Postmodernizm Üzerine

Vefa Taşdelen

Giriş

Yirminci yüzyıl, sadece olayları, savaşları, buluşları, yenilikleri, yıkımları açısından değil, fikir, düşünce ve sanat hareketliliği açısından da ayrılır. Postmodernizm de bu yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan, felsefeden edebiyata, edebiyattan mimariye, mimariden sinemaya, sinemadan bilime varıncaya değin hemen her alanında etkili olmuş, hâlâ da olmakta olan bir akımdır. Bir zamanlar moda dergilerine, *café*lerde yapılan sohbetlere değin girmesi üzerine varoluşçuluk için söylenen "moda" sözcüğü onun için de söylenebilir: "postmodernizm modası." Bu algılayış biçimi öylesine yaygınlık kazanmış, gündelik dile öylesine girmiştir ki, insanlar savaşları (asimetrik savaşları), şiddet olaylarını (saldırıları), sosyal ve politik pek çok olayı nitelemek için "postmodern" sözcüğünü kullanabilmektedirler.

Habermas'ın söylediğine bakılırsa, "modern" kelimesi Latince "modernus" biçimiyle ilk kez 5. yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır.[1] "Eski zamanlar ve yeni zamanlar", "antik ve modern" ayrımının da ortaya koyduğu gibi, modern, her zaman yeni olanla, şimdi olanla, çağdaş olana kendini ifade eder. Bununla birlikte eski ve yeni arasındaki ayrım, yalnızca zamansal bir ayrım olmayıp bir felsefeyi, bir dünya görüşünü, bir tavrı da ifade eder. Öyle ki, başka bir felsefe ve dünya görüşü karşısında yadsıyıcı, yargılayıcı ve ötekileştirici bir tavra büründüğü bile söylenebilir. Modern felsefe Rönesansın, Reformasyonun ve Aydınlanmanın birikimi üzerinde ortaya çıkar. Akıl, bilim, laiklik, demokrasi, evrim, ilerleme gibi kavramlar üzerine yaptığı vurgu, modernizmin din, devlet, bilim, toplum ve siyaset anlayışını oluşturur. Bilim anlayışında nesnel ve evrenselci yaklaşım, bilimin merkezileştirilmesi, dinsel inançların yerine ikame edilmesi, devlet anlayışında demokrasi ve laiklik kavramlarının öne çıkarılması, dinin gündelik yaşamdaki merkezi konumunun dağıtılması, insancıl (*hümanist*) değerlerin öne çıkarılması, tekil ve yerel değerleri, bütünün içinde kaybetmesi, metafizik bilginin yadsınması, aydınlanmanın, dolayısıyla modernizmin öne çıkardığı tutumlardır. Habermas, yazısının devamında, modernizm felsefesini şu şekilde özetler: "Onsekizinci yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlâk ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu."[2] Bu çabalar, en açık, en somut ve en ileri ifadesini, Kant'ın eleştiri felsefesinde bulur. *Saf Aklın Eleştirisi* (*Kritik der Reinen Vernunft*) ile metafizik yüklerden arınmış bilmenin imkânını, *Pratik Aklın Eleştirisi* (*Kritik der Praktischen Vernunft*) ile evrensel ahlâk yasasını (iyiyi istemenin koşulsuz bir ödev olduğu anlayışını), *Yargı Gücünün Eleştirisi* (*Kritik der Urteilkraft*)'nde iyiden (ahlâksal değer) bağımsız bir estetik değeri (güzel ve yüce) kurmaya ve temellendirmeye çalışmıştır. Bilimde, ahlâkta, sanatta ortaya çıkan aydınlanma, ona göre "aklın ergenliği"ni ifade eder.

---

[1] Jürgen Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", çev. Gülengül Naliş, der. Necmci Zeka, *Postmodernizm*'de, s. 31-44, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 31.

[2] Jürgen Habermas, a.g.e., s. 37.

"Postmodernizmin Felsefi ve Sanatsal Boyutları" başlığını taşıyan bu makalede, postmodernizm, felsefi ve sanatsal cepheleri ile ele alınacak; felsefi cephede, postmodernizmin ontolojik, epistemolojik, etik, toplumsal ve siyasi temelleri üzerinde durulacaktır. "Postmodern Estetik" başlığı altında ise postmodern estetiğin ne olduğu, hangi özelliklerle belirginlik kazandığı, bu estetik anlayışın mimaride, resimde, edebiyatta, sinemada ve müzikte nasıl cisimleştiği konuları üzerinde durulacaktır.

1. Postmodernizmin Ortaya Çıkışı

Postmodernizmin tarih içindeki köklerine bakacak olursak, ilgi kurabileceğimiz etki merkezlerinin başında Sofistler (Protagoras, Gorgias, Parmenides, Hippias), Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger ve Wittgenstein gelir. Sofistler, kuşkucu, izafiyetçi (*relativist*) genel geçer bilgi ve değerler olamayacağı yönündeki görüşleri, birey merkezci tutumları ve giderek insanı (hem de tek insanı) her şeyin ölçüsü hâline getiren tutumları, tanımlanamaz, bilinemez bilinse de başkalarına bildirilemez varlık anlayışları ile[3] kimi postmodernist temaları 2500 yıl öteden öncelerler. Sokrates'in anlama, açıklama ve tanımlama çabaları karşısında sofistler kuşkucu, bütüncül anlamı ve açıklamaları kabul etmeyen tavırlarıyla postmodern algının tarih içindeki hareket noktasını oluştururlar. Nietzsche, geleneksel kültür ve düşüncenin öne çıkardığı dinsel, ahlâksal, felsefi ve bilimsel değerler karşısındaki yadsıyıcı tutumuyla, postmodern duyarlığın öncüleri arasında kendisine tartışmasız bir yer edinir. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'da portresini çizdiği bir eylemde bulunmak için neden bulamayan insan tipi de aslında aydınlanma değerleri karşısında belirli bir tepkinin ifadesidir. Buna göre, üretilen bütün değerler "neden" sorusu karşısında çarpılır.[4] On dokuzuncu yüzyılda aydınlanmanın tüm değerleri en ileri şekilde entelektüeller arasında tartışılırken, bir şey yapmak, bir eylemde bulunmak için neden bulamayan bu tip postmodernist bir refleks gösterir. Kierkegaard, varoluşçu duyarlılığı evrenseli, geneli, nesneli yadsıyıcı; bireyi, özneli, içseli öne çıkaran tutumu, ama belki de bütün bunlardan daha önemlisi, başta Hegel felsefesi ve Hıristiyanlığın mevcut yorumu karşısında gösterdiği ironik, parodik ve karikatürize eden üslubu ile "ciddi olanı", "tartışmasız olanı", "yüce ve görkemli olanı", "koşulsuz olanı" gülünç hâle getiren söylem biçimi ile yalnızca postmodernist temaların oluşması açısından değil, aynı zamanda bu akım içinde belirgin bir şekilde ifade bulan, hatta postmodern duyarlılığın yegâne "özü" olarak gösterilebilecek üslubu ve ifade biçimini de derinden etkilemiştir. Aydınlanma düşüncesi karşısında gösterilen, pozitivist felsefenin doğabilimsel yöntemini insanî-tarihsel dünyada da kullanmaya çalışan, orada da geçerli olduğunu savunan bilimselci tavır karşısındaki tepkileri ile, hermeneutik geleneği de postmodernist söylemin biçimlenişinde etkili olan kaynaklardan biri olarak görebiliriz. Vico'dan Chladenius'a, Schleiermachere'den Dilthey'a, Heidegger'den Gadamer'e uzanan bu gelenek, postmodernist duyarlılığın verimli kaynaklarından birini oluşturur. Özellikle Heidegger'in varoluşçu felsefesi, dil ve anlam merkezli varoluş çözümlemesi (*dasein analitik*), postmodernizmin en önemli esin kaynağı durumundadır. Wittgenstein'ın çözümleyici dil felsefesini, *Felsefi Soruşturmalar* (*Philosophical Investigations*)'da ortaya koyduğu "dil oyunları" ve "resim kuramı" gibi kimi kavramların da postmodernizmin kavramsal yapısının oluşumunda etkili olduğu söylenebilir.[5] Bu arada başını Schlegel kardeşlerin çektiği Alman romantizmi de, gerek edebi, gerekse felsefi alanda modernizmin aklı, evrenselliği, nesnelliği yücelten tavrı karşısında folklorik olanı, içsel yaşantıyı, benliği, öznel ve ironik tutumu öne çıkararak postmodernist duyarlığın düşünce ve sanat tarihi içindeki köklerinden birini oluşturur.

---

[3] Walter Kranz, *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1984, s. 194.
[4] Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, Adam Yayınları, İstanbul, 1989: 36.
[5] Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Deniz Kanıt, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998, s. 11-57.

