

İrina Nikitina

POSTMODERNİST SƏNƏT

Birinci hissə: Postmodernizmin incəsənət və mədəniyyətdə formalaşması

Postmodernizm ötən əsrin 50-ci illərindən etibarən modernizmi əvəz edən sənət təmayülüdür. O, 1950-ci illərdə əvvəlcə amerikan ədəbiyyatında meydana çıxaraq sonra arxitekturalara da keçib. D.Fokkema və U.Ekoya görə, postmodernizmin ilk təzahürlərini hələ Coysun "Finneqansayağı təziyə" (1939) əsərində görmək olar. Sonralar o, bəlkə də heç amerikan ədəbiyyatının təsiri olmadan Qərbi Avropa ölkələrinə də yayılıb. Amerikan postmodernistlərinə D.Houks, D.Bartelm, K.Vonnequt, R.Syukenik, B.Nabokov, X.Kortasar, X.L.Borxes və başqaları aiddir. Fokkemanın fikrincə, postmodernizm dünyaya xüsusi estetik baxış olub, ictimai, zehni fəaliyyət və bədii yaradıcılıqda kilsənin təsirindən uzunmüddətli azadolma prosesi, eləcə də insanın dünyada mərkəzi mövqeyi ideyasından imtinanın məhsuludur. İntibah dövründə antroposentrik universum - insan ətrafında fırlanan dünya barədə təsəvvür formalaşmağa başlamışdı. Amma XIX-XX əsrlərdən etibarən insanmərkəzçi təsəvvürləri dəstəkləmək getdikcə çətinləşir, zaman keçdikcə bu təsəvvürlər daha əsassız və hətta cəfəng görünməyə başlayırdı. Artıq tam aydın idi ki, "insan təbiətin şıltağından başqa bir şey deyil, bu üzəndə Kainatın mərkəzi ola bilməz".

Postmodernizm Amerika və Avropanın bəzi inkişaf etmiş ölkələrində eyni zamanda zahir olur, modernizmin həm davamı, həm də inkarını göstərən bədii cərəyan kimi meydana çıxır. Yeni dövr sənətinə qəti zidd olan postmodernizm öz sələfi modernizmə daha yaxındır.

"Postmodernizm" termininə ilk dəfə R.Panvisin "Avropa mədəniyyətinin böhranı" (1917) əsərində təsadüf olunur. F.de Onis bu termindən 1934-cü ildə modernizmə çağdaş münasibəti bildirmək üçün istifadə edib. O, postmodernizmə ədəbiyyatın inkişafında aralıq mərhələ (1905-1914) kimi baxır. A.Toynbi isə özünün "Tarixin dərkisi" (1947) kitabında bu terminə belə kulturoloji anlam verib: postmodernizm din və mədəniyyətdə qərb ağalığının sonudur. Sonralar Y.Habermas, D.Bell kimi sosial filosoflar postmodernizmi neokonservatizmin mədəni mirası, postindustrial cəmiyyətin rəmzi, öz ifadəsini total konformizm və estetik eklektizmdə tapan dərin sosial dəyişikliklərin simptomu kimi izah ediblər.

Ç.Cenksin "Postmodernist arxitekturanın dili" (1977) kitabından sonra postmodernizm estetikada da populyarlıq qazanıb. Kitabda bu termindən ifrat ədəbi eksperimentləri deyil, ekstremizm və avanqard nihilizmdən imtinanın ifadəsi üçün istifadə olunur, onun arxitekturaladakı kommunikativ rolu xüsusi vurğulanır. Postmodernist sənət lap başlanğıcından çoxyönlü, dağınıq və ziddiyyətlidir. Əvvəlki onillərin sənətindən fərqli olaraq, postmodernist enerji elə bir vahid məcraya yönəlməyib ki, onu "müjərrəd ekspresionizm", yaxud "minimalizm" kimi hər şeyi özündə ehtiva edən hansısa terminlə ifadə etmək mümkün olsun. Bədii "cərəyan" ideyasının əsasında duran kollektiv fəaliyyət və sənətkarların birliyi anlayışlarının əksinə olaraq, postmodernizm özünün rəngarəngliyi ilə fəxr

edir. Hətta bəzən ona "cərəyanötəsi sənət" terminini də tətbiq edirlər. Çeşidlərin rəngarəngliyi müasir sənət cərəyanlarının bütöv bir siyahısında öz əksini tapır: video; performans; bodi-art; konseptual incəsənət; rəssamlıqda fotorealizm; heykəltəraşlıqda hiperrealizm; təhkiyə sənəti; monumental mücərrəd heykəltəraşlıq (lend-art, torpaqla iş və s.); əsas səciyyəsinə ciddiyyət yox, mötədil eklektikada tapan mücərrəd rəssamlıq.

Bu çoxyönlü cərəyanların prototipi kimi şəxsi azadlıq obrazı çıxış edir. Bu gün imkanların elə rəngarəngliyi meydana çıxıb ki, iradə azadlığına malik sənətkar istənilən seçim haqqına malikdir, halbuki əvvəllər bədii (tarixi) üslubun repressiv anlamı bu imkanlara aparan yolun qarşısına sədd çəkmişdi.

I.1. Postmodernizm mədəni cərəyan kimi

İlk dəfə bədii mədəniyyət, hər şeydən öncə ədəbiyyat və memarlıqda meydana çıxan postmodernizm tezliklə fəlsəfə, estetika və digər humanitar elmləri özündə birləşdirən geniş mədəni cərəyana çevrildi.

N.B.Mankovskaya yazır ki, postmodernist əhvali-ruhiyyə İntibah və Maarifçiliyin tərəqqiyə inam, ağılın təntənəsi, bəşəri imkanların sonsuzluğu kimi etiqad və dəyərlərinə ümitsizliklə aşılıb. Esxatoloji (qiyamət gününün, dünyanın sonunu yaxınlaşması, onun dağılacağına inam - tərçüməçi) əhval, estetik mutasiya, "böyük" bədii üslubların ləğvi, bədii dillərin eklektik qarışması ilə diqqəti çəkən çağdaş dövr "yorğun", "entropik" mədəniyyətlə səciyyələnir. Yeniliyə avanqard münasibət dünya bədii təcrübəsini ironik sitatlaşdırma yoluyla çağdaş sənət orbitinə salmaq cəhdinə qarşı çıxır. Dünyanı xaos sayan modernist təsəvvürlər bu xaosun oyun kimi mənimsənilməsi təcrübəsi və insan məskunlaşan mühitə çevrilməsinə gətirib çıxarır. Keçmişə nostalji maraqlar dairəsini "estetika və siyasət" mövzusunda "estetika və tarix" problemi üzərinə keçirir.

Postmodernizmdə tarix özü haqqındakı stereotip laylarından keçərək görünür. Postmodernizmin görkəmli nəzəriyyəçilərindən J.F.Liotara görə, cəmiyyətin postindustrial, mədəniyyətin isə postmodern adlandırılan bir dövrə keçməsi ən azı ötən əsrin 50-ci illərinin sonundan - İkinci dünya müharibəsindən sonra Avropanın bərpasının başa çatmasından başlayır. Bu zaman modern layihə unudulmamış, amma "məhv olunmuş", darmadağın edilmişdi. Bu hadisəni ifadə etmək üçün Liotar "Osvensim" söz-simvolundan istifadə edir. Alimin fikrincə, postmodernizm postçağdaşlığa yol açan cinayətdən - Osvensimdən başlayır. Razılıq, konsensus yox, ayrılıq, fərqli diskurs və "dil oyunlarının" imkan verən fikir müxtəlifliyinin təsdiqi düşüncə sahəsində onun əsas özəlliyidir. Bizim çağdaşlıq İntibah dövrü ilə başlayır və postçağdaşlıq özündən əvvəlki hadisələrin davamıdır. Buna görə, postmodernizm modernə antiteza olmayıb onun daxilindədir, artıq çoxdan bəri onun implisit tərkib hissəsidir.

Liotar "post" sözünə geri qayıtmaq kimi yox, sənətin əvvəlki dövrdəki inkişafını yada salmaq və ona yenidən baxmaq kimi yanaşır. Terminə moderinin antitezası kimi yanaşmaq ehtimalından qaçmağa cəhd edərək, o, hətta postmodernə "redaktə olunmuş modern" kimi yeni ad vermək fikrinə gəlir. Onun fikrincə, "post" sözünü geriye hərəkət, dönüş, təkrar anlamını vermir, daha çox konversiyanı - özündən

Əvvəl mövcud olan istiqamətin dəyişməsinə göstərir. Postmodernizm modernizmin sonu və yeni dövr deyil, özünün növbəti yeniləşmə mərhələsinə qədəm qoyan modernizmdir. Modernin antitezəsi postmodern yox, klassikadır.

Terminin "post" sözündəki uğursuzluq amerikalı ədəbiyyatşünası İ.Hassanı da narahat edir və o yazır: "Bu terminin romantizm, klassisizm, barokko, rokoko anlayışları üçün səciyyəvi olmayan daxili düşməni var". Postmodernizm anlayışına modernizmi əvəz edən, yeni, müstəqil bədii üslub kimi baxılacağı təqdirdə bu narahatlıq daha aydın olur. Çünki postmodernizm hələ o qədər yenidir ki, meydana çıxmasından keçən bir neçə on il ərzində onun o qədər də uğurlu ad almayan müstəqil bədii üslub olmasından ciddi danışmaq mümkünsüzdür.

"Postmodernizm" termini ilə bağlı daha bir problem də var: onun zaman çərçivələri daimi olaraq genişləndirilir, özü də bu hər hansı tutarlı əsas olmadan edilir. U.Eko 1983-cü ildə yazırdı ki, "postmodernizm" istənilən hal üçün yararlı termdir.

Bundan istifadə edənlər hər dəfə nəyisə tərifləmək istəyəndə bu terminə üz tuturlar. Əvvəllər o, ancaq iyirminci əsrin yazıçı və rəssamlarına tətbiq olunurdu, sonra yavaş-yavaş əsrin əvvəli, bunun ardınca isə bir az da o tərəfə getdilər. "Dayanacaq görünmür, tezliklə postmodernizm kateqoriyası Homeri də fəth edəcək".

Postmodernizm həmişə mövcud olmayıb, yaxud da əksinə, o, istənilən yeni bədii üslubun labüd mərhələsidir məsələsi ətrafında mübahisələr söz oyunundan başqa bir şey deyil. Postmodernizmin çoxdan tarixə qovuşmuş manyerizm (süni forma elementləri, maneralardan istifadə - tərcüməçi) olmasına dair gözlənilməz təkilflə çıxış edən Ekonun özü də buna aludə olur.

I.2. Bədii və fəlsəfi postmodernizm

Beləliklə, postmodernizm termini iki başlıca mənə ifadə edir:

1) müasir sənət təmayülü;

2) çağdaş dövr haqqında ümumi təsəvvür, bir növ əhval-ruhiyyə, ötən əsrin sonu və yeni dövrə məxsus ruhu mücərrəd anlayışlarda ifadə etməyə, onun intellektual və emosional komponentlərini təsvir və izah etməyə çalışmaq.

Birinci anlamdakı postmodernizmə "bədii", ikinci anlamdakına isə "fəlsəfi postmodernizm" demək olar. Fəlsəfi postmodernizm bir neçə elmi fənnin - linqvistik, fəlsəfə, estetik, psixologiya, tarix, sosiologiya və sairənin sərhədində yerləşən kompleks konsepsiyanın daşıyıcısıdır.

Bədii postmodernizm 1950-ci illərin sonu, 1960-cı illərin əvvəllərində yaranmağa başlayıb; fəlsəfi postmodernizm bir qədər sonra - 1970-ci illərin sonlarına doğru meydana çıxıb. Fəlsəfi postmodernizmin formalaşmasında J.Derrida, M.Fuko, J.Delez, J.F.Liotar, J.Bodriyar, F.Qvattari, Y.Kristeva, P.de Mann və digərləri əsas rol oynayıblar. Rus ədəbiyyatında fəlsəfi postmodernizm problemləri və onun əsasında bədii postmodernizmin bu və ya digər özəlliyinin izahına dair N.B.Mankovskaya, İ.P.İlin, M.K.Rıklin, B.M.Dianova və başqalarının tədqiqatları var.

Postmodernizmin təkcə sənət cərəyanları yox, bütün çağdaş mədəniyyəti özündə ehtiva edən müəyyən bir əhval-ruhiyyə olmasıyla bağlı genişləndirici izahlar ciddi narazılıq doğurur. E.Giddens təklif edir ki, postmodernizm termini "əsas etibarilə

ədəbiyyat, rəssamlıq, heykəltəraşlıq və arxitekturadakı müəyyən üslub, yaxud istiqamətlərə aiddir". Postmodernist təsəvvürlərin iqtisadi, siyasi və sosial münasibətlər sahəsinə doğru genişləndirilməsinin qanunauyğunluğunu inkar edən Giddens səslənmə baxımından yaxın, amma məzmunca fərqli "modernite" və "postmodernite" anlayışlarından istifadə edir. "Postmodernite" çağdaş dövrün çoxlu sayda əlamətlərini bildirir ki, bunların da sırasına aşağıdakılar aiddir: "heç bir şeyi yəqin etmək olmaz, çünki epistemologiyanın əvvəlki "əsaslarının" əsassız olduğu aydın olub; tarix teleologiyadan məhrum olub və buna uyğun olaraq "tərəqqinin" heç bir versiyasını qətiyyətlə müdafiə etmək olmaz..."

"Postmodernite" konsepsiyasını bölüşənlər dünya liderliyində qərb modelinin inkişafına, ötən əsrin birinci yarısından etibarən birqütblü dünyanın formalaşmasına inanırlar. Amma onda fəlsəfi postmodernizmin irəli sürdüyü hansısa fikir, quruluş, mövqe plüralizmi haqqında gərək danışmayasan. Postmodernizm zamanın ruhu, dövrün intellektual və emosional qavrayışının adekvat ifadəsində daxilən ardıcıl deyil. O, ayrı olanları birləşdirməyə cəhd edir. Bu, bir yandan çağdaş dövrün tam dərkinə şüurlu can atmaq, digər tərəfdən isə çağdaş (açıq) toplum və onun fərdlərinin həyatına dair təsəvvürlərin özəli fraqmentarlığının aydın dərkindən irəli gəlir.

Fəlsəfi postmodernizm fəlsəfədə özəl istiqamət deyil. Onun vahid ideyalar kompleksi yoxdur. O, yeni fəlsəfi istiqamətin inkişafına əsas ola biləcək əlaqələndirici konsepsiyadan məhrumdur. Ayrı-ayrı müəlliflər arasındakı fərq o qədər böyükdür ki, bunlardan hər hansı birini "postmodernist" adlandırırsan, bütün yerdə qalanları az qala gərək postmodernizmdən kənar edəsən.

Postmodernizm Qərbdə öz zirvəsinə 1980-ci illərdə çatıb. Bu dövrdə bir tərəfdən postmodernist təsəvvürlərin tükənməsi hiss olunur, digər tərəfdən isə onları əvəz edə biləcək nəşə bir şey meydana çıxmırdı. Hətta belə təəssürat yaranırdı ki, postmodernizm getdikcə və getdikcə daha çox mədəniyyət sahələrini özünün təsir dairəsinə salır. 1990-cı illərdə postmodernizmin elmi-idraki imkanlarının saf-çürük edilməsinin başlıca və əsasən neqativ yekunu isə belə oldu: o, yalnız nihilist tənqiddə yönəlib və heç bir suala pozitiv cavab vermir.

Fəlsəfi postmodernizm təkə müasir mədəniyyət yox, müasir sənətin şərhində də ardıcıl olmağa iddialıdır. Və son onillərin sənəti haqqında onun maraqlı fikirləri, doğrudan da, az deyil. Amma çağdaş sənətin vahid, əlaqəli və ardıcıl postmodernist estetik konsepsiyası yoxdur. Buna görə, müasir sənət haqqında ayrı-ayrı qənaətləri nə qədər maraqlı olsa da, fəlsəfi postmodernizm bədii postmodernizmin estetikasına çevrilə bilmir.

1.3. "Dekonstruksiya" haqqında

Əvvəllər fəlsəfi postmodernizmin vacib, amma yanlış izah olunan simulyakr (stereotip, yalançı şey, boş forma - tərcüməçi), yaxud qeyri-peprezentativ (gerçək əsası olmayan - tərcüməçi) obraz anlayışından artıq danışılıb. Guya bu anlayış çağdaş (açıq) cəmiyyətin böhranı və o qədər də aydın dərk olunmayan "postçağdaşlıq", "postmədəniyyət" in yaxınlaşmasına dəlalət edir.

Bu məsələdə bir nümunəyə - postmodernist estetikanın mərkəzi anlayış-larından olan dekonstruksiya anlayışının fəlsəfi postmodernizmdəki təhlilinə üz tutmaq kifayətdir.

J.Lakanın 1964-cü ildə irəli sürdüyü dekonstruksiya prinsipi sonralar J.Derrida tərəfindən təfərrüatlarına qədər inkişaf etdirilmişdir. Dekonstruksiyanın digər - ədəbi əsərlərlə bağlı nisbətən məhdud şərhə isə P.de Man tərəfindən verilib. Ən ümumi çizgiləri etibarilə dekonstruksiyanı çoxlaylı, çoxmənəli mətnin özü-özünə qeyi-bərabərliyi və digər mətnlərlə səsleşdiyini göstərən özəl tekstoloji təhlili kimi səciyyələndirmək olar. Derridaya görə, dekonstruksiya şüurun daxil ziddiyyətlərini aşkarlamaq və müxtəliflikləri əks etdirən yeni yazıya köçürmək tələbindən doğub. Dekonstruksiyanın heç bir universal, ümumi metodu yoxdur. Çünki mətnin özü-özünə qeyri-bərabərliyinin mənbəyinin hər konkret halda öz axtarış imkanı var. Bundan istifadə edərək bütün sistemi hərəkətə gətirmək, qarşıdurmaları özündə əridən həllolunmaz şeylərin məntiqsiz birliyini yaratmaq, anlayışları düzxətli surətdə qarşı-qarşıya qoymaq olar.

Amma dekonstruksiyanın bu izahını şişirtmək də lazım deyil. Məsələn, Derridaya görə, dekonstruksiya anlayışı özünün bir metod, prosedur, strategiya, akt kimi şərhini istisna edir. Dildə dekonstruksiya sözünə adekvat olan hər hansı aydın və birmənəli söz axtarmaq sadələvhlük olardı. "Destruksiya" sözü dağıtmaqla bağlıdır, dekonstruksiyanın qrammatik, linqvistik və ritorik anlamı isə başqa bir yerə transport etmək üçün bütöv bir maşını hissələrinə bölməyə uyğun gəlir. Amma bu metafora da dekonstruksiyanın radikal mənasını tam ehtiva etmir. Çünki onu heç bir linqvistik-qrammatik modelə, özəlliklə də maşına münəcər etmək olmur. Dekonstruksiya söhbət dağıtmaqdan daha çox, bərpadan (rekonstruksiya), rekonstruksiya (əsrin kompozisiyasının bərpası - tərcüməçi) gedir ki, bundan da məqsəd hansısa bir bütövün əvvəlki quruluşunu əldə etməkdir.

