

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE
METODOLOJİ PROGRAMI

**EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN ADORNO
ESTETİĞİNİN TOPLUMSAL TEMELLERİ**

(Doktora Tezi)

Hazırlayan:
Cem Doğan YAŞAT

Danışman:
Doç. Dr. Besim F. Dellaloğlu

İSTANBUL - 2008

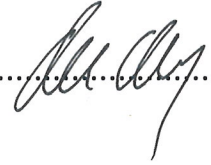
Cem Doğan YAŞAT tarafından hazırlanan Edebiyat Sosyolojisi Açısından Adorno Estetiğinin Toplumsal Temelleri adlı bu çalışma jürimizce Doktora Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 19 / 12 / 2008

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

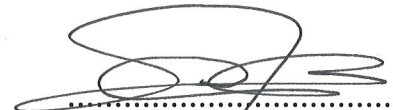
Jüri Üyesi : Prof.Ali AKAY

.....


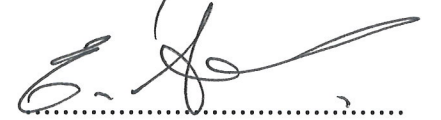
Jüri Üyesi : Doç.Dr.Besim F.DELLALOĞLU
(Danışman-Tez İzl.Kom.Üy.GS.Ünv.Öğr.Üy.)

.....


Jüri Üyesi : Doç.Dr.İsmet Emre IŞIK
(Tez İzl.Kom.Üy.)

.....


Jüri Üyesi : Doç.Dr.M.Türker ARMANER
(Tez İzl.Kom.Üy.GS.Ünv.Öğr.Üy.)

.....


Jüri Üyesi : Doç.Dr.Ferda KESKİN
(Bilgi Üniv.Öğr.Üy.)

.....


İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VIII
1. GİRİŞ.....	1
2. ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL TEMELLERİ.....	14
2.1. Marksist Toplum Kuramı ve Adorno.....	18
2.1.1. Hegelci Toplum Kuramının Eleştirisi.....	23
2.1.2. Marksist Toplum Kuramının Eleştirisi.....	49
2.2. Frankfurt Okulu Düşünürleri ile Adorno'nun Karşılaştırılması.....	73
2.2.1. Horkheimer ve Modern Özne'nin Eleştirisi.....	75
2.2.2. Marcuse'de Geç Kapitalizm ile Sanat Diyalektiği.....	85
2.2.3. Benjamin ve Sanat Yapıtı.....	96
3. KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ VE TOPLUM.....	107
3.1. Kültür Endüstrisi.....	110
3.1.1. Adorno'da Kültür Endüstrisinin Ürünü Olarak Toplum.....	113
3.1.2. Kültür Endüstrisi ve Sanatsal Üretim.....	129
3.2. Adorno'nun Aydınlanma ve Modernlik Eleştirisi.....	140
3.2.1. Adorno'da Aydınlanma Düşüncesi, Mit ve Modernlik.....	143
3.2.2. Modernlik Karşısında Negatif Diyalektik.....	155
4. ADORNO'NUN ESTETİK KURAMI.....	162
4.1. Adorno'nun Müzik Sosyolojisi.....	164
4.1.1. Adorno'nun Müzik Kuramı ve Atonal Müziğe Bakışı.....	167
4.2. Sanat ve Toplum Karşısında Estetik Duruş.....	196
4.2.1. Dışavurumculuk Üzerine Bir Tartışma.....	197
4.2.2. Avangard Sanata Dair Bir Değerlendirme.....	231
4.2.3. Fotoğraf ve Sinemaya Bakış.....	241

5. ADORNO ESTETİĞİNDEN EDEBİYAT SOSYOLOJİSİNE.....	251
5.1. Adorno Estetiğinin Edebiyat Eleştirisindeki Görünümü.....	253
5.1.1. Lukács'ın Roman Kuramına Adorno'nun Eleştirisi.....	255
5.1.2. Adorno'nun Edebiyat Sosyolojisi ve 20. Yüzyıl Edebiyatına Bakışı.....	263
5.2. Adorno'nun Edebiyat Sosyolojisinde Bir Uygulanma: Bilge Karasu'nun “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”.....	281
6. SONUÇ.....	303
KAYNAKÇA.....	312
ÖZGEÇMİŞ.....	329

ÖNSÖZ

“Edebiyat Sosyolojisi Açısından Adorno Estetiğinin Toplumsal Temelleri” başlığını taşıyan bu tez, Adorno’nun estetik kuramından ve düşünürün edebiyata dair değerlendirmelerinden hareket ederek bir edebiyat sosyolojisi anlayışının modelini sunma niteliğini taşımaktadır. Türkçe’de edebiyat eserlerine, dilbilim veya edebiyat eleştirisi gibi alanların dışından gerçekleştirilen incelemelerin sayısı pek azdır. Bununla beraber, sosyolojinin edebiyat eserlerini inceleme biçimleri ya da sosyologların kendi toplumsal çözümlerinde edebiyat eserlerinden faydalanma ihtiyaçları yine aynı biçimde sınırlı kalmıştır. Bu nedenle, edebiyat yapıtlarının toplumsal değerlendirmelerinin yapılması ve başka alanlardaki sosyolojik çalışmaların kendine sanat ve edebiyat alanlarından destek bulabilmesi için sanat ve edebiyat sosyolojileri oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, sanat nesnelерini toplumsallık açısından değerlendirebilme, toplumsal sorunlara sanatın bakış açısından yaklaşabilme adına, gerek disiplinlerarasılığa verilen önem, gerekse farklı alanlarda çalışabilmeye tanınan özgürlük sebebiyle, yukarıda belirtilen eksiklikleri giderme açısından önemli olanaklar tanımaktadır. Eldeki çalışmanın konusunun belirlenmesinde ve tez yazarının kendisine çalışma alanı kurabilmesinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nün doktora eğitimi süresince sağladığı katkılar son derece etkileyici olmuştur. Özellikle, lisansüstü derslerinde ve yüksek lisans tez çalışmasında, bende Frankfurt Okulu ve Adorno üzerine, hem de kendi ilgi alanım olan edebiyat sosyolojisi açısından çalışma istediğini uyandıran ve aynı zamanda bu teze de akademik danışmanlık yapma işini üstlenen Doç. Dr. Besim F. Dellaloğlu, en çok şükran duyduğum kişilerin başında gelmektedir.

Doktora tez aşamasına gelmeden önce, kendi bölümümden ve diğer kurumlardan seçtiğim dersler ve bu derslerin hocaları, beni bu çalışmayı yürütürken her aşamada destekleyici olmuştur. Bu nedenle, başta Sosyoloji Bölüm Başkanı Prof. Dr. Ali Akay’a olmak üzere, doktora derslerini takip ettiğim hocalarım, M.S.G.S.Ü. Sanat

Tarihi Bölümü'nden Prof. Dr. Semra Germaner'e, İstanbul Üniversitesi'nden misafir öğretim üyesi olarak bölümümüzde derslerini takip edebildiğimiz Prof. Dr. Nurdoğan Rigel'e, yine misafir öğretim üyesi olarak sosyoloji bölümünde dersler vermiş olan Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden Doç. Dr. Ali Ergur'a, bölümümüzün emekli hocalarından ve aynı zamanda eski bölüm başkanım Prof. Dr. Esin Küntay'a ve yine dersini takip etme olanağı bulduğum Yrd. Doç. Dr. Yıldırım Şentürk'e zevk ve onur duyarak teşekkür ederim.

Danışmanımın yanı sıra tez izleme komitemde olmayı kabul ederek, her altı ayda bir resmi olarak ve bunun dışında da defalarca çalışmalarımı takip edip, eleştirilerini sunan, tezin her adımında katkılarını hissettiğim değerli hocalarım Doç. Dr. Emre Işık'a ve Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Türker Armaner'e özel birer teşekkür sunarım. Özellikle, henüz Yeditepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe birinci sınıf öğrencisi olarak derslerini takip etmeye başladığım ve buradan mezun olurken bitirme tezimin de danışmanlığını üstlenmiş olan Doç. Dr. Türker Armaner'e, akademik ilgilerimin büyük çoğunluğunu borçlu olduğumu, değerli fikirlerinin ve yardımlarının benim için her zaman çok özel bir yerde durduğunu belirterek, kendisine bir kez daha teşekkür ediyorum.

Ayrıca, zorlu araştırma ve inceleme dönemlerinde her zaman anlayışlarıyla destekçim ve yardımcım olmuş, değerli mesai arkadaşlarım, Araş. Gör. Ebru Aykut Türker'e, Araş. Gör. Büke Koyuncu'ya ve Araş. Gör. Tülay Tekin Yılmaz'a sabırlarından dolayı da teşekkür etmeliyim. Aynı anlayışı ve sabrı gösteren, bununla beraber, her ne zaman ihtiyaç duysam yardımlarını benden esirgemeyen değerli bölüm hocalarım ve arkadaşlarım olan Yrd. Doç. Dr. Sibel Yardımcı'nın, Yrd. Doç. Dr. Elif Yılmaz'ın, Yrd. Doç. Dr. Aylın Dikmen Özarlan'ın, Yrd. Doç. Dr. Çağlayan Kovanlıkaya'nın yerlerinin benim için hep ayrı olduğunu belirterek kendilerine de tek tek teşekkür ederim. Bölümdeki mesai arkadaşlarımın adını anmanın vesilesiyle, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde görevli olduğum 2004 yılının başından bugüne dek, gerek akademik anlamda gerekse hayatın diğer alanlarında kendilerine çok şey borçlu olduğum değerleri hocalarımdan

Prof. Dr. Esin Kuntay'a bir kez daha şükranlarımı sunar ve aynı biçimde Prof. Dr. Güliz Erginsoy'a teşekkür ederim.

Doktora tezime ilgili araştırmalar yapabilmem için bana çok önemli olanaklar tanıymış olan TÜBİTAK'a, yurtdışı araştırma imkanlarını açan ve bu dönemde emeği geçen tüm TÜBİTAK mensuplarına ve İrlanda'da çalışmalarımı sürdürdüğüm zaman zarfında bana hiçbir yardımı esirgemeyerek destek olan ve akademik danışmanlığımı üstlenen National University of Ireland Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi Dr. Colin Coulter'a teşekkür ve şükranlarımı sunarım. Dr. Colin Coulter ile tanışmama vesile olan ve İrlanda'daki yaşamımı kolaylaştırmak adına sonsuz yardımları olan değerli hocam Doç. Dr. Emre Işık'a ise bir kez daha teşekkür etmeliyim.

Bu doktora tezinin yıllardır süren yapılandırma çabalarında hep bir şekilde emeği ve desteği olan dostlarım Cem Avcı ve Burak Keşgin'e teşekkür etmeden geçemeyeceğim. Ailem ve dostlarım her zaman yanımda oldular, sıcaklıklarını ve desteklerini hep hissettim. Bundan sonraki yaşamımda da onların her zaman yanımda olmalarını dilerim. Son olarak, tez çalışmamın en zorlu kısımlarında hep yanımda olmuş, cesaret verici yaklaşımıyla, bir çok zorluğun üstesinden gelebilmemi sağlamış ve tezin kavramsal ve kuramsal kısımlarındaki kimi açmazlarda, metnin çok ihtiyaç duyduğu o sanatçı bakışını esirgemeyerek fikirlerini paylaşmış ve akademik anlamda da katkısını inkar edemeyeceğim, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü öğretim elemanı Özlem Özkan'a ne kadar teşekkür etsem bana yetersiz görünecektir. Kendisinin de her zaman yanımda olmasını dilerim. Bu tez, adı anılan herkese çok şey borçludur.

ÖZET

Edebiyat sosyolojisi, insani ve toplumsal bilimlerde henüz yeri tam olarak belirlenimini bulamamış, sınırları çizilmemiş, bakir bir alan olarak durmaktadır. Bu alana sosyologlar kadar edebiyatçıların da ilgisi sınırlıdır. Halbuki, birbirinden farklı bu iki disiplini yan yana getiren, her iki alanı da besleyen bir alt disiplin olarak edebiyat sosyolojisi, disiplinlerarası çalışmaların öneminin git gide artmakta olduğu bu dönemde, hak ettiği yere ulaştırılması gereken bir çalışma alanıdır. Eldeki çalışmanın en temel itkilerinden birisi, edebiyat sosyolojisinin sınırlarının belirginleşmesine yardımcı olabilme ve bu alandaki fakir literatüre bir katkı sağlayabilme kaygısıdır.

“Edebiyat Sosyolojisi Açısından Adorno Estetiğinin Toplumsal Temelleri” başlığını taşıyan bu tez, Frankfurt Okulu’nun önemli temsilcilerinden Theodor W. Adorno’nun kavramsal ve toplumsal görüşlerinin sanat ile toplum ilişkisi bağlamında bir birleşimini sunan estetik kuramını, edebiyat sosyolojisi için bir model olarak kurma hedefini taşımaktadır. Türkçe okuyan okur için henüz sadece belli başlı görüşleri dışında bilinirliği aşılammış olan Adorno’nun, kendine özgü Marksizmi, Aydınlanma ve modernlik eleştirilerinin temelleri ve kültür eleştirisi gibi kategorileri tam anlamıyla anlaşılacak isteniyorsa bunları oluştururken çok önemli bir yerde duran negatif diyalektiği, sanat eleştirisi, müzik sosyolojisi ve hepsinden önemlisi estetik kuramı bilinir olmalıdır. Tez, bu doğrultuda, Adorno’nun estetiğine hem onun toplumsal ve kavramsal temellerini betimleyebilme çabasıyla hem de edebiyat sosyolojisine dayanak oluşturan boyutları açısından yaklaşma amacını içermektedir.

Dolayısıyla çalışmanın en temel bölümlerinden olan “Adorno’nun Estetik Kuramı” kısmını, Adorno’nun ve onun temsilcisi olduğu Frankfurt Okulu’nun kültür ve sanat konularına yaklaşımlarının kaynağını belirleyen ‘eleştirel teori’nin kavramsal temellerinin gösterilmesi öneleyecektir. Bu kısmı takiben ise, Adorno’nun toplum, kültür ve sanat eleştirilerini oluştururken kavramsallaştırdığı ‘kültür endüstrisi’ ve ‘kitle kültürü’ gibi kategorilerinin Aydınlanma ve modernlik

eleştirisi bağlamında ortaya konulacağı, “Kültür Eleştirisi ve Toplum” bölümü yer alacaktır.

Adorno'nun estetik kuramı doğrultusunda bir edebiyat sosyolojisine ulaşma çabası, onun diğer sanat türlerine bakışını ve bu türlere yönelik kuramsallaştırmalarını da içermek zorunluluğunu taşımaktadır. Bu bağlamda, Adorno estetiğinin en önemli yerinde duran konu, onun müzik sosyolojisidir. Adorno'nun operadan, popüler müziğe, avangarddan atonal müziğe uzanan sınıflandırmaları ve çözümlenmeleri, kitle kültürüne ve kültür endüstrisine yönelik düşüncelerinin uzantısı olarak okunabilmektedir. Adorno'nun müzik sosyolojisinin bu çalışma açısından diğer bir önemi de estetik kuramından hareketle sanatın bir alanına ilişkin bir kuramsallaştırmanın nasıl yapılabileceğinin ortaya konulmuş olmasıdır. Dolayısıyla müzik sosyolojisi, bu çalışmanın hedeflerinden biri olan, Adorno'nun edebiyat kuramına ulaşma çabası için oldukça önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Tezin temel amaçları doğrultusunda son olarak ise, Adorno'nun estetik kuramı ve onun en önemli uzantısı olan müzik sosyolojisi model alınarak ortaya konulacak olan edebiyat kuramı, tezin yazıldığı dildeki bir edebi örneğe yöneltilecek ve bir uygulama edimi aracılığıyla kuramın geçerliliği denetlenmeye çalışılacaktır. Bu doğrultuda tezin son kısmı, Adorno'nun edebiyat sosyolojisinin, Çağdaş Türk edebiyatının temsilcilerinden Bilge Karasu'nun yazımına ve özellikle de yazarın “*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*” metnine uygulama denemesine ayrılacaktır. Böylelikle tez, sosyoloji literatürüne ve Türk edebiyatına dair inceleme sahasına bir kuram önerme amacını gerçekleştirebilecektir.

SUMMARY

The sociology of literature, amongst other human and social sciences, remains as a field of research whose scope has not been clearly designated. As a sub-discipline which has the capacity to enhance both of the disciplines that it brings together, namely literature and sociology, it is nevertheless a field of research that needs to be developed, especially now that interdisciplinarity becomes prominent. The main motivation behind this work is the willingness to contribute this field.

This thesis titled “The Social Foundations of Adorno's Aesthetics From The Perspective of The Sociology of Literature” aims to analyse in relation to the sociology of literature Theodor W. Adorno's aesthetic theory which reveals his approach to the relation between society and arts. Adorno is relatively poorly read in Turkish, and his peculiar kind of Marxism, critiques of Enlightenment and modernity can only be properly understood only through an understanding of his negative dialectics, criticism of arts, sociology of music and aesthetic theory. This work tries to describe the social and conceptual foundations of Adorno's aesthetic theory and to show its dimension which may be supportive of the sociology of literature.

Therefore, the main chapter on Adorno's aesthetic theory will be preceded by a description of the critical theory which determined the way Adorno himself and the Frankfurt School approached culture and arts. This will be followed by “The Criticism of Culture and Society” where categories such as the “culture industry” and the “mass culture” will be analysed in the context of the criticism of Enlightenment and modernity.

An attempt to arrive at the sociology of literature through Adorno's aesthetic theory necessitates an investigation of his ideas on other forms of arts as well. In this context, the major focus should be on music. His classifications and analyses from opera to popular music, from avant-guard to atonality can be read as a follow-up to his ideas on mass culture and culture industry. Another significance of his work

comes from the fact that he has shown how an artistic field might be theorized through his aesthetic theory. Therefore the sociology of music is an important example for this work, which aims at arriving at Adorno's theory on literature.

Finally, this theory of literature will be applied to a case in Turkish and his validity will be tested through this application. In this light, the final part of the thesis will focus on a major name in contemporary Turkish literature, Bilge Karasu, and especially his “*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*”. As such it is hoped that the thesis will succeed in proposing a theory for the sociology of literature and for the analysis of Turkish literature.

1. GİRİŞ

“Edebiyat Sosyolojisi Açısından Adorno Estetiğinin Toplumsal Temelleri” başlıklı bu tez çalışmasının konusunu Frankfurt Okulu’nun önemli temsilcilerinden Theodor W. Adorno’nun sanat ve estetik kuramının sosyolojik açıdan incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmanın inceleme nesnesi olarak seçilen Adorno’nun sanat kuramı, elbette her estetik kuram gibi hem kavramsal hem de toplumsal boyutlara sahiptir. Dolayısıyla konunun tek bir boyutuyla ele alınması olası değildir. Bu nedenle, Adorno’nun estetik kuramının tartışılmasını, onun kavramsal temellerinin ve toplumsal yansımalarının gösterilmesi önceliktir.

Öte yandan Adorno’nun düşünce yapısının geneline bakıldığında onun tek bir disiplinin işleyiş sınırları içinde kalmayarak, hem metodoloji açısından hem de konu açısından farklı disiplinlerden faydalandığı görülmektedir. Adorno için kavramsal bir problem üzerine düşünmek ile sosyal bir olgunun ya da sanatsal bir üretim nesnesinin incelenmesi aynı toplumsal kaynaktan ve bakış açısından beslenir. Onun yaklaştığı konular birbirinden ne kadar ayrı görünürse görünsün, düşünme ve inceleme biçimini birbirinden ayırmak olası değildir. Bu açıdan bakıldığında Adorno’nun düşünce sisteminin bir bütünlük oluşturduğu açıktır. Adorno bir kavramı, bir olguyu, bir sanat eserini birbirinden ayırmaksızın birlikte ele alır; bir filozofu, bir sosyoloğu, bir kompozitörü ve bir romancıyı aynı düşünce sistemi dahilinde birlikte değerlendirir.

Buradan hareketle, Adorno’nun bir konuya yaklaşımı ele alınırken, onun genel düşünce sisteminin, yaklaşım biçiminin, kavramsal ve toplumsal temellerinin birlikte ele alınması zorunludur. Dolayısıyla, “Edebiyat Sosyolojisi Açısından Adorno Estetiğinin Toplumsal Temelleri” başlıklı bu çalışmanın başlıca amacı, Adorno’nun sanat kuramını, onun düşünce yapısının bütünlüğü içinde ele alarak, disiplinlerarası bir bakış ile, sanat ve toplum ilişkisi karşısında, onun felsefi ve sosyolojik temellerini göstermek; bu temeller doğrultusunda oluşan estetik kuramın değerlendirilmesi ve

yorumlanması üzerinden, edebiyata ve özellikle roman türüne uygulamaktır. Böylelikle bu çalışma, Adorno'nun estetik kuramını öncelikle kavramsal ve toplumsal açıdan inceleyecek ve bu incelemenin oluşturduğu zeminden hareketle, Adorno'nun sanat sosyolojisinden bir edebiyat kuramı çıkarmayı deneyecektir. Bu edebiyat kuramının ya da daha geniş kapsamlı bir ifade kullanmak gerekirse, edebiyat sosyolojisinin işleyişinin gösterilmesi ve geçerliliğinin denetlenmesi amacıyla da son aşamada, Çağdaş Türk edebiyatının temsilcilerinden Bilge Karasu'nun metinleri üzerinden bir uygulama denemesine girişilecektir. Bu uygulama denemesinin amacı ise, Adorno'nun edebiyat eleştirisini kuramlaştırmak ve böylelikle edebiyat sosyolojisi alanına yeni bir düşünce ve işleyiş biçimi kazandırmaktır.

Dolayısıyla bu tezin başlıca inceleme alanı edebiyat sosyolojisi iken hareket noktası ise Adorno estetiği olacaktır. Sosyolojinin bir alt disiplini ile, bir 20. yüzyıl Alman düşünürünü yan yana getirme hedefi, elbette çeşitli dinamiklerden ve gerekliliklerden çıkış noktası edinmiştir. Bunların içinden en önemlisi, edebiyat sosyolojisi alanının henüz son derece fakir bir alan olduğu, sosyolojinin diğer alanlarına kıyasla daha bakir görüldüğü ve sosyolojinin diğer alt disiplinlerinde çalışmalarını sürdürenlerin edebiyat sosyolojisinden pek az faydalandıkları ön kabullerine dayanılmasıdır.

Edebiyat sosyolojisinin henüz sınırları tam olarak çizilmemiş bir çalışma alanı olduğu görülmektedir. Bu sorun sosyoloji ile olduğu kadar edebiyat dalı ile de alakalıdır. Özellikle ülkemizde, bu durum iki meseleye açılır; edebiyat sosyolojisi literatürünün kısıtlılığı ve edebiyata edebiyat eleştirisi dışından yöneltilen yaklaşımların oldukça nadir olması. Söz konusu edilen bu iki durumun birbirlerini besledikleri söylenebilir. Edebiyat eleştirisinin tahakkümü, başka alanlardan gelecek çalışmaları gölgelemekte ve diğer yandan edebiyat sosyolojisi kendini edebiyat eleştirisi alanından ayırmakta zorlanmaktadır. Sosyolojinin edebi çalışmalara yönelik belirgin ilgisizliğe ise bu problemi büyütmektedir.

Bu noktada birkaç temel soru ortaya atılabilir: Bir sosyolog neden edebiyata ihtiyaç duyar ve ihtiyaç duyduğu noktada edebiyata nasıl yaklaşmalıdır? Sorulardan ilkinin yanıtını vermek, içinde yaşanılan çağda, her hangi bir toplumsal olguya tek bir disiplinin perspektifinden bakmanın yeterli olamayacağı ve bu nedenle disiplinlerarası bir bakış benimsemenin zorunluluğunun bir paradigmaya dönüştüğü düşünülecek olursa pek de zor olmasa gerek. Fakat, bir sosyoloğun, toplumsal meselelere bakışında edebiyattan hangi biçimsellik doğrultusunda faydalanabileceği daha temel bir soru olarak görülebilir. Edebiyat sosyolojisinin bu çalışma açısından önemi tam da burada belirmektedir.

Sağlıklı bir biçimde kuramsallaşmış, sınırları daha belirli ve zengin bir literatüre sahip olan bir edebiyat sosyolojisi, hem sosyolojik çalışmaların edebi metinlerden faydalanmasına, bunlardan beslenmesine, örnekler elde etmesine ve böylelikle disiplinlerarası bir zenginliğe ulaşmasına katkı sağlayacak hem de edebi metinler inceleme nesnesi olarak seçildiğinde, edebiyat eleştirisine sosyolojik bir boyut kazandırma olanağına sahip olarak, edebiyat kuramlarının destekleyicisi olabilecektir. Bu doğrultuda eldeki çalışmanın amaçlarından birisi de edebiyat sosyolojisi alanının gelişimine katkı sağlayabilmek, belirli bir edebiyat sosyolojisi modeli sunabilmek ve en nihayetinde edebiyat sosyolojisi literatürüne katkıda bulunabilmektir. Özellikle de Türkçe’de, sosyolojinin böyle bir katkıyı gereksindiği tezin hareket noktası olarak benimsediği ön kabullerinden biridir.

Burada bir model olarak ortaya konulacak olan ‘bu’ edebiyat sosyolojisinin seçilmesinin tesadüfi olmadığı belirtilmelidir. Çeşitli edebiyat kuramcılarında ya da kuramlarında, edebiyatın içinden bir inceleme nesnesi seçilerek buradan bir edebiyat sosyolojisine ulaşılabilirdi. Göstergibilimi, alımlama estetiği, yapısalcılık veya edebiyat hermeneutiği gibi kuramlardan hareket edilerek, bu anlamıyla da disiplinlerarası bir bakış aracılığıyla, farklı bir edebiyat sosyolojisine ulaşılabilir ve bu da bir uygulama çalışmasına dönüştürülebilirdi. Tüm bu olasılıkların değerlendirilmesinin ardından, edebiyata edebiyat kuramları aracılığıyla bakmanın sosyolojisinin değil, sosyolojinin edebiyata ve edebiyat kuramlarına yaklaşımının sosyolojik temellerine yönelmek daha uygun bulunmuştur. Bu doğrultuda, özellikle

insani ve sosyal bilimler içinden belirli bir anlayışı seçip ortaya koymak ve buradan bir edebiyat sosyolojisine ulaşabilmek amacı belirlemiştir. Böylelikle, sadece sosyoloji alanıyla sınırlandırılmayacak ama insani ve sosyal bilimler olarak genişletilebilecek bir alanda iş gören Theodor Adorno'nun düşünsel sisteminden yola çıkarak bir edebiyat sosyolojisi modeli ortaya koymak hedeflenmiştir.

Theodor Adorno, hem bir sosyal bilimci olması hem de bu alanda ortaya konan en önemli estetik kuramlardan birine sahip olması sebepleriyle, yukarıda belirtilen kaygıları en iyi karşılayabilecek kişi olarak belirginlik kazanmıştır. Bunun yanı sıra, Adorno'nun estetiğinin çalışmanın temel inceleme nesnesi olarak seçilmesinin başkaca dayanakları da mevcuttur. Tezin hareket noktası olan çeşitli dinamiklerin sıralanmasında zorunluluk teşkil eden nedenlerden bir diğeri de bu mevcudiyettir. Söz konusu edilen dayanak, Adorno'nun görüşlerinin insani ve sosyal bilimler evrenindeki önemli yeri ve bununla beraber bu görüşlerin bilinirliği meselesidir.

Edebiyat sosyolojisinin iş görme olanaklarını genişletmek, elbette bir anlamda sosyolojinin alanını da genişletmek anlamına gelir. Frankfurt Okulu düşünürlerinin özellikle de II. Dünya Savaşı sonrasında, tüm dillerde sosyal bilimlere yeni bir bakış getirmiş olduklarına kuşku yoktur. Türkiye'de de Frankfurt Okulu ve onun temsilcileri üzerine yapılan çalışmalar git gide artmakta, özgün metinlerden çeviriler, derlemeler ve bunlar üzerine ikincil çalışmalar günden güne yayılmaktadır. Buna karşın, bir Frankfurt Okulu mensubu olarak Adorno'nun bilinirliği, belirli temel konulara sıkıştırılmış ve onun tek başına Adorno olarak durduğu yer pek az ele alınmıştır. Bu durum, "Adorno Türkiye'de hangi bakımlardan okunuyor?" sorusuna açıktır.

Bu çalışma için yapılan literatür taraması açıkça göstermiştir ki, Adorno'nun görüşleri üzerine yapılandırılan çalışmalar, hakkındaki kitaplar, derlemeler, makaleler, birkaç istisnanın dışında düşünürün hep belli başlı bazı yaklaşımlarının ve kavramlarının çerçevesinin dışına çıkamamıştır. Daha da önemlisi, Adorno'nun kendi yapıtlarının Türkçe'ye aktarımı da aynı dar seçkiyi takip etmiştir. Elbette, bunun çeşitli toplumsal ilgiler ve gereklilikler doğrultusunda anlaşılır bir yanı

bulunabilir. Ancak yine de bu, bir eksikliğin varolduđu gerçeđini deđiřtirmez. En azından, dűřünűrűn genel yaklařımlarının kavranmasında, onun kavramsal duruřunun gűrűlebilmesinde, tűm yapıtlarının olmasa bile deđiřik alanlarda ortaya koyduđu çalıřmalarının irdelenmesi, takip edilmesi gerekirdi. Fakat Adorno'nun bilinirliđi daha ziyade, Aydınlanma ve modernlik eleřtirisi, 'kűltűr endűstrisi' ve 'kitle kűltűrű' gibi kimi kavramları ile sınırlı kalmıř bir gűrűnűm sergilemektedir.

Adorno'nun dilimize çevrilmiř olan metinleri, *Minima Moralia* ve Horkheimer'le birlikte kaleme aldıđı *Aydınlanmanın Diyalektiđi*, her dilde onun en çok tanındıđı çalıřmalar arasındadır. Fakat Adorno gibi 'etin' bir dűřünűrűn bűtűnűyle anlařılabilmesi, dűřűncelerinin kavranabilmesi için sadece bu metinlere bakmakla yetinmek belirli bir eksikliđe neden olacaktır. Oysa ki Adorno'nun kendine űzgű Marksizmi, Aydınlanma ve modernlik eleřtirilerinin temelleri, kűltűr eleřtirisi gibi kategorileri tam anlamıyla anlařılmak isteniyorsa bunları oluřtururken çok űnemli bir yerde duran negatif diyalektiđi, sanat eleřtirisi, műzik sosyolojisi ve hepsinden űnemlisi estetik kuramı bilinir olmalıdır. Ne yazık ki, Adorno'nun bu alanlara dair en temel çalıřmaları olan *Negatif Diyalektik*, *Műzik Sosyolojisine Giriř*, *Modern Műziđin Felsefesi* ve *Estetik Teori* metinleri, henűz Tűrke'ye çevrilip yayımlanabilmiř deđildir. Dilimizde okuma yapan bir arařtırmacı, bu alanlarda yayımlanmıř, çok deđerli fakat sayıları fazla olmayan birkaç ikincil kaynakla yetinmek zorundadır. Dolayısıyla yabancı dillerde okuma yapma olanađı olmayan Tűrk okuru henűz Adorno'yla layıđıyla tanışamadı. Öyleyse, belirli bir akademik çevrenin dıřında Frankfurt Okulu'nun bu űnemli temsilcisinin, hele de onun estetiđinin ve sanat sosyolojisinin bilinirliđinden tam olarak sűz edilemez. Bu dođrultuda, tezin konusunun ve amaçlarının belirlenmesinde etkili olan dayanaklardan birini de, dűřünűrűn az bilinir olan estetik gűrűřlerinin ortaya konulması ve onun gűrűřlerinin bir bűtűnlűk içinde kavramaya çalıřma çabası belirlemiřtir.

Yukarıda belirtilen amaçlar dođrultusunda tezin bűlűmlendirilmesinin kořulları bűyűk oranda açıđa çıkmıřtır. Adorno'nun estetik kuramının űzerinde yapılandıđı zemin sayılabilecek olan kűltűr ve toplum eleřtirisinin tartıřılması, dođal olarak

estetik kuramını önceleyecektir. Bununla beraber, Adorno'nun tüm kavramsal ve toplumsal sorunlara yaklaşırken sahip olduğu eleştirel duruş, başka bir deyişle eleştirel teori ve bunun yanı sıra onun düşünüş yordamının temelini oluşturan 'negatif diyalektik' açıklanmalı, anlatılmalı ve tartışılmalıdır. Adorno'nun bu bakış açısı, onun kavramsal ve toplumsal sorunlar karşısındaki duruşunun anlaşılması için yine bir önceliğe sahip olacaktır. Öte yandan, Adorno'nun yaklaşım yordamının kaynağı olan felsefi zemin ise yukarıda sıralanan tüm bu konuların anlaşılmasında ve anlatılmasında öncelik bakımından ilk sırada yer almalıdır. Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünü, neredeyse Adorno'nun düşünce dünyasıyla özdeşleşen eleştirel düşüncenin değerlendirilmesi oluşturacaktır.

“Eleştirel Düşüncenin Kavramsal Temelleri” başlıklı ilk bölümde, önce Adorno'nun Hegelci ve Marksist toplum kuramlarına bakışı değerlendirilecek ve bunun ardından kendisinin de içinde bulunduğu Frankfurt Okulu'nun düşünürleri ile ilişkilerine bakılacaktır. Bu bölümün amacı, öncelikle Adorno'nun Hegel ve Marx'ın sistemlerini eleştirisi üzerinden kendi düşünce yapısının oluşmasında etkili olan felsefi alt yapının tanıtılmasını ve Horkheimer, Marcuse ve Benjamin gibi Frankfurt Okulu düşünürleri ile arasındaki kimi benzerlikleri ve karşıtlıkları değerlendirmektir. Böylelikle Adorno'nun eleştirel düşüncesinin temelleri gösterilecek ve onun düşünme yönteminin belirlenmesindeki koşullar değerlendirilecektir.

Frankfurt Okulu, ilk kuruluşundan itibaren Marksist bir oluşum olarak belirmiştir. Okulun eleştirel tutumu zamanla kendini diğer Marksist anlayışlardan ayırmakla sonuçlanır. Özellikle Max Horkheimer'in 1930'ların başında Enstitü müdürlüğüne getirilmesi ve bunu müteakip Adorno'nun katılımının gerçekleşmesi, bu eleştirel tutumu biraz daha keskinleştirir. Frankfurt Okulu, bilhassa 30'lardan sonra materyalistlerin kesin biçimde değildiği idealist yaklaşımları, psikanalizi, estetik ve sanat felsefelerini Marksist bir bakış açısı üzerinden değerlendirme altına alır. Böylelikle hem Marksizm içinden bir törpüleme veya yumuşatma eğilimi belirirken, hem de söz konusu alanlarda çalışan uzman düşünürler Marksizm ile tanışıp onun çatısı altında buluşma olanağı bulur. Adorno ve Benjamin gibi düşünürlerin Marksizm ile tanışıklıkları da büyük ölçüde Enstitü üzerinden gerçekleşmiştir. Fakat

bu düşünürler Marksizme yaklaşırken, bunun doğal sonucu olarak, Okulun Marksizmi de belirli bir dönüşüme uğramıştır.

Frankfurt Okulu'nun eleştirel Marksizmi, Sovyet döneminin resmi Marksizmi başta olmak üzere diğerlerinden belirgin biçimde ayrılır. Bu ayrılığa rağmen Marksizmden bağlarını hiç koparmaz. Zaman zaman Enstitü'nün kendisi içinde bile kimi fikir ayrılıkları, tartışmalar yaşanır. Ancak bunların her biri, Marksizmi Marx'a geri götürme ve Marx'ı dönemin farklı anlayışlarına yaklaştırarak yeni bir Marksizme götürme çabasının ürünüdür. Bu bakımdan Marx'a yönelen ilk sorgulama onun Hegelci kökenlerine dairdir. Frankfurt Okulu düşünürleri ve başta Adorno, Aydınlanma ve modernlik eleştirisine dönüşecek ve kimi zaman bunun içine Marx'ın kendi görüşlerini de dahil edecek olan eleştirel teoriyi, bu sorgulama üzerine yapılandırmaya başlarlar.

Öyleyse her şeyden önce yapılması gereken, Adorno'nun Hegel eleştirisine yönelmek ve buradan hareketle nasıl bir Marksist anlayışa ulaşıldığının kaynaklarını göstermek olmalıdır. "Hegelci Toplum Kuramının Eleştirisi" kısmı, bu bağlamda, Hegel'in diyalektiğinin değerlendirilmesine; Adorno'nun bu diyalektik anlayışta bulduğu kusurların serimlenmesine; devlet ve hukuk felsefesinin değerlendirilmesine ve en genel anlamıyla Hegel'in toplum felsefesinin eleştirilmesinin temellerinin gösterilmesine açılacaktır. Bu kısımda tanımlanan kavramsal alt yapıyı takiben ise gerek Frankfurt Okulu'nun gerekse Adorno'nun eleştirel Marksizminin değerlendirilmesi adına, Marx ve Adorno toplum eleştirileri bakımından yan yana getirileceklerdir. Burada temellendirilecek olan Adorno'nun Marksizmi, onun estetik kuramının yapı taşlarından biri olması uyarınca, sanat ile toplum ilişkisine dair tüm yaklaşımlarının başlıca dayanaklarından biri olarak bu çalışma için önemli bir yerde duracaktır.

Frankfurt Okulu mensupları arasında özellikle de Marksizm bakımından kimi farklı yaklaşımların mevcudiyetine işaret edilmişti. Söz konusu yaklaşımlar, sadece Marksizm üzerinden ele alınırsa, farklılığın temeline dair bir zemin kaymasına neden olabilir, çünkü yukarıda da belirtildiği gibi, bunların kaynağında Marksizmi, çeşitli

alanlarla barıştırma çabası bulunmaktadır. Öyleyse, düşünürler arasındaki tartışmaların, anlayış biçimine dair nüansların sadece Marksizm üzerinde değil, Marksizmin açıldığı bu alanlar üzerinden aktarılması daha doğru bir tutuma ulaşacaktır. Dolayısıyla hem Adorno'nun Frankfurt Okulu'ndaki yerinin onun düşüncelerinin inşa edilmesindeki etkisini ortaya koymak hem de Okulun diğer temsilcileri ile bir karşılaştırma yapabilmek, genel bir biçimde değil, seçilen belirli konuların özelinde gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Bu çizgide, ilk karşılaştırma Max Horkheimer'le 'modern öznenin eleştirisi' konusu ile sınırlı tutulacaktır. Adorno ve Horkheimer, böylelikle, Aydınlanma ve modernliğe karşı çıkmaları, modernliğin merkeze yerleştirdiği tahakküm kurucu özne anlayışı ve kapitalist sistemin doğa ile ilişkisi bakımından yan yana getirilecektir.

Kapitalizmin dünya tasarımı, Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından, modern aklın kurulumunun dışında düşünülmez. Adorno kapitalizmin git gide yükselişe geçtiği bu savaşlar çağını 'kültür endüstrisi' kategorisi üzerinden ele alır. Frankfurt Okulu'nun diğer bir önemli kuramcısı Herbert Marcuse tarafından aynı dönem, 'geç kapitalizm' adı ile anılır. Marcuse, Adorno ile aynı düşünce düzleminde hareket etmekle beraber, eleştirdiği sosyo-politik evreni ve bunun uzantısı olan toplumu, farklı bir biçimsellik açısından düşünür. Marcuse, adeta kapitalist toplumun psikanalitik bir çözümlemesine girer. Adorno'nun ise zaman zaman yakınlık duymakla beraber, psikanalitik okulla ilişkisi Marcuse'ninki kadar derinlik taşımaz. Öte yandan her iki düşünür de aynı anlamı imleyen farklı kavramlar aracılığıyla yine nihayetinde birbirine oldukça yakın bir estetik anlayışa ulaşırlar. "Marcuse'de geç kapitalizm ve sanat diyalektiği", Frankfurt Okulu'nun iki temsilcisini, kapitalist toplumun kültür eleştirisi ve buradan hareketle sanat görüşleri açısından karşılaştırmayı amaçlayan bir alt bölüm olarak metinde yer alacaktır.

Adı geçen alt bölüm, aynı zamanda, tezin bölümlendirilmesi bakımından dışarıda bırakılan bir alana; Frankfurt Okulu'nun Marx ile Freud'u birlikte düşünme çabasının bir uzantısı olarak, psikanalitik metodu Marksist anlayışa dahil etme alanına değinme olanağını sağlayacaktır. Enstitü'nün genel ilkeleri ve ilgileri düşünüldüğünde bu konuya temas etmeden geçip gitmek olmazdı. Ancak burada,

konunun daha geniş biçimde ele alınması gerektiğini, hatta psikanaliz konusuna ayrı bir bölüm açılmasının faydalı olabileceğini ileri süren bir itiraz belirebilir. Tezin kısımlandırılmasını etkileyen kavramsal ve yöntemsel dinamikler doğrultusunda bu olası itiraza cevaben birkaç söz söylemek faydalı olacaktır. Frankfurt Okulu düşünürleri arasında her ne kadar kesin çizgilerle ayrılmamış olsa da belirli bir iş bölümünün varlığı dikkat çeker. Adorno bir müzikolog olmasının da etkisiyle çalışma ilgisini müzik kuramı ve müzik sosyolojisine yöneltir. Leo Lowenthal sanatsal çalışmalarını daha ziyade edebiyat üzerinden gerçekleştirir. Enstitü'nün psikanalize en çok yaklaşan düşünürü ise bir psikolog olması nedeniyle Eric Fromm olmuştur. Horkheimer dönem dönem psikanalize yaklaşırsa da, Marx ile Freud'u birlikte okuma çabasını daha sonraları terk etmiştir. Bu bağlamda, Marcuse'nin psikanalize belirgin bir yakınlığından söz edilebilir. Fakat Adorno, karşı çıktığı bir anlayış olmasa da ve üzerine zaman zaman söz söylemekten çekinmese de psikanalize kendi düşünce dizgesinde Marcuse kadar yer vermemiştir. Bu nedenle, Adorno üzerine, hem de onun estetik kuramı üzerine yapılandırılan bir çalışmada psikanaliz konusuna ayrı bir bölüm açmak gereği kendisini hissettirmemiştir. Bunun yerine, sözü edilen konunun açılımları en uygun olduğu düşünülen kısım olan Marcuse ile Adorno'nun yan yana getirildikleri kısımda yer bulmuştur.

Frankfurt Okulu'nun hiçbir zaman tam olarak bir üyesi olmamasına karşın, Okul ve onun düşünürleriyle sürekli ilişki içinde olan, özellikle de Adorno'yla olan dostluğunun kendi düşünce yapısını dönüştürecek seviyeye ulaşması nedeniyle Walter Benjamin, tezin birçok kısmında Adorno ile birlikte düşünülerek yan yana getirilecek ve karşılaştırılacaktır. Bununla beraber, sadece Adorno'nun Benjamin'i etkilemediği, bu etkilenim ilişkisinin karşılıklı olduğu düşünülürse, Adorno'nun Frankfurt Okulu düşünürleri ile karşılaştırılmasında Benjamin'e ayrı bir yer ayırma gerekliliği doğmuştur. "Benjamin ve Sanat Yapıtı" kısmı, düşünürün estetiğinin temel ilkelerine temas etmek, sanat yapıtına ve özellikle de modern sanata bakışına değinebilmek, Adorno'yla özellikle de konuyla ilgili yazışmalarına yer verebilmek çabaları üzerinden bu gerekliliğe hizmet edecektir.

Adorno'nun düşünce sisteminin oluşmasının zeminini belirleyen kavramsal temelin ve Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisinin serimlenmesinin doğrultusunda, "Kültür Eleştirisi ve Toplum" başlığını taşıyan tezin ikinci bölümünde, Adorno'nun hem kavramsal, hem toplumsal hem de sanatsal anlamda, kültür endüstrisi adı altında şekillenen kültür ve toplum eleştirisi sorunsallaştırılacaktır. Bu bölümde, Adorno'nun kültür endüstrisinin bir üretimi olarak topluma nasıl baktığı, Adorno'nun kültür tanımı ile sosyal bilimlerdeki diğer kültür tanımları arasındaki farklılıklar, kültür endüstrisi ile sanatsal üretim arasındaki ilişki değerlendirilecektir. Düşünürün en temel kategorilerine dair tüm bu tanımlamalar, hep onun sanata dair görüşleri ve estetik kuramı bağlamında önem taşımaktadır.

Bu bölümün ikinci kısmında ise Adorno'nun kültür endüstrisi kavramının ve kültür eleştirisinin çıkış noktası olan Aydınlanma ve modernlik eleştirisinin kökenleri değerlendirme altına alınacaktır. Aydınlanma ve modernlik eleştirisi, Enstitü tarafından geliştirilen kültür eleştirisi, kitle kültürü, kültür endüstrisi gibi kavramların toplum eleştirisi üzerine yapılandırılmasında en önemli dayanak noktalarında birisidir. Frankfurt Okulu ve Adorno'nun toplum eleştirisi, diğer bir deyişle toplum felsefesinden yola çıkarak, bir estetik kuramına eğilmek mümkün olursa, bu dayanağın araştırılması ve tartışılması kaçınılmaz görünür.

Frankfurt Okulu'nun kendine özgü diyalektiği, bu konulara yönelen eleştiriye içerik açısından olduğu kadar yöntem açısından da belirlemiştir. İçerik ve yönetime dair bu birlikteliğin neticesinde eleştirel teori, Aydınlanma ve modernlik eleştirisini negatif diyalektiğin işletimi doğrultusunda yürütmüştür. "Modernlik karşısında negatif diyalektik" başlığını taşıyan alt bölümde, eleştirel tezinin öncelikle felsefi ve sosyolojik problemlere nasıl yansıtıldığına bakılacak, bunun ardından da 'negatif diyalektiğin' sosyal bilimlerdeki ve sanattaki kullanımı tartışılacaktır. Bu bölümde incelenecek olan konular çerçevesinde, eleştirel tezinin ve 'negatif diyalektiğin' Adorno'da negatif diyalektiğin sanat eleştirisindeki yerinin ne olabileceği sorunsallaştırılacaktır.

Yukarıda belirtilen dizge takip edildiğinde, Adorno'nun estetik kuramının kavramsal ve toplumsal temelleri büyük oranda gösterilmiş olacaktır. Böylelikle Adorno'nun estetik kuramının aktarılması, değerlendirilmesi ve yorumlanması için uygun zemin elde edilecektir. Bu çalışmanın kalbi niteliğini taşıyacak olan "Adorno'nun Estetik Kuramı" başlıklı bölümde öncelikle, Adorno'nun estetiğe bakışının genel hatları belirtilecek, ve bunun ardından Adorno estetiğinin en önemli ve belirgin yansımalarının açığa vurulduğu müzik sosyolojisi üzerinde durulacaktır. Adorno'nun müzik sosyolojisi iki bakımdan bu çalışmanın önemli bir yerinde durmaktadır. İlk olarak Adorno'nun müzik sosyolojisi, onun estetik kuramının sınırlarının çizilmesi ile ilgili ipuçları içermektedir. Çünkü, Adorno, henüz estetik kuramını oluştururken müzik kuramı üzerinden de düşünmektedir. Onun estetik kuramındaki biçim-içerik veya kuram-eylem gibi sorunsallar müzik üzerinden de tartışılmaktadır. Bununla beraber, Adorno'nun operadan, popüler müziğe, avangarddan atonal müziğe uzanan sınıflandırmaları ve çözümlenmeleri, kitle kültürüne ve kültür endüstrisine yönelik düşüncelerinin uzantısı olarak okunabilmektedir. Adorno'nun müzik sosyolojisinin bu çalışma açısından diğer bir önemi de estetik kuramından hareketle sanatın bir alanına ilişkin bir kuramsallaştırmanın nasıl yapılabileceğinin ortaya konulmuş olmasıdır. Dolayısıyla müzik sosyolojisi, bu çalışmanın hedeflerinden biri olan, Adorno'nun edebiyat sosyolojisine ulaşma çabası için oldukça önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Adorno'nun estetik kuramının ele alındığı bölümün ikinci kısmında, büyük ölçüde, onun müzik sosyolojisi diğer sanat türleri ile yan yana getirilerek bir açılım sağlanmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, incelenen estetik kuramının hem uğrak noktalarını açıklamak hem de işleyiş alanlarını gösterebilmek amacıyla, düşünürün sanattaki modernizme, modern akımların etkilerine ve bunların farklı sanat türlerindeki açılımlarına yönelik görüşleri tartışılacaktır. Söz konusu açılımlar, düşünürün yaklaşım biçiminin ve dönemin tartışmalarının gereğince belirli başlıklarla sınırlandırılarak aktarılacaktır. Bunların en başında, dışavurumculuk akımı üzerine olan ve dönemin önemli estetik kuramcıları, Lukács, Brecht, Bloch ve Benjamin'i de içine alan tartışmaların aktarılması gelecektir. Bu tartışmaları takiben ise, Adorno'nun modern sanata eğiliminin toplumsal etkilerini betimlemek amacıyla,

onun avangard sanat hareketlerine bakışı değerlendirilecektir. Bölümün son kısmında ise, Adorno'nun fotoğraf ve sinema gibi türlere yönelen eleştirilerinin estetik ve toplumsal boyutları irdelenecektir.

Adorno'nun bakışına göre, her sanat türü kendi teknik özellikleri bakımından ele alınmalıdır. Sanatta toplumsal gerçekliğin nesnel belirlenimi, sanatçının öznel dışavurumu ile sanat türünün teknik biçimlerinde bir kaynaşmaya dönüşür. Ancak buna rağmen, sanat estetik dünya içinde tüm türlerinde benzer oluşumlara ulaşır. Modern sanatın biçimsel yenilikleri bu benzerliği daha da belirgin kılar. Bu nedenle Adorno, modernist sanatın temel niteliklerini değerlendirirken, kendi uzmanlık alanı olan müzikte bulunduğu biçimleri, resim ve edebiyat gibi diğer türlerde de görür. Dolayısıyla Adorno, teknik ve biçimsel devinimleri, müzikte olduğu kadar, resim ve edebiyatta da göstererek kuramının alanını genişletir. Diğer taraftan onun düşünce biçiminde, fotoğraf ve sinema gibi türler, bu düzlemde kabul edilmezler. Adorno, bu bakımdan genel anlamda sanata ve sanat türlerine belirli estetik ilkeler doğrultusunda yaklaşmaktan yana bir tutum benimser. Tüm bunların ışığında Adorno'nun estetik kuramının irdelendiği bölümde, onun sanatın çeşitli türlerinde farklılıklar ya da benzerlikler bulunmasıyla sonuçlanan estetik kuramının türsel özellikleri gösterilmeye çalışılacaktır.

Tezin, “Adorno Estetiğinden Edebiyat Sosyolojisine” başlıklı son bölümünde, yukarıda aktarılan düşünceler doğrultusunda, Adorno'nun estetik kuramı ve müzik sosyolojisinden ve onun Franz Kafka, Thomas Mann, Marcel Proust ve Samuel Beckett okumalarından hareketle bir edebiyat sosyolojisi anlayışına ulaşmanın koşulları biçimlendirilecektir. Başka bir deyişle, Adorno'nun estetiğe bakışının edebiyata ve özellikle de roman türüne yansıtılmasıyla oluşan edebiyat eleştirisi biçimi, kuramlaştırılmaya çalışılacaktır. Adorno estetiğini belirleyen kavramsal ve kuramsal çerçeve bu noktada tekrar önem kazanacaktır. Çünkü burada yapılacak olan çalışma, saf bir edebiyat eleştirisi yöntemi elde etme girişimi değildir. Bilakis, bir toplumbilimci olarak Adorno'nun kültüre ve topluma bakışının edebiyat üzerinden okunabilirliğinin koşullarını hazırlamaktır. Öyleyse bu çalışma, en temelde sosyolojinin edebiyata bakışını değerlendiren bir duruşa sahip olacaktır. Edebiyat

eleştirisi adı altında yapılan çalışmalar doğal olarak kuramlarını çokça felsefeden, dilbiliminden ve sosyolojiden almaktadırlar. Oysa bu çalışma kuramlarını ve terminolojisini bir disiplin olarak edebiyattan almayacak, tüm kavramlarını insani ve sosyal bilimlerden edinecektir. Bu çalışmanın, yöntemini, kavramlarını ve terminolojisini insani ve sosyal bilimlerden alacağı için, edebiyat alanında bir çalışma olarak tanımlanması doğru olmayacaktır. Buna karşın eldeki çalışma edebiyattan sadece inceleme nesnesini, başka bir deyişle konusunu almaktadır.

Adorno'nun estetik kuramından yola çıkarak edebiyat kuramına ulaşma çabası bu sayede edebiyat sosyolojisine bir yaklaşım biçimi, bakış açısı ve en nihayetinde bir kuram kazandırma denemesi olacaktır. Söz konusu denemenin başarısının ya da geçerliliğinin denetlenebilmesi için elbette uygulamalı bir biçimde gösterilmesinin gerekliliği de açık görünmektedir. Araştırma, içinde barındırdığı temel sav gereği, bu uygulamayı da içererek, metni kendi içine kapatmayı ve argümantatif yapısını korumayı deneyecektir. Ancak bu uygulama denemesi asla tezin nihai amacı olmayıp, önerilen tezin işlevliliğini güçlendirmek amacına hizmet etmektedir. Bu doğrultuda, Adorno'nun edebiyat kuramı, kuramın çizilecek yapısı ve Adorno'nun 20. yüzyıl edebiyatına bakışı düzleminde, son aşamada, Çağdaş Türk edebiyatının bir temsilcisi olan Bilge Karasu'nun yazını ve özellikle de onun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı metni açıklanmaya çalışılacaktır. Bu noktada amaç, Bilge Karasu'nun metinlerini, edebiyat eleştirisi açısından çözümlemekten çok, Adorno'nun edebiyat sosyolojisinin bir model olarak işleyişinin gösterilmesi olacaktır. Böylelikle, sosyolojinin edebiyat eserlerine yaklaşımında, özellikle de kültüre ve topluma ilişkin çözümleme yapma olanağını içinde barındırması bakımından zengin olan edebiyat metinlerine yaklaşımında, toplumsal sorunların incelenmesine yönelik yeni bir bakış açısı, belirli bir duruş ve metodoloji edinilmesinin yolu açılmış olacaktır.

2. ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL TEMELLERİ

Eleştirel teori (*Kritische Theorie*), Frankfurt Okulu olarak bilinen Marksist düşünce akımının felsefi, siyasi, tarihi ve toplumsal olgulara bakışının ve bu bakışın dayandığı kavramsal duruşun genel bir adı olarak düşünülebilir. Frankfurt Okulu'nun mensubu olan, Enstitü çatısı altında çalışmalar yapan veya bu okula bağlı düşünürlerle bir biçimde yakınlık kurmuş hiç bir düşünür yoktur ki, eleştirel teoriden nasibini almamış olsun. Bu düşünürlerin, eleştirel teoriyle kurdukları her birinin kendine özgü olan bağı, yer yer yakınlıkları, yer yer ise uzaklıkları, bu kuramın zenginliğini ve çeşitliliğini önemli ölçüde belirlemiştir. Ancak kuramın en genel biçiminin belirleyicisi olanlar, Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal ve elbette Theodor Adorno gibi düşünürlerdir.

Frankfurt Okulu, 1912 yılında kurulan Frankfurt Üniversitesi'nin bünyesinde öncelikle bir enstitü olarak kurumsallaşmıştır. Daha sonra Frankfurt Okulu olarak anılacak olan bu düşünce ekolüne bağlı düşünürler çalışmalarını Sosyal Araştırmalar Enstitüsü (*Institut Für Sozialforschung*) adlı kurumun çatısında gerçekleştirmeye başlamışlardır. 22 Haziran 1924 günü ise nihayet kurumun yeni binasının inşası ile birlikte Enstitü'nün açılışı yapılarak resmen çalışmalara başlanmıştır. Enstitü kuruluşundan itibaren kendisini Marksist bir çizgiye yerleştirmiştir. Hatta Enstitünün kurulma aşamasında, kuruma öncelikle Marksizm Enstitüsü (*Institut für Marxismus*) adının verilmesi düşünülmüş, ancak dönemin siyasi duyarlılıkları gereği daha sonra Sosyal Araştırmalar Enstitüsü olarak isimlendirmek uygun görülmüştür.¹

Enstitü, ilk yıllarından itibaren Marksist bir çizgide olmuş ve bu çizgi, Savaş'ın getirdikleri nedeniyle düşünürlerin birçoğunun ve nihayetinde Enstitü'nün kendisinin Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındığı dönemde dahi sürdürülmüştür. Ancak Frankfurt Okulu'nun Marksizm çizgisinin kendinden önceki ve çağdaşı olduğu diğer Marksist anlayışlardan farklı bir düzlemde ilerlediğin ifade edilmesi zorunludur. Bu

¹ JAY, Martin, **Diyalektik İmgelem**, Çev: Ünsal Oskay, Belge Yay., İstanbul, 2005, s. 27.

nedenle, eleştirel teorinin en önemli özelliğinin, incelediği tüm olgulara yönelttiği eleştirel bakışını, yer yer örtük biçimde tezahür ederek de olsa Marksizmin kendisine de yöneltmekten kaçınmaması olduğu söylenebilir. Buna karşın eleştirel teori, siyasi, toplumsal ya da kültürel hangi olguya bakarsa baksın, Marksist terminolojiyi kullanmaktan da asla geri durmamıştır. Özellikle 1930 yılında Max Horkheimer'in Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün başkanlığa getirilmesi ve bundan kısa bir süre sonra Theodor Adorno'nun da Enstitü'ye katılmasıyla beraber, eleştirel teorinin hatları belirginleşmiş ve Frankfurt Okulu'nun kendine özgü Marksist tutumu biçimlenmiştir. Ancak bu durum Enstitü'nün Marksizmle olan ilişkisindeki tutumunun değişmez ve düz bir çizgide devam ettiği sonucuna açılmamaktadır. II. Dünya Savaşı sonraki dönemde Okul'a bağlı düşünürlerin ortaya koydukları toplumsal çalışmalarda Freudcu akımdan ve psikanalitik yöntemlerden sıkça faydalanmaya başlaması zaman zaman Marksizmle araya mesafe konulmasının bir örneği olarak görülebilir.