Postmodernizm üzerine yapılan araştırmalarda, 1870 yılında, Watkins Chapman'ın, "izlenimci resimden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü", 1917 yılında da Rudolf Pannowitz'in *Avrupa Kültürünün Krizi* (*Die Krisis der europäishen Kultur*) isimli kitabında "çağdaş Avrupa kültüründeki nihilizmi ve değerlerin çöküşünü" belirtmek için ilk defa "postmodern" sözcüğünü kullandığı bilgisine yer verilir. Sözcüğün, bir başka kökeni olarak da Arnold Toynbee'nin 1947 yılında yayınlanan *Bir Tarih Araştırması* (*A Study of History*) adlı eseri gösterilir. Buna göre, Toynbee, "postmodern" sözcüğünü, "modernizmden kopuş" anlamında kullanmıştır.[6] 1950'lerden sonra, bir sanat ve mimari anlayışı olarak varlık kazanmıştır. 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi, postmodern edebiyatın ne olduğuna ilişkin oldukça farklı görüşleri olan edebiyat eleştirmenleri tarafından" kullanılan postmodernizm "1970'lerde mimari, tiyatro, resim, film ve müziği de kapsayarak şekilde yaygınlık kazanmıştır. Avangard bir akım olan sürrealizmin öncü isimlerinden Marcel Duchamp 1960'larda "postmodernizmin babası" olarak bir kez daha boy göstermiştir. Bu yıllarda daha çok bir edebiyat ve sanat eleştirisi olarak belirginlik kazanan postmodernizm, bir mimari tarz olarak, 1970'lerde modernist işlevci yapıların yıkımı ile kendini hissettirmiş, 70-80'li yıllarda felsefi cephesini de ortaya koymuştur. Bu felsefi cephe içinde ortaya çıkan belli başlı düşünürleri şu şekilde sıralayabiliriz: Foucault, Deleuze, Guattari, Lyotard, Baudrillard, Jameson ve Harvey. Bunun yanında Levinas, Derrida, Rorty, Kristeva gibi bazı düşünürler de postmodernizmin çevresinde yer alan, düşünceleri ve fesefeleri ile postmodernist literatüre doğrudan ve dolaylı katkılar sağlayan isimler arasındadır.

2. Postmodernizmin Felsefi Temelleri

Modernizm, kapsamlı bir eleştirel projedir. Yalnızca bilimsel ilerleme fikrinden oluşmaz. Toplumun, siyasal yapıların, sanayi ve teknik alanın ilerlediği, insan aklının özgürleştiği görüşünü de işler. Bu bakımdan, modernite "dört devrim" üzerine oturur: "Bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrim."[7] Bilimsel devrimin temelinde evrenin matematik dille yazılmış bir kitap olduğu ve insanın bu kitabı okuyup anlayabileceği anlayışı, siyasal devrimin temelinde, demokrasi, yani iktidarın meşruluğu olarak hâlk iradesinin öne çıkarılması fikri vardır. Kültürel devrimde ise insan hakları ve hümanist değerlere dayalı bir insan anlayışı, aklın ve bilimin önceliği fikri öne çıkar. Sanayi devrimi, "kendi kendine çalışan makine", "fabrika" ve yeni yaşam biçimlerine yaptığı göndermeler ile insanlık tarihinde büyük bir dönüşüme neden olmuştur. Modernizm, bütüncül bir tavırla insan, tarih, sanat, evren, bilgi, hukuk, devlet, toplum gibi konularda sistemli ve tutarlı bir anlayış ortaya koymaya çalışır. Postmodernizm, her ne kadar bütünü açıklamayı amaç edinmese de, hatta bundan uzak dursa da, bir akımın, bir etkinliğin felsefi temelinden söz etmek, başlıca o konuyu ontolojik, epistemolojik, etik, estetik gibi felsefenin kendisini gerçekleştirdiği, ortaya çıkardığı alanlarda incelemeyi, bu konu ve alanlar açısından ele almayı gerektirir. Postmodernizmin felsefi temellerinin araştırılmasında da aynı durum söz konusudur. Bu nedenle, "postmodernizmin felsefi temelleri nedir?" sorusuna cevap verebilmek, postmodernzmin ontolojik, epistemolojik, etik, estetik, vb. cephelerinin araştırılmasını gerekli kılar.

---

[6] Steven Best - Dougals Kellner, *Postmodern Teori*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 19.

[7] Abel Jeanniere, "Modernite Nedir?" çev. Nilgün Tutal, *Modernite Versus Postmodernite*'de, çeviri ve derleme: Mehmet Küçük, s. 95-107, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, s. 97.

2.1. Ontolojik Temel: "Postmodernizm nedir?" diye sorabilsek de, postmodernizm içinde "nedir"in anlamını soramayız. Zira bu akım içinde "nedir" sorusunun yeri yoktur, olmaması gerekir. Bunun nedeni, nedir'in "özü" soran bir soru olmasıdır. Postmodernizm, kendisini tanımlayacak, "şudur" diye görünüşe çıkaracak bir özden yoksundur. O, bir oluştur, tanımlanamayan bir akıştır. Bu nedenle bir şeyin ne olduğunu, ne olması gerektiğini değil, nasıl olduğunu ve nasıl olmakta olduğunu sorar. "Varlık nedir", "zaman nedir", "insan nedir", "bilgi nedir", "sanat nedir" diye sormaz, "varlığa ne oluyor", "zamana ne oluyor", "bilgiye ne oluyor", "insana ne oluyor", "sanata ne oluyor" diye sorar. Bu nedenle özcü değil, varoluşçu (*existentialist*) bir karakter gösterir. Olmakta olanı kavrama girişimi onu sosoyolojik, politik, felsefi ve sanatsal bir tutum hâline getirir. "Olmakta olan"ı sorgulaması bu geniş açılımı gerekli kılar. Bu, belirli ölçüde varoluşçuluk için de geçerlidir. Bu nedenle varoluşçuluk ve postmodernizm, felsefi cephelerinin yanında, siyasi, politik, etnik, kültürel pek çok konu içinde kendilerini konumlandırırlar. Olmakta olan, varoluşçuluk gibi, postmodernizmin de cevabını hazırlar. Bu cevapta varlık, bütünlüğü içinde soyut ve metafizik bir kavram olarak değil, daha çok olmakta olanın içinde cereyan ettiği gerçeklik alanı olarak ifade bulur. Biz, postmodern varlığı sujenin kendisi ile ilişki vasıtasıyla kavrayabiliriz. Bu da varlığın bir kavram ve ide olarak değil, bir gerçeklik olarak bize kendisini sunduğunu gösterir. Tek bir özle (eğer varsa) çıkmaz karşımıza, aksine parçalı doğası içinde pek çok özle çıkar. Ama bu genel olarak düşünüldüğünde özsüzlük, bir özden yoksunluk anlamına da gelir.

2.2. Epistemolojik Temel: Modernizm bilginin, bilimsel yöntemin "matematik dille" yazılmış olan evrenin dilini okuyup anlayabileceği görüşüne sahiptir. Bilimlerin 17. yüzyıldan itibaren gösterdikleri muhteşem gelişme, doğayı açıklamada ulaştıkları muazzam başarı, bilimsel yönteme duyulan güveni geliştirdiği gibi giderek evrenin bütün sırlarının bilinebileceği inancını da güçlendirdi. Kopernik, Kepler ve Newton'un sunduğu dünya tanımlanabilir, anlaşılabilir, nedenlerine dönülerek açıklanabilir bir dünyadır. Aydınlanmacı epistemoloji, sadece doğa bilimlerinde kalmamış, doğa bilimsel yöntemle insanî-tarihsel dünyanın yasalarının da tıpkı doğadaki yasalar gibi çıkarılarak bilinebileceği savını ortaya atmıştır.[8] Geçmişin felsefi öğretileri üzerine düşünmeyi bir ideal olarak almamış, çağdaş doğa bilimini model ve örnek edinmiştir.[9] Nesnel ve evrensel bilim anlayışını öne çıkarırken, metafizik bilginin olanaksızlığını da ilan etmiştir. Bu felsefede insan aklına karşı aşırı bir güven söz konusudur. Bu akıl, evrensel bir nitelik de taşır. Bir bakıma "yolu bir" olan bir akıldır. Bireydeki akıl, evrensel akılla uyum içinde olduğu sürece, tekil duyguları değil, sağduyuyu, tüm insanlar için geçerli olabilecek etik, estetik ve hukuk yasalarını üretebilecek bir kapasiteye ulaşacaktır. Bu akıl, bilginin de kaynağıdır, ama tek kaynağı değildir. Kant'ın eleştiri felsefesinde olduğu gibi daha çok fenomenler alanından gelen duyumları bilgiye çevirecek, sentetik a prioriyi ortaya çıkaracak bir niteliktedir. Modern insan, aklını kullanmayı başarabilen, buna cesaret edebilen insan tipini temsil eder. Bu yaklaşımın temel savı, insanın içindeki tanrısal ışığı temsil eden aklın, insanın yegâne yol göstericisi, yegâne aydınlatıcısı, yegâne rehberi olduğu inancıdır. Bu tutumla aydınlanmanın "aydın" tipi de ortaya çıkar. Bu aydın tipi, aklını kullanan, aklını kullanmaya cesaret edebilen kişidir. Akla duyulan güven, bilimlere duyulan güvenle birleşir. Akıl, sadece bilimde değil, yaşamın bütün alanlarında (din, bilim, hukuk, etik, eğitim, sanat) egemen kılınır. Bunun sonucunda doğa yasaları gibi geçerliliği olan etik kurallar, estetik algılama biçimleri, hukuk kuralları öne çıkar. Modernizmin etik, estetik ve bilimsel ülküleri, aydınlanmayı "aklın ergenliği" olarak gören Kant'ın eserlerinde en yetkin ifadesine kavuşur. Modernizm, bütünü, sistemi esas alır. Bize

[8] Aguste Comte, *Pozitivizmin İlmihâli*, çev. Peyami Erman, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986, s. 141.