Derridaya görə, dekonstruksiya təhlil deyil, çünki o, heç bir dekonstruksiyaya əl yeri qoymayan sadə, bölünməz bütövü vermir. Amma o, tənqid də deyil, belə ki tənqidin özünün dekonstruksiyaya ehtiyacı var. O, metod da deyil və ola da bilməz - metoda məxsus ümumi tətbiqolunma imkanı onda yoxdur. Onun hər tətbiqi unikal, özünəməxsus və təkrarolunmazdır. Dekonstruksiyanı akt, yaxud əməliyyatla da müqayisə etmək olmur, çünki onu obyektə, mövzuya, mətnə tətbiq edən fərdi və ya kollektiv subyekt yoxdur. Hər şey və hər yer, hətta onun özünün tətbiqi belə dekonstruksiyaya məruz qalır. Bu üzdən Derrida dekonstruksiyaya istənilən müəyyənleşdirici baxışın yanlış olması qənaətinə gəlir. Çünki belə baxış fasiləsiz bir prosesi dayandırmaq demək olardı. Dekonstruksiyanın fərqləndirici cizgisi onun marginal, lokal, periferik olanlara marağıdır ki, bu da onu postmodernist sənətə yaxınlaşdırır.

Dekonstruksiyanın anlaşılmasının de Man tərəfindən inkişafı bütün mövcudiyyətin perspektivliliyi ilə bağlı Nitsşe ideyasına gedib çıxır. De Manın qənaətinə, mətni oxumaq həm də ona yeni anlam verməkdir, özü də bu anlam birüzlü deyil.

Nəticədə, ədəbiyyat və tənqidin vəzifələri üst-üstə düşür. Heç bir son, yekunlaşdırıcı şərh yoxdur və tədqiqatçı-tənqidçi-oxucunun vəzifəsi mətnin tam izahında bu çoxmənəlilik üzə çıxarmaqdır. Dekonstruksiya idrak mexanizmi

haqqında neqativ, demistikləşdirici bilgi, yaxud da özünü dağıdan, illüziyanı alleqoriyaya çevirən varlıq haqqında bilgilər toplusudur.

"Dekonstruktivizm" terminini çox vaxt "poststrukturalizm" və "postmodernizm" terminlərinin sinonimi kimi qəbul edirlər. Bəzən ona daha geniş hərəkət kimi anlaşılan poststrukturalizmin tərkib hissəsi kimi də baxılır. Xüsusən də, F.Lyuisin "poststrukturalizm" terminini əvəzinə "tənqidi strukturalizm" terminini irəli sürməsi göstərir ki, dekonstruktivizm "tənqidi strukturalizmin" tərkib hissəsi kimi qəbul olunur.

Nə analiz, nə metod, nə akt olmayan, təqribi olsa belə nə ilə müyyənləşdirilə bilməyən dekonstruksiya fəlsəfi postmodernizm tərəfindən çağdaş sənətin təhlilində artıq otuz ilə yaxındır ki tətbiq olunur. Amma dekonstruksiya anlayışından istifadə prinsiplial olaraq hər hansı yeni nəticə və məlum problemlərə yeni baxışa gətirib çıxarmayıb.

Təsadüfi deyil ki, amerikan filosofu R.Rorti dekonstruksiya haqqında deyir:

"Məncə, dekonstruksiya amerikan yaradıcılığının məhsuludur. Bu termindən geniş istifadə olunsada, onun mənasını bir Allah bilir. Əslində, o, Derridadan daha çox, Pol de Man tərəfindən tətbiq olunub, amma mən bilən de Manın üslubunda ədəbi tənqid ümumən mövcud deyil. Bununla belə, Amerika ali məktəblərində bu təlimi tədris edən yüz minlərlə ingilis dili professoru var".

Estetika ilə məşğul olan digər bir amerikan filosofu A.S.Danto isə dekonstruksiyanın adamlar üçün sadəcə bir şüara çevrildiyini deyir: "Onun nə ifadə etdiyini bilmək çox çətindir. Qəti əminəm ki, onun böyük hissəsi yalan bir şey olmalıdır. Məsələn, mən dekonstruksiya ilə bağlı yozumların sonsuzluğu ideyası və həqiqətin inkarını nəzərdə tuturam". Dantoya görə, Derrida dekonstruksiyanın yozumunda lap əvvəldən yanlış mövqe tutub. Bəzən o, mətnlərə, sadəcə olaraq, yarlıq yapışdırır - mümkün qədər dumanlı mətn götürür, dekonstruksiya edir və yeni mətnə keçir, amma heç vaxt nəyisə söküb yenidən yığmır. Özündən soruşmaq lazımdır ki, axı bunu nə üçün edirsən və bununla nəyə nail olmaq olar? Derrida belə suallara cavab verməyi lazım bilmir.

Fuko, Derrida və Lakanın strukturalizmdən poststrukturalizmə keçməsi barədə Dantonun belə bir qeydi var: "Qənaətlərinin dərinliyinə baxmayaraq, onların öz ideyalarını necə davam etdirəcəklərini bildiklərini güman eləmirəm. Paradiqma anlayışı, şüur və tarixin mətn kimi dərki dərin ideyalardır, amma çətin ki, kimsə bunlardan nəşə bir şey yarada bilsin".

Dekonstruksiya anlayışı fəlsəfi postmodernizmin bədii postmodernizmdən kifayət qədər uzaq olduğunu aydın göstərir və çətin ki ona (fəlsəfi postmodernizmə - tərcüməçi) bədii postmodernizmin adekvat və perspektivli nəzəriyyəsi kimi baxmaq mümkün olsun.

Fəlsəfi postmodernizm paradoksal, bəzi məqamlarda isə ziddiyyətlidir. O, elmi metodun bir sıra köklü prinsiplərindən imtina edir. Bunların sırasına səbəbiyyət, rasionallıq, tarixilik və s. daxildir. Diqqətini qeyri-sabit, ziddiyyətli, təsadüfi şeylər üstündə cəmləşdirən fəlsəfi postmodernizm Yeni dövrün köhnəlmiş metodologiyası ruhundakı bütün həqiqət, quruluş və qənaətlərə münasibətdə epistemoloji şübhə prinsipindən çıxış edir. O, fəlsəfi relyativizm (bütün bilgiləri nisbi sayan, varlığın obyektiv dərkinə inkar edən idealist fəlsəfi nəzəriyyə-

tərcüməçi) və skeptisizmin rolunu şişirdir, istənilən bilgini hakimiyət münasibətlərinin məhsulu kimi izah edir. Bütün bu əlamətlər isə müasir sənətin fəlsəfi postmodernizm çərçivəsində izahının uzun sürəcəyini düşünməyə ciddi əsas vermir.

Fəlsəfi postmodernizm daxilən həddən artıq çoxcinslidir. İndiyə qədər söhbət onun daha çox dekonstruktiv postmodernizm adlandırılıla biləcək variantından getdi.

Ənənəvi dünyagörüşünü əmələ gətirən Allah, subyektivlik, məqsəd, məna, gerçək dünya, təfəkkürün öz obyektinə uyğunluğu anlamında həqiqət və s. kimi "müasirliyi" dekonstruksiyanın yolu üstündən götürmək onun səciyyəvi xüsusiyyətidir. Bu versiya birbaşa relyativizm və nihilizmə aparıb çıxarır.

Amma fəlsəfi postmodernizmin ilkin rüşeymlər şəklində olsa da, konstruktiv postmodernizm adlandırılıla biləcək versiyası da var. O da modernizmin aradan qaldırılması istiqamətində gedir, amma buna nəsə sirli bir dekonstruksiya yox, çağdaş təfəkkürün analizi, modernizmin ilkin, müqəddəm şərtləri və onun səlafi olan Yeni dövr dünyagörüşünü saf-çürük etmək yolu ilə nail olmaq istəyir.

Konstruktiv postmodernizmə görə, elm çağdaş təfəkkürün gerçəkliyə qeyri-adekvat nümunəsidir, amma buna baxmayaraq, o, cəmiyyətin yeni dərkinin əsasını məhz elmdə görür. O, ekoloji saflıq və sülh uğrunda mübarizəyə, feminizmə, ümumən, bizim dövrün müxtəlif azadlıq hərəkatlarına ümid bəsləyir. Cəmiyyətin ümumi tənqidi ilə kifayətlənməyən konstruktiv postmodernizm qeyd edir ki, müasir dövr bir çox müsbət nailiyyətlərə də gətirib çıxarır. İnsan bütün bunlardan nəinki imtina etməməlidir, sadəcə, onun belə imtina imkanı yoxdur. Elmi, etik, estetik intuisiyanın yeni vəhdətini irəli sürən konstruktiv postmodernizm, özünə bədii postmodernizmin yeganə analiz üsulu kimi baxmır.

Bədii postmodernizm nisbətən qısa vaxtdır ki, mövcuddur. O, həddindən artıq çoxcinsli bir meyil olub intensiv, gur inkişaf prosesindədir və bu inkişaf hələ ki qeyri-müəyyən xətt üzrə gedir. Postmodernist sənətkarlarla onların nə dediklərini anlamayan auditoriyanın əlaqələri zəifləyib. Bu amil postmodernizm estetikasını sistemləşdirməyə köklü surətdə mane olur.

I.4. Postmodernizmin ilk tədqiqləri

Sənət sahəsində postmodernizmin analizi ötən əsrin 50-60-cı illərində sənətdə baş verən kəskin dəyişmələri duymayan sənət fəlsəfəsi yox, sənətin öz təmsilçiləri tərəfindən başlayıb.

D.Bart "Üzgünlük ədəbiyyatı" (1967) adlı məqaləsində qeyd edir ki, postmodernizmin ideal yazıçısı özünün XIX əsrdəki babaları və XX əsrdəki atalarının surətini çıxarmır, amma onları inkar da etmir. "O, əsrin birinci yarısını öz kürəyi yox, mədəsində daşıyır, artıq onu həzm edə bilib... İdeal postmodernist roman gərək hansı yollarsa realizm və irrealizm, məzmunun forma üzərində prioritetinə ısrarlı incəsənət və formalizm, xalis sənət və dəb, elitar və kütləvi nəsr arasındakı toqquşmanın fəvqündə dursun".

Postmodernist incəsənətin ilk sistemli analiz cəhdlərindən biri ədəbiyyatşünas L.Fidlerə məxsusdur. O elitar və kütləvi mədəniyyət, real və irreal arasındakı sərhədləri aradan qaldırmaq problemini irəli sürür. Ədəbiyyata daha geniş yer ayıran Fidler yazıçını texnikiləşmiş dünyanın reallıqları və mif (möcüzə, uydurma) arasındakı əlaqəni üzə çıxarmağa, həm elitar, həm də kütləvi zövqə cavab verməyə borclu olan "ikili agent" adlandırır. Fidlerə görə, sənət əsəri gərək çoxmənalı olsun, sosioloji və semantik səviyyədə ikili struktur qazansın. Belə bir quruluş modernizmin əksər formalarına məxsus elitar istiqamətin birbaşa ziddinədir. Fidler C.F.Kuperin "Sonuncu mögikan"nını, macəra romançılığını, qotik romanı, tənqidçilərin həqarətlə baxdığı, amma mifə çevrilmiş, neçə-neçə nəsil oxucunun təxəyyülünü məşğul etmiş hər cür yüngül oxunan əsəri tərifləyərək bir çox amerikan yazarları ilə diskussiyaya girir, açıq-aşkar surətdə onlara ilişir. O, xəyala dalaraq deyir ki, ədəbiyyatda H.B.Stounun "Tom dayının koması"na bənzər bir əsər, nəhayət, meydana çıxacaqmı ki, həm mətbəx, həm qonaq otağı, həm də uşaq otağında eyni ləzzətlə oxuna bilsin? Şekspir onun tərəfindən "əyləndirməyi bacaranlar" çərgəsinə daxil edilir, "Küləklə sovrulanlar" müəllifi ilə yanaşı qoyulur. Fidlerin qəsd-i-qərəzi aydındır: sənəti əyləncədən ayıran divarı aradan götürmək. O geniş kütləyə çatmaq və onun yuxularını doldurmaq zərurətini intuitiv olaraq duyur, amma bunu da unutmur ki, yuxulara hökm etmək heç də adamalara laylay calmaq deyil.

Fidlerin ideyasını inkişaf etdirən memar Ç.A.Cenks sənətkarın eyni zamanda həm kütlə, həm də professionallara müraciətinin zərurətini nəzərdə tutan "ikili kodlaşma" anlayışını irəli sürür. Cenksə elə gəlir ki, tipik postmodernist memarlıq nümunələrində dərk olunmuş şizofreniya adlandırılıla biləcək ikilik var. O, postmodernist "klassikanın" on üç əsas xüsusiyyətini qeyd edir:

- qeyri-mütənasib gözəllik, yaxud qeyri-ahəngdar ahəng;
- -plüralizm və radikal eklektizm;
- urbanistik kontekstualizm;
- antropomorfizm;
- tarixin parodik mənimsənilməsi və ona nostalji;
- intertekstuallıq;
- ikili kodlaşma;
- ironiyadan istifadə;
- çoxmənalılıq və ziddiyyət;
- çoxvalentlilik;
- şərtliklərin yeni izahı;
- yeni ritorik fiqurların işlənilib hazırlanması;
- yoxluğun varlığı.

Sonuncu əlamət postmodernizmin yerdə qalan bütün cəhətlərini inteqrasiya edir. O, hər şeydən öncə, parodik bir üsul olub postmodernist əsərdə eyni zamanda həm olan, həm də olmayan, necə deyərlər, özünün varlığı hesabına yox olan ənənədən parodik, ironik istifadəni nəzərdə tutur.

F.Ceymison postmodernizmin meyadana gəlməsi və inkişafının mədəni şərtləri, sənət yaradıcılığının əzəli ikinciliyi, postmodernist şüurun rəbitəsizliyi məsələlərini təhlil etmişdir.

Postmodernist estetikanın formalaşmasına nəzərə çarpacaq təsiri olan J.F.Liotar forma, üslub və baxış bucaqlarının plürazmini çağdaş sənət, eləcə də ümumən bütün mədəniyyətin əsas əlaməti hesab edir. Baş tutmayan "modernizm layihəsinə" görə isə o, təəssüflənir.

Liotarın postmodernist sənət haqqında mühakimələri postmodernizm haqqında ümumi fəlsəfi mühakimələrlə olduqca tez-tez çulğalaşır, beləcə sosial-fəlsəfi ekskursların nə vaxt qurtarıb, özəl olaraq sənət fəlsəfəsinin nə vaxt başladığı bəzən qətiyyənlə aydın olmur.

İkinci hissə: Postmodernizmin əsas cizgiləri

Postmodernizmin tədqiqi nəticəsində əldə olunanlara söykənərək, onun əsas xüsusiyyətlərini seçib-ayırmaq olar. Əgər qısa şəkildə desək, bu xüsusiyyətlər aşağıdakılardır:

- plüralizm, estetik dəyər, forma, üslubların relyativləşməsi və hər hansı bir ədəbi mövqenin digəri ilə müqayisədə hakim statusunun son nəticədə qeyri-mümkünlüyünə inam; radikal eklektizm; qanunlar və nüfuz sahiblərindən imtina, klassiklərə hər cür yarımaqdan uzaq, azad və ironik münasibət;
- qeyri-müəyyənlik, antisistemlilik, antimetodologizm, estetik kriteriyaların qapalı və sərtliyinin yoxa çıxması; sənət əsərinin yaradılmasında hansısa müqəddəm qayda-qanuna tabe olmamaq; qaydanın əsərin yaranması prosesində meydana çıxması və əsərin hadisəyə çevrilməsinin məhz bu amillə bağlı olması;
- fraqmentarlıq, ümumiləşdirici, "total" şeylərə, sintezin sosial, koqnitiv, hətta estetik olsun, istənilən növünə inamsızlıq; montaja, kollaja həvəs, metafora və metonimiyanın bir-birinə qarışması, paradoksa meyil, dağdıçılığa, motiv-ləşdirilməmiş ifrat hallara can atmaq, əvvəlcədən nəzərdə tutulmayan təhkiyə xaosu, dünyanı dağılmış, özgələşmiş, məna, qanuna uyğunluq və nizamdan məhrum olmuş şəkildə qavrayan fraqmentar diskurs effekti yaratmaq;
- yozumun çoxvariantlılığı, sənət əsərinin vahid, yeganə düzgün izahının olmamasına dair tezis, onun çoxmənalılıığı, ikibaşlılığı, çoxqatlılığı, yozum imkanlarının sonsuzluğu ideyası;
- "mən" in itkisi, klassik fəlsəfə üçün səciyyəvi olan fərdin tam özünüdərk imkanı və "mən" in imtiyazlı mövqeyindən imtina; subyektdəki ən başlıca şeyin ancaq özünürefleksiyaya yox, həm də fəlsəfi baxımdan şüuraltını təmsil edən "başqasından" gəlməsinə inam; müəllfin öz əsərində özünü yox etməyə cəhd etməsi və bundan doğan "müəllif maskası" və ya "müəllifin ölümü";
- səthiliyin prinsip kimi götürülməsi, varlığın dərin problem və proseslərini tədqiq etmək cəhdindən imtina; sənət əsərində gerçəkliyin sadə, aydın, səthi, amma sintetik əksinə can atmaq, dünyanı dərk yox, qəbul etmək cəhdi; həyatı dəqiq məqsəd və aydın mənadan məhrum, xaotikcəsinə üst-üstə qalaqlanmış zidd meyillər kimi qavramaq; dünyanı üstündə sürüşən insana etinasız və ögey bir məkan kimi təsəvvür etmək; sənət əsərinə labirint və yarımqaranlıq, güzgü və tutqunluq, mənasız sadəlik kimi baxmaq;

