yağmalanarak aşırı uyarıcı eklektik bir tarzda kullanılmasıyla kendisini gösterir. Nostaljide sömürülen şey "şimdiki zaman"dır. "Tüm bir estetik imler ordusu, daha ilk dakikadan itibaren, çağdaş olduğu bildirilen imgeyi zamansal olarak bizden uzaklaştırmaya başlar" (Jameson PKM: 80). Nostalji teması en yaygın şekilde sinemada görülür. Örneğin film girişindeki tanıtma yazılarının *artdeco*, başka bir deyişle, el yapımı süsleme sanatı ile yazılışı seyirciyi derhal uygun "nostaljik" karşılama biçimine ayartmaya çalışır.

Geç-Kapitalizmin Kültürel Mantığı Olarak Postmodernizm

Postmodernizm kültür ve sanatta ortaya çıkan basit bir moda değildir. Fredric Jameson'a göre yirminci yüzyılın ikinci yarısında etkin olan kültürel egemenlik olarak postmodernizm, aynı zamanda, "bilişsel haritalar"ın yok olması ve sanatların pedagojik ve didaktik işlevinin reddedilmesidir (Jameson PKM: 111). Bu çağ, çok uluslu ya da küresel kapitalizmin tüketicileri tarafından istila edilen ve eski kuramsal modelleri

¹⁵ Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. Simüle etmek: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak. Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi (Bkz. Baudrillard 2008: 7).

güvenilmez ve işlevsiz bulan bir dönemdir. Kendi uzamını oluşturan postmodern ortamdaki özneler, sadece çevre kaybına uğramaz, aynı zamanda, kendi ulusal kültürlerini ve çalışma hayatındaki konumlarını tanımlayan ekonomik sistemler ve sınıflar içinde de kendi durumlarını ve nerede olduklarını bilmelerini sağlayan bilişsel haritalarını da kaybederler. 1950 ve 60'lı yıllarda radikal bir "kopuş"la başlayan postmodern söylemde "geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair görüşler" alır. "[...] ideoloji, sanat, ya da toplumsal sınıfın sonu; sosyal demokrasi veya refah devletinin 'krizi', vb." (Jameson PKM: 59). Jameson'un postmodernizm hakkındaki bu görüşünü sosyolog Anthony Giddens da benzer bir açıdan destekler. Giddens'a göre postmodernizm kapitalizmden sosyalizme geçişin sahne dışına itilmesidir: "Bugün, pek az kişinin modernliği önceleri yaygın olarak benimsenmiş anlamıyla-pitalizmin sosyalizmle değiştirilmesi olarak-tanımladığı görülür. Bu geçişin sahne dışına itilmesi, aslında, Marx'ın bütünlendirici tarih görüşü göz önüne alındığında, modernliğin olası çözümlenmesine ilişkin günümüz tartışmalarını yönlendiren ana etkenlerden biridir" (Giddens 2004: 50).

Postmodernizm sadece sanatlarda değil toplumun niteliğinde gerçekleşen bir değişime de işaret eder. Postmodernistler bu toplum yapısını, onun oluşumundaki ekonomik ve politik aktörleri karartmak için post-endüstriyel toplum ya da tüketici toplumu, medya toplumu, enformasyon toplumu, elektronik toplum ya da ileri teknolojik toplum olarak tanımlarlar. Gerçekte postmodernizm kapitalizmin en saf biçiminin mantığıdır. Postmodern toplumu belirleyen ekonomik şartların nasıl bir yapıya sahip olduğunu Ernest Mandel *Geç Kapitalizm* (1975) adlı yapıtında inceler. Bilgi ve deneyim bakımından realizm ve modernizmden geçerek gelinen bugünkü duruma "postmodernizm" denirken kapitalizmin geldiği bu aşamaya "post-endüstriyel" aşama demek Mandel ve Jameson için bir yanıltmacadır. Mandel kapitalizmin bugünkü aşamasını "geç", "çokuluslu kapitalizm" ya da "tüketim kapitalizmi" olarak adlandırır. (Jameson PKM: 93). Bugün gelinen aşama, kapitalizmin bugüne kadar ortaya çıkmış olduğu en saf biçimidir. Bu dönemde daha önce metalaştırılmamış alanlar, içinde bulunduğumuz "boşluk"tan, zihnimizdeki "imge"ye kadar her şey hızla metalaştırılır.