[9] Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz C. A. Koelln – James P. Pettegrove, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1951, s. 7.

bilimin ve aklın gücü tarafından tümüyle kavranabilir, bilinebilir bir evren portresi sunar. Postmodernist dünya ise bir anlam çokluğu içinde kendini sergiler. Onu anlamak demek bir bütünlüğü anlamak demek değildir, pek çok anlamı, pek çok anlam evrenini anlamak demektir. Modernizm bir anlamdan, bütüncül bir anlamdan söz eder. Tezden, karşıt tezden söz eder. Evrensel olarak okunup anlaşılabilecek sistemlerden söz eder. Evreni, metafiziğin bir konusu olarak değil, ama bir gerçeklik alanı olarak bir bütünlük içinde açıklama girişiminde bulunur. Postmodernizm ise buna bir tepkidir. O, evrensel değil, öznelerarası tutum ve anlamlar üzerinde durur.

Postmodern durum, bir bakıma "bilginin durumu" üzerine bakış, bilgiyi tanımlayan değerlerin yeniden gözden geçirilmesidir. Lyotard, *Postmodern Durum* (*La Condition Postmoderne*)'da, "Giriş"in ilk cümlesinde şunu söyler: "Bu çalışmanın konusu, gelişmiş toplumlarda bilginin durumudur. Bu durumu tasvir etmek için 'postmodern' kelimesini kullanmaya karar verdim"[10] Postmodern epistemoloji, ele aldığı çağdaş dünyada bilginin konumu, bilim ve sermaye ilişkisi, bilimin insan dünyasındaki yeri ve anlamı, teknoloji ile olan ilişkisi gibi temaları çerçevesinde bilim felsefesi olmaktan daha çok bir bilim felsefesidir. Lyotard'ın bilimsel bilgiyi bir "söylem türü" olarak görmesi bunun kanıtıdır. Bilginin imkânı, kaynağı, sınırları gibi geleneksel epistemolojik sorunsal, postmodernizmle bizzat "bilgi üzerine düşünme"ye, bilimin kendisini sorgulamaya dönüşür. Bilimin çağımızdaki temel karakteri ise satılmak, paraya dönüştürülmek üzere üretiliyor olmasıdır. Bu durum, bilim felsefesi için oldukça yeni, çağdaş bir sorun olarak görülebilir. "Bilgi satılmak üzere üretiliyor ve satılmak üzere üretilecek, yeni bir üretimde kıymetlendirilmek üzere tüketiliyor, tüketilecek. Her iki durumda da amaç mübadeledir. Bilgi kendinde bir amaç olmaktan uzaklaşma, 'kullanım-değeri'ni kaybetmektedir." Bilgi, giderek "güç için", "iktidar elde etmek için istenen bir nesne, küresel rekabetin bir parçası konumuna gelmektedir."[11] Modernizmle birlikte bilim, teknoloji ve sermaye üçlüsü arasında sıkı bir ilişkinin kurulması, postmodernizmin bilimsel bilgi hakkındaki söylemlerini güçlendirmektedir. Bu ilişkiyi şaibeli hâle getiren, bilimin sermaye ve iktidarla olan ilişkisidir. Bu şaibeli ilişki, bilimi, kendi varlığını gerekçelendirdiği "büyük anlatı"sından uzaklaştırır. "Kanıt üretme amacıyla insan bedeninin işlerliğini optimal kılan araçlar ilave harcamalar gerektirmektedir. Para yoksa kanıt da yoktur; önermeleri doğrulayacak araçlar ve hakikat de. Bilimsel dil oyunları zenginin oyunları olmuştur. Kim ki en zengindir, haklı olmanın en iyi şansına da sahiptir. Böylelikle zenginlik, yeterlilik ve hakikat arasındaki denklem kurulmaktadır." Bu denklemin en masum karşılığı şudur: "Zenginlik olmaksızın teknoloji yoktur, ancak teknoloji olmadan da zenginlik var olmaz." Böylece bilimsel amaç, hakikat ve doğruluk (gerçeğin kendi gerçekliğine uygun bir tarzda tanınması) değil, işlevsellik, getiri ve amaca uygun kanıt üretmedir. Bir şeyin neliği, onun ne olduğu değil, faydasının ne olduğudur. Bu durumda, doğrunun, hakikatin yerini faydalı, yararlı, kullanışlı, kârlı alır. Bu durum, modernizmle postmodernizmin birleştiği bir nokta olarak görülebilir. Bilginin değerini oluşturan artık "doğru/yanlış" değerleri değildir.[12] Sermaye ve iktidara sunulacak hizmet bilimsel pratiğin ana eksenini, kuramını oluşturmaktadır.

Bilgi, ahlâk, sanat konusunda bu parçalı varlık anlayışıyla karşılaşırız. Öz olarak değil ama bir gerçeklik, bir varlık alanı olarak, bir kimlik, bir renk olarak bu dünyada bulunuyor olmak, bu parçalı dünyada farklı tözlere ilişkin bilgiyi de gündeme getirir. Her bilgi bir durumun resmini çeker. Ama farklı alanlara ilişkin farklı durumların olabileceğini de kabul etmek gerekir. Bu durumda bilgi kendi başına bir değer olmaktan çıkarak durumlara ilişkin tanımlara, anlatılara dönüşür. Sanat ve ahlâk da öyledir. Modern dünyanın öznel, genel geçer,

---

[10] Jean-Francois Lyotard, *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, s. 11.

[11] Jean-Francois Lyotard, a.g.e., s. 17, 20.

[12] Jean-Francois Lyotard, a.g.e., s. 99, 112.

rasyonel ve öngörülebilir durumunu anlamak boşunadır. Burada sürprizlere, farklı nosyon ve açıklamalara, farklı anlatı ve öykülere hazır olmak gerekir. İşte böyle bir durumda, kişinin kendine ait bir dünyası olması daha da önem kazanır. Çünkü herkes kendi varlığı, kendi varlık elbisesi içindedir, öyle görünüşe çıkar. Bu da tek bir bireye, tek bir varlığa ilişkin öykünün, varolma hakkının önemini öne çıkarır.

2.3. Etik Temel: Modernizmde Kierkegaard'un formülasyonuyla söylersek "ya / ya da", postmodernizm de ise "hem / hem de" anlayışı vardır. Bu, "her şey gider" sloganıyla da ifade edilebilir. Bu durum, postmodernist etiğe "çok değerli" bir anlayış getirir. Buna çoğulcu ahlâk anlayışı da diyebiliriz. Bu şekilde, toplumun tümüne egemen kılınmak istenen etik değerler, yerini alt kimlik ve gruplara ait değerlere bırakır. Bunun aşırı örneği, daha önce felsefe tarihinde de görülmüştür: "İnsan, hem de tek insan her şeyin ölçüsüdür." Postmodernizm, sınırları kaldıran bir tavırdır. Modernizmin iyileri ve kötüleri, güzelleri ve çirkinleri, değerlileri ve değersizleri, anlamlıları ve anlamsızları vardır. Postmodernizmin yaptığı şey yeni değerler üretmek değil, modernizmin tanımları arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktır. Bu durumda "ya iyi, ya kötü" ikilemi ortadan kalkar ve "iyi gibi", "kötü gibi", "güzel gibi", "çirkin gibi", "doğru gibi", "yanlış gibi" diye ifade edilebilecek bir değerler belirsizliği ortaya çıkar.

Modernizmin insan, ahlâk ve toplum modelinde, kaynağını insan doğasında bulan evrensel ahlâk ve hukuk yasaları söz konusudur. Sözgelimi, Kant'ın "ahlâk yasası" (*maxim*), Hegel'in toplum ve devlet anlayışı böyle bir anlama sahiptir. Postmodernizm, başkalarına kendi değerlerini empoze etmeye kalkışmaz, onların kendi değerlerinin olabileceğini kabul eder, kendi değerlerini başkalarına empoze etmenin etik ve şiddet içerikli boyutlarına dikkat çeker. Savaşlar, katliamlar, toplama kampları, sürgünler, bütün bunlar şiddetin göstergeleridir. Aslında herkese sunabileceği değerler de ortaya koymaz, sadece mevcut değerlerin, onların değerliliğini, geçerliliğini sorgulamadan ifadesini savunur. Bu şekilde, modernizmin neredeyse üzerinde matematiksel bir kesinlikle konuştuğu kavram ve değerler merkezi konumlarını yitirirler ve giderek "insan her şeyin ölçüsüdür" diyen sofistik görüş yeniden ağırlık kazanmaya başlar. Bu durumda benim görüşüm benim için geçerlidir, benim değerim benim açımdan anlamlıdır, yaklaşımı ağırlık kazanır. Postmodern tutum bir dayatmaya yer bırakmaz, "benim görüşüm senin de görüşün olmalıdır", "benim değerlerim senin de değerlerindir", "bu kesin ve mutlaktır, tartışılamaz" türünden cümleler kurmaz, bu tür ilkelere yer vermez. Bu tutum, genel geçer bilgi ve değerlerin olamayacağını savunan sofistlerin görüşlerinin yirminci yüzyılın sonlarına doğru yeniden ortaya çıkması demektir. Konu bu şekilde ortaya konulursa, bu durumda, her şeyin bir ölçüsünün, kavramının ve geçerli bilgisinin olması gerektiğini savunan Sokrates'in, modernist bir pencereden bize baktığı görülebilir.

