

MODERNLEŞME VE MODERNİZM

İskender Savaşır

Orhan Koçak, *Sombahar*'da yayınlanan bir yazısında "modernleşme" ile "modernizm" arasında önemli bir ayrım yaptı. Onun anlatısında "modernleşme" öncelikli olarak maddi bir süreç, daha da doğrusu birbirleriyle ilişkisiz olmayan bir maddi süreçler toplamı olarak görünüyordu.

Nedir bu süreçler? Gerçi daha ileriki yıllarda "kapitalist olmayan modernleşme tarzları"ndan da söz edilecektir ama yeni çağlar, yani 17. ve 18. yüzyıllar sözkonusu olduğunda modernleşmeyi "kapitalistleşme" ile eşanlamlı olarak kullanabiliriz. O halde modernleşmeyi oluşturan maddi süreçleri, doğrudan doğruya kapitalist üretim tarzının tahlilinden hareketle okuyabiliriz. Nedir bunlar?

Bir önem sırası gözetmeden sayıyorum: İşgücü ve sermaye piyasası üzerindeki geleneksel kısıtlamaların kaldırılması (örneğin bu bağlamda, tahılın dış ticarete konu olabilen bir meta halini alması önemli bir dönüm noktası olarak ele alınabilir), hayatın giderek daha genişleyen alanlarının sermaye birikimi mantığına göre örgütlenmesi, üretim ve tüketimin giderek standart kalıplarda tüketilmesi (bu bağlamda da yerel bir örnek verilebilir; örneğin Çengelköy hıyarının, Arnavutköy çileğinin, Kanlıca yoğurdunun artık hayatımızda bir yer tutmaması; bunların yerini standart hıyarın, kokusuz çileklerin, SEK yoğurdunun vs. alması), yerel özgüllüklerin önemini yitirmesi, formel –biçimsel– özgüllüklerin giderek yaygınlaşması, vd...

Orhan Koçak, maddi süreçler toplamı diye tanımladığı modernleşmenin karşısına, kültürel bir hareket olarak tanımladığı modernizmi koymuştu. Böyle tanımlanmış bir ayrıma benim bir itirazım yok. Ama modernleşmenin kendisinin de düşünsel bir boyutu olduğunun kaydedilmesi kaydıyla...

* İskender Savaşır'ın bu yazısı ve Ahmet Oktay, Orhan Pamuk, İhsan Bilgin ve Ahmet Soysal'ın bu sayıda yer verdiğimiz yazıları, 1994'te BİLAR'da "Modernizm ve Edebiyat" başlığı altında düzenlenen seminerde yaptıkları konuşmaların yazarların kendileri tarafından yazılaştırılmış şeklidir. (*Defter*)

Nedir bu düşünsel boyut? Çok kestirme bir şekilde, özgür düşüncenin kendi hareketi içerisinde, kendi dışında, kendisine yabancı hiçbir dayanak, ilke ya da otoriteye başvurmaksızın keşfettiği kavramlar doğrultusunda, hayatın tamamının yeniden örgütlenmesi tasarısı, diye özetlenebilir. Bu anlamda, düşünce özgürlüğü ideali ile modernleşme tasarısı arasında, yalnızca tarihsel ya da rastlantısal olmayan bir bağ vardır.

Açmaya çalışayım: Sermaye ve işgücü piyasaları üzerindeki kısıtlamaların kaldırılması, yerel özgüllüklerin anlamını yitirmesi, biçimsel özgürlüklerin yaygınlaşması, yalnızca sermaye birikimi mantığının taleplerinden ibaret değildir; aynı zamanda özgür düşüncenin bir türünün, klasik akılcılığın, kendi hareketi içinde keşfettiği gerekliliklerdir de... Kişinin soyundan sopundan, kendisinin ya da daha da önemlisi, seleflerinin yaşadığı belirli bir özgül tarihten ötürü sahip olduğu ayrıcalık ve zaaf, akılcı bir çerçevede gerekçelendirilemezler. Bu yüzden akılcı bir toplum düzeni ancak, kimden ve nerede doğmuş olurlarsa olsunlar, herkesin, eşit haklara sahip özgür bireyler olarak addedilmesi temelinde kurulabilir. Dolayısıyla birörnekleşme ve evrenselleşme iktisadi/pratik olduğu kadar felsefi/teorik bir taleptir de.

"Modernizm" dediğimizde ise tamamen farklı türden bir yaratıkla karşılaşırız. Bir kere, tarihsel olarak daha kolay sınırlandırılabilir. Öncüleri daha önceki bir tarihte belirlemeye başlamış olsa da, 1880'lerle 1930'lar arasında, iki dalga halinde yaşamış, iki kuşak tarafından taşınmış bir kültür hareketinden söz ediyoruz.