- immanentlik, modernizmə məxsus dərinlik və transsendentdən imtina, insana, onun artan imkanlarına müraciət, transsendentliyi immanentlikdə (daxili imkanlarda) axtarmaq;
- mimesisdən, təsvirçilikdən imtina, kompozisiyanın düşünülmüş xaotikliyi; dünya və idrakın o üzünə, müstəsna vergi sahibləri üçün nəzərdə tutulmuş ezoterik, gizli, qapalı bilgilərə maraq; yeni forma və məzmunla bağlı daimi eksperimentlər aparmaq; gerçəkliyin açıqlanmamış hər hansı bir parçasının xammal şəklində, kollaj texnikasıyla bədii mətnə daxil edilməsində saxta fakt və sənədlərə üz tutmaq; gerçəkliyi əks etdirməyən, "gerçəklikdə oyun" illüziyası yaradan qeyri-representativ obrazlardan (simulyakr) daimi istifadə;
- konstruktivizm, məcazlar, dil fiqurları, sətiraltı mənalarla gərgin iş;
- ironiya, yumşaq gülüşdən kəskin tragifarsa qədər rişxənd; heyranlıqdan qurtarmaq, ən aşkar təsəvvür və ən dərin inamların təsadüfi səciyyə dəşdiyi başa düşmək yolunda ironiyaya zəruri vasitə kimi baxmaq; insanların sosial həmrəyliyinə ciddi sistemətik refleksiya yox, ironiyanın alçaldıcı təbiəti hesabına nail olunacağına inam; ironiyanı plüralizm və hər hansı mütləq həqiqqət axtarışının mümkünsüzlüyü şəraitinin vasitəsi kimi başa düşmək;
- parodiyalılıq, bütün bəşər tarixini parodik və eyni zamanda nostalji ilə qavramaq; heç nəyi əvvəlcədən məlum reaksiyalar doğuracaq, standartlar yaradacaq düşüncə stereotipinə çevirməyə çalışmamaq;
- sənətin oyun səciyyəsi, sənətin oyuna yaxınlaşması və bəzən hətta onunla eyniləşdirilməsi; bu oyunun adı yox, əvvəlcədən müəyyən qaydası, udan və uduzanların gediş üstünlükləri olmayan qeyri-klassik xarakteri; insanın və cəmiyyətin tragik durumunu ironiya ilə yanaşı, həm də oyunla maskalamaq;
- karnavalçılıq, sənət və onun qavranılmasının karnaval, maskarad səciyyəsi; karnavalı bütün diskursların qarışdığı kontekst saymaq; karnavallaşmış sənətin transistorist xarakter daşması; şou-biznesin hər şeyi özündə ehtiva edən bir şey kimi sənət həyatına daxil olması;
- epatajçılıq, sənətkarın gözlənilməz hərəkətlərlə auditoriyanı heyrətə salmaq qəsdı, ümumi görünən norma və qaydaları pozması; auditoriyanı bütün mümkün vasitələrlə aktiv dialoqa çəkən, mübahisəyə çağırən, gözlənilməz reaksiyalara təhrik etmək istəyən "müəllif maskasının" aqressivliyi;
- teatrallıq, auditoriyaya xüsusi diqqət, tamaşa çıxarmağa meyl; sənətin muxtarlığının onun müstəqilliyi yox, mühitdən tədric olunması olduğunu etiraf etmək;
- plagiat və sitatçılıq, artıq mövcud obrazları ironiya və parodiya yolu ilə açıq mənimsəmə, implisit və eksplisit sitatçılıq, akkumulyasiya və təkrar; sənət üçün ənənəvi səciyyə daşıyan orijinallıq anlayışından imtina cəhdi; subyektsiz və nəzarətsiz proses nəticəsində yaranan formaların anonimliyinə inam, sənətkarın kreativliyinə şübhə, müəllifin yaradıcı olmaması, eyni zamanda da müəllif olaraq qalması ideyası; öz zallarına müstəsna, dahiyənə və auratik şeylər yox, kənarı it-bata düşə biləcək adi, diqqəti çəkməyən, anonim şeylər toplayan muzeyin funksiyasının dəyişməsi;
- yuxarı və aşağı mədəniyyətin qarışması; elitar və kütləvi mədəniyyət arasındakı sərhədlərin silinməsi, yüksək mədəniyyətin kütləvi mədəniyyət şablonlarını qəbul

etməsi, kütləvi mədəniyyət şablonlarının muzey məkanına daxil olması; janr və diskursların əvvəlki kateqoriyalarının pozulması;

- performativlik, bədən, cism, zahiri görünüş, sənətkarın davranışından sənət dili kimi istifadə etmək; tamaşaçının şüur və davranışına birbaşa təsir etməyə qabil sənətkarın aktyorluq etməsi;

Postmodernist sənətin özəlliklərinin sadalanmasını davam etdirmək də olardı.

Amma onun bütün yerdə qalan sənət cərəyanları, xüsusən də öz səlfi modernizmdən nə qədər fərqlənməsi bu deyilənlərdən də aydın görünür.

Göstərilən bu əlamətlərdən bəzilərinə amerikan ədəbiyyatşünası İ.Hassan postmodernist sənətin özəlliklərini sistemləşdirməyə çalışdığı "Bir daha postmodernizm haqqında" (1985) məqaləsində ilk dəfə diqqət yetirmişdir. Bununla belə o, postmodernizm fenomenini dəqiq təyin etmək iddiasında olmadığını da vurğulayır. Ötən dövr ərzində postmodernist sənətə məxsus əlamətlərin nisbətən dəqiqləşməsinə baxmayaraq, sözün tam mənasında belə bir dəqiq təyinatdan danışmaq indinin özündə də çətin ki mümkün olsun.

II.1. Plüralizm

Bədii üslub və cərəyanların bir-birinə zidd iki qütbü var: sənətin vəzifələri və onlara çatmaq yolundakı metodlar baxımından cərəyan sistemindəki bütün təmsilçilərin birliyinə əsaslanan monist tip; müəyyən istiqamət yaradan sənətkarların dünyagörüşündəki vəhdəti, onların yaradıcılıq prinsiplərinin üst-üstə düşməsinə nəzərdə tutmayan plüralist tip.

Orta əsrlər, İntibah, klassisizm dövrünün sənəti monist üslubun səciyyəvi nümunələri idi. Qapalı cəmiyyət sənətinin üslubu kimi sosrealizim də monist xarakter daşıyırdı. Amma yanaşma tərzlərinin müxtəlifliyi və yekdil qəbul olunmuş yaradıcılıq nümunələrinin aradan qalxması faktı hələ özünü klassik realizmdə bürüzə verməyə başlamışdı. Yaradıcılığın əsas istiqaməti konusunda müxtəlif meyillər arasında kifayət qədər kəskin polemikanın getdiyi modernizm isə daha plüralist idi. Lakin modernist yenilik axtarışları bədii yaradıcılığın hamını özündə qapsayan radikalcasına yeni tipinin kəşfi yox, hər hansı prioritetdən ümumən imtinayla nəticələndi.

Mərkəzi nöqtənin, hamı tərəfindən məqbul sayılan obrazların itkisi, hər hansı sosial və təbii ierarxiyanın mövcudluğunun inkarını D.Fokkema "qeyri-ierarxiya" prinsipi adlandırır. Bu prinsip əsərin yaranması prosesində bədii vasitələrin əvvəlcədən müəyyən olunmuş seçimindən (seleksiya) imtinanı bildirir. Əsəri postmodernist üsulla deşifrə etməyə hazır auditoriyaya gəldikdə isə bu prinsip ona təklif edir ki, mətni öz təsəvvüründə qurduğu əlaqəli izah vasitəsilə açıqlamaqdan əl çəksin. Postmodernist mühakimələri işarələmək üçün Fokkema "güzgü" (kim baxırsa, ancaq onu göstərir), "labirint" (çıxılması mümkün deyil, çıxış yolu onun içində yaşamaqdır), "xəritə" (heç bir mərkəzi yoxdur və heç bir istiqaməti göstərmir), "ensiklopediya" (istənilən səhifəsindən açıb oxumaq olar), "reklam", "televiziya", "qəzet", "fotoqrafiya" və s. kimi tipik söz-obrazlardan istifadə edir. Yalnız postmodernizm ən yüksək səviyyəli və öz-özlüyündə az qala məqsədə çevrilmiş bir plüralizm nümunəsi göstərir. Plüralizm fərqli bədii metodların birgə

mövcudluğunu tələb edir. O, realizmi də istisna etmir, amma realizm deyərkən XIX əsrin tənqidi realizmindən daha çox, bədii yaradıcılığın xalis zahiri realist manerasını nəzərdə tutur.

Postmodernizm elitar və kütləvi sənət arasındakı qarşılıqlı münasibətlərdə dəyişiklik yaradıb. Bir vaxtlar sənətdən kənar sayılan çox şey indi tez-tez özünü uca səslə və cəsarətlə bəyan edir, az qism adamlar tərəfindən başa düşülən dərin, problemlə sənəti özünün kütləvililiyi və geniş auditoriyaya təsiri baxımından geridə qoyur. Postmodernizmin çağdaş yozumunda realizm səthi həyatauyğunluq olub, həyatın ən dərin meyllərini üzə çıxarmağa cəhd etmir, həyatın öz formasına əsaslanır. Hər şeydən öncə, əyləncə məqsədi güdən bu növ realizm kütləvi ədəbiyyat, kino və sənətin digər növlərində geniş yayılıb. Elmi fantastika, detektiv, casus saqaları, macəraçı-avantürist əhvalatlar, sentimental və xırda məişət süjetəri - postmodernizmə görə, bütün bunlar tam hüquqlu sənət əsərləridir. Amma bununla yanaşı, postmodernizm bu növ əsərləri daimi parodiya predmeti, onun auditoriyasını isə gülüş obyektinə çevirir. Təhkiyənin xəttliliyi, personajların davranışının psixoloji əsaslandırılması, səbəb-nəticə əlaqələrinin ciddi-cəhdlə izlənilməsi postmodernisti özündən çıxarır.

Ötən əsrin əvvəllərində bir çox modernistlər Puşkin, Dostoyevski, Tolstoyu "çağdaşlıq gəmisindən" düşürməklə təhdid edirdilər. Postmodernistlərin nəinki belə məqsədi yoxdur, əksinə, onlar "klassikanı" mənimsəmək istəyir, amma buna klassikanı təqlid etmək yox, onu ironik sitatlaşdırma, yenidən mənalandırma yolu ilə nail olmaq fikrindədirlər. Onların fikrincə, əgər keçmiş də daxil olmaqla hər şey üçün dəyər ola biləcək vahid baxış bucağı yoxdursa, onda keçmişin nailiyyətlərini inkar etməyə əsas da yoxdur.

Bəzən deyirlər ki, plüralist postmodernist sənət dünyanın elmi və gündəlik mənzərəsini xaotikləşdirməyə yönəlib. Guya ki, İ.Priqojinin "Xaosdan doğulan nizam" əsəri buna görə postmodernistlərə xoş gəlir.

Postmodernist plüralizmin xaosla eyniləşdirilməsinin, şübhəsiz ki, əsası yoxdur. Çünki postmodernizm xaosu təsdiq etmir, hər şeydən öncə, sənətdə, contra isə həyatın bütün yerdə qalan sahələrində bədnam ad çıxarmış "vertikal hakimiyyəti", diktaturanı inkar edir. Burada xaos yox, bədii yaradıcılığın fərqli paradigmalarının yanaşı mövcud olduğu, onlardan hər hansı birinin digərini sıxışdırıb aradan çıxarmaq, özəlliklə də məhv etməyə cəhd göstərmədiyi özünəməxsus plüralist nizamdan söz gedir. Bu zaman hər hansı inkar və zorakılıq həqiqətə təkbaşına malik olmağın qeyri-qanuni, əsassız iddiası kimi qəbul olunur. Heç bir prinsip zidd olanları məhv etmək həddinə gəlib çatmamalıdır - postmodernizmin estetik sülhsevərliyinin məğzi bundadır.

Priqojinin ideyalarının isə postmodernist sənətə birbaşa dəxli yoxdur. Priqojin göstərir ki, bu və ya digər sistemdəki xaos vəziyyəti gec-tez nizam halına keçir. Öz ideyasını idrak nəzəriyyəsinə şamil edən alim belə nəticəyə gəlir ki, bu və ya digər epoxaya mənsub insan idrakındakı xaosun hökmranlığı zaman keçdikcə öz yerini nizamın hökm sürdüyü digər epoxaya verməyə bilməz. O, təsdiq edir ki, "qanun" və "nizam" konsepsiyasına da bir dəfə verilən və əbədi bir şey kimi baxmaq olmaz, qanunlar və nizamın xaosdan törəməsi mexanizminin özünü də tədqiq etmək lazımdır. Bir yandan plüralist dünyaduyumuna doğru gedir, digər tərəfdən isə

təcrübəmizin açıq-aşkar zidd cəhətləri daxilində yeni vəhdət axtarıyıq. Uzaqbaşı xaos kimi görünən plüralizm ideyası daha yüksək səviyyəli nizama keçid üçün zəruri keçid mərhələsidir.

Postmodernist çoxüzlülyü ümumi mədəniyyət nəzəriyyəsinə müncər etməyə ilk dəfə J.Delez və F.Qvattari cəhd etmişlər. Onlar bizim dövrdə yanaşı mövcud olan "ağac mədəniyyəti" və "kök mədəniyyəti"ni qarşı-qarşıya qoyurlar. Mimesis (təqlid - tərcüməçi) nəzəriyyəsi tərəfindən dəstəklənən birinci tip mədəniyyət klassik surətdə mövcuddur. Bu əsasda yaranan sənət təbiəti təqlid edir, dünyanı inikas etdirir, onun qrafik surəti, kalkası, fotoqrafiyası kimi meydana çıxır. Dünya obrazını özündə təcəssüm etdirən ağac bu tip mədəniyyətin simvolu sayıla bilər. "Ağac mədəniyyəti" əsasında yaranan bədii dünyanın tipik təcəssümü kitabdır. Ağac tipli mədəniyyətin gələcəyi yoxdur, o öz ömrünü başa vurub.

Çağdaş mədəniyyət gələcəyə can atan "kök" mədəniyyətidir. Kök-kitab dünyanın artıq kalkası yox, xəritəsi olacaq, xəritənin mərkəzi olmadığı kimi onun da məna mərkəzi olmayacaq. Düşünüldüyünün əksinə olaraq bu, kitabın ölümü demək olmayacaq, sadəcə, yaradıcılığın, kitabın və buna uyğun olaraq mütaliənin yeni tipi yaranacaq. Kök-kitab prinsiplə baxımdan yeni tip əlaqələrin gerçəkləşməsi demək olacaq: onun bütün nöqtələri öz aralarında əlaqələncək, amma bu əlaqələr struktursuz, qarmaqarışlıq olacaq, gözlənilmədən kəsiləcək. Əlaqələrin belə qeyri-xəttiliyi yeni oxunuş, yeni mütaliə tipi yaradacaq. Fikirlərini əyaniləşdirmək üçün Delez və Qvattari "İsveç masası" anlayışından istifadə edirlər - hər kəs bu masadan istədiyi kitab-boşqabı götürə bilər. Buna uyğun olaraq "kök" anlayışını "minlərlə boşqab" kimi təsəvvür etmək olar.

Oxşar fikirləri kitabı ensiklopediya ilə müqayisə edən U.Eko da söyləyib. Xətti, ardıcıl təhkiyənin olmadığı bu kitab-ensiklopediyanı oxumaq üçün oxucu özünə lazım olan istənilən səhifədən başlaya bilər. Hər istifadəçinin öz versiyasını yazdığı və gələcəkdə inkişaf etdirilsin deyər istifadəçilərə göndərdiyi kompyuter şəbəkəsi sistemində hipermətnlər (bir neçə, bəzən də sonsuz sayda mətnləri özündə birləşdirən mətn okeanı anlamına uyğun gəlir - tərcüməçi) məhz belə yaranır.

Postmodernist sənətdə plüralizmə ilkin şərt kimi baxılması çağdaş açıq cəmiyyət mədəniyyətində formalaşan "metatəhkiyə", yaxud narrative inamsızlıq doğurur. Ən ümumi şəkildə götürsək, narrative - digər təhkiyə zamanı izahedici prinsip kimi götürülə biləcək nəsə əhəmiyyətli bir şey, məsələn, mədəniyyət, tarixin mənası, insan, Qərb, mütləq ruh və s. haqqında təhkiyə deməkdir. Tarixi tərəqqinin kəsilməzliyi, cəmiyyətin inkişafında çağdaş elm və texnikanın müstəsna səmərəli rolu, din və incəsənətin dünyanın obyektiv inikası olması və s. kimi bu qəbil izahedici sistemlər özünün əsaslı olmasına getdikcə daha çox şübhə doğurur. Tarixin mənası və insanın mövcudluğu məsələsində hər hansı ümumi, universal izahlara iddialı olmayan, müyyən sosial qrup və mədəniyyətlərlə bağlı "minihəyətlər" tendensiyası meydana çıxır.

İncəsənətdəki mərkəzdənqaçma meyli hələ ötən əsrin ikinci yarısında amerikalı rəssamlığında all over termini ilə ifadə olunmuşdu. Modernizmdə bir çox sələflərinin olmasına baxmayaraq, bu meylin banisi D.Pollok sayılır. P.Mondrianın neoplastikası da bəzən Pollakın rəssamlığındakı keyfiyyətləri özündə əks etdirir:

mərkəzi nöqtənin, müəyyən sərhədlərin yoxa çıxması, aşağı və yuxarının qarşı-qarşıya qoyulması və s.

Radikal eklektizm, bütün diskurs və istiqamətlərin bərabər ölçüyə malik olması, əsas mövzunun qeyri-mövcudluğu ideyası D.Corcun müxtəlif dövr və bədii üslublara aid şəkillərin reproduksiyalarından istifadə etdiyi, onların tamaşaçıya istədiyi mərkəzi nöqtəni seçmək imkanı yaratmaq məqsədilə heç bir seçim edilmədən qarışdırıldığı "(Orta) statistik mənzərə" kompozisiyasında da nümayiş etdirilir.

II.2. Kanonlardan imtina

Monist cərəyan sənətdə müəyyən sayda və kifayət qədər möhkəm kanonlar tələb etdiyi kimi, plüralist istiqamət, o cümlədən də postmodernizm hər hansı kanon, avtoritet, "klassiklərdən" nümayişkaranə surətdə imtina edir.

Əsrlərcə öz gücünü saxlayan, sarsılmaz kanonlara əsaslanan sənətə nümunə kimi orta əsrlər sənətini göstərmək olar. Dini görüşlərin vəhdəti, sənət əsərinin ritual rolu, orta əsrlər həyatının ənənəviliyi orta əsrlər sənətinin zamana sinə gərən tələblər sisteminə qeyd-şərtsiz tabe olmasını göstərirdi. Kanonlara tabeçilik orta əsrlər sənətinin müəyyənəddici özəlliklərindən biri olub, hər şeydən öncə, onun monist xarakteri ilə şərtlənir, yaradıcı sənətkarın azadlığının məhdudlaşdırılması və sıxışdırılması kimi qavranılmırdı.

Orta əsrlər sənətkarı təsvir predmetini seçməkdə azad deyildi: bu, həmişə əsrlərcə əvvəl yazılmış və ənənə ilə işıqlandırılmış mətn, yaxud zamanın təsdiqindən keçmiş əvvəlki təsvirlərlə müəyyən olunurdu.

Sənətkarın vəzifəsi ümumi əhəmiyyətli və məlum-məşhur ideya və obrazları ənənəvi priyomlar vasitəsilə ifadə etmək idi. Qəribə olsa da, bu onu ənənəvi mövzu və obrazların yozumu zamanı üz tutduğu sabitləşmiş priyomlara ixtiraçı münasibətdən tam məhrum etmirdi. Eləcə də, bu, kanon və ənənə mövqeyində duran əvvəlki nəslin nümayəndələrinə çağdaş sənətkarın dili ilə danışmaq imkanı verirdi.