Frankfurt Okulu, üyelerinin büyük çoğunluğunun Yahudi ve Marksist olduğu bir oluşum olarak, Weimar Cumhuriyeti'nden, Nazi Almanyası'na uzanan dönemin coğrafyasında, bu iki özelliğin birleşmesiyle siyasi ve toplumsal duruşunu açıkça ortaya koymuş oluyordu. Enstitü'nün toplumsal olguları çözümleyişinde hep bu iki özellik süreklilik içinde etkili olmuştur. Frankfurt Okulu en başından itibaren, asıl amacı olan, çağın siyasi ve toplumsal olaylarının diyalektik açıdan çözülmesi çabasını, böyle bir Marksist kimlik üzerinden gerçekleştirmiştir. Ancak, kavramsal açıdan bakıldığında, Frankfurt Okulu'nun eleştirel yaklaşımının asıl belirleyicisinin, sadece bu siyasi ve toplumsal kimlik olduğunu söylemek doğru görünmemektedir. Okul'un eleştirel düşüncesinin kavramsal kaynağı, Marksizm'in felsefi bir gelenek içinde özümsemesi ve bu çıkış noktasından hareketle de toplumsal olayların böyle bir diyalektik anlayış içinde algılanması olmuştur. Eleştirel teoriyi kavramsal açıdan besleyen bu felsefi gelenek içinde, Kant, Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Bergson, Husserl ve elbette Hegel gibi büyük filozoflar sayılabilir. Onların gerek Hegel ve Marx'ın diyalektiğini benimsemelerinin gerekse bu diyalektiğin eleştirel yorumu üzerinden gelen bir yaklaşımla, inceledikleri olgulara

ve olaylara bakışlarının, söz konusu felsefi gelenekten gelen etkilerini yadsımak olası değildir.

Eleştirel teorinin felsefeye bakışındaki en baskın özelliğinin, bütüncül sistemlerden veya sistematik felsefe anlayışından duyulan rahatsızlık olduğu ileri sürülebilir. Frankfurt Okulu düşünürleri her zaman içine kapalı felsefi sistemlerden uzak durma çabası içinde olmuşlardır. Bu nedenle, Okul çevresinden hiçbir düşünür, böyle bir felsefi sistem oluşturmayı denememiş, bununla beraber her daim bu tip bir sistematik felsefe anlayışından kaçınmışlardır. Bu bakımdan, kaba bir genelleme yapılacak olunursa, Schopenhauer, Kierkegaard ve Nietzsche gibi filozoflara yakın olurlarken, öte yandan Kant ve Fichte gibi filozoflara daha mesafeli durmuşlardır.

Belirli bir felsefi sistematığın peşinde koşmayan eleştirel teori, bu yaklaşımıyla, farklı disiplinleri birlikte çalıştırma ve ele alma olanağına sahip olmuştur. Böylelikle eleştirel teori, felsefeyi, tarihi, sosyolojiyi, psikolojiyi, antropolojiyi, hatta sanat eleştirisini (özellikle edebiyat eleştirisi ve müzikolojiyi) birbirinden kesin çizgilerle ayırmaksızın kullanan bir düşünce biçimi halini almıştır. Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi, inceleme nesnesini daima toplumdan edinir. Fakat, bu inceleme nesnesine yaklaşım biçimi, toplumbiliminin sınırlarını aşar ve disiplinlerarası bir boyuta taşınır. Bu disiplinlerarası duruş ise her zaman felsefi ve kavramsal bir temele dayanmaktadır. Bu nedenle, Frankfurt Okulu düşünürlerinin, nesnesini toplumdan alan filozoflar olduğu ve sadece toplumbilimi değil toplum felsefesi yaptıkları söylenebilir.

Frankfurt Okulu'nun ve eleştirel teorinin en önemli düşünürlerinden biri olan Theodor Adorno, felsefi ilgileri ve çalışmaları ile Okul'un toplum felsefesine yönelmesinde belki de en önemli kişidir. Adorno'nun ortaya koyduğu eleştirel felsefi anlayış, Okul'un toplumsal olgulara yaklaşma biçiminde hayli etkilidir. Bununla beraber Adorno, Frankfurt Okulu içinde yapılan, empirik toplumsal araştırmalara en mesafeli duruşu göstermiş ve her zaman teorinin önceliğini vurgulamıştır. Adorno'nun teorik çalışmaları, eleştirel teorinin kavramsal temellerinin

anlaşılmasında ve kuramın Hegel ve Marksizm ile kurduğu bağın ortaya konulmasında öncelikli olarak üzerine düşünülmesi gereken yerdir.

Dolayısıyla, eleştirel teorinin kavramsal temellerinin inceleneceği bu bölümde öncelikle, eleştirel teorinin özellikle Hegel ve Marx'a dayanan kavramsal temelleri Adorno üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu doğrultuda ilk kısımda önce Hegel'in felsefesi sorunsallaştırılacak, eleştirel teorinin oluşumundaki etkileri tartışılacak ve eleştirel teorinin Hegel felsefesine yöneliminde sergilediği yaklaşım biçimi serimlenecektir. Bunun ardından, eleştirel teorinin Marksizm ile ilişkisi gösterilecek, Marx'ın Hegelci diyalektiğe bakışı incelenecek ve eleştirel teorinin, özellikle de Adorno'nun Hegelci ve Marksist toplum kuramlarına yöneltilen yaklaşımı yorumlanacaktır.

Böylelikle ilk kısımda eleştirel teorinin Hegelci ve Marksist temellerinin kavramsal boyutta açılanmasının ardından ikinci kısımda, eleştirel teorinin kuramcılarının, yani başka bir deyişle Frankfurt Okulu'nun önemli bazı düşünürlerinin kendi aralarındaki düşünsel tartışmalarına bakılacaktır. Söz konusu tartışmaların serimlenmesi hem eleştirel teorinin kavramsal oluşumunun gösterilmesinde hem de bu tezin asıl uğraş alanı olan Adorno estetiğinin dayandığı kavramsal zeminin aktarılmasında temel teşkil edecektir. Bu düşünceden hareketle, bölümün ikinci kısmında Adorno'nun eleştirel kuramcılardan Horkheimer ile 'modern özne' üzerinden ilişkisine, Marcuse'nin geç kapitalist evrede sanat hakkındaki görüşlerine ve son olarak da Adorno ile Benjamin'in sanatsal üretim üzerinden gerçekleştirdikleri tartışmaya yer verilecektir. Böylelikle bu kısım aracılığıyla bir bakıma, Adorno'nun Enstitü'nün diğer düşünürleri ile bir karşılaştırılması yapılarak, Frankfurt Okulu'nda ve eleştirel teoride durduğu yer ortaya konulacaktır.

2.1 Marksist Toplum Kuramı ve Adorno

“Çünkü güneşin parlak ışığı, çoktan
başlattı kuşların sabah şarkılarını ve
kaybolup gitti o yıldızlı, kara gece.
Bu nedenle, uyanmadan evde biri
ve çıkmadan dışarı, danışın birbirinize
Durduk yerde zaman yitirmeye gelmez,
olgunlaşmıştır artık eylemin vakti;
geciktirilemez.”²

SOPHOKLES

Adorno tüm Frankfurt Okulu düşünürleri gibi Marksist duruşu benimsemiş ve kendi düşüncelerini yansıttığı her alanda Marksist terminolojiyi kullanarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Toplumsal veya kültürel bir olgunun çözümlenmesinde de, sanatsal bir konuya, örneğin müziğe yaklaşımında da sık sık Marksist terminolojiye başvurmaktan kaçınmaz. Marcuse nasıl ‘geç kapitalizm’ kuramını Marx’ın ekonomi-politiğinden türetmişse, Adorno da ‘kültür endüstrisi’ (*Kulturindustrie*) kavramını Marx’ın toplum kuramından hareketle geliştirmiştir.

Adorno, eleştirel felsefi anlayışı nedeniyle incelediği her olguya, kavrama son derece eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Kendi çalışmalarında her ne kadar Marksist dünya görüşünden etkileri taşısa ve bu terminolojiden kavramlar devralsa da, Marksizme bakışında da aynı eleştirellik korunmuştur. Adorno’nun doğrudan doğruya Marx’ı eleştirdiği yerler pek azdır. Görünür bir eleştiri olmasa dahi, yaşamının son aşamasında yapısını sağlamlaştırdığı estetik kuramının kendisi, örtük bir Marksizm eleştirisi sayılabilir. Estetik kuramı, ileride daha ayrıntılı biçimde görüleceği gibi Marx’ın hiçbir etik temelini deşillemez, eleştiri daha ziyade onun sisteminin işletim yapısına yönelir. Ahlâki kaygı aynıdır, hatta Adorno’nun düşüncelerinin çıkış noktası, toplumsal alana bakışta bu adalet dair temelden başka bir yere ait değildir. Asıl eleştiri elbette Marx ile birlik oluşturacak biçimde kapitalist sistemin her alana yayılmış tahakkümüne yöneliktir. Eleştirinin kendisi değil, ama eleştirellik yapısı, Marksizmin ‘yetersiz’ kaldığı açıkları kapama çabası üzerine inşa olunur. Toplum, eğer, yanlış bilinç yüklenmiş bir toplum ise, tüm kültür ve tüm sanat

² SOPHOKLES, *Elektra*, Çev: Cüneyt Çetinkaya, Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul, 2004, s. 34.

alanı, bu yanlış bilincin taşıyıcısı ve devam ettiricisidir. Öyleyse Adorno için eleştirinin yayılacağı alan, toplumsal alanın kendisi değil, onu belirleyen kültürel alan olmalıdır. Bu bakımdan Adorno'nun estetik kuramı her ne kadar Marksizm eleştirisini içerse de, asıl itkisi yine Marksizmden doğan etik bir kaygıdan güç alır. Marx'ın kendisi, ne toplumsalda ne estetikte eleştirinin ana hedefi değildir. Fakat genellikle onun karşı çıkışı, diğer birçok Frankfurt Okulu düşünüründe olduğu gibi çeşitli Marksizm anlayışlarına yöneliktir. Adorno, özellikle Ortodoks Marksizmden her zaman uzak durmuş ve bu açıdan hem Marksist diyalektik anlayışına hem de Marksizmin bilimsel bir sistematığe oturtulmasına eleştirel yaklaşmıştır.³

Adorno Ortodoks Marksizmin dışında ve hatta karşısında olan kimi diğer Marksist kamplardan da uzak durmuştur. Adorno'nun Marksizm anlayışını belirleyen, büyük ölçüde Georg Lukács ve Karl Korsch'un özellikle de erken dönem metinleri olmuştur. Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* çalışması ve Korsch'un *Marksizm ve Felsefe* metni bu düşünce dünyasında Ortodoks olmayan bir Marksist anlayışın yeşermesinde önemli etkilerde bulunmuştur. Hatta Frankfurt Okulu gibi Marksizm çizgisinde toplumsal araştırmalar yürütecek bir enstitünün kurulması fikrinin belirmesinde söz konusu metinlerin etkisi yadsınamaz. Karl Korsch'un kendisinin neden bir Marksist olduğunu açıklarken sıraladığı Marksist nitelikler, kuşkusuz Adorno'nun düşünce evreninde de olumlu bir gönderime sahiptir. Korsch, kendisine yönelttiği "Neden Marksistim?" sorusuna, aşağıda alıntılanan temel Marksist nitelikleri sıralayarak yanıt veriyor:

- “1- Marksizmin tüm önermeleri spesifikdir; görünüşte genel olanlar da dahil.
- 2- Marksizm, pozitif değil eleştireldir.
- 3- Marksizmin araştırma konusu, pozitif haliyle mevcut kapitalist toplum değil, kanıtlanabilir bir biçimde işleyen parçalanma ve çürüme eğilimleri içersinde ifşa edilmiş şekliyle, çökmekte olan kapitalist toplumdur.

³ JAY, Martin, **Adorno**, Çev: Ünsal Oskay, Der Yay., İstanbul, 2001, s. 9.

4- Marksizmin asli amacı, mevcut dünyaya dönük bir tefekkür hazzı değil, bu dünyanın aktif dönüşümüdür.”⁴

Korsch’un sıraladığı Marksist niteliklerin içinde, özellikle ikinci sırada yer alanı, yani Marksizmin eleştirel yanı, Adorno’nun Marksizminin de en belirleyici unsurlarından biridir. Ancak Marksist estetik, Adorno açısından, tümüyle kabul edilmesi pek olanaklı görünmeyen bir işleyişe sahip olmuştur. Tüm bu düşünsel coğrafya göz önünde bulundurulsa bile, Adorno’nun tutumu değerlendirildiğinde, bu düşünürlerden kimi yerlerde belirli bir uzaklıkta durduğu görülmektedir. Düşünür, Lukács’ın *Roman Kuramı* metnini ortaya koyduğu erken döneminden övgüye söz ediyor olsa da, bunu takip eden çalışmalarını eleştirmekten geri durmaz ve böylelikle adı anılan Marksist anlayışa dair düşünsel ayrılığını görünür kılar.

Adorno, Korsch ve Lukács’ın benimsediği⁵ Hegelci Marksist anlayışa pek çok alanda, gerek toplumsal açıdan gerekse estetik açıdan karşı çıkar. Hegelci Marksizm anlayışında Adorno’yu en çok rahatsız eden yanın, eleştirel bakış yerine bilimsel nitelikte sonuçlara ulaşmayı çabalayan bir bakışın tercih edilmesi olduğu ileri sürülebilir. Adorno, tahakküm altına alıcı her oluşumu reddettiği gibi, Marksizmin kendisinin de toplumsal pratiği tahakküm altına alan bir yorumlamaya tabi kılındığında, karşısında olmuştur. Eğer bir Marksizmden söz edilecekse bunun kendisi de eleştirel olmalıdır. Frankfurt Okulu’nun temel düsturu haline gelen bu düşünce, Marx’ı en azından epistemolojik düzeyde Freud ile birlikte düşünmeye kadar ilerler. Fakat eleştirel teorinin bu iki düşünürü ve onların kuramlarını yan yana getirebilmeleri, her ikisine de eleştirel yaklaşmakla, bir tür dönüştürücü bakış açısıyla olanaklı hale gelebilir. Raymond Geuss, Marksizmin işleyişine psikanalizi

⁴ KORSCH, Karl, **Sosyal Bilimler ve Marksizm**, Çev: Vefa Saygın Öğütle, Salyangoz Yayınları, İstanbul, 2007, s. 83.

⁵ Lukács’ın Marksizminin , iki farklı döneme ayrıldığı ilgili yazında genellikle kabul gören bir görüştür. Özellikle düşünürün estetik kuramı göz önünde bulundurulduğunda, ilk dönem çalışmaları çerçevesinde ortaya koyduğu *Roman Kuramı* eseri, Adorno’nun düşüncesine göre daha ılımlı bir Marksist anlayışın yansımasıdır. Ancak Lukács, geç dönem çalışmalarında kimi değişikliklere gitmiş ve ilk dönem çalışmalarındaki görüşlerinin büyük kısmını değillemiştir. Bu bakımdan, *Roman Kuramı* çalışması ile *Estetik* çalışması arasında önemli farklılıklar söz konusu olmuştur. Adorno ise kendisini Lukács’ın ikinci döneminde ortaya koyduğu estetik anlayışından uzak görmektedir. İlgili alt kısımda, bu iki düşünürün estetik üzerine tartışmaları ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

davet eden Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisinin başlıca tezlerini aşağıda alıntılıandığı biçimiyle sıralıyor:

“Marksizm ve psikanalizin ana örneğini oluşturduğu bu yeni tür teoriye verilen genel ad ‘eleştirel teori’dir. Frankfurt Okulu’na göre ‘eleştirel teori’nin ana ayırıcı özellikleri üç tezdendir:

- 1- Aşağıdaki anlamlarda eleştirel teorilerin insan eylemi için rehber olarak özel bir konumları vardır:
 - a- bu teorilere inanan failerin aydınlanmalarını, yani onların gerçek çıkarlarının nerede olduğunu saptamalarını sağlama amacındadırlar;
 - b- içkin bir anlamda özgürleştiricidirler, yani faileri, en azından kısmen kendi kendilerine dayatmış oldukları bir zorlamadan (*coercion*), bilinçli insan eyleminin kendi kendine früste etmesinden kurtarırlar.
- 2- Eleştirel teorilerin bilgi içeriği vardır, yani bilgi biçimleridirler.
- 3- Eleştirel teoriler epistemolojik olarak temel bakımlardan doğa bilimlerinden farklıdırlar. Doğa bilimlerinde teoriler ‘nesneleştiricidir;’ eleştirel teoriler ‘dönüşlü’ (reflective).”⁶

Estetik kuram ve sanat eleştirisi söz konusu olduğunda da Adorno, Marksist estetik olarak gelenekleşen yapıyı benimsememiş, buna karşın yine eleştirel bir sanat eleştirisi anlayışının yanında olmuştur. Hatta Adorno, Bertol Brecht gibi Ortodoks Marksizmin dışında kalan daha ılımlı bir Marksistin bile estetik anlayışına yakınlık duymamıştır. Adorno’nun Marksist estetikten uzaklığı sadece estetik konulara dayanmamakta, asıl kaynağını toplum kuramındaki ayrılıkta bulmaktadır. Bu nedenle öncelikle yapılması gereken, Adorno’nun Hegel ve Marx ile kurduğu ilişkinin gösterilmesidir.

Adorno, eleştirel teori açısından düşünüldüğünde, Frankfurt Okulu içinde Hegel’e en yakın duran düşünürlerden birisidir. Ona göre, Hegel’in olumsuzlayıcı felsefi anlayışı ve diyalektik bakış açısı, adeta bir deha ürünü olarak görünür. Dolayısıyla Adorno kendi ‘negatif felsefesinin’ oluşumunda, ‘negatif diyalektiğin’ ortaya konulmasında ve tüm bunlardan hareketle estetik teorisini biçimlendirmesinde Hegelci felsefeden gelen etkileri asla gizlemez. Öte yandan Adorno, Hegel’in

⁶ GEUSS, Raymond, **Eleştirel Teori**, Çev: Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 10.

bütüncül felsefe anlayışını ise sürekli eleştirerek iş görür. Bununla beraber, Hegel'in diyalektiğinin eksik yanlarını ise daima vurgular. Adorno'nun Hegel ile olan bu derin ilişkisinin ayrıntılı biçimde gösterilmesi, hem onun Marksizmle kurduğu ilişkinin hem de kendi felsefesinin ve toplum kuramının ve estetiğinin anlaşılmasında zorunluluk teşkil etmektedir. Bu nedenle eleştirel teorinin kavramsal temellerinin açıklanmasında ve Adorno'nun toplum felsefesinin estetiğe dek uzanan boyutunun kavranmasında öncelikle yapılması gereken, onun Hegelci toplum kuramının ve Marksist toplum kuramının eleştirisini değerlendirmek olmalıdır.

2.1.1. Hegelci Toplum Kuramının Eleştirisi

“Gerçeklik denen şeyden daha yanıltıcı bir şey yoktur; bu elbette bizi onunla barıştırabilecek tek şeydir.”⁷

Georg SIMMEL

Alman idealizminin Marksizme kadar uzanmasında kat ettiği yol, bu yoldaki uğrakları ve elbette bu yolculuğun kendisi, pozitivizmin her zaman karşısında olan Adorno için, kaçınılmaz bir düşünce alanı olarak görünmektedir. Onun eleştirel Marksist tutumunun sınırlarının çizilmesinde, Alman idealizminin felsefe biçiminden beslenmesi son derece doğaldı. Adorno'nun bu düşünce evreniyle olan felsefi ilgisi, özellikle başta Kant ve Hegel olmakla beraber, hiç kesilmemiştir. Eleştirel teorinin kavramsal temellerini atan bu felsefi dünyadan bağımsız olarak Adorno'yu düşünmek olanaksızdır. Hatta onun, eleştirel teorinin ilk tohumlarını atan düşünür olarak Kant'ı gördüğü söylenebilir.

“Öyle ya, eleştiri kavramı Grekçedeki ‘krino’, yani karar vermek sözcüğünden geliyor. Yeni çağlara has mantıkçı-akıl (Ratio) kavramını eleştiriyle aynı kefeye koyanlar biraz abartıyorlar. Toplum, kendi kabahati olan ‘Rüşt sahibi olamamak’tan kurtulmuş olarak görmek isteyen aydınlıkçı Kant, otonomiyi, kısacası heteronominin, yani dışarıdan buyurulan şeylere başeğmenin tersine kendi anlayışına göre hüküm vermeyi savunuyordu. Üç temel eserine bu yüzden ‘Eleştiriler’ başlığını koyuyordu.”⁸

Bununla beraber Adorno, Kant'la başlayan bu anlayışın Hegel'in olumsuzlama ile eleştiri arasında kurduğu ilişki ile doruk noktasına ulaştığı düşüncesindedir. Öte yandan Adorno, Hegel'in hakikat ile mantık arasında gördüğü özdeşlik nedeniyle zaman zaman eleştiriye mesafeli olmasından dolayı rahatsızlık duymaktadır. Onun

⁷ SIMMEL, Georg, **Öncesizliğin ve Sonrasızlığın Işığında An Resimleri**, Çev: Ali Can Taşpınar, Dost Yayınları, Ankara, 2000, s. 105.

⁸ ADORNO, Theodor, **Eleştiri/Toplum Üzerine Yazılar**, Çev: M. Yılmaz Öner, Belge Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 108.

yorumuna göre Hegel, daha üst düzeydeki bir şeyi, yani bütünlüğü kavrayarak onun altında kendini düzenlemekten geri durur. Hegel için üst düzeydeki şey varlığında direnen şeydir. Mantıkçı aklın var olan şeylerle ters düştüğü durumlarda direktmez, kendi mantığını kendi içinde yeniden bulur. Hegel için, böyle bir noktada eleştiriden vazgeçmek demek, daha yüksekteki bir bilgeliğe doğru yolunu değiştirmek anlamına gelmektedir.⁹ Adorno'nun eleştirmekte olduğu Hegelci anlayış, mantığın saf bilgi ile olan bağında açık biçimde görünmektedir. Hegel'e göre her şeyin başlangıcında mantık bilimi yer alır. Mantık ise saf bilimin bilgisini verir. Başlangıcını mantıksal bilgidan alan düşünce, kendi içinde ve kendisi için özgürdür. Onun özgürlüğünün koşulu ise bilincin mutlak hakikati ve saf bilgi aracılığıyla dolayımlanmasıdır.¹⁰ Bu anlamıyla mantık bilimi Hegel'in eleştirel felsefesinin temelini oluşturmaktadır.

Hegel'in felsefesinin hem eleştirisiyle iç içe hem de eleştiriden uzaklaşabilen yanı nedeniyle, Adorno onunla uğraşını hiç kesmeyecektir. Kendi negatif felsefesinin temellerini bulduğu yer olan Hegel felsefesi, hep bir eleştiri alanı olarak durmakta ve Adorno'nun tarihe, topluma, kültüre ve sanata bakışında yol gösterici bir konuma sahip olmaktadır. Bu bakımdan Adorno, Hegel'in felsefesinden gerek yöntem açısından gerekse kavramsal içerik açısından birçok farklı alanda etkilenmiştir. Adorno'nun Hegel'le ilgili çalışmaları ve onun felsefesinden elde ettiği çıkarımlar ilk bakışta Marx'ı yorumlaması bakımından önemli gözükse de, inceleme nesnelere yaklaşım tarzının biçimlenmesini belirleyecek kadar içkin bir rol oynamıştır. Dolayısıyla Adorno'nun Hegel'le kurduğu bağı onun Marksizmiyle sınırlı tutmak doğru görünmemektedir. Çünkü özellikle 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında belirginlik kazanmaya başlayan Hegelci-Marksizm anlayışı ile Adorno arasında önemli karşıtlıklar bulunuyordu. Adorno'nun kendine özgü Hegel okumaları hem kendisi hem de mensubu bulunduğu Frankfurt Okulu'nun diğer düşünürleri ile özellikle sol-Hegelciler olarak adlandırılan Marksistler'den farklı bir Marksizm duruşu edinmesinin koşullarını oluşturmuştur.¹¹ Söz konusu farkların kaynağında en

⁹ A.g.k., 109.

¹⁰ HEGEL, G.W.F., **Science of Logic**, Çev: A. V. Miller, Humanity Books, New York, 1999, s. 68.

¹¹ JAY, Martin, **Diyaletik İmgelem**, s.70.

başta aradaki bu bir asırlık uzaklığın getirdiği toplumsal, siyasi, kültürel değişimler olmakla beraber, felsefi bakış açılarındaki ayrılığın da olduğu söylenebilir.

“Ne var ki, iki kuşak arasındaki yüz yıllık dönem çok büyük değişiklikler getirmişti, iki kuşağın teorik çalışmalarının büyük farklılıklar göstermesini gerektirmişti. Sol-Hegelcilerin klasik Alman idealist felsefecilerinin kesiksiz ardılları olmasına karşılık, Frankfurt Okulu ile Kant ve Hegel arasında Schopenhauer, Nietzsche, Dilthey, Bergson, Weber, Husserl ve diğer bazıları yer almış bulunuyordu. Apayrı bir sistemleştirme olan Marksizmin kendisi de bu durumu bir kez daha ağırlaştırıyordu. Bunun sonucu olarak, Eleştirel Teorinin bu işi Hegel’den yola çıkarak yapmaya çalışan bir yığın rakip düşünceye karşı, apayrı bir tarzda yapması gerekiyordu.”¹²

Frankfurt Okulu’nun kendine özgü eleştirel Marksizminin şekillenmesinde, Enstitü’nün Marksizm ışığında gerçekleştirdiği toplumsal araştırmaların yanı sıra teorik olgunluğa erişilmesi bakımından Adorno’nun Hegel okumaları önemini arttırmıştır. Adorno’nun Hegelci diyalektiğin olumsuzlama biçimini, karşıtlardan yola çıkarak bilgiye ve hakikate erişme yolunu, eleştirel düşünme ve ‘negatif felsefe’ için en önemli çıkış noktası olarak gördüğü söylenebilir. Adorno’nun Hegel’den etkilenecek veya ondan hareket ederek eleştirel teoriye kattığı düşünceler üç temel alanda toplanabilir. Bunlardan ilkinin ve en önemlisinin, Adorno’nun ‘negatif diyalektiği’ oluşturması ve bu yordam aracılığıyla yaklaştığı felsefi ve toplumsal sorunları incelemesi bakımından, Hegel’de diyalektiğin işletimi konusu olduğu görülmektedir. Diğer önemli iki alan olarak ise Hegel’in tarihe bakışı, başka bir deyişle tarih felsefesi ve bununla beraber topluma ve kültür alanına bakışı sayılabilir. Özellikle bu son ikisi Hegel’in ‘hak felsefesi’ (hukuk felsefesi) başlığı altında toplanabilir.

Hegel gibi bir filozofun felsefesinin tümünü böyle kısıtlı sınırlar içerisinde özetlemeye ya da aktarmaya çalışmak düşünür ve onun ortaya koyduğu sisteme haksızlık etmek olacaktır. Öte yandan bu alt bölümün sınırlarını çizen asıl mesele

¹² A.g.k., 71.

Adorno'da Hegel'in felsefesinin ve toplum kuramının izini sürme ve kimi görünür etkilerini açılama çabalarıdır. Buradan itibaren Hegel'in felsefesi, bu iki çaba bakımından irdelenmeye çalışılacaktır. Burada ise kavramsal ağırlık, Hegel'in tarihe ve topluma bakışına, bununla beraber doğal olarak onun hukuk felsefesinin değerlendirilmesine verilecektir. Böylelikle yukarıda çizilen çerçeve doğrultusunda, buradan itibaren Hegel ile Adorno'nun ilişkisinin değerlendirilmesine bakılabilir.

Hegel felsefesinin ele aldığı en temel problemler, doğanın ve insan deneyiminin evrenine dair bilgi sahibi olmak, aklın şeylerdeki gelişimini kavramak, düşüncenin belirli mantıksal sınırlar içinde bilinebilir kılınarak hakikate ulaşmak için felsefenin işlevini araştırmak olarak sıralanabilir. Hegel bu problemleri, aklın (*Vernunft*) işleyişinden gelen zorunlu ilişkilerin ve yasaların tanımlanabileceği bir zeminde ele almayı denemiştir. Böyle bir zemin ihtiyacı duymak, Hegel için ilk ve en önemli soruyu ortaya koymuştur: Felsefi düşünce (*Gedanke*) nedir? Felsefenin ilk işlevi, bu nedenle, felsefi düşüncenin ne şekilde işlediğini, hangi alanda işlerlik kazandığını, hakikate ulaşmak adına temasını deneyimle mi, duyumla mı, sezgiyle mi, akılla mı gerçekleştirdiğini araştırmak olmalıdır. Hegel, felsefenin, felsefi düşüncenin işleyişini kavrayabilmek için bakması gereken en önemli alan olarak bilinç alanını görmüştür. Böylelikle Hegel'in felsefi çabası, bilincin doğadaki ve tarihteki işleyişini araştırma yolunda biçimlenmiştir. Hegel, tarih sahnesini bilincin gelişiminin gerçekleştiği bir süreç olarak kabul etmiştir. Bilincin gelişiminin araştırılması ise onun en önemli kavramı olan *Geist*'¹³ın (Ruh-Akıl) tarihinin kavranması ile olanaklı hale gelmektedir.

Geist'in ortaya çıkışının ve gelişiminin izleri, Hegel'de, doğa ve tarih içinde aranmaktadır fakat bu, doğanın ve tarihin kendi özlerinin incelenmesinden çok, insan

¹³ Almandaki *Geist* kavramı İngilizce *Spirit* olarak, Türkçe'de ise çoğu zaman Tin olarak karşılanmaktadır. Almandaki *Geist/Seele* olarak ayrımını bulan ruh kelimesinin karşılıkları İngilizcedeki *Spirit/ Soul* ayrımı ile benzerlik taşır. Hegel'in terminolojisinde *Geist*, bir ruh olduğu kadar, Yunancadaki *logos* kavramının çok anlamlılığına yakın bir şekilde akıl anlamını da içermektedir. Hegel'in felsefesinin önemli bir bölümü de *Geist* kavramının anlam biçimlerini kurmaya yöneliktir. Bu metinde ise Tin karşılığını kullanmak yerine kavramı Almanca'daki haliyle *Geist* olarak bırakmak uygun görülmüştür. Ancak ilerleyen kısımlarda, doğrudan alıntı yapılan kimi çeviri metinlerde kavram, Tin olarak geçecektir.

aklıyla ilişkileri bakımından değerlendirilmesi ile mümkün olmaktadır. Hegel, insan aklının işleyiş biçimini, özellikle de kendi içinde Mutlak olan bilinçle ilişkisini, çoğu zaman sanat ve din felsefeleri üzerinden incelese de asıl yaptığı şey tarihin felsefesini yapmak, hatta tarih felsefesinin felsefesini yapmak olmuştur. Bu bakımdan Hegel için felsefenin felsefesini yapmak, felsefeyi bir sistem olarak kurmak için zorunluluk teşkil ediyordu, çünkü hakikat ve Mutlak *Geist* ancak ve ancak bütüncül bir sistem aracılığıyla kavranabilirdi.¹⁴ Hegel'e göre bütünlük, hakikatin içinden alınıp çıkarılabilecek tek şeydir, ona ancak bütün içinden ulaşılabilir. Hegel'in hakikat ile bütünlük arasında kurduğu bu özdeşlik ilişkisi, onun diyalektik yönteminin de çıkış noktası sayılabilir.

Öte yandan Adorno tarafından Hegel'in sisteminde en çok eleştiriye maruz kalan ise bütünlük konusudur. Adorno, Hegel diyalektiğindeki parça-bütün ilişkisine, başka bir deyişle tikel ile tümel arasındaki ilişkiye baktığında, tümelin her zaman tikel, tikelin ise tümel olarak kurulduğu değerlendirmesini yapar. Hegel'de bu ilişki doğrultusunda diyalektik, en başından beri toplumsal olarak bireyin biçimlendiği ve birey olmaksızın hiçbir şeyin gerçekleşmeyeceği toplumsal güç alanını hesaba katarak işlemektedir.¹⁵ Tümel ile tikel, özne ile nesne ve toplum ile birey, böylelikle tarihsel sürecin sağladığı bütünlük içinde ele alınarak bir birlik içinde görülmektedir. Bu ise, Adorno'nun tümel karşısında tikele, toplum içinde bireye tanıdığı öneme ve işleve aykırı bir anlayışa uzanmaktadır. Bu anlayış ise diyalektik aklın, egemen akıl önünde boyun eğmesi ile sonuçlanabilir ancak. Hegel'in "hakikat bütündür" sözüne karşı Adorno'nun *Minima Moralia*'nın en çok alıntılanan parçacıklarından birinde dile getirdiği "bütün, yanlıştır"¹⁶ deyişinin temelinde, toplum – birey ilişkisinde Hegelci diyalektiğin işletimindeki eksikliğin olduğu düşünülebilir. Oysa ki Adorno'ya göre diyalektik, öncelikle bütünün parça üzerinde, tümelin tikel üzerinde, toplumun birey üzerinde kurduğu tahakkümü aşmaya yaramalıdır. Adorno, Hegel'de diyalektiğin bu tür işletimine yönelik çabanın izlerini her zaman görmektedir.

¹⁴ LAUER, Quentin, **Hegel's Idea of Philosophy**, Fordham University Press, New York, 1971, s. 9.

¹⁵ ADORNO, Theodor, **Hegel: Three Studies**, Çev: Shierry Weber Nicholson, M.I.T. Press, Massachusetts, 1993, s. 45.

¹⁶ ADORNO, Theodor, **Minima Moralia**, Çev: Orhan Koçak – Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 52.

Özellikle Hegel'in diyalektik ile akıl yürütme arasında yaptığı ayırım, onun totolojilerden kaçınarak bilgiye, doğruya, mutlak hakikate ulaşması açısından önem taşımaktadır. Fakat Hegel'in mutlak hakikate ulaşmak adına ortaya koymaya çalıştığı içine kapalı bütüncül felsefe anlayışı, onun diyalektiğini bir adım daha öteye gitmesinden alıkoymuştur. Diyalektiğin bu biçimiyle kesintiye uğratılması felsefi bir hata olduğu kadar estetik bir hataya da açılacaktır. Sanatlarda diyalektikten söz edilecekse eğer, mutlak hakikati kendine amaç edinen bir işletim gerçekliği gerçek olarak kurmak yerine onu gerçekmiş gibi göstermeye neden olacaktır. Felsefede de sanatta da hakikat bütünden çıkarılamaz, çünkü Adorno'nun ifadesiyle bütün, yanılıcıdır. Adorno'nun bu nedenle Hegel'in felsefesinde en çok eleştirdiği nokta, ondaki bütüncül mutlak bir sisteme ulaşma itkisidir.

“Amaç, çürütülmesi imkansız mutlak doğrulara ulaşmak olmamalıdır, çünkü bunlar sonuçta totolojiye indirgenir; asıl hedef, öne sürülen düşüncelerin doğruluğunu sorgulayan sorunun kendi kendini de yargılamasını sağlayacak seziler geliştirmektir... Aksine, tez ve akıl yürütme arasındaki farkın ortadan kaldırılmasıdır hedeflenen. Diyalektik düşünüş, bu açıdan, akıl yürütmenin bir tez keskinliği kazanması ve tezin de gerideki mantığın tamamına sahip çıkması anlamına gelir. Konunun kendisine ait olmayan her türlü birleştirici kavram, her türlü bağlantı ve yardımcı mantıksal işlem bir yana bırakılmalı, nesnenin deneyimiyle dolu olmayan bütün ikincil geliştirmeler dışlanmalıdır. Bir felsefe metninde her önermenin merkeze eşit uzaklıkta durması gerekir.”¹⁷

Hegel'in felsefi sistemi, Adorno'nun yukarıda hatlarını çizdiği felsefi anlayışa en çok yaklaşan bir sistem olarak görülmektedir. Diyalektik düşüncenin sürekli bir gelişmeye dayanması bakımından, özellikle de hakikat ve bilgi gibi kavramlara ulaşılmasında Kant'ın açtığı devrimci yolda¹⁸ felsefesini ortaya koyan Hegel,

¹⁷ A.g.k., 73.

¹⁸ Kant'ın Copernicus devrimi: Kant'a göre, bilgi deneyimle başlar ancak bilimizin tümü deneyimden elde edilmez. Bu bakımdan, transandantal öğeler bizim kendi yapımızın öğeleridir. Kendi içinde nesneden bahsedemeyiz, çünkü nesne bizim bilişimize (*cognition*) uygun olarak kurulur. Başka bir deyişle bilişimiz nesneye uymaz, çünkü bu durumda onun akılla ilişkisini kurmak olanaklı değildir, bu ise felsefi etkinliğe aykırıdır. Fakat önemli olan nesnenin bizim bilişimize uygun olarak kurulmasıdır. Kant, nesne ile bilgi arasındaki bu yer değiştirmeyi 'kendi Copernicus devrimim' diye

başlangıç noktasını hep daha ileriye taşımak istemiş ve böylelikle akıl yürütme ile tez arasında Adorno'nun dile getirdiği 'keskin' bağı görünür kılabilmiştir. Hegelci diyalektiğin, Kant'tan kaynaklanan itkisi bilincin 'transandantal ben'¹⁹'in kurulumu üzerinden değerlendirilmesi ile beraber, Hegel'in 'özdeşlik felsefesi'nin oluşumunda önemli bir rol sahibi olmuştur. Hegel de Kant'ın yaptığına benzer biçimde önce varlıktan, varlığın kendisiyle özdeşliğinden yola çıkar. Ancak diyalektik aklın devreye girmesiyle beraber, varlığı karşıtıyla ele almaya başlar. Böylelikle, bir şeyin ancak karşıtlardan çıkabileceğine ilişkin diyalektik düşünüş, özdeşlik ile gelişmeyi yan yana getirmiş olur. Dolayısıyla Hegel'in diyalektik düşünüşü, aynı Kant'ın Copernikuscu devriminde ortaya koyduğu gibi, bilgiyi tanrısal bir varlık anlayışından kopararak insan zihninin bir etkinliği olarak ele alan gelişmeye yönelik bir felsefeyi benimser. Böylelikle Hegelci diyalektiğin en basit formülasyonu olarak ifade edilebilecek tez (*Sein – thesis*); anti-tez (*Nichtsein – antithesis*); sentez (*Werden – Synthesis*) adımları gelişme ögesine koşut biçimde işleme dahil olurlar.

adlandırır. Kant'ın bu değişime işaret ederken nesnenin kendi içinde yaptığı ayrımı da göz önünde bulundurmak gerekir. Kant, Türkçe'de her ikisi de nesne olarak karşılanan *Object* ve *Gegenstand* kelimeleri arasında bir ayrım yapar. Nesne bizim bilişimize uygun olarak kurulmakta olduğu ve dolayısıyla 'kendinde nesne' olmadığı için, yargıdan (*Urteil*) bağımsız olarak ne nesneden ne de kavramdan söz etmek olanaklıdır. Böylelikle *Object* kategoriler (yargılar) aracılığıyla meydana getirilen bir şey iken *Gegenstand* ise *Object*'in görüdeki (*Anschauung*) karşılığıdır. Kant, nesnenin insan zihnine uygun olarak kurulumundan söz ederken nesnenin bu farklı iki kategorisini göz önünde bulundurmaktadır.

KANT, Immanuel, **Critique of Pure Reason**, Çev: Paul Guyer – Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1998, s. A26/B41.

¹⁹ Transandantal Ben: Kant'a göre, nesne ve kavramın etkin mekânı yargıdır. Ancak bu yargı bilince dair olmak zorundadır. Bu bilinçli yargı bizi kendi üzerine düşünmeye, kendini kavramaya (*apperception*) ulaştırır. Kendini kavrama, Kant'ta, transandantal ve empirik olmak üzere ikiye ayrılır. Empirik kendini kavrama iç görüye ilişkindir. Transandantal kendini kavrama ise zamandan bağımsızdır. Başka bir deyişle empirik kendini kavrama deneyime ilişkin iken, transandantal kendini kavrama deneyimi aşkındır. Kategoriler aracılığıyla kavramanın saf sentezine sahip olduğumuzda kendini kavrama gerçekleşir. (KANT, C.P.R., A 100). Transandantal Ben, empirik Ben'den farklıdır, çünkü, transandantal Ben, empirik Ben'in bütünlüğünü sağlar. Transandantal Ben'in bilinebilmesi için, ruhun yetilerini bir arada tutan, kendini kavrama etkinliğine ihtiyaç duyulur. Kendini kavramanın bütünlüğü, imgelemin bir senteziyle ilişkili olarak, anlama yetisidir ki aynı ilişki içinde imgelemin transandantal sentezi ile saf anlama yetisinin birliği bu bütünlüğü oluşturur. (A.g.k., A 119). Kant'a göre, transandantal Ben'in bilincine, kendilik bilincine, ancak bu etkinlik aracılığıyla sahip olabiliriz. Kant bunu, 'düşünüyorum'un (*I think*) bilinci olarak adlandırır. 'Düşünüyorum', imgelemin transandantal sentezinden ve saf anlama yetisinden gelen Ben'in (*Ich*) bir etkinliğidir. Transandantal kendini kavrama, Ben'i kurana dek, onun bir etkinliği olamaz, ancak düşüncenin bir etkinliği olabilir. Ben'in kurulumunda ona yardımcı olacak elemanlar, ruhun yetileri olan imgelem ve duyum ile düşüncenin yetileri olan akıl, anlama yetisi ve yargı yetisi olacaktır. Transandantal Ben'in kurulumu, böylelikle, ruhun yetilerinin ve düşüncenin yetilerinin transandantal bir sentezinin ortaya çıktığı mekânda, kendini kavrama etkinliğinin bir temsili aracılığıyla gerçekleşecektir. (A.g.k., B 117)

Hegel'in diyalektiğinin işletimi üç temel aşamanın güdümünde gerçekleşir. Özdeşlik, karşıtlık – çelişki ve yadsıma - değilleme (*negation*). Diyalektiğin birbirini takip eden aşamaları şu şekilde açıklanabilir; varlığın kendi içindeki özdeşliğinin kabulü (sembolik mantıksal ifade ile $A=A$), bu özdeşliği karşıtı ile yan yana getirerek değillemek, yani varlığı hiçlik ile yan yana getirmek ve son olarak da bu karşıtlık ilişkisinin getirdiği çelişkiyi değilleyerek senteze, oluş durumuna ulaşmak. Bu açıdan bakıldığında Hegelci diyalektik, değillemenin değillemesini (*Negation der Negation*) yaparak varlığı ilk başladığı yerden daha üstteki bir kategoriye yerleştirerek geliştirmektedir. Öte yandan diyalektiğin amacı gelişmeye hizmet etse de diyalektiği gelişimle özdeş tutmak doğru olmayacaktır. Değillemenin değillemesinde Adorno'yu en çok çeken yan onun bu özelliğidir.

Hegel'in felsefesinin en büyük başarısı ve belki de en ilginç yanı, her düşüneyi onun kendi içindeki olumsuz (negatif) karakteri ile birlikte düşünmesidir. Buradaki değilleyici yan düşüncenin kendisidir. Örneğin, düşünce doğaya yöneldiğinde oradan tekrar kendi içine dönerek onu değiller. Bu nedenle, Hegel'de, doğa felsefesi, doğayı düşünmez, doğanın düşüncesini düşünür. Aynı şekilde, tarih felsefesi tarihi değil, tarihin düşüncesini düşünür.²⁰ Değilleme olarak düşünce, Hegel'de, diyalektik işletimin en önemli unsurudur. Bu diyalektik mantık, Adorno'da doğa ile insan ilişkisinin anlaşılmasında elzemdir. Nihayetinde, Hegel'de diyalektik işleyiş bir taraftan da *Geist*'in doğadaki açılımı olarak biçimlenmektedir. Çünkü Hegel'in düşüncesinde, içinde yaşadığımız Doğa, *Geist*'in doğası, zaman *Geist*'in zamanı ve tarih *Geist*'in tarihidir.

Hegel'e göre, hakikatin sadece sistem olarak ortaya çıkması ya da tözün özsel olarak Özne olması, ifadesini yalnızca Mutlak olan tek şeyin *Geist* olduğu bir temsilde bulur. Sadece tinsel (*Spiritual*) olan gerçektir. *Geist*, her şeyin ve kendinde varlık olarak, bağıntılı olan, belirlenmiş olan, bu belirlenime rağmen kendi içinde kalan, kendi içinde olan, yani kendinde ve kendi için (*an sich*) varlıktır. Kendinde ve kendi içinde varlık öncelikle bizim için kendi içindedir, sonra da tinsel varlığı yine

²⁰ LAUER, Quentin, **Hegel's Idea of Philosophy**, s. 48.

kendinde ortaya çıkacaktır. *Geist*'ın kendi için ve kendinde olduğunun bilgisinin kendisine ait olmasından dolayı, bu mutlaklık, onun dışsal varoluşunun belirleneceği nesnel mekâna da yansımaktadır. *Geist* bu nedenle sürekli bir gelişim içindedir. Kendi bilgisine kendi içinde sahip olduğu için ve bunu nesnellik içinde dışa vurduğu için, *Geist*, felsefidir, bilimseldir, felsefenin kendisi ise, Hegel'e göre, *Geist*'ın bir etkinliğidir aslında.²¹

Geist'ın tarih sahnesindeki kesintisiz gelişimini araştıran Hegelci diyalektik ve onun felsefi anlayışı her ne kadar eleştirel teoriyi derinden etkilemiş olsa da, Adorno gibi eleştirel teorinin diğer kuramcılarında Horkheimer ve Marcuse de çoğu zaman Hegel'in *Geist* ile tarih arasında kurduğu bağlantıya eleştirel yaklaşmışlardır. Adorno, her ne kadar Hegel felsefesine biraz daha yakın durmaktaysa da, Horkheimer özellikle onun özdeşlikçi metafiziğine karşı çıkmaktadır.

Horkheimer'in Hegel'e en önemli itirazı, onun metafiziğinin ana hatlarını belirleyen önerme olan, bilginin sonsuz öznenin bilgisi olduğu önermesidir. Özne ile nesne, akıl ile madde arasındaki özdeşlikten yola çıkarak, mutlak *Geist*'ın nihai üstünlüğüne dayanan önerme, Horkheimer için, geçerlilik taşımamaktadır. Horkheimer, Hegel'in metafiziğini incelediği çalışmalarında, *Geist*'ın ne doğada ne de tarihte kendini bilmeye muktedir olduğunu, çünkü hakikatle asla özdeş olduğu düşüncesinin kabul edilemez olduğunu ifade eder.²² Eleştirel teori bu bakımdan, kendi için ve kendi içinde olan bir düşünce formunu kabul etmemektedir, çünkü varlıktan, düşünceden soyut olarak değil, onların dünyadaki çeşitliliğinin somut açılımından söz edilebilir. Bu noktada, Hegel'in metafiziği ile eleştirel teorinin çakışma noktalarının belirginleştirilmesi için, Hegel'in felsefesinde önemli yer tutan 'dolayım' (*Vermittlung – mediation*) ve 'spekülasyon' (Adorno'nun deyiimiyle spekülatif felsefe) konularına değinmek gerekmektedir.

²¹ HEGEL, G.W.F., **Phenomenology of Spirit**, Çev: A. V. Miller, Oxford University Press, London, 1977, s. 14.

²² Horkheimer'den aktaran Martin JAY, **Diyalektik İmgelem**, s. 77.

Hegel'in diyalektiğinin dayandığı en temel öğelerden birisi de dolayımdır. Karşıtların bilgisinin sentezine ulaşabilmek için, dolayım olmalıdır, bunun kendi kendisine olması olanaklı değildir. Nesne ya da başka bir deyişle varlık kendi içinde dolayımsızdır. Ancak onu bilinir, etkin ya da hakiki kılmak için dolayım tabi tutmak gerekmektedir ki diyalektik ancak bu şekilde düzgün biçimde işletebilir. Bu anlamda, dolayımı gerçekleştirmek için Hegel, spekülasyona ihtiyaç duyar, böylelikle dolayım ile spekülasyonun bir bütünlüğü söz konusu edilmiş olur.

Hegel'e göre, dolayım, kendi kendine hareketi aracılığıyla, kendisiyle özdeşlikten başka bir şey değildir, yani o kendini düşünürdür (*Reflexion*); bir dolayım olarak Ben ya da başka bir deyişle oluş, yalın doğası gereği, oluş halindeki dolaysızlık veya dolaysızlığın kendisidir. Aklın görevi ise Mutlak olan olumlu anı kavramak ve düşünüm ile hakikati kavramaya çalışmaktır.²³ Hegel'in akla atfettiği bu görev, aynı zamanda, kendi içinde dolayım olana dolayım tabi tutmak anlamına gelmektedir. Bir bakıma *Geist*'in kendisi de, *Ich* kavramı da kendi içlerinde dolayım kalmaktadırlar, fakat her ikisi de sürekli bir oluş halindedirler. Hegel'in düşüncesinde onların oluş halinde olmaları aynı zamanda hakikatle sürekli temas halinde olmalarını da getirmektedir. Dolayım ise diyalektiğin bir ögesi olarak ve aklın bir yetisi olarak bu temasın mutlak anlarını yakalama işlevini taşımaktadır.

Hegel'e göre, *Geist*'in dolayım tabi tutulmasında en önemli etken bilinçtir. *Geist*, öncelikle bilinç tarafından dolayım alınır. En genel anlamıyla, *Geist*'in varoluşunun ilk formu bilinçtir. *Geist* bir kavram olarak kendi saf teorik varoluşu içinde, kendisini bir totalite içinde açığa çıkartır. Hegel'e göre söz konusu totalite, bilinç seviyesindeki karşıtlık momentlerinden kaynaklanmaktadır.²⁴ Tümel olan ile tekil olanın, mutlak olan ile mutlak olmayanın totalitesi, bilinç sayesinde senteze ulaşır. Başka bir deyişle bilinç, *Geist*'in dolayım alınmasında gerekli itkiyi sağlayan spekülasyon unsurudur.

²³ HEGEL, G.W.F., *Phenomenology of Spirit*, s. 11.

²⁴ HEGEL, G.W.F., *System of Ethical Life and First Philosophy of Spirit*, Çev: H.S. Haris – T.M. Knox, State University of New York Press, Albany, 1979, s. 210.

Adorno'ya göre Hegel'in en takdir edilesi materyal zenginliği, kendi içindeki spekülâtif düşüncenin işlevidir. Spekülâtif düşünce, ona sadece nesnelere üzerine değil bilginin araçları üzerine de bilincin eleştirel derinliğini göz ardı etmeksizin temel şeyler söyleyebilmesini sağlayan en önemli etkidir. Hegel'deki spekülâtif düşüncenin genişliği sayesinde, ondaki realist unsurları arayan birisi, kesinlikle onun idealizminden yola çıkmalıdır, çünkü realizm ve idealizm Hegel'de heterojen bir yapı teşkil etmezler. Adorno, Hegel'in idealist eğilimlerinin kendi sınırlarından öteye geçtiğini ifade eder.²⁵ Hegel'in Kant'taki özne – nesne kurulumunu bir adım öteye taşıyarak, bu kurulumu nesnellik içinde kavramsal bir kavrama ile gerçekleştirmesi, Adorno'nun anlayışına göre idealizmin sınırlarının zorlandığı yer olarak ortaya çıkmaktadır.

Bununla beraber Adorno, pozitivist felsefe anlayışının en önemli savunucularından biri olan yirminci yüzyıl düşünürü Ludwig Wittgenstein'in, o ünlü "konuşulamayan konusunda susmalı"²⁶ önermesi ile Hegel'in dolayımına dayanan spekülâtif felsefe anlayışı arasında bir ilişki görür. Eğer, diyor Adorno, felsefe bu biçimde ifade edilecek olsaydı, üzerine konuşulamayan şeyi ifade etme çabası, onu özdeş olarak ifade eden olguya rağmen, aynı zamanda, özdeşsizliği ifade etmeye yardımcı olurdu. Hegel tam da bunu denemiştir, çünkü ona göre, doğrudan ve dolayimsız olan her şey yanlıştır. Bu nedenle Hegel, zorunlu olarak belirsiz biçimde ifade edilen şeyi, usanmadan dolayımına tabi tutmayı denemiştir. Adorno, Hegel'in totaliteye (*totality*) ve bütünlüğe (*whole*) başvurmasının kaynağını burada görmektedir.²⁷

Adorno'nun, Hegel'in özdeşlik felsefesine tümünden karşı çıktığı söylenemez. Ancak onun, Hegel'de eleştirdiği en temel noktalardan birisi, özne ile nesnenin özdeşliğine dayanan düşüncedir, çünkü özne ile nesnenin özdeşliğinin kabulünden hareket eden totaliteryen düşünce, öznenin nesne üzerinde tahakkümünün olduğu toplumsal gerçeklikten uzak kalmaktadır. Oysaki eleştirel teorinin amaçlarından

²⁵ ADORNO, Theodor, **Hegel: Three Studies**, s.5.

²⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig, **Tractatus Logico-Philosophicus**, Çev: D. F. Pears – B. F. McGuinness, Routledge, London, 1961, s. 74.

²⁷ ADORNO, Theodor, **Hegel: Three Studies**, s. 102.

birisi de doğada ve toplumsal yaşantıda, öznenin nesne üzerinde kurduğu tahakkümün aşılmasıdır. Bu tahakkümün aşılması çabası, aklın araçsal kullanımını reddederek öznenin eleştirisine ve metanın şeyleştirilmesini veya fetişleştirilmesini reddederek de nesnenin eleştirisine açılmaktadır. Özne ile nesne ilişkisini bu şekilde kuran araçsal akıl, kendini en çok kültür alanında gösterir. Kültür ürünlerinin olduğu gibi kültür kavramının da kendisi de şeyleştirilir. Böylelikle endüstriyel alandaki teknoloji ne denli yıkıcı bir etkiye açılıyorsa, kültürel alandaki akıl anlayışı da aynı yıkıcılığa neden oluyordur. Kitle kültürü ve endüstriyel toplum açısından tüm sanat ürünleri, bir tüketim döngüsü içinde metalaşmışlardır. Öyleyse, Adorno bakımından düşünüldüğünde, toplumsal alanda kırılması gereken özdeşliğin tahakkümü, estetik alanda da kırılmalıdır. Bu nedenle hiçbir alanda, özne – nesne özdeşliğinden söz etmek olanaklı değildir. Bununla beraber, özne ve nesneyi bu tür bir ilişki içinde tutan totaliter bir dünya anlayışı, eleştirel teori bakımından, kabul edilemez sayılmaktadır. Adorno, bu sebeplerden ötürü, dolayımın önemini vurgulamakta, fakat özne – nesne özdeşliğine karşı çıkmaktadır. Adorno, Kierkegaard üzerine ortaya koyduğu çalışmasında, Kierkegaard'un bu konudaki Hegel eleştirisini eleştirmektedir.

“Hegel’in her şeyi kapsayan bir rasyonel sistem adına ortadan kalkmasını haklı gördüğü ileri sürülen ‘özel dolayimsızlığı’ Kierkegaard’ın savunma biçimine karşı çıkıyordu Adorno: İnsanı somut tarihsel ortamından çıkarıp soyutlayan Kierkegaard’ın özel partikularizmindeki soyut tek yanlılığı göstermeye çalışıyordu. Kierkegaard’ın ruhsal içsellik alanı, Adorno’ya göre, gitgide insanı hoşnutsuz kılan dış dünyaya karşı bir sığınak gibi görünen 19. yüzyıl burjuva ailelerin ev-içi dünyalarının ideolojik bir yansımasıydı. Kierkegaard Hegel’in özneler ile nesnelerin bir ve aynı olduğu varsayılan idealist özdeşlik teorisine saplanıp kalmaktan kaçınıyordu. Fakat yalnızca spiritualize edilmiş özneyi ontolojik olarak önemli saydığı için, fiilen, varolan toplumsal çelişkilere bir sözde uyumluluk kazandırmış oluyordu. Kierkegaard’ın kendisi istemese de, bu yetersiz ve inandırıcı olmayan uyumluluk, nesnesiz bir saf öznellik diyalektiğine saplanıp kaldığı için, gene bir özdeşlik teorisi olup çıkıyordu.”²⁸

²⁸ JAY, Martin, **Adorno**, s. 29, 30.