Şimdi sırf bize kilometre taşı olsunlar diye bazı adlar sayacağım: Öncüler arasında en başta Flaubert'le Baudlaire, ama aynı zamanda kuzeyin Hegel karşıtı filozofları Schopenhauer, Kierkegaard ve Nietzsche, müzikte ise Wagner sayılabilir.

I. dalga ya da kuşak diye andığım kümenin en önemli ismi, kuşkusuz, ressamı ve müzisyenleriyle İzlenimciler. Ama müzikte yalnızca izlenimcileri değil, orta Avrupa'nın post-romantiklerini de, Gustav Mahler'i ve Richard Strauss'u da saymak gerekiyor. Diğer yandan, bu günden bakıldığında çok fazla önemli görünmeyen bazı yazarlar var: Huysmans, genç Yeats. Tiyatroyu çok sevenler sözlerime alınmasınlar ama ben İbsen'le Strindberg'i de bu nisbeten önemsiz yazarlar kümesine dahil ederdim.

Bütün bu isimleri birarada anmamıza imkân veren nedir? Yalnızca aynı tarihte yaşamış olmaları mı?

Modernizmin birinci dalgasının en önemli özelliği, 19. yüzyıla egeyen olmuş olan ilerlemeci akılcılığa karşı gelişen büyük bir tepkidir. Huysman ve Yeats'in eserleri Theosophie gibi çeşitli mistisizm tarzlarına, mitolojiye, Ortaçağlar'a duyulan yoğun ilgiye tanıklık eder. Mahler, R.

Strauss ve ilk eserlerinde Schoenberg, müzikte 19. yüzyıl akılcılığının ifadesi sayılabilecek klasik armoninin dilini, bu akılcılığa alabildiğine yabancı hedeflere ulaşmak uğruna eğip bükerek kullanırlar. Gerçi İzlenimcilik İngiliz resminde ancak 20. yüzyılın başından sonra etkili olmaya başladı ama modernizmin ilk dalgası diye andığımız bu dönemde, İngiliz resmine, 19. yüzyılda hâlâ ilerlemeci modern zamanların başlangıcı sayılan Rönesans'ı temsil eden Rafaello'nun öncesine, daha 'ilkel', 'primitif', 'naiv' bir resim tarzına dönme yönünde güçlü bir eğilim hakim oldu.

Ama sözettığımız akılcılık eleştirisi, tam karşıtı olarak anabileceğimiz bir eğilimle bir arada varoluyordu. Huysman, Emile Zola'nın çağdaşydı. Ve Zola'nın elinde akılcılık, artık bir ideal olmaktan çıkıp bir tekniğe dönüşüyordu. 19. yüzyılın son yirmi yılı mistisizmin, akıl dışı'nın olduğu kadar, pozitivizmin de doğuş dönemi idi. Auguste Comte eserini bu dönemde verdi. Pozitivizmin ufkunda Aydınlanma'nın idealleri, ancak bir tekniğin uygulanmasına indirgenebildiğinde yer alabiliyor, ahlak ve irade reddedilen hurafeler arasındaki yerlerini alıyorlardı.

Yüksek Modernizm (Modernizmin Altın Çağı)

Kabaca yüzyıl başıyla birlikte, "modernizmin altın çağı" diye niteleyebileceğimiz bir zamana giriyoruz. Ama modernizmin ikinci dalgası, "altın kuşağı" hakkında konuşmak, modernizmin ilk hamlesi üzerinde konuşmaktan daha zor. Birbirleriyle ilişkili iki ayrı nedenden ötürü:

Birincisi: Hangi dilde konuşacağız modernizmin altın çağı ya da "yüksek modernizm" hakkında? Retorik bir soru değil bu... Bir "üst-dil"e imkân vermeyen bir dönemden sözediyoruz. Çünkü bugün hangi alanda faaliyet gösteriyor olursak olalım, kullanacağımız dil eninde sonunda kökenlerini, hatta yalnız kökenlerini değil en parlak ürünlerini de sözünü ettiğimiz dönemde bulacaktır. Dolayısıyla kullanacağımız dil ister istemez bir tarafın dili olacağından, bir "üst dil" olma imkânından yoksun kalacaktır. Örnekleleyelim: Bugün grafik sanatların hangi dalında faaliyet gösteriyor olursanız olun, kullanacağınız görsel dilin kökenleri bu dönemde yatıyor olacaktır. İfadecilik ve konstrüktivizm, kübizm ve gerçeküstücülük, Kandinsky'nin ilk soyut resimleri ve Mondrian'ın şematiklikle aralarına kılpayı mesafe koyan, bazen vakur bazen neşeli tabloları, hep bu dönemin ürünleridirler.