Terry Eagleton politik ve teorik bir bakış açısından hareketle postmodernizmi onun bütün özelliklerini kuşatacak şekilde yeniden tanımlar: "Postmodernizm Aydınlanma'nın normlarına karşı 'dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret' olduğunu düşünen ve 'yüksek' kültür ile 'popüler' kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun,

merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu [...] bir kültürel üsluptur" (Eagleton 1999: 9-10). Eagleton'a göre böyle bir bakış açısı kapitalizmin yeni bir biçiminin ürünüdür: "Hizmet, finans ve enformasyon sanayilerinin geleneksel imalat sanayisi karşısında zafer kazandığı ve klasik sınıf politikasının yerini dağıntık bir 'kimlik politikaları' öbeğine bıraktığı teknoloji, tüketimcilik ve kültür sanayisinin geçici, merkezsizleşmiş dünyasını doğuran yeni bir kapitalizm biçimi" (Eagleton 1999: 10).

Postmodernizme en ağır eleştiriler ise Alan David Sokal ve Jean Bricmont tarafından yöneltilir. Sokal ve Bricmont "postmodernizm"i şöyle tanımlarlar:

Aydınlanma'nın akılcı geleneğini neredeyse açıkça yadsıyan, olgulara başvurarak savlarını sınama kaygısından uzak bazı kuramsal söylemlerden oluşan ve bilimin anlatılan bir "hikaye"den "masal"dan ya da benzer bir toplumsal oluşumdan öte bir şey olmadığını ileri süren bir kültür ve kavrayış göreceliğine dayanan düşünce akımı (Sokal ve Bricmont 2002: 19).

Sokal ve Bricmont bu yapıtlarında Lacan, Kristeva, Baudrillard ve Deleuze gibi yazarların maskelerini düşürmeyi amaçlarlar:

Lacan, Kristeva, Irigaray, Baudrillard ve Deleuze gibi ünlü entelektüeller sürekli, defalarca bilimsel kavramların ırzına geçmişlerdir. Ya en küçük bir açıklama yapmadan bilimsel fikirleri tümüyle bağlamları dışında kullanmışlar—lutfen kavramları bir alandan ötekine taşımaya karşı olmadığımızı biliniz, yalnızca bu aktarmanın tartışılmadan yapılmasına karşıyız—ya da bilimsel jargonu bilim adamı olmayan okurların karşısında, ilintisine ya da anlamlarına bakmadan atıp tutarak kullanmışlardır (Sokal ve Bricmont 2002: 12).

Sokal'ın "Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity" adlı yazısı, 1996 yılında, kültür araştırmaları konusunda saygın bir dergi olan *Social Text*'te beğeniyle yayımlanır. Oysa Sokal bu yazısının bir parodi olduğunu ve dikkatle bakıldığında bunun bir aldatmaca olduğunu anlaşılabilirliğini açıklar:

[d]ikkatle bakıldığında parodinin matematik ve doğa bilimlerinin felsefi ve toplumsal sonuçları ya da göndermeleri ile ilgili büyük Fransız ve Amerikan aydınlarının iddialı sözlerinden toparlanmış alıntılardan oluştuğu görülür. Bu küçük parçalar belki saçma ya da anlamsız ama düpedüz gerçek. (...) Sokal da bu yazarların doğa bilimlerini nasıl kurcaladıklarını daha iyi gösterebilmek için biraz daha uzun metinler derledi ve bilim adamı meslektaşlarına dağıttı. Meslektaşları eğlence, korku ve şaşkınlık karışımı tepkiler gösterdiler. Hiçbiri bu kadar anlamsız ve içi boş şeylerin yazılabileceğine inanmıyordu. Ama bilim adamı olmayanlar bu metinleri okuduklarında tepkileri farklı oldu. Atıfta bulunulan bu alıntılarının tam olarak neden saçma ve anlamsız olduğunu, uzmanlık gerektirmeyen basit terimlerle açıklanması gerektiğine dikkat çektiler (Sokal ve Bricmont 2002: 21-22).

Bunun üzerine Sokal ve Bricmont "postmodern" olarak tanınan yazarların metinlerini *Son Moda Saçmalar, Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları* (1997)¹⁶ adlı kitapta çözümlemeye çalışırlar.

SONUÇ

Postmodernizm "kendi yapısal yenilikleri ve yenilenmelerine koşut olan epey farklı bir sosyo-ekonomik örgütlenme momentıyla baskın bir kültür ve estetikten radikal bir kopuşu" içeren bir "medya toplumu", "gösteri toplumu" (Guy Debord), "tüketim toplumu" (ya da "société de consommation"), "bürokratik denetimli tüketim toplumu" (Henri Lefebvre), ya da "post-endüstriyel toplum" (Daniel Bell) gibi "çeşitli şekillerde adlandırılan yeni bir toplumsal ve ekonomik moment (ya da sistem)" olarak tanımlanabilir (Jameson Foreword: vii).