Adorno'nun totalite²⁹ye yönelik eleştirisinin kaynağında diyalektiğin işletiminde dolayımın işlevine verdiği önemin yer aldığı görülebilir. Topluma yöneltilen diyalektik bakış da, diyalektiğin işletimi insan bilincinin dolayımı tarafından sağlanmadıkça sağlıklı olmayacaktır. Adorno bu anlayışıyla özellikle pozitivist ve Marksizmin pozitivist yorumlanışına karşı çıkmaktadır. Pozitivizmi, hakikati fenomenal dünyada arayan, bu dünyanın gerçekliğini hemen kabul etmeyen diyalektik düşünce tarzının tam karşısına yerleştirir. Çünkü pozitivism, totaliteren bir bakışla dolayımın önemini kaçırmaktadır. Daha da önemlisi, pozitivism tarafından, 'öznelğin dolayımlanabilmesi' için eninde sonunda gerekli olan toplumsal öğeye yer verilmemiştir. Oysaki Adorno, bireyin totalite içinde kaybolmasına, bu totalite halk da olsa, sınıf da olsa, her zaman şiddetle karşı çıkmıştır.³⁰ Çünkü Adorno'ya göre toplum, öznel bir yapıya sahip olsa da aslında, total bir özneye sahip olmadığı için nesnel olan bir oluşumdur. Topluma öznellik atfeden ya da onu total bir öznenin yönetimi altına sokan, ideolojilerden başka bir şey değildir. Toplumun nesnelliğinin önüne geçen ideoloji, bu nedenle, Adorno'da her adımda olumsuz bir gönderime sahiptir. İdeoloji, doğa ile insan arasındaki ilişki söz konusu olduğu zaman ise aynı totaliter işlevini korumaktadır. Tarihin momentleri ideoloji tarafından aynı totaliter bakış doğrultusunda, doğanın yönetim altına alınmasının anları olarak kurulur. Bu bakımdan, tarihselcilik ya da başka bir deyişle tarihin pozitivist ve determinist algılanışı, eleştirel teori tarafından yadsınmaktadır. Dolayısıyla, tarih, tarihselcilik gibi konular eleştirel teorinin ve Adorno'nun, diyalektiğin Hegel'den Marx'a uzanan yolculuğunun değerlendirilmesinde, Marksizm ile ilişkisinin kurulumunda, diğer Marksistlerden ayrıldıkları noktada ve hatta Marx'ın kendisinin dahi eleştirilmesinde son derece önemli bir yerde durmaktadır.

Diyalektik düşünceyi *Geist*'in tarih sahnesindeki gelişimini, kendini açığa çıkarışını, kavranır hale geldiği anları (momentleri) görmek için kullanan Hegel, aynı doğrultuda tarihin kendisinin de diyalektik bir bakış ile ele alınması gerektiğini

²⁹ Alm: *Totalität*

³⁰ JAY, Martin, **Diyalektik İmgelem**, s. 109.

düşünmektedir. Hegel'in tarih felsefesi, tarihin düşünme tarafından ele alınmasıdır;³¹ düşünme ise elbette diyalektik düşünmedir. Hegel tarihi, siyasi sorunların gittikçe ilerleyen bir çözüm biçimi olarak görür, her ulus kendi ruhu bakımından bu yapıya katkıda bulunur. Bu nedenle Hegel'in tarih felsefesi, devlet kuramıyla, hukuk felsefesiyle ve bunların *Geist*'in çeşitli formları bakımından iç içe ele alınması ile biçimlenmektedir. Tarih, *Geist*'in tarihi olduğu kadar, dünyanın tarihi, devletlerin tarihi, halkların tarihi ve kültürün de tarihidir.

Hegel üç tür tarih yazımından söz eder: Kaynaktan tarih, düşünümsel (*Reflektierte*) tarih ve felsefi tarih (*Geist*'in tarihi). Bunlardan ilk ikisi daha çok tarihçinin, tarih yazarının işidir. Kaynaktan tarih ile Hegel, Herodotos ve Thukydides gibi büyük tarihçilerin yaptığı işi, yani yaşadıkları dönemde gözledikleri eylemleri, elde ettikleri verileri, kendi varlıklarıyla bunların *Geist*'inin bir parçası olarak, olmuş bitmiş tasarımların alanını işleyerek zihinsel her hangi bir şeyi dönüşüme uğratarak aktarma işini kastetmektedir.³² İkinci tür tarih yazımı olan düşünümsel tarih ise, tarihçinin kendi zamanının ötesine geçtiği, sadece zamanda canlı bulunanı değil, ele alınan konu neyse onu tüm geçmişi ile *Geist*'ta bulunan bir şey olarak serimlediği bir yazım biçimidir.³³ Düşünümsel tarih yazımı kendi içinde çeşitli bölümlere ayrılmaktadır. Bunun ilk halinde, bir halkın, ülkenin ve genel olarak tüm dünyanın tarihinin bir özeti, resmi biçimde derlenmektedir. Yazarın kendi *Geist*'ıyla ilgili olan, geçmişteki olayların incelenmesine dayalı bir tasarımı veren pragmatik tarihtir.³⁴ Bu ise eleştirel tarih yazımına bağlanır. Eleştirel tarih yazımında tarihin kendisi değil, tarihin tarihi, tarihsel öykülerin yargılanması ve bunların inanırlığının ve doğruluğunun bir araştırması yapılmaktadır. Hegel, Almanya'daki tarih anlayışını en çok buna benzetmektedir. Düşünümsel tarih yazımının son biçimi ise özel-tarihtir. Özel-tarih, bir halkın yaşamının bağlamından gelen sanat gibi, din gibi genel bir bakış noktasını çekip alır ve ona soyutlayıcı bir bakışla yaklaşır.³⁵ Bakış noktaları

³¹ HEGEL, G.W.F., **Tarihte Akıl**, Çev: Önay Sözer, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003, s. 31.

³² A.g.k., s. 11,12.

³³ A.g.k., s. 17.

³⁴ A.g.k., s. 22.

³⁵ A.g.k., s. 26,27.

genel olduğu için bu tarih anlayışı, Hegel için en fazla önemi taşıdığı söylenebilecek olan felsefi dünya tarihine de geçişi sağlar.

Hegel'in ortaya koyduğu tarih yazımı tanımlarından özellikle ilk ikisi, kaynaktan tarih ve düşünümsel tarih, daha ziyade tarihçilerin işi olarak görünmektedir. Bunlar tarihçinin tarihi anlama, yorumlama ve aktarma yolları ile ilgilidir. Felsefi dünya tarihi, başka bir deyişle *Geist*'in tarihi ise, adından da anlaşılacağı gibi, tarihe felsefece bakmakta, tarihin felsefesini yapmaktadır. Hegel açısından, felsefenin tarihe bakışındaki en temel etken, aklın devreye girmesi, tarihe akıl aracılığıyla bakılmasıdır. Öyleyse Hegel için, dünya tarihinde eğer her şey akla uygun olarak gerçekleşiyorsa, felsefe de tarihe akıl aracılığıyla bakmalıdır.

“Şu noktalar ilk olarak anlaşmıştır ve dünya-tarihinin incelenmesinden de anlaşılacaktır: dünya-tarihinde her şey usa uygun olmaktadır; dünya-tarihi, dünya-tininin usa uygun zorunlu gidişi olmuştur; dünya-tini, tarihin tözüdür; bu doğası hep bir ve aynı olan tindir ve dünyanın varoluşu bu doğayı açıklar. Bu durum, söylendiği gibi, tarihin bir ürünüdür. Tarihi ise olduğu gibi ele almak, tarihsele dönük, ampirik davranmak gerekir.”³⁶

Hegel, tarihin kendisini de *Geist*'in ilkesi doğrultusunda her şeyin içerildiği bir totalite olarak kabul etmektedir. Bu totalite içinde, felsefi dünya tarihi tek tek durumlarla, nesnelere tikel görünüşleriyle değil, bütüne yön veren genel bir düşünceyle ilgilenir. Halkların somut *tinsel* ilkesini, bu ilkenin tarihini göz önünde bulundurarak, varlığın çeşitli yanlarının tümünü kendinde barındıran en somut nesnenin, yani dünyanın *Geist*'inin incelemesini yapar.³⁷ *Geist*'in incelenmesi ve onun süreçlerinin takip edilmesi felsefenin en önemli görevlerinden biridir. Zaten, eğer Hegel için, felsefe, tarihe sahip olmak demek ise, buradan çıkan bir tarih

³⁶ A.g.k., s. 36.

³⁷ A.g.k., 38.

anlayışı, mantığın ve diyalektiğin doğrultusunda sistemini oluşturduğu biçimiyle, dünya tarihindeki gelişimin (*Geist*'in gelişiminin) anlarının açığa çıkarılmasıdır.³⁸

Görülüyor ki, Hegel'de *Geist*'in kendisini en somut olarak açtığı alan, başka bir deyişle *Geist*'in kendini gerçekleştirdiği en belirgin yer dünya tarihidir. Bu nedenle Hegel tarihin maddi ve nesnel bir ilgi ile ele alınması gerektiğini düşünmektedir. Böylelikle Hegel, tarihe materyalist bir anlayışla bakılmasının, Marx'ın diyalektik materyalist tarih yorumlamasının ve daha sonra kimi Marksistler tarafından sınırları genişletilecek olan tarihselcilik (*Geschichtlichkeit*) anlayışının ortaya çıkışının koşullarını hazırlamış olmaktadır. Bununla beraber, Hegel'in tarihe somut ve nesnel bir ilgi ile bakma tarzı, halen kendi içinde idealizmin sınırları dahilinde görünmektedir. Hegel'in tarihselci materyalistler tarafından eleştirilmesinin kaynağında bu idealist duruşun olduğu ileri sürülebilir.

Öte yandan eleştirel teorinin kuramcıları da Hegel'i aynı konuda fakat diğerlerinden farklı biçimde eleştirmektedir. Horkheimer, Hegel'i daha ziyade özdeşlik felsefesi bakımından eleştirmekte ve Hegel'in özne – nesne birliğinin Marksizmdeki³⁹ algılanışıyla proleteryanın tarihin hem öznesi hem de nesnesi olarak kurulumuna karşı çıkmaktadır. Diğer taraftan Adorno ise Hegel'in kendinden önceki metafiziklerdeki felsefi bir töz olarak kurulan, en üst soyutlama noktasına yükseltelen hakikat anlayışını reddedip, onu bilincin alanına bağlayarak ve toplumsal- tarihi alana yerleştirerek, kendi idealizmini aştığını düşünmektedir.⁴⁰ Gerçekten de Hegel, Adorno'nun işaret ettiği gibi, dünya tarihini her ne kadar somut ve nesnel bir biçimde ele alan bir tarihselciliği benimsese de, *Geist*'in kendini gerçekleştirdiği, yani başka bir deyişle hakikatin görünür kılındığı bu tarih sahnesini, toplumsal ve kültürel alan olarak kurmaktadır. Hegel'de dünya tarihi ya da *Geist*'in tarihi aslında halkların tarihi ve bununla beraber doğal olarak kültürün tarihidir.

³⁸ LAUER, Quentin, **Essays in Hegelian Dialectic**, Fordham University Press, New York, 1977, s. 68.

³⁹ Burada özellikle Georg Lukács'ın Marksizmi kastedilmektedir.

⁴⁰ ADORNO, Theodor, **Hegel: Three Studies**, s. 35.

Hegel'in özdeşlik felsefesi *Geist*'in tarihteki belirleniminde de görünür kılınmaktadır. Hegel, "*Geist*, kendisini seyrettiğimiz tiyatro sahnesinin üzerindedir, yani dünya tarihindedir, kendisinin en somut gerçekliğindedir"⁴¹ diyerek, hem *Geist*'i hem de tarihi soyutlama düzeyinden çıkarmaktadır. *Geist*, ona göre, insan doğası tarafından yapılan bir soyutlama değil, bütünüyle bireysel, etkin ve canlıdır. Bilinçtir, fakat aynı zamanda kendi kendisini nesne olarak alması bakımından bilincin nesnesidir. *Geist*'in bilmesi, akli olan bir nesnenin bilincinin bilmesidir, bu nedenle *Geist* kendilik-bilincine (*Selbstbewußtsein*) sahip olduğu ölçüde bilince sahiptir.⁴² Hegel, *Geist*'in özgürlüğünü tam da bu kendilik-bilinci üzerinden kurar. Özgürlük, kendi içinde olmak, kendine bağımlı olmaktır. Bu özgürlüğü ise karşıtların bilgisini araştıran spekülative felsefe ortaya koyabilir. Hegel dünya tarihine böyle bakar:

"Tin böylece özü gereği olduğu şey üzerine, kendi doğası üzerine belirli bir tasarım edinir. İçeriği yalnızca tinsel olabilir: tinsellik içerdiği, tinselliğidir ilgisi... Bilme onun biçimidir, davranışdır, içeriği de tinselliğin kendisi. Böylece tin doğası gereği kendindedir ya da özgürdür. Tinin doğası kendini tam karşıtıta bildirir bize. Tini maddenin karşısına koyuyoruz. Nasıl ağırlık maddenin tözü ise, bunun gibi, özgürlüğün de tinin tözü olduğunu söylemeliyiz. Herkes tinin başka özellikler yanında bir de özgürlüğe sahip olduğuna doğrudan doğruya inanır. Felsefe ise bize, tinin başka bütün özelliklerinin özgürlükten ileri geldiğini, hepsinin özgürlüğün araçları olduğunu, hepsinin özgürlük yoluyla oluşup onu meydana getirdiğini öğretir. Özgürlüğün tin için tek doğru olduğu yolundaki bilgi spekülative felsefenin bilgisidir... Maddenin tözü kendi dışındadır. Buna karşılık tin kendinde-olma-durumudur, bu da onun özgürlüğüdür. Çünkü eğer bağımlıysam, ben olmayan bir başkasıyla bağlantım var, dışındaki yoksa ben de yokum demektir. Kendi kendimdeysen, özgürüm."⁴³

Buna göre, *Geist* ile maddenin bir karşıtlık ilişkisi içinde ele alındıkları görülmektedir. Söz konusu karşıtlık, aklın egemenliği doğrultusunda spekülative felsefe aracılığıyla, tarihin incelenmesine ve böylelikle de *Geist*'in belirleniminin gerçekleşmesine açılır. *Geist*'in belirlenim alanı bir bakıma onun özgürlük alanıdır.

⁴¹ HEGEL, G.W.F., **Tarihte Akıl**, s. 58.

⁴² A.g.k., s. 59.

⁴³ A.g.k., s. 59,60.

Çünkü, o kendi içinde, kendisiyle beraber devindiği için, tarih sahnesinde nihai olarak kendi özgürlüğüne kavuşacaktır. Hegel'in *Geist*'in özgürlüğünü tanımlama biçimi aynı zamanda, onun dünya tarihi içinde nihai bir ereğe (*telos*) doğru yöneldiği fikrine dayanmaktadır. Dünya tarihinde gerçekleşen her şey *Geist*'in tasarımlarıdır. Hegel'in tarih anlayışındaki bu teleolojik bakış açısı, Marx'ın materyalist tarih düşüncesinin de en önemli hareket ettiricisidir. Tarihsel gelişimin (ilerlemenin) sonucunda, yani tarihin çizgisel ilerlemesi sonucunda ulaşılabilecek noktanın, zorunlu olarak devrim olduğu fikri, Hegel'deki tarihin zorunlu biçimde belirlenmiş olarak *Geist*'in kendini, özgürlüğü içinde nihai olarak tarih sahnesinde açması fikrinden yöntemsel olarak hiç de uzak görünmemektedir.

Yeni nesil Marksistler olarak tanımlanan Frankfurt Okulu düşünürlerinin büyük bir çoğunluğu ise, Hegelci Marksist düşünceden kaynaklanan, tarihteki bu zorunluluğa şüpheyle yaklaşmaktadırlar. Özellikle, Adorno, Benjamin ve Horkheimer gibi isimlerin içinde yer aldığı kamp, iki nedenden dolayı bu tarih yorumunu sorgularlar. Bunlardan birisi tarihe yöneltilen kavramsal imgelemin bir sonucu olarak, tarihin katı bir maddecilik ile açıklanmasındaki yetersizlik iken, diğeri tarihsel olayların empirik biçimde değerlendirilmesi ile ulaşılan, teori ile uyumsuz neticedir. Özellikle bu ikincisi, II. Dünya Savaşı ortamında yaşayan Frankfurt Okulu düşünürlerinin, kendi devirlerinde dünya sahnesinde olup bitenlerden elde ettikleri çıkarımların, onları düşürdüğü umutsuz durumdan kaynaklanmaktadır. Çünkü, onlar açıkça görmektedirler ki, tarih hiç de 'teori'nin öngördüğü biçimde ilerlememektedir. Ancak bu umutsuzluk, teorinin tamamen terk edilmesine değil, sadece tarihsel yorumlamanın eleştirilmesine ve yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. Başta Adorno, Hegel'deki birey anlayışına, halka yüklenen işleve ve halkın bilincinin önemine değinerek, Marksizmdeki bu Hegelci kökenlere dikkat çekmiştir. Buna karşın, Hegel'in *Geist*'inin dünya tarihinde süregelen yolculuğunda, halktan, devlete uzanan ve oradan da hukuk felsefesinde biçimlenen hali, yine eleştiriden payını alacaktır.

Hegel'e göre, tarihte belirlenimini bulan *Geist* bir bireydir, fakat bu birey genellik içinde gerçek belirlenimini kazanır. Bu nedenle *Geist*'in tarihte belirlenim bulan

tasarımı, halk-*Geist*'ıdır (*Volksgeist*).⁴⁴ Hegel, halkın bilincinin *Geist*'ın kendisine ilişkin bilincine bağlı olduğunu, her şeyin gelip dayandığı son bilinç aşamasının ise insanın özgürlüğü olduğunu ifade eder. *Geist*'ın dünyada gerçekleşmesinin tabanını oluşturan *Volkgeist*'tır. Halkın bu bilinci, tüm erek ve ilgilerini kendi içinde taşımaktadır, bu yüzden halkın haklarını, töresini, dinini oluşturan yine bu bilinçtir. *Geist* kendi özgürlüğünü de kendi içinde taşımaktadır; onun özgürlüğü ise hem onun tözü hem de *thelos*'udur (ereği). Hegel, böylelikle *Geist*'ın tarihteki nihai amacını belirlemiş oluyor: öznenin özgürlüğü. Özne özgürlüğüne, kendi vicdanına, ahlâkına sahip olarak ve bunlar üzerinden kendisini kavrayarak, kendilik-bilinci aracılığıyla erişir. *Volkgeist* sürekli kendini düşünce aracılığıyla kavrar. Kendini kavraması, halkın tüm eylem ve eğilimlerinde açığa çıkar. Din, bilim, sanatlar halka karakterini bahşeden asıl kavrama biçimidir. Hegel ulus kavramını da halkın doğal durumundan değil, onun kendini kavrama ve gerçekleştirme biçiminden yani dine, bilime, sanata dair eylemlerinden, en geniş anlamıyla kültüründen çıkarır.⁴⁵

Halk, tarihteki ilerlemeyi takip ettiği gibi, kimi zaman gerilemeye de maruz kalır. İlerleme ve gerileme kategorisi, Hegel'in düşüncesinde, kültürde gerçekleşir; bu durum, kültürün zenginleşmesi ve kültürsüzleşme ile açıklanır. Kültür, Hegel tarafından biçimsel bir şey olarak düşünüldüğü için, tümüyle genelin ona verdiği biçim doğrultusunda belirlenir. Halkın ereklerinden sapıldığı zaman kültürsüzleşme durumu ortaya çıkar. Dolayısıyla Hegel kültürü, düşünme aracılığıyla bir içeriğe genellik karakterinin kazandırılması olarak tanımlar. Çünkü genel olan, bütün olan halktır, bireye düşen hali hazırda *Volkgeist* olarak içinde bulunduğu dünyaya katılmaktır.⁴⁶ Hegel, büyük yapıtı *Phänomenologie des Geistes*'in (*Tinin Görüngübilimi*) 'Kültür' bölümünde, kültür kavramını, *Geist*'ın kendinde-yabancılaşmasının (*self-alienation*) yaşandığı alan olarak düşünür. Hegel'e göre, özellikle Aydınlanma'nın yönlendirmesiyle beraber *Geist*, yabancılaşmasını bu alanda tamamlamış ve böylelikle sakin bir barış ortamının bilincine sığınmıştır. Mutlak özgürlüğe giden yolda, kültür aracılığıyla *Geist*'ın yabancılaşması ve

⁴⁴ A.g.k., s. 64.

⁴⁵ A.g.k., s. 68, 69.

⁴⁶ A.g.k., s. 70, 71.

böylelikle tekrar kendine dönmesi, onun başka alanlara geçmesini sağlamıştır. Söz konusu alanlardan ilki ahlâki bilinç alanıdır.⁴⁷ Kültürden, ahlâki bilince doğru ilerleyen, *Geist*'in tarih sahnesindeki gelişiminin bu momentleri Hegel'de devlet kuramına, devletin belirlenimine, yasalara ve haklara kadar uzanır. Adorno da, Hegel'in mantığının, diyalektiğinin onun sadece metafiziği değil, aynı zamanda politikası olduğuna işaret eder. Adorno'ya göre bu iç içelik, özellikle Hegel'in hukuk felsefesi doğrultusunda, sivil toplumdaki, yani halktan, devlete geçişte belirginlik kazanmaktadır.⁴⁸

Ancak Adorno, kültür konusuna Hegel'in aksine eleştirel biçimde yaklaşmaktadır. Bu bakımdan Adorno'da kültür, Hegel'dekinden çok daha farklı bir kategoride değerlendirilir. Eleştirel teori, kültürün inceleme alanını, ileride açıklanacak olan 'kültür endüstrisi' kavramı çerçevesinde ele alır. Kültürün bir endüstriye dönüşmesi, kapitalizmin tarihsel gelişimine koşuttur. Fakat, Adorno'nun kültüre eleştirisi, yalnızca dünya tarihinde olup bitenlerden, sosyo-ekonomik gelişimlerden yola çıkarak değil, kavramsal olarak da biçimlenir. Bu doğrultuda Hegel'in *Geist* - tarih – akıl – toplum arasında kurduğu dizgenin bir uzantısı olarak biçimlenen kültürün bu algılanışı, Adorno'nun toplum teorisi dahilinde eleştirilir.

Adorno, yirminci yüzyıl toplumunda kültür denilen şeyin artık bir yıkıntı haline geldiği düşüncesini taşımaktadır. Kültür, her ne kadar bu yıkıntılardan arındırılmaya çalışılsa da asıl yapılması gereken onu doğru biçimde anlamak ve kavramak olmalıdır. Adorno'ya göre kültür halen, *Geist*'in kendi kendine yeterli bir yaşamı olduğu, tek başına kendi içinde yaşadığı, hatta gerçekliği de kendi tasavvurundan ibaret olan bir anlama tarafından gölgelenmektedir. Oysa ki, ona göre, Alman idealizmine özgü bu kavrayışın terk edilmesi gerekmektedir.⁴⁹ Adorno, bunun karşısına yeni bir öneri koymaktan, hele ki sistemli bir kuram yerleştirmekten kaçınır, fakat en azından 'genel' olarak kurulan anlayışın tekrar sorgulanması gerektiğini ifade eder.

⁴⁷ HEGEL, G.W.F., **Phenomenology of Spirit**, s. 296.

⁴⁸ ADORNO, Theodor, **Hegel: Three Studies**, s. 94.

⁴⁹ ADORNO, Theodor, **Eleştiri: Toplum Üzerine Yazılar**, s. 79.

Adorno, öznenin, aslında özgürlüğün, barışık bir insanlığın değil, yalnızca toplumsal gücün öznesi olduğuna dair tasarımı gerçekdışı bulur. Çünkü bu düşünce öznenin *Geist*'in egemenliğinde gerçekleşen süreçleri aşamayacağı sonucuna ulaşır. Fakat, Adorno'ya göre toplumsal özne, *Geist*'in 'donuk'luğunu aşarak, tarihsel sürecin kendini nesneleştirmesine izin vermeyerek, gerçekten özne durumuna geçebilir. Dolayısıyla *Geist*, artık kendi kendine katlaşıp donuklaşmadığı, aksine dünyanın katlaşmasına karşı direndiği ölçüde yaşayacaktır, çünkü Adorno için, bu donukluğun toplumdaki tezahürü bir görüntüden başka bir şey değildir.⁵⁰ Böylelikle Adorno, Hegel'deki *Geist*'in kültür alanında kendisini açtığı fikrine itiraz etmekle beraber, tarihsel öznenin toplumdaki belirlenimine de karşı çıkmaktadır. Bu noktada Adorno'nun itirazı, Hegel'de devlete yüklenen ereksellik doğrultusunda, bireyin elinden alınan etkinliğin, daha yukarıdaki bir gücün tahakkümüne devredilmesine yönelmektedir. Bu açıdan Hegel'in anlayışında, bireyin toplum içindeki rolü, *Geist*'in ve bununla beraber, *Geist*'in bir ereği olarak önce doğaya, bunu takiben de devlet kurumuna taşınmıştır. Başka bir deyişle, Hegel'de *Geist*'in memnuniyeti, bireyin veya toplumun memnuniyetinin önüne geçmiştir. Adorno'nun karşı çıktığı bu durumu Hegel, *Geist*'in dünya tarihindeki genel ereğinin açığa çıkması olarak olumlar.

“Bu arada devlet kurumuna şöyle bir bakacak olursak, genel anlamda bir ereğin tarihsel gerçekliğinin öznel ögesi üzerine olan bu açıklamadan şu sonuç çıkar: kendi genel erekleleriyle vatandaşlarının kişisel ilgilerinin birleşmiş olduğu, birinin tatmin ve gerçekleşmesini ötekinde bulduğu bir devlet bu bakımdan iyi düzenlenmiş, kendi içinde güçlü bir devlettir – bu, çok önemli bir noktadır. Ama bir devlette bu birleşme sağlanana kadar, anlağın uzun çabalarını gerektiren birçok örgütlenmeye, ereğe uygun düzenlemelere gereksinim vardır, ayrıca tutkularla çarpışıp bunları güç ve sıkıcı bir disipline sokmak gerekir. Böyle bir birleşme sağlandığı zaman devlet, tarihindeki en parlak, erdemli, güçlü ve mutlu dönemi yaşar. Oysa dünya – tarihi, insanların yaşam ve mülklerini güvenlik altına almak gibi bilinçli bir ereğe yönelen bir arada yaşama güdüsünün görüldüğü topluluklarda olduğu gibi herhangi bir bilinçli

⁵⁰ A.g.k., s. 82.

erekle başlamaz... Dünya – tarihi, *tin* kavramını memnun etme genel ereğiyle kendinde (*an sich*) olarak, yani *doğa* olarak başlar.”⁵¹

Hegel’in anlayışında devlet, bireyin kendisinde özgürlüğüne sahip olduğu bir gerçekliktir. Devletin bu özelliği ile tüm somut şeyler, haklar, sanatlar, töreler onun altında nesneleşir, çünkü devlet özgürlüğün de nesneleştiği ve en olumlu biçimde gerçekleştiği mekândır. Ancak Hegel, devlette vücut bulan özgürlüğü, ne devletin kısıtlaması ne de tek bir bireyin öznel istenci sonucunda ortaya çıkan bir şey olarak görür. Özgürlük ancak, hak, törellik ve devlet ile birlikte olumlu anlamda özgürlük olabilir, bunun dışında herkese kendi içinde öznel bir özgürlük alanı tanımak özgürlük olamaz. Devlet, bu bakımdan Hegel’de öyle bir yapıya kavuşur ki, insanın akılsal varlığa kavuşabileceği tek yer haline gelir. Bu nedenle devletin amacı, özellikle eğitim aracılığıyla bireyi öznelliğinden kurtarıp, devlet içinde ona nesnellik kazandırmaktır.⁵²

Hegel’de hak kavramının devletin bu nesnellik kazandırma işlevi ile ilgili biçimde ortaya çıktığı söylenebilir. Çünkü, hak, devletin iradesi doğrultusunda toplumsallaşır ve bireye ulaşır. Hak, bir bakıma bireyin özgürlüğünün bir parçası ve onun en önemli koşuludur. Hegel, hak kavramını bu nedenle iradeye dayandırır: İrade ile *Geist*’in diyalektiğinden, duyulur dünya ile ilgili haliyle hak kavramına ulaşır. Hegel’in hukuk sistemi ise, bu doğrultuda, özgürlüğün alanının etkinleştirilmesi olarak belirginlik kazanır. Hukuk sisteminin adımları, Hegel’de, akıl, irade, devlet kavramlarından yola çıkarak, hak, yasama gücü, egemenlik ve ödev kavramlarına uzanarak dizgeleşir.

Devleti devlet yapan, her şeyden önce yasalar olduğu için, bu kavramlardan özellikle yasama gücü çok önemli bir yerde durmaktadır. Yasama gücü belirlenimini dışsal egemenlikte bulur; asıl belirleyicileri savaşlar ve uluslararası ilişkilerdir. Hegel, yasama gücünün, dayanağını anayasadan alan devlet yönetiminin evrensel ve

⁵¹ HEGEL, G.W.F., **Tarihte Akıl**, s. 90.

⁵² A.g.k., s. 113, 114.

içsel gereklilikleri içinde düşünülmesi gerektiğini söyler. Anayasa ise asla nihai halini bulmuş bir form değildir, onun mükemmel haline doğru ilerlemesini sağlayacak olan yine tarihsel süreçtir. Yasama en temelde devlete bağımlı yurttaşların hakları ve ödevleriyle ilgilidir. Bu ise devletin yurttaşlara karşı yükümlülükleri ve yurttaşların devlete karşı yükümlülükleri ile şekillenir. Birincisinin belirleyicisi tüm siyasi yapı iken, ikincisinininki ise paranın evrensellik değerine indirgenmesidir; bu ise vergiler aracılığıyla sağlanır.⁵³

Hegel'e göre, yasama gücü içinde iki fonksiyon önemlidir: Monarşi ve yürütme gücü. Bunlara bir de 'sınıf meclisi' (*representative estate*) eklenir. Sınıf meclisi, halkın tikel temsilini üzerine alır. Tikel temsil, nesnel evrensel özgürlüğün kamu bilinci adına devralınmasıdır. Söz konusu temsilin devralınması durumu, Hegel'in düşüncesinde bir zorunluluk teşkil etmektedir. Çünkü kitle, asla kendi 'iyi'liği için karar veremez, bunun düşünülmesi bir yanılsamadan ibarettir. Kitlenin kamusal bilinci, siyasi haklarının belirlenmesinde yetersiz kalır, dolayısıyla başka bir bilincin onun yerine hareket etmesi gerekmektedir. Kitle, bu gücü, siyasi erke ve bilince devretmek zorunluluğunu taşır. Bu, onun nesnel özgürlüğüne giden yolda önemli bir etkinlik olacaktır, çünkü 'meclis', birey ile devlet arasındaki karşıtlık ilişkisini dolaymlayarak, kitlenin özgürlüğünün önündeki iki engeli ortadan kaldırır; despotizm ve kaos.⁵⁴ Hegel, özgürlüğün önünde engel olarak gördüğü despotizm ve kaosun ortadan kaldırılmasını yine diyalektik bir işleyiş üzerinden açıklar. Bu noktada egemenliğin dolayımı devreye girer.

Hegel'e göre, sivil toplum ile birey arasındaki dolayım ancak egemenlik aracılığıyla sağlıklı kılınabilir. Bu ilişki diyalektiğin sınırları içinde değerlendirilir. Hükümet ile meclisin karşıtlığından, Hegel, sivil toplum ile egemenlik arasındaki bütünlüğün sentezine ulaşır.⁵⁵ Burada özellikle sivil toplumun işlevi önemli bir role sahiptir, çünkü o kendi içinde temsilden yoksun olan bireyin temsilini üzerine

⁵³ HEGEL, G.W.F., **Hukuk Felsefesinin Prensipleri**, Çev: Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2004, s. 241, 242.

⁵⁴ A.g.k., s. 243.

⁵⁵ A.g.k., s. 245.

almaktadır. Böylelikle Hegel, sivil hizmetler sınıfı ile özel kişiler sınıfı arasındaki bir ayrıma ulaşır.

Sivil hizmetler sınıfı, bütünü ve evrenseli kendi içinde taşır; özel kişiler sınıfı ise yasama gücünün temsili bakımından değerlendirilir. Bu ilişki aynı zamanda Hegel’de aile ile sivil toplum arasındaki bağı da ortaya koyar. Hegel’e göre, bireyin devlet işlerine etkin olarak katılımı soyut bir fikirdir. Dolayısıyla tek bir bireyin fikrini ‘oy’u ile belirtmesi yoluyla temsilciler seçmesi sağlıklı değildir. Bu görüş, henüz daha ailede ve sonra sivil toplumda iflas eder. Bu düşüncenin kaynağında, Hegel’in toplumda ‘inorganize’ bireylerden söz edilemeyeceği görüşü yatmaktadır. Toplum içinde ancak kolektif bir bilinç ortaya konulabilir.⁵⁶

Toplumdaki kolektif bilincin ortaya konulmasında sivil toplum ile ailenin ilişkisinden gelen bilincin, devletteki temsilinin görünür kılınması zorunludur. Söz konusu zorunluluk Hegel’in toplum kuramının temel yapı taşlarından biri olan bilincin bütünlük içinde temsili konusuna gidip dayanır. Siyasi irade, başka bir deyişle politik toplum ve sivil toplum ancak devlet içinde bütünlüğe ulaşabilir. Hegel, sivil toplum sınıflarının en değerlisi olarak, temeli aileye dayanan, ‘ahlâklılık’ sınıfını görür.⁵⁷ Buradaki anlamıyla aile, mülkiyet sahibi olan ve en başta toprak sahibi olan ailedir. Bu sınıf, iktidar gücünü dengeler, çünkü serveti devlet hazinesinden bağımsızdır. Böylelikle Hegel’in hak kavramından hareketle, mülkiyet hakkı ile yönetme gücü arasında kurduğu bağ görülebilir.

Hegel’in hukuk felsefesine, daha sonra Marx’ın yönelteceği şiddetli eleştirilerin en başta gelen dayanak noktalarından birisi de Hegel’in mülkiyet hakkı ile egemenlik ve yönetme gücü arasında kurduğu bağıdır. Hegel’in kendi siyasi ve sivil grupları ile bir birlik içinde olacak şekilde tasarladığı devlet yapısı beraberinde hem somut bir devlet anlayışını hem de monarşinin olumlanmasını getirmektedir. Marx ise bu anlayışı gerek hakikat bakımından gerekse ahlâk bakımından eleştirir. Bunun başlıca nedeni ileride görülebileceği gibi, Hegel’deki bütünlük anlayışının yadsınmasıdır.

⁵⁶ A.g.k., s. 246.

⁵⁷ A.g.k., s. 247, 248.

Diğer yandan Adorno'nun Hegelci toplum kuramına bakışında da aynı kaynaktan beslenen bir eleştirelilik söz konusudur. Adorno'nun eleştirisi, Hegel'in birey ile sivil toplumu yan yana getirme biçimine yönelir. Adorno'ya göre, Hegel'de bireysellik konusu, özellikle kendilik bilinci üzerinden düşünüldüğünde bir belirsizlik teşkil etmektedir. Sivil topluma bakıldığında Hegel'de birey, kutsal yasa koyucunun mirasçısı olarak, özerk ve denetimsiz bir üretici konumunda belirir. Bu nedenle, üretimin toplumsal sürecinin sadece bir aracısı olan tikel birey, bu süreç göz önünde bulundurulduğunda aynı zamanda tamamıyla etkisiz ve güçsüzdür. Bu çözümsüz karşıtlık doğrultusunda Hegel, toplumsal bir zorunluluğu yerine getiren insanları hem açıkça hem örtük olarak, kendilerini bu yabancı zorunluluğun nesnesi olacak şekilde sınıflar. Bu suretle Hegel, evrensel ile tikel arasındaki antinomiye, kuramsal biçimde, burjuva toplumu içinde somutlaştırır. Fakat Adorno'ya göre Hegel tikel bireyler için bu toplumda özgürlük olarak görünen yanılısamanın, hakiki ve evrensel olduğunu düşünerek yanılgıya düşmüştür.⁵⁸

Öte yandan Hegel'in hukuk felsefesinin toplumsal yanı düşünülduğünde, burjuva toplumunun biçimlendirilmesi doğrultusunda, ancak bir sınıfa aidiyet ile bilincin ortaya çıkabileceği görüşü, Marx'ın toplum kuramının oluşmasında etkili olmuştur. Fakat gerek Marx'ın gerekse Adorno'nun itirazları, Hegel'de tikel ile evrenselden yola çıkarak, birey – toplum ve nihayetinde devlete uzanan diyalektikteki, mantıksal ve ahlâki eksikliklere yöneliktir. Hegel'deki bu eksikliğin başlıca nedeni, birçok defa dile getirildiği gibi bütünlük konusudur. Marx'ın Hegel'in hukuk felsefesine ve mülkiyet hakkı üzerinden hak kavramına yönelttiği eleştiriler, yine diyalektik ve bütünlük ilişkisi dahilinde biçimlenir.

Tüm bunlar ışığında bakıldığında, mülkiyet hakkı ile emek ilişkisi, diyalektiğin Hegelci işletimi sonucunda ortaya çıktığı için, onun bu konuya dair görüşlerinin yanı sıra, diyalektik yöntemi de önce Marx, sonra da Adorno tarafından sorgulanmakta ve eleştirilmektedir. Dolayısıyla özellikle Adorno açısından bakıldığında, Hegel'in toplum kuramının eleştirisi aynı zamanda onun diyalektiğinin eleştirisidir. Hegelci

⁵⁸ ADORNO, Theodor, **Hegel: Three Studies**, s. 46.

diyalektiğin eleştirisi ise, görüldüğü gibi, toplum kuramından devlet kuramına, tarihin algılanışından kültüre ve hukuk felsefesinden estetiğe dek uzanmaktadır. Estetiğe uzandığı yer bakımından ele alındığında, Adorno'nun Hegel eleştirisi, en başta bütünlük anlayışına ve diyalektiğin özdeşlik adımına yönelir. Kültür ve sanat ürünleri, Adorno'ya göre, şeyleşme kategorisi içinde özdeşliği yeniden ve yeniden üretir. Bu ise gerçekliğin ulaşılmasının önüne sürekli perde çekmek demektir. Oysa, toplumsal alandaki tahakkümün karşısına ancak başka bir hakikat konularak çıkılabilir. Yanlış bilinç yüklenmiş bir toplumda bunun gerçekleşmesi olası değildir. Kültür ve bir kurum olarak sanat da yanlış bilincin bu işleyişinin destekçisi konumundadır. Hegel'in hukuk felsefesinde tikellik ile evrensellik ilişkisinin dolayımındaki hata kültürel alana da yayılmıştır. Adorno'nun estetikte bireyselliğe önem atfetmesinin temelinde bu itiraz bulunur. Toplumsal hakikat şeklinde evrensel bir nitelik taşıdığı öne sürülen yanlış bilinçten kurtulmanın olanağı, ileriki bölümlerde görüleceği gibi, estetik hakikatin tikel kurulumunda gerçekleşebilecektir. Adorno'nun Marx'ın kendisi ile değil, fakat Marksist estetik anlayışla derdi yine burada filizlenmektedir.

2.1.2. Marksist Toplum Kuramının Eleştirisi

“Devrimciliğinin bütün hızına karşın genç insan yalnız kalmağa razı olur mu? Sorun burada galiba”⁵⁹

Bilge KARASU

Frankfurt Okulu düşünürlerinin ve dolayısıyla eleştirel teorinin kendisinin, bu düşünce akımının özellikle daha etkili olduğu yarım asırlık dönem düşünüldüğünde, Marksizmle kurduğu ilişkide çeşitli gel-gitler ve değişimler olduğu söylenebilir. Frankfurt Okulu'nun ilk zamanlarında benimsediği Marksist anlayışla, Savaş sonrası dönemdeki Marksist anlayışının aynı olmadığı görülmektedir. Enstitü en başından itibaren zaten farklı bir Marksist anlayışa sahipti; bu doğrultuda Enstitü'ye bağlı düşünürler kendilerini ilkin Ortodoks Marksizmden ayırmışlar, diyalektik materyalizmin içine kapalı ve bilimsel biçimlenişini kabul etmek yerine, eleştirel bir tutum sergilemeyi seçmişlerdi. Fakat, Savaş sonrası birkaç on yıllık dönem içinde, yani 50'lilerde ve 60'larda, bu eleştirel Marksist duruşu asla yitirmemekle beraber, ortaya koydukları çalışmalarla, Marksist toplum kuramının en sarsılmaz bazı temel özelliklerinden uzaklaşmaya başlamışlar ve adeta yepyeni bir Marksizm yorumu ortaya koymuşlardır. Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu bu yeni eleştirel Marksist anlayış, toplumsal ve siyasi sorunların algılanışında gerek yöntemsel gerekse içerik olarak, açıkça olmasa bile örtük olarak Marx'ın kendisine de eleştirel bir bakış yöneltmiştir. Bununla beraber Frankfurt Okulu düşünürlerinin ve elbette Theodor Adorno'nun asla vazgeçmediği şey Marksist terminoloji ve diyalektik düşüncenin kendisi olmuştur.

Dolayısıyla, bir bakıma Frankfurt Okulu'nun eleştirel Marksist duruşunun temelinde, diyalektiğin yeniden yorumlanması ve geliştirilmesi olduğu düşünülebilir. Diyalektik düşünüşün geliştirilmesi ve dönüştürülmesine ise zaten özünde Marksist olan bir devinim olarak bakılabilir, çünkü Karl Marx'ın bizzat kendisi, idealist

⁵⁹ KARASU, Bilge, **Öteki Metinler**, Yayına Hazırlayan: Füsun Akatlı, Özel Günlüklerin İçinden 25/6/78 tarihinde düşülmüş not, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 93.

felsefenin metafiziğine ve özellikle Hegelci diyalektiğe ilgiyle yaklaşmış, bunu takiben de diyalektiği materyalist bir kavrayışla ele alarak dönüştürme işine girişmiştir. Bu bakımdan Marksist toplum kuramının anlaşılması ve nihayetinde Frankfurt Okulu'nun bu kurama eleştirisinin kavranabilmesi için, Marx'ın idealist felsefenin metafiziğiyle ve Hegelci diyalektikle kurduğu ilişkinin gösterilmesi zorunludur. Bu bakımdan Marx'ın en temelde kendi sistemini oluştururken en fazla etkilendiği kişiler olan Feuerbach'ın ve Hegel'in felsefeleri büyük önem taşımaktadır. Ancak bu bölüm, söz konusu ilişkiyi göstermeye çalışırken, Marx'ın sisteminin ya da felsefesinin bir değerlendirmesini yapma işine girişmek yerine, eleştirel teorinin kavramsal temelleri ile ilişkili olacak biçimde Marx'ın toplum kuramının temel meselelerini ortaya koymayı, bunun ardından ise eleştirel teorinin ve özellikle Adorno'nun Marksist toplum kuramına yönelen kritiğini açıklamayı deneyecektir.

Karl Marx, özellikle erken dönem yazılarında, yani diyalektik materyalizmin ve ardından da komünist toplum kuramının ve bilimsel sosyalizmin sınırları tam olarak şekillenmeden önce, Alman idealizmine ve idealizmin teolojiyle yakınlığı üzerinden biçimlenmeye başlayan materyalizme eleştirel bir ilgiyle yaklaşmıştır. Bu ilginin etkisi doğrultusunda Marx'ın kaleme aldığı erken dönem yazıları, hem Marksist toplum kuramının ortaya konulmasında hem de diyalektik materyalizmin kavramsal temellerinin anlaşılmasında önemli bir rol taşımaktadır. Marx, 1843 ve 1844 yazılarında, Hegel'in kendisini olduğu kadar, düşünce alanında git gide etkili olmaya başlayan Feuerbach, Bauer, Stirner, Strauss gibi yeni Hegelci düşünürlerin görüşlerine de eleştirel bir bakışla yaklaşmıştır. Marx, bu yeni Hegelci düşünürlerin Hegel eleştirilerini yetersiz görmektedir. Çünkü en temelde bu düşünürler Hegel'i halen teolojinin bakış açısından değerlendirmektedir. Ancak bu yeni Hegelci düşünürler içinden Marx'ın en manidar gördüğü düşünür Feuerbach'tır. Buna karşın Marx'ın en çok önemseydiği düşünürlerden biri olmasına rağmen, Feuerbach da, Hegel'in sistemini aşmış sayılmaz, çünkü Marx'a göre Feuerbach teolojinin güdümünde kalarak, Hegel'in sistemine bütüncül bir bakış yöneltmeyi başaramamıştır.

“Alman eleştirisinin ele aldığı istisnasız bütün sorunlar, tersine, belirli bir felsefi sistemin toprağından, Hegel sisteminden fişkırmıştır. Yalnızca yanıtlarında değil, kendi sorunlarında bile bir aldatmaca vardı. Her ne kadar her biri Hegel’i aştığına yemin ediyorsa da, bu modern eleştirmenlerden bir tekinin bile, Hegelci sistemin hiç değilse toplu bir eleştirisini yapmaya kalkışmamış olmasının nedeni, Hegel’e olan bağımlılıklarıdır... Her biri Hegel sisteminin bir yönünü çekip alır, ve onu, hem sisteminin bütününe karşı, hem de başkaları tarafından çekip alınmış yönlerine karşı çevirir... Strauss’tan Stirner’e kadar bütün Alman felsefi eleştirisi dinsel anlayışların eleştirisiyle sınırlıdır. Hakiki dinden ve gerçek deyişimiyle tanrıbiliminden yola çıkılmıştır.”⁶⁰

Marx’a göre, Feuerbach’ın da içlerinde bulunduğu Hegelci teolojik düşüncenin takipçilerinin temel hatası, insan ile doğanın ilişkisinde tarihe yükledikleri dinsel anlamdan kaynaklanıyordu. Marx, tüm insan tarihinin ilk öncülü olarak, bireylerin insan olarak varlığını ve insanların kendi geçim kaynaklarını üretmeye başlamasını görür. Dolayısıyla tarihin başlangıcı insanların düşünmesiyle, düşünen bireyler olmasıyla değil, kendi üretim araçlarını yaratmasıyla ilgilidir. İnsanların kendi geçim araçlarını üretme tarzı ise doğada hazır buldukları ile yeniden üretmeleri gereken geçim araçlarının doğasına bağlıdır.⁶¹

Marx’a göre, insan – doğa ilişkisini bir karşıtlık içinde görmek hatadır. Özellikle Bruno ve Feuerbach gibi düşünürler, düşüncelerini bu hatalı tarih yorumunun üzerine kurmuşlardır. Oysaki, doğa ile insanı birbirinden tamamen ayrı şeyler olarak kabul etmek, onları bir savaş durumu içinde görmeye neden olur. Halbuki Marx için bu durum, sanayinin gelişmişlik düzeyine bağımlı olarak ve üretici güçleri o düzeye tekabül eden bir temelde geliştirdikleri noktaya dek, her çağda farklı olarak varoldukları anlaşıldığında kendiliğinden ortadan kalkmaktadır.⁶² Öyleyse, diyor Marx, ilk tarihsel eylem, söz konusu gereksinimleri karşılayacak araçların üretimi aynı zamanda maddi yaşamın kendisinin de üretimidir ve en başından beri süregelen bu tarihsel eylem, bütün tarihin temel koşuludur. Tarihe bakıldığında, bu nedenle ilk yapılması gereken ise, bu temel olguyu çözümlmek ve tarihi nihayetinde ‘dünyevi’

⁶⁰ MARX, Karl, **Alman İdeolojisi**, Çev: Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 2004, s. 36.

⁶¹ A.g.k., s. 39.

⁶² A.g.k., s. 50.

bir düzeye indirgemektir.⁶³ Marx'ın tarihe yönelen materyalist bakışının kaynağında, tarihin teolojiden soyutlanarak, doğa ile insan ilişkisi doğrultusunda gelişen bu yorumu yatmaktadır.

Hegel ve Hegelciler ise daima tarihin temelinde yer alan bu olguyu göz ardı ederek, tarihi maddi bir düzeyde değerlendirmeyi başaramamışlardır. Bu nedenle Marx, yapılacak en doğru şeyin Hegel diyalektiğinin kendi kendini kapattığı kabuğundan çıkarılmasının gerekliliği olduğunu düşünmektedir.⁶⁴ Bunun kıyısına en çok yaklaşanlardan biri olan Feuerbach ise, materyalist olduğu zaman tarihten uzaklaşmış, tarihi hesaba kattığı zamanlar ise materyalizmin düzleminden çıkmıştır. Feuerbach'ın materyalizmindeki tutarsızlık, Marx'a göre, onun tarih ile materyalizmi tamamen farklı ve birbirinden ayrı şeyler olarak kabul etmesinden kaynaklanmaktadır.⁶⁵ Marx tarihin ancak materyalist bir bakış açısı ile incelendiği zaman, doğa ile insan arasındaki ilişkinin kavranabileceğini düşünmektedir. Bu bakımdan tarih öncelikle, doğanın insan tarafından biçimlenişini ve daha sonra da insanın insan tarafından biçimlenişini göstermeye yaramalıdır. Hegel ve onun takipçileri ise, tarihi materyalist değil, idealist bir kavrayışla ele aldıkları için, tarihin bu en önemli boyutunu kaçırmaktadırlar.

Marx, Hegelci tarih anlayışının tarihin gerçek temelini gözden kaçırdığını ve bu temeli tarihin akışıyla bağlantısız olan ikincil bir düzeyde gördüğünü ileri sürer. Oysaki, ona göre, tarih her zaman kendi dışındaki bir kritere uygun olarak yazılmalıdır. Böyle yapılmadığı takdirde tarihin, dünyayla bağını kurmak olanaklı değildir, tarih yalnızca metafizik bir varlık olarak anlaşılır. İnsan ile doğa arasındaki ilişkinin ve buna bağlı olayların tarihten dışlanmasının nedeni tarihin bu metafizik algılanışındır ki bu algılama doğa ile tarih arasındaki karşıtlığa açılır. Marx, bu gerici tarih anlayışının nesnelliğini, tarihsel ilişkileri eylemden ayrı değerlendirmesi

⁶³ A.g.k., s. 53.

⁶⁴ COLLETTI, Lucio, **Marxism and Hegel**, Verso, London, 1973, s. 48.

⁶⁵ MARX, Karl, **Alman İdeolojisi**, s. 52.

nedeniyle yargılamakta ve bu nedenle Hegelci tarih kavrayışına tümünden karşı çıkmaktadır.⁶⁶

Marx'ın bu görüşü, 'doğanın insanileştirilmesi' kavramına gidip dayanır. Marx'a göre insanın gerek fiziksel algılamaya yarayan duyuşsal özellikleri gerekse zihinsel ve pratik duyuları, insanın nesnesinin varoluşunun açık bir neticesidir; bu nedenle beş duyunun oluşması da, insanileşmiş bir doğanın getirisi olarak, dünya tarihinin bir sonucudur.⁶⁷ Duyu – algısından bahsederken Marx, yine çıkış noktasını Feuerbach'tan alır. Fakat vardığı nokta onunkinden farklıdır, çünkü Marx doğayı, insana dair tüm bilimlerin dolaysız bir nesnesi olarak kabul eder. Böylelikle Marx'ın toplum kuramında, doğa – toplum – birey bir özdeşlik içinde yer alır. Bu doğrultuda tarihin kendisi de doğaya dair bilimler ile insana dair bilimler özdeşliğinin asla dışında değildir. Tarih Hegel'de olduğunun aksine *Geist*'in tarihi değil, insani duyuların tarihi ve doğal olarak, insanileşmiş doğanın tarihidir.

“Duyu-algısı (bkz. Feuerbach) bütün bilimlerin temeli olmalıdır. Bilim, duyu-algısından hem duyuşsal bilinçlilik, hem de duyuşsal gerekseme şeklinde yola çıkarsa – yani, doğadan kalkarak yola çıkarsa – gerçek bilim olur. Bütün tarih, ‘insan’ın duyuşsal bilinçlilik nesnesi olması, ve ‘insan olarak insanın’ gereksemelerinin, (doğal, duyuşsal) gereksemeler olmasının hazırlığıdır. Tarih kendisi, doğal tarihin gerçek bir parçasıdır – doğanın insanlaşmasının. Doğa bilimleri zamanla insan bilimini de kapsamına alacak ve aynı şekilde insan bilimi doğa bilimini içerecektir: Bir tek bilim olacaktır. İnsan, doğa biliminin dolaysız nesnesidir... Ama doğa, insan biliminin dolaysız nesnesidir: İnsanın ilk nesnesi – insan-doğadır, duyuşsallıktır; belirli insani duyuşsal özsel güçler, ancak genel olarak doğal dünyanın biliminde kendilerinin bilincin varabilirler, çünkü kendi nesnel gerçekleştirmelerini sadece doğal nesnelere bulabilirler.”⁶⁸

Frankfurt Okulu ve eleştirel teori açısından bakıldığında ise, tarihin materyalist kavranışında kimi sorunların olduğu söylenebilir. Bu sorunların en başında geleni,

⁶⁶ A.g.k., s. 69.

⁶⁷ MARX, Karl, **1844 El Yazmaları**, Çev: Murat Belge, Birikim Yay., İstanbul, 2005, s. 117, 118.

⁶⁸ A.g.k., s. 120.

yukarıda sözü edilen doğa ile insan arasındaki diyalektikte baş göstermektedir. Frankfurt Okulu'nun modernlik ve Aydınlanma eleştirisinin dayandığı, 'insanın doğa üzerinde tahakküm kurması' meselesi, Marksizmin tarih kavrayışında da korunmakta ve bu açıdan eleştirilmektedir. Bu nedenle Marx'ın tarih görüşünde yer alan 'doğanın insanileştirilmesi' konusu da sorunlu görünmektedir. Eleştirel teori her tür özdeşliğin (totoloji anlamında) karşısında olduğu gibi, Hegel'in idealizminden tarihsel materyalizme kadar uzanan süreçte, doğa ile insan arasındaki özdeşliğin korunmasını da kabul etmemektedir.

Adorno ve Horkheimer, doğadaki nesnelere her şeyden bağımsız birer varoluşa sahip olduklarını ama bunların özne konumundaki insan ile sürekli olarak dolayımli bir etkileşim içinde olduklarını düşünürler. Bu nedenle, Marx'ın ileri sürdüğü 'doğanın insanileştirilmesi' ve 'insanın doğallaştırılması' son derece gerekli durumlardır; fakat bunun birinden birinin diğerine indirgenip yok edilmesi pahasına yapılmaması gerekmektedir.⁶⁹ Eğer böyle bir indirgeme üzerinden düşünülürse, Marx'ın doğa ile insan etkileşimini açıklama biçimi Hegelci özne – nesne özdeşliğinin dışına çıkamayacaktır. Adorno ve Horkheimer "*Aydınlanmanın Diyalektiği*"nin henüz girişinde, Marksist bir olgu olarak, insan doğasının asla toplumsal süreçten ayrı düşünülemeyeceğini ve bununla beraber bireyin her daim ekonomik güçlerin güdümü altında bütünüyle değersizleştirildiğini ve aynı zamanda toplumsal kontrolün baskısı altında doğayı aşma çabası içinde bulunduğunu ifade ederler.⁷⁰

Toplumsal kontrolü güdümlen ekonomik güçler, doğa ile insan arasındaki Aydınlanmacı miti yeniden kurarlar ve böylelikle toplum üzerinde yeniden tahakküm oluşturulmasına neden olurlar. Bu otoriter mit, doğayı olduğu gibi insanı da artık baskı altına almış olur. Dolayısıyla bu noktada artık özne ile nesnenin özdeşliği bir mite devredilmiş ve birinin bir diğeri üzerinde egemenlik kuracağı bir biçime dönüşmüştür. Marx'ın "doğanın insanileştirilmesi" ile kastettiği şey, bu bakımdan

⁶⁹ JAY, Martin, **Diyalektik İmgelem**, s. 388.

⁷⁰ ADORNO, Theodor – HORKHEIMER, Max, **Dialectic of Enlightenment**, Çev: John Cumming, Verso, London, 1997, s. XIV.

Adorno ve Horkheimer'in şiddetle eleştirdiği Aydınlanmacı mitin dışına çıkamamakta ve bir anlamda doğanın yıkımına açılmaktadır. Adorno, "diyalektik akıl, karşısında egemen akıl durduğu sürece, akıldışı olan şeydir: Ancak bu akılı içermek ve iptal etmekle kendisi de makulleşebilir"⁷¹, diyor. Bunun anlamının, diyalektik aklın, egemenliği aşarken yapması gerekenin egemenliği birinden alıp diğerine verme yoluyla bu ikisi arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmak değil, çelişkiyi görünür kılmak ve bunu vurgulamayı iş edinmek olduğu söylenebilir. Gerek Hegelci diyalektik gerekse Marksist diyalektik, Adorno açısından bakıldığında, bunu tam olarak başarmış görünmemektedir.

"Egemen evrensel düzenin ve öne sürdüğü ölçülerin hasta olduğunu – sözcüğün en düz anlamında paranoya ile, 'marazi dışa-yansıtma' ilke malul olduğunu- bir kez gördükten sonra, iyileştirici hücrelerin de ancak o düzenin ölçütleri açısından hasta, eksantrik, paranoid, hatta 'deli' olan şeylerde yaşayabileceğini anlar. Ortaçağda olduğu gibi bugün de krala doğruyu söyleyebilecek tek insan sarayın budalasıdır. Diyalektikçinin görevi de budalanın hakikatının kendi mantığını bulmasına, kendi sınırlarına ulaşmasına yardımcı olmaktır –aksi halde o hakikat de ötekilerin sağlıklı sağduyusunun amansızca dayattığı hastalık uçurumunda yitip gider."⁷²

Adorno'nun anlayışına göre doğa tek başına bir şey ifade etmemektedir. Doğa ancak diyalektik bir dolayımına tabi tutulduğunda anlamlı olabilir. Yani doğanın insanla, toplumla, toplumsal ve tarihi süreçler içinde dolayımlanması gerekmektedir. Öte yandan bu dolayım olmayı işletecek olan diyalektik, ne Hegel'deki gibi tarih ile doğayı özdeşleştiren ve insanı da böyle bir özne – nesne birliği içinde dolayımlayan bir diyalektik ne de tarihsel materyalizmin doğanın insanlaştırılması yoluyla benzer bir özdeşlik kurarak fakat nihayetinde öznenin tamamen ortadan kaldırılmasına açılan bir diyalektik olmalıdır. Adorno, Hegel'in diyalektiği *Geist*'in çelişkilerinin düzenlenmesi olarak tanımladığını, bununla beraber olduğundan daha diyalektik

⁷¹ ADORNO, Theodor, **Minima Moralia**, s. 75.