Müziğe döndüğümüzde, yalnızca bu döneme damgasını vurmuş olan üç devle, Bartok, Stravinsky ve Schoenberg'le değil, aynı zamanda yeni bir müzik dilinin, cazın doğuşuyla ve popüler müzik tarafından içerilişle

de karşı karşıya kalıyoruz.

Diğerleri kadar uzmanlaşmamış –"meslekleşmemiş"–, dolayısıyla daha az ele avuca gelir bir kültür alanı olan edebiyatla ilgili olarak ise yalnızca bazı isimler vermekle yetineceğim: T. S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, olgun Yeats, Ezra Pound, belki daha çok birinci döneme ait özellikleri hâlâ inatla sürdüren Herman Hesse...

Modernizmin birinci kuşağı için akılcılığın, gerek karşı çıkılan, sorgulanan bir şey, gerekse de yüceltmeyi andıran bir elçabukluğuyla teknik düzeyine indirgenen bir şey olarak baş köşeyi tutmaya devam ettiğini söylemiştik. Yüksek modernizm için de bu türden toparlayıcı bir genellemede bulunmak mümkün mü? Belki ancak şu:

Modernist eserler kendilerine, akılcılık gibi kamuoyunun genel sağduyusu (ya da "egemen ideoloji") tarafından bir düzenleme ilkesinin dayatılmasını reddeden, farklı bir düzenleme ilkesine başvuran eserlerdir. Nedir bu farklı düzenleme ilkesi?

Yine Orhan Koçak'tan yardım almaya çalışalım, belki biraz yerelleşmemize yardımcı olur: Orhan Koçak, İsmet Özel'in bir cümlesine, "Modern şiir bir edebiyat türü olarak değil, bir yaşantı olarak doğmuştur," cümlesine içerik kazandırmaya çalışıyor. Nedir modernist esere kaynaklık eden düzenleme ilkesi olarak "yaşantı"? Orhan Koçak'a göre yaşantı ancak "hayatın, ömrün, görgünün ve bilimsel deneyin işgali"nden kurtulduğunda kendi gerçek anlamına kavuşabilir.

"Hayat çok genel bir kavramdır, her şeydir, her şeye karşın sürüp gidendir. Bir süreklilik anlamı taşısa da, yaşantının öznel sürekliliğinden farklıdır bu: Yeniyi, olmayanı, bilinmeyeni içermez. Yaşantının bilinmeyeni, her zaman bir boşluğu, bir hiçleşme ya da hiçlikten çıkamama olasılığını da birlikte getirir; yaşantının hırsla, istikle nesneye yönelmesi ve hayatın verilerine sarılması da bundandır, kendisine hep eşlik eden bu kayıp duygusundan, hiçliğe geri dönme korkusundandır. Hayat bu korkuyu tanımaz, çünkü her zaman oradadır. 'Ben' yokolduğu zaman o kalacaktır. Bir risk değil, bir dayanaktır. Ruhsal değildir, fiziksel de sayılmaz: Organiktir. Daha doğrusu bir organizma eğretilemesidir. Ve bireysel değil, geneldir, kamusaldır. (...)

Ömür. (...) Hayattan daha eski, daha klasik, çünkü daha sınırlanmış ve lokal bir kavram. Ömür dışarıdan verilir özneye; özne sadece mütevekkil (ya da isyankâr) taşıyıcısıdır onun. Samsuzluk yanılması dışlamıştır. Ama kendi sınırlı süresi içinde de hayattan kâm almaya bakar, onun sunduklarına değer verir. (...)

Görgü, bu kavramlar içinde yaşantıya en yabancı olanıdır. İster adab-ı muaşeret anlamında alalım, ister birikmiş aktarılmış deney anlamında, görgü her zaman çoktan tamamlanmış ve özneye dıştan verilmiş bir bilgi bütününe işaret eder. Görgünün varlığı duyulmaz; ancak eksikliği ya da fazlalığı farkedilir. Bir yaşantı ya da deney konusu değildir çünkü: Görgüyü denemeye, yaşa(ntıla)maya, ona yeni kurallar eklemeye yeltenen kişi, sadece görgüsüzlük yapmış olur. Ama yaşantının kaynaklarından biri de bu görgüsüzlüktür, yaşantıyı örten kamusal ya da geleneksel zarın birden yırtılmasını ve ham deneyin belirmesini sağlayan bu toyluktur." ("Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter*, s. 14, Temmuz-Kasım 1990)

Demek ki yaşantı olanağı, hayatın organik akışının parçalandığı, bu akıştan süzölmüş bilgi birikiminin artık yetmez olduğu, teklemeye başladığı noktada doğuyor. Bunu, bireyin anlam sorumluluğu karşısında dayanaksız kalması şeklinde de açımlayabiliriz. Hiçliğe, yokluğa yuvarlanma tehlikesinden kaynaklanan hırsla yönelinen nesnenin anlamı, ancak yine son derece bireysel ve tekil olan duyular, izlenimler, duygular ve çağrışımlardan hareketle inşa ya da keşfedilecektir.