2.4. Toplumsal ve Siyasi Temel: Modernizm, bir bilim ve felsefe anlayışı olduğu kadar bir toplum ve devlet anlayışıdır da. Modern, şimdiye işaret eden bir kavramdır. Zamansal olarak yeniyi ifade eder. Ancak, gündelik kullanımda bile, modern olanın içinde, şimdi ile geçmiş bir zıtlaşma içinde ortaya çıkar. Modernin varlık gerekçesi geçmişle zıtlık oluşturmasıdır. Zamansal olarak şimdide bulunanı değil, zamanın "geçerli" ve "ilerici" değerlerini ifade eder. Bu "ilerici" değerler, geçmişin değerleriyle bir polemik de oluştururlar. Bu anlamda kendi haklılığı ve doğruluğu yönünde kuşku götürmez bir inanca sahiptir. Bu inancı bir görüş ve felsefe olmanın ötesine götürerek bir ideoloji hâline getirdiği de olur. Kendi dışındakileri ötekileştirmesinde bu ideolojik tutum öne çıkar. Postmodernizm, geleneğe açıklığı ile modernizmin yadsıdığı geçmişe ve geçmişe ait değerlere yeniden imkân tanır. Farklılıklar, alt kimlik ve değerler yadsınmaz. Her bir tarzın, her bir değerin postmodern doku içinde yeri vardır. Dinsel duygu için de aynı şey söylenebilir. Modernizm, kilisenin bilim,

felsefe, din ve toplum üzerindeki, asırlar boyunca süren denetim ve baskısına tepki göstererek bilimi, hukuku, toplumu, felsefeyi, sanatı ve devlet yönetimini bu erkin güdümünden bağımsızlaştırma girişimleri, kendi mantığı içinde anlaşılabilecek bir şeydir. Kimi filozofların, 17. yüzyılda bile korkularından eserlerine kendi adlarını yazamadıkları düşünülürse (sözgelimi John Locke, *Hoşgörü Üzerine Bir Mektup* (*A Letter Concerning Toleration*)'unu ilk baskısında yazar ismi kullanmamıştır) kilise erkinin o dönemde bile insanlar, onların düşünme ve algılama biçimleri üzerinde ne denli etkili olduğu görülebilir. Aydınlanma dinin birey, toplum, devlet üzerindeki konumunun da sorgulandığı bir dönemdir. Bu sorgulama sonunda seküler bir yapı ortaya çıkar. Din toplumun, insanların, devletlerin üzerindeki geleneksel güç ve konumunu yitirir. Belki de en önemlisi, Kant'ın "aklın ergenliği" olarak nitelediği durumdur: "*Aydınlanma*, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir *ergin olmama* durumundan kurtulmasıdır. Bu *ergin olmayış* durumu ise insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa *insan kendi suçu ile* düşmüştür, bunun nedeni de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır. *Sapere aude*! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster!"[13] Postmodernizm, modernizmle birlikte toplumdan, aklın işleyişi üzerindeki denetimci konumundan uzaklaştırılan dini duygunun ifadesine imkân tanır. Postmodernizmin bu tutumu dine karşı bir eğilim değil, yalnızca "her şey gider", "hem o, hem de o" anlayışının bir gereğidir. Bu açıdan bakıldığında postmodernizm, modernizmin yaptığı gibi yeni değerler sunmaz, yaptığı şey kişisel değerlerin ifadesine imkân tanımasıdır. Bu durumda, eşlerin dini nikâh kıydırama hakkı ile eşcinsellerin birbirleriyle evlenebilme hakkı aynı özgürlük alanı içinde yer alır.

Toplumsal temel içinde ifade edilebilecek bir başka modernist tema da, insan hak ve değerlerinin öne çıkarılmasıdır. Bu hümanist tutumu, insanın Tanrısal bir kaynağa götürülmeden, toplum içindeki yer ve statüsüne, soy ve asaletine bakılmaksızın bizzat insan olduğundan ötürü bir değere sahip olması anlayışı olarak özetleyebiliriz. Bu anlayış, "insanın kendi başına amaç olduğu, hiç bir zaman bir kimse tarafından araç hâline getirilemeyeceği" şeklinde Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ifade bulur.[14] Ayrıca insan hakları beyannamelerinde de din, dil, ırk farkına bakılmaksızın her bir insanın değerli ve eşit haklara sahip olduğu anlayışına yer verilir.

3. Postmodern Estetik

Modernizm varlık, bilim, ahlâk, toplum ve devlet felsefesinde ortaya koyduğu görüşlere paralel olarak sanat alanında da benzer bir tutum geliştirir. Bu anlayışın ilk ifadesi, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde görülebilir. Buna göre sanat evrensel bir değer olarak temellendirilmeye çalışılır, "amacı kendi içinde olan" (*autotelos*) bir etkinlik olarak ortaya konulur. Bunun ifadesi olarak, daha ilk çağdan beri süregelen güzel-iyi (*kalokagathia*) anlayışı terk edilerek iyi ahlâkın, güzel sanatın değeri olarak temellendirilir.[15] Buna göre, güzel etik ya da dinsel bir kavram değil, onlardan bağımsız sanatsal ve estetik bir kategoridir. Sanatın kendi içinde ve kendi başına bir değer hâline gelmesi, gelişmelere ve yenilikçi hareketlere neden olur. Bu avangart hareketler dadaist ve sürrealistlerde doruk noktasına ulaşır. Aristoteles'in modern sanata da egemen olan bir görüşü vardır. Bu, bütünlük, ahenk ve ölçü fikirdir.[16] Ölçülülük, anlamlılık, algılanabilirlik, bütünlük, nedensellik, bu anlayışın yansımalarından biridir. Postmodernizmde, görselliği, görüntüyü öne çıkaran bir estetik anlayış söz konusudur. Postmodern sanat, özü değil görüntüyü, derinliği değil yüzeyselliği

[13] Immanuel Kant, *Seçilmiş Yazılar*, çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 213.
[14] Immanuel Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F. Akatlı, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1980, s. 143.
[15] Immanuel Kant, *Critique Judgement*, trans. J. Creed Meredith, Oxford University Press, Oxford, 1980, s. 46.
[16] Aristoteles, *Poetika*, s. 27-28.

amaçlar. Görüntünün ne anlama geldiği, hangi özü temsil ettiği sorulmaz. Bu nedenle, postmodern estetiğin yazılı sanatlardan çok görsel sanatlarla ilişki içinde olduğu, "görsel bir hassasiyet" arz ettiği,[17] kendi estetik anlayışını mimari, resim, sinema gibi görsel sanatlarla ortaya koyduğu söylenebilir. Görsel sanat ifadesi, görüntü ve gerçek arasındaki ilişkiyi, estetik bir sorun olarak gündeme getirir. Dolayısıyla postmodern estetik, hep bir ontoloji sorunuyla birlikte var olur. Bu sorunun esasını görüntünün temsil ettiği varlık alanının belirsiz hâle gelmesi oluşturur. Postmodern ontolojide söz ve görüntü, bu şekilde gerçeğin yerini alır, gerçeği olmayan söz, görüntü ve göstergeler giderek gerçeğin önüne çıkar. Gerçekliği sorgulanmayan bir alan oluşur. Bu da, postmodern yapıtta yapay bir varlık alanının oluşmasına neden olur. Bu bir ciddiyet yitimidir aynı zamanda. Modernizm, ciddiyeti öne çıkarırken postmodernist gülünç olmaktan çekinmez, eseri ciddiyetten arındırır, dalga geçebilme becerisi gösterir.

Modern sanat öncelikle ussaldır. Aklı ve mantığı ikna eder. Onun neden öyle olduğunu, neden öyle olması gerektiğini anlarız. Postmodern ise neden sunmaz, ikna etmeye çalışmaz. Yapılan çalışmalarda rasyonal olma amacı gütmez, aklı şaşırtmaktan ve hayrete düşürmekten hoşlanır. İnsan şunu söyleyebilir: Olay vardır, hadise yaşanmıştır. Ama olayı neden ve sonuçları ile bir bütün olarak veren mantıksal çerçeve, anlaşılabilir ve algılanabilir bir bütünlük yoktur. Gözümüzün önünde duran şey, bize bir anlam kazandırmaktan ziyade bizden kendisini anlamlandırmamızı ister. Modern dünya tanımlanmış, açıklanmış "belirli" bir dünyadır. Postmodern dünya ise tanımlanmamış, belirlenmemiş, açıklanmamış "sisli" bir dünyadır. Bu sisli dünyanın içinde öznel ve tekil bakışlar, çoğul anlamlar, belirsizlikler dolaşmaktadır. Bu da normaldir. Zira "belirli"yi yok edersek belirsiz, tek anlamlıya karşı çıkarsak çok anlamlı, bütünü kırarsak çok parçalı, aklı yadsırsak saçma olmanla yüzleşmemiz kaçınılmaz olur. Modernizmin yüce, asil, güzel, simetrik, rasyonel görkemli değerleri karşısında, postmodernizm popüler, gündelik, tüketilebilir, yüzeysel değerleri öne çıkarır, ticari değerle sanat birbirine yaklaşır. Sanatla hayat iç içe geçer. Sanatsal bakış, estetize edilmiş ticari objelere dönüşür. Modernizmin seçkinci galeri ve sanat anlayışının yerine, sanatsal doku sokaklara, marketlere, kozmetikçilere, eczanelere kadar girer. Bu postmodernist tutum yüce, rasyonel, ölçülü, görkemli, seçkin, avangard, gibi modernist değerleri tahtından eder. Postmodernizmde bütün değil, bütünü oluşturan öğeler öne çıkar. Bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanma, postmodern algıya giderek şizofrenik bir karakter kazandırır. Şu ifade postmodernizmin karakterini gösterdiği gibi, postmodern estetiği de aydınlatır: "Baudrillard sanat alanında, olanaklı tüm sanatsal biçimlerin ve işlevlerin tükendiğini iddia eder. Teori de kendisini tüketmiştir. Böylece, postmodern, 'bundan böyle olanaklı tanımların olmadığı bir evrenin' karakteristiğidir. 'Her şey olupbitti. Olanaklılıkların uç noktasına varıldı. Her şey kendi kendisini imha etti. Bütün bir evreni yapıbozumuna uğrattı. O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılacak tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak –işte bu postmoderndir."[18]