Orta əsrlər sənətinin kanonikliyi düşüncənin realizm və korporativliyində, hissə və elementləri daha vacib və real sayılan bütövə tabe etmək meylinə ifadə olunurdu. Orta əsrlər adamı həmişə müəyyən qrup və ya konkret təbəqəyə mənsub olur və bu qrupun adından danışdı.

Kanonlara sadıq orta əsrlər mədəniyyəti və hər hansı kanondan sanki imtina edən postmodernist mədəniyyətin tutuşdurulması göstərir ki, kanonlara münasibət, əvvəla, sənətkarın şiltaq və özbaşinalığı olmayıb mürəkkəb mədəniyyət sistemi tərəfindən diktə olunur, ikincisi isə, bədii yaradıcılığın azadlığı və kanonlara sədaqət bir-birini qətiyyən istisna etmir.

Məsələn, sərt kanonlara bağlı A.Rublyov görkəmli əsərlər yaradıb, hər hansı kanondan imtina edən əksər postmodernist sənətkarların yaratdıqları isə vur-tut birgünlük şeylər təsiri bağışlayır. Yeri gəlmişkən, postmodernist əsərlərin çoxu hər hansı uzunmüddətli mövcudluğa hesablanmayıb.

Məsələn, Y. Boyesin "Piyli künc" əsəri tamaşaçıları cəmi bir sərgidə heyrətləndirdi, amma sonra bir daha nümayiş etdirilmədi. Rəqqasə D. Hey bir dəfə səhnəyə çıxaraq bəyan etdi ki, adətən olduğunun əksinə, rəqs yox, tamaşaçılarla söhbət edəcək. Rəqqasə çaş-baş qalmış rəqs həvəskarlarına bir saatdan artıq sakit, təmkinli, amma təsirli bir məruzə etdi. Məruzənin məğzində belə bir fikir dururdu ki, həmişə olduğu kimi o, yenə də özünü tamaşaçıya təqdim edir, sadəcə, bu dəfə təqdimat hərəkətsizdir. Çünki rəqqasə hərəkətə bəraət qazandıracaq hər hansı priyomu daha tapa bilmir. Heyin sözlərinə görə, onun rəqsdə axtardığı ilham gərək bədəninin hər bir hüceyrəsini çulğalasin. Və tamaşaçıların da şahid olduğu kimi, belə bir ilham öz ifadəsini indi onun nitqində tapır.

Bu qəbil tamaşaya baxmaq (daha doğrusu, qulaq asmaq) olsun ki, maraq doğura bilərdi, amma çox yox, cəmi bir dəfə. Yeri gəlmişkən, bu tamaşa da ikinci dəfəyə hesablanmamışdı.

II.3. Qeyri-müəyyənlik

Sənət əsərinin müəyyən sərt qaydalara əməl olunması nəticəsində yaranmasına inam metodologizm adlanır. Buna qarşı antimetodologizm - sənətin öz təbiəti etibarilə antisistematik və antidoqmatik səciyyəsi, onun aydın qaydalara tabe olmaması qənaəti durur.

Metodologizm və antimetodologizm sənətin inkişafında qaydaların əhəmiyyəti baxımından iki zidd qütbdür. Metodologizm qaydalara əməl olunmasını "əsli sənətin" yaranmasında həlledici şərt sayır və qaydalara uyğunluğu bədii əsərin obyektivliyi, yəni zamanın ruhuna uyğunluğu ilə eyniləşdirir. Antimetodologizm əsərin qiymətləndirilməsində standart qaydalardan istifadə imkanını inkar edir və özünün ifrat halında hətta hər hansı qaydanın mövcudluğu fikrini ümumən yaxına qoymur.

Metodologizm, xüsusən də dramaturgiyada "zaman, məkan və hərəkət vəhdəti" tələbi qoyan və buna cavab verməyən hər hansı pyesi diqqətə layiq bilməyən klassisizm özünün bu tələbindən əzab çəkir.

Öz mənşəyi etibarilə Aristotel və Platona gedib çıxan "klassik metodologizm" bədii yaradıcılığın universal qaydalarının mövcudluğu fikrini irəli sürür. XIX əsrin ortalarından etibarən yaranamğa başlayan "kontekstual metodologizm" qaydaların bədii yaradıcılıq kontekstindən asılılığını qəbul edir və bəyan edir ki, heç bir qayda universal olmasa da, müəyyən yaradıcılıq durumu (kontekst) ilə bağlı şərti qaydalar ola bilər. Metodologizm və antimetodologizm arasında orta mövqə tutan modernizm isə təsdiq edir ki, sənətin hətta şərti qaydalarının belə öz hüdudları var və onlara əməl olunması bəzən əks nəticələrə gətirib çıxara bilər.

Metodologizm bədii yaradıcılığı sabitləşmiş qaydalar sistemi, bədii mətnin yaranmasını isə texniki qaydalara tabe edir. Fəaliyyət azadlığından məhrum olan sənət bu zaman artıq canlı və axıcı olmur, sənətkardan asılı olmayaraq mövcud olan, "əl dəyməmiş", "işlənilməmiş" şeyləri və dəyişkən dünyanı görmək qabiliyyətini itirir. Metodologizm sənətkarın dəqiq qaydalar üzrə yerinə yetirdiyi kor-koranə əməliyyatlara yaradıcı əhəmiyyət verir: guya onlar estetik təxəyyül və sənətkar qavrayışındakı dünyanı formalaşdırır. İfrat antimetodologizmi isə

"metodoloji anarxizm" adlandırmaq və onun mahiyyətini vur-tut bircə prinsiplə vermək olar: istənilən qaydadan istifadə etmək olar.

Postmodernizm ilk baxışdan "metodoloji anarxizm" kimi görünə də, əslində, istər metodologizm, istərsə də antimetodologizmə məxsus ifratlardan qaçmağa çalışır. Postmodernizmə görə, universal qaydalar olmasa da, ümumən qaydalar lazımdır və onlar sənətkara kömək edir. Çünki hər hansı qaydanı rədd edənlər istər-istəməz digərinə üz tutur, nəticədə qaydalar həmişə qalır. Beləliklə, bu məsələdə postmodernizmin özəlliyi bədii yaradıcılığın universal qaydalarının qeyri-mövcudluğu və onları axtarmağın mənasızlığına inamındadır.

Şübhəsiz ki, bədii yaradıcılığın qaydaları var, amma bunlar hər bir sənətkarın hökmən yerinə yetirməli olduğu göstərişlər deyil. Bu qaydaların hətta ən gözə çarpanlarından belə fərqli şəkildə istifadə etmək olar və onlar çoxsaylı istisnalara malikdir.

Qaydalar bir yaradıcılıq sahəsindən digərinə, bir dövrdən başqasına keçə bilər. Müəyyən konkret zamana mənsüb sənətkarın əsaslandığı qaydalar həm də sənət tarixinin əvvəlki dövrünün nəticə və yekunu kimi meydana çıxır. Hər hansı qaydanın sözsüz yerinə yetirilməsi tələbi sənətin müəyyən tarixi durumunu mütləq və əbədi standart səviyyəsinə qaldırmaq olardı.

Sənətkarın hər yeni əsəri təkcə məlum formaların sadəcə tətbiqi yox, həm də bu formaların bir daha sınaqdan keçirilməsidir. Sənətkar hər hansı köhnə formanı tətbiq etdiyi kimi, onun tətbiqini konkret halda lazımsız da saya bilər. Əvvəllər qəbul edilmiş qaydaların tətbiqi bəzən uğura səbəb olduğu kimi, bəzən əksinə, bu uğur məhz hansısa sabitləşmiş standartlardan imtina hesabına əldə olunur.

Sənətkarlar təkcə qaydalara tabe olmur, həm də onu tənqid edir və yeni qaydalar sistemi yaradırlar. Postmodernizm məsələnin məhz bu tərəfinə qol qoyur.

Postmodernist sənətin qeyri-müəyyənliyi, onun antisistem və antidoqmatik xarakteri postmodernist sənətkarın ümumən heç bir qaydaya riayət etməməsi demək deyil. Həmişə olduğu kimi, qaydalar yenə də var, amma, əvvəla, onlar qapalı və sərt deyil, ikincisi, postmodernizm başa düşür ki, yeni qayda yeni əsərlə birlikdə doğulur və əgər belə deyilsə, əsər auditoriya üçün hadisəyə çevrilə bilməz.

II.4. Sənət əsəri mətn kimi

Qeyri-müəyyənliyin postmodernist dərkinin özünəməxsusluğu sənət əsəri və mətn arasındakı analogiyada da öz əksini tapır. Amma bütün analogiyalar kimi bu analogiyanın da inandırıcı gücünü şişirtməyə, yəqin ki, ehtiyac yoxdur.

Belə demək olar ki, sənət öz-özlüyündə daha geniş, "böyük mətnin" - mədəniyyətin bir fraqmenti kimi zahir olan mətndir. Sənət əsəri təkcə roman, povest, poemalar və s. yox, şəkil, simfoniya, heykəltəraşlıq, memarlıq abidələri və s. də daxil olmaqla sənət mətnlərinin cəmindən ibarət bir mətndir.

Ənənəvi anlamda mətn hər hansı bir dilin qaydalarına uyğun daxili struktur və təşkil olunmaya malik bitkin, vahid və bütöv yazıdır. Hər hansı kitab, onun bir hissəsi və ya ayrılıqda götürülmüş fraqmenti mətn ola bilər. Diskursiv janrdan asılı olaraq gündəlik həyatı təsvir edən adi, ədəbi, elmi, fəlsəfi, tibbi, hüquqi, dini və s. mətnləri seçib-ayırmaq mümkündür.

60-cı illərin sonlarından etibarən poststrukturalizmin təmsilçiləri (J.Derrida, Y.Kristeva, R.Bart və s.) mətnin vahid orqanizm və qapalı sistem olması baxımından şübhə və təkzibə məruz qalması ilə bağlı yeni konsepsiya yaratdılar. Kristeva mətnin mozaika kimi sitatlardan qurulması, digər mətnin həzm və transformasiya olunması nəticəsində yaranmasını nəzərdə tutan intertekstuallıq prinsipini irəli sürdü. "Hər hansı bir mətn digər mətn üzərində yazılıb" (U.Eko). Yeni yanaşma mətn anlayışına münasibəti radikal surətdə dəyişir. Əvvəlkindən fərqli olaraq artıq mətnə qəti müəyyən olunmuş, tam bitmiş, daxili struktur və təşkil olunmaya malik bir şey kimi baxılmır. Yeni baxışa görə, bütün mətnlər çıxışsız labirint yaradaraq bir-birinə dolaşır, kəsişir və öz aralarında əlaqələnilir. "Hər mətn özünün bir neçə başı ilə digər mətnləri oxuyan maşındır" (J.Derrida). İntertekstuallıq göstərir ki, hansısa ilkin və orijinal mətni seçib-ayırmaq mümkünsüzdür, çünki mətnin təkcə əvvəli və sonu deyil, müəllifi və yaradıcısı da yoxdur.

R.Bart əsəri ənənəvi - nyutonsayağı, mətni isə çağdaş - eynşteynsayağı anlayış adlandırır. "Əsərin əksinə olaraq, əvvəlki kateqoriyaların hərəkət və yenidən təşkili nəticəsində yaranan yeni obyektə ehtiyac meydana çıxır. Beləliklə də, mətn yaranır". Əsər kitab məkanının (məsələn, kitabxana) müəyyən hissəsini tutan əşyavi fraqment, mətn isə metodoloji əməliyyatlar sahəsidir. Əsər ələ də yerləşə bilər, mətn isə dildə qərar tutur, o ancaq diskursda mövcuddur. "Mətn əsərin dağılmasının məhsulu deyil, əksinə, əsər təxəyyülə gələnlərin mətn ardınca sürünən ətəyidir". Başqa sözlə desək, mətn ancaq iş prosesində, istehsalda duyulur. Burdan belə çıxır ki, mətn hərəkətsiz qalıb donma bilməz (məsələn, kitab rəfində), o öz təbiəti etibarı ilə nədənsə, məsələn, əsərdən və ya əsərlər silsiləsindən keçib getməlidir".

Barta görə, mətn üçün çoxmənəlilik səciyyəvidir. Bu çoxmənəlilik, sadəcə, yol verilən, mümkün olan yox, qarşısızalmaz bir şeydir. "Hər bir mətn digərinə münasibətdə beynəlməndir (yəni intertekstual və ya mətnarasıdır- tərcüməçi), amma bu intertekstuallığı mətnin hər hansı mənbəyə malik olması kimi başa düşmək lazım deyil. Bütün bu "mənbə" və "təsir" axtarışları bədii əsərlərin ardıcılığı, əlaqələnilməyi haqqında mifdən başqa bir şey deyil. Mətn isə anonim, ələ keçməz və bununla birgə artıq oxunmuş - dırnaqsız sitatlardan yaranır. Əsər ardıcılığı, əlaqə prosesinə qoşulub. O, sosiomədəni surətdə gerçəkliklə şərtlənir. Əsərlər bir-birinin ardınca yaranır, hər biri atası və sahibi sayılan müəllifə mənsubdur. Mətnə isə atalıq haqqında qeyd yoxdur. Əgər əsəri böyüməkdə, inkişaf etməkdə olan orqanizmə təşbeh etmək olarsa, mətnin bənzətməsi şəbəkədir: mətn genişlənsə, bu, elementlərin kombinasiyası və sistemli təşkili nəticəsində baş verir. Mətnə hər hansı üzvi bütövlüyə "hörmət" yoxdur. Onu orta əsrlərdə iki yüksək dərəcədə nüfuzlu mətnlə - Müqəddəs yazılar və Aristotellə davranıldığı kimi parçalamaq olar. Mətni müəllifin iradəsini nəzərə almadan da oxumaq olar. "Müəllif kabusu mətnə, əlbəttə ki, zahir ola bilər, amma sadəcə qonaq qismində: müəllif öz romanında personajlardan biri, xalça üzərinə toxunmuş sima kimi təcəssüm olunur; onun burda hər hansı atalıq imtiyazına malik olması bir oyun, necə deyərlər, "kağız üzərində müəlliflikdir". Müəllifin bəhs edilən hadisədən qaynaqlanan həyatı əsərlə rəqabətə girən müstəqil tarixə çevrilir; əvvəllər

olduğunun əksinə olaraq, yazıçının həyatı onun yaradıcılığına yox, əksinə, yaradıcılığı həyatına iz salır.

Əsər adətən istehlak predmeti olur. Mətn isə özü ilə istehlak yox, oyun tələb edir. "Mətn özü oynayır, oxucu da oynayır, amma ikitərəfli; o, mətndə oynayır (oyunda olduğu kimi), təkrar istehsal üçün praktika forması axtırır, amma həm də gərək bu praktika passiv daxili mimesisə (mətnin mahiyyətini məhz belə əməliyyata qarşı müqavimət təşkil edir) aparıb çıxarmasın". Kəsəsi, mətn oxucudan işgüzar əməkdaşlıq tələb edir. Bu, prinsipial bir yenilikdir: çağdaş musiqidə ifaçı partituranın həmmüəllfi olmağa necə vadar olunursa, əsəri elə oxumalı, yəni onu "yenidən istehsal etməməli", özündən tamamlamalısın. Çoxları çətin oxunan mətnlər, avanqard film və şəkillərdən bezir. Bunun günahı mətni oxumağı istehlak kimi anlamaq vərdisindədir: insan özü mətn yarada bilməyəndə, onu oynaya bilməyəndə, hissələrinə bölə bilməyəndə, əməli fəaliyyətə çevirə bilməyəndə darıxır.

Əsər zövq verə bilər, amma bu zövq istehlakçı bir şey olaraq qalır, belə ki, oxucu oxuduğunu yazmağa (istehsal etməyə - tərcüməçi) qadir olmadığını bilir. "Mətnə gəlincə isə o nəşə ilə, yəni heç bir zorakılığa dəxli olmayan, öz-özünə yaranan ləzzətlə bağlıdır".

Mətn və əsər arasındakı maraqlı mühakimələrini Bart mətn nəzəriyyəsi perspektivləri haqqında qeydləri ilə yekunlaşdırır: "Mətn haqqında söz ancaq mətn vasitəsilə, onun axtarışıyla, mətn üzrində işlə bağlı olmalıdır, çünki mətn elə bir məkandır ki, heç bir dilə sığınacaq vermir, heç bir danışan subyektə hakim, sahib, təhlilçi, keşiş, şifrə açan rolu qoymur. Mətn nəzəriyyəsi hökmən yazı praktikası ilə birləşir."

Bart ancaq ədəbi əsər və ədəbi mətndən danışır. Aydındır ki, əsər və mətn arasındakı fərqi sənətin bütün növlərinə şamil etmək olar. Üstəlik də, postmodernizmin bir çox nümayəndələri mədəniyyətin müəyyən mənada qlobal intertekstual səciyyə daşması fikrini irəli sürürlər. Barta görə, hətta dünyanın özü də nəhəng, daim dəyişən bir mətndir.

Mətnin üç özəlliyi var:

- onun müəllifi (yaxud da heç olmasa "müəllif maskası") olur;
 - onun həmişə oxucusu olur (hətta ola bilər ki, yeganə oxucu müəllfin özü olsun);
 - o, həmişə müəyyən janra aid olur, yeri gəlmişkən, fərqli janrlar arasında keçilməzlik münasibəti var (şeiri, yaxud musiqini nəsrə vermək ağılasıgmazdır)
- Ədəbi mətn sözün müstəqim, şəkil, yaxud heykəl isə məcazi mənasında mətndir: heç bir ədəbi mətn şəkil və ya heykəli əvəz edə bilməz. O, uzağı, bütün bu şeylər haqqında müəyyən təsəvvür verə bilər.

Amma bütün xüsusi mətnlərin qovuşduğu "böyük bir mətn" kimi mədəniyyət hələ ədəbi mətndən uzaq dayanır. Çünki onun nə müəllif, nə də oxucusu yoxdur. O, sənət dilinə cüzi bir şəkildə çevrilib. Müəyyən bir mədəniyyət çərçivəsində yaşayan adamlar özlərini qətiyyən adekvat dərk etmirlər; hətta hər sonrakı nəsil keçmiş mədəniyyət haqqında tam və aydın təsəvvürə belə malik olmur. Beləliklə, aydın deyil ki, nə müəllif, nə oxucu, nə də tərcüməyə malik olmayan mədəniyyət hansı mənada mətndir.

Dünyanı bütövlükdə mətn hesab etmək fikrinin təsdiqi isə daha qəliz məsələdir. Çünki dünyanın nə müəllif, nə də oxucusu var, onun hansısa başqa dilə çevrilməsindən danışmaq ümumən mənasızdır. Postmodernizmə məxsus qeyri-müəyyənliyin izahında mətn anlayışı, şübhəsiz ki, faydalıdır. Buna baxmayaraq, mətn anlayışının genişləndirilmiş izahına həvəslə üz tutan fəlsəfi postmodernizm çıxılması lazım gələn "metafizik bir dumana" bürünür.