Modernist eserlerin güçlüğü de, temellerinde yatan bu düzenleme ilkesinin bireyselliği ve tekilliği ile yakından ilişkilidir. Modernist sanatçı (ya da aydın) izleyicisi ile arasında karşılıklı anlaşılabilirliği mümkün kılacak ortak zemini yitirmiştir.

Bu anlaşılma güçlüğünü aşmak için başvurulmuş tipik bir stratejiye değinmeden geçemeyeceğim. Yaşantı ile hayat arasındaki bu kopukluğu aşmak üzere, görgünün temel düzlemine, kültürde en yaygın olarak bilindiği varsayılabilecek ve kurucu bir işlev atfedilebilecek edebi türe, efsanelere başvurmak... Bu eğilimin en tipik örneği belki de Thomas Mann'dır: *Yusuf ve Kardeşleri*'nde Ahd-i Atik'teki Yusuf hikâyesi, *Dr. Faustus*'ta Faust efsanesi, *Lotte im Weimar*'da Goethe'nin efsanevi şahsiyeti, Mann'ın kendi emsalsiz yaşantısı –öznel deneyimi– ile kamu tarafından anlaşılabilirlik arasındaki boşluğu doldurabilmek üzere, sanki neredeyse can havliyle tutunmuş birer kalıp gibidirler. Ama Thomas Mann tipik –dolayısıyla ulaşılabilir– bir örneğe, ondan çok daha zor, yani şaşırtıcı ve çarpıcı olan örnek, *Ulysses*'in James Joyce'udur. Çünkü Joyce, her zaman edepli kalmayı gözetken T. Mann'ın aksine, yaşantının kendi diline, 'dilimsisine' (belki o dilin iletilemezliğine) çok daha sadık kaldığı, "bilinç akışı" tekniğini varabileceği en uç noktalara vardığı halde, başyapıtını Batı kültürünün en temel, en 'kurucu' efsanelerinden birinin, *Odysseus*'un şeması üzerine kurmuştu.

Bu tür bir perspektiften bakıldığında, Mann ve Joyce gibi dış dayanaklara başvuran romancılarla kıyaslandığında, bu tür dayanaklara gönül indirmeyen William Faulkner ve Virginia Woolf gibi romancıların daha halis, çünkü yaşantının kendi anlam örgüsüne daha sadık modernistler oldukları düşünülebilir. (Virginia Woolf, başyapıtı sayılması gereken *Dalgalar*'a kaynaklık etmiş olan imgeyle ilgili olarak, *Günlükler*'inde sık sık suların yüzeyinde beliren bir yüzgeçten sözeder. Bu imgeye *Dalgalar*'da rastlamayız. Ama 54 yaşında ölmeye karar verdiğinde Virginia Woolf'un, pardesüsünün ceplerine çakıl taşı doldurup Ouse Irmağı'nın sularına yürüdüğünü biliyoruz.)

Ama diğer yandan...

Belki de, Bartok, Stravinsky, Mann, Joyce ve şürekâsı gibi yaşantı-

ötesi kalıplara başvuran sanatçıların benimsediği stratejinin anlamı, yalnızca anlaşılma ya da iletişim kurma sorunlarından hareketle anlaşılabilir. Belki de sözkonusu aydınlar (yazarlar, müzisyenler ve hatta bazı ressam- lar), geçmişten, çok da eski olmayan bir geçmişten devraldıkları bir gerili- mi, hâlâ yaşatmaya çalışıyorlardı.

Bir an için Orhan Koçak'ın ince ayrımlarını, belirli bir indirgemeye tâ- bi tutmayı deneyelim. Zaten Orhan Koçak'ın kendisi de, "yaşantı"nın, "öz- nel deneyim"in, dinler ve kutsal diller tarafından vazedilen "hayat"ın, şe- hirlerin meydan ve sokaklarının hazzına ve şiddetine âşına olan "ömür"ün ve daha çok belki saray çevrelerine özgü, resmi bir erdem olan "gör- gü"nü tümünden, ayrı biçimlerde de olsa farklı olduğunu söylüyordu. O halde üçünü, "hayat"ı, "ömür"ü ve "görgü"nü tek bir başlık altında, "ka- mu" başlığı altında toplayalım. Kamu: yani otoritenin, yasanın, düzenin, başka bir deyişle önceden kestirilebilir olanın alanı... Henüz kullanmaya başlamadığımız psikanalizin diliyle söyleyecek olursak, Baba'nın hükmü altında olan alan...