⁷² Ibid.

olabileceği yerde dar bir düzlemde ilerlemek zorunda kaldığını ifade eder.⁷³ Adorno'ya göre Hegel'in bütünlükten çıkarsadığı özne – nesne birliğine dayalı kategori, diyalektiğin bu türlü işletimini gerektirmektedir. Diğer taraftan Marx ise diyalektiği Hegel'in getirdiği uçurumun kenarında biraz daha zenginleştirebilmiştir.⁷⁴ Bu noktada, Marx'ın Hegelci diyalektiğe ve bunun ardından da Hegel'in devlet ve toplum kuramına yönelttiği eleştiriler toplumsal çelişkilerin diyalektik bakımdan ortaya konulmasında hem Marksist toplum kuramının oluşumu hem de eleştirel teorinin toplumsal problemlere yaklaşım biçiminin oluşmasında elzem görünmektedir.

Marx, en başta Hegel'in materyalizmindeki idealist öğeleri temizlemek ister. Çünkü Marx'a göre Hegel'in sistemi çelişkili biçimde her ikisini de içermektedir, oysaki hem idealist hem materyalist öğeler taşıyan bir sistem ancak dogmatik olarak kalabilir.⁷⁵ Marx'ın Hegel eleştirisi iki temel düzlemde ilerlemektedir: Hegelci diyalektiğin (mantığın) eleştirilmesi ve Hegelci ahlâk anlayışının (hukuk – birey – devlet) eleştirilmesi. Bu bakımdan Marx'ın Hegel'in hukuk felsefesine yönelen eleştirisini değerlendirmek, her iki bağlamı da taşıdığı için yol gösterici olacaktır. Eleştirel teorinin Marksist bir itkidenden kaynaklanan 'bütünlük' fikrine karşı çıkışı, Hegel diyalektiğinin ve toplum kuramının eleştirilmesinde en önemli momentlerden birini teşkil etmektedir. Eleştirel teorinin Hegelci diyalektiği eleştirmesinde dayandığı bu momenti Marx'ın Hegel eleştirisinden devraldığı açıktır, çünkü Marx'ın Hegel incelemesinde karşı çıktığı ilk nokta, onun tüm sistemine yayılan bu 'bütünlük' fikridir. Hegel, insanı, toplumu, toplumsal ilişkileri, dahası ahlâkı ve hukuku, devlete dek uzanan bir 'bütünlük' içinde değerlendirir. Bu 'bütünlük' anlayışı kaynağını mantıktan almakta ve onun sistemi içinde bu mantık, soyut veya somut tüm kategorilerde benzer biçimde işletilmektedir.

Marx, Hegel'in mantığına, özellikle yukarıda belirtilen kategorisel hatadan, yani somutun soyutlanmasına dayanan anlayıştan dolayı karşı çıkmaktadır. Marx

⁷³ ADORNO, Theodor, **Hegel: Three Studies**, s. 43.

⁷⁴ A.g.k., s. 143.

⁷⁵ COLLETTI, Lucio, **Marxism and Hegel**, s. 51.

özellikle, Hegel'in aile ve sivil toplum arasında kurduğu diyalektikten devlete açılan mantıksal dizgeyi hatalı bulur. Marx'a göre, aile ve sivil toplum gerçekliğin gerçek olmayan momentleridir. Fakat Hegel bu momentleri gerçeklermiş gibi algılayarak, devletin soyut gerçekliğini akılsal bir zorunluluk olarak ortaya koyar. Hegel için aile dışsal bir zorunluluğa tekabül ederken sivil toplum ise ereksel bir içeriğe sahiptir. Bu ikisinin bütünlüğü ise ancak tüm nihai nedenleri ve tikel ilgileri içinde barındıran devlette gerçekleşebilir. Marx'a göre, Hegel'in hukuk felsefesinin çözümsüzlüğü, mantıksal kategorilerin hatalı biçimde işletilmesinden kaynaklanmaktadır.⁷⁶ Başka bir deyişle Marx, Hegel'in reel olan ile irreal olan iki farklı kategoriye, yani soyut ve somut iki ayrı varlığı diyalektik bir ilişki içinde değerlendirmesine itiraz etmektedir. Marx, Hegel'in diyalektiğinde saptadığı mantıksal hatayı devletin soyut ve somut gerçekliği üzerinden şu şekilde ortaya koyar:

“Hegelci sunuş konusunda şunları saptayabiliriz: a) Özne durumuna gelenler: soyut gerçeklik, zorunluluk (ya da tözsel fark), tözsellik, yani mantıksal soyutlama kategorileri. Gerçi ‘soyut gerçeklik’ ve ‘zorunluluk’, devletin kendi gerçekliği ve kendi zorunluluğu olarak sunuluyor, ama 1) ‘o’, ‘soyut gerçeklik’ ya da ‘tözsellik’, onun (devletin) zorunluluğudur. 2) Kavramının farklı görünümüne onun etkinliği bölünür. ‘Kavramın farklı görünümü’, ‘bu tözsellik dolayısıyla onun değişmez ve gerçek belirlenimlerini oluşturan’ güçlerdir. 3) ‘Tözsellik’, ‘onun’ özelliği olarak, artık devletin soyut bir belirlenimi olarak kabul edilmiyor. Tözsellik olarak o, özne durumuna getiriliyor, çünkü sonunda şöyle deniyor: ‘devletin bu tözselligi, kültür biçimi olan ve oluşumunu tamamlayan bir sürecin gelişmesiyle, kendini bilen ve isteyen Tin durumuna gelen Tinin ta kendisidir’. B) Hegel sonunda ‘kültürlü tin tözselliktir’ demiyor ama tersine, ‘tözsellik kültürlü tindir’ diyor. Buna göre Tin kendi yüklemine yüklemi durumuna geliyor.”⁷⁷

Buna göre, Marx için, Hegel'in felsefinde gerçek özgünlüğü hukuk felsefesi değil, mantık bilimi oluşturuyor, ancak mantık devleti tanıtlamaya değil, aksine devlet

⁷⁶ MARX, Karl, **Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi**, Çev: Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara, 1997, s. 26.

⁷⁷ A.g.k., s. 28.

mantığı tanıtlamaya yarıyor.⁷⁸ Hegel'in diyalektiğinin dayandığı mantık üç temel ilkedен hareket eder: Özdeşlik ilkesi, çelişmezlik ilkesi ve orta terim ilkesi. Marx, Hegel'in mantığında çelişmezlik ve orta terim ilkelerinin sorunlu olduğu görüşünü taşır. Bu dizgede özdeşlikten hareket eden ve senteze ulaşmaya çalışan her şey bir dolayımaya ihtiyaç duyar. Fakat, somut gerçeklikleri dolayımlayan somut bir varlık, somut gerçeklikleri dolayımlayan ise soyut bir varlık olamaz. Marx, bu noktada, Hegel'in sivil toplum olarak dolayımaya soktuğu diyalektik işletimin, işçi sınıfının totalitesi üzerinden kurulması gerektiğini ileri sürer.

Marx, bununla beraber Hegel'in sivil toplum ile hükümdar (monark) arasında gördüğü uyumu da (*harmony*) değiller. Hükümdar ile sivil toplum arasındaki çelişki, Hegel'de, aristokrat orta sınıf bürokrasisi aracılığıyla aşılmaktadır. Böylelikle Hegel, toplumsal özneyi orta sınıf bürokrasisine indirgemektedir. Marx, Hegel'in nesnelere özerk bir varoluş yüklediğini ve sonra gizemli bir biçimde onları kendi öznelerine dönüştürdüğünü dile getiriyor. Ancak ona göre, özne olarak düşünülen birey, tüm toplumsal niteliklerin toplamından oluştuğu için her şeyi 'toplumsal sınıf' üzerinden açıklamak zorunludur. Hegel devletin temelini bireylerden, yani toplumsal öznenen almadığı için, hatalı bir dizge ortaya koymaktadır.⁷⁹ Marx, bu bakımdan, toplumsal özne ile politik özne arasında bir özdeşlik olduğuna işaret eder. Buna göre, politik yapının tarihini önceleyen, her zaman için öznelerdir. Özneler bu yapı üzerine kurulur ve burada hareket eder. Hegel ise, Marx'a göre, bu oluşumu tarihsel biçimde değerlendirememiş, bunun yerine mantık kurallarıyla hareket ederek, mantıksal bir dizge oluşturma yoluna gitmiştir. Marx, bu mantıksal yapının kendisinin de hatalı biçimde kurulduğunu düşünür. Söz konusu mantıksal yanlışlık, Hegel'in tarihsel bakışında olduğu kadar, hukuk felsefesinde de sürdürülmektedir.

Hegel, anayasanın bir ulusun niteliklerinin, kendine özgü karakterinin ve kendilik bilincinin sonucu olarak biçimlendiği fikrini taşır. Marx, Hegel'in bu görüşünde biri özneye ilişkin, diğeri ise yasama gücüne ilişkin olmak üzere ikili bir hata görür. Hegel'in sisteminde politik özne anayasanın ilkesi haline gelir ve böylelikle

⁷⁸ A.g.k., s. 29.

⁷⁹ A.g.k., s. 37.

kategorik olarak özne bunun altında yer alır. Dolayısıyla anayasa özneyi öncelemek zorunda kalacağı için bu düşünce hatalıdır. Diğer yandan, doğal olarak, yasama gücü de aynı özne gibi anayasanın altında yer alır. Fakat bu durum, uyumsuz bir şekilde tezahür ederek anayasanın yasama gücünün altındaki bir kategoriye yerleşmesine neden olur. Marx'ın işaret ettiği Hegel'in sistemindeki bu iki hata onun monarşi yorumunu belirlemektedir.

Hegel'deki monarşi anlayışına göre, yasalar ve anayasa, meclis ve nihai olarak da hükümdar bir bütünlük oluştururlar. Yasaların evrenselliği, devlet ile birey arasındaki dolayımlyıcı olan meclis ve son kararı verecek olan hükümdarın oluşturduğu bu bütünlük, Hegel için, monarşiyi tanıtlamaktadır. Marx, burada da mantıksal bir hata ve diyalektiğin tersten işletimini görür: Hegel'de anayasa, mantıksal bir nesne olarak, fiziksel, somut bir nesne haline getirilmiştir, oysaki böyle bir fiziksel gerçeklik için metafizik bir temel belirlemek hatalıdır. Hegel bu hatadan hareketle, “hükümdarın iradesi son karardır” demek yerine, yanlış bir biçimde, “iradenin son kararı hükümdardır” çıkarımına ulaşmak zorunda kalmıştır.⁸⁰

“Devletin usu ve ‘devletin bilinci’, bütün ötekilerin dışında ‘tek’ bir görgül kişidir ama bu kişileştirilmiş usun ‘İstiyorum’ soyutlamasından başka bir içeriği yoktur. *L'État c'est moi* (Devlet benim)... Kişilik ve öznellik yalnızca kişinin ve öznenin yüklemeleri olduklarına göre, ancak kişi ve özne olarak varolacakları açıktır ve kişi de *Bir*dir. Ama Hegel şöyle sürdürmeliydi: *Bir* ancak birçok *Bir* olarak bir gerçekliğe sahiptir. Yükleme, öz, kendi varoluş alanlarını hiçbir zaman bir *Bir* içinde tüketmez, birçok *Bir* içinde tüketir. Bunun yerine Hegel şu sonucu çıkarıyor. ‘Devletin kişiliği ancak bir kişi olarak geçerlidir: Hükümdar.’ Öyleyse öznellik ancak özne olarak ve gerçek özne ancak *Bir* olarak gerçek oldukları için, devletin kişiliği de ancak bir kişi olarak geçerlidir. Güzel bir tasım. Hegel şu sonucu da çıkartabilirdi: Tekil insan bir *Bir* olduğu için, insan cinsi yalnızca tek bir insandır.”⁸¹

⁸⁰ A.g.k., s. 39, 40.

⁸¹ A.g.k., s. 42.

Böylelikle Marx'ın, Hegel sisteminde gerek devletin oluşumunu gerekse hukuk felsefesinin biçimlenmesini mantıksal bakımdan hatalı bulduğu görülmektedir. Marx için bunun nedenlerinden biri diyalektiğin hatalı biçimde işletilmesi iken, diğeri de diyalektiğin işletimine tabi tutulan öğelerin tarihsel gerçeklikten edinilmesinin yerine mantıksal kategorik açıdan hatalı bir yorumdan elde edilmesidir. Bu bakımdan Hegel, tarihi olduğu kadar, toplumu ve toplumsal ilişkileri de tersten okumaktadır, çünkü Hegel, toplumu ekonomik ve yönetsel kategoriler tarafından belirlenen bir nesne olarak görmektedir. Fakat Marx'a göre, ekonomik kategoriler toplumu değil, toplumsal ihtiyaçlar ekonomik yapıyı belirler. Dolayısıyla ekonomik üretim ile toplumsal ilişkilerin sağlıklı biçimde değerlendirilmesinin yapılması için toplumsal sınıflara ve en temelde de işçi sınıfına bakılmalıdır. İşçi sınıfının tarihsel incelenmesinin yapılması Marx'ın toplum kuramının en önemli önermesi olarak görülebilir. Marx'ın işçi sınıfına yönelen incelemesi, onun toplum kuramının temel kavramları olan emek ve yabancılaşma kavramlarını beraberinde getirmektedir.

Marx tüm toplumsal ilişkilerin ve politik iktisadın kalbi olarak emek konusunu görür. Emek, Marx tarafından, insanın hareket halindeki mülkiyeti olarak tanımlanır.⁸² Emek, soyut görünen bir kategorinin altına düşüyormuş gibi görünse de, mülkiyet olarak algılandığına göre, somut bir kategoriye taşınarak 'şeyleşir'. Emeğe somut bir varoluş atfedilmesinin kaynağında ise onun değiş tokuş niteliği yer almaktadır. Emek, paraya ya da başka bir deyişle metaya dönüşmeye başladığı andan itibaren artık 'şeyleşmiştir'. Marx için emek, hayatın kendisiyle eş değerdir, hayat ise her gün yiyeceklerle değiş tokuş edilmezse varlığını sürdürme yetisini kaybeder. Dolayısıyla burada metalaşan yalnızca emek değil, insan hayatının kendisidir de.⁸³ Marx, emeğin tanımlanması üzerinden, sermaye ile emeğin ve emeğin taşıyıcısı olarak işçinin ilişkisini ele alır.

Marx'ta bu ilişki emeğin önce paraya dönüşerek metalaşması durumuna açılır. Marx ünlü yapıtı *Kapital*'de, paranın meta olarak değerinin, üretim süreçleri tarafından belirlendiğini ifade eder. Marx'a göre, kapitalist üretim biçiminde ürünler,

⁸² MARX, Karl, **1844 El Yazmaları**, s. 24.

⁸³ A.g.k., s. 32.

metaların genel biçimine büründükleri ve ürünlerin büyük kitleler halinde meta olarak yaratıldıkları, bu nedenle de para biçimine girmek zorunda oldukları için, ödeme, yedek fon v.s. halinde dolaşıma dahil olduklarında, neticede ne bireysel ne de üretken tüketime giremeyerek, sabitleşen toplumsal emeği temsil etmektedirler.⁸⁴ Bu anlamda, emek ürüne, ürün paraya dönüşerek, her biri kendi içinde geçirdiği yabancılaşma doğrultusunda, kademe kademe emeği üreten kişiden, yani işçiden uzaklaşırlar.

Marx, sermaye ile emek arasındaki değişimin basit dolaşıma dahil olduğunu, bunun asla işçiyi zenginleştirmedeğini ifade eder. Bu değişimin ön koşulu ise emek ile mülkiyet ayrımında kurulur. Emeğin sermaye karşısında bütünüyle kullanım değeri olarak belirmesinin temelinde, kapitalistin kullanım değerini satın alması durumu bulunmaktadır. İşçi ile kapitalist ya da sermaye ile emek arasındaki bu karşıtlık, işçinin kullanım değerinin tüketimde yok olmasından dolayı meydana gelen bir diyalektiktir.⁸⁵

Bir ülkenin gelirleri ve sermayesi arttığı zaman, ülkenin zenginliğinin de arttığı söylenebilir. Ancak Marx bunu tek taraflı bir zenginleşme olarak değerlendirir, bu bakımdan zenginleşme bir taraftan da fakirleşmeyi getirir. Sermaye, emeği biriktirdiği ölçüde büyür; birikimi oluşturan ise işçinin ürettikleridir. Sermaye büyüdükçe, işçinin emeği üzerindeki tahakküm de artar ve giderek sahip olduğu her şey elinden alınmaya başlar. Böylelikle, Marx'ın işaret ettiği üzere, işçinin ürettikleri ve bununla beraber emeğinin toplamı, kendisinin karşısına başkasının mülkiyeti olarak çıkararak varoluş ve etkinlik alanını giderek daraltır.⁸⁶ Böylece işçi emeği ile ortaya koyduğu ürün gibi kendisi de bir meta olur ve tüketim döngüsüne dahil olur. Marx'ta insanın metalaşmasının koşulunu belirleyen zeminin, bu bakımdan, sermaye ile işçi (emek) arasındaki ilişki olduğu görülmektedir.

⁸⁴ MARX, Karl, **Kapital Ekonomi Politigin Eleştirisi**, II. Cilt, Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara, 2003, s. 146.

⁸⁵ MARX, Karl, **Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy**, Çev: Martin Nicolaus, Penguin Classics, New York, 1993, s. 295.

⁸⁶ MARX, Karl, **1844 El Yazmaları**, s. 21.

Marx, sermaye olarak işçinin değerinin, fiziksel varoluşunun ve tüm hayatının, bir meta stoku olarak ele alındığını ifade eder. İşçi sermayeyi üretirken, bir taraftan sermaye de onu üretir. Bunun sonucunda insan bir meta olarak bu döngünün ürünü haline gelir.⁸⁷ Marx, sermaye ile emek arasındaki bu çelişkinin aşılmasının gerekliliğini vurgular, çünkü insanın metalaşmasına açılan bu çelişki, yabancılaşma durumuna neden olacaktır. Yabancılaşmaya neden olan ilk itki, bu bakımdan, insanın metalaşması olarak belirlenmektedir. İnsanın metalaşması kendi türüne yabancılaşmasının da ilk adımıdır.

“Üretim yalnızca bir meta olarak insanı, meta-insanı, meta rolünde insanı yaratmakla kalmaz; fiziksel ve manevi bakımdan insanlıktan uzaklaştırılmış bir varlık olarak bu rolü oynamak üzere yaratır onu... Özel mülkiyet ilişkileri, kendi içlerinde gizli olarak, emek biçiminde özel mülkiyetin ilişkilerini taşırlar. İnsan etkinliğinin emek olarak üretimi vardır –yani, kendine, insana ve doğaya, dolayısıyla da bilince ve hayatın akışına yabancı bir etkinlik olarak- basit bir işçi olan ve dolayısıyla doldurulmuş boşluktan saltık boşluğa –toplumsal ve böylece gerçek yokluğuna- her gün düşebilecek durumda olan insanın soyut varoluşu. Öbür yanda ise sermaye olarak insan etkinliğinin nesnesinin üretimi vardır –burada nesnenin bütün toplumsal ve doğal belirlenmişliği yok olur.”⁸⁸

İnsanın metalaşması ve bununla bağlantılı olarak da yabancılaşma konusu eleştirel teori açısından bakıldığında, Marksist toplum kuramından ve bilahare Marksist terminolojiden devralınan önemli kavramlar olarak görünmektedir. Özellikle Adorno, ‘kitle kültürü’ ve ‘kültür endüstrisi’ kavramlarını oluştururken, metalaşma ve yabancılaşma kavramlarına yaslanmaktan kaçınmaz. Marx’ta işçinin emeğinin başka birinin egemenliğine devredilmesiyle beraber metalaşmasına benzer biçimde, Adorno’ya göre, aynı egemenlik sanat ve kültür ürünleri üzerinde de kurulmaktadır. Metalaşan kültür ürünü, endüstriyel pazardaki dolayımına taşınır ve böylece kapitalist döngünün tahakkümü altına alınmış olur. Adorno’nun ilgili bölümde daha ayrıntılı biçimde ele alınacak olan ‘kültür endüstrisi’ kavramı, kültür

⁸⁷ A.g.k., s. 91.

⁸⁸ A.g.k., s. 92, 93.

ürününün metalaşmasıyla beraber, onu tüketen toplumun da metalaşmasına uzanmaktadır. Böylelikle toplum, kitleye dönüşerek metalaşır. Adorno'da 'kitle kültürü' ve 'kültür endüstrisi' kavramlarının Marksist toplum kuramıyla ilişkili biçimde yapılandırıldığı, bu açıdan, açıkça ortaya konulmaktadır. Bu kavramların bir ayağı Marksist terminolojiden devralınan metalaşma ve şeyleşme kategorilerine dayanırken, diğer bir ayağı da yabancılaşma kavramına dayanmaktadır. Öte yandan, eleştirel teori ve özellikle de Adorno'nun toplum kuramı, yabancılaşma kavramını, Marx'ın biçimlendirdiği halini dönüştürerek ele alır. Söz konusu edilen dönüşüm, daha önce de belirtildiği gibi, doğa ile insan arasındaki ilişkinin Marksist toplumu kuramı ile eleştirel teorinin farklı algılanışında belirginlik kazanır. Bu dönüşümü görünür kılabilmek için öncelikle Marx'ın yabancılaşma kavramını nasıl yapılandırdığına bakılmalıdır.

Marx'a göre, işçi ne kadar servet üretirse, ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir o kadar yoksullaşır ve meta olarak o oranda ucuzlar, bu nedenle emek yalnızca kendini üretmez, bir meta olarak işçiyi de üretir. Buradan hareketle Marx, emeğin ürettiği nesnenin, emeğin karşısına yabancı bir şey, kendini üretenin bağımsız bir şey olarak dikildiğini ifade eder. Bu nedenle emeğin ürünü, başka bir nesneye aktarılmış, maddeleşmiş bir emektir, yani emeğin gerçekleştirilmesi, aynı zamanda emeğin nesneleşmesidir, fakat bu nesne kendisini üretenin yabancı bir nesnedir. Marx için, nesneye sahip olmak artık öylesine bir yabancılaşma olmuştur ki işçi, ne kadar çok meta üretirse, kendisi bunun o kadarına az sahip olabileceği için, kendi üretimine yabancılaşması da artar.⁸⁹

Yabancılaşma, böylece Marx tarafından iki yönlü gerçekleşen bir durum olarak ortaya konulur. Biri, şeyin (nesnenin) yabancılaşması iken, diğeri ise insanın ya da başka bir deyişle işçinin şeyleşerek kendine yabancılaşmasıdır. Marx bunlardan birincisini, işçinin kendi üzerinde egemenliği olan yabancı bir nesne olarak emek ürünüyle arasındaki yabancılaşmayı, doğa nesnelere yabancılaşma kategorisinde değerlendirir. Böylece bu, bir bakıma, insanın doğadan yabancılaşmasına açılır.

⁸⁹ A.g.k., s. 75.

Diğer yabancılaşma kategorisini ise, emeğin çalışma sürecinde, üretim edimiyle ilişkisi içinde ele alarak, işçinin kendi fiziksel ve manevi etkinliğini, kişisel hayatının dışındaki bir şeye devretmesiyle ortaya çıkan kendi kendine yabancılaşması olarak yani insanın insana yabancılaşması olarak kurar.⁹⁰ İnsanın insana yabancılaşması, kişinin içinde bulunduğu türe yabancılaşmasıdır. Marx bunu türün insana yabancılaşması olarak adlandırır. Burada söz konusu edilen türsel yabancılaşma, eleştirel teori açısından düşünüldüğünde de, Marx'ın düşüncesine uygun bir zeminde değerlendirilmektedir. Marksist anlamda türün insana yabancılaşması, 'kitle kültürü' ve 'kültür endüstrisi' kavramlarının önemli bir hareket ettiricisidir. Öte yandan, yabancılaşmış emeğin, doğaya yabancılaşmaya neden olması durumu ise eleştirel teori için biraz daha sorunlu ve karmaşık bir meseledir. Çünkü, Marx, insanın doğaya yabancılaştığını söylerken, bir taraftan, ilk başta doğa ile insanın birbirleriyle özdeş olduğu ön kabulünden hareket etmektedir.

Doğa, Marx tarafından, insanın organik olmayan bedeni olarak tanımlanır. İnsan doğayı kullanarak yaşadığı için, yaşamını sürdürebilmek için doğayla sürekli bir ilişki içinde bulunur ve bu düşünce doğanın insanın bedeni olduğu sonucuna ulaşır. Buradan hareketle Marx, insanın fiziksel ve manevi hayatının doğaya bağlı olduğunu ve bu nedenle insanın kendisinin de doğanın bir parçası olduğunu ileri sürer. Yabancılaşmış emek, Marx için böylelikle, insanı doğadan, yani kendinden ve türü de insandan yabancılaştırır.⁹¹ Yabancılaşmış emeğin kavramsal bakımdan aşamalarını Marx aşağıda alıntılanıldığı biçimde sıralar:

“Yabancılaşmış emek böylece şunları gerçekleştirmiş olur: İnsanın türsel varlığını, hem doğayı, hem de manevi türsel özelliğini, insanın dışında bir varlığa, bireysel varoluşunun bir aracına çevirir. Dışarıdaki doğayı ve insanın manevi özünü, insanca varlığını yabancılaştırdığı gibi, insanı kendi bedenine de yabancılaştırır. İnsanın kendi emeğinin ürününden, hayat-etkinliğinden, türsel varlığına yabancılaşması olgusunun dolaysız bir sonucu, insanın insana yabancılaşmasıdır. İnsan nasıl kendi kendisiyle karşı karşıya geliyorsa, öteki insanla da karşı

⁹⁰ A.g.k., s. 79.

⁹¹ A.g.k., s. 80.

karşıya gelmektedir. İnsanın işiyle, emeğinin ürünüyle ve kendisiyle ilişkisi için geçerli olan, insanın öbür insanla öbür insanın emeği ve emeğinin nesnesi için de geçerlidir. Aslında, insanın türsel özelliğinin kendisine yabancılaştırıldığı önermesi, bir insanın öbürüne ve her ikisinin insanın öz doğasına yabancılaştırıldığı anlamına gelir.”⁹²

Lefebvre, yabancılaşma kuramının temellerini Platon’a ve Stoacılara dek dayandırır. Platon için yaşam, doğa ve madde, saf ‘İdea’ya kıyasla ötekidir, onun ‘zeval bulmuşluğudur’. Stoacılığa göre ise her türlü arzu, tutku, saf aklın birer yabancılaşmasıdır. Bilgelik aracılığıyla bu yabancılaşmadan kurtulmayı isterler. Kavrama diyalektik ve olumlu bir anlam atfeden ise ilk defa Marx olmuştur.⁹³ Marx’ın iki kategori içinde ele aldığı yabancılaşma kavramı, ilk aşamada, doğanın insan tarafından araçsal bir kullanıma tabi olduğu ön kabulünü içermektedir. Ancak Frankfurt Okulu’nun, özellikle Adorno ve Horkheimer gibi düşünürlerin, Aydınlanma eleştirilerine bakıldığında, ilk karşı çıktıkları konunun doğanın insan tarafından araçsallaştırılması, bunun bir meta fetişizmine dönüşmesi, böylece doğanın insanın egemenliğine tabi tutulması olduğu görülmektedir. Bu nokta, eleştirel teorinin Marksist toplum kuramının temelinde yer alan yabancılaşma kavramının bir ayağından uzaklaştığı sonucuna uzanmaktadır. Buna rağmen, insanın metalaşarak kendine ve insanın insana yabancılaşması ile de türün insana yabancılaşması halinde biçimlenen yabancılaşma kavramı, eleştirel teorinin topluma bakışında etkinliğini sürdürmektedir.

Marx, yabancılaşma kavramını emek-sermaye diyalektiğinde insan ile doğa ilişkisine kadar dayandırmakla beraber aynı dayanağa, devlet ile sivil toplum arasındaki diyalektiğin oluşumunda da başvurur. Marx, tarihsel bir araştırmanın, sınıfların tarihi üzerinden değerlendirilmesinin gerekliliğine işaret ederken, bu araştırmanın kökenini yine doğanın insan tarafından biçimlendirilişi ve insanın insan tarafından biçimlendirilişi aşamalarında görür.⁹⁴ Eleştirel teori açısından Marx’ın bu

⁹² A.g.k., s. 82,83.

⁹³ LEFEBVRE, Henri, **Sosyalist Dünya Görüşü Marksizm**, Çev: G. Doğan Görsev, Yordam Kitap, İstanbul, 2007, s. 46.

⁹⁴ MARX, Karl, **Alman İdeolojisi**, s. 63.

görüşünde ikili bir sakınca bulunmaktadır. Doğanın insan tarafından biçimlendirilmesi konusu eleştirel teorinin Aydınlanma düşüncesine yönelen itirazının mihenk taşıdır. Aydınlanmanın oluşturduğu doğa üzerinde tahakküm kurma fikri, Adorno ve Horkheimer için mit düşüncesine geri dönüş anlamını taşımaktadır. Hakikatten uzaklaştıran bu Aydınlanmacı mit anlayışı, toplumsal özgürlüğün önündeki en önemli engellerden biri olarak görünür.⁹⁵ Marx'ın kendisi dahi, bu alçıdan düşünüldüğünde Aydınlanma düşüncesinden tam olarak uzaklaşabilmiş değildir.

Diğer yandan, Marx'ın doğanın ve insanın yine insan tarafından biçimlendirilişini incelemeye dayalı tarihsel bakışı, eleştirel teori açısından ikinci bir sakıncaya neden olmaktadır. Marksist toplum kuramı, tarihsel araştırmanın hareket ettiricisi olarak sınıf çelişkilerini görmekte ve tüm incelemeyi bu alan üzerinde gerçekleştirmektedir. Buna karşın, Frankfurt Okulu düşünürleri tarihsel araştırmanın yöneltileceği alanın sınıf çelişkileri olması fikriden uzaklaşmışlardır. Eleştirel teori modern toplumda, tarihsel araştırmayı doğa-insan çelişkisinin araştırılmasına yöneltmeyi tercih etmiştir. Martin Jay Frankfurt Okulu'ndaki bu değişime şöyle işaret ediyor:

“Frankfurt Okulu üyelerinin düşüncesinin geçirdiği bu değişikliğin en açık ifadesi, Marksist bir kuramın temel taşı olan sınıf çelişkisinin yerine, tarihin motorunu bir başka yerde aramaları olmuştur. Tarihin motor gücünü, artık, çok daha kapsamlı bir başka çelişkide; İnsan ile Doğa arasındaki, hem birbirinden ayrı iken hem de iç içe iken söz konusu olan çelişkide; başlangıcı kapitalizmden daha önceki dönemlere kadar geriye uzanan ve kapitalizmin ona ermesinden sonra da süreceğe, hatta daha da yoğunlaşacağı benzeyen bu çelişkide aramaya başlamışlardır.”⁹⁶

Eleştirel teorinin sınıf çelişkisine karşı azalan ilgisi, bilinç konusunda, dolayısıyla sınıf bilinci konusunda da söz konusu edilebilir. Marx'ın sınıfsal çelişkinin aşılması için işçi sınıfının bilinçlendirilmesinin gerekliliğine yaptığı vurgu, toplumsal biçimde

⁹⁵ ADORNO, Theodor, - HORKHEIMER, Max, **Dialectic of Enlightenment**, s. XIII.

⁹⁶ JAY, Martin, **Diyaletik İmgelem**, s. 370.

bireylerin organize olmasını beraberinde getirmektedir. Toplumsal bakımdan organize olmak, Marksist terminolojiye göre, egemen gücün içsel bir yapı içinde bir başka sınıfa devredilmesidir. Gücün kullanılma kapasitesi işçi sınıfı tarafından devralındığında ise toplumsal bilinçliliğe ulaşmış olan bu sınıf, sınıfsal çelişkileri ortadan kaldıracaktır. Sınıf bilinci bunun gerçekleştirilebilmesi için gereklidir, aksi takdirde, gücün sınıflar arasında el değiştirmesi, antik toplumlarda olduğu gibi, sınıfsal çelişkiyi ortadan kaldıramayacak ve onun devamına neden olacaktır.⁹⁷

Frankfurt Okulu düşünürleri ise, sınıf bilincinin gerekliliğini yadsımamakla beraber, bunun sınıfsal çelişkileri ortadan kaldırmakta yeterli olacağı görüşüne tam olarak katılmamaktadırlar. Adorno ve Horkheimer'e göre, insanın doğadan tamamıyla yabancılaştığı ve kapitalist hegemonyanın baskısının giderek arttığı bir toplumda, sınıf çelişkilerini ortadan kaldıracak bir *praxis* bulmak olanaklı görünmemektedir. Söz konusu *praxis*'i ortaya koymak için, ne tarihsel materyalist bir çözümleme ne de felsefenin yapacağı sentezler yeterli olmayacaktır.⁹⁸ Eleştirel teorinin, karşı çıktığı bu olgunun yerine yeni bir öneri getirdiğini ileri sürmek ise olası görünmüyor. Ancak şu kolaylıkla ifade edilebilir ki eleştirel teori ne Hegelci idealizmin ne de tarihsel materyalizmin iyimser öncüllerini bütünüyle sahiplenmekten kaçınmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşının getirdiği yıkım ve diğer taraftan kapitalist tröstlerin hakimiyetinin modern toplum üzerinde giderek artması, Frankfurt Okulu düşünürlerini, toplumsal ve sınıfsal çelişkilerin tamamıyla ortadan kaldırılabilmesine dair bir umut beslemelerine engel olmuştur. Öte yandan, tarihsel materyalizmin öne sürdüğü gibi devrim düşüncesini, tarihsel bir zorunluluk olarak görmekten kaçınırsalar da, bütünüyle umutsuz bir bakış açısı içinde düşünmezler. Özellikle Walter Benjamin, Max Horkheimer ve Herbert Marcuse gibi Yahudi teolojisi ile Marksizm arasında bir bağ gören düşünürler, devrime dair mistik bir umut beslerler. Adorno ise Yahudi mistisizmine dayanmaktan imtina etmekle beraber ütöpik bir umut taşımaktan asla vazgeçmez. Adorno'nun umudu, kendi

⁹⁷ LUKÁCS, Georg, **History and Class Consciousness**, Çev: Rodney Livinstone, Merlin Press, London, 1990, s. 53.

⁹⁸ ADORNO, Theodor – HORKHEIMER, Max, **Dialectic of Enlightenment**, s. 243.

deyimiyle “baş aşağı duran dünya”nın, tekrar ayakları üzerinde durabilmesine yöneliktir.

“Tahakküm, dayandığı fiziksel şiddeti hükmedilenlere devreder: Çarpıtılmış içgüdülerini kolektif olarak onaylanmış yollardan dışa vurmalarına izin verilirken, soylunun kendi soyluluğunun tadını çıkarması için gerekli olan işleri yapmayı da öğrenirler. Ezenler, başkalarına uyguladıkları baskının bir bölümünün, ezilenler içinden seçtikleri uşaklar aracılığıyla kendilerine de uygulanmasına razı olmasalardı eğer, içerdiği bütün o disiplinle, kendiliğinden tepkilerin boğulmasıyla, kinik kuşkuculukla ve o köreltici kumanda şehvetiyle birlikte yönetici kliğin öz-egitimi de imkansızlaşır. Sınıflar arasındaki psikolojik mesafenin nesnel ekonomik farklılıktan çok daha az olmasının nedeni de budur elbet... Baş aşağı dünya, kendi kendini sürdürür. Tahakküm hükmedilenlerce yayılıyordur.”⁹⁹

Yukarıda alıntılanan parçada görülebileceği gibi, Adorno’nun Marksizm ile bağının en kuvvetli olduğu yerlerden biri de etik alanıdır. Ancak Adorno’nun sözünü ettiği, hiyerarşik bir etik değil, bilakis teolojik ahlâktan en uzak olmaya çalışan, akla ve hakikate dayalı bir etiktir. Adorno’ya göre efendi ahlâkı ne kadar kötüyse, köle ahlâkı da bir o kadar kötüdür. Ahlâk modeli, her tür ahlâksızlığı kendi elleriyle üretmektedir.¹⁰⁰ Bu nedenle Adorno, Marksizmi bir ahlâk modeli olarak görmekten kaçınarak onun ahlâki değerlerini, bir sistematiğe ya da modele bağlı olacak şekilde değil, olduğu gibi kabul eder. Bu anlamda Marksist toplum kuramı, ahlâki açıdan düşünüldüğünde de Adorno’nun en yakın durduğu düşünce olmaktadır. Diğer yandan Marksist toplum kuramının etik boyutunu benimseyen Adorno, estetik teori söz konusu olduğunda bütünüyle sahiplenici bir çizgi içinde yer almaz. Bu nedenle Adorno, Marksist estetik ve Marksist edebiyat eleştirisi ile arasına hep bir mesafe koyar. Ancak bu noktada, Marx’ın ‘estetigi’ ile Marksist estetigi bir ve aynı kabul etmenin doğru olmayacağı dikkate alınmalıdır.

⁹⁹ ADORNO, Theodor, **Minima Moralia**, s. 188.

¹⁰⁰ A.g.k., s. 192.

Estetik ve sanat konularında Marx'ın külliyatı içinde, doğrudan düşüncelerini ortaya koyduğu yerler pek azdır. Düşünürün sanatlarla ilgili olduğu ve özellikle iyi bir edebiyat okuru olduğu bilinmektedir. Buna rağmen gerek erken dönem metinlerinde gerekse geç dönem metinlerinde estetiğe ve sanata dair görüşleri ancak değinme olarak yer bulabilmiştir. Marx'ın hatları belirginleştirilmiş, sınırları çizilmiş bir sanat kuramı oluşturmamasına karşın, başta çalışma arkadaşı Engels olmak üzere, Troçki ve Lenin gibi Marksistlerin sanat yazıları, onun dizgesinden hareket ederek, belirli bir Marksist estetik kuramın oluşmasında etkili olmuşlardır.

Marx, *Grundrisse* adlı çalışmasının girişinde, sanatı Antik Yunan düşünce dünyası üzerinden, doğa ile toplum ilişkisi doğrultusunda değerlendirir. Yunan sanatının gelişimine bakarak, sanatsal alandaki tüm gelişimlerin, toplumsal alandakilerle doğru orantılı biçimde ilerlemediğini ifade eder. Bu bakımdan, sanatçıdan, sanatsal anlamda gelişmiş bir imgelem bekleyen toplumun kendisi olamaz. Sanatçı bu imgelemi doğadan edinir. Doğa ile toplum arasındaki, sanatçı tarafından dolaymlanan bu çelişki, sanatsal gelişimin temellerini atmış bulunur. Öyleyse Marx'a göre bakılması gereken yer bu çelişkinin kendisidir.¹⁰¹ Böylelikle Marx, sanatsal ilerlemenin koşulu olarak da, diyalektik bir anlayışın varolmasına dair zorunluluğu ortaya koymuştur. Marksist estetiğin, sanat yapıtının diyalektik biçimde oluşturulmasının gerekliliğine dair edindiği anlayışın kaynağının Marx'ın bu görüşlerinde bulunduğu söylenebilir.

Marx'ın estetik duruşu ve edebiyat sosyolojisi, ekonomik ve sınıfsal ilişkilerden asla bağımsız olarak düşünülemez. Ekonomik güçler ile üretim ilişkileri, toplumun ekonomik yapısını da belirlemektedir. Marx bu yapıyı yine bilinç meselesi üzerinden çok anlamlı bir biçimde ele alır. Bu nedenle, toplumun ekonomik yapısı, politik, dini, ahlâki olduğu kadar, estetik formları da içermektedir. Marksist ideolojinin görevi ise, yönetici sınıf ile diğer sınıfların ilişkisine tüm bu formlar açısından bakmaktır. Bu dizge içinde Marx, sanatın toplumun üst-yapısı olduğu görüşünü taşır. Bu yapı içinde

¹⁰¹ MARX, Karl, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, s. 107-108.

edebiyatı anlamak, toplumsal sürecin tamamını bu yapı içinde değerlendirmek demektir.¹⁰²

Öte yandan Marksist edebiyat eleştirisinin mekanik biçimde metinden ideolojiye, toplumsal ilişkilere ya da üretici güçlere hareket eden bir forma sahip olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Marksist eleştiri tüm bunları toplumun dereceleri olarak bir bütünlük içinde ele alır, çünkü edebiyat her ne kadar üst-yapının bir parçası olsa da ekonomik temelin tam bir yansımasını sunmaz.¹⁰³ Öte yandan sanatın bir ideoloji olarak kurulumu ya da bir ideolojinin tahakkümü içinde işletilmesi konusu sorunlu görünmektedir. Bu bakımdan eleştirel teori, Marksist estetiğin toplumsal sürecin derecelerini bir bütünlük içinde ele almasına karşı çıkmazken, sanatın kendisinin bir ideolojiye dönüşmesi noktasına şiddetle itiraz etmektedir.

Marksist estetiğin sanata bir ideoloji olarak yaklaşması iki temel sorunsal çerçevesinde şekillenmektedir. Bunlardan ilki, sanat ve onun estetik etkisi için üretilen ideolojik bir modelin nasıl açıklanabileceği sorusu iken ikincisi ise ideolojik sınıf çatışması içinde sanatçının sınıfsal konumunun nasıl açıklanıp analiz edilebileceği meselesidir. Yukarıda sözü edilen ilk sorunsalı aşmak için Marksizm, bir ideoloji olarak kendi estetiğini kurmaya ve bunu sanata ve sanatsal üretime uygulamaya çalışmıştır. Benzer biçimde Lessing, Hegel ve Valery'nin yapmaya çalıştığı gibi. Sanatçının sınıfsal konumunun sanat yapıtına etkisi söz konusu olduğunda ise bu Marksist estetik, teori ile pratik arasındaki ekonomik temelli ilişkiye bağlanmaktadır. Dolayısıyla, Marksist estetik buradan hareketle, sınıf çatışmasının aşılmasına, sanat üzerinden yeni bir bilgi ve *praxis* alanı açmaktadır.¹⁰⁴

Frankfurt Okulu düşünürleri, özellikle bu iki sorunsaldan dolayı, Marksist estetiğin sanat toplum ilişkisindeki işletimine mesafeli durmaktadırlar. En temelde, estetik teori, daha önce birçok defa değinildiği gibi, ideoloji düşüncesinin kendisine

¹⁰² EAGLETON, Terry, **Marxism and Literary Criticism**, Methuen&COLTD, London, 1976, s. 5.

¹⁰³ A.g.k., s. 9.

¹⁰⁴ BALIBAR, Etienne – MACHEREY, Pierre, “On The Literature as an Ideological Form”, **Contemporary Marxist Literary Criticism** içinde, Der: Francis Mulhern, Longman, New York, 1992, s. 35.

ve bununla beraber doğal olarak Marksizmin ideoloji olarak kurulumuna karşı çıkmaktadır. Sanatsal alanda ise ideolojiye yöneltile eleştiri biraz daha keskinleşir. Adorno, sanat eleştirisi ile ilgili olarak “eğer eleştirmenler sonunda kendi sahalalarında (sanat) yargıda buldukları şeyi anlamaz olmuşlarsa ve propagandacı ya da sansürcü durumuna düşmeyi hevesle kabul ediyorlarsa, mesleğin o eski namussuzluğu gerçekleşiyor demektir”¹⁰⁵ ifadesini kullanıyor.

Sanatçının sınıfsal konumunun önemi konusuna gelince ise, eleştirel teori tavrını bir kez daha toplumsal pratikten değil, sanatsal işlevden yana koyuyor. Adorno, müzik üzerinden düşündüğünde kompozitörlerin kendi toplumsal sınıfları ile olan bağını, kısmen ortaya koydukları sanat yapıtlarına yansıyabileceğini, fakat asıl bakılması gerekenin, sanatçının bireysel olarak kendi hakikatini ve toplumsal hakikati sanat yapıtına yerleştirmesi olduğunu düşünüyor.¹⁰⁶ Bununla beraber, sanat yapıtının işlevi konusunda Adorno, Benjamin’e belirli bir ölçüde ve daha önemlisi Bertol Brecht’in bu konudaki Marksist duruşuna karşı çıkmaktadır. Bu açıdan Adorno her zaman, Benjamin’in Brecht¹⁰⁷ ile kurduğu yakınlıktan rahatsız olmakta ve arkadaşını bu nedenle eleştirmektedir. Adorno’nun bu konudaki en önemli itirazı sanat yapıtına bir ideolojinin hizmetine sunulacak şekilde pratik bir işlev yüklenmesine yöneliktir. Adorno, böylelikle Stravinsky’nin müziğini neredeyse Faşist propagandaya hizmet edebilecek kadar gerici ve ideolojik bulduğu için eleştiriyorsa¹⁰⁸, benzer biçimde Brecht’in tiyatrosunu da fazla ideolojik gördüğü için eleştirdiği söylenebilir.

Frankfurt Okulu’nun Marksist estetiğe olan mesafeli duruşunun da gösterebileceği gibi, eleştirel teorinin başlıca itirazı, daha önce de belirtildiği gibi, Marksizmin bir ideoloji olarak temellendirilmesine ve bunun yanı sıra, içine kapalı bir sistematik

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor, **Edebiyat Yazıları**, Çev: Sabir Yücesoy – Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 161.

¹⁰⁶ ADORNO, Theodor, **Introduction to Sociology of Music**, Çev: E. B. Asthon, Continuum Publ., New York, 1989, s. 9.

¹⁰⁷ Adorno’nun sanat yapıtının işlevi konusuyla ilgili, Benjamin ve Brecht’le olan tartışması ilgili bölümde ele alınacaktır.

¹⁰⁸ ADORNO, Theodor, **Philosophy of Modern Music**. Çev: Anne G. Mitchell - Wesley V. Blomster, Continuum Publ., London, 2004, s. 136.

içinde biçimlendirilmesine yönelmektedir. Frankfurt Okulu'nun kendine özgü Marksizmini belirleyen en önemli unsurlardan biri bu sistemsellikten kaynaklanan dizgesel uzaklıktır. Bu nedenle Frankfurt Okulu düşünürleri her zaman, Marksizmin tarihsel, toplumsal ya da siyasi her tür olguyu açıklayacak bir dil geliştirmesine ve buna bağlı olarak, içine kapalı bir sistematığe dayandırılarak bilimsel bir zemine oturtulmasının karşısında olmuşlardır. Frankfurt Okulu'nun bu eleştirel Marksizm anlayışı, bu nedenle, çeşitli Marksizmleri olduğu kadar, kimi zaman, örtük biçimde de olsa Marx'ın kendi düşüncelerini de sorgulamaya ve eleştirmeye açık bir yapıya kavuşabilmiştir.

Öte yandan, Marksist bir okul olarak Frankfurt Okulu, Marksizmden ve Marx'tan hiçbir zaman kopmamış, her zaman Marksist terminoloji içinde iş görmüş ve Marksist toplum kuramının etkilerini taşımayı sürdürmüştür. Bu durum, eleştirel teori içindeki, tam olarak çelişki şeklinde adlandırılmayacak, fakat düşünce zenginliğinin eleştireliliğinin bir getirisi olarak kabul edilebilecek git-geller yaşanmasına neden olmuştur. Bu nedenle, Frankfurt Okulu düşünürlerinin, her birinin Marksist toplum kuramına ve onun etkilerine karşı aynı yer ve mesafede durduklarını ileri sürmek güç görünüyor. Özellikle Theodor Adorno'nun, eleştirel teori içindeki Marksist duruşun en farklı yansımasını taşıyan düşünürlerden biri olarak durduğu söylenebilir. Eleştirel teorinin, kavramsal altyapısından ve kimi zaman da düşünürlerin kendi ilgi ve tutumlarından kaynaklanan bu yorum farklılıkları, Frankfurt Okulu düşünürlerin kendi aralarında, çeşitli tartışmalara, görüş ayrılığına ya da görüş birliğine uzanarak, teorinin kendi içindeki zenginliğinin artmasını sağlamıştır.

2.2. Frankfurt Okulu Düşünürleri ile Adorno'nun Karşılaştırılması

Frankfurt Okulu sosyal bilimlerde artık, belirli bir anlayışa işaret eden bir düşünce akımının adı olarak anlaşılrsa da, bu akımın temsilcilerinin bireysel ya da Enstitü içindeki kolektif çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, sarsılmaz tek bir organizmadan söz etmek, bu düşünürler arasındaki çeşitli fikir ayrılıklarını veya eğilimlerindeki farklılıkları yadsımakla sonuçlanacaktır. Frankfurt Okulu'nun benimsediği eleştirel Marksist duruş çerçevesinde, bir düşünce akımı olarak onu bir yere koymak zor değildir, fakat gerek Marksizmin algılanışında, gerekse Okul içindeki farklı eğilimlerin toplumsal sorunlara yöneltilmesinde, varolan ince ayrımları ve bununla beraber, düşünürler arasındaki kimi tartışmaları ortaya koymak bir zorunluluk teşkil etmektedir. Eleştirel teorinin kavramsal temellerinin gösterilmesinde son olarak, Adorno'nun Frankfurt Okulu'nun temsilcisi olan veya onunla düşünsel ya da kurumsal anlamda yakın ilişkide bulunan bazı düşünürler ile yan yana getirilmesine çalışılacaktır.

Söz konusu karşılaştırma edimi, yan yana getirilen iki düşünürün, farklı alanlardaki, konulardaki, eğilimlerindeki veya yaklaşım biçimlerindeki ayrılıkları, yakınlıkları sıralamak yerine, eleştirel teorinin kavramlaştırılmasında önemli kabul edildiği için seçilmiş olan bazı konulardaki görüşlerinin aktarılması çerçevesine yerleştirilecektir. Bu doğrultuda, öncelikle Adorno'nun, Frankfurt Okulu temsilcileri içinde düşünsel anlamda en yakın durduğu düşünür olan Horkheimer ile karşılaştırılması, modern öznenin eleştirisi bakımından gerçekleştirilecektir. Düşünürlerin, Aydınlanma ve modernliğe yaklaşımlarında temel teşkil eden modern özne, modern akıl konuları bakımından yan yana getirilmeleri, hem eleştirel teorinin kaynaklarının serimlenmesi hem de ilgili konunun tartışılmasını içeren ileriki bölümlere zemin oluşturması bakımından faydalı olacaktır.

Bunu takip eden alt bölümde, Herbert Marcuse, kültür endüstrisi ve geç kapitalizm tartışmaları üzerinden ele alınacaktır. Bu bağlamda, Adorno'nun temas ettiği kültür endüstrisi, kitle kültürü, toplumun endüstrileşmesi, kültürün

dönüştürülmesi gibi konular, Marcuse'nin geç kapitalizm kavramı aracılığıyla sanat konusuna bakışı doğrultusunda değerlendirilecektir.

Son olarak ise, Frankfurt Okulu'nun tam olarak bir temsilcisi olmamasına rağmen, gerek Enstitü'yle ve eleştirel kuramla gerek Okula bağlı düşünürlerin önemli kısmı ile kimi yakınlıklar taşıyan ve buna ek olarak Adorno ile hatırı sayılır bir dostluk ilişkisi olan Walter Benjamin ele alınacaktır. Ancak, önceki alt bölümlerde olduğu gibi bu kısım da, iki düşünürün her açıdan karşılaştırılması gibi, başlı başına ayrı bir araştırma nesnesi olabilecek, bir işe girişmek yerine, sanat yapıtının üretimi konusunun irdelenmesiyle kendisini sınırlı tutacaktır.

2.2.1. Horkheimer ve Modern Öznenin Eleştirisi

Frankfurt Okulu düşünürleri içinde Adorno ile fikirce en uyum içinde olan düşünürün Max Horkheimer olduğu söylenebilir. Adorno ve Horkheimer'in birlikte kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eser, hiç şüphe yok ki, eleştirel teorinin en önemli metnidir. Bununla birlikte Adorno, *Minima Moralia* eserini, Max Horkheimer'e ithaf ederek, aralarındaki gerek düşünce anlamında gerekse dostluk anlamında varolan bu güçlü bağı bir kez daha görünür kılmıştır.

Bu iki düşünürün birlikte ve bireysel olarak gerçekleştirdikleri çalışmalarında, eleştirel teorinin gelişimi doğrultusunda sundukları yaklaşım biçimi, toplum ve düşünce tarihinin yeniden değerlendirilme çabası olarak okunabilir. Bu çaba beraberinde, idealizmin özellikle de materyalist anlayışla temas noktasında bir yeniden değerlendirilmesinin yapılmasını ve içine Kant'ın, Hegel'in ve Marx'ın da ağırlıklı olarak dahil olduğu, yeni bir felsefe tarihi ortaya koyma deneyimini getirmiştir. Ancak, eleştirel teorinin bu çabasının, varolan felsefe tarihini değillemek şeklinde değil, onun burjuva toplumunca algılanışının ortaya konulması biçiminde anlaşılması gerekmektedir.

Felsefe tarihinin burjuva toplumunca algılanışı, Aydınlanma düşüncesinin de etkisiyle insan ile doğa arasındaki ilişkiyi hiyerarşik bir boyutta ele almıştır. Bu anlayış çerçevesinde kurulan özne – nesne ilişkileri, akla atfedilen anlam ve toplumsal tarihin diyalektik kavranışına uzanan yöntemsellik, eleştirel teorinin en temel uğraş alanlarından biri olmuştur. Adorno ve Horkheimer'in eleştirel teorinin hatlarını çizerken hareket ettikleri nokta da, Aydınlanmacı ve modern anlamdaki aklın bu kavranışının eleştirisidir.

Söz konusu eleştirinin gerçekleştirme biçiminin, Adorno ve Horkheimer'in düşünce sistemleri içinde koşutluk gösterdiği söylenebilir. Buna karşın, bu iki düşünür arasında, özellikle de felsefe tarihinin tekrar yorumlanması aşamasında kimi farklılıkların varolduğu görülmektedir. Eleştirel teorinin bu iki önemli kuramcısının

arasındaki minimal ayrımlar, Kant ve Hegel okumalarında biraz daha görünürlük kazanmaktadır. Nihayetinde ise Adorno ve Horkheimer'in burjuva topluma yönelen projeleri, Aydınlanma ve modernlik eleştirisinde vücut bularak, eleştirel teorinin ortaya koymuş olduğu kendine özgü diyalektik yaklaşımında uyuma ve bütünlüğe ulaşmıştır.

Horkheimer'in Kant ve Hegel okumalarında, Adorno'ya kıyasla daha keskin bir tavır takındığı söylenebilir. Horkheimer, Marksist toplum kuramındaki Hegelci temellerin kavranmasına yönelttiği araştırmalarında, Kant'ın etkilerini görmekte ve göstermekte hep ısrarcı olmuştur. Horkheimer, Kant'taki numen ile fenomen ya da pratik akıl ile saf akıl gibi ikilikleri kabullenmemekle birlikte, bireyciliğe dayanan Kantçı vurguyu içselleştirerek, kendi diyalektiğini bu çizgi doğrultusunda ortaya koymaya çalışmıştır. Horkheimer'in düşüncesinin temeline yerleştirdiği bu Kantçı vurgu, onun diğer Marksistlerden ayrılma noktasını da belirginleştirmiştir.

“Horkheimer'in Kant'ı okuması onun bireyliğin önemi konusundaki duyarlılığını artırmıştır. Horkheimer, bireyliği, totalitenin istemi karşısında hiçbir zaman bütünüyle vazgeçilemeyecek bir değer saymıştır. Kant'ı bilmesi, öte yandan, Ortodoks Marksistlerin savunduğu kopyacı algılama teorisini benimsemesine meydan vermeyecek olan idrak'ı oluşturan etkin öğelerin önemini kavramasında da rol oynamıştır.”¹⁰⁹

Öte yandan Horkheimer, Kant'ın ileri sürdüğü, irade ve bilgi, pratik akıl ve saf akıl arasındaki ikiliklerin kaldırılabilmesi ve hatta kaldırılması gerektiği düşüncesini benimseyerek, Hegel'in yaptığı Kant eleştirisi ile kendisi arasında bir uzlaşma varmıştır. Ancak, Horkheimer'in Hegel'deki Kant eleştirisi ile olan bu yakınlığı, Hegel'in metafiziğinin tümünden bir kabulünü beraberinde getirmemektedir. Aksine Horkheimer, Hegel metafiziğindeki bütüncül hakikat fikrine, bilginin sonsuz öznenin bilgisi olduğu fikrine ve her şeyden önemlisi özne ile nesne arasında kurulan

¹⁰⁹ JAY, Martin, **Diyalektik İmgelem**, s. 75.

özdeşlik fikrine karşı çıkmıştır.¹¹⁰ Özne ile nesnenin özdeşliğinin reddi aynı zamanda akıl ile maddenin özdeşliğinin de reddine uzanır. Dolayısıyla Horkheimer de Adorno'nun yaptığı gibi, Hegel'in özdeşlik kuramını tümüyle yadsımaktadır.