Üçüncü hissə: Sənət oyun kimi

Oyun insan həyatının elementar funksiyasıdır və insan mədəniyyətini bunsuz təsəvvür etmək mümkünsüzdür. İnsanın hətta dini kultura yaşamasında belə oyun elementi olduğunu qeyd edən Y.Heyzinqa və P.Qvardini bu məsələyə ilk dəfə diqqət yetirmişlər. Q.Q.Qadamer oyun anlayışından istifadə edərək sənət və əsər anlayışlarını izah etməyə çalışıb.

Oyun anlayışı sonucu duman və qeyri-müəyyənliyə bürünmüş geniş və çoxcinsli bir sahəni əhatə edir. Biz təkcə insan yox, heyvanlar, hətta kortəbii təbiət qüvvələrinin də oyununu nəzərdə tuturuq. Əgər ancaq insan oyununu götürsək, şahmat, tennis, futbol, aktyorun səhnədəki çıxışı, musiqi əsərinin ifası, uşaqların səliqəsiz surətdə ora-bura vurnuxması, bizim qardaş, ana, vətəndaş və s. kimi ailə və cəmiyyətdəki rollarımızla bağlı standart vəzifələrimizin icrası - bütün bunlar hamısı oyundur. "Ciddi" icra edilməyən, "oyun" kimi təsəvvür edilən işlər də oyuna daxildir.

Oyun anlayışı təkcə növ yox, məzmununa görə də qeyri-müəyyəndir. Hər cür oyun müəyyən qaydalara malik olmalıdırmı? İstənilən bir oyunda udan və uduzan üzə çıxmalıdırmı? Bu kimi suallara qəti cavab vermək çətindir.

Sözün ən ümumi mənasında oyun praktik məqsəd güdməyən hərəkətlərin ritmik təkrarıdır ("dalğaların oyunu", "alovun oyunu" və s.). "İnsan oyununun özəlliyi ondadır ki, - deyə Q.Q.Qadamer qeyd edir, - o, öz ağılının - insana məxsus bu müstəsna qabiliyyətin gücünə qarşısına məqsəd qoyur və ona doğru can atır, amma həm də bu məqsədəuyğunluq cəhdini cilovlamaq istəyir". İnsana məxsus oyunun insaniliyi ondadır ki, nəşə bir məqsəd varmış kimi burda hərəkətlər özləri özlərini nizamlayır". Bundan əlavə, oyun qətiyyətlə, xüsusi bir şərəf işiymiş kimi ciddi-cəhdlə yerinə yetirilir. "Nəticə etibarilə, oyun müəyyən hərəkətlərin özünütəqdimindən başqa bir şey deyil". Oyun həmişə onun iştirakçısı olmağı tələb edir. Hətta oyunu müşahidə edən tamaşaçı da ona etinasız qalmır. O, sadəcə müşahidəçi yox, oyunun tamhüquqlu üzvü, onun tərkib hissəsidir.

Həmişə etiraf olunmasa da, sənət bütün zamanlarda oyun səciyyəsi daşıyıb.

Postmodernizmin özəlliyi ondadır ki, o, sənətdə əvvəllər rast gəlinməyən xüsusi oyun tipidir və özündə oyun təcəssüm etdirdiyini açıq-aşkar bəyan edir.

Bütün oyunları iki tipə bölmək olar: klassik və qeyri-klassik oyunlar. Klassik oyunlar üçün aşağıdakı əlamətlər səciyyəvidir: oyunun gedişi üçün lazım olan qaydalar toplusunun mövcudluğu; bu qaydaların oyuna başlamazdan əvvəl qəbul olunması, oyun prosesində sabit qalması və qeyd-şərtsiz əhəmiyyət daşması; qaydaların bir-birindən kəmiyyətcə və real surətdə fərqlənən gedişlərin çoxluğuna uyğun olaraq oyun prosesini nizama salması; oyunun müddəti, oynayan tərəflərin

vəziyyətiylə bağlı məhdudiyyətlər, qələbə və məğlubiyyətin mötəbərliyinin qaydalarla müəyyən olunması. Başqa sözlə, klassik oyun əvvəlcədən müəyyənləşdirilmiş qeyd-şərtsiz qaydalara malik olur. Bu qaydalar oyunun gedişini istiqamətləndirir, hərəkətlərindən asılı olaraq oyunçuların şanslarını göstərir, eləcə də oyunun sonu və qalibi müəyyən edir.

Qeyri-klassik oyun əvvəlcədən müəyyən olunmuş qaydalara malik deyil, oynayan tərəflərdən hər biri öz qaydalarını prosesin gedişində kəşf və tətbiq edir. Burada qələbə üçün şansların bölgüsü yoxdur, oyunun müddəti və qalibin üzə çıxması heç cür müəyyən olunmur.

"Qaydasız, qalib və məğlubsuz, çevrə boyu qaçışdan ibarət, təcrübə və təsadüfün artıq fərqlənmədiyi bu oyun, - deyər J.Delez qeyd edir, - belə çıxır ki, qeyri-realdır. Və çətin ki o kimisə əyləndirsin". Delez hətta qeyri-klassik oyunun nə insan, nə də allah tərəfindən oynanıla bilməyəcəyini zənn edir. Alimin qənaətinə, onu ancaq bir nonsens (cəfəngiyyat - tərcüməçi) kimi təsəvvür etmək olar və məhz buna görə, o, düşüncənin özünün gerçəkliyi, xalis fikrin şüuraltısıdır.

Delezin qeyri-klassik oyunun mümkünsüzlüyü fikri əsaslı görünür. Məsələn, uşaq oyunları bunun tamamilə real və ən yaxşı örnəyidir. Belə ki uşaqların kommunikativ fəaliyyətdəki eqosentrizmi onların oyunlarında da üzə çıxır.

Böyüklərin oyununda hamı məlum qaydalara riayət edir ki, düzgün yarış ruhu hökm sürsün və qaydalara əsasən kimsə qalib, digərləri isə məğlub çıxsın. Kiçik uşaqlar başqasının nə etdiyinin fərqinə varmayaraq və digərlərinin hərəkətlərini yoxlamayaraq, özünün oyun anlayışına əsasən oynayır. Ən başlıcası, bu oyunda heç kəs məğlub olmur və həm də hamı qalib gəlir, çünki oyunun məqsədi hamının oyundan fərdi zövq alması və eyni zamanda, bütün qrup tərəfindən şirnikləndirilməsidir.

Ənənəvi sənət klassik oyuna yaxın idi. Modernizmdən başlayaraq sənət öz yerini qeyri-klassik oyuna tərəf dəyişməyə başladı. Postmodernist sənət əvvəlcədən müəyyən, toxunulmaz qaydaların olmadığı, qalib gəlmək şanslarının qətiyyənlə bilinmədiyi, nə qalib, nə də məğlubların üzə çıxmıdığı özünəməxsus bir qeyri-klassik oyun nümayiş etdirir.

Postmodernizm qələbə eşqiylə alışıb-yanan böyüklər və ciddi adamlar yox, oyunda iştirak etmək naminə oynamağın özündən kifayət qədər stimül alan uşaq oyunlarına bənzər şəkildə zahir olur.

"İfrat insaniliklə yüklənmiş" ənənəvi sənətdə həyata xüsusi ciddi münasibət əks olunur. Onun hətta insan nəslini xilas etmək iddiasına düşdüyü məqamlar da (Şopenhauer, Vaqner, bura Dostoyevskini də əlavə etmək olar) olub. Bu problem ətrafında geniş gəzişmələr, nəhayətdə belə bir ideyaya gətirib çıxarıb ki, "dünyanı gözəllik xilas edəcək".

Çağdaş sənət isə açıq-aşkar məzhəkəçilikdən tutmuş güclə hiss olunan ironik gözvurmalara qədər komizmlə aşılanıb. Məzmunundan asılı olmayaraq bu günkü sənət bir oyuna çevrilir. Onun ciddi adamlar tərəfindən fars kimi qavranılması və başlıca missiyasının mümkünsüzlüyü qənaəti yeni əsərlərin dərkini mürəkkəbləşdirir.

Əgər çağdaş sənətkar keçmişin "ciddi" sənəti ilə rəqabətə girsə və mücərrəd kətan tamaşaçıda Mikelancelonun heykəli kimi dini, patetik həyəcan doğurmağa

hesablansaydı, sənət, doğrudan da, fars ola bilərdi. Amma bizim dövrün sənətkarı, deyə X.Orteqa-i-Qasset qeyd edir, sənətə oyun, nəticə etibarilə özünə gülüş aləti kimi baxır. Kimisə ələ salmaq yerinə, çağdaş sənət özü-özünə gülür.

Əvvəllər sənət iki anlamda transsendent idi: insan həyatının ən ciddi problemlərini əks etdirən mövzularına görə; öz-özlüyündə insana ləyaqət vermək və onu bəraətləndirmək qabiliyyətinə görə. Yeni üslub isə idman oyunları və əyləncələrin təmtərağına yaxındır. "Sənət insanı xilas edəcək qənaəti yalnız insanı ciddi həyatdan xilas etmək və ondakı şuxluğu oyatmaq anlamında qəbul oluna bilər", - deyə Orteqa-i-Qasset fikrinə yekun vurur.

Çağdaş sənətin özünə dalması, patetikanı itirməsi, ironiya və oyunla zənginliyi və s. göstərir ki, müəyyən bədii üslubun əbədi mövqeyi şübhəlidir. Hər dövr öz sənətinə ehtiyac duyur və ötən dövrlərin sənətinə kifayət qədər etinasız yanaşır.

Köhnə sənət nəşə donmuş, monoxron (eyni, berrəngli - tərcüməçi), həyatımızla birbaşa əlaqəsi olmayan, yəni mötərizəyə alınmış və artıq gerçək yox, kvazisənət kimi görünür. Əgər keçmişə məxsus sənət əsəri maraqlı görünürsə, bu, onun məziyyətindən çox, qüsurundan irəli gəlir. Keçmiş sənət artıq sənət deyil, o, nə vaxtsa sənət olub. "Keçmiş sənətdən alınan zövq özəl olaraq zövq deyil, çünki ironiya ilə səciyyələnir. Məsələ burasındadır ki, bu zaman özümüzə əsər arasında keçmiş həyatı, yəni o dövrdə yaşamış insanı yerləşdirir, öz dünyagörüşümüzdən başqa dünyagörüşünə üz tutur, beləliklə də, nəşə uydurulmuş bir şəxsə çevrilirik. Keçmişin sənətindən zövq alan da məhz içimizdəki həmin ikinci şəxsdir.

Şəxsiyyətin bu cür ikiləşməsi şüurun ümumən ironik durumunu göstərir".

Orteqa-i-Qasset keçmiş sənətin çağdaş tamaşaçıya xalis estetik təsir imkanını inkar etsə də, kvazisənətin daha böyük həyatı önəmi olduğunu da unutmur. Onun fikrincə, keçmiş sənətin qavranılması hesabına alınan zövq bu sənətin estetik yox, daha çox həyatı məzmunundan irəli gəlidiyi halda, çağdaş sənəti əsasən estetik baxımdan qavrayırıq. Amma keçmiş sənətin çağdaş tamaşaçıya estetik təsirini tam inkar etmək də olmaz. İfrat özünəməxsusluq, keçmişə dair müəyyən bilgiler, "kənar baxış" tələb etməsinə baxmayaraq, belə təsir, şübhəsiz ki, mövcuddur. Q.Q.Qadamerin dediyi kimi, ötən günlərin sənəti bizə çağdaşlıq süzgecindən, qoruyan və yenidən yaradan canlı ənənədən keçib çatır.

Dördüncü hissə: Postmodernizmin versus modernizmi

Postmodernizmə modernizmin yeni sosial-mədəni şəraitdə davamı kimi baxmaq olar. Bununla yanaşı postmodernizm və modernizmin bədii təcrübəsi bir-birindən köklü surətdə fərqlənir. Postmodernizm modernizmin əsasında duran bir çox vacib məsələləri inkar mövqeyində durur.

Bunu əyani surətdə göstərmək üçün modernizm və postmodernizm estetikalarını bir sıra əsas məqamlarda qarşılaşdıraraq: sənətkar haqqında təsəvvür, sənət əsərinin təhlili, auditoriya və sənətin dərkli.

IV.1. Sənətkar

Modernizm sənətkarın şəxsiyyətini açıq-aşkar surətdə idealizə edir. Belə təsəvvür olunur ki, o, unikalıq, ardıcılıq və transsendentlik ölçülərini rəhbər tutaraq öz əsəri üzərində ciddi-cəhdlə çalışır.

Özünü ümumən hər hansı bir insan kimi bütöv şəxsiyyət sayan modernist sənətkar, yaradıcı olaraq elə şeylərə cəhd edir ki, seçdiyi üslubun təkrarsızlıq və yeganəliyini göstərə bilsin.

Modernizmə görə, həqiqətlə yalan arasındakı hüdudu hiss edən, daxili gerçəklik və həqiqət kompleksi ilə əndişələnən sənətkar "dərindən olmalıdır". Modernist roman bəzən tarixi və psixoloji realizm səviyyəsinə də qalxa bilər. Modernist yaradıcı proses sənətkarın tam nəzarətində olduğundan müəllif fikri əsərin yeganə mümkün izahı sayılır.

Sənətdə şərtliliklərlə oynayan postmodernist sənətkar həqiqət və yalan arasındakı hüdudu aradan qaldırır. Postmodernistlər sənətkarı tək-cə bütövlük yox, həm də fərdilikdən, onun işini isə ortaya daim nəşə yeni və dərindən bir şey qoyan mötəbər sənət əsəri statusundan məhrum edirlər.

Postmodernistlərin dəyərləri çoxüzlülük, keçicilik və anonimlikdir. Onlar "dayaz" olmağa, üzdə sürüşməyə və ancaq zahiri şeyləri qeydə almağa çalışırlar. Təsadüfi deyil ki, postmodernistlər rəngarəng və dəfələrlə işlənmiş üslubların kollajı üzərində işləyirlər.

İndividuallığın, fərdiliyin yeni anlamından çıxış edən postmodernistlər "ədəbi düha" haqqında təsəvvürlərdən əl çəkir və yaradıcılıq prosesini mexaniki proseslər, sosial məsxərə və simasızlığın tətbiqi həddinə endirirlər. Postmodernist sənətkar özünü qabağa verməkdən, gözə soxmaqdan əl çəkir, qəsdən kölgəyə çəkilir, təsadüfi faktlar, kommersiya dəyərləri və kütləvi şüura tabe olur.

Əgər modernist sənətkar hər şeydə bir vəhdət axtarırdısa, mədəni rəngarənglik uğrunda çıxış edən postmodernist nə yolla olursa-olsun, plüralizm ardınca qoşur. Rəngarənglik prinsipi aparıcı bir dəyər kimi özünü üslubi baxımdan da bürüzə verir. Postmodernist sənət vahid üslub yox, müxtəlif üslubların qarışığı kimi meydana çıxır. Məsələn, çağdaş cəmiyyətdə fəvqəladə rol oynayan televiziya tək-cə obrazların alabəzək qarışığı yox, həm də ideyalar və üslubların qarışığını verir. Postmodernist sənət hamısı birlikdə hansısa bir qeyri-real mənzərə fonunda toplaşmış Bottičelli Venerası (İntibah üslubu), yunan atleti (antik sənət üslubu) və Mikki Mausla (pop-art) stilizə olunur. Postmodernist ruhda tikilmiş inzibati bina modernist şüşə və polad, fantastik görkəmli novdan borularının orta əsrlərə məxsus lüləkləri və barokko üslublu naxışların birləşməsini özündə təcəssüm etdirə bilər. J.Derridaya görə, postmodernist özünüifadənin əsas forması kollajdır. Onun fikrincə, dağınıq obrazlar və uyuşmaz şeyləri sintez edən postmodernist sənət "nə birmənalı, nə də stabil ola bilməyəcək yeni bir anlam" yaradır; özünün üslubuna görə qeyri-müəyyən və çoxmənalı olur.

F.Ceymison əmindir ki, postmodernist sənətin üslubi rəngarəngliyi çağdaş sosial həyatın əksidir. Çağdaş cəmiyyətdə vahid standartlar yoxdur, hər qrup özünməxsus dəyərlər, dil və üsluba malikdir. Plüralist cəmiyyətdə - çağdaş cəmiyyət məhz belədir - üslubi çoxluqlar yanaşı mövcud olmalıdır. Onlar hamısı bərabərdir, biri digərindən üstün deyil. Üslubi rəngarənglik həm də tarixin dərkinə öz möhürünü vurur.

Ceymisonun dəlillərini davam etdirərək bəzən deyirlər ki, üslub və dəblərin gur inkişafı, reklam və kütləvi informasiya vasitələrinin getdikcə artan gücü, ümumi standartlaşmanın başlanması və yaşıl inqilab da daxil olmaqla postmodernist cəmiyyətin əsas çizgiləri sönməkdə olan tarixilik duyğusunun təzahürüdür. Nəticədə bütün bu çizgilər şizoid kompilyasiya vəziyyətinə gəlib çatır. Çağdaş sosial sistem (söhbət müasir açıq cəmiyyətdən gedir) "əbədi indidə" yaşamağa önəm verərək, özünü dərinlik, müəyyənlik və şəxsiz identiklikdən (yəni özünü nə iləsə bərabərləşdirməkdən - tərcüməçi) məhrum edərək, keçmişlə əlaqəni sonacan itirmişdir.

Amma "əbədi indidə" yaşamaq həm də keçmişin qapılarını paradoksal bir surətdə üzümüə açır. Modernist sənətkar bu gün üçün yararsızlığını əsas götürərək keçmişə etinasız yanaşırdı. Postmodernizmdə keçmiş bu gün haqqında mövcud təsəvvürlərin tərkib hissəsi kimi görünür. Məsələn, televiziya bir axşam ərzində XIX əsr həyatından bəhs edən film, XV əsrə aid nağıl motivi üzrə çəkilmiş çizgi filmi, yaxud da Böyük fransız inqilabından bəhs edən tamaşa göstərə bilər. Televiziya özünün özəl tarixini də ehtiyatla qoruyur. Yeni verilişlərə baxmağa ehtiyac duymursansa, kanalı populyar şou proqramları, yaxud da 1960-80-ci illərin kinolentlərinə çevirə bilərsən.