Postmodernizm "teori"nin ve geleneksel Batı metafiziğinin dışında kalmak istese de bunu başaramaz. Batı sanatının postmodern sanat akımlarına varıncaya kadar katettiği metafizik tarih göz ardı edilemez. Bu akımların son örneklerinden biri olarak postmodernizmin kaynaklarından biri olmuş ekspresyonizm akımında "expression" ("ifade") kavramının kendisi, öznenin içinde bir yarılmaya ve "iç ve dışa, monad içindeki dilsiz acıya ve bu 'duygu'nun genellikle istenç-dışı bir şekilde jest veya çılgılık olarak, umutsuz iletişim ve içe dönük hislerin dışa dönük dramatisasyonu olarak" dışsallaşmasına işaret eder (Jameson PKM: 72). Bu süreç bütünüyle metafiziktir. Postmodern düşünce bu tür modelleri ideolojik ve metafizik diye reddetmesine rağmen, eğer bu bir hataysa, postmodernizmin kendisi de aynı hatayı paylaşmakta ve "çağdaş bir teori" olarak ortaya çıkmaktadır. Üstelik, bir düşünce biçiminin "teori ya da teorik söylem" olarak adlandırılması tamamen postmodernist bir olgudur. Jameson bu duruma vurgu yapmak için "postmodernizm" terimi yerine çoğu zaman "çağdaş teori" kavramını kullanır (Jameson PKM: 72). Postmodern olan şey filozofların değil içinde bulunduğumuz çağın özellikleridir. Lyotard ve Jameson postmodern değil ancak postmodern durumda çağdaş bir eleştiri geliştirmeye çalışan düşünürlerdir. Bu eleştirinin amacı "postmodern durumu anlamaya, otantik olarak hissetmeye" ve "dönüştürmeye olanak tanıyacak yeni bilişsel haritalar oluşturmak"tır (Mansfield 2006: 202). İşte bu nedenle Lyotard, "postmodernizm" in tanımlanması hakkındaki üçüncü ve son değerlendirmesinde, postmodernizmi ayrı bir akım olarak tanımlamaktansa onu modernist değerlerle anlamaya çalışmayı önerir. Buna göre postmodernizm modernist sanatçı ve yazarların psikoanalitik bir terapiye tabi tutulmasıdır. Böylece Lyotard

¹⁶ Bkz. Sokal 2002.

postmoderniteyi bir "çözümleme", "hatırlama" ve "düşünüm" süreci olarak görür. Postmodernite sorusu bu nedenle aynı zamanda sanat, edebiyat, felsefe, politika gibi düşüncenin ifade alanları sorunudur.

Postmodernitenin ifade alanlarında, Lyotard'ın içinde bulunduğu Fransız postyapısalcılığında da görüldüğü gibi estetikten etiğe bir geçiş eğilimi söz konusudur. Lyotard'ın bir etiğe varan düşüncesi, Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (1972) yapıtıyla aynı çizgide değerlendirilebilir. Şizofrenik etik devrimci bir etik olmasa da "kapitalist üretim tarzının yapısal sınırları içinde yeni arzular üreterek kapitalist sistem içinde yaşamda kalmanın bir yolu"nu geliştirir. (Jameson Foreword: xviii). Freud'un psikoanalitik terapisinde ya da resimdeki avangard hareketlerde olduğu gibi bir sorumluluk gereklidir: "Eğer bu sorumluluğu bırakacak olursak, hiçbir değişiklik olmaksızın, modern nevrozları, Batılı şizofreniyi, paranoyayı vb. tekrarlamaya mahkum olacağımız kesindir. Bunu kabul ettiğimizde, postmodernitenin 'post-u' 'geri gelme' ya da 'canlandırma' (flashing back), 'geri besleme' süreci anlamına değil, 'çözümleme', 'hatırlama', 'düşünüm' süreci anlamına gelir" (Lyotard PT: 456). Buradan hareketle, postmodernizmin ne olup olmadığı hakkında bir başka saptama Deleuze'un *Anti-Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni* kitabındaki şizofreni övgüsü karşısına Adorno'nun kültürel şeyleşme ve fetişleştirme eleştirisi konularak da yapılabilir. Bu karşıtlık "merkezi konumundan çıkarılmış özne"nin ya da tutarlı bir kendi ya da ego yanılması Fransız olumlamasının, daha geleneksel olan "Frankfurt Okulu"nun psişik "otonomi" savunusuna karşı konulduğu psikoanalitik bir doğrultuda" (Jameson Foreword: x) ortaya konulabilir.