Postmodern estetik, yeni bir değer üretmekten çok, üretilen değerleri değersizleştirerek, hafife alarak yeni bir üretimde bulunur. Bu sanatın dünyası gerçeklik alanı değil, üretilen bir dünyadır, yapay bir dünyadır. Böylece, gerçeklikle arasında bir başka varlık alanı bulunur. O, Platoncu deyişle, varlığı değil, varlığın temsilini (*representation*) konu edinir. Dolayısıyla postmodernist estetiğin ontolojik temeli havadadır, hatta bir temeli olduğu bile söylenemez. Bu da olağandır, zira o bir öz ve temel ortaya koyma iddiasında değildir, aksine temel denilen yeri açarak bir özün ve temelin olamayacağını gösterme çabasındadır. Foucault'nun, Baudrillard'ın, Derrida'nın ortaya koymak istedikleri de budur. Pastiş, kitsch, simülark, kolaj, montaj gibi ifadeler, bu parçalanmış algılama biçiminin estetik ifadeleridir. Pastiş (*pastiche*), farklı ses, şekil, simge, obje ve yazıları bir metin, bir kompozisyon içinde bir araya

[17] Recep Şentürk, *Postmodern Kaos & Sinema*, İz Yayınları, İstanbul, s. 117.
[18] Steven Best - Dougals Kellner, a.g.e., 160.

getirmektir. Bir sanatçıyı (yazar, besteci, ressam) veya bir sanat eserini öykünme, taklit etme, bu şekilde yeni bir yapı, yeni bir kompozisyon oluşturma yaklaşımı olarak da açıklanabilir. Görsel, işitsel ve yazınsal hemen hemen bütün sanat alanlarında kullanılabilen bir tarzdır. Kitş (*kitsch*), "sanatsız edebiyat, değersiz sanat, değersiz eser, iyinin kötü taklidi" gibi anlamlarıyla postmodern estetik içinde bir tarz, bir üretim biçimi olarak yer bulur. Simülark, simülasyon kavramlarına tam bir sınır çizilemese de, "düzmece, gerçek yerine konan, yapmacık, sahte şey" gibi ifadeler, onların anlam dünyasına yaklaşmamızı sağlayabilir. Ama "simülakrlar gerçeğin yerini de almışlardır."[19] Baudrillard tarafından işlenen bu kavramlar, sanat estetik, medya ve iletişim alanlarında görüntü ve gerçek arasındaki ilişki sorunsalını da gündeme getirir. Pastiş, kitsch, simülark, kolaj, montaj ve metinlerarasılık (*intertextuality*) birbiriyle örtüşen, hatta birbirlerini gerekli kılan kavramlardır.

Bu nedenle postmodern estetikte, düzen, sıra, silsile olmaması gerekir. O tam da düzenin, sıranın ve silsilenin mantıksal bağını yitirilmesi durumunda ortaya çıkar. Tam da bunun için postmoderndir. Bir yerde, bir konumda (*topos*) bile değildir. Çünkü ne tezdir, ne antitezdir. Belki de sadece "saçılmış" (*dissemination*) olduğu söylenebilir.[20] Bu nedenle yer-yurt duygusundan uzaktır. Onu kendi mekânı, kendi konumu içinde algılayamayız. Zira ne metin, ne de metnin oluşturucusu ve alılmayıcısı "belirli" bir konumdadır. Değişik durumlar karşısında değişik hâllere giren bir "ben-merkezcilik" söz konusudur. Bunun başlıca ifadesi dil ve deneyimin kendi anlam örgüsü içinde ileri çıkmamasıdır. Bu deneyimde dil nesnelliğini yitirerek öznelleşir. Artık anlaşılan anlam, yazarın kastettiği anlam olmayabilir, olması da gerekmez. Yazarın niyeti her zaman belirli bir bulanıklık, öznellik, bireysellik içinde bize ulaşır. Ve bizim anladığımız, yazarın maksadı değil, kendi anlamımızdır. Okurken, izlerken metinden kendi anlamımızı üretiriz. Yazar bizde bir anlam dünyası inşa etmez, olsa olsa bize kendi anlamımızı keşfetme fırsatı verir. Görüleceği gibi postmodern yapıt kuralsızlığı içinde kendi kuralı olmaya doğru giden bir denemedir. Bu nedenle önceden nasıl olacağı, nereye gideceği, nereye varacağı kestirilemez. Bunu anlamak için Derrida'nın dediği gibi, "kalemi ele almak gerekir", bir anlamı üretmek ya da şerh etmek için değil, yola düşmek, kalemin neler yazacağını gözlemek için. Bilincin özgür hareket ve dalgalanmaları, bu doğaçlama yaratım, kendi yolunu da bulacaktır.

Postmodern estetik açısından söylersek, popüler kültür ortamında, ölçü, ahenk, simetri, gerçeklik, rasyonalite değerlerini yansıtan bir sanat eseri üretmemize gerek yoktur. Zira postmodern kültür, bir magazin ve televizyon kültürüdür, imajların, görüntülerin havada uçuştuğu, hızla gelip geçtiği bir kültürdür. Yeni değerler üretmek yerine, üretilenlerin benzerlerinin yapılması, yeniden üretimi söz konusu olur. Kolaj, montaj, pastiş, kitsh, simülakr (benzerinin üretilmesi) postmodernist estetiğin en önemli özelliği gibi görünmektedir. Bir başka konu da daha önce üretilen sanat eserlerine yapılan göndermelerde, yeni bir kompozisyon içinde ortaya çıkan ironik ve parodik tarzdır, Mona Lisa'ya bıyık takmak, pisuvarı sanat eseri diye sergilemek, meşhur tablolara atıfta bulunmak gibi. Postmodernist pastişte, modernizmin seçkinci tutumu ortadan kalkar. Artık bir uzmanlar grubu değil, herkes sanatla uğraşabilir, sanat eseri üzerinde konuşabilir. Bu durumda galerilerde sergilenen eserlerin ne kadar sanat eseri olduğu da sorgulanabilir. Zira bunlar bir sanat eseri olmaktan ziyade reklâm afişlerini andırmaktadır. Bu da Baudrillard'ın sözünü ettiği, "transestetik"le bağdaşmaktadır. Transestetik, ekonomiden politikaya, estetiğin gündelik hayatın neredeyse her alanına girerek kendi özgün ve özerk konumunu kaybetmesine gönderme yapan bir kavramdır.[21] Belirli kişilerin gittiği sanat galerileri, belirli kişilerin okuduğu kitaplar, belirli kişilerin seyrettiği filimler değil, herkesin okuyabileceği,

[19] Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, 13.
[20] Jacques Derrida, "Tezin Zamanı", çev. Melih Başaran, *Felsefelogos,* Yıl: 2000, Sayı: 10, s. 31-42, s. 36.

[21] Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 22.

seyredebileceği, izleyebileceği sanat eserleri söz konusudur artık. Böylece postmodern estetik durum, herkesin, sıradan insanların bile kendisine katılabileceği, hakkında konuşabileceği bir etkinlik durumuna gelir. Kuşkusuz bu estetik durum, ekonomik bir değer de taşır, en azından rakamcılar, kozmetikçiler, tekstilciler, hamburgerciler, dönerciler açısından.

3.1. Postmodern Mimari: Harvey, modernistlerin, mekânı toplumsal amaçlar için şekillendirilecek bir yer olarak gördüklerinden söz eder. Gerçekten de**,** İkinci Dünya savaşından yersiz yurtsuz olarak çıkan kişileri iskân etmek için yapılan sosyal konutlar, yeni bir mimari anlayışını doğurmuştur: Çok katlı, dar koridorlu, dar odalı, mümkün olduğu kadar fazla insanı alabilecek bir yapı tarzı, bir "barınma makinesi." 1960'larda, daha çok bir edebiyat ve sanat eleştirisi olarak belirginlik kazanan postmodernizm, bir mimari tarz olarak, 1970'lerde, temel maddesi beton, demir ve cam olan bu modernist ve işlevci yapıların yıkımı ile kendini hissettirmiştir. "Modern hareketin can çekişmesini tarihe kaydederek popülerleştirenlerden en tanınmışı ve postmodern bir mimarinin sözcülerinden olan Charles Jencks, modern mimarinin sembolik ölüm anını 15 Temmuz 1972'de öğleden sonra 3:32 olarak tespit ediyor. Bu tarih ve dakikada St. Luis'in Pritt-İgoe Binasının (Misoru Yamaski tarafından 1950'lerde inşa edilmişti) kalın dilimler şeklindeki birkaç bloğu dinamitlendi ve binanın çöküşü akşam haberlerinde dramatik bir tarzda gösterildi. Le Corbusier'in 1920'lerin tipik teknolojik zindeliği içinde modern hayat makinesi yaşanmaz hâle gelmişti, modernist tecrübe eskimiş görünüyordu."[22] Camın, betonun, süssüz ve işlevsel bileşkesinden oluşan modern mimari, yerel tarzları, kültürel farkları yansıtmaz. Toplu konut, toplu yaşam alanları, sosyal konutlar, gökdelenler, modernizmin simetrik, statik, işlevci, verimlilik esasına dayalı mimari anlayışını yansıtırlar. Postmodern mimari ise geleneksel mimari form, bölgesel ve kültürel mimari biçimlere açıktır, çevresel doku ile uyum içinde olmaya özen gösterir. Charles Jencks tarafından ortaya atılan "çift kodlama" (*double coding*) modern tekniklerle geleneksel mimari tarzın sentezini ifade eder. Modernizmle terk edilen bezemelere, tekniklere yeniden dönülür, tarihsel figür ve biçimler kullanılır. Sözgelimi Robert Venturi, mermerin, sütunların, Roma mimarisinden alınan süs, motif ve şekillerin kullanıldığı bazı binalara imza atar. Yeni form denemeleri, simgesel biçim arayışları da postmodern mimarinin özellikleri arasındadır.