Postmodernizm üçün səciyyəvi olan keçmişə açıqlığın mənfəi nəticələri də var. Bunlardan biri tarixin cilalanması, hamarlanması, yəni özünəməxsus şəkildə "şizoid popurriyə" çerilməsidir. Teleekran və kinoda sayrışan, heç bir anlam və hər hansı əlaqəsi olmayan keçmiş nəticədə sonsuz bir indiyə çevrilir. Postmodernist sənətkar tarixi dövrlərin yerini dəyişərkən auditoriyaya indini anlatmaq məqsədi güdmür. Əgər modernistlər tarixə nisbətdə nəsə yeni bir dəb fikirləşməyə cəhd edirdilərsə, tarixə üz tutan postmodernistlərdə bu münasibət bitib-tükənməz, heç nəyə aparıb çıxarmayan və əyləncədən başqa heç nəyə xidmət etməyən retroya çevrilir.

Tarixçi-alimlər keçmişin hadisələrini müəyyən mövqedən çıxış edərək şərh edir, tarixin təkcə zahiri siması yox, mentalitetini də bərpa etməyə çalışırlar.

Postmodernist sənətdə tarix indinin qarşısında duran sadəcə bir güzgüdür. Keçmişə üz tutan postmodernist sənətkarda "tarix hissi" yoxdur, təsvir olunan bütün hadisələr isə çağdaşlıq və şərtliliklərlə aşılıb.

Modernist əgər dərinlik axtarışına cəlb olunurdusa, postmodernist sənətkar üçün səthilik, yaxud F.Ceymisonun dediyi kimi, "dərinliyin süni yoxluğu" səciyyəvidir. Postmodernistcəsinə işlənmiş portretlərdə hər hansı daxili həyatdan məhrum fəaliyyətsiz şəxslər təsvir olunur. Mənzərələr bəsitləşdirilir və çizgi filmlərindəki kadrlara bənzəməyə başlayır. Tənqidçilərdən birinin dediyi kimi, çağdaş romançılar "ən simasız personajları ən adi yerlərdə və ən zövqsüz bir manera ilə" təsvir edirlər. Amma bu səthilikdən çağdaş cəmiyyətin necə bayağı bir şeyə çevrildiyinə gülmək üçün ironik məqsədlərlə istifadə olunur. Ona görə zövqsüzlük sənətkar tərəfindən nəinki mühakimə olunmur, bəzən hətta estetik ideal kimi tərənnüm olunur.

Postmodernist sənət əsərinin uğuru çox vaxt sənətkarın cəsarəti, daha dəqiq desək, qaballığı ilə, onun publikanı sadəcə təəccübləndirmək yox, həm də şoka salması ilə müəyyənleşir. Fotorəssam Ş.Levayn hansısa bir fotoqrqafın şəkillərinin üzünü

çıxarmış və öz fotoları kimi təqdim etmiş, özü də bu zaman əsil müəllifin adını gizləməmişdi. Yeni fotoşəkillər də eynilə öz orijinaları kimi görünürdü. Tənqidçilərdən birinin dediyi kimi, onun fikri müəllif şəxsiyyəti kultunu şübhə altına almaq idi. Ş. Levayn bununla təkə şəxsiyyət və insana postmodernistcəsinə etinasızlıq göstərmir, özünün də bəyan etdiyi kimi, həm də "əmlak və hüququn kapitalist anlamına" qarşı çıxır və üstəlik də əlavə edirdi ki, "müəllif hüququna dair patriarxal konsepsiya kişi özündənrazılığı ilə bağlıdır". Çoxdan çəkilməmiş, amma altına yeni və naməlum imza qoyulmuş şəkillərə gəlincə isə, adi tamaşaçılar onları heyərlə qarşıladı və açıq plagiat kimi qəbul etdi.

Sənətkar haqqında postmodernist təsəvvür özünün ən parlaq ifadəsini performans sənətində tapır. Burda sənətkar və auditoriya eyni bir sənət əsərinin tərkib hissəsi kimi zahir olur.

Alman sənətkarı Y. Boyes "bir dəfə istifadəlik" və reproduksiya etmə (surət çıxarma - tərcüməçi) sənətinin təşəbbüskarına çevrilib. O öz imzasını ən adi predmet və kağız parçaları üzərinə qoyurdu. Beləliklə, unikal, özünəməxsus və müəyyən dəyəərə malik sənət əsərinin müəllifi olan sənətkarın bir insan kimi ənənəvi və modernist dərki sadəcə şübhə altına alınmır, həm də gülüş hədəfinə çevrilirdi. "İstənilən bir şey sənət ola bilər" devizini təsdiqləyən Boyes müəyyən miqdarda sənaye mallarına da imza qoyur və onları satışa buraxırdı.

Bu təkə sənət əsərinin ənənəvi dərki yox, sənətkar statusu və fərdiyyətinə də vurulan zərbə idi. Üslub, texnika, əmək, yaradıcılıq və s. kimi bütün bədii şərtliliklərdən imtina edən Boyes yalnız bir bədii şərtiliyi saxlayırdı: sənətkar imza qoymaq və istəsə, öz işini satışa buraxmaq hüququna malikdir. O, özünün hazırlamadığı predmetlərin altına imza qoymaqla sənətkarın rolu barədə stereotip təsəvvürləri darmadağın etdiyini zənn edirdi.

Boyes sonra öz əsərləri ilə "birləşmək" qərarına gəldi. O üzünə bal və qızıl suyu çəkib xahiş etdi ki, onu muzeyə salsın və qapını bağlasınlar. Bağlı qapı arxasında, qoltuğunda dovşan leşi o baş-bu başa gedib gələn rəssam muzeydəki şəkillərin mənasını ölü heyvana izah edirdi. Beləliklə, bədii əsərin üç- sənətkar, əsər və auditoriyadan ibarət zənn edilən yaranma və qavranılma situasiyası elementindən yalnız biri- sənətkar özü saxlanılırdı. Amma onu sözün vərdis olunmuş mənasında "sənətkar" adlandırmaq çətin idi, çünki heç bir əsər yaratmır (sadəcə üzünü bal və qızıl suyu ilə boyayırdı) və nəinki insanlar, hətta digər canlılardan ibarət hansısa auditoriyaya birbaşa iddiaçı olmurdu.

"Mən Amerikanı sevirəm, Amerika isə məni sevir" adlı digər bir əsərdə sənətkarı keçəyə bürüyür, təyyarəyə əyləşdirir və Nyu-Yorka çatdırırdılar. Uçuş başa çatdıqdan sonra onu keçəyə bürünmüş halda təyyarədən çıxarır, muzeyə aparır və canlı koyotla (çöl canavarı - tərcüməçi) eyni kameraya salırdılar. Sənətkarın fikrincə, bu səhnə amerikan hinduları və ümumən "amerikan totalitarizminin bütün digər qurbanlarının" acınacaqlı durumunu rəmzləşdirirdi. Keçəyə bürünmüş sənətkar vəhşinin əhatəsində gəzir, özünə göstərilən təzimləri rədd edir, hərdən vəhşiyyə çubuqla toxunduqdan sonra saman yatağa uzanırdı. Bədii əsərin yaranma və qavranılma vəziyyəti burda yenə də paradoksaldır: heç bir əsər yaratmayan və onu publikaya təqdim etməyən bir adam keçəyə bürünür və sənətkar adına iddia edir.

Postmodernist sənətkarın birinci dərəcəli vəzifəsi şok və hiddət doğurmaq, auditoriyanı naqolay vəziyyətə salmaq, cəmiyyəti isə düşməncəsinə münasibətə vadar etməkdir. Sənətkar burda tək-cə sənət haqqında ənənəvi təsəvvürləri və özünü ələ salmır, həm də cəmiyyətin dayaqlarını şübhə altına alır, çünki onun törətdiyi şoka təxribat xarakterli siyasi akt kimi də baxmaq olar.

Postmodernizmdə sənətin mimetik (təqlid- tərəcəməçi) funksiyası, əgər o, doğrudan da varsa, açıq-aşkar surətdə arxa plana keçir. O, sənətin digər aparıcı funksiyası - auditoriyanın verdiyi qiymət və ona müəyyən hisslər tələqin etmək niyyəti tərəfindən qətiyyətlə sıxışdırılır. Fəaliyyətə sövq edən bu qiymətləndirmənin də, hisslərin tələqininin də əhatə dairəsi son dərəcə genişdir: onlar sənətkar, sənət əsəri, sənətin həyatda rolu, sənətdən olsun ki, çox uzaq olan durğun həyatı stereotiplər haqqında təsəvvürləri özündə birləşdirir.

Modernizm böyük bir məqsəddə - sənətkar və əsərin vəhdətinə can atır, həqiqət axtarır, sənətkarın missiyasını çox ciddi qəbul edir, buna görə sənətin avtonomiyasına (sosial-siyasi hadisələr, ümumən həyatla müqayisədə sənətin nisbi müstəqilliyi, muxtariyyəti - tərəcəməçi) israr edirdi. Postmodernizm sənəti ciddi qəbul etmir, onunla oynayır və bu üzdən də həqiqətə can atmır. O, müəlliflik, "yaradıcı düha", "istedadın təkrarsızlığı" və s. barədə köhnə konsepsiyaları şübhə altına alır və auditoriyanı tamhüquqlu həmmüəllif etməyə çalışır. Bununla bərabər, postmodernist sənətkarın ayağına modernist sənətkardan qat-qat geniş hüquq və vəzifələr yazılır. Onun şoka salmaq, biabır etmək, qıcıqlandırmaq və dağıtmaq ixtiyarı var. Digər tərəfdən, "sənət əsəri" yaratmaq kimi qeyri-adi yolla sivilizasiyanın travmalarına diaqnoz qoymaq və onları müəlcə etmək də onun öhdəliklərinə daxildir.

Bəzən əsassız olaraq təxribatçı və qalmaqalçı adlandırılan Amerika aksionist rəssamı C. Tunik meqapolislərin küçə və ya meydanlarına çılpaq adamların böyük bir dəstəsini toplayır. Belə bir açıq-aşkar eksqibisionizm seksual deviasiyalardan (istişamətin dəyişməsi - tərəcəməçi) biri kimi meydana çıxsa da, özünün şok doğuran aksiyalarını keçirmək üçün Tunik müntəzəm olaraq rəsmi icazə alır. Bu aksiyaların təşəbbüskar və təşkilatçıları qismində sənətkarın çox ciddi və ağırlı sosial problemləri çözməsi qənaətində olan muzeylər və çağdaş sənət institutları çıxış edirlər.

Meqapolis sakinləri bir-birindən ayrı düşüb və izolə olunublar, 1960-cı illərin seksual inqilabları, jurnal səhifələrində əks olunan nəticələrindən də göründüyü kimi, onlardan yan keçib. Sətsiz-hesabsız yasaq və göstərişlərlə əl-qolu bağlanmış bu adamlar bütün günlərini korporasiyalarda şəxsən onlar üçün qətiyyətlə maraqlı olmayan üzücü əməklə keçirirlər. Buna görə postindustrial cəmiyyətin "intellektual proletariati"nın nümayəndələri sənətkarın çağırışına minlərlə gəlirlər. Onun göstərişi ilə adamlar soyunur və öz çılpaq bədənlərindən mürəkkəb naxışlar düzəldirlər. Onlar mahiyyətcə E. Uorxolun məsləhətini yerinə yetirirlər: hər kəs ömründə heç olmasa on beş dəqiqə məşhur olmalıdır. Bundan başqa onları cəlb edən fotorəssamın heç olmasa bir əsərinin müəyyən ölçüdə həmmüəllifi olmalarıdır.

IV.2. Sənət əsəri

Modernizm bədii əsərin daxili vəhdəti və bütövlüyünün mövcudluğunu tələb edir, onun hissələrinin bir-biri ilə birləşərək vahid bir tamı yaratmasına böyük diqqət verirdi. Postmodernizm vəhdətə can atmır, üslubi və tematik müxtəlifliyə qol qoyur, əsərin linqvistik və ideoloji ziddiyyətlərini açıqlayır.

Postmodernist sənətkarlar bəzən vəhdətdən düşünülmiş surətdə məhrum olunan əsərlər yaradırlar. Bu müxtəlif planlar və uyuşmaz baxış bucaqlarını özündə daşıyan romanlar, bir araya gəlməyən üslublarda çəkilmiş şəkillər və s. ola bilər. Modernistlər sənətə zamanın fəvqündə duran bir şey kimi baxır və sənət əsərinin daimi dəyərlərini yüksək qiymətləndirirdilər. Sənət əsərini öz-özlüyündə qiymətli, az qala müqəddəs bir obyekt səviyyəsinə qaldıran modernistlər onu ətraf dünya, təbiət, tarix və insan həyatından düşünülmiş şəkildə ayırırdılar. Əsərin mənası ətraf dünya, xüsusən də publikanın mühakimələri yox, onun özündən hasil edilirdi. Sənət yalnız estetik məzmunu ilə maraq doğurur, əxlaqi, siyasi, fəlsəfi və dini problemlər bir kənara qoyulurdu. Hətta təbiətin gözəlliyi və estetik duyğuları əks etdirən əsərlər də "xalis" sayılmırdı. Sənəti xalis estetikaya münqər etmək naminə rənglərin palitrası və həndəsi formalardan xüsusi intensivliklə istifadə olunan abstrakt sənət bu baxımdan səciyyəvidir.

Müvafiq olaraq, modernist tənqid sənət əsərini istisnasız olaraq daxili struktur mövqeyindən çözüür və ona özü-özünə kifayət edən artefakt kimi baxırdı.

Postmodernizm isə diqqəti sənətin zahiri tərəflərinə yönəldir. Sənət əsərinin bir mətn kimi kontekstdənkənar mənasının olmadığına əmin olan postmodernizm onun hər hansı təcrid olunmuş, yaxud imtiyazlı obyekt olmasına dair ideyanı rədd edir. O, özünün estetik ölçüləri ilə baxdığı insan həyatını çıxmaq şərti ilə sosial gerçəklik, təbiət və ümumən hər şeylə qırılmaz surətdə bağlıdır. Postmodernistlər sosial konstruksiyanı gerçəklik hesab etdiklərindən, onların əsərləri, hər şeydən öncə, siyasi, sonra isə əxlaqi, yaxud fəlsəfi çalara malik olur.

Sənəti ətraf dünya ilə əlaqələndirən bəzi postmodernist sənətkarlar əsərin mövcud olduğu mühiti onun tərkib hissəsinə çevirirlər. Amerikanın ən qədim göydələninin damında Kinq-Konq görkəmində şarlar qurulur. "Torpaq" sənətkarları buldozerin köməyi ilə səhrada palçıqdan tığ vurular və s.

"Çölün ortasında, - deyər P.Kraus təsvir edir, - o qədər də böyük olmayan bir yüksəklik, səthin nahamarlığı fərq olunur: elə tək-cə bunun özü artıq burda postmodernist əsərin olduğunu bürüzə verir. Yaxına gedib aşağı düşmək üçün pilləkənin sallandığı böyük bir dördkünc çala görürük. Beləliklə, iş torpaqdan aşağıda yerləşir: bu, yeraltı qazma, ya da tunel, daxili ilə xaricinin sərhəddi, kövrək ağac konstruksiyasıdır. Meri Missin 1978-ci ildə yaratdığı "Tələnin perimetrleri" adlı bu iş heykəltərəşliq nümunəsi, daha dəqiqi "torpaqla işdir".

Kraus qeyd edir ki, son onillər "heykəltərəşliq" anlayışı ən gözlənilməz şeylərə tətbiq olunur: sonunda televiziya monitoru olan dar dəhlizə; dağ mənzələlərini əks etdirən nəhəng fotoqrafiyalara; ən adi otaqlara qərübə şəkildə qoyulan güzgülərə; səhra torpaqlarını kəsib keçən relyef zolaqlarına. "Tənqidçilərin səyləri hesabına heykəltərəşliq və rəssamlıq anlayışları elastikliyin möcüzələrini göstərərək dartılır, burulur, əyilir və bununla da, istənilən bir mədəniyyət termininin mənasını hər şeyi özünə sığışdıracaq qədər genişləndirməyin mümkünlüyünü üzə çıxarır".

Sənətdə postmodernizmin ən parlaq ifadəsi sənət əsəri barədə təsəvvürlərin dəyişməsinə xüsusi bir əyaniliklə nümayiş etdirən performans sənətinin inkişafıdır. Performans həm də onunla maraqlıdır ki, o, sənətkar və sənət əsərinin təqdim olunduğu auditoriyanın reaksiyası barədə təsəvvürləri radikal surətdə dəyişir. Moskva rəssamı O.Kulik öz əsərlərinin özünəməxsusluğunu müxtəlif sərgilərdə dəfələrlə nümayiş etdirib: sərgi salonunda rəssamın sutkalarla yaşadığı, tam çılpaq şəkildə iməkləyərək gəzdirdiyi və hürdüyü it damı qoyulurdu. Sürix və Stokholmda müştəriləri bərkədən dişlədiyi iki sərgi Kulikə xüsusi şöhrət gətirib. Hər iki halda sərginin təşkilatçıları polis çağıraraq və rəssamı bölməyə aparıblar. Sürixdəki təhqiqat zamanı Kulik tam bəraət qazanıb, çünki müqavilədə göstərilib ki, o, xüsusi bir status - rus iti statusunda dəvət alıb və çağdaş Rusiyadakı "it gününü" göstərən belə bir heyvanın sərt, qapağan olması təbiidir. "Stokholmdakı polis bölməsinə düşən Kulik lal it ampluasından imtina edib və öz davranışı ilə bağlı tamam əqlabatan izahatlar verməyə başlayıb, çalışıb ki, məsuliyyətin bir hissəsini ona sözün həqiqi mənasında it kimi baxan publikanın üstünə yıxsın: onu qıcıqlandırmış, hətta kobudcasına təpikləmişdilər və s. Bundan başqa, Kulik belə bir dəlilə əsaslanırdı ki, sərginin təşkilatçıları onun boynuna "Ehtiyatlı olun! Qapağan it var!" xəbərdarlığı ilə nişanlanan ərazinin kənarına çıxmağa imkan verən uzun bir zəncir bağlayıb... Kulik-it, - deyərək P.Salesl məsələyə yekün vurur, - qərb bədii səhnəsində onunla maraqlıdır ki, o, "rus itidir".