Horkheimer için, diğer taraftan, Marksizm içindeki Hegelci kökenleri incelemek elzem görünmektedir. Bu bakımdan, Horkheimer'in, yine Adorno'yla fikir birliği içinde olarak, Hegel sistemini tümüyle yadsıdığı söylenemez. Horkheimer'e göre özellikle Hegel'in idealizme kazandırdığı ivme ve diyalektiği kullanım biçimi onun en önemli başarılarından biri sayılır. İdealizm, Hegel'le beraber artık, toplumsal felsefe biçimini kazanmıştır.¹¹¹ Toplumsal bir felsefe anlayışının yavaş yavaş oluşturulmasıyla beraber, burjuvazi felsefesinin içinde, Marksist anlamda, sınıfsal ayrımlar ve sınıf çatışmaları gösterilebilir hale gelmiştir. Fakat Horkheimer'e göre de, Hegel diyalektiğinin işletiminin kudreti, burjuvazi ile proleterya arasındaki çelişkinin gösterilmesinde veya aşılmasında yetersiz kalmıştır.¹¹²

Horkheimer'de Hegel eleştirisinin temelini oluşturan unsurun, akla atfedilen anlam, başka bir deyişle aklın mutlak biçimde özne olarak kurulumu olduğu ifade edilebilir. Burjuva düşüncesince aklın bir özne olarak kurulması ve buradan hareketle aklın araçsallaştırılması konusu, Horkheimer'in modernlik eleştirisinin bir mihenk taşı sayılabilir. Bu doğrultuda Horkheimer, önemli yapıtlarından birisi olan *Akıl Tutulması*'na öznel akıl tanımlama ve farklı akıl biçimleri arasındaki ayrımları gösterme girişimi ile başlar.

Horkheimer, en başta, akıl teriminin anlamlandırılmasının zorluğuna işaret ederek, tek bir akıl tanımının yapılmasının olanaksızlığına değinir. Bu durum daha ilk adımda, öznel akıl ile nesnel akıl arasında bir ayrım yapılmasının zorunluluğuna uzanır. Horkheimer'e göre, akla uygun davranışları nihai olarak mümkün kılan kuvvet, sınıflandırma, çıkarsama ve tümdengelim yeteneğidir. Düşünme aygıtının bu soyut işleyişi, onun tarafından, öznel akıl olarak adlandırılır. Öznel akıl, en temelde

¹¹⁰ A.g.k., s. 76.

¹¹¹ HORKHEIMER, Max, **Between Philosophy and Social Science**, Çev: G. Frederick Hunter – Matthew S. Kramer – John Torpey, The MIT Press, Massachusetts, 1993, s. 3.

¹¹² A.g.k., s. 203.

araçlar ve amaçlar ile ilgilidir. Bu nedenle, en baştan belirlenen amaçlar için, hangi araçların uygun olup olmadığını sorgular. Öznel akıl bu özelliği gereğince, bir amacın öznel kazanç veya çıkarımlardan bağımsız olarak, kendi taşıdığı erdemleriyle akla uygunluk durumundan her zaman uzak kalmaktadır. Böyle bir akıl anlayışının ise, kendi doğasından ya da işleyişinden bağımsız olarak toplumsal bir düzenin bütünsel iyiliği için işletilmesi olanaklı görünmemektedir. İşte Horkheimer'e göre son yüzyıllarda hakim olan derin toplumsal değişimlerin temelinde, böyle bir öznel akla hakimiyet tanınması yatmaktadır.¹¹³

Nesnel akıl ise, Horkheimer tarafından, öznel aklın araçlar ve amaçlar ile kurduğu bağı da içermekle beraber odak noktasını yalnızca buradan almayan, erdemlerle de ilişki kurabilen bir akıl biçimi olarak görülür. Nesnel akıl, bu biçimiyle, Antik Yunan felsefesinin ve hatta Alman idealizminin üzerine kurulduğu akıl kavramıdır. Bu kavram, insan ve onun amaçları da dahil olmak üzere, bütün varlıkları kapsayan bir sistem oluşturmayı amaçlamakta ve böylelikle insan hayatının akla uygunluğunu belirleyen bir temel oluşturma özelliğini taşımaktadır.¹¹⁴ Nesnel aklın, özneliği de içinde barındırması özelliğinden dolayı Horkheimer, bu iki akıl kavramını birbirinden ayırır fakat onları bir karşıtlık ilişkisi içinde değerlendirmekten ise kaçınır.

“Bu iki akıl kavramı arasındaki ilişki sadece bir karşıtlık ilişkisi değildir. Tarihsel olarak, aklın hem öznel hem de nesnel yönleri başından beri varolmuştur ve birincinin ikinciye egemen oluşu uzun bir sürecin sonunda gerçekleşmiştir. Logos ya da ratio terimlerinde taşıdığı asıl anlamıyla akıl, her zaman özneyle, onun düşünme yetisiyle bağıntılıydı. Akılı adlandırmak için kullanılan bütün terimler öznel ifadelerdi; örnekse, Yunanca'daki akıl terimi, 'konuşmak' anlamına gelen ve bu anlamda öznel bir yetiyi, konuşma yetisini adlandırmak için kullanılan sözcükten türemiştir.”¹¹⁵

¹¹³ HORKHEIMER, Max, **Akıl Tutulması**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 55.

¹¹⁴ A.g.k., s. 56.

¹¹⁵ A.g.k., s. 57.

Nesnel akla dayalı felsefi sistemler, daima bir mutlak hakikat iddiasında olurlar ve bu bağlamda her şeyi kapsayıcı sistematik bir yapı arayışına girerler. Horkheimer'e göre nesnel akıl, bu nedenle, inanca ve dine dayalı gelenekleri hepten yıkarak, bunların yerine kendisini benzer bir gelenekçilik içine yerleştirmeye çalışır. Böylece nesnel aklın mitolojiye karşı giriştiği saldırı öznel aklıkinden daha keskindir.¹¹⁶ Aydınlanmacı akıl ise saldırıyı en üst noktasına erişmiştir, çünkü en başından beri Aydınlanmanın hedefi, araçsallaştırılmış bir rasyonalizme ulaşmak olmuştur.¹¹⁷ Horkheimer için, aklın hem öznel hem de nesnel özelliklerinin araçlar ve amaçlar doğrultusunda kullanımı, nihayetinde aklın kendisinin araçsallaştırılmasına dönüşmekle sonuçlanmıştır. Aydınlanma ve modernlik açısından düşünüldüğünde, Horkheimer, aklın araçsallaştırılmasının günahını iki yaklaşım biçiminde arar: Pragmatizm ve pozitivism.

“Özerkliği kalmayan akıl bir araç haline gelmiştir. Öznel aklın pozitivism tarafından öne çıkarılan biçimselci cephesinde, nesnel içerikle bağıntısızlığı vurgulanır; pragmatizmin öne çıkardığı araçsal cephesinde ise, kendi dışında belirlenmiş içeriklere teslim oluşu belirginleşir. Akıl bütünüyle toplumsal sürece boyun eğmiştir. Aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde egemenlik kurulmasında oynadığı rol, tek ölçüt durumundadır.”¹¹⁸

Daha önce de belirtildiği gibi Horkheimer, modern duyarsızlığın temeli olarak en çok pragmatizm ve pozitivismi eleştirir. Aydınlanma dönemiyle beraber, nesnel akıldan öznel akla doğru uzanan geçiş rastlantısal kabul edilemez. Aydınlanmacı öznel aklın temelinde ise yine bu iki anlayış yatmaktadır. Aklın araçsallaştırılması ile sonuçlanan öznel akıl düşüncesi, her tür araçsallaştırmanın olduğu gibi, pragmatist düşüncenin de hizmetine sunulmuştur.

¹¹⁶ A.g.k., s. 61.

¹¹⁷ BRONNER, Stephen Eric, *Of Critical Theory and its Theorists*, Routledge, New York, 2002, s. 81.

¹¹⁸ HORKHEIMER, Max, *Aklın Tutulması*, s. 67.

Horkheimer'e göre pragmatizm, en başından itibaren doğruluğun mantığının yerine, olasılığın mantığını geçirmekten yana olmuştur. Pragmatist anlayışta bir düşünce ancak sonuçları ile anlam kazanabilmektedir.¹¹⁹ Pragmatizm, daima, her türlü kavrayışı eyleme dönüştürme çabası içindedir. Dolayısıyla onun en önemli amacı, kendisinin de en sonunda pratik bir etkinliğe dönüşmesidir. Bu bakımdan pragmatizm, doğruluk, hakikat gibi değerleri, zihinsel kategoride görmekten çok, davranış alanında görmeye çalışan bir doktrin halini almıştır.¹²⁰ Pragmatizm, burjuva toplumu düşünüldüğünde, dinin kendisini de pragmatikleştirerek egemen bir kilise felsefesi ortaya çıkmasına neden olmuştur. Horkheimer için, nesnelci felsefede de, öznelci felsefede de, pragmatizmin işlevi aynıdır; gerçekliği eleştirmek yerine onu ele geçirmek ve böylelikle tahakküm oluşturmak.¹²¹

Pozitivizm söz konusu edildiğinde ise, aklın kullanımı ya da araçlaştırılması bakımından, pragmatizmin tahakküm kurma işlevi benzer biçimde burada da korunmaktadır. Horkheimer pozitivizmin, bilimsel saydığı kimi ilkelerin veya yöntemlerin, neden bilimsel olduklarını açıklayamadığını düşünür.¹²² Bu anlamıyla Horkheimer, pozitivizmi pragmatizmden çok da uzak görmez. Ona göre pozitivizm, özerk bir felsefeyi ve felsefi bir hakikat kavramını yadsımakla beraber, bilimin kendisini de tarihsel gelişmelerin rastlantısallığına mahkum etmektedir. Oysa bilim, toplumsal sürecin bir ögesidir. Pozitivizm, bu nedenle toplumu, toplumsal eleştirilerin her zaman suçlandığı veya reddedildiği bir koşullanmaya bağımlı kılarak, onu her türlü düşünsel direnme aracından yoksun bırakmıştır.¹²³ Pozitivist deneysel doğrulama ilkesi, kendi dışındaki tüm diğer felsefi ilkeleri dogmatik ya da akıldışı olmakla suçlamaktadır. Böylelikle Horkheimer'in işaret ettiği üzere, pozitivizm kendisini ancak bir ideoloji olarak açığa çıkarabilmektedir.

¹¹⁹ A.g.k., s. 83.

¹²⁰ A.g.k., s. 87.

¹²¹ A.g.k., s. 89.

¹²² POZZOLI, Cladio, **L'utopia possibile: Per una Critica della Follia Politica**, Ruscono Libri, Milano, 1992, s. 101.

¹²³ HORKHEIMER, Max, **Akıl Tutulması**, s. 105.

“Pozitivistler bilimi fizikte ve çeşitli dallarında uygulanan kural ve işlemlere indirgerler; meşru yöntemler olarak fizikten soyutladıkları ilkelerle uyum içinde olmayan her türlü teorik çabadan bilim adını esirgerler. Burada, tüm insan doğruluğunun bilim ve kültür olarak ikiye bölünmesinin de bir toplumsal ürün olduğu görülmelidir; bu bölünme, üniversitelerin örgütlenmesiyle ve bazı felsefi okulların, özellikle de Rickert ve Max Weber okullarının öne çıkmasıyla uç noktasına götürülmüştür.”¹²⁴

Horkheimer’in pozitivizm eleştirisindeki vurgu, bilimin kendisinin dahi tahakküm altına alınarak aklın bütünüyle araçsallaştırılması noktasında yoğunlaşırken, Adorno’nun pozitivizme ve modern akla yönelen eleştirilerine hayli yaklaşmaktadır. Her iki düşünürde de aklın egemenliğinin bir ideolojiye dönüştürülmesi konusu, bu aydınlanmacı aklın özne – nesne ilişkisinde kurduğu mutlak özdeşliğin eleştirilmesinde birliğe ulaşır. Aydınlanmacı ve modern akıl, toplumu, insanı ve dahası doğayı tahakküm altına alır.

Adorno, *Minima Moralia*’da, Aydınlanmanın nesnel eğiliminin imgelerin insanlar üzerindeki egemenliğini geri almak olduğunu fakat bu nesnel eğilimin öznel karşılığını asla bulamadığını yazar. Ona göre, Aydınlanmacı düşünce imgelerden kurtulma yönünde ilerlemiyordu fakat, insanların birbirleriyle ve eşyayla ilişkilerinin git gide soyutlaştığı bir ortamda, soyutlama yeteneğinin kendisini ortadan kaldırıyordu. Başka bir deyişle Adorno için, modern aklın düşünce ve bilgi ile kurduğu ilişki, temsilin kendisinin temsil edilene üstünlüğü ile sonuçlanmasına ve bunun da kitle içinde eriyip kaybolmasına açılıyordu.¹²⁵

Aynı noktada Horkheimer modern aklın, kitle kültürü içinde çelişkilerini kurumsallaştırarak adeta bir ikiyüzlülüğe dönüştüğünü düşünür. Toplumda bunun görünümü, kitle kültürü ile kültür endüstrisi kavramlarında yansımaları bulur. Horkheimer kitle kültürünü, kültür endüstrisi tarafından üretilen yapay bir popülerliğin alanı olarak değerlendirir. Sanatın ve kültürün popülerlik içinde halk

¹²⁴ A.g.k., s. 106.

¹²⁵ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, s. 145.

eğlencesi olarak sunulması kültür endüstrisinin manipülasyonundan ibarettir, fakat popülerlik, doğrudan doğruya kitlelere değil, onların temsilcilerine ve başka toplumsal tabakalara bağlıdır.¹²⁶ Bu bakımdan da, ona göre modern insan, idealist on dokuzuncu yüzyıl insanından daha ikiyüzlü bir siniklik içerisindedir. Sanat, dostluk, din gibi şeylerden söz eden bir ses, bir anda ilaç ya da sabun reklamına dönüşmektedir. Kitle kültürünün ürettiği şablonlar, modeller, toplumsal yaşayışın her alanında içeriksiz birer kalıp olarak yer alırlar. Horkheimer'e göre modern aklın ürettiği kalıplar artık doğayı tümüyle tahakkümü altına almış, hatta onu ortadan kaldırma noktasına ulaşmıştır. Modern akıl çağında insan ile doğa ilişkisinin düştüğü durumu Horkheimer, aşağıda alıntılandığı şekliyle ortaya koyuyor;

“Bu modeller, bir dereceye kadar, kitle kültürünün öteki parçalarının, özellikle de film sanayisinin gerekleriyle eşgüdümendirilmiştir... Bir zamanlar sanatın, edebiyatın ya da felsefenin amacı varlıkların ve hayatın anlamını açıklamak, dilsiz olan her şeyin sesi olmak, doğaya acılarını anlatması için bir dil vermektir; başka bir deyişle, gerçekliği asıl adıyla çağırmaktır. Bugün doğanın dili koparılmıştır. Bir zamanlar, her sözün, çılgınlığın ya da jestin içsel bir anlamı olduğuna inanılırdı; bugünse hepsi sıradan bir olay, bir rastlantı olarak görülmektedir. Göğe baktıktan sonra, babasına ‘Baba, Ay neyin reklamı acaba?’ diye soran çocuk, biçimsel akıl çağında insanla doğa ilişkisinin düştüğü durumun tipik bir göstergesidir... Doğa her türlü içsel değer ya da anlamdan arındırılmıştır.”¹²⁷

Horkheimer, Aydınlanma çağında modern aklın etkisiyle insan ile doğa ilişkisinin içine düştüğü durumun kaynağını, batı uygarlığının egosunda aramaya yönelir. Çünkü ona göre, tüm batı uygarlığının tarihi, egonun gelişmesinin tarihi olarak da okunabilir. Yönetenlerin egosu iktidar aracılığıyla sürekli şişip gelişirken, yönetilenler de ‘efendi’lerini yüceltmeye devam ederek egonun bu işlevini içselleştirmişlerdir. Görüldüğü gibi Horkheimer, bu noktada, sadece iktidarın egosunu değil, tahakkümü içselleştiren toplumun egosunu da suçlamaktadır.

¹²⁶ HORKHEIMER, Max, “Yeni Sanat ve Kitle Kültürü”, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, Çev: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 500.

¹²⁷ HORKHEIMER, Max, **Aklın Tutulması**, s. 125.

Horkheimer'in ifade ettiğine göre, her öznenin içindeki ego, yöneticisinin temsilcisi durumundadır. Bu nedenle ego kavramı hiçbir zaman toplumsal tahakkümün izlerini silememiş, bilakis bunun kendisinden beslenme yolunu seçmiştir.¹²⁸

Aklın doğaya karşı egemenliği ve üstünlüğü konusunun kaynağında ise Horkheimer, yine ego kavramını görür. Egonun birincil amacı, arzulara, tutkulara ve başka bir deyişle insanın içindeki doğaya hakim olmaktır. Horkheimer'in doğanın modern akıl tarafından nesneleştirilmesine itirazını daha keskin bir biçimde dile getirdiği gibi, "Ego, doğaya egemen olandır... Doğa, akıl tarafından konulmuş bir amacı ve dolayısıyla hiçbir sınırı olmayan mutlak sömürünün nesnesidir."¹²⁹

Horkheimer'in 'akıl tutulması' deyişi ile asıl vurguladığının ego ile doğa arasında kurulan bu diktatörlük ilişkisi olduğu söylenebilir. Adorno da, Horkheimer'in modern akıldan duyduğu rahatsızlığı benzer biçimde taşır. Her iki düşünür de, batı uygarlığının egosunun bu denli genişlemesini, modern aklın kurulumuna ve akıl ile doğa ikiliğinin ortaya çıkarılmasına, kısacası Descartes'a¹³⁰ kadar dayandırırılar. Aydınlanma ve modernlik düşüncesi içinde kurulan bu akıl anlayışı, ilişkiye girdiği her şeyi kendisine nesne olarak alır ve onun üzerinde sarsılmaz bir egemenlik kurmak ister. Adorno ve Horkheimer için ise, modern öznenin bu amacını gerçekleştirmesinde bulabileceği en uygun zemin, burjuva toplumdur. Aydınlanmacı aklın mite dönüştüğü noktalardan birisi de budur. Batı uygarlığının izlediği model doğrultusunda, ego ile iktidar el eledir. Ego ile iktidarın yakınlığı batı toplumu içinde, Antik Yunan'dan beri süregelmiştir, fakat Adorno ve Horkheimer, modern burjuva toplumu içinde, iktidarın tahakkümünün, en ileri seviyesine ulaştığı kanısını taşımaktadırlar. Horkheimer, iktidarın nesneleştirme ediminde aklın kullanımını, yani araçsallaştırmasını aşağıda alıntılanıldığı gibi açıklıyor:

¹²⁸ A.g.k., s. 129.

¹²⁹ A.g.k., s. 130.

¹³⁰ Adorno ve Horkheimer'in modern özneye yönelik değerlendirmeleri çerçevesinde, aklın Kartezyen kurulumunu ve Descartes'ın metafiziğini eleştirme biçimlerine, Aydınlanma ve Modernlik Eleştirisi adlı alt bölümde, ayrıntılı biçimde yer verilecektir.

“Toplumsal iktidarı ele geçirmenin yolu, nesnelere üzerinde iktidar kurmaktır; bugün her zamankinden daha çok böyledir bu. İnsanın eşya üzerinde iktidar kurma isteği ne kadar yoğun olursa, eşyanın onun üzerindeki tahakkümü de o kadar ağır olur ve insan da gerçek bireysel özelliklerinden o kadar uzaklaşır, zihni giderek bir biçimsel akıl otomatına dönüşür.”¹³¹

Dolayısıyla Adorno ve Horkheimer’in eleştirdikleri modern özne, karşılaştığı her şeyi, eşyayı, doğayı, toplumu kendisine nesne olarak alıp, iktidarın egemenliğine devretmekle beraber, insanın kendisini ve hatta aklın kendisini de aynı biçimde nesneleştirmektedir. Başka bir deyişle, modern özne kendi kendisini de nesne olarak alır ve aklı, egonun iktidarının hizmetine sunar. Adorno ve Horkheimer’in Aydınlanma çağında modern özneye yönelttikleri eleştiri, burjuva toplumunun iktidar anlayışında nihai biçimini almış olur. Bu iki düşünür, sözünü ettikleri iktidar anlayışının en vahşi ve kaba şeklini, II. Dünya Savaşı Almanya’sında, Nazi iktidarında görürler. Böylelikle gerek Adorno, gerekse Horkheimer, Aydınlanmacı aklın iktidarla kurduğu ilişkinin somut biçimde gelip dayandığı noktayı faşist iktidar olarak betimlerler. Faşist iktidarın yükselişinin günahından payını, burjuva toplumu ile beraber, modern öznenin kendisi de almalıdır.

¹³¹ A.g.k., s. 146.

2.2.2. Marcuse'de Geç Kapitalizm ve Sanat Diyalektiği

Kültür ve sanat konularına toplumsal çelişkiler bağlamında bakmayı deneyen estetik duruş, buraya kadar aktarılanlar ve tartışılanlar doğrultusunda, Frankfurt Okulu dřnrlерinin çalışmalarını yönlendiren en belirgin özelliklerden biri olarak görünmektedir. Herbert Marcuse'yi de sözü edilen duruşun dışında değerlendirmek olanaklı olmayacaktır. Adorno ve Horkheimer'e benzer bir düzlemde, Okul'un bu önemli temsilcisi de, kültür ve sanata kapitalist ekonomik dizgelerin dönüştürücüsü olduğu bir toplumsal çelişkiler evreninin ortaya koyduğu bağlam içinde yaklaşmaktadır. Gelişmiş sanayi toplumunda varolan 'eleştirel bilincin' eksikliğini kapatacak en önemli unsuru sanat olarak kabul eder. Bu bağlamda, Marcuse'nin projesinin açılacağı kuramsal zemin, kapitalist toplum ile sanat arasındaki bir diyalektiğe yerleştirilebilir.

Eleştirel düşüncenin oluşumunda en başta etkili olan düşünürlerden biri olarak Marcuse, gerek Enstitü mensuplarıyla birlikte yaptıđı¹³² gerekse bireysel olarak ortaya koyduğu çalışmalarda düşünsel ve yöntemsel anlamda diğer Frankfurt Okulu düşünürleri ile genel anlamıyla bir birlik içinde olmuştur. Bunların arasından öncelikli olarak Adorno düşünüldüğünde, onun 'kültür endüstrisi' olarak kavramlaştırdığı toplumsal açılımı, Marcuse'nin benzer ifadeler kullanarak 'geç kapitalizm' evresi olarak adlandırdığına işaret etmek zorunludur. Aynı toplumsal oluşumları benzer biçimde imleyen iki farklı kavram türetilmiş olması, düşünürler arasındaki fikirsel bir ayrılıktan kaynaklanmamaktadır. Bilakis Marcuse, kendi kavramsallaştırması içinde dahi yer yer 'kültür endüstrisi' kavramını telaffuz etmekten imtina etmez, fakat üzerine düşündüğü siyasi ve toplumsal gelişmelerin mekânını, daha ziyade ekonomik gönderimi olan bir kavram aracılığıyla isimlendirmeyi seçmiştir. "Tüketim toplumu yalnızca ekonomik değer, kültürel bir

¹³² Marcuse'nin özellikle Adorno ile birlikte yürüttüğü ve 1936 yılında yayımlanan *Otorite ve Aile* adlı çalışma, bunların içinde öncelikli olarak anılabilir.

devrimin de hayaletini ortaya çıkarır”¹³³ ifadesini kullanarak, görüşlerinin Adorno’nun fikirlerinden hiç de uzak bir mesafede durmadığını sergilemiştir.

Öte yandan, sanat ve estetik konularına bakıldığında, bu iki düşünür arasında kimi farklılıkların varlığı hissedilebilir. Bunların ise fikir ayrılığından ziyade, yaklaşım biçimine veya yöntemine ilişkin küçük farklılıklar olduğu söylenebilir. Ancak bunların varlığı bile, Adorno’nun *Estetik Teori* metninde bu denli benzer düşünceleri paylaştığı Marcuse’nin adını pek az anmasının bir nedeni olarak düşünülebilir. Yaklaşım biçimine dair farklılığın nedeni olarak, Marcuse’nin kendi estetik teorisini geliştirirken yaslanmakta olduğu psikanaliz okulunun etkisi söz konusu edilebilir.

Frankfurt Okulu’nun Freudyen kurama ve psikanalitik yönetime ilgisi özellikle 1930’dan sonra artmaya başlamıştır. Marksizm ile Freudculuk arasında bir bağlantı kurma girişimi ve toplumsal sorunların irdelenmesinde bu iki akım arasında bir bağdaşlık sağlama çabaları sıkıntılı biçimde seyretse de Okul içinde git gide kabul görmeye başlamış ve en belirgin halini Fromm’un psikolojik bakış açısında ve Marcuse’nin eleştirel kurama katkılarını sağladığı çalışmalarında kazanmıştır. Sırasıyla Fromm, Horkheimer, Adorno ve Enstitüyle fiziksel bir bağ kurmadan önceki dönemiyle Marcuse, bu iki geleneği birbirine yakınlaştırmak adına psikolojiye ve daha da ötesinde psikanalize ilgi duymuşlardır. Marksizm ile Freudculuğun bağdaştırılarak toplumsal araştırmalara yönlendirilmesine dair Enstitü içinde vuku bulan tartışmalar bu bölümün, hatta bu çalışmanın tamamının sınırlarının dışında kalmaktadır.¹³⁴ Ancak, Adorno ile Marcuse’nin yan yana getirilmesi söz konusu olduğunda bu konunun açılımlarına kısaca da olsa değinmek faydalı olacaktır.

¹³³ MARCUSE, Herbert, **Karşıdevrim ve İsyân**, Çev: Gürol Koca – Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 33.

¹³⁴ Tezin Giriş bölümünde de eldeki çalışmanın Freudculuk ve psikanaliz konularına yöneltmeyeceğine, en azından Adorno’nun estetik kuramının değerlendirilmesi bağlamında düşünüldüğünde özellikle tezin kısımlandırılması bakımından bu konulara yönelik mesafeli bir tutumun sergileneneceğine ve bu tutumun benimsenmesinin kavramsal ve yöntemsel nedenlerine değinilmiştir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinin toplumsal araştırmalarda psikolojik etkenlerin varlığı ile ilgilenmeleri düzleminde gelişen Freudcu kurama yakınlık kurmalarından dolayı, ne Freud'a karşı ne de psikanalitik yöntemle karşı tutumlarının tam bir sahiplenme ve olumlama biçimini yansıttığı söylenemez. Eleştirel teori, sorgulamasını doğal biçimde, buraya da yöneltmiştir. Dolayısıyla, Okul içinde psikanalize en yakın duran Fromm ve Horkheimer gibi düşünürler dahi, Freud'un kuramının kimi açılımlarını ve Freudcu yaklaşımların bir kısmını eleştirmekten geri durmamıştır. Okulun Freudculuğa ilgisini besleyen konuların başında insan doğasının toplumsal oluşumlardaki etkisini görünür kılma çabasından hareketle, birey ile toplum arasındaki ilişkinin psikolojik olarak açıklanmasının gerekliliğine duyulan inanç ve bununla beraber toplumun otorite önündeki Oedipal karşıtlık durumu söz konusu edilebilir. Bu sorunlar bakımından Enstitü, araştırmalarında psikanalitik bakıştan faydalanabileceğini düşünmüş, fakat bu eğilim zamanla yerini, psikanalizin kendi sorunlarını eleştirmeye dönuşmüştür.

Marksist toplum eleştirisi ile Freudisyen eleştiriye bütünleştirme ediminde karşılaşılan ilk sorun, Marksizmin neredeyse ruhuna işlemiş bulunan, tarihin ve elbette toplumun devrim sonrası mutluluğa doğru ilerlemesini içeren olumlayıcı ve umutlu bakış ile Freud'un insan doğasının 'kötü'lüğüne işaret eden olumsuzlayıcı kötümser bakışı arasındaki uyumsuzluk olmuştur. Psikanaliz her ne kadar toplumsal çözümlenelerde açıklayıcı, betimleyici, sorunun temeline ilişkin bir bakış sağlayıcı özellikleri ile kimi yerlerde kullanışlı olsa da, özünde bulunan umutsuz ve kötümser karakteriştiği, kuramın bütünsel bakımdan geçerliliğinin sorgulanmasına yol açmıştır. Adorno *Minima Moralia* eserinde psikanalize dair parçacıklardan birinde, "Psikanalizde sadece abartılar doğrudur."¹³⁵ ifadesiyle, bu kuramın hakikat ile bağ kurulmasındaki yetersizliğinden duyduğu kaygıyı açığa vurmuştur. Öte yandan Adorno'nun eleştirilerinin Freud'un yazılarının kendisinden çok Freud'u revize etme yoluyla psikanalizi sosyolojinin araştırma yöntemine dönuştürmeye çalışan Freudculara yönelik olduğu belirtilmelidir. Adorno'nun psikanaliz üzerine pek nadir

¹³⁵ ADORNO, Theodor, **Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life**, Çev: E. F. N. Jephcott, Verso, London, 2005, s. 44.

yazılarından biri olan “*Toplumbilim ve Psikoloji*”¹³⁶ makalesinde eleştirdiği bu revizyonistlerden en dikkat çekici olanlarının, Karen Horney’nin “*Psikanalizde Yeni Yollar*” kitabı ile Fromm’un “*Psikanalitik Terapinin Toplumsal Sınırlılıkları*” makaleleri olduğu söylenebilir.

Freud’un yaklaşımına dair ikinci bir sorun ise toplumun ve kültürün oluşumunda ailenin yerini belirlerken psikolojinin bütünüyle bireye yönelen bir bilim olarak kurulmasından kaynaklanmıştır. Böyle bir yaklaşım, toplumsal olguları açıklarken, psikolojiyi sosyolojiye ya da sosyolojiyi psikolojiye indirgeme zorunluluğu içermektedir. Dolayısıyla, toplumsal denetimin kontrolü dışında kalan bir insan varlığını kuran libido vazgeçilmez bir kavrama dönüşerek, eleştirel teorinin en temel yaklaşım biçimlerinden biri olan bireyi toplumsal olarak düşünmeyi olanaksız kılmaktadır.¹³⁷ Özellikle bu husus Horkheimer’in bile psikanalizden uzaklaşmasıyla sonuçlanmıştır. Erich Fromm’un da Enstitü’deki çalışmalarına son vermesiyle birlikte, Frankfurt Okulu içinde psikanalize ve Freud’a duyulan ilgi Marcuse’nin çalışmaları ile sınırlı kalmıştır. Marcuse ise psikanaliz içinden biyolojik öğelerin atılıp onun toplumsallaştırılmasını amaçlayan revizyonistleri eleştirmesiyle, Adorno’nun duruşundan pek uzaklaşmamıştır. Fakat onun asıl farkı, eleştirel teorinin içine Freudyen terminolojiyi dahil ederek iş görmeye çalışmasıdır. Marcuse’nin kültür eleştirisine psikanalitik terminoloji üzerinden bakarak ortaya koyduğu *Eros ve Uygarlık* yapıtının, *Aydınlanmanın Diyalektiği* projesindeki eleştirilerin büyük bir kısmını taşıması ilginç sayılabilir. Bunların içinde, Aydınlamacı düşüncenin kurduğu ahlâk anlayışının eleştirisi, kapitalist iktidarın otoritesinin eleştirisi ve hatta özgürlük ile sanat ilişkisinin estetik boyuta dair değerlendirilmesinin yer alması düşünürün Adorno’nun yaklaşım biçimiyle bağlantısı bakımından dikkat çekicidir. Ancak iki düşünürün terminolojileri arasındaki ayrılık, benzer düşüncelerin farklı biçimde açıklanması ile sonuçlanmıştır. Buna karşın Adorno ile Marcuse estetik sorununda yan yana getirildiklerinde bir taraftan “kültür endüstrisi” ile sanat bağlamında bir taraftan da “geç kapitalizm” evresinde sanat bağlamında hiç de ayrı bir diyalektik düşüncenin ürünlerini ortaya koymuş gibi görünmemektedirler.

¹³⁶ ADORNO, Theodor, “Sociology and Psychology”, *New Left Review*, 46, 1968.

¹³⁷ JAY, Martin, *Diyalektik İmgelem*, s. 154.

Eros ve Uygarlık metninin estetik ile ilgili bölümünde Marcuse, estetik ile sanat, sanat ile sanat ürünü arasındaki ayrıma dikkat çekerek işe başlar. Estetiğin de sanatın da temelinde haz duygusu bulunur.¹³⁸ Haz duygusu, burada, neredeyse bütünüyle libidodan kaynaklanan Freudcu bir terim olarak kullanılır.¹³⁹ Hazzın bileşiminde yargı estetikdir, bunun uygulama alanı ise sanattır; onun doğası gereği yöneleceği olgu ise güzelliştir. Bu noktada Marcuse, Kant'ın üçüncü kritiğine referansla güzellik ile özgürlük arasında hazda temellenen bir ilişki kurar. Estetik imgelemede algılayan her özne için aslında öznel olan hazzın kaynağı, nesnenin saf biçiminde nesnel olarak bulunmaktadır. Nesneden kaynaklanan öznel duyum, doğanın kendi özgürlüğü içinde güzellik kavramını oluşturur. Öyleyse Marcuse için doğa ile insan arasında kurulan estetik tasarım, ancak özgürlük aracılığıyla güzellik kavramına ulaşabilir.¹⁴⁰ Özgürleştirici güçler doğanın içinde hali hazırda bulunurlar; toplumun özgürleştirilmesi için ise doğanın estetik biçimde kavranarak bu güçlerin ortaya çıkarılması gerekir. Böylelikle doğanın kendisinin özgürleştirilmesi, toplumun da özgürleştirilmesine açılacaktır. Sanatın gerçekliği ve hakikat arayışı tam da bu noktada önem kazanır, çünkü sanat tarafından ifşa edilen hakikat, doğanın kendi hakikatidir de aynı zamanda.

Toplumsal kuram ile özgürlük arasında Marcuse'nin kurduğu bu ilişkinin pek alışlageldik olmadığını düşünürün kendisi de ifade eder. Böyle bir ilişkiyi gören ise yine Marx olmuştur. Fakat, Marcuse'ye göre Marksizm, doğa ile insan ilişkisine

¹³⁸ MARCUSE, Herbert, **Eros and Civilization A Philosophical Inquiry into Freud**, Çev: Douglas Kellner, Routledge, New York, 1998, s. 173.

¹³⁹ Libido, Sigmund Freud'un grup psikolojisi üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarında, psikonevrozları incelemede kullandığı temel kavramlardan birisidir. Freud libidoyu 'coşkular kuramından' yola çıkarak türettiği bir ifade olarak tanımlar. Bu kavram ile 'sevgi' sözcüğü altında derlenebilen her şeyle ilgili içgüdülerin nicel bir büyüklüğü olduğu düşünülebilen enerjisini kast eder. Buna göre, sevgi sözcüğüyle imlenen en temel düşünce, hedefi cinsel birleşme olan cinsel sevgiden ibarettir. Freud, böylelikle, Platon'un düşündüğü anlamıyla mitolojik bir figür olan Eros'un, sevginin psikolojik ifadeye dönüştürüldüğündeki anlamsal birliğine işaret eder. Eros ile erotik sözcükleri arasındaki etimolojik ilişki bir yana, Almanca'da sevgi anlamına gelen *Liebe* sözcüğü de Eros'un çevirisinden başka bir şey ifade etmemektedir. Freud böylelikle, Eros'u psikolojik araştırma alanına katarak terminolojik anlamda aslında yeni bir etkinlikte bulunmadığını alçakgönüllülikle belirtmesinin yanı sıra, Eros'tan hareket ederek, insan davranışlarındaki libidonal etkiyi psikoloji bilimine taşımasını, sevgi adı verilen şey ile cinsel içgüdülerin birbirine sıkı bağlılığı nedeniyle, tüm sevgi ilişkilerinin grup aklının temelini oluşturduğu varsayımına ulaştığını söyler.

FREUD, Sigmund, **Uygarlık, Toplum ve Din**, Çev: Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul, 1999, s. 107-109.

¹⁴⁰ MARCUSE, Herbert, **Eros and Civilization**, s.175-177.

kapitalizmin onu gördüğü biçimde yaklaşmaya devam ederek Marx'ın özellikle erken dönem yazıları ile çelişkiye düşmüştür. Doğa, Marksizmde, tümüyle bir nesne, insanın karşısına çıkan bir düşman gibi algılanır. Bunun nedeni, üretici güçlerin doğayı rasyonel olarak kendini geliştirebilecekleri bir alan olarak görmeleridir. Fakat doğanın sadece üretici güçlere indirgenmesi düşüncesi sorunludur.¹⁴¹ Marcuse, Marksizmin üzerinde dahi bir gölge olarak beliren, kapitalist toplumsal düzenin doğayı ele alışındaki sorununu aşağıda alıntılanmış biçimiyle ortaya koyar.

“Doğanın özgürleştirici güçlerinin ve bunların özgür bir toplumun yapılanmasındaki hayati rolünün keşfi, toplumsal değişimin yeni bir gücü haline gelir... Bu doğa kavrayışı şunlara gönderme yapar: (1) İnsan doğası: İnsanın rasyonelliğini ve deneyimini oluşturan asli tepki ve duyuları, ve (2) Dış doğa: İnsanın varoluşsal çevresi toplumu biçimlemek için “doğa ile mücadele” ettiği yer. Doğanın bu iki belirlemede de tarihsel (1) kendilik olduğunu en baştan vurgulanması gerekir: İnsan doğayla ve onun toplum tarafından dönüştürülmüş biçimiyle, devamlı artan bir oranda, teknolojik, araçsalcı bir rasyonellik haline gelen kapitalizmin gereklerine bağlı özgül bir rasyonelliğe tabi kılınmış olarak karşı karşıyadır...Doğa tarihin bir parçasıdır, tarihin nesnesidir; bu yüzden, ‘doğanın özgürleşmesi’ teknoloji öncesine dönüş anlamına gelemez, insanı ve doğayı, sömürünün hizmetindeki bilim ve teknolojinin yıkıcı kötü kullanımından kurtarmak için teknolojik uygarlığın başarılarının kullanımını geliştirmek anlamına gelir. Böylece yeni teknolojik tabanda zanaat işçiliğinin yok olmuş bazı özellikleri de tekrar ortaya çıkabilir.”¹⁴²

Alıntılanan parçanın özellikle ikinci kısmı, son derece Adornocu bir tonda, kapitalizmin doğayı egemenliğine katmasına yönelik bir eleştiridir. Kapitalizm teknolojiyi nasıl hizmetine alıp insanı, doğayı ve insan doğasını açık bir sömürüye mahkum ediyorsa, kültürü de aynı düzeneğin içine yerleştirmektedir. Marcuse'ye göre kapitalizmin teknik başarıları hüsrana mutsuzluk ve baskı dünyasına sızmıştır. Kapitalizm aynı anda hem kendisinin yaşama alanı hem de olumsuzlaması olan yeni bir boyut açmıştır.¹⁴³ Tüm toplumu kendi çıkarı ve tahayyülü doğrultusunda

¹⁴¹ MARCUSE, Herbert, **Karşıdevrim ve İsyân**, s. 59.

¹⁴² A.g.k., s. 57.

¹⁴³ A.g.k., s. 24.

örgütlenme çabası tekelci kapitalizmin baskın eğilimidir.¹⁴⁴ Gerek Adorno gerek Marcuse için tüm bu eğilimlerin gelip dayandığı ve görünür kılındığı yer tüketim toplumdur. Marksizm ise diyalektik işletimin ekonomi kısmında başarılı görünürken, kültür söz konusu olduğunda bir ‘yanlış bilinç’ten¹⁴⁵ dolayı sekteye uğrar. *Minima Moralia*’da Adorno’nun ‘yanlış bilinç’ ile açıklamaya çalıştığı ve diyalektiğin önünde bir engel olarak gördüğü durumun, Marcuse’nin eleştirisinde de yer aldığı görünmektedir. Marcuse’ye göre ‘yanlış bilinç’, yeni solda olduğu kadar, eski solda da dallanıp budaklanmıştır. Tüketim toplumu yalnızca ekonomik değil aynı zamanda kültürel bir devrimin de hayaletini açığa vurur, çünkü kültürün, artık toplumsal işbölümü içinde ayrıcalıklı bir yer almadığı yeni bir uygarlık ve kültür anlayışı hakim kılınmıştır. Tam da bu nedenle Marcuse’ye göre, “Marksist kuramın revizyondan değil, restorasyondan geçirilmesi şarttır: kendi fetişizminden ve törenselleşmesinden, diyalektik gelişimin engelleyen taşlaşmış belagatından kurtarılmalıdır.”¹⁴⁶

Bireysel devrimin gerçekleşmeden devrimin olamayacağını ama toplumun kurtuluşu olmadan da bireysel kurtuluşun olamayacağını düşünen Marcuse, ‘kurtuluşun diyalektiği’ olarak tanımladığı; kuramın pratiğe hiçbir dolaysız aktarımı olmayacağı gibi, bireysel ihtiyaç ve isteklerin siyasi hedef ve eylemlere hiçbir dolaysız aktarımı olmadığı bir diyalektik oluşumu kişisel ve toplumsal gerçeklik arasındaki gerilimde görür. Bunlardan ilkinin ikinciyi etkileyebileceği araç ise hâlâ varolan kapitalist toplumdur.¹⁴⁷ Peki nasıl bir diyalektik, varolan toplumun günahını, suçunu, ayıbını yüzüne vuracaktır? Hem de kendisini fetişleştirmeden. Bunun başı-sonu belli Hegelci bir diyalektik olamayacağı açıktır. Ancak bu diyalektiğin içinden çekip çıkarılan olumsuzlayıcı yan, yeni bir diyalektik bakışın da kapılarını açacaktır. Doğanın içindeki estetiğin (hakikatin) özgürleştirici yanlarını ifşa eden diyalektiğin bu olumsuzlayıcı işlevini, Marcuse de Adorno’dan geri kalmayarak, sanata devreder.

¹⁴⁴ A.g.k., s. 18.

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor, **Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life**, s. 246.

¹⁴⁶ MARCUSE, Herbert, **Karşıdevrim ve İsyan**, s. 33.

¹⁴⁷ A.g.k., s. 48.

“Özgürleşmiş duyular, kapitalizmin araçsalçı rasyonelliğini kendinden uzak tutarken başarılarını koruyacak ve geliştirecektir. Bu amaca iki yoldan ulaşacaktır: Negatif olarak –Ego, öteki ve nesne dünyası, bir saldırgan kabulleniş, rekabet ve savunucu sahiplenme bağlamında yaşanmayacakları için; pozitif olarak- ‘doğanın insanlar tarafından mülk edinilmesi’ ile, yani doğanın ‘bir tür varlığı’ olarak insan varlığı için bir çerçeveye dönüştürülmesiyle, özgül insan yeteneklerinin (yaratıcı, estetik yeteneklerin) özgürce geliştirilmesiyle.”¹⁴⁸

Marcuse’nin Adorno’ya atıfla ifade ettiğine göre, “doğaya ‘gözlerini açması’, ‘zavallı yeryüzünde nasıl olabileceksen öyle olmasını’ sağlamak için yardım etmek”, özgürleştirici çabanın önemli bir uğrağıdır. Sanattaki estetik biçim, karşılıklı ilişki içinde olduğu doğada ya da daha çok aranan özellik olarak doğada da bulunmaktadır (*das Natürschöne*). Güzellik düşüncesi sanata olduğu kadar doğanın kendisine de ait ise bu, özgürlüğün simgesi olarak estetik biçimin, doğa kadar insanın da varoluşunun bir biçimi ve nesnel bir nitelik olduğunun kavranışıdır.¹⁴⁹ Bu nedenle Marcuse, estetik boyutu, doğa ile özgürlüğü buluşturan bir mekân olarak kurar.¹⁵⁰

Sanatın varolanı olumsuzlayıcı ve özgürleştirici gücü tam da burada ortaya çıkar. Marcuse’nin sanat ile devrim arasında kurduğu ilişki doğrultusunda, estetik biçim ve güzelliğe ulaşma edimi, egemen işleyişe açık bir karşı çıkışı içerir. Böylelikle sanat yapıtının bir işlevi de gerçeklikte hakim olan düzeni dönüştürmek olarak belirginlik kazanır. Varolanı hükümsüz kılmak sanatın devrimci niteliği olmasının yanında özgürlüğe giden yolun taşlarını dizmektedir. Marcuse’de geç kapitalizm ile sanat diyalektiğinin açıldığı sonuç, sanatın devrimci özelliğine yapılan vurguda belirginlik kazanır.

Sanat, devrimci olması bakımından Marcuse için ayrı bir anlam taşır. Onun tüm anlama edimi devrimci olan bir *praxis*’ten ve ideoloji olarak her şey de devrimle ilişkisinden çıkarılabilir. Sanat, mutluluk vaat eder, aynı biçimde tüm devrimlerin amacı ise özgürlük ve en temelinde bireyin mutluluğudur. Sanatsal güzellik mutluluk

¹⁴⁸ A.g.k., s. 61.

¹⁴⁹ A.g.k., s. 63.

¹⁵⁰ MARCUSE, Herbert, **Eros and Civilization**, s.134.

vaadini şekillendirir ve politik bir ilişki içinde sanatı öz bakımından bütünler.¹⁵¹ Sanatın dönüştürücü yanının, böylelikle, politik bir mekâna taşındığı görülebilir, çünkü sanatın kendisi değil, fakat estetik formların taşıyıcısı olduğu politik etkinlikler bu özgürleştirici dönüşümü gerçekleştirebilir.

Geç kapitalist evrenin yarattığı ‘tek boyutlu toplum’da ise sanatın dönüştürücü işlevi her zaman olduğundan daha önemli hale gelmiştir. Tek boyutlu toplum, Marcuse’ye göre, akılcı olan ile akıldışı olan arasındaki ilişkiyi başkalaştırmıştır. Akıldışı olarak kendini gösteren toplumsal mekân, gerçekten akılcı olan her şeyin evi haline gelmiştir. Bilim, teknoloji, endüstriyel gelişim gibi aklın kazanımları, artık tamamen akıldışı bir işleyişin hizmetine dahil olmuşlardır.¹⁵² Marcuse’nin düşüncesine göre, Auschwitz’in ileri teknoloji ürünü gaz odaları, roketler veya uzay uçuşları böyle bir tek boyutlu toplumun ‘aklı’na hizmet etmektedir. Öte yandan, akıldışısını aşıp, onun günahını yüzüne vuracak olan sanat ve sanat yapısının işlevidir.

Marcuse sanatın olumsuzlayıcı ve eleştirel özelliğini bir düşünce formu olarak alır. Sanat, kendi içinde ideal olanı, gerçek olana dönüştürme gücüne sahiptir. Bu bakımdan sanat formu ile hakikat ve güzellik, gelecek ve şimdiki zaman tek bir anda birleştirilir. Marcuse’nin ifadesine göre sanat, işçinin, toplumun ve politik etkinin gerekliliklerinden kurtulana kadar belirli bir kamusal alana açılır.¹⁵³ Onun eleştirel teorisinin estetik boyutunun, toplumsal alanda önem kazandığı yer burasıdır. Kendisini hakim olanın tahakkümünden kurtarıp, hüküm süreni değiştirmek; sanatın ideoloji olarak kurulma zorunluluğu onun bu işlevi nedeniyle ortaya çıkar. Sanat, estetik boyutta kendisine ait bir evren kurar. Kendi düzeniyle, üslubuyla, formuyla, yapısıyla, dahası kendi gerçekliği içinde hareket eder. Bu nedenle, kendi dışında kalan gerçeklikleri değilleme, eleştirme, dönüştürme yetisine sahiptir. Adorno’nun estetik kuramında ‘sanatın yıkımı’na kadar uzanan sanatın diyalektik işlevi, Marcuse’nin tutumunda da içerilir. Bu tutuma göre, söz konusu diyalektik, kültürün

¹⁵¹ KETTLER, David, “A Note on the Aesthetic Dimension in Marcuse’s Social Theory”, **Political Theory**, s. 268-271.

¹⁵² MARCUSE, Herbert, **One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society**, Çev: Douglas Kellner, Routledge, New York, 2002, s. 251.

¹⁵³ SCHOOLMAN, Morton, Marcuse’s Aesthetics and the Displacement of Critical Theory, **New German Critique**, s. 56-57.

olumlayıcı yanıyla sanatın olumsuzlayıcı yanı doğrultusunda ilerleyerek, sanatın yıkımının yeni bir anlayış çerçevesinde ‘estetik boyutun’ başlangıcını sağlayacağı düşüncesine uzanır.¹⁵⁴ Yeni bir anlayışla estetik boyuta ulaşılması, bir anlamda, hakikate (özgürlüğe) yakınlaşmayı da içerir. Marcuse’ye göre estetik, gerçeklik ile kasıtlı olarak çelişir; diyalektik işleyişin bir çelişkisidir bu.

“Bu çelişki bir anti-sanat, ‘yaşayan sanat’ geliştirmek amacıyla harcanan çabalarda –estetik biçimin reddedilişinde- daha belirginleşir... Yüksek kültür, burjuvazinin maddi kültürünü suçlar, reddeder, ondan uzak durur. Hakikatten ayrılmıştır; kendisini meta dünyasından, burjuva endüstrisi ve ticaretini acımasızlığından, insan ilişkilerinin çarpıklığından, kapitalist materyalizmden, araçsal akıldan ayrı tutar. Estetik dünyası gerçeklik ile çelişir-“yöntemli”, kasıtlı bir çelişki.”¹⁵⁵

Sonuç olarak Marcuse en temelde, tüm burjuva sanat yapıtlarının meta olduğunu, hatta piyasada satılacak bir mal olarak yaratılmış olduklarını kabul eder, fakat bu edim kendi başına tözlerini, hakikatlerini değiştirmez. Ona göre, sanattaki “hakikat” sadece yapıtın iç tutarlılığı, mantığı demek değildir; sanatın söylediklerinin, imgelerinin, sesinin, ritminin geçerliliğidir de aynı zamanda.¹⁵⁶ Bu nedenden ötürü, sanatın hakikatinin yer aldığı ve bu hakikatle iletişim kurduğu gerçek dışı, “hayali” bir evren yarattığı ikinci bir yabancılaşma durumu ortaya çıkar. Bu yabancılaşma, aynı zamanda sanatı topluma bağlayan duruma açılır. Marcuse, sanatın ideoloji ile bağını böyle bir yabancılaşma üzerinden kurar. Sanat ideoloji olarak biçimlendiğinde ise egemen ideolojiyi geçersiz kılabilecektir.¹⁵⁷

Böylelikle Marcuse, sanatın sürekli bir yabancılaşma durumu içinde kalması gerektiğine işaret eder. “Adorno’ya göre sanat”, diyor Marcuse, “baskının ve iradenin bütüncü karakterine bütüncü bir yabancılaşma ile cevap verir”.¹⁵⁸ Sanatın

¹⁵⁴ MARCUSE, Herbert, **Negations: Essays in Critical Theory**, Beacon Press, London, 1968, s. 114.

¹⁵⁵ MARCUSE, Herbert, **Karşıdevrim ve İsyan**, s. 78-79.

¹⁵⁶ A.g.k., s. 80-81.

¹⁵⁷ A.g.k., s. 88.

¹⁵⁸ A.g.k., s. 103.

yabancılaştırıcı etkisi konusunda her iki düşünürün de hem fikir olduğu açıktır. Öte yandan Marcuse'nin vurgulamakta olduğu, sanatın ideoloji olarak kurularak onun yıkıcı potansiyelinin ortaya çıkarılmasına indirgenen estetik biçimi, Adorno'da ifadesini aynı şekilde bulmamaktadır. Adorno'nun *Estetik Teori*'de açıkça belirttiğine göre, ideoloji toplumsal anlamda bir yanlış bilinç ise bu, bilincin kendisinin de ideolojik olması gerektiği sonucuna açılmaz.¹⁵⁹

Adorno ile Marcuse'nin kapitalist toplum ile sanat ilişkisine dair diyalektik duruşları karşılaştırıldığında, sanatın 'olumsuzlayıcı' işlevi aracılığıyla egemen ideolojinin yıkılabileceği ve böylelikle 'hakikat'in ortaya çıkarılarak özgürleştirmeye ulaşacağı konusunda hem fikirdir oldukları görülmektedir. Buna karşın, Marcuse, sanatın yıkıcı potansiyelinin ancak ideoloji olarak biçimlendiğinde etkili olacağını düşünürken, Adorno ise, sanatın ideoloji olarak belirlenimine karşı çıkararak, ileriki bölümlerde görüleceği gibi, onun asıl özgürleştirici yanının, kendi 'hakikat' arayışında ve özerkliğinde bulunduğunu düşünür.

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor, **Aesthetic Theory**, Çev: Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, s. 8.

2.2.3. Benjamin ve Sanat Yapıtı

“Aynı insanda öylesine algılar vardır ki, birbirinden tamamıyla farklı olmasına rağmen aynı nesneyi konu alırlar; dolayısıyla bundan ancak aynı insanda farklı özneler olduğu sonucunu çıkarmak gerekir.”¹⁶⁰

Franz KAFKA

Walter Benjamin, Frankfurt Okulu’nun estetik kuramından söz edilecekse, onun belirleniminde en az Theodor Adorno kadar önemli bir düşünürdür. Benjamin’in sanatsal üretimin koşulları ve sanat yapıtının alımlanması konuları hakkındaki yazılarının yanı sıra, Baudelaire, Kafka ve Proust gibi edebiyatçılar üzerine yazılarıyla, eleştirel kuramın toplum ile edebiyat arasında kurduğu bağın oluşmasında etkili olmuştur. Bu nedenle Adorno’nun estetik kuramının anlaşılmasında, Benjamin’in sanat yapıtına dair görüşlerinin aktarılması ve bu düşünürler arasındaki kimi estetik tartışmaların değerlendirilmesi önemli bir noktada durmaktadır.

Benjamin sanat yapıtı meselesiyle ilgili görüşlerini, Adorno’ya kıyasla daha ziyade romantizmin etkileri üzerinden şekillendirir. Adorno, Benjamin üzerine yazarken, ondaki romantizm etkisine açıkça işaret eder.¹⁶¹ Benjamin’in taşıdığı sanat yapıtının estetik değerine ilişkin romantik etkiler, özellikle ‘biçim’ ve ‘düşünüm’¹⁶² konularında görünür kılınır. Benjamin, romantiklerin düşünümün saf özünü, sanat yapıtının saf biçimine kavuşması olarak gördüklerini belirtir. Biçim, yapıt üzerindeki düşünümün nesnel ifadesini verir. Bu anlamıyla sanat yapıtının özünü oluşturan, ilk olarak, onun biçimidir.¹⁶³

¹⁶⁰ KAFKA, Franz, **Aforizmalar**, Çev: Osman Çakmakçı, Bordo – Siyah Yayınları, İstanbul, 2004, s. 48.

¹⁶¹ ADORNO, Theodor, **Walter Benjamin Üzerine**, Çev: Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 2004, s. 32.

¹⁶² Düşünüm, *Reflection* kavramının Türkçe karşılığı olarak bu metinde yer almaktadır.

¹⁶³ BENJAMIN, Walter, “Sanat Yapıtı”, **Benjamin**, Der: Besim F. Dellaloğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2006, s. 137.

Düşünüm ile biçimin bağı, sanat yapıtının tekilliğinin koşuludur. Düşünüm, biçimin sınırlarını çizen, varoluş zeminini ortaya koyan bir edim olarak görülür. Biçim ise sanat yapıtının görelî birliğinin ve sınırlılığının kaynağını oluşturur.¹⁶⁴ Romantik estetiğın biçim ile düşünüm arasında kurduğı ilişki de, Benjamin'in ilgisini çeken, düşünümün kendi kendini sınırlayarak biçimi belirlemesi, biçimin ise sanat yapıtını sınırlayarak onun tekilliğini ve mutlak biçimde özerkliğini ortaya koymasıdır.¹⁶⁵

Romantiklerin biçimi algılayışı bir kuralı ya da kurallara bağımlılığı gereksinmez. Bağıllık sadece düşünümün kendisi ile sınırlıdır. Sanat yapıtının tekilliğini ve özerkliğini belirlemede biçimin önemi, düşünüm ile kurulan bu ilişki de belirginleşir.¹⁶⁶ Benjamin, romantik estetiğın sanat yapıtına bakışında, eleştiriyi bir diğ er önemli kategori olarak vurgular. Eleştirinin ortaya çıkma zeminini de yine, sanat yapıtının biçimi ve düşünümü kurmaktadır.

Eleştiri, yapıta dair bir yargı oluşturmaktan çok, onu bütünlemeyi ve tamamlamayı amaçlar. Bu anlamıyla eleştiri, sanat yapıtının değerine ilişkin yargı bildirme işlevini taşımak yerine, yapıta dair bir düşünüm olma özelliğini barındırmaktadır. Yapıtın değeri ancak bu düşünüm edimi üzerinden tartışılır hale gelebilir. Benjamin bu noktada, romantik estetiğın işleyişinin “kötü olanın eleştirilemezliğı”¹⁶⁷ ilkesine uzandığına dikkat çeker.

Romantizmin eleştiri anlayışına göre, bir yapıtın değeri onun içkin eleştiriye izin verip vermediğı konusunda belirlenimini bulur. Eleştiri ile düşünümün birleştiğı noktanın tam da bu olduğı söylenebilir. “Yapıt eleştirilebiliyorsa sanat yapıtıdır, yoksa değildir”.¹⁶⁸ Eleştirinin bildirdiğı yargının değil, sanat yapıtının eleştirilebilirliğinin sanatsal değeri belirlemesi durumu, hem eleştiriyi sanatsal bir

¹⁶⁴ A.g.m., s. 138.