Bunun karşısında ise yaşantının önü açık alanı – belirsizliğe, muğlak- lığa, birden çok anlama, mutluluğa ve yokluğa açık alan... Yasa'nın ya- saklamaya çalıştığı ama sürekli elinden avcundan kaçan bir alan... Yine psikanalitik dille söyleyecek olursak, "pre-Oidipal Anne"nin alanı: Bir tür anlamsızlıktan yoksun olmasa da, henüz anlam kazanmamış sesler, müzik gibi; "voices dying with a dying a fall"; ancak yitirilme hâlinde hatırlana- bilen bir varoluş tarzı; "bize bir zevk-i tahattür kaldı / bu sönen, bu gölge- lenen dünyada".

Evet, belki de benim biraz önce "daha halis" diye andığım ve eserleri- ni tamamen yaşantıyı bir biçim ilkesi olarak benimseyerek düzenlemiş modernistlerden farklı olarak, Eliot gibi, Mann gibi (Pound?, Nazım Hik- met?), hatta belki de Bartok ve Braque gibi modernistlerin yapmaya çalış- tığı, eserlerinde bu iki farklı perspektif/varlık alanı arasındaki gerilimi ko- rumaya çalışmaktı.

Ama nasıl...?

"Kamu" ile "özel alan" demiştik... Eşitlik ideolojisine olan bağlılığı- mız ('angajmanımız') eşitsizliğin bütün insani tavır alışlara içkin bir özel- lik olduğunu görmezlikten gelmemize yol açmamalı. Dolayısıyla "kamu" ile "özel" gibi iki terim kullandığımızda, bunlardan hangisinin egemen ko- numda olduğunu sormamız gerekiyor; hayatta değil, modernist yazarların eserlerinde...

Sorunun cevabı açık olsa gerek: Özel hayata, yaşantıya, kamunun, ik- tidarın dilinden –taleplerinden, gereklerinden– hareketle yaklaşmak ahlâk- çıların ve yasakoyucuların işidir; modernist sanatçıların değil... Eliot gibi,

Mann gibi modernist sanatçılar zaman zaman ahlakçılar ve yasakoyucularla aynı yerde buluşmuş olsalar da, oraya tam tersi yoldan gelerek vardılar. Kamuya özel hayatın diliyle yaklaştılar; Baba'yı Anne'ye özgü imgelerden hareketle yorumlamaya kalkıştılar; Otorite'yi ve Yasa'yı bir şefkat konusu haline getirmeye çalıştılar. Eliot'ın Katolik Kilisesi ile kurduğu ilişkiyi ve kraliyetçiliğini, Thomas Mann'ın bir dönem proto-Nazi Alman milliyetçiliği ile kurduğu gönül bağı, Ezra Pound'un faşizmini, Nazım Hikmet'in Stalinizmi'ni bu çerçevede yorumlayabilirsek, belki daha anlayışlılıkla karşılayabiliriz.

Son Dalga

Konuyu çok dağıttığımı farkındayım ama modernizmin 1930'larla başlatılabilecek ve post-modernizm ile modernizm arasında bir köprü gibi hizmet görebilecek yorgun bir son dalgasına değinmeden edemeyeceğim.

Neden 1930'lar?

Modernizmin altın çağı, aydınların yaratıcı enerjisinin hayatın bütün alanlarını tehdit ettiği bir dönemde yaşandı. Başka türlü de söyleyebiliriz: Yalnız sanat ve kültür alanında değil, hayatın her alanında, yerleşik kurumların hiçbirinin aydınların ıslahatçı ya da devrimci enerjisine dayanacak kadar güçlü ya da köklü görünmediğini söyleyebiliriz. Gerçi Avrupa'da devrimci dalganın daha 1920'ye varıldığında tükendiği, bu anlamda da siyasal kurumların dayanıklılığını kanıtladığı iddia edilebilir. Ama 1920'ler boyunca, devrim dalgasını atlatan bu siyasal kurumların kendilerinin nasıl işleyeceği konusuna yoğun bir belirsizliğin egemen olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca dönemin iktisadi hayatına egemen olan (ve bir bakıma 1980'leri haber verirmiş gibi görünen) spekülasyon mali sermaye hareketleri, siyaset düzleminde yitirilmiş olan "sonsuz olanaklar" ülküsünün, hayatın diğer alanlarında sürdüğü yanılmasına katkıda bulunuyordu. (Caz Çağı)

Dönüm noktası biliyoruz ki 1929'du: Büyük Buhran, köhnemiş gibi görünen bütün eski kurumların (başta Devlet olmak üzere) ve değerlerin (başta ahlak olmak üzere) yeniden tahkim edilmesine yol açtı.