İtlə performansın yaratdığı problem göz qabağındadır: heyvan və insan arasındakı fərqi kökü nədədir? Derrida demişkən, yoxsa bu, dekonstruksiyaya gəlməyən sonunucu, metafizik fərqi özüdür? Məlumdur ki, bu sual itdə təqlid ediləsi obraz görəndə və onu həyati praktikaya tətbiq etdiyindən ətrafdakıların kəskin qıcığına səbəb olan antik filosof Diogen tərəfindən hələ neçə min il əvvəl qoyulmuşdu. Kulik "Manifest-1" biennialında nümayiş etdirdiyi "Pavlovun iti" performansında bütöv bir elmi testi öz üzərində sınaqdan keçirərək bir aydan artıq dilsiz-ağızsız it kimi yaşadı və performans zidd rəylər doğurdu. "Bütün paradoks bundadır ki, Pavlovun iti rolunu oynamaq istəyən Kulik, əslində, Pavlovun özünü oynayır. O, it olmaq istəyir, amma belə çıxır ki, Pavlovdur. Kulik öz nəzəriyyəsinin doğruluğunu sübut etmək üçün itə artıq ehtiyacı olmayan ailm kimi çıxış edir... Əgər Kulik eksperiment zamanı öz mövcudluğunu ancaq eksperimentator keyfiyyətində sübut edərsə, onda bu performansın nə ləzzəti var və o, publikanı nə ilə cəlb edə bilər?" Y.Boyes artıq xatırladığımız "Piyli künc" performansında sərgi salonunun bir küncünə konusabənzər paketlə örtülmüş, adətən marqarindən ibarət bir parça piy qoyurdu. Ritualın mənası piyin bir neçə gün ərzində əriməsi və xarab olmasına imkan verməklə bağlıydı. Beləliklə də, sənət əsəri piy, onun tədrici əriməsi və tamaşaçıların buna reaksiyası kimi meydana çıxırdı. Bu reaksiya heyvət, çaşqınlıq, hətta nifrət və ya ikrahdan ibarət ola bilərdi. Əgər sənətkarın əsas vəzifəsi publikanı şoka salmaq, sənətkarın fəaliyyəti və sənət əsəri haqqında tamamilə yeni və vərmiş olunmamış təsəvvürlər təlqin etməkdirsə, tamaşaçıların konkret reaksiyası artıq o qədər də önəmli deyil. Ən vacibi necə olmasından asılı olmayaraq, bu reaksiyanın sənətin bir hissəsi olduğunu göstərməkdir.

Həyat anlayışına münasibətdə tamam fərqli mövqelərdə dursalar da, bütün postmodernistlər sənətin həyatla əlaqəsində israrlıdırlar. Onlar sənət əsərinin imtiyazlılıq statusuna qarşı çıxaraq, hər şeydən öncə, gözəlliyin şərtliliyini nümayiş etdirmək və əgər mümkün olarsa, gözəllik və eybəcərlik arasındakı sərhəddi pozmaq istəyirlər. Böyük bir cidd-cəhdə hazırlanmış pivə butulkası, xizək, motosikl, yaxud ayaqyolu kimi ən adi şeylər sənət predmeti kimi nümayiş etdirilir. Bir rəssam hətta özünün ayaqyolunda olması səhnəsini təsvir etmişdi. Yetmiş yaşı artıq tamam olmuş məşhur bir rəssam isə özünü ayağında köhnə başmaqlar, çılpaq halda, molbert arxasında, üzü tamaşaçıya tərəf fikrə dalmış vəziyyətdə göstərirdi. Aniliyə, keçiciliyə söykənən postmodernistlər üçün sənət əsəri ancaq müəyyən zamanda mövcud ola bilər. Bu üzdən təəccüblü deyil ki, postmodernist sənətkar dəbə qeyri-adi dərəcədə həssasdır. O yaxşı başa düşür ki, hər şeydə olduğu kimi, sənətdə də heç nə əbədi deyil. "Əbədi" sənət əsərləri əvəzinə postmodernist sənətkarlar yalnız müəyyən zamana hesablanmış efemer (ötəri, keçici - tərcüməçi) sənət yaradırlar.

Bəzi sənətkarlar nə vaxtsa mövcud olmasına dəlil kimi ancaq tarixi sübutlar saxlayıb nəyisə məhz o andaca məhv etmək üçün yaradırlar. Bəzən isə onlar obyektə ümumən bir kənara atır və "bədi akt" adlandırdıqlarını sadəcə təsəvvür etməklə kifayətlənirlər.

Nyu-Yorkda bir usta başlıca vəzifəsi doğulan kimi özü-özünü məhv etmək olan sənət əsəri yaratmışdı. Sənət və psevdosənət (yalan, saxta sənət - tərcüməçi) arasındakı sərhəddin qeyri-müəyyənliyini göstərməyə cəhd edən sənətkar Kristo tarixi binanı parçaya bürümüş və çəmənliyin ətərinə əskidən hasar çəkmişdi. Şou geniş reklam olunmuş, sonra parça çıxarılmış və sənət əsəri yox olmuşdu. Amma televiziya və kinonun imkanları bu prosesin bərpası və bunun ardınca sonsuz sayda sənət əsərlərinin bir dəfəyə məhvinə şərait yaradır. Berlində reyxsstağın nəhəng binasının rekonstruksiyadan öncə qısa müddətə parçaya bürünməsi xüsusi pezonans doğurmuşdu.

Çağdaş qalereyaların tamaşaçıları bəzən şəkil əvəzinə "konseptual sənətin" nümunələri kimi təqdim olunan makina səhifələri və fotosəkillər görürlər. Sənətkar "sənədləri" - öz ideyalarının yazılı şərhini və özünün yaradıcılıq prosesinin fotoqrafiyalarını da sərgiyə çıxarır. Bəzən isə sərgidə sənət əsəri ümumən olmur, sənətkar özünün əsər "konsepsiyası"nın publikaya təqdiminin sadəcə təsviri ilə kifayətlənir.

IV.3. Auditoriya

Modernizmdə auditoriya sənət əsərinin passiv seyrçisi idi. Aktiv tərəfdə təkə əsəri yaratmaqla qalmayıb, həm də onun izahı üçün açar verən sənətkarlar dururdu. Postmodernizmdə vurğu sənətkarın üstünə düşür və bu, auditoriyanın əhəmiyyətini labüd olaraq dəyişir. Burada auditoriya sənətkarın təqdim etdiyi əsərin qavranılması prosesinin fəal tərkib hissəsi olmaqla qalmayıb, həm də sənət əsərinin yaranması aktının birbaşa və fəal iştirakçısıdır. Buna imkan verən odur ki, postmodernist əsərin müəllif və onu dəstəkləyən tənqidçi tərəfindən müəyyən olunan yeganə, qəti anlamı yoxdur. Əgər "mütləq anlayışlar" yoxdursa, məna ifrat

dərəcədə subyektivləşir və nisbiləşir, auditoriya tərəfindən müəyyənləşməli və dəyişməli olur. Sənət əsərinin əhəmiyyətini sənətkar, yaxud tənqidçi yox, auditoriya müəyyənləşdirir. Mütləq kateqoriyaların olmadığı durumda dəyişməz estetik standartlar da yoxdur. Tənqidçilərdən birinin dediyi kimi, "postmodernizm tamaşa haqqında ancaq tamaşaçı rəyinə əsasən mühakimə yürüdə bilər".

Modernist sənət adi adamlara çatmır, amma bu, modernist sənətkarları o qədər narahat etmirdi. Onlar özlərini seçilmişlər üçün yazıb-yaradan elita sayırdılar. Yalnız yüksək dərəcədə savadlı və "agah olanlar" onların əsərlərinin məzmununu anlaya bilərdilər. Postmodernistlər sənətin elitarlığa iddiasını rədd edir, xüsusi ehtiram göstərmədikləri adi adama üz tutur, populist effektdə can atırlar.

Postmodernistlərin sənət dünyasının şərtliliklərinə gülməsi, hətta bəzən həyata və sənətə istehlakçı münasibəti də buna xidmət edir.

Postmodernist ideologiyaya uyğun olaraq, auditoriyadan özgə münasibət tələb olunur. Burada gözəlliyə sevgi, yaxud əsərin gizli sirlərini açmaq kimi sənətkarın özünə də axıracan məlum olmayan məsələlərdən artıq söz belə gedə bilməz. Əsərə qıcıqlanma, qəzəblənmə və ikrah da daxil olmaqla istənilən cür münasibət ola bilər. Auditoriya ən azı təəccüblənməli, əgər mümkün olsa, hətta şoka düşməlidir. Ən başlıcası budur ki, əsərin doğurduğu hiss güclü və davamlı olsun, bunun estetik hiss olub-olmaması isə ikinci dərəcəli məsələdir.

Bəzən deyirlər ki, postmodernist sənət humanizm üzərinə məqsədyönlü hücumla keçir, çağdaş texnologiyalar vasitəsilə yaradılmış kütləvi sənəti göylərə qaldırmaqla istər sənətkar, istərsə də onun işini dehumanizasiyaya məruz qoyur. Amma məsələ heç də belə deyil, sadəcə belə görünür. Postmodernist rəssam E.Uorxolun fəaliyyəti fikrimizin əyani sübutudur.

Uorxol öz studiyasını "fabrik" adlandırır və Merilin Monro, Elvis Presli, Lenin, Mao Tse-dun və digər məşhur personajların rəngli şəkillərinin üzünü çıxarıb artırmaq üçün işçi heyəti tutmuşdu. Postmodernist konsepsiyaya uyğun olaraq, şəkillərin unikal olmaması sadəcə mümkün deyildi. Uorxol bayağı və mürəkkəb şeyləri qəsdən eyni səviyyəyə qoyurdu. Onun məşhurlarının şəkilləri kütlənin pərəstiş etdiyi "dünyəvi müqəddəslərin" ikonaları kimi bir şey idi. O, koka-kola və konservləşdirilmiş şorba kimi adi istehlak malları, elektrik masası və maşın qəzası təsvir olunmuş şəkillər də buraxmağa başlamışdı. Bəzən isə ikrah hissi doğuran səhnələr təsvir edirdi: avtomobil qəzasında eybəcər hala düşmüş insan bədəni paza keçirilən kimi telefon dirəyinə oturdulurdu və s. Bütün bu obrazlar pop-mədəniyyət ulduzlarının parlaq, bəzəkli şəkilləri ilə eyni üslubdaca tərtib olunur, tragik və adi şeylər eyni dərəcədə bayağı müstəviyə gətirilirdi. Televiziya və kino insanı zorakılığa öyrətdiyi kimi, Uorxol da öz tamaşaçılarında düşünülmüş surətdə amansızlıq tərbiyə edirdi. Dostlarının şəhadətinə görə, rəssam öz sənətindən insanı ümumən istisna etmək istəyirmiş. Deyilənlərə görə, o hətta öz şəxsi həyatında belə individuallığı inkar edirmiş: qəsdən zövqsüz görünməyə çalışır, ancaq adi, bayağı mövzularda söhbət edir və öz sənəti haqqında hər hansı bəyanatlardan qaçırılmış. "Mən belə çəkirəm, - deyirmiş, - çünki maşın olmaq istəyirəm".

Bununla belə, Uorxol insan davranışının istənilən formasında valehedicilik tapır, səmimi qəlbədən inanırdı ki, eybəcər və maraqsız adam ümumən yoxdur və əgər

heç olmasa bircə nəfər belə gözəl sayılırsa, onda hamını gözəl hesab etmək lazımdır.

Rəssamın işləri muzeylər və özəl kolleksionerlər tərəfindən böyük bir sürətlə alınır. Leonardo da Vinçinin cəmi on yeddi əsəri var, amma bu gün istənilən muzeydə Uorxolun "orijinalını" tapmaq çətin ki, mümkün olmasın.

Uorxolun yaradıcılıq nümunəsi göstərir ki, postmodernizm antihumanizmə çağırış deyil. Əksinə, avtoritetlər əleyhinə qiyam prinsipi ilə hərəkət edən postmodernist sənətkar adi adamı göylərə qaldırır, onu istənilən bir adam, eləcə də "böyük"lərə bərabər tutur. Avtoritetlər əleyhinə qiyam həm də müəllif nüfuzuna qarşı çıxmaq, sənətkarın rolunu aşağılamaq deməkdir. Belə bir özünüaşağılama hansısa xüsusi psixoloji səbəb yox, tamaşaçı ilə hüquqca bərabərləşmək kimi açıq-aşkar niyyətdən doğur. "Mədəniyyət yaradıcılarının" rolunu azaltmaqla postmodernizm demokratik mədəni dəyərləri müəyyənləşdirmək imkanı yaradır. Çünki "mədəniyyət yaradıcısı", yəni sənətkar və ya müəllif hörmətdən düşməlidir ki, kütlənin, tamaşaçının rolu artsın. Kütlə ondan uzaq salınmış sənət əsərinin sadəcə seyrçisi olaraq qalmamalı, mədəni dəyərlərin yaradılmasının aktiv iştirakçısına çevrilməlidir. Sənətkarın rolu xammalı yalnız bazara çıxarmaqdır ki, istehlakçılar onu istədikləri kimi emal edə bilsinlər.

Sənət əsərinin modernist ideali diqqəti müəllif üzərində cəmləşdirmək idi.

Müəllifin şəriksiz nüfuzunu darmadağın edən postmodernizm sənət əsərinin yaradılmasında müəllif və auditoriyanın həmmüəllifliyi idealını əks etdirir.

"Postmodernist antihumanizm" adlandırılan bir şey mahiyyətcə demokratiya prinsiplərinin sənət sahəsinə də yayılmasından başqa bir şey deyil. Bu prinsipləri mədəniyyətin spesifik sahələrinə nə dərəcədə tətbiq etmək olar sualının isə aydın cavabı yoxdur.

Auditoriyaya müstəsna diqqət yetirən postmodernistlər estetik məsələlərdən daha çox, estetikadışı suallar ətrafında düşünürlər. Sənətkarın vəzifəsi gözəllik, ülvilik və sairənin təqdimi yox, daha çox ritorika, auditoriya ilə manipulyasiya etmək və arzu olunan reaksiyaya - heyrət, qıcıq, şoka nail olmaqdır. Məsələn, sənətkar (A.Serrano) xaçın öz sidiyinə batırılmasını sənət əsəri kimi təqdim etməklə məhz istədiyinə - şok və ictimai qalmaqla nail olmuşdu.

Modernist teatr və film rejissorun şəxsiyyəti üzərində cəmləşmişdi. Rejissor, yaxud prodüserin diktəsinə qarşı çıxan postmodernizm isə bəzən elə uzaqlara gedir ki, əsərin özünü belə dağdır. Auditoriyanın pyes və filmə quruluş verilməsi prosesinə postmodernistcəsinə qoşulması zamanı hadisələrin necə davam edəcəyi və qəhrəmanlardan kimin haqlı çıxacağını müəyyən etmək bəzən tamaşaçılara həvalə olunur. Əgər film və ya pyes tamaşaçıların rəyinə uyğun bitirsə, əsər özünün süjetindən məhrum olur və sənətkar tərəfindən qondarılmış intellektual müəmma öz-özünə dağılır.

Sənət əsərinin daxili bütövlüyə malik olması fikrindən çıxış edən modernist tənqid onun hissələrinin birləşərək vahid bir tamı necə əmələ gətirməsini üzə çıxarmaq vəzifəsini qarşıya qoyurdu. Bunun əksinə olaraq, postmodernist tənqid birliyin yoxluğunu fərz edir və diqqəti sənətkar tərəfindən təsvir olunanların üslubi və tematik rəngarəngliyi üzərində cəmləşdirir.

IV.4. Sənət

"Sənətkar", "sənət əsəri" və "auditoriya" anlayışlarının ənənəvi mənasının postmodernizmdə dəyişməsi nəticədə ümumən sənət və onun mənasının da dəyişməsinə gətirib çıxarır.

Təkcə ənənəvi estetikə yox, modernizmdə də sənətin vahid bir orqanizm olması fikri hökm sürürdü. Belə hesab olunurdu ki, yeni sənət uzun inkişaf tarixi boyu əldə olunanların birbaşa varisi, inkişafı və davamıdır. Hər konkret janrın inkişafı öz başlanğıcını tarix boyu mövcud olan ənənələrdən götürür və əvvəlki nailiyyətlərlə qırılmaz surətdə bağlı olur.

Sənət-orqanizm analogiyası əvəzinə postmodernizm sənətin tikinti, quruculuq obrazını irəli sürür. Bu bənzətməyə illüstrasiya kimi R.Bart tədricən və labüd olaraq dağılan "Arqo" gəmisində allahın hökmüylə uzunmüddətli səyahət edən arqonavtlar hekayətini misal çəkir. Arqonavtlar səyahət boyu dağılan gəminin hissələrini təzələməli olurdular. Forması və adı dəyişməsə də, gəmi axırda tamamilə yeni bir şeyə çevrilmişdi. "Arqo" hekayəti çox ibrətamizdir, - deyərək R.Bart qeyd edir. O, struktur obyektə məxsus alleqoriyanın meydana çıxmasının düha, ilham, səbəb-nəticə əlaqəsi, yaxud inkişaf yox, iki nəzərə çarpmayan amillə (bunların yaradıcılıq mistikası ilə heç bir əlaqəsi yoxdur) bağlılığı ehtimalını doğrurur:

- əvəzetmə (dil paradigmasında olduğu kimi, bir hissə digərini əvəz edir);
- advermə (hər hansı dəstin hissələrinin dəyişməsi ilə adın heç bir əlaqəsi yoxdur)

Eyni bir ad çərçivəsində həyata keçirilən kombinasiyalar nəticəsində orijinaldan heç bir əsər-əlamət qalmır: "Arqo" yeganə səbəbi adından, yeganə identikliyi formasından ibarət predmetdir".

Sənətin inkişaf prosesinin adından başqa heç nəyi qalmayan obyektin lazım olduqca daim yenidən qurulmasına bənzədilməsi, postmodernizmə imkan verir ki, sənətə hansısa inkişaf və təkamülün nəticəsi yox, sinxron sistem kimi baxsın. Nəticədə ənənəvi tarixi düşüncə üçün çox vacib olan "ilkin mənbə", eləcə də sənət əsərinin yaradılmasını şərtləndirən "düha", "ilham", "səbəb-nəticə əlaqələri" və "təkamül" kimi anlayışlar terminlər siyahısından çıxır. Əvvəllər tədqiqatın vacib sahələri kimi görünən bədii niyyət, bioqrafik kontekst, yaradıcılığın bioloji modeli və s. kimi məsələlər bir kənara qoyulur. Bütün bu sahələr bu və ya digər sənət əsərinin meydana çıxmasının temporal şəraitini göstərir. Onlar sənət əsəri ilə yaradıcı arasında analogiyaya əsaslanan şərh modeli yaradırlar. İnsanın zahirində onun daxili, yəni əsil "mən"i olduğu kimi, işin səthi də onun "dərindənliyi" ilə birbaşa əlaqələndirilir. Sənətin bir hissəsini digəri ilə əvəzləmək üçün, onları müstəvi səth üzərində sadəcə qarışdırmaq da olar.

Postmodernist estetikə sənət əsərinin hansı yolla məna qazanmasının dərkində tarixdən bir üsul kimi istifadə olunmasını inkar edir. Buna görə P.Kraus qeyd edir ki, "müəllif", "yaradıcılıq", "əsər" anlayışlarının avtonomluq və birliyi gerçək, maddi tarix məkanında "Arqo" gəmisi kimi əriyir.