Jencks, "Postmodern Mimari ve Zaman Füzyonu" adlı makalesinde, postmodern mimariyi dört dönemde inceler.[23] 1960-1970 arası dönemde, tarihsel şehrin yok edilişine bir tepki söz konusudur. Bu dönemde Jane Jacobs, yayınladığı *Büyük Amerikan Kentlerinin Ölümü ve Yaşamı* (*The Death and Life of Great American Cities*) adlı kitabında modernist kent anlayışına karşı bir eleştiri ortaya koyar. Buna göre kent, yalnız "yalınlığın" ya da "düzene sokulmamış karmaşıklığın" istatistiği sorunu olmayıp daha çok "organize bir karmaşıklık"sorunudur. Bu aşamanın ikinci adımını Robert Venturi'nin *Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki* (*Complexity and Contradiction in Architecture*) adlı eseri oluşturur. Venturi, bu eserinde, tarihsel bilincin mimariye sağlayabileceği katkıları araştırır. Bu katkı çeşitli mimari sorunların çözülmesinde ortaya çıkar. Postmodern mimarinin gelişim aşamalarından ikincisi, 1972-1978 arasında ortaya çıkan pluralist dönemdir. "Dil oyunları"nın denendiği bu dönemde, postmodernizmin ilk önemli eserleri ortaya çıkar. Üsluplar birleşik bir bütünlük değil, diğerleriyle bir karşıtlık ve gerilim oluştururlar. 1978-1985 arasındaki üçüncü dönemde ise postmodern mimarinin kamusal, umumi, mesleki binaları (otel, sinema, müze gibi) ortaya çıkar. Dördüncü aşama ise 1985'ten günümüze kadar gelen aşamadır. Bu aşamada önceki devasa beton bloklara bir tepki olarak küçük yapı ve mimari biçimleri

---

[22] Andreas Huyssen, "Postmodernin Haritasını Yapmak", *Modernite Versus Postmodernite*'de, s. 207-235, çeviri ve derleme: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, s. 213.

[23] Charles Jencks, "Post-modern Architecture and Time Fusion", in *International Postmodernism Theory and Practice, e*d. Hans Bertenso, Douwe Fokkema, pp.123-128, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia, 1997: 123-126.

denenir. Harvey, yukarıda alıntıladığımız yazısının devamında, postmodern mekân algısını, Kant'ın "amacı kendi içinde olma" (*auto telos*) diye özetleyebileceğimiz estetik tavrını çağrıştıracak tarzda, "güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi dışında hiçbir çıkar gözetmeyen", "toplumsal amaçlarla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik ilke ve hedeflere göre belirlenen", sonuçta "bağımsız ve özerk" bir şey olarak belirler.[24] Bu da modernist işlevciliğin karşısında yer alan bir tutumdur.

3.2. Postmodern Resim: Edward Munch'un *Çığlık* adlı tablosu, modernizm ve postmodernizm arasındaki sınır olarak görülebilir. *Çığlık*'ta ortaya çıkan, modernizme verilen tepkidir. Onda, modernizmin ilerleme, rasyonalite, gelişim, evrim, bilimsellik, insanın saygınlığı fikrinin gerçek olmadığı, aksine insanın bir gerilim, dehşet ve korku çukuruna yuvarlandığı duygusu öne çıkar. Görülen, hümanist değerler değil, apaçık bir cinnet hâlidir. Sınırın postmodern tarafında, bu cinnetten sonra akıl, mantık ve gerçeklik değerini kaybeder, ortaya çıkan absürdite etrafında bir reklâm ve pazar kültürü oluşur. Estetik değerdeki belirsizlik, değer yitişi aynı zamanda hakikat anlayışıyla paraleldir. Bu hakikat kuramıyla ortak anlamın yitirildiği, sınırların silikleştiği ortadadır.

Postmodern resim alanında öne çıkmış isimlerden söz edebiliriz: Paul Klee, Andy Warhol ve Robert Rauschenberg. Warhol'un eserleri neredeyse tümüyle gündelik tüketim maddelerine, (sanki) onların afişlenmesi çalışmalarına, popüler figür ve yüzlere ayrılmıştır. Rauschenberg'de de tanınmış figürlere, çalışmalara, konulara, olaylara ve simalara göndermeler vardır. Klasik eserlerden devşirilen figür ve fragmanlar, yeni bir kompozisyon içinde bir araya getirilerek yeniden üretilir. Tablodaki gerçeklik, düzenli ve sahici bir bütünlük sunmaz. Yapay, kurmaca ve tuhaf bir görünüm söz konusudur. Bu tutum, giderek sanatsal tavırdan uzaklaşarak, üretilmiş değerleri, öne çıkmış yapıtları, tüketim nesnelerini, popüler simaları (sinemadan, müzik ve siyaset alanından olabilir) ironik ve parodik bir tarzda, pastiş, montaj ve kolaj tekniğini de kullanarak yeniden üretmeyi hedefler. Bu bir "ciddiyetten arındırma", "gülünç hâle getirme", "saygınlığını kırma" girişimidir aynı zamanda. Örnek olarak Warhol'ün *Elmas Tozlu Ayakkabılar* adlı çalışmasını gösterebiliriz. Bu çalışma muhtemelen Van Gogh'un bir köylü kadının ayakkabılarını konu edindiği *Ayakkabılı Natürmort* isimli çalışmasına atıfta bulunan parodik, ironik bir pastiş, bir simülakrdır. Warhol'ün ayakkabılarında, varoluş ortaya çıkmaz. Ortada bir yaşamamışlık, bir yaşanmamışlık vardır. Bu bir boşluk ve anlamsızlık duygusu yaratır alımlayıcıda. Van Gogh'un tablosunda, ayakkabılardaki (Heidegger'in de dikkat çektiği) varoluşsal anlam, eskiyen ve yıpranan yüzeyde kendini sergileyen varoluşsal tecrübe, bir köylü kadınının tüm yaşamını baştan sona özetler gibidir. Van Gogh'un konu ettiği ayakkabılardaki anlam Warhol'un çalışmasında tüm anlamını yitirir. Postmodernizm tarafından ortaya konulan modern sanatın eleştirisinde modern sanatın ciddiyetinin sarsılarak zayıflatılması söz konusudur. Bu, Marcel Duchamp'ın bıyıklı ve sakallı Monna Lisa tablosunda da görülebilir. *Ayakkabılı Natürmort*'ta görülen köylü kadının ayakkabılarındaki varoluşsal doku, *Elmas Tozlu Ayakkabılar*'da neredeyse çağdaş dünyanın ticari değer taşıyan bir reklâm afişine dönüşür. Jameson, iki ayakkabı arasında şöyle bir ayrım yapar: Andy Warhol'ün *Elmas Tozlu Ayakkabılar*'ının Van Gogh'un ayakkabılarının dolaysızlığıyla bize seslendiği açık: hatta bana öyle geliyor ki aslında bize hiç seslenmiyorlar."[25] Bir ütünün, makasın, herhangi bir sıradan objenin sanat eseri olarak algılanması, hele hele reklâmların ısrarlı vurgusu dadaist ve sürrealist sanatçılara iyi bir malzeme oluşturmuştur. Warhol'ün, *Çorba Konservesi* adlı eserinde sıradan ticari nesneleri sanat eseri gibi sergileyen tavrı, modern sanatın "yüce",

[24] David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell Publishing, Cambridge – Oxford, 2000, s. 66.

[25] Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", çev. Deniz Erksan, *Postmodernizm*'de, derleyen: Nemci Zeka, s. 59-116, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 67.