Postmodern devirde ideoloji ve sınıf tartışmasının artık son bulduğu söylene de postmodernizm hakkındaki teoriler açıkça ideolojik bir görev üstlenirler. Estetik üretimin meta üretimiyle bütünleşmiş olması ve bu bütünleşmenin ekonomiyle doğrudan bağı açısından mimarlık sanatında baskın şekilde ortaya çıkması onun geç-kapitalizmin mantığı olduğu fikrini haklı kılar. Dahası, Guy Debord'a göre en incelikli ifadesini "imgenin metasal şeyleşmenin son aşamasını temsil etmesi"nde (akt. Jameson Foreword: xv) bulan postmodern kültür yirminci yüzyılın ikinci yarısında büyüyen kapitalizmin hâkimiyetini ilan eder. Postmodern kültür, dünya çapında yeni bir askerî ve iktisadi hâkimiyetin içsel ve üstyapısal ifadesidir. Kültürün, öznenin, bilginin, tarihin, tinin, anlamın yağmalanması demek olan "postmodern kültür"ün "arka yüzü yine kan, işkence, ölüm ve dehşet"tir (Jameson PKM: 63). Jameson bu "mantık" karşısında, "artık geçmişte kalan tarihsel durumlar ve ikilemler temelinde geliştirilmiş olan estetik uygulamalara geri dönemeyeceğimizi" ancak bu olguyu anlamamızı sağlayacak bir

"bilişsel harita çıkartma estetiği" geliştirmeyi önerir. Bilişsel harita, taklitçi olma anlamına gelmez. Bu haritada öne sürülen teorik konular "temsil analizimizi daha yüksek ve çok daha karmaşık bir düzeyde yenilememize olanak vermektedir" (Jameson PKM: 111-112): yüksek modernizmin her yeri kapladığı dönemde yazan Lukács'a göre eski pre-modernist gerçekçiliğe bir dönüşün hala mümkün olduğu gibi", postmodern dönemde Habermas ve Lyotard'a göre "eski eleştirel yüksek modernizme bir dönüş hala olanaklıdır" (Jameson Foreword: xvii). Habermas ve diğer "Frankfurt Okulu" üyelerinin Aydınlanma'nın mirasını yenileme çabaları, postmodern düşünce karşısında hâlâ savunulabilir görünmektedir. Ancak postmodernizmi birçok özelliğiyle tanımlayarak tartışmayı genişleten Lyotard modern idealleri benimsemez. Bu nedenle "düşüncelerimize ve kararlarımıza değer kazandırmak ya da onların değerini düşürmek amacıyla kullanılan paradigmlar"¹⁷ diye tanımlanabilecek "büyük anlatılar" kavramını geliştirir. Oysa modernist harekete dikkatle bakılacak olduğunda Birinci Dünya Savaşı sonrası, insan deneyimlerini büyük anlatıların dışında betimleyebilecek anlatılar tiyatro, resim, müzik ve başka birçok alanda geliştirilmiştir. Örneğin Brecht'in epik tiyatrosu, Picasso'nun resimleri ve Stravinsky'nin müziği, vb. Kısacası "modernlik, henüz, tamamlanmış değildir" (Habermas MTP: 42).

KAYNAKÇA

BAUDRILLARD, Jean (2008). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter & Jean-Luc NANCY (ed.), (1991). *Who Comes After the Subject?*, New York: Routledge.

DEBORD, Guy (1983). *The Society of the Spectacle*, trans. by Ken Knabb, London: Rebel Press.

DESCARTES, René, (1967). *Aklını İyi Kullanmak ve İlimlerde Hakikati Aramak İçin Metot Üzerine Konuşma*, çev. Mehmet Karasan, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

EAGLETON, Terry (1999). *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2010). *Yapısalcılık ve Post-Yapısalcılık*, çev. Ali Utku ve Ümit Umaç, İstanbul: Birey Yayınları.

GAZO, Ernest Wolf (1995). "Postmodernizm Aydınlanmayı Eleştiriyor", çev. Yurdanur

¹⁷ Bkz. Mansfield 2006: 203-204.

Salman, *Kuram Kitap Dizisi* 7, ss. 35-40, İstanbul: Kur Yayıncılık.

GIDDENS, Anthony (2004). *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

JAMES, Jamie (1996). *Pop Art*, Singapore: Phaidon Press.

LYOTARD, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. by Geoff Bennington & Brian Massumi, Foreword by Fredric Jameson, Manchester: Manchester University Press.

LYOTARD, Jean-François (2000). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları.

MANSFIELD, Nick (2006). *Öznellik. Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları*, çev. H. Çetinkaya ve R. Durmaz, İzmir: Aralık Yayınları.

MASSUMI, Brian (Ed.), (1993). *The Politics of Everyday Fear*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

SOKAL Alan (1996). "Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", *Social Text*, 46/47: 217-252.

SOKAL, Alan ve Jean BRICMONT (2002). *Son Moda Saçmalar. Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları*, çev. Memet Baydur ve Ongun Onaran, İstanbul: İletişim Yayınları.

VEYSAL, Çetin ve Zehragül AŞKIN (ed.), (2010). *Afşar Timuçin'e Armağan*, İstanbul: Etik Yayınları.

ZEKA, Necmi (ed.), (1994) *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*, çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.