Modernizmin altın çağının en güçlü sezgilere sahip düşünürlerinden biri olan Walter Benjamin, "Yeniden Üretim Çağında Sanat" başlıklı ünlü yazısında, teknolojik gelişmenin, eskiden kültüre (ya da politikaya) özgü olan hayat alanlarının, sermaye hareketleri ve egemenliği karşısındaki görece özerkliğini yitirmeye başlaması sonucunu verdiğini yazmıştı. 1930'lardaki gelişmeler Benjamin'in erken öten bir horoz olduğunu kanıtlayacaktı.

Avrupa'da faşist devletler, Amerika'da New Deal, Sovyetler Birliği'nde Stalinizm, 20. yüzyılın ilk otuz yılında piyasaya savrulan ve piyasaya özgü belirsizlik koşullarında kendilerine özgü varoluş biçimleri arayan aydınları yeniden istihdam edecek, barındıracak (ve belki de ehlileştirecek) olanak ve kurumlar yarattı.

Burada belki tipik bir örnek olarak Frankfurt Okulu'nun kaderini anlatabiliriz. Mirasyedi bir işadınının parası ile Frankfurt Okulu'nu kuran aydınlar, Nazi rejiminin baskısı altında ABD'ye göçmek zorunda kalınca, Okul'u da oraya taşımış oldular. Ama bu kez 'patron'ları, kendi öğrenci ve dostları olan egzantrik bir işadamı değil, New York Belediyesi (yani kamu) tarafından sübvansede edilen New School for Social Research olacaktı.

Frankfurt Okulu'nun düşüncesine, sözkonusu dönüşümden nasıl etkilendiğini belgeleyecek kadar hâkim değilim. Ama başka örnekler de düşünülebilir: Akla, müzik eğitimciliğini ve örgütçülüğünü besteciliğiyle neredeyse eşit ölçüde önemseyen, modern müzik festivalleri düzenleyen, Türkiye Cumhuriyeti'ne modern bir konservatuar armağan eden Paul Hindemith geliyor. Teknik ayrıntılarına inmeden, nasıl nitelendirebiliriz Hindemith'in müziğini? Neoklasisizmin, Stravinsky'nin ilk eserlerinin ilkel ve yabancı dans ritmleriyle, kakışimlarla örülmüş dilinden de, Schoenberg'in ve Alban Berg'in entelektüel bir şiddetin marazi bir duygusallığın hizmetine koşulduğu eserlerinden de, yorgunluğu ve düşünceliliği ile ayrılan ölçülü dili...

Ama sözkonusu farkın iki ayrı müzisyen kuşağı arasındaki fark olduğu düşünülmemeli... Hindemith'i Stravinsky'nin ilk eserlerinden ayıran mesafeye benzer bir mesafe, *Ateş Kuşu*, *Petruşka* gibi eserleri Stravinsky'nin kendi neoklasik eserlerinden, sözelimi *Pulcinella*'dan ayırır. Diğer yandan başlangıçta bir araştırmacılığın ifadesi olan atonal müzik, akademik müzik kurumlarında, modern konservatuarlarda neredeyse bir matematik temrine dönüştü.

Benzer bir sürece diğer kültür alanlarında da rastlamak mümkün. T. S. Eliot'un kendisini en galiz sokak argosu ile Sanskritçe, klasik Yunanca gibi ölü dillerin kutsal nüfuz edilmezliği arasındaki gerilim üzerine kuran şiirsel dilinin, W. H. Auden, Stephen Spender gibi şairlerin elinde, kibar salonlarda bile yadırganmayacak bir "mannerism"e, bilgece bir ölçülüğe dönüştüğü, elbette doğru. Ama benzer bir dönüşümü T. S. Eliot'un kendi şiirinde, "Çorak Ülke"yi şairin son şiiri "Four Quartets"den ayıran mesafede de görmek mümkün.

Edebiyatta olsun, müzikte olsun, görsel sanatlarda olsun (Picasso'nun kübizm, Kokoschka'nın ifadecilik, de Chirico'nun metafizik döneminden sonra giriştikleri anıtsallık arayışları) neoklasisizm, sanatçılara izler-

çevreleriyle yeni bir buluşma olanağı sunuyordu. Ama bu eğilim, modernizmin altın çağının T. Mann, J. Joyce gibi ustalarının, eserlerini kurucu efsanelerle yaşantı arasındaki gerilim üzerine kurma stratejileri ile karıştırılmamalı. Thomas Mann için *Faustus*, James Joyce için *Odysseus* (T. S. Eliot için *İlahi Komedy*) bir köken, bir dayanak arayışının karşılığı olarak bulunmuş efsanelerdi. Oysa modernizmin son dalgasının yorgun aydınları için neoklasik dil, efsanevi bir hakikat ânına işaret eden bir imge değil, içinde bütün tarihsel mirasın barınabileceği bir 'hayali müze', özellikle yüksek eğitim kurumları tarafından desteklenen ortak bir kültür ve terbiye inşa etmenin aracıydı.