"soylu", "güzel", "simetrik" gibi değerlerine karşı bir eleştiri olarak görülebilir. Sanat eserinin ticari bir reklâm afişi tarzında şekillendiği, sergilendiği bu postmodernist tutumda sanatsal güzelliğe yönelik üretici bir duyarlılıktan çok satışa, sürüme, pazarlamaya dönük bir bakış öne çıkar. Öyle ki, kimi durumda, modası geçmiş, sezonunu tamamlamış ürünleri ucuz fiyata elinden çıkarmaya çalışan bir işportacı tezgâhının karşısındaymış gibi hissederiz kendimizi. Bu bir market ve ticaret kültürüdür. Hiçbir şeyin hatırı ve hatırası yoktur. İçimizde şu duygu vardır: "Bu da bir modadır, bu da eskiyecektir, sonuçta bu da geçecektir." Sanatsal değer geri plandadır. Sanatsal değer de sanatla birlikte metadır. Jameson'un dediği gibi, "Warhol'ün çalışmaları tümüyle metalaştırma üzerinde odaklanmış" gibi görünür.[26]

3.3. Postmodern Edebiyat: Modern edebiyatın rasyonel, simetrik, açıklık, anlaşılabilirlik yönü bilinçaltını unutturmuştur. Postmodern estetik, sürrealizmin başlattığı bilinçaltı yolculuğunu sürdürür. Bu da düşsel renklerin, seslerin, tutkuların, korkuların, arzuların, rüyaların, iç içe geçtiği bir sanatsal form ortaya koyar. Dolayısıyla postmodern sanata "bu neden böyle" diye soramayız, zira onda bu soruya verecek bir cevap yoktur. Ama aynı soruyu modern sanata sorabiliriz. Çünkü modern estetikte bu sorunun cevabı vardır. Bir fotoğraf titizliği içinde net, anlamlı ve anlaşılabilir bir dünya tasarımı sunan modern sanat, eserin (metnin, tablonun, kompozisyonun, filmin, müzik eserinin) içinde her nesnenin bir yeri vardır. Fakat postmodern estetikte böyle değildir. Orada parçayı tanımlayacak ve anlamlandıracak bütünlük duygusu yoktur, ya da zayıftır. Neden-sonuç ilişkisi ikincil plandadır. Fragmanlar, iç içe geçer, üst üste yığılır. Alımlayıcı açısından eseri anlamlı kılan daha çok kendisindeki ruh hâlidir. Böylece okuyucu da tıpkı yazar gibi eserin dünyasına katılır. Zira yazar okuyucuya alanı, tanımı ve sınırı belirli olan bir durumdan, "belirli" bir anlamdan söz etmez. Olay örgüsü, nedensellik bağı içinde bir silsile ve mantıksal örgü izlemez. Yapıt, anlam sınırları belirlenmiş bir evren sunmaz. Her zaman kendi anlam ufkumuza, kendi yorum ve kurgumuza ulaşabileceğimiz yolu gösterir. Bunun bir nedeni de postmodernist yapıtın niteliğidir. Postmodern edebiyat ürünü, pek çok metne ve türe göndermede bulunarak, onlarla ilişki içinde ortaya çıkar. Metinlerarasılık kavramı, farklı metinlerin ve türlerin bir araya gelerek yeni bir metin oluşturmasına imkân tanır. Pastij, kolaj ve montaj tekniği, edebiyatta metinlerarasılık kavramıyla meşrulaşır. Buna göre bir metin, farklı metinlerin bileşkesidir. Metinlerin birbirlerinden bağımsız olmaları mümkün değildir. Metinlerarasılık, metinler arasındaki ilişki ve etkileşimi ifade eder, ama aynı zamanda metnin oluşumunda okuyucunun aktif katkısını da ifade eder. Böylece, (neredeyse) yazar ölür ve yerine okuyucu geçer. Artık sanat eseri okuyucunun kendi anlamını türetebilmesinin bir bahanesi, bir vesilesidir. Asıl olan kişinin ona kendisini ekleyebilmesi, yansıtabilmesi ve katabilmesidir. Anlam okuyucunun, izleyicinin (alımlayıcının) algıladığı, kendisini metne kattığı gibidir. Zira metin onun zihninde hâlâ diğer metinlerle iç içe geçmeye ve yeni metinler oluşturmaya devam eder. Postmodernizmin edebiyattaki örnekleri, hatta postmodern düşünceyi esinleyenler arasında Borges gösterilir.[27] Marquez, Umberto Eco, Italo Calvino, Salman Rüşdi, Oğuz Atay, Orhan Pamuk bu tarz ürünler veren yazarlar arasındadır. Türk edebiyatında postmodernist algının, özellikle seksenli yıllardan sonra ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Bu algı, yeni kuşak edebiyatçılarında baskın bir karakter gösterir.

Edebiyat alanında postmodern algının cisimleştiği türlerden ikisi absürt tiyatro ve yeni romandır. Bunlar, yaşanan şiddet, terör ve küresel savaşlar karşısındaki yılgınlığın ifadesi olarak görülebilir. Sanki "yok gibi" var olan insanlar, modern yaşamın ortaya çıkardığı bilim, rasyonalite, seçkincilik, insanın saygınlığı gibi etik, estetik ve bilimsel değerler karşısındaki hiçleşmişliğin bilinci olarak dışa yansırlar. Yaşam ve ölüm, varlık ve hiçlik arasındaki çizgilerin silikleştiği bu varlık alanında, insanı, gerçekten var olduğuna, önemli ve

[26] Fredric Jameson, *a.g.e.*, s. 69.
[27] Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s.13.

vazgeçilmez olduğuna, dahası (Kant'ın ifadesiyle söylersek) "kendi içinde bir amaç olduğuna" ne ikna edebilecektir? İnsanlığın gelişmesi ve ilerlemesi projesi, aklın oluşturduğu aydınlık yok olunca, iki savaş ile kararınca, insan, yalnız modernizmin söylemlerine karşı değil, kendine ve Tanrı'ya karşı duymuş olduğu güveni de yitirmiştir. Yeni roman ve absürt tiyatro bu bulanık duyguların esinini bol bol taşır. Beckett, Ionesco, Genet'in belli başlı temalarında, yaşamın saçmalığı, akıl dışılığı, nedensizliği, anlamsızlığı duygusu yoğun bir şekilde ortaya çıkar. Bilinemeyen, açıklanamayan, yalnızlık ve iletişimsizlik, yüce ve soylu duygulardan uzaklaşma, küçülme, değersizleşme de böyledir.

3.4. Postmodernizm ve Sinema: Sinema, postmodernist sanat ve kültür anlayışının somutlaştığı alanların başında gelir. Bunun nedeni, ontolojik olarak görüntüye gereksinim duymasıdır. Postmodernizm bir öz ortaya koyma iddiasında olmadığı için kendisini daha çok görüntü vasıtasıyla ortaya koyar. Resim, mimari, sinema, gerçekliğin ne olduğunu sorgulamayan bu görüntüsel olguyu yansıtır. Yalnız sinema filimlerinin değil, televizyon dizilerinin de çoğalması, bunların istendiğinde elektronik ortamda üretilip seyredilebilmesi, postmodernist etik, estetik değerlerin yaygınlaşmasını sağladığı kadar, bu kültürün görsel alandaki ifadesine de imkân tanır. Lynch'in *Mavi Kadife*, Coppola'nın *Siyam Balığı* gibi filmleri, postmodernist algıyı yansıtan örneklerdir. Fatih Akın'ın, tatminsizlik, anlamsızlık, hatırlayış, yalnızlık, etnisite, kültürel farklılaşma, erotizm gibi temaları öne çıkaran *Duvara Karşı* filmi de yerli örnekler arasında görülebilir. Kartal Tibet'in *Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu*, yapay ve fantastik yapısı, geçmişteki bir örneğe (*Dünyayı Kurtaran Adam*) yaptığı gönderme ile postmodernist öğeler taşır. "Geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme, açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması, tüketim kültürü, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar" yalnızca edebiyatta değil, sinemada da ortaya çıkan postmodernist algının nitelikleri arasındadır.[28] Postmodernist sinema, ileri modernizme karşı popülist bir tepki ortaya koyar. Belgesel tarzla sunumun/temsilin yapıbozumu (*deconstruction*), anlatı tarzıyla da bir kültür aktarımı söz konusu olur.[29]

3.5. Postmodern Müzik: Benzer deneyimler, müzik alanında da yaşanmıştır. Postmodern müziğin öncülerinden John Cage'in deneyimi bunun örneğidir. Cage, müzik aletlerinin kullanımındaki ölçü tanımaz tutumuyla müzikteki değişimin öncülüğünü yapar. Elektronik müzik aletlerinin yanında, farklı objelerden çıkan sesleri de müziğe katar, "abartılmış çirkin sessizliklere değer verir."[30] Çalışmalarında "sesleri bir araya getirmenin yeni biçimlerini bulmaya çalıştığını" söyler. Bunlar arasında gerilim, akortsuzluk, müzik aletlerinin gıcırtıları, sez düzensizlikleri yanında "müzikal sayılmayan aletlerle müzik yapmak" da vardır. Sözgelimi, "Konserve kutusundan radyolara, otomobil frenlerinden mutfak kapılarına her şeyden orkestralar oluşturur." Kendi müziğini tanımlayabilecek kavramsal yapıyı şu şekilde özetler: "Metot, yapı, disiplin, notasyon, belirsizlik, özünü anlama, adanma, koşullar."[31] Bu kavramsal yapı bir grup profesyonel müzisyene verdiği dersler sayesinde ortaya çıkmıştır.

Değerlendirme

[28] S. Büyükdüvenci, – R. Öztürk, *Postmodernizm ve Sinema*, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s. 22.

[29] J. Peterson, "Postmodernism and Cinema", in *International Postmodernism Theory and Practice*, ed. Hans Bertenso, Douwe Fokkema, pp.141-149, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia, 1997, s. 141-148.

[30] Steven Best - Dougals Kellner, a.g.e., 191.

[31] John Cage, "John Cage İle Söyleşi", söyleşiyi yapan: W. Duckworth, çev. Evren Çelik, *Toplumbilim Müzik Özel sayısı,* Yıl: 1999, sayı: 9, s. 103-114, s. 124.