¹⁶⁵ A.g.m., s. 139.

¹⁶⁶ A.g.m., s. 141.

¹⁶⁷ A.g.m., s. 142.

¹⁶⁸ A.g.m., s. 143.

edim olarak kurar hem de yapıtın sanatsallığının dışsal bir mutlaklık tarafından değil, onun iç tutarlılığı tarafından değerlendirildiğini ortaya koyar.

‘Kötü olanın eleştirilemezliği ilkesi’, Benjamin tarafından sanatın ve eleştirinin romantik kavranışının en önemli özelliklerinden birisi olarak kabul edilir. Bu düşünce, eleştirinin kendisini bir sanat yapıtı olarak kurmanın yanı sıra, ‘yok sayma’ aracılığıyla, romantizmin bir başka önemli kavramı olan ‘ironi’ düşüncesine açılır. Eleştirilemeyen yapıt, ironinin onu yok sayan tutumundan hareketle çürütülür. Romantik estetiğin açıkça yücelttiği sanat yapıtı olgusu zaten içinde ironiyi barındırmaktadır. Sanat yapıtının ironik içeriği, onu hem eleştiriye açar hem de kendisini hali hazırda bir eleştiri olarak ortaya koyar. Benjamin’in ‘basit ve saf içsel tavır alış’ olarak değerlendirdiği ironi kavramı, eleştiri için en uygun form olarak görülebilir.

Düşünüm ile eleştiri ve ironi ile eleştiri arasında nasıl bir bağ varsa, ironi ile biçim arasında da benzer bir bağ söz konusudur. Romantik anlayışta, sanat yapıtının tabi olduğu kurallar sanatın nesnel kuralları ile sınırlıdır. Sanat yapıtının özerkliği ise bu nesnellik bağlantısında ifşa olur. Yapıtın özerkliğinin ve onun sınırlarının belirleyicisinin biçim olduğu daha önce söylenmişti. İroni, Benjamin’e göre, sanat yapıtının nesnelliği ve sanatçının öznelliği bakımından iki yönlüdür. Sanatçının öznelliğini ortaya koyabileceği en serbest alan onun malzemesidir. Malzemenin kullanılma biçimi ironinin de öznel yanını görünür kılar. Malzeme ve biçimin ironik kullanımı ise birbirinden ayrılır, çünkü biçimin ironikleşmesi, yapıtın nesnel bir uğrağı olarak temsil edilir.¹⁶⁹ Malzemenin ironisi malzemeyi yok eder ve bu haliyle negatif ve öznel bir ironi biçimidir; biçimin ironisi ise pozitif ve nesnel bir görünüm sunar. Bu nedenle, malzemeyi yıkan ironi iken, sanat yapıtını yıkan ironinin kendisi değil, eleştiridir.¹⁷⁰

Böylelikle, Adorno ve Benjamin için hayli önemli görünen, ‘sanatın tasfiyesi’ meselesinin, özellikle Benjamin’deki kökenlerinin romantik estetiğin sanat yapıtına

¹⁶⁹ A.g.m., s. 146.

¹⁷⁰ A.g.m., s. 148.

dair, yukarıda sınırları çizilmeye çalışılan yaklaşımlarına dek dayandığı görülmektedir. “XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris” metni üzerine Adorno’nun Benjamin’le yazışmalarında bildirdiğine göre, ‘sanatın tasfiyesi’ her iki düşünürün de estetik denemelerinin temelini oluşturmaktadır. Sanat yapıtının taşıdığı varsayılan mitsel öğelerin ortadan kaldırılmasının koşulu, böyle bir tasfiye çabasını gerektirmektedir. Sanatın tasfiyesi, romantik ironiden uzak bir kavram değildir; çünkü bu aslında, sanatın topyekûn ortadan kaldırılmasını değil, onun diyalektik biçimde dönüştürülmesini imlemektedir. Öyleyse sanatın tasfiyesi, ancak estetik içinde gerçekleştirilebilme olanağını taşımaktadır.¹⁷¹

Benjamin, sözü edilen makalesini, tam da bu meseleye işaret ederek bitirir. Estetik hazzın en üst boyutuna ulaşılacak nokta, sanat yapıtının kendi yıkımı ve yabancılaşması noktasıdır. Benjamin’de sanat yapıtının yabancılaşması ile kast edilen, yapıtın içrek olarak taşıdığı atmosferin, halesinin (aura) yitimidir. Benjamin’in Proust’a, Poe’ya, Rilke’ye, Baudelaire’e, Klee’ye bakarken her daim duyumsadığı, yapıtı saran bu haledir. Adorno için olduğu kadar, onun için de, bir fikrin, düşüncenin metinde en iyi ifade edilme biçimi olarak her şeyin merkeze eşit uzaklıkta olma zorunluluğu ne denli önemliyse, halenin sanat yapıtına yayılması, benzer şekilde, merkeze aynı uzaklıkta olma biçimindedir.

“Hale nedir? Yer ve zamanın özel bir ağı, örgüsü: Ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey. Sürdürmek gerekirse, bir yaz öğlesinde sırtüstü uzanmışken, ufukta bir dağ sırasının verdiği hatlar ya da varlıklarının bir çeşnisi olacağı an’a ya da saate dek gözlemci üzerine gölgesini düşüren bir dal – işte bunlar, şu dağların havasını (halesini), şu dalın havasını (halesini) solumaktadır. Bugün insanları, şeyleri kendilerine ya da daha da fazla, kitlelere, daha da yakınlaştırmak yönünde olan eğilim, her durumun biricikliğini aşmak için onu çoğaltmak yönündeki eğilimle aynı oranda tutkuludur.”¹⁷²

¹⁷¹ ADORNO, Theodor, “Walter Benjamin’e Mektuplardan: XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris Üzerine”, **Walter Benjamin Üzerine**, s. 106.

¹⁷² BENJAMIN, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev: Ali Cengizkan, YGS, İstanbul, 2001, s. 24.

Fotoğraf ve sinema gibi tekniğin olanaklarını öne çıkaran sanatlara Benjamin'in bakışını belirleyen yine aura konusu olduğu söylenebilir. Benjamin'in özellikle de Adorno'yla karşılaştırıldığında fotoğraf ve sinemanın sanatsal gerçekliğine dair daha ılımlı bir bakışı benimsediği açıktır. Fotoğraf, ona göre, yitip giden zamanı, uzakta kalmış olanı, anıları saklayan ve sergileyen bir form olarak, auranın son kez görünür kılındığı bir mekândır.¹⁷³ Fakat, yeniden üretilebilirliğin olanakları, sanat yapıtının belki kendisinin olmasa da onun aurasının da yitip gitmesine neden olabilmektedir. Böylelikle, Benjamin'in düşüncesinde, sanat yapıtının yeniden üretilebilirliği meselesi, yapıtın sanatsal değerinin tartışılması açısından yepyeni bir boyut açarak önem kazanmıştır. Bu mesele, sanat yapıtında Benjamin için en önemli değerler olarak sıralanabilecek, hakikilik, özgünlük, özerklik gibi kategorilerin belirleniminde ve ikinci bir aşama olarak sanat yapıtının alımlanması adımıında, özellikle de birey ile kitle arasındaki ilişki düzleminde bir kez daha katmanlaşarak açılmır.

Benjamin'e göre, sanat yapıtının hakikiliği ya da başka bir deyişle hakikat içeriği, onun özgün biçiminin şimdi ve burada'lığı bağlamında belirlenir. Yeniden üretim ise mimetik bir biçimde ve elle gerçekleştirildiğinde hakiki yapıtın otoritesine boyun eğerken, tekniğin olanakları doğrultusunda gerçekleştirilen yeniden üretim, farklı bir hakikat kategorisi açarak bu otoriteyi kendi üzerine devralmaktadır. Fotoğraf örneğine bakıldığında Benjamin, bunun nedeni olarak hakiki sanat yapıtının gerçeklik nesnesinin insan gözünün göremeyeceği ve ancak belirli bir teknik ayarlama ile objektifin bakışının ortaya çıkaracağı bir yönünün sunulabileceğini gösterir. Sinema söz konusu olduğunda da aynı teknik oluşum, kameranın belirli bir biçimde ayarlanması, yakın ya da ağır çekim gibi edimler aracılığıyla ancak teknik tarafından sağlanabilecek bir gerçeklik kategorisinin sanat yapıtına yerleştirilebileceği biçimde tezahürünü bulur.¹⁷⁴

Diğer yandan, teknik aracılığıyla yeniden üretimde sanat yapıtında varlığını yitiren onun hakikatinden ziyade kendi özel atmosferi, aurası ve dolayısıyla da

¹⁷³ BENJAMIN, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", **ILLUMINATIONS**, Çev: Harry Zorn, Pimlico, London, 1999, s. 219.

¹⁷⁴ A.g.m., 215.

özerkliğidir. Sanat yapıtı, geleneğin alanından kopartılır ve bireysel bir süreç olmaktan çıkarılarak güncel ve kitlesel bir alanın açılımına teslim edilir. Yapıtın bir defaya özgü varlığı bu biçimiyle kendine kitlesel bir varlık alanı açmaktadır.¹⁷⁵ Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilme çağında değişime uğrayan yalnızca sanat yapıtı değil, kitlenin kendisidir de, aynı zamanda. Benjamin bu noktada sanatsal kullanım değeri ile toplumsal değerlendirme arasında bir koşutluk görmektedir.¹⁷⁶ Yeniden üretimin oluşturduğu yanılısama ve sanat yapıtı içinde açmış olduğu ikinci bir doğa, toplumsal algılayışı ve nihayetinde kitlenin formunu da dönüşüme uğratar. Fakat bu dönüşüm ilerici olabileceği kadar gerici de olabilir. Bu nedenle, sanat kitleye açıldığı anda, estetiğin alanından çıkarak, toplumsalın alanına geçmekte ve böylelikle hem niceliksel hem de niteliksel bir dönüşüme uğramaktadır.

Benjamin, bu noktada, birey olarak sanat yapıtının alımlayıcısı ile tekniğin yardımıyla yeniden çoğaltılmış yapıtın alımlayıcısı olarak kitle arasında temel bir farklılığa işaret eder. Sanat, kendi izleyicisinden tüm dikkatini vererek bir yoğunlaşma çabasını talep ederken, kitlenin sanattan beklediği bunun tam tersi olmaktadır. Kitle yoğunlaşmayı değil, kendisini oyalayacak bir şeylerle meşgul olmayı arzular.¹⁷⁷ Sanat yapıtının yaratımında ve alımlanışında bireyden kitleye yönelen bu devinim, tarihsel bakımdan bir değişimi içermekle beraber, mülkiyet ilişkileri açısından da dönüşüme uğramaktadır. Benjamin'e göre yapıtın fiziki yapısının uğradığı değişimleri, yeniden üretim yoluyla tekrar gerçekleştirebilmek olanaklı değildir. Söz konusu değişimlerin izlenebilmesi için yapıtın özgün çıkış noktasına dönülmeli ve onun şimdi ve burada'lığı bakımından mülkiyet ilişkilerine bakılması zorunludur.¹⁷⁸

Sanat yapıtına dair mülkiyet ilişkilerinin oluşturduğu geleneğin incelenmesi söz konusu olduğunda, Benjamin ile Hegel arasında bir ilişki kurmak yerinde olabilir. Benjamin'deki Hegelci kökenler Adorno'daki kadar görünür olmasa da, onun kendi düşüncesini diyalektik biçimde formüle etme uğraşı açısından önemli sayılabilir.

¹⁷⁵ A.g.m., 216.

¹⁷⁶ A.g.m., 227.

¹⁷⁷ A.g.m., 232.

¹⁷⁸ A.g.m., 214.

Bununla beraber, Adorno'nun Benjamin'in yazılarına genellikle itiraz ettiği nokta, fikrîsel içerikten öte, fikirlerin diyalektik biçimde yapılandırılmasına ve ifade edilmesine yönelik eksikliklerden kaynaklanmıştır. Bu nedenle, Adorno ile Benjamin'i sanat yapıtının mülkiyet değeri bakımından Hegelci kökenler uyarınca yan yana getirmek olasıdır.

Hegel, sanat eserini bir üretim olarak düşündüğünde, sanatsal üretim ile mekanik üretim arasında bir koşutluk görür. Ona göre, sanat eseri ile mekanik üretimin temsilleri iki karşı kutup gibi dursa da üreticiye aidiyeti bakımından, benzer süreçleri takip ederler ve az ya da çok yakın karaktere sahiptirler. Hegel'in güttüğü bu karşılaştırma, hem Marksist estetik açısından hem de Adorno'nun estetik kuramının diyalektik kökenleri bakımından önemli görünmektedir.

“Sanat eserlerinde, fikirleri dış maddede bir şey gibi tecessüm ettiren form, öylesine yaratıcı bireye aittir ki, bu eserlerin taklidi bile, aslında, taklit edenin teknik ve şahsi ustalığının bir ürünüdür. Edebiyat eserinde, onu dış realite yapan form, tıpkı bir teknik düzenin icadında olduğu gibi, mekanik mahiyettedir (çünkü eserinde fikir, bir heykelde olduğu gibi toplu bir imaj halinde değil, bir sıra soyut, izole işaretler halinde sunulur; teknik icatta ise fikir, tabiatı gereği, zaten tümüyle mekanik bir muhtevaya sahiptir). Bu nedenle, bu tür mekanik şeyleri, şey olarak, üretmenin yolları ve araçları, sıradan bir ustalaktan fazlasını gerektirmez...”¹⁷⁹

Görüldüğü gibi Hegel, sanat eserinin mülkiyet hakkını, mekanik üretimin mülkiyet hakkından üst bir seviyede tutmaktadır. Eserin yeniden üretimi bile söz konusu olduğunda, sanatçının mülkiyet hakkını koruduğu düşünülür. Bununla beraber Hegel, yazarın ya da mucidin hakkının özünü ararken, üretimin mülkiyeti ile, bununla birlikte elde edilen metayı yeniden üretmek imkanının birbirinden mantıksal olarak ne kadar ayrılabilceğini ve bu durumun özgür ve tam mülkiyeti ortadan kaldırıp kaldırmayacağını sorgular. Hegel'e göre, bu duruma karar verecek olan, yani nihai olarak mülkiyet hakkının sahibi, üreticidir, çünkü bu noktada sermaye – üretim

¹⁷⁹ HEGEL, G.W.F., **Hukuk Felsefesinin Prensipleri**, s. 79.

ilişkisi devreye girer. Dolayısıyla, ‘metadan yararlanmanın özel bir tarzı olan sermayeyi’, üretim sürecine dahil eden kişi, üreticidir, başka bir deyişle sanatçıdır.¹⁸⁰

Böyle düşünüldüğünde, Hegel’de, sanatsal alandaki mülkiyet hakkı, aynı zamanda, hem fikri üreten, hem de sanat eserini kendi emeği aracılığıyla üreten sanatçıya ait görünmektedir. Ancak söz konusu olan mekanik üretim olduğunda ve böylelikle, sermaye ile emek birbirinden ayrıldığında, emeği ile üretimi sağlayan kişi, yani işçi, mülkiyet hakkının dışında kalmakta ve hak, sermaye sahibinin elinde muhafaza edilmektedir. Benjamin ise sanatsal alandaki mülkiyet ilişkilerini, tam olarak emek – sermaye diyalektiği dizgesinde ele almaktan kaçınmakla beraber, bu ilişkiyi birey ile kitle arasında yeniden kurma çabasına girişir.

Benjamin, özellikle on dokuzuncu yüzyılın toplumsal yapısını ve bu dönemin sanat eserini düşündüğünde, kitle adı verilen olguyu, devasa bir kalabalık olarak değerlendirir. Öyle ki, bilhassa edebiyat alanında kalabalık konusu kadar, on dokuzuncu yüzyıl sanat yapısının, nesnesi olmayı hak eden başka bir konu olmadığını düşünür. Fakat Benjamin’in de işaret ettiği gibi en başından itibaren Marx, kalabalık ve yığın biçiminde olan, çabuk dağılabilir kitleyi, proleteryanın oluşturduğu sağlam bir kitleye dönüştürmek istemiştir.¹⁸¹ Bu çaba, elbette estetiğin kendisine de politik bir işlev yükleme anlamına gelmektedir. Benjamin politikanın estetize edilmesine itiraz ettiği kadar estetiğin bu biçimiyle kabaca politize edilmesine de karşı çıkar. Adorno’nun sanat yapıtına atfettiği ‘olumsuzlayıcı’ işlev¹⁸² bu mesele ile birbirine bağlanabilir. Onun düşüncesinde sözü edilen ‘olumsuzlayıcı’ işlevin mekânı diyalektiğin doğru işletimidir. Adorno’nun Benjamin’in çalışmalarında eleştirdiği noktalardan biri olan, Marksizmin kavramlarının ve diyalektiğin işletilmesindeki eksiklik meselesinin temelinde ise, Benjamin’in bu yaklaşımının bulunduğu ileri sürülebilir. Ancak yine bu noktada, estetiğin politize edilmesi durumunu daha ziyade Faşizmin propaganda dinamikleri üzerinden

¹⁸⁰ A.g.k., 80.

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter, “Baudelaire’de Bazı Motifler”, **Son Bakışta Aşk**, Çev: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 126.

¹⁸² LOMBARDI, Carmela, **Lettura e Letteratura: Quaranta Anni di Teoria**, Liguori Editore, Milano, 2004, s. 44.

değerlendirildiğinin belirtilmesi gerekir. Buna karşın, Benjamin'in estetiğin politize edilmesine her bakımdan sıcak bakmadığı açıktır. Bu nedenle Adorno'nun kendisini eleştirdiği noktada Benjamin'in kaygısı böyle bir alana yöneliktir; yoksa düşünürün Marksist kategorileri kullanmaktan imtina edecek bir tutum sergilediği söylenemez. Adorno da Benjamin'i bu açıdan suçlamak yerine, konuya estetiğin görünür kılınması bakımından yaklaştığını ifade ediyor.

“...çünkü kurduğumuz temel nedenselliklerde Marksizmin kavramları genellikle çok soyut ve bütünden kopuk kalıyor, mekanik bir etki yaratıyor ve estetiklik zor yakalanıyor. En azından benim deneyimim bu yönde; ne denli titizlikle ve sebatla estetik kaynaklara sadık kalırsak –tam da biz estetiği reddettiğimiz noktada sadık kalırsak– o denli gerçekçi olacağımıza inanıyorum...Çünkü ben de sanatın tasfiyesinin kendine uygun olduğu şekilde sadece estetik içinde gerçekleştirilmesi gerektiğine inanıyorum...”¹⁸³

Yukarıda alıntılanan parçadan da anlaşılacağı gibi, Adorno ve Benjamin'in estetik projeleri ve buradan hareketle oluşan sanat yapıtına dair görüşleri birbirlerine en yakın durdukları alan olarak sayılabilir. Benjamin'in kendi çalışmalarının çoğunu Enstitü dışında gerçekleştirmiş olması bile bu iki düşünür arasında önemli bir mesafe açmamıştır. Bilakis Adorno, Benjamin'i enstitüye gerek fiziki gerekse düşünsel anlamda yaklaştırmak için büyük çaba sarf etmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri Adorno'nun Benjamin'in felsefesinde ve tüm düşünce evreninde kendi projesine ait en temel meselelerin bulunduğunu görmesi olmuştur. Bu bakımdan Adorno, onun estetik ve sanat yapıtına dair tutumunun temelinde Hegelci kavramları, diyalektik bir düşünce işletimini ve Marx'ın meta fetişizmi kategorisini görmekle beraber, kendisi için de son derece önemli bir konu olan, doğaya hükmediş ile mitleşme kavramların da diyalektik tasarıma dahil olduğunu düşünür.

¹⁸³ ADORNO, Theodor, “Walter Benjamin'e Mektuplardan: XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris Üzerine”, **Walter Benjamin Üzerine**, s. 106.

Benjamin'in "Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalesinde yukarıda tartışılan teknoloji ile sanat yapıtının doğası arasındaki ilişkiden kaynaklanan dönüşüm, onun *Tek Yön* çalışmasında doğa ile insan arasındaki ilişkinin bütününe yayılan bir dönüşüme uzanır. Benjamin olanca açıklığıyla, teknolojinin doğanın değil, doğa ile insan arasındaki ilişkinin denetlenmesi olduğunu söyler. Teknoloji çağında artık, insan türü ile evren arasındaki bağa temas eden yeni bir *physis* (doğa) biçimlenmektedir.¹⁸⁴ Benjamin'in düşüncesinde ortaya çıkan bu yeni doğanın olumlu bir gönderimi içermediği açıktır. Onun sık sık sözünü ettiği 'çöküş çağı'nda artık, hiçbir akıl biçimi yoktur ki kendini varolan yıkımdan sorumlu görmesin. Bunun inkarı, ancak söz konusu çöküşün kendisini de reddetmek olacaktır. Çöküş çağının hazırlanmasında herkesin payı olduğunu, kimsenin kendini bu sorumluluktan muaf tutamayacağını ileri süren Benjamin'in bu düşünceye sahip olmasına neden olan ise en başta araçsalçı aklın tahakküm kurucu işleyişidir. Araçsalçı akıl doğası gereği, teknolojiyi de gerek siyasette gerekse estetikte aynı dönüşüme neden olacak biçimde güdümüne dahil etmektedir. En temelinde Benjamin'in teknolojiden rahatsızlığı böyle bir nedenden kaynaklanır. Teknolojinin gelişiminin, araçsalçı akıl tarafından insan ile doğa ilişkisini denetleme yoluyla açıldığı iktidar, adeta çöküş çağının da motoru haline gelmiştir.

Benjamin'in gerek estetiğin politize edilmesi gerekse politikanın estetize edilmesi meselelerine yönelik, yukarıda aktarılan, karşı çıkışı nihayetinde onu, Adorno ve Horkheimer'in modern akıl ve Aydınlanma düşüncesini eleştirdikleri noktaya daha da yaklaştırır. Aslında bu eleştirel düşüncenin Benjamin'de her zaman içkin olarak bulunduğu söylenebilir. Tarihselcilik ve dil konularındaki görüşlerinde bu düşüncenin yansıması daha açık biçimde görülmektedir. Diğer yandan estetik ve sanat yapıtına dair yaklaşımlarının kaynağı incelendiğinde, özellikle de sanat yapıtındaki teknik meselesini ele alma biçiminde, söz konusu eleştiri kendisini yine açığa vurmaktadır. Buradan hareketle, Adorno ve Benjamin'in estetik görüşlerinin, kendi ifadeleriyle neredeyse 'ortak bir proje' olarak görülebilecek kadar, aynı kaygıları paylaştığı, benzer tutumlardan beslendiği ifade edilebilir. Aynı zamanda

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter, **One-Way Street**, Çev: Edmund Jephcott-Kingsley Shorter, Verso, New York, 2000, s. 104.

birbirlerinin iyi birer 'okur'u olan bu iki düşünürün estetiklerinde varolan kimi ayrılıkların ise temel bir zıtlık yaratacak kadar derin olmadığı, kişisel ilişkilerinin gelişimi ile beraber daha da azaldığı anlaşılmaktadır.

3. KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ VE TOPLUM

Kültür eleştirisi, Adorno'nun topluma ilişkin genel bakışının ve tutumunun en saf ifadesi olarak okunabilir. Adorno'nun diline yayılan 'dönüştürülmüş' Marksist terminolojinin kapitalist üretim-tüketim ilişkilerine dayalı iktisadi tanımlamalarından, bu ilişkilerin ürettiği toplum modelinin sosyolojik çözümlemesine, estetik ve sanat kuramlarının müzik, edebiyat gibi türlerdeki açılımlarının oluşmasına ve en önemlisi tüm bunların kavramsallaşma zemininin belirleyicisi olarak görülebilecek felsefi duruşuna kadar, kültür eleştirisinin, tüm düşünce evreni tarafından içerildiği ileri sürülebilir.

Bu bakımdan kültür eleştirisi, Adorno'da, bu tezin her safhasında değinilen düşüncelerinin hem temelinde yer almakta ve buradan da onun felsefi-sosyolojik dizgesinin bütününe yayılmaktadır. Adorno'da kültür eleştirisi ile toplum eleştirisini birbirinden ayırmak veya ayrı ayrı yerlerde değerlendirmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü, ontolojik açıdan bakıldığında Adorno'da kültür, toplumu; toplum da kültürü kuran, belirleyen bir yapıda ele alınmaktadır. Başka bir deyişle Adorno için kültür eleştirisi, eleştirel teorinin topluma yönelik çözümlemesinin bir ürünüdür.

Kültür eleştirisinin iktisadi ayağının dayanağını, kapitalist üretim-tüketim modellerinin sermaye-emek ilişkisi bakımından Marksist gelenek doğrultusunda değerlendiren bir noktadan aldığı söylenebilir. Dolayısıyla kültür eleştirisinin özellikle ekonomik açıdan Marx'ın tezlerinden beslendiği yadsınamaz. Fakat kültür eleştirisi için böyle bir dayanağın varsayılması, Marksist iktisadi geleneğin Adorno tarafından eleştirilmediği anlamına gelmemektedir. Eleştirel teorinin ve Adorno'nun diyalektik anlayışının bir bakıma gereği de budur zaten. Bu nokta, kapitalist toplumun 'endüstriyel toplum' olarak yorumlanmasının nedenleri açıklanırken belirgin kılacaktır.

Diğer taraftan, kültür eleştirisinin sosyal teori bakımından açılımlarına bakıldığında, Marx'ı sonralayan, kapitalist üretim modellerinde gerçekleşen değişimlerin ve dönüşümlerin sonucunda ortaya çıkan yeni toplumsal oluşumların yorumlanmasının etkili olduğu söylenebilir. Adorno, Marcuse ya da Habermas gibi diğer eleştirel teorisyenlerden kısmen farklı olarak söz konusu toplumsal dönüşümleri estetik, sanat ve kültür alanlarında düşünmeyi tercih etmektedir. Bunun kaynağında, daha önce de birçok defa belirtildiği gibi, Adorno'nun felsefi duruşunun kuvvetli etkisinin ve bir filozof olmasının yanı sıra bir müzikolog olarak estetiğe duyduğu yoğun ilginin yattığı görülmektedir.

Bu nedenle, kültür eleştirisinin, dolayısıyla da toplum eleştirisinin Adorno'da en belirgin olduğu yerler bu estetik alanlardır. Adorno'nun edebiyat yazıları ve müzik sosyolojisinin estetik kuramı açısından kesişme noktasında, yine kültür eleştirisinin bu bütüne yayılan etkisi yer alacaktır. Adorno, müziğin dönüşümlerini¹⁸⁵ toplumun dönüşümüyle ve toplumun dönüşümünü de müziğin dönüşümleriyle açıklamaktadır. Özellikle burjuva sınıfının ideolojisi, Adorno tarafından burada sözü edilen dönüşümleri belirleyen en önemli etkilere biri olarak kabul edilmektedir.

Kültür eleştirisi kavramı, böylelikle, biri toplumla ilişkisi diğeri de sanatla ilişkisi bakımından iki alanda değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu doğrultuda Adorno açısından önemli bir yerde duran kültür endüstrisi, kültür-toplum, sanat-toplum gibi ilişkilerin anlaşılmasında yol gösterici olacaktır. Diğer yandan, bu ilişkilerin gerek Adorno'nun toplum kuramında gerekse estetik kuramında daha anlamlı hale gelmesini sağlayacak diğer bir önemli konu, Aydınlanma ve modernliğe dair yönelttiği eleştirel bakıştır.

Adorno için toplum eleştirisi dendiğinde anlaşılması gereken diğer bir yandan da modern toplumun eleştirisidir. Eleştirel teorinin en sert biçimiyle yaklaştığı modern

¹⁸⁵ Müziğin dönüşümleri ile burada kastedilen, kromatik gamların ortaya çıkışı, tonaliteden atonaliteye geçilmesi gibi teknik 'gelişimler' ve özellikle Adorno'nun 'yeni müzik' ya da 'modern müzik' olarak adlandırdığı müzik akımlarının ortaya çıkışıdır. Stravinsky ve Schönberg gibi müzisyenlerin etkili olduğu bu dönüşümler, Adorno tarafından yalnızca müzik kuramına dair devinimler olarak değil, sınıfsal ve toplumsal dönüşümlerle ilişkilendirilerek düşünülmektedir.

toplumun eleştirisi, aynı zamanda ‘modern aklın’ veya ‘modern öznenin’ eleştirilmesini de içerir. Adorno’da ‘modern aklın’ eleştirilmesinin en yoğun biçimini aldığı metinler olarak *Minima Moralia* ve Horkheimer’le birlikte kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* metinleri gösterilebilir.

Yukarıda adı anılan metinlerde Adorno’nun eleştirisinin hedefi, ‘modern özne’, ‘modern akıl’, ‘modern toplum’ olduğu kadar, bunları doğuran Aydınlanma düşüncesidir. Adorno, Aydınlanma adı verilen düşünsel ve toplumsal değişimleri, iddia edilenin aksine özgürleştirici olmaktan uzak, artık umut bağlanamayacak şekilde değerlendirerek yermektedir. Bunun yanı sıra Adorno için Aydınlanma, yeni, bir anda ortaya çıkmış değildir ve bu bakımdan bir ‘kurtarıcı’ olarak da görülmemektedir. Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nin önsözünde “Mit aydınlanmanın ta kendisidir ve aydınlanma mite geri döner”¹⁸⁶ diye yazarlar.

Öyleyse, kültür eleştirisi ile toplum ilişkisinin Adorno’daki bir dayanağını da bu aydınlanma ile mit arasındaki diyalektikte aramak gerekecektir. Dolayısıyla, kültür eleştirisinin anlaşılabilmesi için kültür endüstrisinin kültür-toplum, ve sanatsal üretim-toplum gibi ilişkiler açısından ele alınmasının ardından Adorno’nun aydınlanma ve mit ile hesaplaşmasının aktarılması gerekliliği doğmaktadır. Bu bölümün alt kısımlarının sınıflandırılmasını belirleyen de bu gereklilik olmuştur.

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor – HORKHEIMER, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s. 15.

3.1. Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramı, Adorno'da, 'kitle kültürü' kavramı ile dönüşümlü olarak kullanılır. Adorno'nun dilinde aynı anlamlara gelen, aynı toplum modellerini imleyen bu iki kullanım, içinde gerek hakim ekonomik sistemin yansımalarını, gerekse toplumun bu ekonomik sistem ile kurduğu ilişkiler bütünü (ki bu bütünün içine emek-sermaye ilişkisinden, sanatsal üretim ve tüketim ilişkileri ile kültürün biçimlenmesi gibi toplumun tüm evreleri dahil edilebilir) sonucunda maruz kaldığı değişimleri, dönüşümleri barındırmaktadır. Ancak Adorno, ilk yazılarında 'kitle kültürü' olarak betimlediği toplumsal oluşumu, daha sonra kültür endüstrisi olarak açıklama yolunu seçmiştir. Adorno bu kullanıma dair değişimin nedenini kavram kargaşasına ve yanlış anlaşılmalara engel olmak olarak açıklıyor. Bunun altında da Adorno'nun, toplumdaki dönüşümlerin kendiliğinden gerçekleştiğine dair görüşleri reddetmesi yatmaktadır. Adorno söz konusu kullanım değişikliğinden şu şekilde söz ediyor:

“...daha sonra yandaşlarının işine gelecek yorumları dışarıda bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine 'kültür endüstrisi' terimini kullanmayı uygun bulduk;¹⁸⁷ ne de olsa onun, kitlelerden kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu olduğunu ortaya atabilirler, onu popüler sanatın çağdaş formu sayabilirlerdi ki bu ikincisinin kültür endüstrisinden kesin olarak ayırt edilmesi gerekir. Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketimin yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir...”¹⁸⁸

Adorno için, toplumsal devinimler kendiliğinden gerçekleşen bir biçim taşımazlar. Dolayısıyla bu devinimlerin belirleyicisini dışarıda aramak gerekecektir. Söz konusu arayışın Adorno'yu götürdüğü yerin 'iktidar'a bağlı sosyo-ekonomik üst-yapı olduğu görülmektedir. Ancak, bu nokta daha ziyade kültür endüstrisi teriminin

¹⁸⁷ Adorno burada Horkheimer'la birlikte yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nden söz ediyor.

¹⁸⁸ ADORNO, Theodor, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", **Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, COGİTO, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 76.

‘endüstri’ kısmı ile ilgilidir. ‘Endüstri’nin kültürün en önemli belirleyicilerinden biri olduğu açıktır. Öte yandan, bu noktada ‘kültür’ün kendisinin kavramsal bakımdan Adorno açısından hangi anlamlara geldiğine, ne tür açılımları olduğuna değinmek zorunludur.

Bunun anlaşılması için öncelikle, Adorno’nun düşünce sisteminden bağımsız olarak ‘kültür’e dilsel (terminolojik) ve kavramsal anlamda diğer disiplinler ve onların temsilcileri tarafından nasıl yaklaşıldığına bakmak faydalı olacaktır. Başka türlü söylemek gerekirse, ‘kültür’le doğrudan ilişkili olan ve onu kendine önemli bir inceleme nesnesi olarak alan antropoloji ve sosyoloji gibi insani ve sosyal bilimlere dair disiplinlerin ‘kültür’ kavramının oluşumuyla ilgili yaklaşımların ve bu yaklaşımlardaki kimi farklılıkların belirtilmesi gereklidir.

İnsani ve sosyal bilimlerdeki, farklı görüşler ve tanımlamalardan hareketle, Adorno’nun kültür kavrayışına bakılması, bu kavrayışın daha iyi anlaşılabilmesi için uygun bir zemin oluşturabilir. Dolayısıyla kültür endüstrisi kavramının açılımlarına ulaşabilmek için öncelikle kültür kavramının kendisine ve ardından Adorno’nun kültür anlayışına bakılacaktır.

Adorno’nun kültür endüstrisi üzerinden toplumu anlamlandırma çabasının götürdüğü diğer bir nokta ise söz konusu toplumsal ilişkilerin hem bir gerçekleşme zemini olarak hem de bu ilişkileri kısmen de olsa üretimini belirleyen bir etken olarak mekân konusudur. Toplumsal ilişkilerin oluşma ve üretilme mekânı olarak ise kent sorunu, özellikle de kapitalizmin bir üretimi olarak toplumun ve toplumsal ilişkilerin endüstriyelmesi açısından bakıldığında metropol sorunu ele alınacaktır.

Bu bölümde, kültür endüstrisinin tartışılmasının, kültür eleştirisine dair diğer tartışmaları öncesinin bir nedeni de, kapitalizmin, özellikle de ‘geç kapitalizmin’ ya da ‘endüstriyel toplumun’ getirdiği sanayileşme ve metalaştırmanın metropolü önelemesi, hatta bir bakıma onu yaratmasıdır. Kapitalizmin oluşturduğu tüketim modelleri, öncelikle kendisine tüketimi sağlayacak bir kitle oluşturmayı sonra da onları olabildiğince yakınında ve bir arada tutmayı ister. 20. yüzyılın başında tüm

marketleri bir araya toplayan büyük alışveriş merkezlerinin ve bunun yanı sıra insanların bir arada ve benzer koşullarda ikâmet etmelerini sağlayan büyük yapıların, gökdelenlerin ortaya çıkması, aslında bu tüketim modelinin işleyiş tarzının bir işaretidir. Başka bir deyişle kent ya da metropol, böyle bir büyüme sayesinde pazara, kentte yaşayan kişiler de hedef kitleye dönüşmüştür.

Adorno açısından bakıldığında, onun anladığı anlamıyla toplumun, kültür endüstrisinin bir üretimi olarak kabul edilebilmesinin koşullarından birini sağlayacak olan da mekânla yani kentle olan bu bağlantısı olacaktır. Kültür endüstrisinin yukarıda belirtilen konular dahilinde tartışılmasını ise sanatsal üretim sorununun tartışılması izleyecektir.

Adorno'nun düşünce dizgesinde, sanatsal üretim konusunun, yine kültür endüstrisi bağlamında ele alındığı söylenebilir. Burada iki önemli yaklaşım biçimi sorunsallaştırılabilir. Bunlardan birincisi, kültür-toplum ve sanat-toplum gibi ikiliklerin kültür endüstrisi açısından ele alınarak sorunsallaştırılması iken diğeri ise kültürün endüstriyelleşmesine paralel olarak toplumun kendisinin de endüstriyel hale gelmesinin sorunsallaştırılmasıdır.

Böylelikle, kültür endüstrisinin açıklanmasının ilk kısmını, toplumun kültür endüstrisi tarafından üretilmesinin koşullarının belirtilmesi aracılığıyla, kültüre Adorno tarafından yüklenen anlamların açıklanması ve bu bağlamda toplumun, kültür, sosyo-ekonomik yapı ve mekân tarafından belirleniminin tartışılması oluşturacaktır. İkinci kısmında ise bunu, kültür endüstrisinin, kültür-toplum ve sanat-toplum ilişkileri karşısındaki biçimlenişinin ve bu biçimleniş dahilinde endüstriyel toplumun ortaya çıkmasının koşullarının tartışılması izleyecektir.

3.1.1. Adorno'da Kültür Endüstrisinin Ürünü Olarak Toplum

“Vicdan azabı veren davranışlara tarafsız olarak bakmaya alışılın, dünyadaki bütün ulusların gelenek ve göreneklerinin eni konu incelenmesi aynı tarafsızlıkla yargılansın. Bu düşüncenin sonucu olarak, bu davranış her ne olursa olsun, elden geldiğince sık tekrarlandığında aklın meşalesi kısa sürede vicdan azabını yok edecek, bilgisizliğin, korkaklığın ve eğitimin tek meyvesi olan bu karanlık hareketi ortadan kaldıracaktır.”¹⁸⁹

Marquis de SADE

Buradan itibaren Adorno'nun kültür eleştirisine ve kültür endüstrisine dair görüşlerinin açıklanması ile daha önce sözü edilen toplumsal dönüşümlerin alt yapısının görülmesi daha belirgin hale gelecektir. Öyleyse öncelikle Adorno'nun kültürden ne anladığına ve sosyal bilimlerin genel kültür tanımlarından nerelerde farklılaştığına bakılması yerinde olacaktır.

Adorno için insani ve sosyal bilimlerde, özellikle de pozitivism açısından akla atfedilen hükmedici rol aciz ve sakat bir anlayışa götürür. Adorno'nun eleştirisinin en keskinleştiği nokta ise modernliğin ve Aydınlanmanın ürettiği akıldır. Modernliğin ve Aydınlanmanın belirleniminde özne olarak akıl veya başka bir söyleyişle modern öznenin kendisi, topluma ilerlemeci bir tarih anlayışı doğrultusunda yaklaşır. Modernliğin ürettiği egemen ve bütüncül akıl insani ve sosyal bilimlerde de kendini göstermekten geri kalmaz. Bu noktada Adorno'nun eleştirilerini daha sonra ilgili bölümde tartışmak üzere keserek insani ve sosyal bilimlerin kültür kavramına yaklaşımını irdelemek faydalı olacaktır. İnsani ve sosyal bilimlerin kültür kavrayışlarının serimlenmesinin ardından Adorno'nun insani ve sosyal bilimlere genel bakışını onun kültür eleştirisine bağlamak, tartışmaya biraz daha belirginlik kazandırabilir.

Öyleyse bu noktada öncelikle, ‘kültürün ne olduğu’ sorusu sorulmalıdır. Kültür olarak adlandırılan ve hemen ardından da bir topluma, topluluğa veya biraz daha

¹⁸⁹ SADE, Marquis de, **Erdemle Kırbaçlanan Kadın**, Çev: Yaşar İlksavaş, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1999, s. 165.

tartışmalı biçimde ulusa atfedilen ve orada mekânlaştırılan her şeyin kültürün gerçek tanımında yeterli olup olamayacağı muallaktır. Bu noktada ikili bir problem ortaya çıkmaktadır: Birincisi, hangi özelliklerin, ilineklerin kültüre dahil edilip edilemeyeceği, bunlardan bağımsız olarak kültürün nasıl elle tutulabileceği, yani kültürün tözünün ne olduğu sorunu iken; ikincisi ise kültürün tözüne ulaşılsa bile, bu tözün aidiyet söz konusu olduğunda nerede mekânsallaşacağı sorunudur.

Sosyal bilimciler kültür konusuna yaklaşırken, yukarıda aktarılan ikili sorunun doğal bir sonucu olarak, kültürün kavramlaştırılmasında farklı yollara başvurmak zorunda kalarak çeşitli kültür tanımlarından hareket ederler. Sosyal bilimlerdeki çeşitli kültür tanımlarını ele almak için Keesing'in serimlemesi izlenebilir. Keesing'e göre, bir sosyal bilimci olarak Tylor kültürü bir toplumun üyesi olarak bireyin sahip olduğu bilgi, inanç, sanat, değer, yasa, gelenek ile diğer yetenek ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bir bütün olarak tanımlar.¹⁹⁰ Tylor'ın kültür tanımı, kültürün birçok farklı elemandan oluşan bir bütünlük olduğuna ve bununla beraber aynı zamanda da karmaşık bir yapı içerdiğine işaret etmesi bakımından kapsayıcı ve eleştireldir. Tylor'ın tanımında esas alınan temel, bireydir, ancak bir toplumun üyesi olarak bireydir. Dolayısıyla bu noktada bireyin toplumsallığının kültüre etkisi, açıklanmaya ihtiyaç duyan bir husustur. Eğer bu karmaşık bütünü oluşturan özellikler toplumun tüm bireyleri tarafından paylaşılmak ve taşınmak zorunda ise, böyle bir kültür anlayışının temeli birey değil toplum olmalıdır. Oysa ki bütünün tüm özelliklerinden eşit derecede pay alan bireylerin oluşturduğu bir toplumun ütöpik olacağı iddiası pek de kuvvetsiz olmayacaktır. Öyleyse, bu tanım takip edilirse, olabildiğince homojen bir toplumdaki söz edilmediği takdirde, kültürün mekânını tespit etmek olanaklı görünmemektedir. Özellikle de metropollerdeki kültürel oluşumlar düşünüldüğünde bir karmaşa yaşanması kaçınılmazdır. Böyle bir kültür tanımından hareket edildiğinde New York kültürü ile Texas kültürünün birbirinden nasıl ayrılacağı açık değildir.

¹⁹⁰ KEESING, M., **Cultural Antropology**, CBS Publishing, New York, 1985, s.63.

Diğer bir sosyal bilimci (antropolog) Linton'a göre ise kültür, bir toplumun üyeleri tarafından paylaşılan ve aktarılan bilgi, tavır ve alışlagelmiş davranış biçimlerinin toplamıdır. Sosyolog Antony Giddens ise kültürü, bir toplumun üyelerinin veya o topluma dahil olan grupların yaşama biçimi olarak görür. Kroeber de kültürü davranışa indirgeyen sosyal bilimcilerdendir. Ona göre kültür, öğretilmiş ve aktarılmış otomatik tepki, teknik, alışkanlık, düşünce ve değerler bütünü ve bunlara dahil olan davranışlardır.¹⁹¹ Görüldüğü gibi aktarılan kültür tanımları yine Tylor'da olduğu gibi kültürün taşıyıcısını toplumun ya da topluluğun üyeleri olarak belirler. Dolayısıyla ortada paylaşılan ve öğrenilen-öğretilen davranışlar bütününe geçerliliği durumu vardır. Ancak söz konusu geçerliliğin belirginleşmesi için kültürün davranışlar tarafından mı belirlenen yoksa davranışları belirleyen bir nokta da mı durduğu açık değildir. Kroeber'in yaklaşımından bakılırsa hazır-verili bir kodlama sistemine daha sonradan dahil olma biçiminde bir oluşum ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla kültür önceden belirli bir üst yapı gibi görünmektedir.

Adı anılan diğerlerine göre ise davranışlar kültürü incelemektedir. Böylelikle inanç, yasa, bilgi, alışkanlık gibi değerlerin davranışa ya da davranışlar bütününe dönüşümü kültürü oluşturan olgu olarak görünür kılınmaktadır. Ne var ki kültürün davranışa indirgenmesinde açığa çıkan asıl sorun, davranışların kaynağının tam olarak belirtilmeden düşünülmesi ve bu nedenle de davranış farklılıklarının kültürel farklılıklara olası etkisinin de açıklanmamış olmasıdır. Eğer kültür davranışa indirgeniyorsa, yani başka bir söyleyişle kültür davranışın nedeni olarak kuruluyorsa, davranış da onun doğal sonucu olarak ortaya çıkacaktır. Bu da kendiliğinden iki önemli soruyu bize sunar: Kültürün nedeni (kaynağı) nedir? Davranışın sonucu nedir?

Öte yandan eğer davranış kültürün nedeni olarak kurulacaksa, bu defa da davranışın kaynağı ve kültürün sonucu belirsiz kalacaktır. Buradan hareketle, kültür ve davranışın birbirinin nedeni olarak gösterilerek ucu açık olmayan bir kısır döngü oluşmasına neden olunduğu açıkça görülüyor. Bu kısır döngüye bir de daha önce

¹⁹¹ A.g.k., s.63.

tartışılan, kültürün taşıyıcısının kim olduğu sorusu eklenirse, sosyal bilimcilerin kültür tanımları göz önünde bulundurulduğunda, nedensiz, sonuçsuz ve daha da önemlisi mekânsız bir kültür kavrayışı ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Aslında kültürün de davranışın da sabit olmadığı, sürekli değişen, gelişen-geliştirilen ve doğal olarak da farklılaşan (hem kendinden hem de ötekenden), yapılar olduğu kolaylıkla kabul edilebilir. Öyleyse bu noktada hem kültürün hem de davranışın en temelde birer üretim nesnesi olduğunun altını çizmek zorunludur. Üstelik kültürün ve davranışın süreklilik halinde birbirlerini ürettikleri iddiasının yanında -ki bu iddia sosyal bilimcilerin yukarıda tartışılan kültür tanımlarına pek de aykırı olmayacaktır- birlikte, eş zamanlı üretimler oldukları da ileri sürülebilir. Öyleyse bunlardan hareketle, bu noktada kültür ile davranışı üretilen nesnelere olarak ‘kültürel davranış’ şeklinde kavramlaştırmanın önünde bir engel kalmamaktadır.

‘Kültürel davranış’ kavramının elde edilişi, kültürün davranışa indirgenmesinin reddinden hareketle önce kültürü ve davranışı birbirinden ayırarak birbirlerinin nedeni olma durumundan, yani kısır döngüden çıkartmak, sonra da onları birbirlerine değil başka bir kaynağa dayandıracak şekilde yan yana getirmek, birleştirmek yoluyla gerçekleştirilmiştir. Şimdi araştırılması gereken tam da bu kaynağın kendisidir. Böyle bir araştırmayı şimdilik askıya alarak, ‘kültürel davranışın’ farklı anlamlandırmalarının nedeni olan bir dilsel farklılığa işaret etmek yerinde olacaktır. Bu sayede, ‘insani ve sosyal bilimlerin’ kültüre bakışı ile Adorno ve Frankfurt Okulu’nun temsilcilerinin kültüre bakışı arasındaki temel ayrılığın tartışılması için de gerekli zemin elde edilecektir.

Burada kast edilen ayırım aslında, kültür kavramına atfedilen özelliklerin, kültür (*culture*) ile uygarlık (*civilization*) kelimelerine, benzer anlamlar taşıyarak yansıtılmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu ayırım, İngilizce ve Fransızca’daki ‘*civilization*’ kelimesi ile Alman dilindeki ‘*Kultur*’ kelimesinin benzer gibi görünen fakat farklı gönderimleri olan anlamlar taşıması ile ilgilidir. Hatta, İngilizce ve Fransızca’daki ‘*culture*’ kelimesi ile Almanca’daki ‘*Kultur*’ kelimesinin de gönderimleri bir değildir. Elias’a göre uygarlık kavramı ile Batı

toplumu teknolojik düzeyiyle, doğal adetleriyle, bilimsel bilgisinin ve dünya görüşünün gelişmişliğiyle duyduğu gururu ve kendi özel karakterini tanımlar.¹⁹² Alman dilinde ise aynı gururun ifadesi ‘*Kultur*’ kavramı ile karşılanır. Kültür kavramının Almanca’daki kullanımı içine sanat, edebiyat ve inanç sistemini alırken; uygarlık ise ekonomik, sosyal, politik ve dini düzenleri imlemektedir.

Yukarıda aktarılan kültür tanımları düşünüldüğünde ‘*Kultur*’ ile ‘*civilization*’ ayrımının tam olarak yapılmadığı, böylelikle onların farklı gönderimlerinin bir arada ele alındığı görülmektedir. Bu ayrıma işaret edilmesinin nedeni, Adorno’nun kültür eleştirisi aktarılırken ve bunun üzerinden bir karşılaştırmaya girilirken, onun kültürden ne anladığının ayırıcısına varılmasını sağlamaktır.

Adorno’nun negatif diyalektiğinin en belirgin olduğu alanlardan biri Horkheimer’le birlikte kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* metnindeki kültür eleştirisidir. Adorno’nun buradaki eleştirileri birkaç alana birden yönelir. Bunlardan bazıları, kültür, kültür endüstrisi, modern toplumdur. Görüldüğü gibi toplum (modern toplum) Adorno’nun eleştirisinden payını alacaktır. Adorno bunu kültür ve endüstri kavramlarının birlikteliği üzerinden yapar. Bu birliktelik modern öznenin de Adorno tarafından tabir caizse ‘perişan’ edildiği yerdir.

Adorno’da kültür endüstrisi terimi iki farklı anlam taşır: Bunlardan ilki yukarıda da değinildiği gibi kültür ve endüstri gibi farklı alanları imleyen iki kavramın bir arada tutulmasıdır. İkincisi ise toplumun ya da başka bir deyişle kitlelerin varolan kültürü oluşturmada sanılandan çok daha az etkisi olması doğrultusunda, bu kavramın ‘kitle kültürü’ adı verilen kavramla yer değiştirmesidir.

Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nden çok daha sonra kaleme aldığı “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken” adlı makalesinde, kitlenin asla kültür endüstrisinin ölçütü olmadığını, bunun yerine ideolojisi olduğunu öne sürer.

¹⁹² ELIAS, Norbert, *Civilizing Process*, Basil Blackwell, Oxford University Press, Oxford, 1994, s.3.

Adorno'nun burada ideolojiden kastının kültürün metalaşması olduğu söylenebilir ki bu da onun eleştirisinin mihenk taşıdır.

“Gerçek anlamda kültür, yalnızca kendisini insanlara uydurmakla kalmıyor, bunu yaparken aynı anda içinde yaşadıkları taşlaşmış ilişkilere bir karşı koyuşla onları onurlandırıyor. Oysa bugün, kültür bu taşlaşmış ilişkilerin içinde çözülmüş ve onlarla bütünleşmiş olduğundan, insanlık onurunu bir kez daha yitirmiştir; kültür endüstrisinin tipik kültürel varlıkları artık diğer niteliklerinin yanında mal niteliği taşımaz, bütünüyle mala dönüşmüştür.”¹⁹³

Adorno'nun altını kuvvetle çizdiği bu metalaşma durumu, daha doğru bir deyişle kültür endüstrisinin kültürü mallaştırması, onun kültüre hangi anlamda baktığının da bir göstergesidir. Daha önce Alman dilindeki ‘*Kultur*’ kavramının içeriğine değinilmişti. Adorno için de ‘*Kultur*’, benzer bir anlamı taşımaktadır. Ancak onun eleştirdiği modern toplumda artık ‘*Kultur*’ ile ‘*civilization*’ın rahatsız edici bir iç içeliği söz konusudur. Bu bakımdan Adorno kültürün en önemli parçası olarak gördüğü sanatsal ve düşünsel üretimin yanı sıra en çok, kültür endüstrisinin araçları olarak, tüm kitle iletişim araçlarını, özellikle de radyoyu ve sinemayı yerer.

Adorno kültür endüstrisi sisteminin özellikle liberal sanayi ülkelerinden doğduğuna işaret eder. Liberal sanayi ülkelerinin kendine özgü kitle iletişim yöntemleri, radyo, sinema, dergi ve hatta caz müzik¹⁹⁴ gibi araçları sermayenin genel yapısına tabi tutulmaktadır.¹⁹⁵ Sermayenin genel yapısı ile Adorno'nun kast ettiği, “kitlenin tüketici olarak kurulması”dır. Kitle tüketici olarak kurulduğu andan itibaren, kültür endüstrisi bir eğlence sektörüne dönüşmektedir. Tüm sanat ya da

¹⁹³ ADORNO, Theodor, “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, **Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, s. 77.

¹⁹⁴ Adorno'nun bakış açısına göre ‘caz müzik’, kitle kültürünün ve popülerliğin bir uzantısı olarak ele alınır ve bu açılardan eleştirilir. Adorno'nun ‘caz müzik’ ile ilgili görüşleri ‘Müzik Sosyolojisi’ bölümünde ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

¹⁹⁵ ADORNO, Theodor-HORKHEIMER, Max, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Cilt II, s.21.

kültür ürünleri bu andan itibaren kendini kitlede, yani tüketicide dolayım lamaya başlar. Adorno bu ilişkiyi şu şekilde değerlendirir.

“Ancak kültür sanayii yine de bir eğlence kurumu olarak kalmaktadır. Kültür sanayiinin tüketiciler üzerindeki tasarrufu eğlence vasıtasıyla dolayım lanmaktadır; dolaysız, yalın bir dikta vasıtasıyla değil, kendinden daha fazlası olabilecek şeylere karşı eğlence ilkesinde yer etmiş düşmanlık vasıtasıyla sonuçta bu şeyler ortadan kaldırılmaktadır. Kültür sanayiindeki tüm eğilimlerin somut hale gelişi toplam toplumsal süreç vasıtasıyla halkın etinde kemiğinde gerçekleştiği için, bu meslek dalında piyasanın hayatta kalışı sözü geçen eğilimler üzerinde hâlâ teşvik edici etkilerde bulunmaktadır. Talebin yerini henüz kayıtsız şartsız itaat almamıştır.”¹⁹⁶

Adorno ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin dizgesinde, kültür kavramının metalaşması üzerinden düşünülerek kültür endüstrisinin bir parçası olarak ele alınmasının temelinde, kültür, teknoloji ve siyaset kavramlarını birlikte düşünmeleri olduğu ileri sürülebilir. Bu birlikte düşünmenin kaynağında elbette dönemin siyasi toplumsal gelişmelerinin etkisi yadsınamaz. Bunların içinde en önemlisi, II. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu toplumsal siyasi ortam, Nazi Almanyasının faşist baskıları ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin pek çok kez dillerine doladıkları Auschwitz deneyimidir. Bununla beraber, Adorno'nun içinde bulunduğu bu düşünürlerin çoğu Almanya'yı terk etmek zorunda kalarak ABD'ye göç etmişler ve savaş sonrasında yine Adorno'nun da dahil olduğu bazıları Almanya'ya geri dönmüştür. Bu zorunlu göç deneyiminin yol açtığı gidiş-dönüşler, terk ve ayrılıklar doğrultusunda bu düşünürler, farklı toplumları, toplum modellerini, iktidarları ve hatta dilleri karşılaştırma olanağına kavuşmuşlardır. Adorno'nun “geç kapitalizmi” (ya da endüstriyel toplumu) eleştirisinde bu yolculukların etkisi göz ardı edilmemelidir.

Bu doğrultuda Frankfurt Okulu temsilcilerinin kültür eleştirisinde, kültür endüstrisi, popüler kültür, kitle kültürü gibi kavramlara başvurmasının temelinde geç kapitalizmin getirdiği toplumsal yapının sadece ekonomi politik üzerinden

¹⁹⁵ A.g.k., s.26.

incelenemeyecek kadar geniş bir yapı olduğunun bilincinde olmaları yatmaktadır. Marcuse'ye göre, "geç kapitalizm" in en önemli özelliklerinden birisi bütüncül bir toplum oluşumu sunmasıdır. Bu oluşum, üretmek zorunda olduğu şeyi de, bu şeyi temin etme ve kendi gücünü yayma araçlarını da öncül olarak kendisinde bulundurmaktadır. Teknoloji, siyaset ve kültürün iç içeliğinin nedeni de budur. Böylelikle, kültür teknoloji, teknoloji siyaset, siyaset de kültür olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁹⁷

Bu durumda Adorno bakımından düşünüldüğünde, artık kültürün kitlenin ya da toplumun bir ürünü, üretimi olamayacağı görülmektedir. Böylelikle artık tersine dönmüş bir özne-nesne ilişkisinden söz edilebilir. Toplum kültürü belirleyen, oluşturan, sınırlarını çizen aktif bir özne olma rolünü modern toplumda kaybetmiştir. Çünkü o artık, kültürün ya da başka bir deyişle kültür endüstrisinin ürettiği bir nesne halini almıştır. Adorno, kitleyi, toplumu tüketici olarak tanımlayarak şöyle söyler:

"Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir. Özellikle kültür endüstrisi için biçimlendirilmiş olan kitle iletişim araçları terimi, vurguyu nispeten zararsız bir alana kaydırmakta çok işe yaramıştır."¹⁹⁸

Adorno'nun kültür eleştirisinin, diğer sosyal bilimcilerin kültür tanımlarından hangi noktalarda farklılaştığı, buraya kadar, ortaya konulmuştur. Tüm bunlar ışığında düşünüldüğünde, Adorno'nun durduğu yerin öneminin, onun kültüre 'kendi yöntemselliği' doğrultusunda eleştirel bir bakış getirmesi noktasında artmış olduğu söylenebilir. Bu eleştirinin temelinde de kültürün, modern toplum ile ilişkisi doğrultusunda ortaya çıkan, toplumu ya da kitleyi kendine tüketim nesnesi olarak alması ve böylelikle şiddetli bir metalaştırma ve mallaştırma işlemine girişmesidir. Hatta bu metalaştırma işlemi mekânın kendisine dahi yöneltilmektedir. Bu noktada

¹⁹⁷ DELLALOĞLU, Besim, **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s.97-98.