Buraya kadar söylediklerimin, modernizmin son dalgası diye kümelendirdiğim aydın, sanatçı ve yapıtlara yöneltmiş bir eleştiri gibi algılanmasından endişe ederim. Amacım, belirli bazı tercih ya da stratejileri eleştirmek değil, nesnel bir eğilime işaret etmek.

Birçok sanatçı ve aydın, bizim 1930'lar diye andığımız dönüm noktasının, kendi verimlerindeki öneminin farkındaydı. (Örneğin Heidegger *Varlık ve Zaman*'la daha sonraki eserleri arasındaki ilişkiden söz etmek için "Kehre" –"dönüş, viraj"– kavramını kullanır.) Ama bizim açımızdan bu dönüşün ne anlama geldiğinin en aydınlatıcı tanığı, Wittgenstein'in birinci ve ikinci dönem felsefeleri arasındaki fark...

"Son dalga" diye andığımız dönem içinde Wittgenstein, "tümüyle özel bir dil" in olamayacağını, dilin doğası gereği özel olamayacak –başkalarına muhtaç– bir şey olduğunu kanıtlamaya çalışıyordu. Bu genel değerlendirme çerçevesinde Wittgenstein'in "özel bir dilin olanaksızlığı" hakkındaki kanıtını özetlemeye kalkışmayacağım. Ama Wittgenstein, tam anlamıyla özel olan bir dilin olanaksız olduğunu kanıtlamaya çalışmanın yanısıra, başka şeyler de yapıyordu. Örneğin, modernizmin altın çağının ustalarıyla ilgili olarak andığımız "kurucu efsane" imgesinin ima ettiği türden bir hakikat ânını sorguluyordu.

Ama Wittgenstein'in sorgulaması, örneklerini kadim Yunan'da da, bizden değinme fırsatını bulacağımız, Aydınlanma Çağının Diderot, Voltaire gibi düşünürlerinde de görebileceğimiz türden klasik bir kuşkuculuğun örneği değildi.

Klasik kuşkuculuğun stratejisi, öznel deneyimin gelgeç de olsa 'mücbir' ('buyurucu') olan gerçekliğinden hareketle, herhangi bir genel hakikat imkânını sorgulamaktı. Bu perspektifte, neredeyse bir duyum derecesine indirgenmiş olan deneyimler, gerçekliğin kurucu ögesi olarak ele alınır; bu şekilde tanımlanmış deneyimlerin diline tercüme edilemeyen genel kavram ve hakikatler ise reddedilir. Oysa Wittgenstein'in felsefi sorgulaması, doğrudan doğruya deneyim ve genel hakikat ya da, daha tanıdık bir

kavram çiftiyle söyleyecek olursak, teori-pratik kutuplaşmasını aşındırma-ya yönelikti. Bir yandan, deneyimin klasik deneyimcilerin (ve kuşkuçuların) sandığı kadar 'masum' bir şey olmadığını, kendi içinde, kendi "şimdi ve burada"sının çok ötesine geçen genel kavram ve kurallar barındırdığına işaret ederken, bir yandan da, en genel teorik önermelerin bile, son kerte- de, bir hayat tarzının (biçiminin) ifadesi olduklarını, ancak onları çevreleyen ve çerçeveleyen bir pratik, bir "dil oyunu" sayesinde anlam kazanabileceklerini göstermeye çalışıyordu.

O halde modernizmin altın çağı ile son dalgası arasındaki farkı, Wittgenstein'in terimlerinden hareketle, şöyle dile getirmeyi deneyebiliriz: Altın çağ sırasında, caz çağının kriz (ya da sahte bolluk) koşulları, bazı özel (alt- ya da üst-) dillerin hakikate ulaşmak konusunda ayrıcalıklı bir rolü olduğu inancına (ya da yanılısamasına) olanak verecek –marjinal de olsa– özel bazı pratiklere izin veriyordu. (Wittgenstein'in ilk eseri olan *Tractatus Logico-Philosophicus*'un dilini de bunlar arasında sayabiliriz.) Oysa 1930'lardan itibaren hayat, böylesi marjinal pratiklere izin vermeyen yeni bir nizamla, bir düzenlemeye tâbi tutuldu. *Tractatus*'un dile getirilebilecek her şeyi söyleme iddiasında olan çetrefil dili, yerini, gündelik dilin yine gündelik dil aracılığıyla çözümlemesine bıraktı. İki dilin yönedikleri amaçlar da farklıydı: *Tractatus* hâlâ hakikate değilse de bilimsel doğruluğu andırır bir ölçüte sadık kalmaya çalışıyordu. Oysa *Felsefi Sorgulamalar* daha çok terapiyi, sağaltımı andırır bir işlev görmeyi, bizi yanlış yaşanmış bir tarihin miras bıraktığı yüklerden, tasalardan arındırmayı hedefliyordu. Sorun olduğunu sandığımız yerde sorun olmadığını göstermeye çalışıyordu. Bir saydamlaşma ve hafifleme çabasıydı.