Yazının sonuna gelirken başta sormamız gereken şu soruyu (gecikmeli olarak) sorabiliriz: Postmodernizm nedir? Öncelikle şunu söylemek gerekir: Postmodern ruh hâli, parçalı bir ruh hâlidir, tekliği ve bütünlüğü olan bir ruh hâli değil. Yamalı bohça gibi pek çok rengi, görüşü ve esini kendi içinde taşır. Bu onun eklektik bir yapıda olmasının gereğidir. Sistematik, tutarlı bir postmodern öğretiden söz etmek, postmodernizmi yok etmek olacaktır. Dolayısıyla postmodernizm, "postmodernizm nedir" sorusunu cevaplamak için gerekli olan sistematik özden yoksundur. Bunun böyle olması da gerekir. Zira kendi içinde sistematik, tutarlı bir bütünlük gösterecek bir postmodernist öğreti, modernizmle değil, daha çok kendisiyle çelişecektir. Bu akım içinde görüşler, felsefeler, üsluplar, tarzlar iç içe geçmiştir. Postyapısalcılık, yapıbozum, metinlerarasılık, sürrealizm, dadaizm, pop-art, postmodernizmde harmanlanır. Mimari, sinema, edebiyat, resim gibi sanat dallarıyla bizzat bilginin algılanış biçiminde farklı tarz ve yaklaşımlar ortaya çıkar. Biri nerede biter, diğeri nerede başlar, bu soruların kesin cevapları yoktur. Asıl olan sanatsal ve düşünsel gerçeğin önümüze bir zenginlik, renk ve anlam cümbüşü içinde çıkmasıdır. Kendisini tanımlayacak bir özden yoksun olması, postmodernizmi tanımlayabilecek en güçlü kavram olarak modernizmi öne çıkarır. Bu da onun bir tez değil antitez, bir felsefe olmaktan çok bir felsefenin radikal eleştirisi olduğunu gösterir. Bu açıdan bakıldığında tüm üretiminin merkezini, temel çıkış noktasını, modernizmin eleştirisi ve analizi oluşturur. Bu durum karşısında şu söylenebilir: Postmodernizm, modernizmden tümüyle bir kopuş değildir. Aksine, modernizmin kavram ve değerlerini, eleştirel anlamında da olsa, güçlü bir şekilde kullanır ve modernizmin kavramsal yapısı üzerinde gezinir. Öyle ki, bu ikisi arasındaki devamlılık noktalarının kesintilerden daha fazla olduğu bile söylenebilir. Onlar çoğu kez iç içe geçmiş hâlde bulunurlar. Bu nedenle bir sanat eserinde saf modernist, bir başkasında saf postmodernist tarzı gözlemlemek mümkün değildir. Bu iç içelik zamansal açıdan da söz konusudur. Çünkü modern tarz bitip postmodern tarz başlamamıştır. Bir yanda postmodernizm, öbür yanda modernizm gelişimini sürdürmektedir. "Postmodernizm sözcüğü, tam olarak moderndir, "modernizmin bir parçası"dır.[32] Paz da, "Post-modern adlandırması, modernizmi onaylamanın ve çok modern olduğumuzu beyan etmenin bir yoludur" der.[33]

Burada, "postmodernizm nedir?" sorusu yerine, postmodernizmin doğasına uygun düşecek bir başka soruyu sorabiliriz: *Postmodernizmle ne olmaktadır?* Bu soruyu Batı felsefe tarihinde yapacağımız bir yolculukla cevaplayabiliriz: Bu cevapta M.Ö. 550'li yıllarda mitolojiden kopuş, varlığı rasyonel, gerçekçi, ikna edici bir tarzda yine varlıkla, var olanla açıklamaya çalışan Batı felsefesi ve bu felsefe içinden türeyen Batı uygarlığının kendi kendini türetiş biçimi vardır. Bu türetiş biçimi en açık şekliyle Platon'un diyaloglarında görülebilir: Diyalog, bir savla başlar, sonra bu savı çürütmeye çalışan karşıt savlar ortaya çıkar. Bir sav, başka bir savla güçlenir, bir konum kazanır, bir çevreye kavuşur. Bu durum onu zenginleştirir, yalın bir figür olmaktan çıkararak bir bağlam içine yerleştirir. Savdan, karşı savdan, sentezden geçerek ilerleyen düşünce, sorunu ortadan kaldırmaz, son sözü yine de söylemez. Bu da, yeni denemelere kapının hep açık olduğu anlamına gelir. Buna göre tez, kendini mutlaklaştırmaz, erişilmez ve dokunulmaz kılma çabası göstermez, bunu aklından bile geçirmez. Aksine daha ortaya çıkarken, kendine yönelebilecek tüm eleştirileri, kendi karşısına çıkacak tüm savları öngörür, bunu normal karşılar ve hoşgörülü davranır. Karşı savı, hiçbir zaman kendisine karşı yöneltilmiş bir hakaret, aşağılama, varlığını ortadan kaldırma girişimi olarak görmez. Eleştirilmemeyi, kendi varlığından kendi karşıtını türetememeyi, kendi karşısında çok sayıda karşıt savın çıkmamasını, kendi verimsizliğine ve zayıflığına yorar. Güçlü bir savla ortaya çıkan bir felsefe, kendi özünden verimli bir düşünce geleneği üretir. Bir felsefenin gücünü ve

[32] A. Jacklén, "Science and Religion: Getting Ready for Future." *Zygon*, Year: 2003, Vol. 38, No: 2, s. 220.

[33] Octavio Paz, "Şiir ve Modernite", çev. Nilgün Tutal), ed. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*'de, s. 184-203, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, s. 201.

derinliğini ölçebilecek en önemli ölçüt, etki hâlkasının genişliği ve zenginliğidir. Batı uygarlığının dışındaki kimi uygarlıklarda, fikir hareketlerini kutsallaştırma eğilimi de görülür. Bir sav ortaya çıktığında, eğer etki gücü fazlaysa, etrafında kendisini dokunulmaz, eleştirilmez kılacak bir tutum ortaya çıkar. Bu da düşünceyi, eleştiriye kapalı bir inanç bilgisi hâline getirir. Kendisine inanılan bir bilgi, hiçbir şekilde eleştirilmez, dokunulmaz, el sürülmez bir nitelik kazanır. Bu, damladığı yerde donan su tanecikleri gibidir. Damlalar bir araya gelerek küçük akıntılar oluşturmaz, küçük damarlardan ırmaklara, ırmaklardan nehirlere dönüşmez. Batı uygarlığında bir düşünce, kendi içinden kendi karşıtını çıkarırken, farklı medeniyetlerde bu bir "tâbi olma"ya, tez ve antitez arasında bir "taraf tutma"ya dönüşür. Eleştirmek, geliştirmek değil, yalnızca tâbi olmak ve itaat etmek söz konusudur. Oysa felsefi bir düşünce hiçbir zaman kendisine inanılmasını, tâbi olunmasını istemez. Bunu kendi varlığı açısından kaçınılması gereken bir tehlike olarak görür. Batı felsefesinin evrimine baktığımızda bu eleştirel tavrın apaçık bir şekilde zaman içinde ortaya çıktığını görürüz. Bu anlamda Batı felsefesi tarihi yapılan felsefeleri olduğu gibi kabul etme, onlara inançla bağlanma olmayıp onlarla eleştirel bir diyaloğa girme sürecidir. Bu eleştirel tavır aynı zamanda felsefenin kendi kendini üretme biçimini de aydınlatır.

Antony Giddens, *Modernitenin Sonuçları* (*The Concequences of Modernity*) isimli kitabında, modernizmin, Batılı bir proje olduğundan söz eder.[34] Habermas'a göre bu proje henüz tamamlanmamıştır.[35] Gerçekte postmodernizm, Batı uygarlığının, kendi kendini üretme biçiminin çok sayıdaki evrelerinden yalnızca biridir, ama hiçbir zaman nihai evresi, son durağı değildir. Bu evrelerle Batı uygarlığı kendi üzerine düşünme, konuşma, kendi kendisini eleştirme, bu şekilde kendi kendisini üretme fırsatı bulur. Bu homojen, düz ve ahenkli bir tarzda olmaz. Hep kendi karşıtını kendi içinden çıkararak, tezden antiteze, antitezden senteze ulaşarak ve bunu kendi dinamiği içinde sürekli yineleyerek geçmişten geleceğe doğru uzanıp gider. Bu açıdan onun bir eleştiri uygarlığı olduğu da söylenebilir. Onca karşıtlığa, çelişkiye ve farklılaşmaya karşın, kendi mantığı içinde tutarlı bir süreçtir. Zira bu karşıt evrelerden geçerek bir bütünlük içinde sürüp gitmek, onun doğasında vardır. Bu açıdan bakıldığında postmodernizmi, Batı düşüncesinin bir "kopuş"u olarak değil, çok sayıdaki evrelerinden yalnızca biri olarak görmek gerekir. Bu üretiş biçiminin sayısız kontürleri vardır, daha da olacaktır. Hep bir yol üzerinde, hep bir yolda olan Batı uygarlığı, modernizmle bir durağa, postmodernizmle bir başka durağa gelmiştir. Ama yol bitmemiştir. Bu nedenle, bu evrimin tanıkları olan bizler, onlara bağlanılacak, taraf tutulacak durumlar olarak bakarsak, postmodernizm adlandırmasının özünü kaçırırız. Onları benimsemek yerine kendi cevabımızı üretebilmenin vesilesi kılabilirsek, felsefenin ve düşüncenin özüne uygun hareket etmiş oluruz. Önemli olan adlandırmadır ve bu, bilincin zaman üzerindeki egemenliğidir.

[34] Antony Giddens, *The Concequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990, s. 174.
[35] Jürgen Habermas, *a.g.e.*, s. 31.