¹⁹⁸ ADORNO, Theodor, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", **Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, s.77.

metropolden, metalaştırılmış bir mekân olarak söz edilebilir. Çünkü metropol, tüm bu ilişkilerin yarattığı ve daha sonra da onun üzerinden yürütüldüğü yerdir. Başka bir deyişle metropol burada sözü edilen ekonomik sistemin ideal yeridir.

Öyleyse buradan itibaren, kültür endüstrisinin ve endüstriyel toplumun bir mekânı olarak metropol kavramına bakılabilir. Frankfurt Okuluna yakın düşünürlerden biri olan Walter Benjamin, Paris'te dükkanları bir araya getiren pasajların ortaya çıkışını, tüketicinin nesneye dönüşmesi üzerinden açıklar. Benjamin pasajların ortaya çıkışından önce her hangi bir mala, örneğin giysiye ihtiyaç duyan kişinin, istediği dükkana gidip, sadece ihtiyacı olan eşyayı alıp çıktığını, zaten çok da fazla seçenek olmadığı için herkesten farklı olmayan bir eşyayı aldığını belirtiyor. Pasajlarla beraber ise artık vitrinler karşımızda durmaktadır. İnsanlar ister istemez vitrinlerin önünden geçerler, orada teşhir edilen eşyaya bakarlar ve böylelikle insan ile eşya arasında vitrin aracılığıyla karşılıklı bir etkileşim meydana gelir. Benjamin'e göre, vitrinin bu teşhir mekanizması özelliği nedeniyle, aslında vitrine bakan bizler değilizdir, biz bu durumda, bakılana, gözetlenene dönüşmüşüzdür. Dolayısıyla, daha önce eşya alıcı için bir nesne iken, vitrin karşısındaki tüketicinin kendisi artık bir nesneye dönüşmüştür.¹⁹⁹

Görüldüğü gibi burada sözü edilen özne-nesne değişimi, yeni bir tüketim modelinin kentte, daha doğrusu metropolde mekânlaşması şeklinde açıklanmaktadır. Böylelikle, yeni ekonomik sistemlerin, yeni mekânlara ihtiyaç duyduğu ileri sürebilir. Bunun diğer bir örneği küreselleşme üzerinden de görülebilir. Küreselleşmenin, ulus aşırı ekonomik devinimleri de kendi mekânlaşmasını, hatta başka bir deyişle mekânsızlaşmasını beraberinde getirmektedir. Elbette, küreselleşme mevzu bahis olduğunda onun teknoloji ve hız ile ilgili kendine özgü dinamikleri olduğu söylenmelidir. Öte yandan küreselleşme-metropol ilişkisi şimdilik bu bölümde tartışılan konuların sınırlarını aşmaktadır ve başka bir araştırmanın konusudur. Bu noktada, Adorno'nun kültür endüstrisi terimi üzerinden

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, Çev: Yılmaz Öner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.155.

düşünüldüğünde önemli olan daha ziyade, metropollerin ilk ortaya çıkışını hazırlayan koşulların değerlendirilmesidir.

Metropolün, “geç kapitalizm” ile ilişkisine daha önce değinildi. Bu ilişki başka biçimlerde de değerlendirilebilir. Ancak burada, eleştirel teori doğrultusunda, “geç kapitalizm”in ekonomi-politiğiyle sınırlanmadan, onun kültür ile olan bağı üzerinden bir değerlendirilmeye gidilecektir. Bu anlamda metropol-kültür ilişkisi doğrultusunda Adorno’nun çağdaşlarına başvurmak yol gösterici olabilir.

Metropol ile ilgili kavramsal boyuttaki ilk ve önemli çalışmayı yapanlardan birinin Georg Simmel olduğu söylenebilir. Simmel de aynı Adorno gibi, metropolü “para ekonomisinin evi”²⁰⁰ olarak görür. Ancak Simmel bu durumu metropolü meydana getiren koşullar üzerinden değil, metropoldeki yaşamın ta kendisi üzerinden, metropol insanına bakarak açıklama yolunu tercih eder. Bu bağlamda Simmel, metropolün insanları şekillendirmekte, istediği gibi dönüştürmekte olduğuna işaret ederek, metropoldeki bireye yönelir. Böylelikle Simmel tarafından metropol kavramı, para-birey-zaman şeklindeki bir ilişkiler bütünü halinde algılanır.

Simmel’e göre metropolde artık her şey ‘kaç?’ sorusuna indirgenmiştir ve tüm metropol yaşamı bu soru etrafında dönmektedir. Metropol para ekonomisi ile başat olarak kabul edilir. Metropolde tümüyle egemen olan bu para ekonomisinin yarattığı yaşam biçimi, insanları sürekli hesap yapmaya mahkum eder. Hesap ederek yaşamak iki yönlüdür. Bu hem alışverişteki alıcı-satıcı hesabını hem de zamana ilişkin bir hesabı gerektirir. Simmel metropoldeki teknik ve hıza göndermede bulunmak için zamana dair şu örneği verir: “Eğer Berlin’deki tüm saatler sadece bir saatliğine farklı çalışsaydı, kentin bütün ekonomik yaşantısı ve iletişimi alt üst olurdu” der. Bu nedenle, Simmel’e göre, metropol yaşamının tekniği, etkinliği ve karşılıklı ilişkileri, kişisel olmayan bir zaman çizelgesi içinde en dakik bir biçimde bütünlenmemiş olarak tahayyül edilemez. Çünkü, dakiklik, hesaplanabilirlik, kesinlik gibi değerler sürekli, metropol varoluşunun uzantıları ve karmaşası tarafından dayatılırlar.

²⁰⁰ SIMMEL, Georg, “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, Çev: Bahar Öcal Düzgören, **Kent ve Kültürü**, COGITO, Sayı 8, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 82.

Metropolün tüm bu özellikleri, Simmel için, para ekonomisinin oluşturduğu modern zihnin ürünüdür. Dolayısıyla metropolün bu koşulları, onun hem nedeni hem de sonucudur.²⁰¹

Simmel'e göre metropol, aslında kişinin en yalnız olduğu yerdir. Metropolün irrasyonel dayatmaları, bireyi zihinsel bir usanmışlık durumuna getirir. Bu usanmışlık durumu metropol entelektüalizmine koşuttur. Dolayısıyla Simmel, metropolün hem fiziksel hem de psikolojik anlamda bireyin usanmışlığını doğuran boyutuna da işaret eder. Simmel usanmışlığın metropol duyarsızlığına dönüşümüne aşağıda alıntılandığı şekliyle işaret eder:

“Metropole özgü usanmışlık tutumunun bu fizyolojik kaynağına eşlik eden ve para ekonomisinden çıkan başka bir kaynak daha vardır. Usanmışlık tutumunun özü, ayırmıcılığa duyarsızlıkta saklıdır. Bu, nesnelerin, yarım akıllılarda olduğu gibi algılanmadığı anlamına değil, şeylerin anlamlarının ve değişen değerlerinin, dolayısıyla da şeylerin bizzat kendilerinin hayali olarak yaşandığı anlamına gelir. Şeyler, usanmış kişiye, eşit olarak düz ve gri tonda görünürler; hiçbir nesne ötekilerin üstünde bir tercih edilebilirliği hakketmez... Çünkü para, şeylerin bütün nitel farklılıklarını ‘kaçı?’ terimiyle açıklar... Para alışverişinin asıl yaşama alanı olan büyük kentler, şeylerin satın alınabilirliğini, daha küçük mekânlara oranla daha fazla öne çıkarırlar. Bu, usanmışlık tutumunun gerçek mekânlarının kentler olmasının da nedenidir.”²⁰²

Simmel antik çağ ve ortaçağdaki küçük kent modelleri ile modern metropoller arasındaki ayrıma da değinir. Simmel'e göre, antik çağ ve ortaçağdaki küçük kent yaşamı, bireyin hareketlerine ve ilişkilerine karşı olduğu kadar bireyin kendi içindeki bireysel bağımsızlığa ve farklılaşmaya da engeller oluşturuyordu. Oysaki metropol yaşantısına alışkın modern insan, artık asla böyle bir yaşama ayak uyduramaz. Bu düşünce metropol insanı için sınırlanmışlık anlamına gelir. Simmel, bu bağlamda, antik kentlerin, dışsal tehditlere ve düşmanlara karşın politik ve askeri açıdan sıkı bir

²⁰¹ A.g.m., s.83.

²⁰² A.g.m., s.84.

bağlılık getirdiğini ve bu kentlinin kentli tarafından denetlenmesi durumunun, kendine özgü bir ‘özgürlük’ yarattığını düşünür. Antik kentin bu güvenli biraradalığı, metropolde bireyin yalnızlığına dönüşmüştür. Simmel’e göre birey kendisini hiçbir yerde metropolde olduğu kadar yalnız hissetmez.²⁰³

Richard Sennett da antik kentlerden metropollere uzanan evrime, benzer şekilde yaklaşır. Sennett, kent yaşamındaki dönüşümleri beden ve taş bakımından irdeler. Bu bağlamda Sennett, bedensel yaşantının kentsel yapılanma ile birlikte şekillendiği iddiasını antik kentlerden günümüz metropollerine uzanan tarihsel devinime dayandırarak geliştirir. Bu devinim, antik çağdaki bedenin çıplaklığından, metropolün çokkültürlülüğüne kadar uzanır.

Sennett’a göre Antik Yunan *polis*lerindeki çıplaklık ve teşhir düşkünlüğü belirli bir özgürlüğün, rahatlığın, güvenin göstergesidir. İnsanların şehir meydanlarında, agoralarda rahatça çıplaklıklarını sergilemesinin temelinde, birbirlerini tanımanın ve güvenmenin getirdiği bir idealizm yatıyordu. Çıplaklığın bu şekilde idealize edilmesi, onlar için aynı zamanda belirli bir gurur ve itibar göstergesiydi.²⁰⁴ Çünkü antik kentler, sınırları belli, başı sonu olan ve en önemlisi şehir olduğu kadar birer devlet yapısını taşımaktaydılar. Şehir devleti, vatandaşlar tarafından birlikte yönetiliyor ve hayatlarını ilgilendiren tüm kararlar birlikte alınıyordu. Bu bakımdan aslında kentteki herkes birbiriyle tanıştı. Kentin dışında kalanlar ise sadece yabancılar ya da başka bir deyişle barbarlardı.²⁰⁵ Dolayısıyla kentin ortasında, meydanlarda çıplak dolaşan vatandaşlar aslında kenti, kendi evleri olarak görüyor ve modern insanın kendi konutuna hapsettiği mahremiyeti kentte yaşıyorlardı.

Sennett için antik kentlerdeki çıplak bedenler, modern dünyanın metropollerinde sivil bedenlere dönüşmüştür. Sennett’ın metropollerin çokkültürlü yapısının ürettiği sivil bedenler tanımı onun New York örneği üzerinden okunabilir.

²⁰³ A.g.m., s.86.

²⁰³ SENNETT, Richard, **Ten ve Taş**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 26.

²⁰⁴ *Barbaros* kelimesi Antik Yunancada, yabancı, dışarıdan gelen, Yunanlı olmayan anlamlarını imler.

Sennett'a göre, modern anlamda kentli bireyciliğin gelişimi içinde, birey şehirde suskunlaşmıştır. Sokak, kafe, mağaza, metro gibi kamu alanları, insanların birbiriyle konuştukları, belirli bir iletişime girdikleri yer olmaktan çok sadece bakıştıkları yerler hâline gelmiştir. Bu doğrultuda, New York örneğindeki gibi çokkültürlü metropollerde, farklı etnisiteden insanlar, Çinli, Arap, Meksikalı, Avrupalı ya da farklı sosyal statüden insanlar, zengin, soylu, fakir, fahişe, uyuşturucu bağımlısı, evsiz insanlar birbirlerine bakmakla yetinmektedirler.²⁰⁶

Böylelikle antik kent ile metropol yaşantısı arasındaki en önemli fark, benzerliğin oluşturduğu bir yurttaşlık bilincinin yerini, çeşitliliğin oluşturduğu bir yurttaşlık bilincinin almasıdır. Bu çeşitlilik bedende olduğu kadar, taşa da geçerlidir. Sennett, büyümek için kendini en çok yıkıp yeniden yapan şehrin New York olduğunu söyler. Çok farklı birçok kültürü barındıran bu devasa metropoldeki çeşitlilik kendi mimarisini de belirlemiştir.

“Bu bukalemunvari kent dokusu, New York'taki çokkültürcülüğün tarihinde çok önemli bir rol oynamıştır. New York'un ilk kez uluslararası bir şehir haline geldiği İç Savaş'tan sonraki dönemde, şehre gelen göçmenler, aslen Manhattan ilçesinin Lower East Side semtine, ama ayrıca Manhattan'ın West Side boyunca uzanan limanların arkalarına ve Brooklyn ilçesinin doğu ucunda bulunan büyük, yoğun yoksulluk bölgelerine doluşuyorlardı. New Law Tenements denen söz konusu bölgelerdeki bu bloklarda envai çeşit sefaletle karşılaşıyordu.”²⁰⁷

Sennett, New York'un çokkültürlü yapısının oluşumunda farklı tarihlerde gerçekleşen göç dalgalarının etkisine de değinir. New York'a yönelik en önemli göç dalgalarından birisi de II. Dünya Savaşı sonrası olmuştur. Sennett'a göre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir tür toplumsal ve ailevi seçme süreci yaşanmış ve bunun ardından başarılı olmuş Yahudiler, İtalyanlar ve İrlandalılar şehir merkezinden uzaklaşırken, başarılı olamayanlar ayrılmamışlardır. Gettolardaki yoksul siyahların

²⁰⁶ A.g.k., 321.

²⁰⁷ A.g.k., 324.

yanı sıra bir de bu merkezdeki yoksullar New York açısından en önemli dramlardan birine neden olmuştur. Sennett bu konuya aşağıda alıntılanıldığı şekliyle değinir.

“Bir gettoda saflık, açık seçik bir tecrit etme buyruğu gerektirir – Venedik’te Yahudiler’i tek bir yerde toplama ya da modern New York’ta siyahlara para vermektan kaçınma buyruğu gibi. Gelgelelim New York gettoları on dokuzuncu yüzyılda üst otoritenin belli bir karakter ya da kimlik vermek istediği yerler olmaktan çok emlak bölgeleriydi. New York’un Lower East Side’ı bütünüyle yoksuldu ama etnik olarak son derece karışıktı; 1920’lerde Little Italy İrlandalıları ile Slavlar’a evsahipliği yaparken bugün orada İtalyanlar kadar Asyalılar da vardır; 1920’lerdeki ‘Harlem Rönesansı’nın en yoğun günlerinde Harlem’de siyahlardan çok Yunanlılar ve Yahudiler vardı.”²⁰⁸

Yukarıda alıntılanan paragrafların ve daha genelinde Simmel ve Sennett gibi metropol ile kentsel yaşama dair kavramsal çözümlemeler ortaya koyan düşünürlerin, Adorno’nun kültür endüstrisi açısından önemli olduğu iki temel noktadan söz edilebilir. Bunlardan birisi, Adorno’nun kültür eleştirisi açısından topluma yönelen yaklaşımının açılımlarında, özellikle Simmel’in kentsel-toplumsal yaşamın belirleyicisi olarak çizdiği sosyo-ekonomik tablonun Adorno’nun yaklaşımıyla benzer dayanaklara sahip olmasıdır. Her iki yaklaşımdan hareketle, kapitalist sistem doğrultusunda üst-belirlenimli bir toplumsal yapıya işaret ettikleri sonucu çıkarılabilir. Diğer bir önemli nokta ise, Adorno’nun ve hatta diğer Frankfurt Okulu temsilcilerinin büyük bir bölümünün, bu henüz yeni şekillenen metropol yapısının bir uzantısı olan kentsel yaşamların içinden geçmiş olmalarıdır.

Özellikle bu ikincisinin, yani daha açıkça ifade etmek gerekirse, Adorno’nun yaşamındaki kentsel deneyimlerin, onun görüşlerinde ve bu görüşleri ortaya koymasının koşullarını sağlayan tutumunda etkili olduğu söylenebilir. Adorno’nun modernliğe karşı takındığı olumsuz tavrının altında, II. Dünya Savaşı’na uzanan koşulların, Almanya’daki iki savaş arası yaşanan buhranlı geçiş döneminin, Weimar

²⁰⁸ A.g.k., 330.

Almanyası'ndan Nazi Almanyası'na uzanan sürecin ve nihayetinde toplama kamplarına kadar vardırıılarak Auschwitz'de en üst boyutuna ulaşan şiddetin tüm sonuçlarının, özellikle de bir Yahudi olarak ondaki iç deneyiminin etkili olduğu apaçıktır. Tüm bunlara ABD'ye gitmesine ve ancak 1949'da geri dönebilmesine neden olan zorunlu göç de eklendiği zaman, Adorno tarafından, modernliğin ve kapitalist modelin el ele kurmuş olduğu metropol ve kentsel yaşamın eleştirisinin, toplum ve kültür eleştirisine eklenmesi kaçınılmaz olmuştur.

Adorno, Auschwitz'den sonra, artık duygularımızın, varlığa atfedilen sözde kutsallığının bir yanılığa götürmesi nedeniyle 'kurban'ın kaderine asla karşı koyamayacağını ileri sürmektedir.²⁰⁹ Auschwitz deneyimi, bu nedenle, Adorno'nun en umutsuz ve karamsar yanını dışavurmasına neden olmuştur. Adorno bunun yanı sıra burjuvazi öznelliğinin buradan sanatsal değer çıkarması olanağının da karşısında durmaktadır. Adorno'ya göre, Auschwitz ile sanatsal üretim arasında bağlantı kurma çabası daha temel bir soru tarafından engellenmektedir:

“Süregelen acıların ifade edilme hakkı en az işkenceye uğrayan bir kişinin çılgınlık atması gibidir; bu nedenle Auschwitz'den sonra artık şiir yazamazsınız demek belki de yanlış olacaktır. Fakat daha az kültürel olan bir soruyu ortaya çıkarmak, Auschwitz'den sonra –özellikle de öldürülmüş olması gerekirken, kazara oradan kaçabilmiş biri için- aynen yaşamaya devam etmek olanaklı mıdır diye sormak o kadar da yanlış olmayacaktır.”²¹⁰

Adorno'nun kültür eleştirisi üzerinden, kültür endüstrisi ile toplum ilişkisine yöneltmiş olduğu tüm bu yaklaşımlardan hareketle, 'kitle'nin veya toplumun, kapitalizmin sosyo-ekonomik mekanizmalarının bir üretimi olarak oluştuğu; bunun yanı sıra, söz konusu 'endüstriyel toplum'un mekânının da yine aynı güçler tarafından üretildiği ve bu doğrultuda, toplumun mekânla, mekânın da toplumla birbirlerini 'kurma' anlamında bir etkileşimde bulunduğu çıkarımlarına ulaşılabilir.

²⁰⁹ ADORNO, Theodor, “Mediations on Metaphysics: After Auschwitz”, **The Adorno Reader**, Ed: Brian O'Connor, Blackwell Publishers, Oxford, 2000, s. 85.

²¹⁰ A.g.m., 86.

Bu nedenlerle, Adorno'nun kültür endüstrisi adını verdiği toplumsal modelin kentsel-toplumsal yaşamdan, dolayısıyla metropolden bağımsız olarak düşünülmesi olanaklı görünmemektedir. Diğer yandan, yukarıda sözü edilen toplumsal ilişkiler bütünü çerçevesinde, kültür endüstrisi ile sanatsal üretim yan yana getirildiğinde, Adorno'nun diyalektiğinin yine benzer biçimde işletildiği görülecektir.

3.1.2. Kültür Endüstrisi ve Sanatsal Üretim

Toplum ve kültür ilişkisi Adorno için nasıl birbirlerinin peşi sıra devinen bir dizgede değerlendiriliyorsa, aynı dizge toplum ile sanat ilişkisi için de geçerliliğini korumaktadır. Adorno'nun toplumun mu kültürü ürettiği yoksa kültürün mü toplumu ürettiği gibi soruların etrafında geliştirdiği bir problematik aracılığıyla bu konuya yaklaştırmaya çalıştığı görülmektedir. Bu problematiğin beslendiği sorular bakımından düşünüldüğünde, Adorno'nun bakışının 'ya hiçbiri ya da hepsi' şeklinde olduğu söylenebilir. Çünkü, tek başına 'toplum kültürü üretir' ya da 'kültür toplumu üretir' gibi bir önerme üzerinden düşünmek, Adorno'nun diyalektiği bakımından yetersiz kalacaktır. Öte yandan bunları muhakkak birbirinin üretimi olmaları gibi bir zorunluluğa mahkum kılmak da tam anlamıyla doğru olmayacaktır. Bu nedenle toplum ile kültür ilişkisinin, birbirlerini takip eden bir döngü içinde hareket ettiklerinin ifade edilmesi daha yerinde görünmektedir. Bunun nasıl olanaklı olduğu ve söz konusu edilen dizgenin nasıl bir kavramsal boyuta dahil olduğu sanat ile toplum ilişkisinde açıklanarak, daha anlaşılır hale getirilebilir.

Adorno'nun kültür-toplum ve sanat-toplum ikiliklerine yönelttiği diyalektik yaklaşımı, bu ilişkilerin elemanlarını her şeyden önce epistemolojik bir algılama düzeyinde kabul etmesinden hareket etmektedir. Bu nedenle, Adorno'da özellikle kültür ve sanat gibi yapılar, birer disiplin, dal, konu, hatta inceleme nesnesi olmaktan çok kavram olarak ele alınırlar. Onların kavramlaştırılmasının temelinde ise belirli bir bilinç bağılıkları söz konusudur. Dolayısıyla bunları kavramlaştıran ve bu yolla felsefi alanda değerlendirilerek, epistemolojik bir algılama doğrultusunda düşünülmesinin nedeni de bu bilinç meselesidir. Öyleyse buradan itibaren, sanat, kültür ve toplum gibi nesnelerin (kimi zaman öznelerin), Adorno tarafından kavram düzeyinde ele alındıklarının kabulü, görüşlerinin anlatılması ve anlaşılması için önemli bir zemin sayılabilir.

Adorno, yukarıda da belirtildiği gibi, sanatın mı toplumun içinde, toplumun mu sanatın içinde devindiği sorularıyla en başından itibaren ilgilenmektedir. Elbette

Adorno bu sorunu tartışırken tüm bir sanat tarihini, kültür tarihini ve farklı estetik kuramları göz önünde bulundurmaktadır. Buna göre, mimetik estetikten, Marksist estetiğe kadar birçok estetik kuramıyla da onların adını çoğu zaman doğrudan anmaksızın da olsa bir hesaplaşma içindedir. Sanatın toplumsallığının tartışılmasının, Adorno açısından bu hesaplaşmanın bir gereği olduğu düşünülebilir.

Sanatın toplumsallığı tartışmasının Adorno'da en belirgin olduğu yer müziktir. Adorno müzik üzerine konuşurken, müziğin türsel özelliklerinin açıldığı noktalar bir tarafa bırakılırsa, müzik üzerine söylediği hemen hemen her şeyin diğer sanat türleri için de geçerli olabileceği ve buradan hareketle, parça-bütün ilişkisi doğrultusunda, söylenen her şeyin aslında sanatın bütününe ilişkin anlamlar da barındırdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bakımdan Adorno'nun, "müziğin bilinci" dediğinde aslında bundan, "sanatın bilinci"nin de anlaşılmasının gerekliliği kabul edilmelidir. Bu n kabulden hareketle, Adorno'nun müzik felsefesi içinden, sanatın toplumsallığı konusunu nasıl tartıştığına bakılabilir.

Birçok sanat kuramına göre müzik, edebiyat, resim, heykel, plastik sanatlar gibi sanat türleri, en önemli varoluş gerekçelerini işlevlerinde taşırlar. Sanata atfedilen işlevsellik Aristoteles'ten beri süregelmektedir. Sanatın işlevi ise elbette toplumla ilişkisinde kendini açığa vurur. Özellikle modern çağlara kadar sanat, pek okları tarafından 'toplumu yansıtın bir ayna' olarak kabul görmüştür. Toplumun en iyi yansıtın ise, bu görüşe göre, en iyi sanat olacaktır. Marksist estetikle beraber en üst noktasına ulaşın bu estetik görüşün, buradaki tartışma açısından en önemli noktası sanatı bir 'araç' olarak görmesidir: Sanat, yle bir araç olmalıdır ki toplumu kendisine en iyi biçimde anlatsın ve bu sayede sanatın bilinci ile toplumun bilinci bir noktada birleşebilsin. Adorno'da ise sanatın bu işlevselliği konusu belirgin biçimde dönüşüme uğramıştır.

Adorno, sanatı, özellikle de müziği başlı başına bir evren, bir dünya olarak düşünür. Sanat, bir tasarımlar evreni olarak, ayrı bir 'yaşam' ve ayrı bir

‘dünya’dır.²¹¹ Sanatın ve toplumun, Adorno tarafından birbirlerinin üretimi olarak düşünülmemesinin nedenlerinden birinin de bu ayrı bir dünya olma durumu olduğu söylenebilir. Daha açık bir dille ifade etmek gerekirse sanat, toplumun bir ürünü değil, fakat toplumun kendisini ifşa ettiği bir mekândır. Bu doğrultuda Adorno, toplumun müziği belirlemediğini ancak onun içinde nesneleştiğini düşünür.²¹² Toplumun müziğin içinde nesneleşmesi durumu, yukarıda sözü edilen kavramlaşmanın da bir boyutunu teşkil etmektedir. Adorno’nun bu düşüncesinin sosyolojik değil, felsefi bir görünümün çıkarsaması olduğu söylenebilir. Müziğin bu biçimiyle kavramsal ele alınışı, Adorno’nun Marksist estetiğin gerçekçiliğinden, hatta ‘metafizikinden’ ayrıştığı bir nokta olarak kabul edilebilir.

Adorno, müziği zihinsel bir etkinlik olarak görür. Ona göre müzik zihinsel olmalıdır.²¹³ Adorno’nun pek çok kez sözünü ettiği ‘müzik yaşamı’, müziğin bu zihinselliğiyle ilişkilidir. Müzik yaşamını toplumsal yaşamdan tamamen ayırmak mümkün değildir. Ancak, toplumsal yaşam müzik yaşamına dahil olduğu andan itibaren artık aynı haliyle kalmayacaktır. Çünkü, müzik yaşamı onu kendi zihinselliğiyle dönüştürecek, değiştirecek, yorumlayacak ve sonunda asla aynı haliyle yansıtmayacaktır. Adorno’nun sanatı ve özellikle müziği kendi zihinselliğinde devinen bir yapı olarak görmesinin, onun eleştirel teorisiyle de ne kadar bağdaşık olduğu görülmektedir. Çünkü, müzik yaşamı, toplumdan aldığı, nihai olarak ona bir bakıma eleştiri olarak sunmaktadır. Müziğin bu özelliği, Adorno’nun müzikolojiyle felsefeyi bu kadar iç içe tutmasının ve bu bütünlükten hareketle sanat-toplum ilişkisine yönelttiği ‘eleştirel’ bakış ile toplumu anlama çabası içinde olduğunun açık bir nedenidir.

Ancak müziğin, kuramsal olarak eleştirel teoriyle, eylemsel olarak toplum eleştirisiyle olan bağından, Adorno’nun sanatlara tam olarak böyle bir işlev yüklediği anlamı çıkarılmamalıdır. Çünkü, Adorno’da müzik, toplumla olduğu kadar doğayla da ilişkilidir. Müziğin doğayla ilişkisi kimi yerlerde Adorno tarafından daha öne

²¹¹ ADORNO, Theodor, **Introduction to Sociology of Music**, s. 44.

²¹² SOYKAN, Ömer Naci, **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000, s. 79.

²¹³ ADORNO, Theodor, **Philosophy of Modern Music**, s. 11.

çıkarılır. Bu nedenle, Adorno'nun müziği, bu toplumsal eleştiri işleviyle özdeş tutmadığının belirtilmesi zorunludur. Adorno'da müziğin işlevinin ne olduğu konusu, sadece sanat-toplum ilişkisi üzerinden değil, fakat tüm yönleriyle ayrıntılandırılarak onun 'müzik sosyolojisi' dahilinde ileride tartışılacaktır. Ancak tam bu noktada önemli olan, Adorno'nun müziği, sanat-toplum ilişkisinde nasıl bir zihinsel kategori içinde gördüğünün aktarılmasıdır.

Müzik yaşamı kavramı doğrultusunda düşünüldüğünde, Adorno'nun müziği hangi kategoride gördüğü konusu kimi yerlerde belirginleşirken, kimi yerlerde ise belirsizleşiyor. Bu muallak durum Adorno'nun düşüncelerinin yorumlanması aşamasında, onun görüşlerinin dönemsel veya fikirsel olarak değişime uğramış olabileceği yorumlarına açılıyor. Adorno üzerine düşünen müzikolog Ivan Focht, Adorno'nun müzik üzerine görüşlerini üç farklı aşamadan geçmiş olarak kabul ediyor: Focht'a göre, ilk aşamada Adorno, müziği toplumsal zıtlıkların yansıması olarak anlıyor. Bunu izleyen aşamada müziği zihinsel bir faaliyet olarak görüyor ve müzik artık bir 'ifade', hatta 'dil' olarak görülüyor. Focht'un varsaydığı üçüncü bir aşamada ise Adorno, artık müzikten 'kendine özgü bir ruhsal varlık' biçiminde söz ediyor. Tüm bu aşamaların ardından ise Adorno'nun ilk tutumuna geri döndüğünü ileri sürüyor.²¹⁴

Aslında Adorno'nun müziğe Focht'un ileri sürdüğü anlamları atfetmiş olduğu yerinde ve doğru bir tespit olarak görünüyor. Ancak Adorno'nun müziği bu kategorilerde ele almasının kaynağında dönemsel değişiklikler ya da fikirsel farklılıklar olduğunu kabul etmek, düşünürün anlaşılmasında yetersiz kalacaktır. Çünkü, öyle görünüyor ki, aslında Adorno, tüm bu görüşlerini birini bırakıp diğerini kabul edecek şekilde değil, aksine hepsini geçerli sayacak biçimde düşünüyor. Focht'un, en son aşamada Adorno'nun ilk görüşüne geri döndüğünü iddia etmesinin nedeni olarak da bu durum gösterilebilir. Çünkü, Adorno'nun o ilk görüşünden aslında hiç vazgeçmemiş olduğu ve müziği her zaman 'zihinsel bir faaliyet' olarak gördüğü kolaylıkla ileri sürülebilir. Ayrıca, yukarıda sözü edilen kategoriler de

²¹⁴ BLOMSTER, W.V., "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", **Frankfurt Okulu**, Der: H. Emre Bağce, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2006, s. 492. (Focht'an aktaran Blomster).

birbirine aykırı olacak ya da biri olduğunda diğerinin varolmasını engelleyecek bir duruma yol açmamaktadır. Müziğin bir ‘dil’ olarak kabul edilmesi onun aynı zamanda ‘zihinsel bir faaliyet’ olmasını veya ‘kendine özgü ruhsal bir varlık’ olmasına engel teşkil etmemektedir. Öte yandan bu metin, Adorno’nun düşünce yapısında, özellikle de müziğin kavramlaştırma sürecinde ortaya çıkan buna benzer farklı tanımlamaların veya kategorizasyonların, onun müzikoloji, felsefe, sosyoloji gibi disiplinleri birlikte hareket ettirmesinden ve ayrıca kendine özgü diyalektik yaklaşım biçiminden (negatif diyalektik) kaynaklandığı iddiasını taşımaktadır.

Adorno’nun, ‘müzik yaşamı’ betimlemesi üzerinden, müziğin kendine özgü içeriğiyle, toplumsal yaşamdan devraldığı içeriğin kaynaştığı bir zeminle karşı karşıya kalındığı görülebilir. Adorno için “müzik yaşamı, müzik için bir yaşam değildir”. Müziğin, kendi estetik algılanışının ötesine geçerek, dünyayı değiştirecek bir hedefi ya da amacı bulunmamaktadır.²¹⁵ Çünkü, gerek müziğin ortaya çıkma koşulları, gerekse estetik algılanışının koşulları sosyal yapı tarafından belirlenmiştir. Adorno bu sosyal yapının kapitalist ekonomik düzen tarafından oluşturulduğunu açıkça ifade etmektedir. Adorno’nun negatif diyalektiğinin işletebileceği kavramsal anlamda ‘çelişki’, toplumsal anlamda ise ‘çatışma’ tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Adorno şöyle diyor: “Müzik, müzik yaşamı içinde gerçekleşir, fakat bu yaşam müzikle çatışır”.²¹⁶

Adorno’nun sözünü ettiği çatışmanın en belirgin nedenlerinden birinin, sanatın doğrudan doğruya toplumun bir üretimi olmaması, ancak toplumun koşullarının belirlenmesinden de bağımsız olmaması olduğu söylenebilir. Bu nokta sanat ve toplumun birbirinin koşulsuz ürünleri gibi görülmediği, buna karşın birbirleri peşi sıra devindikleri önermesinin en belirginlik kazandığı yerdir. Çünkü Adorno’nun anlayışına göre, toplum, müzik yaşamına dahil olduğundan itibaren sanatsal ifadeye o saf haliyle yansımaz, ancak kendini derece derece açığa vurur. Adorno’nun toplumun müziğin (ya da sanatın) içinde nesneleştiğini ileri sürmesinin bir başka ifadesi de budur. Nesneleşme edimi elbette biçim ve içerik aracılığıyla

²¹⁵ ADORNO, Theodor, **Introduction to Sociology of Music**, s. 119.

²¹⁶ A.g.k., 119.

gerçekleşebilir. Sanatın her türünde bu böyledir. Özellikle de müzik ve roman birbirlerine yakın anlatı teknikleri içermeleri bakımından, biçim ve içeriğin birliğini oluşturabilecek ideal alanlardır. Biçim – içerik birliği, sanat yapıtının nesneleşme dolayımıyla kendisini kitle tüketimine kapatmasında en önemli adımlardan biridir. Adorno, bunun en güzel örneğini Mahler’in müziği ile ‘romanların romanı’ olarak adlandırdığı Gustav Flaubert’in *Madam Bovary* yapıtı arasında kurduğu benzerlik ilişkisi üzerinden aktarır. Mahler’in müziğini yapılandırırken kullandığı teknik edim, *Madam Bovary*’nin kompozisyon tekniğindeki toplumsal çatışmanın itkisiyle birebir örtüşür.²¹⁷

Müzik yaşamı içinde ortaya çıkan bu çatışmanın diğer bir ayağı, kültür endüstrisinde ve kitle kültüründe yer almaktadır. Adorno’nun birçok defa açıkça ifade ettiği gibi; “Büyük ölçüde ekonomik olarak merkezleştirilen müzik yaşamı toplumu kendisini tanımaya mecbur kılmaktadır.”²¹⁸ Adorno’nun bu fikrinin temelinde, toplumun sanatı algılayışının zemininin ekonomik koşullar tarafından üst-belirlenimli olması durumu yatmaktadır. Adorno’nun en bilinen tezlerinden biri olan, kültürün endüstrileştirildiği fikri, toplum-sanat ilişkisinde bu boyutuyla daha görünür kılınmıştır.

Adorno ve Horkheimer’in *Aydınlanmanın Diyalektiği* ile sundukları toplum eleştirisine yönelik projenin dayanaklarından biri olan kültürün endüstrileştirildiği görüşü bu noktada kültürel ve sanatsal üretimle kesişmektedir. Kültürün bir ‘meta’ halini alıp tüketicinin önüne ‘mal’ olarak sunulmasıyla birlikte, sanatsal üretimin de aynı ‘alışveriş’ ilişkisine dahil olması kaçınılmaz hale gelmektedir. Ancak, önceki bölümde de değinildiği gibi, *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nin taşıyıcısı olduğu projenin burada tartışılan konu açısından asıl önem kazandığı yer, aslında sadece kültürün dönüştürülmesiyle yetinilmediği, bununla beraber, toplumun da dönüştüğü noktasıdır. Çünkü, kültür metalaştırılırken, toplum da, bu metayla kurduğu zorunlu ilişki doğrultusunda ‘endüstrileşmektedir.’ Adorno’da ‘kitle kültürü’ kavramının

²¹⁷ ADORNO, Theodor, **Mahler: A Musical Physiognomy**, Çev: Edmund Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1991, s. 60, 61.

²¹⁸ ADORNO, Theodor, **Philosophy of Modern Music**, s. 7.

ortaya çıkışının bu şekilde gerçekleştiği söylenebilir. Kültür, ‘kitle kültürü’ne dönüşürken, toplum da ‘endüstriyel toplum’a dönüşmektedir. Böylelikle Adorno’da kültürün ve toplumun karşılıklı olarak endüstriyel dönüşüme tabi tutuldukları fikrinin hakim olduğu ifade edilebilir. Bu nedenle, Marcuse ve Habermas tarafından ‘geç kapitalizm’ olarak karşılanan ekonomik toplumsal yapının, Adorno’da ‘endüstriyel toplum’ olarak karşılığını bulduğu ileri sürülebilir.

Jurgen Habermas, *Meşruiyet Krizi* metniyle geç kapitalizmdeki kriz eğilimlerinin bir mantığını geliştirerek, bunun üzerinden kapitalist toplumun daha ayrıntılı bir kuramını oluşturmayı amaçlamıştır. Bu yolla Habermas, çağdaş kapitalizmdeki gerilim ve çelişki noktalarını belirleyerek, kapitalizmin dönüşümünün ve yeni bir toplumsal oluşumun olanaklılığını saptamayı denemiştir.²¹⁹ Habermas, geç kapitalizme dair kriz mantığının açılımında Adorno’ya nazaran Marksist terminolojiye ve onun tezlerine bağlılığını daha keskin ifadelerle sürdürerek, sermaye-emek ilişkisi üzerinden sınıf çatışmasının da geç kapitalizmin üretim modelleri dolayısıyla biçim değiştirdiğini düşünmektedir.

“Sınıf yapısı için belirleyici olan, bağımlı işçinin gerçek gelirin hâlâ değişim ilişkileri üzerinde temellenip temellenmediği veya üretimin ve artı değer çekilip alınmasının, yalnızca pazar mekanizmalarına bağımlı olmak yerine, siyasal güç ilişkileri tarafından sınırlandırılıp sınırlandırılmadığı ve değiştirilip değiştirilmediğidir...”²²⁰

Öte yandan gerek Habermas gerekse Adorno için, kapitalizmin değişen üretim modellerinin neden olduğu dönüşüm ekonomik olduğu kadar toplumsaldır. Ancak Adorno bu dönüşümü doğrudan doğruya toplum üzerinden adlandırmayı tercih eder.

²¹⁹ HELD, David – SIMON, Larry, “Habermas’ın Geç Kapitalizme Dair Kriz Kuramı”, **Frankfurt Okulu**, 388.

²²⁰ HABERMAS, Jurgen, **Legitimation Crises**, Çev: Suhrkamp Verlag, Blackwell Publ., Cambridge, London, 1997, s. 87.

Adorno'ya göre, 'geç kapitalizm mi, endüstriyel toplum mu?' sorusu, yalnızca terminolojik değil, son derece temel bir sorudur.²²¹

Adorno'da, sanatsal üretimin ve onun toplum tarafından algılanışının zemininde burjuva ideolojisinin etkin rol oynadığı düşünülürse, endüstriyel toplumun sınıfsal farklılıklar açısından Adorno tarafından nasıl görüldüğünün bilinmesi önem kazanmaktadır. Bunun yanı sıra sanatsal üretimin 'metalaşma' durumunun da kapitalist üretim modelleriyle ilişkilendirilerek ele alınması, Adorno'da 'kitle kültürü'nün ve endüstriyel toplumun oluşumunun sanatsal üretime etkisi açısından anlam kazanmasında yardımcı olacaktır.

Adorno geç kapitalizm ile endüstriyel toplum arasında bir ayırım yapılmasının gerekliliğine işaret ederken, çıkış noktasını Marx'tan ve diyalektikten almaktadır. Adorno'nun, endüstriyel toplumun oluşumunda temas ettiği ilk nokta 'teknik' konusudur. Adorno'ya göre, kapitalizmin oluşturduğu sınıfsal düzeneğin gelişiminde tekniğin önemine Marx'ın da değinmesinde haklılık payı vardır. Ancak, kimi teknolojik gelişmelerin üretim ilişkilerine etkisi Marx'ın öngördüğünden çok daha fazla olmuştur.

Adorno'ya göre, sınıf ilişkilerinin ölçütü 'sosyal tabakalaşma' olarak karşılanan yaklaşımın gelir, yaşam-tarzı, eğitim olarak böldüğü tabakalarca, özgül bireylerden edinilen bulguların bir genelleştirilmesini içermektedir. Bu öznel yaklaşıma karşıt olarak, daha geleneksel anlamda sınıf kavramının nesnel bir karşılığı vardır. Adorno için, Marksist teori ise, müteşebbislerin ve çalışanların üretim sürecindeki konumuna ve üretim üzerindeki kontrollerine yaslanıyordu.²²² Adorno'nun sınıf ilişkilerinin bu iki farklı yorumunda tavrını Marx'tan yana koymasının nedeninin, onun altını çizdiği 'nesnellik' durumu olduğu söylenebilir.

²²¹ ADORNO, Theodor, "Late Capitalism or Industrial Society?", **Opening Address to the 16th German Sociological Congress**, s. 1.

²²² A.g.m., 2.

Adorno'ya göre, diyalektik bir toplum kuramı kendisiyle yapısal yasalar üzerinden bir ilişki kurar çünkü, bu yasalar üzerinden ifade edilir ve yine bunlar tarafından geliştirilir. Marx'ın diyalektik toplum kuramının ise bunun için getirdiği yasalar, değer yasası, sermayenin biriktirme yasası ve ekonomik krizler yasası idi. Adorno için, söz konusu yapısal yasaların çizdiği şema, fazlasıyla belirleyici ve sistematik olmalarının yanı sıra, toplumun zaten hali hazırda içinde barındırdığı bilimsel ve sosyolojik bulgulardan hareket etmekteydi. Oysa, Adorno'nun sözünü ettiği diyalektik teori, böyle bir "kendinden emin genelleştirme yapmak yerine, eleştirel olarak kendisini yansıtmalıdır." Adorno'nun diyalektik yaklaşımına göre ise "geç kapitalizm ile endüstriyel toplum arasında kesin bir ayırım yapmak doğru olmayacaktır, çünkü bu noktada diyalektikçi en azından, kimi zaman bir türlü kimi zaman ise diğer türlü olabileceğini göz önünde bulundurmalıdır."²²³

Bu diyalektik bakış açısıyla, Adorno, Marx'ın sınıf bilinci ile üretim süreci konusundaki görüşlerini de tartışmaya açmaktadır. Adorno'nun Marx'a itirazları gerek sınıf bilincinin üretilmesi, gerekse bu bilincin üretimleri açısından ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu noktanın açılması, Adorno'nun hem kapitalizmin üretim süreçlerine hem de kültür endüstrisi doğrultusunda, sanatsal üretim konusuna bakışının aktarılmasında etkili olacaktır.

Adorno, toplumsal varlığın doğrudan doğruya sınıf bilincini üretemeyeceğini ileri sürer. Çünkü, Adorno'ya göre kitle olarak görülen "toplum, toplumsal süreçlerin öznesi değil nesnesidir."²²⁴ Üretici güçler nedeniyle 'çağdaş toplum', tamamen endüstriyel toplum haline gelmiştir. Endüstriyel işçi de bu doğrultuda, politik sistemin tüm sınırları dahilinde her yerde toplumun bir model şablonu biçimini almıştır. Bu çerçevede, Adorno'ya göre kültür olarak adlandırılan ise, ekonomik gereklilikler doğrultusunda genişleyen ve içinde tüm bu üretim modellerini barındıran dağıtım küresi olarak görülür. Böylelikle, Adorno için, kapitalizmin üretim ilişkilerinin belirlenimiyle, toplumun kendisi de kapitalizme dahil olmuştur.²²⁵

²²³ A.g.m., 2-3.

²²⁴ A.g.m., 4.

²²⁵ A.g.m., 6.

Öte yandan, Adorno tarafından toplum bilinci bir illüzyon olarak kabul edilir, çünkü toplum bilinci, teknolojik ve örgütsel homojenleştirmenin (benzeştirmenin) çıkarımlarını açığa vururken, diğer yandan da bu homojenleştirmenin aslında rasyonel olmadığını görmekten aciz kalarak irrasyonel bir kuralsızlığa kapılmaktadır. Adorno bu noktada tekrar teknoloji konusuna değinir. Adorno'ya göre, proleteriyayı görünmez kılan asıl şey, “teknolojik bir örtü”dür. Adorno bu duruma, üretim ilişkilerinin olumlanması doğrultusunda teknik yayılımın öncülük ettiği bir ‘yanlış bilincin’ neden olduğunu düşünür.²²⁶

Adorno'nun sözünü ettiği bu ‘yanlış bilincin’, toplumun üretim ilişkileri içindeki zorunlu ikametiyle beraber, ‘sınıf bilinci’ kavramının yerini almakta olduğu söylenebilir. Özellikle sanatsal üretim söz konusu olduğunda, burjuva ideolojisinin, toplumun biçimlenmesindeki belirleyiciliğinin, Adorno'nun ‘tüketici kapitalizmi’ olarak adlandırdığı sosyo-ekonomik düzenek içinde etkili hale geldiği ifade edilebilir. Çünkü, burjuva ideolojisinin belirleyiciliği üzerinden endüstriyel toplum olarak biçimlenen toplum modelinde artık kitle, kapitalizmin üretim ilişkileri dahilinde koşulsuz ‘tüketici’ olarak varolabilmektedir. Bu doğrultuda, sanatsal üretimi de ‘tüketim’ üzerinden düşünmek kaçınılmazdır.

Adorno'ya göre, toplumsal süreçte müziğin rolü ‘meta’ olmaktan ileriye gidememektedir. Sanatsal değeri ise yalnızca pazar tarafından belirlenmektedir. Hatta Adorno, 19. yüzyılda bile, müziğin mahalli gelişiminin olanaklılığının, aynı özel burjuva yaşantısının bütünlüğünde olduğu gibi, ancak toplumsal ‘*corpus*’un diğer tarafında yansımaları bulabildiğini ve bu toplumsal ‘*corpus*’un ise özel sermaye aracılığıyla sadece üretim tarafından belirlen bir yüzeye sahip olduğunu ifade eder. Bireysel üretimin toplum tarafından anlaşılmasının olanaklılığı ise kapitalizmin gelişimi doğrultusunda azalmaya başladı. Bu nedenle, Adorno'ya göre, “kapitalist süreç tarafından sanatsal üretimin ve tüketimin içine çekilmesiyle beraber artık, müziğin insandan yabancılaşması da tamamlanmıştır.”²²⁷

²²⁶ A.g.m., 12.

²²⁷ ADORNO, Theodor, “On the Social Situation of Music”, **Essays on Music**, Çev: Susan H. Gillespie, University of California Press, Berkeley, 2002, s. 391.

Kültür endüstrisi bağlamında sanatsal üretim süreci düşünüldüğünde, Adorno'nun tutumu, kapitalizmin üretim-tüketim süreci aracılığıyla kurduğu kitle kültürüne, burjuva ideolojisinin de belirlenimiyle 'yanlış bilinç' yükleyerek, endüstriyel toplumun oluşumuna neden olduğu ve bu zeminde sanatsal üretimin de kitle tarafından koşulsuz bir tüketimine tabi tutulduğu yolundadır. Adorno açıkça, "kültür endüstrisinin sisteminin devam eden bir aptallaştırmaya dayandığını"²²⁸ ifade eder. Öyleyse, kültür endüstrisinin üretim-tüketim modelleri dahilinde, endüstriyel toplum şeklinde vücut bulan kitlenin, kapitalist ideolojinin (özellikle de burjuva ideolojisinin) yüklediği bir 'yanlış bilinç' üzerinden sanatsal üretimi 'koşulsuz tüketici' olarak dolayımıldığı anlaşılmaktadır.

²²⁸ ADORNO, Theodor, **Introduction to the Sociology of Music**, 30.

3.2. Adorno'nun Aydınlanma ve Modernlik Eleştirisi

“Aklın bize ‘geçmiş’ diye sunduğu şey aslında geçmiş değildir. Aslında hayatımızın her saati, tıpkı kimi halk efsanelerindeki ölümlerin ruhları gibi, ölümler ölmez somut bir nesnenin içine gizlenerek onda vücut bulur. Oraya hapsolür ve biz o nesneye rastlamazsak, temelli orada hapis kalır.”²²⁹

Marcel PROUST

Aydınlanma adı verilen çağ ile modernlik düşüncesinin yan yanılığı, kültür eleştirisinden bağımsız olarak düşünülemez. Frankfurt Okulu'nun artık neredeyse kimliği olarak anlaşılan Aydınlanma ve modernlik eleştirisi, Enstitü tarafından geliştirilen kültür eleştirisi, kitle kültürü, kültür endüstrisi gibi kavramların toplum eleştirisi üzerine bina edilmesinde adeta payanda işlevini taşımaktadır. Frankfurt Okulu'nun toplum eleştirisinden ya da diğer bir deyişle toplum felsefesinden yola çıkarak, bir estetiğinden söz edilecekse, bu payandanın önemine işaret etmek kaçınılmaz olacaktır. Aydınlanma ve modernlik eleştirisinin temellerinin anlaşılması, Frankfurt Okulu'nda kültür eleştirisinin bir toplum eleştirisine dönüşmesinin nedenleri biraz daha görünür olabilecektir.

Bu bölümü önceleyen bölüm ve alt bölümlerde, özellikle de Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisinin kavramsal temellerine değinilirken birçok defa Enstitü'nün ve Adorno'nun Aydınlanmaya, modernlik düşüncesine, modern özne kavramına yönelik genel tutumuna temas edilmişti. Frankfurt Okulu'nu gerek kavramsal açıdan düşünüldüğünde geleneksel felsefeye eleştirel bakımdan bir alternatif olarak ortaya koyan, gerekse sosyal bilimlerde başlı başına bir düşünce akımı kılan ve ona en bilinen formunu atfeden Aydınlanma ve modernlik eleştirisi olmuştur. Bu nedenle Frankfurt Okulu'nu veya eleştirel teoriyi her hangi bir açıdan ele alırken söz konusu kuvvetli eleştirel duruşu göz ardı etmek olanaksız görünmektedir. Aydınlanma ve modernlik eleştirisinin, Frankfurt Okulu'nun en çok öne çıkarılan yaklaşımlarından birisi olmasının maddi nedeninin, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, *Minima Moralia* ve *Akıl Tutulması* gibi metinlerin insani ve sosyal bilimler alanında bıraktığı büyük etki

²²⁹ PROUST, Marcel, *Saint-Beuve'e Karşı*, Çev: Roza Hakmen, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 7.

olduğu söylenebilir. Kavramsal bakımdan düşünüldüğünde ise bu eleştirel duruşun Enstitü'nün Marksist açılımlarını çeşitlendirmekle kalmayıp, Okul'un Marksist duruşunu dahi aşkın bir biçime kavuşması temel bir neden olarak ileri sürülebilir.

Aydınlanma ve modernlik eleştirisinin Frankfurt Okulu'nun genel duruşu açısından neden bu denli önem taşıdığı, bu konu daha derin bir bakış ile ele alındığında açıklık kazanabilecektir. Bu doğrultuda ilk bakışta, Aydınlanma ile modernliğin neden birbirinden ayrılmadan sürekli yan yana düşünüldüğü sorusu ortaya atılabilir. Aydınlanma ve modernliğin bir ve aynı şeyler olmadıkları açıktır. Fakat, Frankfurt Okulu bağlamında sözü edilenin başkaca bir aydınlanma değil, Batı Aydınlanması, hatta Avrupa Aydınlanması olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Batılı tarih anlayışının belirleyicisi olduğu ilerlemeci tutum nedeniyle, modernliğin Aydınlanma'dan kopuk olarak düşünülmeğe sonucuna ulaşılabilir. Aydınlanma çağını hazırlayan koşulların en başta felsefi temellere dayanması, özellikle de XVIII. Yüzyılın felsefe geleneğinin etkisi ile oluşması, ontolojik ve epistemolojik açıdan yeni bir akıl anlayışının kurulmasını sağlamıştır. Böylelikle Aydınlanma'nın her şeyden önce akla dair bir oluşum olduğu kabul edilmelidir.

Söz konusu çağın ortaya çıkardığı bu 'yeni' akıl modeli, insanı olduğu kadar, tarihi ve doğayı ve tüm bunlar arasındaki ilişkiyi yeniden kodlamaya başlamıştır. Aydınlanmacı aklın bu işlevleri nedeniyle onu modernlik ile birlikte düşünmek, modern özne ile Aydınlanmacı akli birbirinden koparmamak zorunluluk teşkil eder hale gelmiştir. Frankfurt Okulu'nun kendine özgü diyalektiği, bu konulara yönelen eleştiriyi içerik açısından olduğu kadar yöntem açısından da belirlemiştir. İçerik ve yönteme dair bu birlikteliğin neticesinde eleştirel teori, Aydınlanma ve modernite eleştirisini negatif diyalektiğin işletimi doğrultusunda yürütmüştür.

Tüm bunlar ışığında, bu kısmın ilk alt bölümünde, Aydınlanma ile modernlik arasındaki bu kuvvetli bağ, onu hazırlayan kavramsal koşullar, Frankfurt Okulu'nun eleştirel perspektifinden ve elbette Adorno'nun bakış açısından hareketle değerlendirilmeye çalışılacaktır. İkinci alt bölümde ise, modernliğin eleştirisine ağırlık verilerek, modern ile modernlik arasındaki ayırım, modernliğe yönelik

yöntemsel eleştiriler ve nihayetinde modern öznenin kendisi, gerek Frankfurt Okulu'nun genel bakış açısından gerekse Adorno'nun negatif diyalektiği açısından ortaya konulacaktır.

Bu kısım, bölümün kendi içindeki argümantasyon düşünüldüğünde 'Kültür Endüstrisi' alt bölümünü önceleyebilir, bu biçimiyle onu temellendirilmiş şekilde ortaya koyabilirdi. Böyle bir öncelik – sonralık ilişkisi kurulmamasının nedeni, bu bölümün ardından gelecek 'Adorno'nun Estetik Kuramı' bölümüne Aydınlanma ve Modernlik eleştirisi üzerinden bir geçiş yapmanın tercih edilmiş olmasıdır. Dolayısıyla 'kültür eleştirisinin' bu kısmı öncelemesi bir sorun olarak görülmemiş, aksine bu tersine kronolojik bakışın, estetik kuramın kavramsallaştırılması bakımından daha faydalı olacağı düşünülmüştür. Bu doğrultuda, Adorno'nun negatif diyalektik anlayışını da Aydınlanma ve modernlik eleştirisi bağlamında ele almak, estetik kuramın yapılandırılma biçimine hizmet edecek bir kurgulamayı destekleyecektir.

3.2.1. Adorno'da Aydınlanma Düşüncesi, Mit ve Modernlik

“Aslında şu hiç düşleyemediğimiz ilkten bir o denli düşünülemez değin bizler hepimiz arada hiç boşluk bulunmayacak biçimde birbirimize yapışmışız.”²³⁰

Samuel BECKETT

Aydınlanma düşüncesi, erken modern felsefenin taşlarını dizmeye başladığı yolun XVIII. Yüzyıl metafiziğinin ulaştırdığı noktada en olgun biçimine ulaşmıştır. Ortaçağ'ın özellikle de Hıristiyanlık etkisiyle belirginleşen erken dönemlerinde hakim kılınan insan ile doğa ya da başka bir deyişle insan aklı ile Tanrı aklı arasındaki ilişkinin dönüştürülmeye başlanması Aydınlanmacı aklın önünü açan ilk edim olarak düşünülebilir. Batı Aydınlanmasının bir devrim olarak kabul ettiği bu dönüşümün tamamlanması ise kavramsal oluşumların yanı sıra siyasi gelişmelerin de kuvvetli etkisiyle ivme kazanmıştır.

Ortaçağ'ın kuşkusuz en güçlü iktidar odağı olan Kilise, Avrupa savaşlarının neticesinde şekillenen yeni ekonomik ortamdan ve bu ortamın bir sonucu olarak vücut bulan toplumsal tabakalaşmadan payını git gide zayıflayarak almıştır. Yeni beliren sosyal sınıflar içinde yükselen burjuvazi, öte yandan monarşiler ve monarklarla girilen mücadeleler, ekonomik ve siyasal anlamda Kilise otoritesini ciddi anlamda sarsıntıya uğratmıştır. Bunun kaçınılmaz bir sonucu olarak, yersel ve göksel tüm olayların açıklanmasında Tanrı'nın merkeze oturtulduğu bir dünya görüşünü benimsemiş Hıristiyan söylem yerini alternatif açıklamalara bırakmaya geber kalmıştır.