Amma postmodernist estetikaya qədər geniş istifadə olunan səbəbiyyət, sosial tendensiya, tarixilik və obyektivlik anlayışları elmi metodun həlledici ka-teqoriyalarıdır. Onlardan imtina etməklə estetikə özünün elmi səciyyəsinin

itirir, sənət haqqında hər hansı ümumi prinsiplə hüdudlanmayan və öz üzərinə heç bir öhdəlik götürməyən yüngül söhbətə çevrilmək təhlükəsi qarşısında qalır. J.F.Liotarın fikrincə, postmodernizm modernizmin antitezəsi deyil, modernizmə daxildir və çoxdan bəri onun implisit (daxili - tərcüməçi) tərkib hissəsi kimi mövcuddur. Bu ideyanın dəqiqləşdirilməyə ehtiyacı var. Postmodernizm doğrudan da, modernist sənətin inkişafının təbii yekunu, mədəniyyətin dəyişməsi ilə bağlı meydana çıxan gerçəkliklərə uyğunlaşma qabiliyyəti kimi zahir olur. Amma, modernizm və postmodernizmin tutuşdurulmasından da göründüyü kimi, postmodernizm ən həlledici məqamlarda modernizmi inkar da edir. Məhz buna görə, postmodernizm modernizmdən fərqli, bir çox məsələlərdə isə ona zidd olan yeni üslubun meydana çıxmasının göstəricisidir. Amma postmodernizmin sənətdəki tarixi o qədər qısa ki, onun perspektivləri haqda müəyyən bir qənaət irəli sürmək çətindir. Onun gələcəyi hələ ki qeyri-müəyyən qalır. Postmodernist estetik sənətin inkişafında "müəllifin ölümü", tarixilik və səbəb-nəticə əlaqələrinin inkarını bəyan edir. Buna görə onun haqqında bircə söz demək qalır: estetika haqqında təsəvvürlərə qətiyyən uyğun gəlməyən bu qədər radikal ideyaları əsaslandırmaq üçün postmodernizmin tarixi çox qısa ki.

Beşinci hissə: Çağdaş sənətin özünəməxsusluğu

Modernizm və postmodernizm eyni bir mədəniyyətə - çağdaş açıq cəmiyyətə mənsub iki cərəyandır. Onlar ikisi birlikdə çağdaş sənəti əmələ gətirirlər. Bütün fərqlərinə baxmayaraq, təbiidir ki, onlar müəyyən daxili yaxınlığa da malikdirlər. Çağdaş sənətin mürəkkəbliyi və özünəməxsusluğu həm də ondadır ki, XX əsrdə açıq cəmiyyət sənəti ilə yanaşı spesifik qapalı, totalitar cəmiyyət sənəti də mövcud idi. Qapalı cəmiyyət sənətini bəzən avanqardizm, yaxud radikal modernizmlə yaxınlaşdır və ya eyniləşdirirlər. Belə münasibətin hər hansı əsası yoxdur. Bu, totalitar sənətin məğzinin başa düşülmədiyinə, terrorist məqsədlərdən sənətdə də istifadə edən qapalı (totalitar) cəmiyyət haqqında təsəvvürlərin bəsitliyinə dəlalət edir.

V.1. Çağdaş estetik görüntülər

XX əsrin ikinci yarısında açıq cəmiyyətin istehlak cəmiyyətinə çevrilməsi və sənət əsərlərinin texniki yayımının kəskin yüksəlişi hesabına sənət də kütləvi istehlak məhsuluna çevrildi.

Çağdaş sənətin inkişafının hazırkı durumdakı səciyyəvi özəlliklərini xüsusi bir parlaqlıqla ifadə etmək rəssam E.Uorxola (1928-1987) nəşib oldu. O öz yaradıcılığını axmaq zövqün təcəssümü sayır, amma bu növ zövqü məhdudluq yox, çağdaş həyata dair dərin fəlsəfi düşüncələrin nəticəsi zənn edirdi. Amerika

tezliklə xalis istehlak cəmiyyətinə çevriləcək deyən Uorxol belə bəyan edirdi:
"Mən istəyirəm ki, hamı eyni cür düşünsün".

Bizim sələflərimiz ilkin mənbə zamanında, müəllif dövründə yaşayırdılar. Məhz sənətkarın orijinal işi hər muzeyin ən bahalı daş-qaş, məhz müəllifə məxsus nəşə bir şey hər hansı kolleksiyanın ən qiymətli incisi sayılırdı: təkrarolunmaz, yeganə nüsxəsi olan və sənətkarın nəfəsi deyən bir şey. Çağdaş sivilizasiya orijinaldan praktik olaraq fərqlənməyən surət yaratmaq və onu istənilən miqdarda artırmağın texniki imkanlarını nümayiş etdirir. Əgər əsəri asanlıqla və istədiyiniz sayda təkrar etmək mümkündürsə, onun orijinalın nə əhəmiyyəti var?

Rəssam deyir: "Siz koka-kola içə-içə, televizora baxır, koka-kolanın reklamını görür və bilirsiniz ki, prezident özü də koka-kola içir... ". Dünya başdan-başa koka-kolaya qərqlənib. Təbii ki, bu üzəndən məhz koka-kola sənətin məna və məzmununa çevrilməlidir. Onun fikrincə, qətiyyətlə əhəmiyyətsiz görünən hər hansı bir şey sənətkarın istedadı hesabına ön plana çıxmalıdır.

Uorxol molbert arxasında bitib qalmır, saatlarla naturadan poza götürməklə model qızlara əzab vermirdi. O, "Polaroid"lə bir andaca çıxardığı şəkilləri böyüdür, ipək üzərinə köçürür, sonra eyni süjeti müxtəlif variantlarda tirajlayırdı. Rəssam öz əsərlərini "şedevr" adlandırır. Onlar doğrudan bayağılıqdan uzaq idi və ən adi şeyləri elə orijinal baxış bucağından təqdim edirdi ki, yaddaşa həkk olurdu. Uorxol ipək üzərinə şəkil köçürmə işi ilə çoxlu sayda adamın məşğul olmasını istəyirdi ki, təqdim olunan şəkilin müəllifi və orijinalını heç kəs müəyyən edə bilməsin.

"Mən, - deyər Uorxol yazır, - "O qız gözəldir!", yaxud "O yaraşlıq kişidir!" və ya "Necə bir gözəllik!" sözlərini tez-tez işlədirəm, amma nə dediyimi heç vaxt bilmirəm. Doğrudan da, mən "gözəllik" və xüsusən də "gözəl qadının" nə olduğunu bilmirəm. Və beləcə çətin vəziyyətdə qalırım, çünki bütün günü "o gözəldir", "bu gözəldir" dediyimi hamı bilir. Bütün il ərzində jurnallar yeni filmimin "Gözəllər" adlanacağından yazdı. Reklam əla gedirdi, amma filmə məhz kimin çəkiləcəyi ilə bağlı qərara hələ də gələ bilməmişdim. Əgər hamı gözəl deyilsə, onda heç kəs gözəl ola bilməz və mən "Gözəllər"dəki qızların gözəl, digər filmlərimdəki qızların gözəl olmadığına işarə etmək fikrində deyildim. Beləcə, bu layihədən adına görə imtina etməli oldum. O, mənə çox yararsız göründü".

Öz yaradıcılığı haqqında mühakimələrində Uorxol, şübhəsiz ki, paradokslara meyl edir, amma bu paradokslar çağdaş sənətin ənənəvi sənətdən nə qədər fərqləndiyini bütün çılpıqlığıyla göstərir. "Mən kvadrat müstəvidə yazmağı sevirəm, - deyər rəssam qeyd edir, - çünki onu hansı tərəfə çevirmək haqqında düşünmək lazım gəlmir - bu, sadəcə, kvadratdır. Həmişə istəmişəm ki, şəkillərim hamısı eyni ölçüdə olsun, amma hökmən kimsə gəlib deməlidir: "Gərək bunu bir az böyük edəsiniz", yaxud da, "bir az kiçik". Məncə, bütün şəkillərin ölçüsü və rəngi eyni olmalıdır ki, bir-birini əvəz edə bilsin və heç kəs öz şəkilinin digərlərindən yaxşı və ya pis olduğunu fikirləşməsin. Bundan başqa, hətta süjetlər müxtəlif olsa da belə, hamı həmişə eyni şəkli çəkir".

Bir şəkilin yaxşı olacağı təqdirdə bütün şəkillərin yaxşı olması və pis şəkilin olmamasına dair ideyasını Uorxol cəmiyyətin ən yaxşı meyar olması ilə əsaslandırır: hətta başqa iş gördüyünü zənn eləsən də, həmişə eyni işi görürsən. "Pikasso öləndə jurnaldan oxudum ki, o, ömrü boyu dörd min şedevr yaradıb və

düşündüm: "İşə bax, mən bunu bir gündə edərəm". Və işə başladım. Sonra belə bir kəşf etdim: "İşə bax, dörd min şəkil düzəltmək üçün bir gün bəs eləmir". Onları öz texnikamla necə düzəldəcəyimi nəzərə alaraq, başa düşdüm ki, bir gündə dörd min şəkli doğrudan da, düzəldə bilərəm. Və bunlar hamısı şedevr olacaqlar, çünki hamısı eyni şəkil olacaq. Sonra işə girişdim, beş minə çatdım və dayandım. Amma buna hardasa bir ay vaxtım getdi".

Uorxolun mühakimələri çağdaş rəssamlıqda bir istiqamətə - pop-arta aiddir, amma bu mühakimələri ümumiləşdirmək də olar. Çağdaş mədəniyyət sənətkar, bədii yaradıcılıq, sənət əsəri, orijinal və sürət, gözəllik və s. haqqında təsəvvürləri radikal sürətdə dəyişib. Nəticədə istər çağdaş bədii zövq, istərsə də dünyanın çağdaş estetik görüntüsü başı üstə çevrilib.

V.6. Totalitar cəmiyyətdə sənət

Paralel, amma prinsipcə fərqli sivilizasiyalarda sənət tamamilə müxtəlif üslublarda inkişaf edə bilər. Məsələn, XX əsrdə modernizm və postmodernizmlə yanaşı mövcud olan, amma bunların heç birinə qətiyyənlə bənzəməyən daha bir özəl bədii üslub - sosialist realizmi də varıydı. Onun mahiyyətində belə bir ideya durdu ki, sənət sosialist dövlətinin xidmətçisi, hakimiyyət uğrunda mübarizədə yeganə hakim (totalitar) partiya və onun başçılıq etdiyi dövlətin güclü təbliğat alətidir. Biz indiyə qədər açıq cəmiyyət sənətindən danışmışıq. Modernizm və postmodernizm açıq cəmiyyət sənətinin üslublarıdır. Sosialist realizmi qapalı - kommunist və milli-sosialist cəmiyyətinin sənət üslubudur.

Sosialist realizmi kommunist ölkələrində yaranan sənət üzərində şəriksiz hökmranlıq edirdi. Hətta ən xırda təfərrüatlarına qədər sosialist realizminə oxşar və onunla praktik olaraq onunla eyni vaxtda meydana çıxan digər üslub isə alman milli-sosial cəmiyyəti üçün səciyyəvi idi. Kommunist cəmiyyətinə məxsus sənətlə üslubu analogiyada onu milli-sosialist realizmi adlandırmaq olar. Alman milli-sosialist üslubu sosialist realizmi ilə müqayisədə o qədər də uzun ömür sürmədi (on ildən az) və özünü kifayət qədər bürüzə verə bilmədi. Bununla belə, o özünün sosialist (kommunist) realizmi ilə dərin qohumluq əlaqələrini nümayiş etdirə bildi. Mahiyyətcə, söhbət çağdaş sosialist cəmiyyətinə məxsus sənət üslubundan gedir. Detalları bir kənara qoysaq, sosialist realizmi hər iki halda qapalı cəmiyyət sənətinin üslubudur. Sosializmin hansı formasında mövcud olmasından asılı olaraq isə bu üslub, sadəcə, öz cildini dəyişə bilər.

Qapalı cəmiyyətdə yeni üsluba - sosialist realizminə yol açmaq üçün əvvəlki cəmiyyətin çərçivələrində yaranan modernizmi, hər şeydən öncə isə onun ən radikal və parlaq təzahürü kimi avanqardı sıxışdırıb aradan çıxarmaq lazım idi. Rusiyada avanqardçıların əsərlərinin son böyük nümayişi 1923-cü ildə - "Bütün təmayüllər üzrə Petroqrada rəssamları şəkillərinin (1918-1923) sərgisi"ndə olmuşdu. Sonra avanqardçıların şəkilləri sərgi zalları və muzey ekspozisiyalarından tədricən yoxa çıxmağa başladı. Avanqarddan yaxa qurtarmaq üçün cəza ölçüləri götürməyə ehtiyac yoxuydu. İ.Qolomştakın da yazdığı kimi, dövlət bədii həyatın bütün vasitələrini monopoliyaya alır, sənətkarın yeganə sifarişçi və alıcısına çevrilirsə, özünün administrativ maşınındakı təchizat kanallarını sadəcə bağlamaq kifayət

edirdi. Bütün bu "təbiilik" işığında rus avanqardının sonu şübhəsiziydi. Tatlinin III İnternasional qülləsini almağa, Melnikov və Leonidovun memarlıq layihələrini həyata keçirməyə, Maleviçin supermatik kompozisiyalarını kommersiya məqsədilə sərgiyə çıxarmağa dövlətdən başqa heç kimin gücü çatmazdı. Bütün bunlar hamısı "gələcək din" (müəllf kommunizm ideyasını nəzərdə tutur - tərcüməçi) atmosferində yaradılırdı. Amma elə bir an gəlib çatdı ki, avanqarda bir az "dincəlmək" və öz mövqelərinə yenidən baxmaq təklif olundu. Bu "tənəffüs" Tatlin üçün ta ölümünə - 1953-cü ilə qədər davam etdi. "Avanqardın məhvi sudan çıxarılmış balığın ölümü kimi təbii idi; elə ki, dövlət inqilabi şırnağın qabağını kəsdi, o, yeni dövr atmosferində iylənməyə başladı".

Hitler modernist, xüsusən də avanqard sənəti kəskin mühakimə edirdi: "Onlar nə yaradır axı? Xaractersiz düdəmələr, idiotlar, ancaq dəhşət təlqin edən qadınlar, adamdan çox vəhşiyə oxşayan kişilər, sanki məhkum olunmuş və bundan sonrakı həyatları Allah cəzası olan uşaqlar! Və islaholunmaz diletantlar bu cür şeyləri bizim dövrün sənəti, yeni dövrümüzün ovqatını ifadə edən, ona öz təsrini göstərən sənət kimi təqdim etməyə cəsarət edirlər". Avanqard rəssamlıqdan bəhs edəndə Hitlerin mühakimələri xüsusilə qızğın səciyyə alırdı. O, irqi müqəvva olan afrikalıdan başqa, "çağdaş" sənətə məxsus başqa bir obrazı da göstərirdi: idiot, debil, iflic olmuş, yaxud adamdan çox qorillaya bənzəyən adamabənzər bir məxluq. İstər saxta sənətkarlar, istərsə də degenerativ (cismani və ruhi pozğunluq əlaməti olan adam - tərcüməçi) sənətin digər carçılarından söz gedəndə Hitler bunların arxasında yəhudilərin durduğuna əmin idi. Onun fikrincə, sənətkar adlanan bu adamlar əslində küt və cəfəng bəhanələrdən başqa bir şey olmayan saxta, şişirdilmiş şüarlar ətrafında toplaşırlar. Bu yekə ifadələr axı nəyə deyər: "daxili təcrübə", "dərindən inam", "güclü iradə", "qəhrəman pozası", "yaşanılan dövr", "qədim bəsitlik" və s. Yeni dövrün mərkəzində, - deyər Hitler qeyd edir, - heç də ədəbiyyatçılar və rəssamlar yox, xalqı təşkil etmək və öz ardınca aparmağı doğrudan da bacaran hərbcilər dururlar. Xalqın irəliyə doğru təntənəli yürüşündə sənətin yeri aryerqard (arxa cəbhə - tərcüməçi) deyil, o, canlı irəliləyişin rəmzi olmalıdır.

Sərgi katoloqlarından birində o dövr avanqardının ümumiləşdirilmiş portreti verilmişdi. Təqdim olunan sxemin şəksiz məziyyəti, - deyər F.Sers qeyd edir, - onun sadəlik və inandırıcılığındadır. Avanqardçıların əsərlərindən gətirilən nümunələr avanqard istiqamətin axtarışlarını dəqiq səciyyələndirir, şəkillər kateqoriyalar üzrə təcni olunub. Birinci qrup əsərlər dünyanın avanqard təsvirinin varvar xarakterini illüstrasiya edir: irqi nəzəriyyənin terminlərində neqroid və yəhudi tipinin üstünlüyü qeyd olunur. İkinci qrupda dini süjetlərin yozumundakı deformasiyalar təqdim olunur, bunlara dağıdıcı ehtiramsızlıq kimi baxılır, bununla yanaşı, sözügedən ehtiramsızlığın yəhudi dininə toxunmadığı xüsusi qeyd olunurdu, çünki hələ "Əhdi-ətiq" zamanından təsvir qadağan olunduğundan yəhudi sənəti fiqurativ (insan, ümumən canlı fiqurların - heyvan və quşların təsviri - tərcüməçi) deyil. Üçüncü qrup anarxiya və sinfi mübarizədən danışır, fəhlə sinfini qəzəbləndirmək və amansızlığa sövq etmək istəyir. Dördüncü qrup müharibə əleyhinə təbliğata həsr olunub: burda hərbi dəyərlərə və o cümlədən də bu dəyərlərlə yaşayan alman xalqına qarşı gülüş var. Növbəti bölümdə mənəvi

düşkünlük və fahişəliyin tərənnümü verilir. Altıncı qrup aşağı irqlərin ideallarını mədh edir. Yeddinci eybəcərliyi, pozğunluğu təbliğ edir. Səkkizinci yəhudilərin təsəvvüründə olan yeni insandan danışır. Doqquzuncu qrupda dövlətin kifayət qədər böyük məbləğdə pul verdiyi tamamilə məntiqsiz, mənasız, yöndəmsiz əsərlər toplanılıb (kubofuturistlərin tabloları, K.Şvittersin şəkilləri və Bauxasın üzvlərindən biri olan O.Şlemmerin abstrakt lövhələri və s.)

Rus kommunizmi və alman milli-sosializminin əsasında duran ideoloji konsepsiyalar müxtəlif, bəzən hətta tamam zidd görünürdü. Bu özünü istər avanqard sənətə (və bütövlükdə modernizmə) qarşı çıxmaq, istərsə də yeni cəmiyyət və onun məqsədlərinə uyğun yeni sənətin dəstəklənməsində büruzə verirdi. Amma bununla yanaşı istər kommunist, istərsə də milli-sosialistlər üçün avanqard qəbulolunmaz idi.

Yekun olaraq qeyd etmək olar ki, ötən əsr Avropa və Amerika regionu sənətində bir-biri ilə daimi qarşıdurmada olan tamam fərqli bədii üslublar paralel şəkildə mövcud idi. Bu qarşıdurmanın bir tərəfində modernizm və postmodernizm, digər tərəfində isə sosialist realizmi durdu.

Tərcümə edəni:

Əsəd CAHANGİR

E-mənbə / link: <http://www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=703>

<http://www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=767>