Edebiyat ve sanatlarda da neoklasik "mannerism", benzer bir ortalama gündelik kültür dili oluşturuyordu. Batı üniversitelerinde 'humanities' (beşeri bilimler) giderek önem kazanmaya başlıyor, F. R. Leavis gibi eleştirmenler ortalama bir kültüre sahip herkesin, hiç değilse aşına olması gereken 'bir büyük geleneği' tanımlamaya çalışıyordu. I. A. Richards'ın "pratik eleştirisi" ise, edebi metinler hakkında bilimsele yakın bir sonuç elde etmek, dolayısıyla onları, bir anlamda, büyülerinden arındırmak amacını güdüyordu.

Ama bu bağlamda asıl sözü edilmesi gereken düşünce okulu, herhalde Yapısalcılık olmalı. Modernizmin ayırdedici özelliği olarak yaşantıyı tesbit etmiştik. Yüksek modernizmle birlikte de yaşantı bir düzenleme ya da biçim ilkesi halini aldı. Oysa en olgun ifadesini herhalde Levi-Strauss'un görüşlerinde bulan yapısalcılıkta yaşantının insan varlığının (ya da sanat ürününün) oluşumundaki rolü, neredeyse mutlak denebilecek bir tarzda reddedildi. Yaşantı düzeyinde gözlemlenen çeşitlilik, kendisi yaşantıların beri-

sinde duran ve onlardan etkilenmeyen değişmez bir zihnin, neredeyse rastlantısal sayılabilecek tezahürleri gibi algılanıyordu. Yine Orhan Koçak'ın terimleriyle söyleyecek olursak, yaşantı ve "hayat", "ömür" gibi kavramlar arasında varolan gerilim, sözkonusu kavramlardan da genel olan "zihin" ya da "akıl" diye adlandırabileceğimiz bir kavram lehine çözülmüş oluyordu.

Toparlamaya çalışacak olursak: 1890'larda kapitalist sistemin ilk kez dünya ölçekli bir krize girmesi, yalnızca "yüz yıllık barış"ın (K. Polanyi) sonunu haber vermekle kalmıyor, aynı zamanda çok daha uzun yüzyıllardır modernleşme projesinin kimi zaman öncüsü, kimi zaman destekçisi olmuş olan, ama konumuz açısından en önemlisi, modernleşme projesinin düşünsel üstyapısını –aydınlanma projesini– dile getiren aydınları istihdam eden, onlara meşruiyet konumları sağlayan merkezî devletin dibini oyuyordu. Aydınlanma projesine daha başlangıcından beri içkin olmuş olan eleştirel ve hayali boyutun özerkleşerek "modernizm" diye andığımız kültür hareketine dönüşmesi, işte bu koşullarda gerçekleşti.

Ancak 1929'un büyük buhranını izleyen yıllarda merkezî devleti yeniden tahkim etme yolunda çeşitli girişimlere tanık olundu. Bu bağlamda ilk akla gelecek örnekler Alman ve İtalyan faşizmleri olabilir ama ABD'de Roosevelt'in "New Deal"ini kışkırtan dinamikler de temelde çok farklı değildi. Hepsinin de ortak yönelimi, sermayenin dolaysız ve kör hareketlerini bir ölçüde olsun dizginleyebilecek, bunun için de sermaye karşısında görelî bir özerkliğe sahip olan aygıt ve kurumlar yaratmaktı. Bu düzenlemelerin 'süzülmüş bir hulasası' diye nitelendirilebilecek bir biçim, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeylerde göz kamaştırıcı (ya da iç bulandırıcı) bir istikrar kazandı.

İşte "modernizmin son dalgası" diye nitelendirdiğim kültürel üretim bu koşullarda gerçekleşti. Yüksek modernizmi aydınlanma tasarısının en yaratıcı ve özeleştirel ânının görünürlük ve dil kazanması diye tanımlayabiliyorsak eğer, modernizmin son dalgasını da, bu dilin son kez ehlileştirilmesi, kurumsal bir yuva edinmesi olarak kavrayabiliriz.