Hıristiyanlığın insan ile doğa ilişkisine ve toplumsal olayların denetlenmesine yönelik söyleminin yerini başka söylemlere bırakması veya bu söylemin kendi içinde dönüşmesi, aslında onu tam olarak dinin kendisinden yani söylemin taşıyıcısı olarak Hıristiyanlıktan koparmaz, bunun yerine siyasi bir otorite, kanun koyucu bir iktidar olarak sadece Kilise'den koparır. Dolayısıyla, evrenin, doğanın ve dünyanın açıklanmasında merkeze yerleştirilen Tanrısal aklın yerini başkaca bir aklın alması

²³⁰ BECKETT, Samuel, *Acaba Nasıl?*, Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 145.

demek, dinsel söylemin tümüyle yok olması sonucuna ulaşmaz. Bu bakımdan Aydınlanma adı verilen dönemin Hıristiyanlığın altın çağını kapatarak onun yerini aldığı veya Aydınlanmacı aklın yorumlama biçiminin dinsel aklın yorumlayıcılığı ile yer değiştirdiğini ileri sürmek bir yanı eksik bir açıklama olmaktan ileri gidemeyecektir.

Dine ve dinlere temelden karşı çıkan Marksizm de Hıristiyanlığın söylem ve form dönüştürerek toplumsal ve kültürel yaşamda varlığını sürdürdüğüne işaret eder. Hıristiyanlık önce kölelerin dini, sonra Roma İmparatorluğu'nun devlet ideolojisi oldu; bunu takiben feodal hiyerarşiye uyduruldu ve son olarak da burjuva toplumuna. Böylelikle Hıristiyanlık, Marksizm tarafından zaman dışı bir öz olarak değil, farklı tarihsel dönemlerde dönüşüm geçiren bir form olarak görülmüştür.²³¹ Öyleyse Aydınlanmanın başlıca önermesi olarak alınan, Tanrısal aklın yerine, insan aklının dünyanın merkezine yerleştirildiği iddiası asla Hıristiyanlıktan veya dinsellikten ayrı olarak değerlendirilemez.

Hıristiyanlığın kültürel bir form olarak dünya sahnesindeki seyrinin yanı sıra, Aydınlanma kavramının kelime anlamı düşünüldüğünde, yine Hıristiyan söylemin bir parçası olarak kullanılageldiği ve dinsellik dışı bir öge olarak bir anda ortaya çıkmadığı görülebilir. Yukarıda adı anılan Kilise otoritesinin hakim olduğu Ortaçağ'ın en önemli filozoflarından biri olan Thomas Aquinas, *Summa Theologica* metninde 'aydınlanma' kavramına çokça yer vermiş, aydınlanmayı bilgiye ulaşma anına ve bilgiye sahip olmaya dair bir anlamda kullanmıştır. Thomas Aquinas'ın kastettiği bilgi elbette Tanrısal bir bilgidir. Tanrısal bilginin ve Tanrı sözünün melekler aracılığıyla insana aktarılması bir aydınlanma anı olarak kabul edilmektedir.²³² Buradaki bilgi Tanrısal akıldan kaynaklanan ve insan aklına ulaşan bir bilgi türü olarak görülmektedir. Buna karşın, bu bilginin insan aklındaki duyumsanması teolojinin terminolojisinde aydınlanma kavramına denk düşmektedir. Öyleyse Batı felsefesinin pozitif bilimlerin tahakkümü üzerinden kurduğu

²³¹ LÖWY, Michael, **Dünyayı Değiştirmek Üzerine**, Çev: Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 48.

²³² AQUINAS, St. Thomas, **Summa Theologica**, Çev: Dominican Province, Forgotten Books, New York, 2007, s. 372.

Aydınlanmacı akıl, bir yanıyla hâlâ teolojiden tam olarak koparılmış değildir. Buradan hareketle bakıldığında, özellikle Hıristiyanlığın terminolojisinden devralınmış bir kavram ile iş görmeye başlayan Aydınlanma'nın, eleştirel teorinin ona atfettiği biçimiyle 'mite geri dönüş' olarak adlandırılması daha anlamlı hale gelmektedir.

Kavramsal olarak bakıldığında Batı Aydınlanmasının anlaşılması için XVIII. Yüzyıl Alman düşünürü Immanuel Kant'ın 1784 yılında yazmış olduğu "Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt" başlıklı metnin değerlendirilmesi manidardır. Metin, 'Aydınlanma Nedir?' sorusuna yanıt olduğu kadar, Aydınlanmacı aklın kavramlaştırılmasında da yol gösterici olması bakımından değerlidir. Kant yazısının henüz girişinde aradan asırlar geçmiş olmasına rağmen bugün bile kabul görebilecek biçimde bir Aydınlanma tanımı verir. Kant'ın ifadesine göre Aydınlanma, insanın kendi kabahati nedeniyle düşmüş olduğu bir ergin olamama durumundan kurtulmasıdır. Ergin olma durumu ise insanın aklının başka her hangi birinin kılavuzluğuna gereksinmeksizin kullanılmaya başlanması şeklinde açıklanmaktadır.²³³ İnsanın başka hiçbir kimsenin güdümünde kalmadan kendi aklını kullanabilme olgunluğuna erişmesi bilmeye ve tanımaya dair bir yürekliliği gerektirir. Kant'ın öncelikli olarak önemseydiği, dogmalardan, yönlendiricilerden, hazır kalıplardan sıyrılabilecek bir cürete sahip olmak ve bunun için çaba göstermektir.

Kant'ın metafiziği açısından son derece elzem bir kavram olan özgürlük ise ancak bu yürekliliğin ve emeğin neticesinde elde edilebilir. Özgürlüğün sınırlanışı, yani insanın düşünmesinin, kendi aklının kullanmasının engellenmesi, aydınlanmanın önündeki en korkutucu engeldir. Subayın "düşünme, eğitimi yap", din adamının, "düşünme, inan" demesi ve insanın kendi aklını kullanmaksızın düşünmeden itaat etmesi, özgürlüklerin sınırlanması olarak aydınlanmanın ışığının kararmasına yol açmaktadır. Kant, aklını kullanma ve düşünme olgunluğuna erişilememiş olmasını, insanın kendi suçu olarak telakki eder. Zorbalığın, despotizmin devam ediyor olması,

²³³ KANT, Immanuel, "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt", Çev: Nejat Bozkurt, **Toplumbilim Kant Özel Sayısı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1994, s. 17.

bu bakımdan, zorbanın, baskıcının günahı olduğu kadar, onu yıkma yürekliliği gösteremeyenlerin de kabahatidir. Oysa ki Kant'a göre doğa, insana aklını kullanmanın, düşünmenin, ilerlemenin tüm olanaklarını ve koşullarını sağlamış, bahşetmiştir. Ergin olamama durumunun insanın kendi suçu olmasının nedeni, doğanın ilerlemeci özüne aykırı davranılmasıdır. Yani açık biçimde Kant, doğanın ve tarihin ilerlemeye doğru yöneldiğini, insanın da akıl vasıtasıyla bu ilerlemeye intibak etmesinin Aydınlanma ile sonuçlandığını düşünmektedir.

“Çünkü hiçbir çağ bir yemine dayanarak kendisinden sonra gelen dönemlerin, hem de pek önemli konularda, bilgilerini genişletmemesi ve yanlışlarını düzeltmemesi ya da aydınlanmada ileri gitmemesi için herhangi bir anlaşmaya yönelemez. Böyle bir şey insan doğasına karşı işlenmiş bir kıyım olur; çünkü, sözü geçen bu durum, insan doğasının köktenci amacı ve belirlenim ilkelerinden biri olan ilerlemeye aykırıdır ve bundan dolayı daha sonraki kuşaklar da bu gibi anlaşmaları yetkisiz ve suçlu bularak bir kenara bırakmakta tamamiyle haklıdırlar.”²³⁴

Kant'ın akıl ile ilerleme arasında kurduğu ilişki aslında sadece Alman idealizmini şekillendiren bir düşünce olmayıp, çağın diğer felsefi gelenekleri tarafından da benimsenen bir düşünce olmuştur. Hatta Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından eleştirilen, doğaya ve tarihe atfedilen bu ilerleme düşüncesi ve onunla beraber hareket eden araçsalcı akıl anlayışı, kaynağını idealizmden ziyade pozitivistlikten almaktadır. Zaten Kant, henüz Aydınlanma çağında yaşanılmadığını, yani sözünü ettiği erginliğe tam olarak ulaşamadığını, fakat olumlu bir biçimde Aydınlanmaya doğru ilerleyen bir çağın açılmakta olduğunu ifade eder.²³⁵ Bu bakımdan çağı Aydınlanma çağı olarak adlandıran da Kant'ın kendisi değil, Auguste Comte'un kurucusu olduğu söylenebilecek olan pozitivist felsefedir.

Aydınlanma olarak adlandırılan çağın ana argümanı doğru bilgiye sadece rasyonel akıl aracılığıyla ulaşabileceği ve böylelikle toplumsal yaşantının da

²³⁴ A.g.m., s. 19.

²³⁵ A.g.m., s. 20.

düzenlenebileceği fikridir. Özellikle deney ve gözlemin aklın uygulama araçları olarak kabul edilmeye başlanması ve bilim alanında ortaya çıkan gelişmelerin toplumsal yaşantının tümünde etkili olması, pozitivistlerin yönteme dair inançlarını kuvvetlendirmiştir. Doğa bilimlerinin temel ilkelerinin belirlenmesi, bilimin kesin sınırlarının çizilmiş olması ve bu sınırların dışında kalan her şeyin reddedilmesi; hepsinden önemlisi tüm bunların kılavuzunun akıl olarak inşa edilmesi, Aydınlanmacı aklın olduğu kadar Aydınlanma çağının da kalıbının dökülmesine neden olmuştur. Tüm bunlar ışığında bakıldığında eleştirel teorinin Aydınlanmaya karşı çıktığı noktaların sadece ilerleme düşüncesi ya da araçsal akıl anlayışı ile sınırlı kalmadığı görülebilir.

Frankfurt Okulu'nun ve Adorno'nun pozitivist eleştirileri birkaç temel alan üzerinde ilerlemektedir. Pozitivism en başta yöntem anlayışı olmakla beraber, nesnellik, bilimsellik ve hakikat meseleleri açısından eleştirilir. Adorno öncelikle, pozitivistin yöntemsel bakış açısını kör bir tutum olarak değerlendirir. Terimlerin veya terminolojinin egemenliği pozitivistin düşünce işleyişine yayılmış durumdadır. Pozitivistin kavramların düzeninin yapısını anlamakta ve şeylerin ilişkisini adlandırmada her zaman güvendikleri deneyler, teorik bakımdan aslında ön yapılandırılmıştır. Üstelik bu yöntem anlayışı pozitivism tarafından toplumsal durumu kendi içinde ve kendisiyle iyileştirebileceğini iddia eder. Bu anlayış, toplumbilimlerini de doğa bilimlerinin işleyişi ile sınırlandırma neticesine açılmaktadır. Fakat Adorno'ya göre, pozitivistin empirik metotları toplumbilimlerine uygulandığında ancak rasyonellik modelinin özgül kullanımı olarak kalacaktır. Önyargısız ya da ön yapılandırılmış olmaması olanaksız olan empirik metotlar, doğa ile insan arasındaki dengede belirlenim kazanan toplumsallığı açıklamaya muktedir olamaz. Bu nedenle Adorno, her zaman, toplumbilimlerine felsefeyi katmaksızın iş yapamayacağını, felsefe ile toplumbilimini birleştirmenin zorunluluk teşkil ettiğini ifade eder.

Adorno'nun önerdiği toplumbilimsel yaklaşım biçimi, belirli bir yöntem ile ele alınan öznenin, yine bu yöntem ile bir birlik içinde yapılandırılmasının gerekliliğine işaret eder. Adorno'nun önerisi, pozitivistin empirik metotlarının neden olduğunun

aksine, öznenin yöneme göre yeniden inşasından kaçınır.²³⁶ Böylelikle Adorno, varolan işleyişin, sistemin yerine soyut bir alternatif oluşturmak, karşısına onun zıddını yerleştirmek veya eskisinin yerine yeni bir ilke önermek yerine, varolanı kendisiyle yüzleştirmeyi, çelişkilerini görmesini sağlamayı dener. Çelişkiler açığa vurulduğunda toplum da kendisiyle yüzleşmiş olacak ve toplumsal mesele bir nesnellik iddiasının kisvesinde değil fakat en saf ve açık haliyle görünür kılınacaktır. Onun değilleyici bakış açısının diyalektik işletimi, bu sayede, en belirgin halini, toplumu kendi suçuyla, günahıyla yüzleştirmek biçimde vücut bulmaktadır. Daha kesin bir ifade ile belirtmek gerekirse, Adorno'nun negatif diyalektik aracılığıyla, Aydınlanmaya ve modernliğe bakışıyla ortaya koyduğu, toplumu kendi günahıyla baş başa bırakmadan, kendisinin dışından değil, kendi içinden bir mekânda değerlendirmeden koşulsuz bir masumiyet doğrultusunda özerk ve özgür kılınamayacağıdır. Adorno'da böyle bir diyalektiğin işletilebileceği en uygun alan hiç kuşkusuz sanattır.

“Sanatçı özerk, başlı başına bir benliktir.”²³⁷

Yukarıda alıntılanan ifadenin gösterdiği, belki de, ilk bakışta özne gibi görülenin, tam olarak öyle olmadığı, bir başka mekânda yer alabileceğidir. Burada, sanatçı bir özne olarak değil, özneyi içeren bir mekân, bir benlik olarak kurulur. Bu bakış, Adorno'nunkinden çok uzak görünmemektedir, çünkü o da incelediği ve eleştirdiği dönemi ilk görünenden farklı bir mekâna yerleştirir. Bu dönem, aklın biricik özne kabul edildiği, bu öznenin kendini aşkın devinimiyle benliği kurduğuna inanılan ‘akıl çağı’, diğer adıyla ‘Aydınlanma çağı’dır. Adorno, kelime anlamı bakımından olumlu gönderimleri olan bu dönemi, olumsuzlayıcı bir bakışla ele alır. Çağ belki akıl çağıdır, fakat akıl görüldüğü gibi ya da kendisine atfedildiği gibi bu çağın tek, biricik, yüce öznesi olabilmıştır.

²³⁶ ADORNO, Theodor W., “On Positivism”, s. 123.

²³⁷ LE GUIN, Ursula K., **Kadınlar, Rüyalarda, Ejderhalar**, Der: Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 89.

Kavramsal olarak bir öznenen söz edildiğinde, bununla ilişkide bulunan bir nesne varsayılıyor demektir. Buradan hareket ederek ve Adorno'nun dili kullanılarak şu sorulabilir: Akıl biricik özne ise onun nesnesi nedir? Bu sorunun yanıtlama yolu hiç kuşkusuz daha karmaşık olacaktır, çünkü Aydınlanma ve modernlik düşüncesinin keşiştiği bu çağın kurduğu özne – nesne ilişkisi, kendisinden önceki dönemde Tanrı aklının aracılığıyla kurulan benliği, dışarıdan başka bir akla gereksinim olmaksızın kendisini nesne olarak alma yoluyla benliği kuran bir açılıma ulaşmıştır. Fakat Tanrısal aklın aracılığı bir tarafa bırakılırken, akıl çağının öznesi olan bu yeni akıl, artık başlı başına araçsal bir akıl formunu benimsemiştir. Modernliğin araçsal akıl anlayışı, daha önce de sık sık belirtildiği gibi, eleştirel teorisinin kritiğinden payını en şiddetli biçimde almıştır.

Modernlik kavramının kaçınılmaz yönlerinden birisi de modernleşme düşüncesidir. Modernlik daima teknolojik ilerleme ile koşut kullanılmış bir kavram olarak kullanılmışken, modernleşme teriminin kullanılmaya başlanması oldukça geç bir döneme, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına dek düşmektedir.²³⁸ Modernleşme, yeni bir düşünce sistemi, yeni bir iktidar modeli, yeni bir iktisat ve yeni bir kültür kurmanın yanı sıra yeni bir toplum modelini de doğurmuştur. Adorno'nun modernliğe yönelik eleştirileri en başta, ortaya çıkan bu toplum modelinin diğer yeni oluşumlarla girdiği ilişkiyi hedef alır. Önceleyen alt kısımda da aktarıldığı gibi Adorno, dönemin kavranılmasını sağlayacak en iyi zeminlerden bir olarak toplum – kültür ilişkisini ele alır ve kapitalizmin yarattığı iktidar modelinin bir uzantısı olarak kültür endüstrisini ve kitle kültürünü eleştirir. Adorno'nun toplum felsefesinin çıkış noktası sayılabilecek olan modern öznenin eleştirisi ise Aydınlanmanın bir mit olarak kurulması noktasında en keskin biçimini alır.

Pozitivist akıl anlayışı ile el ele yürüyen modern öznenin ve daha da ötesinde modernliğin hazırlayıcısı olarak, özellikle de kavramsal zeminde düşünüldüğünde Descartes ve Kant'ın görülmesi olasıdır. Descartes'ın ve Kant'ın varsaydıkları özne, önceki dönemlerin aksine artık pasif halden etkin hale geçen biçimdedir. Burada

²³⁸ JAMESON, Fredric, **A Singular Modernity**, Verso, London, 2002, s. 8.

özne, eyleyen, devinen bir öznedir. Öznenin etkinliği ise ‘öteki’nden önce kendisine yöneliktir. Başka bir deyişle modern özne, her şeyden önce kendisini nesnesi olarak alır. Modern ‘ben’in kurulması da böyle bir özne – nesne ilişkisinden çıkar. ‘Ben’ kendi üzerini düşünerek, kendini algılama (*apperception*) yoluyla kendi varlığının ayırımına varır. Bu düşünce ilk belirlenimini Descartes’ın “*cogitatum*”unda (düşünen varlık) bulur. Descartes’a göre “Varım” (*Ego sum, ego existo*) önermesi, onu zihnimizde kavradığımız her zaman zorunlu olarak doğrulanmaktadır.²³⁹ Böylelikle düşünen, kuşku duyan ve bunları kendi varlığına yönlendiren insan, artık Tanrı ideasının nesnesi olmaktan çıkmış ve hem kendi varlığının hem de Tanrı düşüncesinin öznesi olmuştur. Felsefe tarihçilerinin genellikle erken modern dönem olarak sınıflandırdıkları bu çağda, böylelikle, modern öznenin kurulmasının temelleri atılmıştır.

Modern öznenin tek etkinliğinin kendisine yönelik olduğu söylenemez. İlk etkinliğinin kendisine yönelik olmasına rağmen, eylemini ‘öteki’nin kurulması ile devam ettirir. Böylelikle modern özne kendisine süreklilik içinde yeni nesnelere üretir veya kendi dışında yer alan tüm varolanları da nesne olarak almayı arzular. Buradan hareketle modern öznenin en önemli özelliklerinden birinin sürekli devinim halinde bulunan etkin bir benlik içinde hareket etmesi olduğu söylenebilir.

Söz konusu etkin benliğin iradi olarak en belirgin işleyişi, var olmak, mekânda yer tutmak ya da başka bir deyişle mekâna yayılmak olarak kabul edilebilir.²⁴⁰ Modern özne, hatta artık burada şöyle söylenebilecek olan modernliğin öznesi, doğuşundan itibaren özneliğe değil, yayılmaya, egemen olmaya, kısacası bu şekilde var olmaya yöneliktir. Dolayısıyla Descartes’ın cogito’su varoluşta temsil edilme bakımından en başından itibaren öznenin egemenliğini kuran bir özellik taşımaktadır. Fredric Jameson, modernliğin özne – nesne ilişkisinin temsil boyutunda bir başarısızlığa açıldığını ileri sürer.

²³⁹ DESCARTES, René, **Meditations on First Philosophy**, Çev: John Cottingham, Cambridge University Press, London, 1996, s. 15.

²⁴⁰ JAMESON, Fredric, **A Singular Modernity**, s. 44.

“*Cogito* özne ve nesnenin birbirlerine karşı özel bir bilgi ve hatta egemenlik ilişkisi içinde yeniden düzenlenmeleri için kullanılan sözcüktür: Nesne ancak bilindiğinde ya da temsil edildiğinde nesne, özne ise ancak böyle bir temsilin mekânı ve aracı olduğunda özne olur. Ancak *cogito*’nun geleneksel okunuşu, bizzat bilincin özü şeklindedir, aslında bilincin oldukça farklı bir Almanca sözcük, *Darstellung* anlamında temsili şeklindedir ki bu tiyatroya ait ve sahneye ait olma iması taşır. Benim iddiam, bilinç hiçbir şekilde temsil edilemeyeceği için, bu anlamda *cogito*’nun bir başarısızlık olduğu idi; *cogito*’nun yayılımı olmayan parlak benekler bakımından yapılan değerlendirmelerinin, beneklerin biçimsel yetersizlikleri dolayısıyla, noktayı oluşturan kadar olması gereken uzun bir yol vardır... Çünkü eğer bilincin hiçbir temsili mümkün değilse, modernliği bilinçteki kaymalar ve değişiklikler bakımından belirleme ve tanımlama girişiminde bulunan teorilerin de aynı derecede hükümsüz olduğu açıktır.”²⁴¹

Adorno, Descartes’la veya onun *cogito*’suyla, aslında doğrudan bir hesaplaşma işine girişmez. Fakat, dolaylı olarak modern öznenin yukarıda değinilen egemen olma ilkesine karşı çıkar. Eleştirel teorinin kısılacında tutulduğunda, modernliğin yayılmacı ve tahakküm kurucu genetik kodları, onun nesnesi olarak kabul edildiğinde modern toplumun da her alanına yayılmış durumdadır. Adorno’nun eleştirisinin modern öznenin kendisine olduğu kadar modern topluma da yöneltmesinin nedenlerinden birisi de budur. Kültür endüstrisi, kitle kültürü gibi kavramlar aracılığıyla Adorno’nun yaptığı, modern öznenin iktidarının olduğu kadar modern toplumun da eleştirisidir. Özellikle Alman toplumu göz önünde bulundurulduğunda, modernlik düşüncesinin Aydınlanma ile eş zamanla yerleştiği ve bu nedenle, modernlik dışındaki tüm oluşumların ilerlemeye aykırı olacak biçimde tasavvur edilmesi durumu, Almanya’da modern öznenin tahakkümünün daha tartışılmaz bir ortamda yaygınlaştığı sonucuna ulaşılabilir. Modern olan her şeyin ilerici, modernlik dışı olanların ise gerici kabul edildiği Aydınlanmacı bu bakış, teknolojik gelişimi de topyekûn modernizasyon başlığının altına yerleştirmiştir. İşte Adorno için, Aydınlanma fikrini bir mit olarak tasvir etmenin temelini oluşturan bir açıdan da modernlikten hareket eden bu anlayış olmuştur. Başka bir deyişle, gerek felsefe geleneği açısından gerekse toplumsal ve siyasi gelişmeler açısından

²⁴¹ A.g.k., s. 52, 53.

bakıldığında, eleştirel teorinin Aydınlanma eleştirisinin, modernlik eleştirisinden ayrı düşünülmemeyeceği, bu ikisinin aynı temel düşüncelerden kaynaklanmaları gereğince olanaksız görünmektedir. Böyle düşünüldüğünde, Aydınlanmanın olduğu kadar, modernliğin ve onun kurduğu modern öznenin de bir mite dönüş olduğu söylenebilir.

Aydınlanmanın Diyalektiği projesinin gösterdiği üzere, Aydınlanma düşüncesi kavramsal zeminde kalmamış, siyasette, kültürde, kentte, sanatlarda, kısacası toplum yaşantısına dair her alanda, kitlelerin aldatılmasına yönelik bir ‘anlatı’ olarak biçimlenmiştir. Aydınlanma, daha keskin bir ifade kullanmak gerekirse, bir erginleşme durumu olmaktan ziyade, aklı araçsallaştıran bir ‘kurmaca’, hatta bir ‘yalan’dır. Bu yalana ortak oluş, başka bir deyişle onun hakikiliğine kanma ise modern toplumun bir kabahati sayılmaktadır. Adorno ve Horkheimer, Kültür Endüstrisi ile Aydınlanmayı ilişkilendirdikleri bölümün henüz başlarında, doğrudan toplumu suçlamak yerine, Aydınlanmacı düşüncenin ve modernliğin kurduğu kültür anlayışını hedef alırlar. Sözü geçen mit’in toplumdaki kültürel karmaşa olarak imlediği durumun hiç de inandırıcı olmadığı, çünkü kültür denilen olgunun artık, benzerlik ilkesinden hareket ettiği ifade edilir: “Kültür her şeye benzerlik bulaştırır”²⁴². Kültür endüstrisinin kuran ise Aydınlanma söylencesinin damarlarında gezinen, benzeştirici, tek tipleştirici ve nihayetinde kendisi de bir mite dönüşen modern kültür tanımıdır.

Adorno ve Horkheimer’in modernlik eleştirisi çerçevesinde, Aydınlanmayı mite geri dönüş olarak değerlendirmeleri, teknik anlamda metaforiktir. Mit kelimesi Yunancada anlatı, hikaye anlamlarına gelen *muthos* sözünden gelir. Aydınlanmanın, modernlik ile beraber bir anlatı biçiminde, bir söylence formunda kendisini sunması, onu *muthos*’a geri döndürmektedir. Dolayısıyla ilk anlamıyla Aydınlanmanın mit olarak değerlendirilmesi sözcüğün bu köküyle ilgilidir. İkinci bir anlamıyla mit, Yunan mitolojisinin anlatılarını imleyerek, modern toplum ile bu mitler arasında bir alegori kurulmasını sağlar. Adorno ve Horkheimer’in *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde Aydınlanma ve modernliğe yönelttikleri eleştiriler bu alegori etrafında gelişir.

²⁴² ADORNO, Theodor W., - HORKHEIMER, Max, **Dialectic of Enlightenment**, s. 120.

Odysseus'un Sirenlerle karşılaşması ve bu doğrultuda ortaya çıkan gelişmeler, adeta sanatın modernlik ile karşılaşmasına dair bir eğretilime olarak anlatılır.

“Sirenlerin çekici çağrıları arttıkça bağların sıkılaştırılmasını öğütler. Tıpkı daha sonra burjuvaların güçlenerek mutluluğa yaklaşmaları ve bu mutluluğu kendilerinden esirgemeleri gibi. Duydukları sesler, Odysseus açısından etkisizdir, diğerlerine bağlarını çözmeleri için işaret verir fakat artık çok geçtir. Hiçbir şey duyamayan adamlar ezgilerin güzelliğinin değil, tehlikesinin farkındadırlar yalnızca. Hem Odysseus'u hem de kendilerini kurtarabilmek için, onu geminin sereninde bağlı bırakırlar. Böylelikle kendi yaşamlarını olduğu gibi efendilerinin yaşamını da yeniden üretmiş olurlar. Bundan böyle efendileri bu toplumsal rolün dışına çıkamayacaktır. Odysseus'un geri dönüşü olmayacak biçimde kendini pratiğe bağladığı bağlar, aynı zamanda Sirenleri de pratikten uzak tutacaktır. Sirenlerin ezgisel çağrısı artık bir seyir nesnesine, sanat yapıtına dönüşerek etkisiz hale gelir.”²⁴³

Odysseus bu bağlamda 'burjuva bireyinin arketipi' olarak ele alınır. Odysseus'un gücü arttıkça, doğa üzerindeki kontrolü de artar. Yabancılaşma ve sınıf ayrımı gibi kavramların çıkış noktası bu alegori üzerinden yorumlanır.²⁴⁴ Modern dönemde sanat, tam da Adorno ve Horkheimer'in kullandıkları alegoride olduğu gibi, Aydınlanmanın araçsalci aklın dışladıklarının olumlanacağı biricik mekân olarak belirmektedir. Hem de sanat, bu olumlamayı, olumsuzlayıcı bir dil ile yapabilme olanağını taşımaktadır; tıpkı romantik sanatın ironisinde olduğu gibi. Adorno modern sanatın olumsuzlayıcı yönünü onun özerkliğinde ve diyalektikliğinde bulur. Özerk sanat, burjuva sanatının aşırı rasyonelliğinden farklı olarak akla uygunluğu değil, yeni bir aklın olanaklılığını ortaya koyar. Sanat bu biçimiyle bir söylence olarak ilerlemeyi sürdürmeye değil, olup biteni, varolanı olumsuzlamaya, onun günahlarını yüzüne vurmaya yönelir. Sanatın miti, Aydınlanmanın mitinden bu anlamıyla farklılaşır. Edebiyatçı Ursula K. Le Guin, sanatın mit ile kurduğu ilişkiyi aşağıda alıntılanıldığı şekliyle serimliyor;

²⁴³ A.g.k., s. 121.

²⁴⁴ GEUSS, Raymond, **Outside Ethics**, Princeton University Press, New Jersey, 2005, s. 235.

“Gerçek mit binyıllar boyu entelektüel spekülasyon, dinsel coşku, ahlâki sorgulama ve sanatsal yenilenme için tükenmez bir kaynak olabilir. Gerçek giz akıl tarafından yok edilemez. Sahte giz ise yok edilebilir. Baktığınız anda kaybolur. Sarışın kahramana bakın –gerçekten bakın- bir çayır sıçanına dönüşür. Apollo’ya bakın, o da size bakacaktır. Elli yıl kadar önce şair Rilke bir Apollo heykeline baktığında, Apollo onunla konuştu. ‘Hayatını değiştirmelisin’ dedi ona. Sahici mit bilince yükseldiğinde hep bu mesajı verir: Hayatını değiştirmelisin. Sanatın yolu ne duygulardan, duyulardan, gövdeden filan kendini koparıp saf anlamın boşluğunda yüzmektir, ne de zihnin gözünü köreltip akıldışı, ahlâkdışı bir anlamsızlığa dalmaktır – sanatın yolu, bu ikisi arasındaki ince, zor, hayati bağlantıları açık tutmaktır... Gerçek mit işte bu bağlantılardan biridir.”²⁴⁵

Modernliğin yarattığı Aydınlanma adındaki mit ise insan aklını araçsallaştırarak eylemlerin temeli olan niyeti yok saymış, kültürü başkalaştırarak ticarileştirmiş, insanın tüm çıkarlarını ekonomik önceliklere indirgemiş, toplumu kitle olarak tek ve bütün bir müşteriye dönüştürmüş ve tüm bunların yanı sıra Yahudi düşmanlığını körüklemiştir. *Aydınlanmanın Diyalektiği* projesiyle Adorno’nun ortaya koyduğu, Aydınlanma mitinin üst üste yerleştirilmiş bu maskelerini isimlendirerek, görünür bir surete büründürmeye çalışmak olmuştur. Savaş ve soykırım ise bu maskeleri düşürüp, görünmez kılmaya yetip de artmıştır bile.

²⁴⁵ LE GUIN, Ursula K., “Bilimkurgu, Mit ve Arketip”, **Kadınlar Rüyalar Ejderhalar**, s. 88.

3.2.2. Modernlik Karşısında Negatif Diyalektik

“Her kim iyi ve kötü’de yaratıcı olmak ister, en önce bir yokedici olmalı, değerleri parçalmalıdır.”²⁴⁶

Friedrich NIETZSCHE

Adorno’nun *Minima Moralia*’da gösterdiği, böyle bir ‘yoketme’ ediminden çıkan, böyle bir ‘yaratıcılık’ olsa gerek: Değerleri parçalayan, ‘bütün’den ayıran, ‘bütün’ünü bozan ve nihayet parçacıkların ‘bütün’süzlüğüne ulaşan bir yaratıcılık. Adorno’nun ‘yoketme’ ile ‘yaratma’ arasında kurduğu diyalektik, ‘bütün’ – ‘parça’ diyalektiğine dönüşmüş ve yöntemin içeriğine dair, içeriğin ise yöntemi aşkın bir ifadeyle negatif bir diyalektiğin çıplak tezahürü olarak *Minima Moralia*’da dışavurulmuştur.

Metnin henüz Sunuş bölümünde Adorno, açıkça görülebileceği gibi, özellikle Hegel ile hesaplaşma uğraşına girişmiştir. Burada Adorno, Hegel’in diyalektik yöntemini hem yüceltir hem de açıklarına ve eksikliklerine işaret eder. Hegel’in diyalektiğinin pratiği, özdeyişleri ve aforizmaları dışarıda bırakmaktadır. Ancak Adorno için, düşünsel öğelerden kurulu mekanik bir yapı haline gelmiş sistem, dışarıda bıraktıkları ve hatta içerdikleri tarafından çelişkiye düşürülür. Öyleyse aforizmalar, özdeyişler, dolayısıyla parçacıklar, bütüne ilişkin olmadıkları için ona aykırı, bütüne ait olmadıkları için de onun dışında kalamazlar. Parçacığın bütüne dair olma ya da bütünü bütünleme iddiası yoktur. Tez – antitez – sentez ilişkisi, bütün nedeniyle her zaman eksik kalır. Bütünlüğün kendini üretiminde Hegel, bireyin yerine göz ardı etme günahını işlemiştir. Hegel’in diyalektiğinin tam olarak çalıştırılmamasının nedeni buna dayanır. Başka bir deyişle Adorno, Hegel diyalektiğinin eksiğini, özneyle ilişkisinde bulur. “Konunun içinde olmak ve hep ötesinde olmamak, konunun içkin içeriğine nüfuz etmek”, bu nedenle önemlidir. Adorno’nun Hegel eleştirisi üzerinden kurduğu diyalektik, özneyi kaybetmeyen

²⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich, **Beyond Good and Evil**, Çev: Michael Taner, Penguin Classics, New York, 2005, s. 47.

negatif bir diyalektiktir. Parçacıklar, özneyi kaybetmezler ama bütün kaybedebilir. Öyleyse, Adorno'nun negatif diyalektiği doğrultusunda, içeriğe dair ne söylenirse, bütüne dair de o söylenmiş olacaktır.

Adorno'nun negatif diyalektiğinin ürünü olan parçacıklarda, hiçbir şey olduğu gibi ya da görüldüğü gibi değildir. Her şey aynı zamanda zıddını da söylüyor gibidir. Bir bakıma dışavurum, zıddın açığa vurumudur. *Minima Moralia*'da tersyüz etmelerden oluşan parçacık başlıklarının çokluğu, bunun bir kanıtı olarak anlaşılabilir. Adorno için, ideolojiler, kuramlar, sistemler ve hatta ahlâk *pseudomenos*'lardan ibarettir. Adorno'nun negatif hakikat dediği de buna benzer bir oluşumu imler. Adorno'ya göre, II. Dünya Savaşı'nın 'görkemli' şiddeti, bu negatif hakikatin bir yansımasıydı ki bunun ifadesine ancak müzikle erişildi.

“En bayağı insan, en yücesinin zaafı sezebilir; en aptal da an zekisinin düşünüşündeki hataları.”²⁴⁷

Nietzsche'nin dinin yanlışlığına işaret etmesi gibi Adorno da toplumun yanlışlığını dışavurur. Adorno, *Minima Moralia*'daki tersyüz etmeleriyle, 'inceliğin' gizlediği sinsiliği, 'nezaketin' gölgesine sığınmış kabalığı, cömertliğin (armağanın) sakladığı çıkarıcılığı gösteriyor. *Plurale tantum* bu nedenle toplumu karşılayamıyor. Toplumsal yaşayışın reçetesi olarak önerilen 'kolektif' de toplumun sahteliğinin bir ifadesi olarak görülüyor. Adorno bu noktada, 'kolektif'in yerine, bunun zıddını, 'monad olarak birey'i öneriyor: “Gözümüzdeki kıymık en iyi büyüteçtir.”²⁴⁸

Adorno'nun yazdığı dönemin hassaslığı, tam olarak onun yöntemini olmasa da yöntemin dayandığı içeriği hiç kuşkusuz büyük ölçüde etkilemiştir. Hem tüm coğrafyaya yayılmış savaşla çalkalanan Dünya'nın hali hem de soykırımlara dayanan vahşet karşısındaki aydınların çaresizliği, ideolojilerin taşıdığı umutlara olan inancı

²⁴⁷ ADORNO; Theodor, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, s. 50.

²⁴⁸ A.g.k., s. 50.

iyiden iyiye azaltmıştı. Müspete doğru bir ilerlemeyi zaten reddeden Adorno, bu çaresizliği ideolojinin temelini oluşturan tarih felsefesini eleştirerek aşmaya çalışmıştır. Adorno'ya göre, bu ideolojinin dayanağı olan özne, 'tarihsel olarak bitmiş, mahkum olmuştur'. Öznenin mahkumiyetinde, eleştirel teoriye düşen, diğer gözlerin göremediğini görmek ve göstermektir.

Adorno, tarihin zamanla olan ilişkisini de bir hastalık – sağlık diyalektiği üzerinden kurar. Hastalık – sağlık diyalektiğinin içinden ölüm – dirim diyalektiğini çıkarır. Nasıl büyüyen (ilerleyen) her şey hastalıklı görünüyorsa sağlık da ancak ölüme götüren bir sağlık olabilir. Adorno bunu şöyle ifade ediyor: "Ölüm yatıyor bugünün geçerli sağlığının altında"²⁴⁹. Negatif diyalektiğin tersyüz etme biçimiyle düşünüldüğünde, önerme şu biçimi alabilir: Dirim yatıyor bugünün hastalığının altında. Bu nedenle Adorno'nun tarih felsefesi, tarihin eşyada beliren ifadesini ancak hastalıklı bir ifade olarak telakki ediyor.

"Anglo-Sakson ülkelerinde fahişeler, günahla birlikte, getireceği cehennem azabını da ikram ediyor gibi görünürler."²⁵⁰

Nietzsche'nin teolojinin çelişkilerinden kurduğu ahlâk (ahlâküstülük) Adorno'da toplumun çelişkilerinin diyalektiğinden çıkarılır. Adorno, teolojinin ve metafiziğin yerine toplumu (kurulmuş toplumu) çürütür. Başka bir deyişle Adorno, toplumun illüzyonlarının başkalarını düşürdüğü yanılsamaya düşmekten kaçınır. Bu doğrultuda, 'iyi'nin ve 'kötü'nün ötesinde, bir ahlâk, toplum-üstü bir ahlâk tasarlar ve 'iyi'ye ya da 'kötü'ye ilişkin bir toplumsal ahlâkı yadsımayı seçer. Böyle bir ahlâk, ne teolojinin içinde ne de toplumda 'suçlunun günahları için suçsuzun kurban edilmesi'ne dayalı mitolojik bir kalıntıyı barındırır. Günahın cehenneme açılması gibi bir düşünce ancak kör bir diyalektiğin ürünü olabilir. Adorno'nun eleştirdiği

²⁴⁹ A.g.k., s. 191.

²⁵⁰ A.g.k., s. 49.

toplumsal ahlâk, totolojik çıkarımlarla kurulmuş bir ahlâktır. Oysa ki Adorno'da en büyük günah özdeşliktir.

“Mutlu olup olmadığımızı rüzgarın sesinden anlayabiliriz. Mutsuz insana evinin korunaksızlığını hatırlatır bu ses, onu kuş uykularından, huzursuz düşlerinden uyandırarak. Mutlu adam içinse korunmuşluğunun şarkısıdır: Öfkeli uğultusunda, artık ona karşı etkisiz olduğunu itiraf eden fısıltıyı da işitir.”²⁵¹

Mutluluk Adorno'da ahlâktan ziyade estetiğe ilişkin bir kavram olarak biçimlenir. Platon ve Aristoteles'te en belirgin şeklini bulan mutluluk (*eudaimonia*) erdem (*arete*) ilişkisi, Antik Çağ'ın hakim anlayışıdır. Hıristiyanlığın etkisiyle bu ilişki Orta Çağ'a da taşınmıştır. Kant bu ikisi arasındaki ilişkiye bir de özgürlük kavramını ekler. Söz konusu ikiliğe ilk darbeyi vuran ise Nietzsche olmuştur. Adorno, Nietzsche'nin 'iyi'nin ve 'kötü'nün ötesine geçirdiği mutluluğu, eleştirel teori içinde ve kendi negatif diyalektiği doğrultusunda estetiğin alanına taşır. Sanat yapıtı, ona göre, ancak kendi hakikati içinde varolabilir. Sanat yapıtı başlı başına hakikati değil, fakat negatif hakikati kurar, çünkü sanat yapıtı kendi birliğinde diğerlerini yıkmayı amaçlar. Hakikat, negatif hakikat olduğu için, ona erişmenin yolu diyalektiğin değil, negatif diyalektiğin işletimiyle gerçekleştirilebilir.

“On dokuzuncu yüzyılda Almanlar düşlerinin resmini yaptılar; sonuç her zaman sebzeydi. Fransızlarınsa bir sebze resmi yapmaları bile yetiyordu, ortaya çıkanın bir düş olması için.”²⁵²

Güzellik kavramı, Adorno'da, yine bir parça – bütün diyalektiğinin içinden çıkar. Adorno'ya göre güzellik, başka hiçbir şeye yer bırakmayan, doğru, görünüşten ve tekillikten kurtulmuş haliyle güzellik, kendini bütün yapıtların sentezinde, sanatların ve sanatın birliğinde değil, ancak fiziksel bir gerçeklik olarak ortaya koyar. Sanat

²⁵¹ A.g.k., s. 49.

²⁵² A.g.k., s. 50.

yapıtlarının her birinin ‘bölünmez hakikat’ üzerindeki hak iddiasının inkarına dayalı bir eleştiri ise ancak sanatın sahte bir yıkımına neden olur. Oysa ki Adorno’nun anlayışında güzelliğin evrenselliği sadece tikelin öznesinde görülebilir.

Adorno’nun negatif diyalektik anlayışı, kendinden önceki tüm felsefeyle, özellikle pozitivist felsefeyle derin bir hesaplaşmayı içerir. Bunların başında elbette pozitivist doğa anlayışı gelir. Doğa asla bir madde ya da materyal bir oluşum olarak görülemez. Doğa bütünsel olarak kavranamaz.²⁵³ O, doğanın tikelliğine vurguda bulunur. Aynı tarih gibi doğa da bir bütün değildir. Dolayısıyla, felsefenin doğayı maddileştirmesindeki asıl hata, diyalektiğin yanlış işletiminden kaynaklanır. Pozitivistler de, fenomenologlar da ve hatta idealistler de ‘doğru’ – ‘yanlış’ kategorileri üzerinden bir felsefi işleyişle doğayı ve tarihi anlamaya çalışırlar. Böylelikle, hakiki olan ile hakiki olmayan arasında sürekli mantıksal çelişkiler keşfedilip durulur. Bunun yerine Adorno’ya göre felsefe, neyin doğru ya da neyin yanlış olabileceğine karar verme hakkını kendisinde görmektense, olumsuzun olumsuzlanması yolu ile elde edileni de olumlu saymayarak bunu aşmalıdır. Yani, Adorno, diyalektiğin, çelişkiyi değilleyerek ulaştığı sentezi de en az çelişkinin kendisi kadar olumsuz bulur. Bunun içine neredeyse tüm felsefi çıkarımlar dahil edilebilir. Ona göre, diyalektiğin geçerli kılınabilecek işletimi, sentezin de olumsuzlanmasıdır. Ancak bu yolla ileriye bir adım daha atılabilir, hakikate biraz daha yaklaşılabılır, çünkü hakikat, kendisine ulaşılabilir olan bir şey değildir. Adorno’nun diyalektiği bu nedenle, negatif diyalektiktir.

Çelişkinin, veya olumsuzlamanın olumsuzlanması, diyalektiğin temel özelliğidir. Adorno, diyalektiğin bu özelliğinin yitirilmesini arzulamaz. Fakat diyalektikte onun rahatsız edici bulduğu yan, olumsuzlamanın olumsuzlanması da yeni bir özdeşlik düzeyi kurmuş olmasıdır. Onun amacı, diyalektiğin kendi temel niteliğini koruyarak, onu bu kusurundan arındırabilmektir.²⁵⁴ Adorno, asla mutlak arayışı içinde olmaz. Mutlağa ulaşmaya çalışan, ulaştığını iddia eden her sistem yanılığın başka bir şeye açılmaz. Bu nedenle büyük sistemler onun tarafından kabul edilebilir değildir.

²⁵³ ADORNO, Theodor, **Negative Dialectics**, Çev: E. B. Ashton, Continuum, New York, 1973, s. 3.

²⁵⁴ A.g.k., s. XIV.

Büyük ontolojiler, büyük epistemolojiler, büyük ahlâk; bunların her biri belirli bir özdeşlikten hareket ederler. Mutlağa erişmek için özdeşlik, mantığın doğası gereği vazgeçilmez olandır. Ancak hiçbir özdeşlik yoktur ki, sarsılmaz olabilsin. Adorno'nun mutlağı reddi bu noktaya dayanır. Her sistem ve elbette her ideoloji kendi özdeşlik iddiasının ortaya koyduğu bir mutlağa doğru ilerlediği için hatalıdır, Adorno'ya göre.

Olumsuzlanan, geçip gidene kadar, ortadan kaldırılana kadar olumsuzdur, diyor Adorno. Olumsuzlamayı olumsuzlamak ise olumsuzlananın tersini getirmez, ancak olumluymuş gibi görünen bir yanılgı getirebilir. Bu sadece olumsuzlamanın yeterince olumsuz olmadığına bir kanıtını verir. Oysa diyalektiğin su yüzüne çıkarmış olduğu çelişkiyi dindirmek özdeşliğin özdeşmezliği nedeniyle çelişkinin ne demek olduğunu unutturur.²⁵⁵ Adorno diyalektiğe bir adım daha attırmak ister, özdeşliğin de reddedilmesi. Düşüncenin ilerletilmesini sağlamak için tek geçerli edim bu olabilir. Ona göre, diyalektiğin doğasındaki olumsuzlama, kesintiye uğratılmamalı, hiç durmaksızın devam ettirilmelidir. Geleneksel felsefe bunu yapmaz, belki de yapamaz. Formal mantığın kurallarından kurtulmak kolay değildir, çünkü bunlar olmadan felsefenin iş görmesi, hele ki felsefi bir sisteme ulaşılması olanaklı değildir.

Öte yandan ideolojilerin ise özdeşlik olmaksızın ayakta durmaları yine kendi doğalarına aykırıdır. Kısacası, tüm düşünce alanında olumsuzlamayı kesintiye uğratmadan diyalektik işletimi devam ettirebilmek, hangi alan olursa olsun bir sisteme ulaşmaksızın mümkün görünmemektedir. Sistem kurulduğunda ise, olumsuzlamalardan biri artık olumlu sayılmakta ve bir özdeşlik durumu ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla, Adorno'nun özlemekte olduğu olumsuzlamayı sürekli kılma edimini gerçekleştirebilecek alan, ancak sistemlerle işi olmayan bir alan olabilir. Öyleyse, şu söylenebilir; böyle bir diyalektik işletimin olanaklı kılınabileceği en uygun alan, sanat alanıdır.

²⁵⁵ A.g.k., 159-160.

Sanatlarda, geçmişin olumsuzlanması, geleneğin yıkılması, malzemenin dönüştürülmesi, 'dil'in yitime uğratılması gibi edimler, hep diyalektik bir işleyişi takiben gerçekleşmiştir. Burada elbette geleneksel sanattan söz edilmiyor. Sanatın yitimini arayan bir sanattan bahsediliyor. Adorno'nun modern sanatta, başka bir söyleyişle 'yeni' sanatta olumlu olarak gördüğü hep onun bu özelliğidir. Sanatta yıkım, olumsuzlama hiç kesintiye uğramaz. O özdeşliğe de ihtiyaç duymaz. Sanat sanatın kendisini dahi yitime uğratma cesaretini taşımaktan geri durmaz. Bunun yerine yeni bir özdeşlik kategorisi kurmayı ise gerekli görmez. Sanat, o denli negatif diyalektik için uygun bir alandır ki olumlamayı hiç barındırmaz, olumsuzlama ise kendi sınırlarının kapısına dek ilerletilebilir. Adorno'nun estetiğinin temel aldığı sanatta, özne yıkılabilir, özne-nesne ilişkisi ortadan kaldırılabilir, biçim yıkılabilir, malzeme dönüştürülebilir, biçimin, üslubun, malzemenin ve hatta dilin otoritesi yıkılabilir. Aynen, figürün otoritesini yıkan Kandinsky gibi; biçimin tahakkümünü yıkan Rothko gibi; tek bir notanın hakimiyet koşulunu yıkan Schönberg gibi; öznenin yaratım gücünü yıkan Kafka gibi; ve elbette dilin iktidarını yıkan Beckett gibi.

4. ADORNO’NUN ESTETİK KURAMI

“Hep aynı dünyanın üzerinde
ışılıyordu güneş, başka seçeneği yoktu çünkü.”²⁵⁶

S. BECKETT

Adorno’nun *Estetik Teori* metni, onun külliyatının son ve en kapsamlı mirasıdır. Metnin yayımlanma yılı olan 1970, onun ölümünden hemen sonraki döneme denk düşer. Bu bakımdan metin, aslında yarım kalmış, tamamlanmasına ‘zaman’ın izin vermediği bir metindir. Ancak bu niteliği karşısında bile *Estetik Teori*, aslında Adorno’nun tüm yaşamı boyunca ortaya koymuş olduğu kuramsal çalışmaların temel aldığı hemen hemen tüm meselelere referans olması, anlaşılammış konuların daha anlaşılır kılınması, ortaya atılmış kimi fikirlerin bir adım daha geliştirilmesi bakımlarından, bütün çalışmalarının da tamamlayıcısı olarak görülebilir.

Eksik bir metin nasıl başka bir şeyin tamamlayıcısı olabilir diye soracak olanlara, ‘bu tam da Adorno’nun düşünme yordamına uyacak bir şeydir’ diyerek seslenmek gerekir. Onun estetik kuramı, aslında ne başlı başına bir estetik, sanat tarihi, ne de kuramsal bir felsefeye, sosyolojiye tekabül eder. Adorno’nun estetik kuramı bunların tümünden mütevellittir. Söz konusu nitelikleri nedeniyle, onun estetik kuramına bakarak, hem topluma, hem sanata hem de felsefeye dair bakışını, o zamana dek biriktirdiklerini, ortaya koyduklarını görebilmek, anlayabilmek mümkündür. Dolayısıyla, Adorno’nun estetik kuramına bakarak onun genele yayılan düşünce yapısı anlaşılabilceği gibi, bunun tam tersini yapmak, yani, sanat kuramına, sosyolojisine, felsefesine estetik kuramı ışığında bakabilmek de olanaklıdır. Tezin bu bölümü, her ikisini bir arada yapmayı deneyecektir.

Adorno’nun müzik kuramı, onun estetiğinin en temel taşıdır. Sanatların tümüne bakışında, müziğin onun için paradigma işlevi gördüğü hissedilebilir. Resme,

²⁵⁶ BECKETT, Samuel, **Murphy**, Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 7. (Romanın ilk cümlesidir.)

tiyatroya, edebiyata, görsel sanatlara yaklaşımında müzik kuramının oluşturduğu kategoriler, hep bakış açısında içrek biçimde yer alırlar. O, sanat dediğinde, sanki müziği kasteder gibidir. Müzik kuramı, müzik sosyolojisini ve ikincisi de birincisini ne kadar destekliyorsa, Adorno'nun sanata yöneliminde felsefi olan toplumsal olanı, toplumsal olan estetik olanı sürekli besler. Bu nedenle, Adorno'nun estetik kuramının toplumsal temelleri araştırılırken en kritik yerlerden birinde duran, estetik kuramının değerlendirilmesi kısmında işe müzikten başlamak gereklilik olmuştur. Dolayısıyla bu bölüme Adorno'nun müzik felsefesini anlamaya çalışmaktan, onun müzik sosyolojisinin hatlarını betimlemeyi denemekten başka seçenek kalmamıştır.

Adorno'nun müzik kuramından hareket ederek edebiyat sosyolojisinin sınırlarını belirleme çabasında, müzik kuramının, müzik sosyolojisinin, atonal müziğe yaklaşımının aktarılmasını takiben bu bölümde ikinci kısmı, onun estetik kuramının diğer sanat türlerine yönelişine, bu yönelişteki kavramsal ve toplumsal öğelere ve dönemin önemli estetik kuramcıları ile arasındaki tartışmalara bakılmasına ayrılacaktır.

4.1 Adorno'nun Müzik Sosyolojisi

Adorno, estetik anlamda müzik ile müziğin tarihsel-toplumsal belirlenimi ve algılanışı konusuna yönelttiği düşünceler birliğini sosyolojik bir sistematığe oturtmak ister. Adorno'nun ilk aşamada müziğe yönelen estetik ve kavramsal bakışı, müziğin toplumla ilişkisi boyutuna taşındığı andan itibaren, tarihi, siyasi, ideolojik ve sınıfsal dinamiklerle beslenen bir kavrayışla birlikte ele alınmaya başlanır. Adorno müziğin toplumla ilişkisi alanında sürdürdüğü incelemenin sistematik çerçevesini açıkça “müziğin sosyolojisi” olarak adlandırır.

Adorno müzik sosyolojisini, toplumsal anlamda organize olmuş bireylerin kulak verdiği şey ile müziğin ilişkisinin bilgisi olarak tanımlar.²⁵⁷ Adorno, söz konusu ilişkiden elde edilecek bilgiye ulaşabilmek için kendi diyalektik anlayışıyla bu ilişkinin farklı yönlerine bakar. Adorno'nun müziğin toplumsal açılımını değerlendirirken değindiği tarihi, siyasi, ideolojik ve sınıfsal boyutların birlikte ele alınması aynı zamanda onun müzik sosyolojisinin yöntemini de ortaya koymaktadır. Dolayısıyla müzik sosyolojisinden hem bir inceleme alanı hem de bir ‘yöntem’²⁵⁸ olarak söz edilebilir. Bu bakımdan müzik sosyolojisi, müziğin topluma etkisi, farklı müzik türlerinin algılanış biçimleri, müzik türlerinin kendi dinleyici kitlesini oluşturması ve müziğin siyasi iktidar tarafından ideolojik bir araç olarak kullanımı yoluyla toplumun yönlendirilmesi gibi olguları inceleyerek müziğin toplumla yan yana gelmesinin ortaya çıkardığı ilişkiden bir bilgiler bütünü elde etmesi bakımından inceleme nesnelerini yan yana koyma biçimiyle de kendi yöntemselliğini açığa çıkarmaktadır.

Bu noktada Adorno'nun müzik sosyolojisi ile müzik kuramı arasında ince bir ayırım olduğundan söz etmek zorunludur. Çünkü yukarıda ifade edilmeye çalışıldığı gibi, Adorno'nun sınırlarını çizdiği müzik sosyolojisi, farklı disiplinlerden

²⁵⁷ ADORNO, Theodor, **Introduction to the Sociology of Music**, s. 1.

²⁵⁸ Adorno'nun düşünce sisteminde ‘yöntem’ konusunun tartışmalı olması bakımından, burada kelimeyi tırnak içine alma zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni, ‘yöntem’ kelimesinin Adorno'nun müzik sosyolojisiyle ilgili olarak kendi tanımlaması olmaması, ancak çalışmanın bu kısmının ona atfettiği bir yaklaşımdan kaynaklanıyor olmasıdır.

faydalanarak toplum ile müzik ilişkisine yaklaşmakta ve inceleme nesnelere seçme tarzıyla da kendi yöntemselliği içinde devinmektedir. Adorno'nun müzik sosyolojisinin bu yöntemsel devingenliği, onun başkaları tarafından da kullanılmaya açık olarak başka inceleme alanlarına da yönlendirilebileceği anlamına gelmektedir. Bu özelliğiyle Adorno'nun müzik sosyolojisi, sanat sosyolojisi içindeki her hangi bir çalışmanın metodolojik dayanağı ya da kuramsal temeli olabilecek genel bir yöntemselliğe işaret etmektedir. Öte yandan Adorno'nun 'müzik kuramı' dendiğinde, onu başlı başına bir yöntem olarak adlandırmak doğru görünmüyor. Onun müzik kuramı yine belli bir yöntemlilikten faydalanılarak oluşturulmuş olsa da, onu kuram haline getiren sistematığın belirleyicisinin Adorno'nun kendi dünya görüşü, felsefesi ve düşünce etkinliği olduğu söylenebilir. Öyleyse, Adorno'nun müzik kuramı, onun kendi düşünce dünyasının bir ürünü olarak değerlendirilebilecek ve onun felsefesinin bir parçası olan, adı üstünde bir kuram iken, müzik sosyolojisi her ne kadar sınırları dahilinde müzik kuramından da önermeler barındırıyor olsa da evrensel niteliğe sahip bir alanın hatta disiplinin adıdır. Mantık diliyle ifade etmek gerekirse, Adorno'nun müzik sosyolojisi ile müzik kuramı arasında bir parça/bütün ilişkisi olduğundan söz edilebilir. Bu nedenle metnin kimi yerlerinde müzik sosyolojisi ifadesi kullanılırken kimi yerlerde de müzik kuramı ifadesi tercih edilecektir.

Adorno'nun müzik sosyolojisini disipline ederken kendi müzik kuramından da faydalandığı ve bu ikisi arasındaki ince ayrımın varlığı yukarıda belirtilmişti. Diğer yandan onun müzik kuramı ile müzik sosyolojisini tamamen birbirinden koparmak olanaklı değildir, çünkü söz konusu edilen parça/bütün ilişkisinden kaynaklanan bir iç içeliğe sahiptirler. Aslında ilk bakışta müzik kuramı, müziğin estetik açıklanmasını ve algılanmasını belirleyen bir sınır çizmekte, öte yandan bu algılanış müziğin toplumsal ilişkiler bağlamında değerlendirilmesinde korunarak, müzik sosyolojisinin alanına kaydırılmaktadır. Adorno'nun negatif diyalektik anlayışından hareketle oluşturduğu düşünce biçimi bu iç içeliğin oluşmasını sağlayan nedenlerden birisi olarak görülebilir.

Adorno kendi yöntemselliği doğrultusunda, müziğin estetik açıklanmasını, müzik-toplum ilişkisinde de koruduğu için, bu ikisi arasındaki ayrımların

gözetilmesinin yanı sıra onları birlikte ele almak daha doğru görünmektedir. Bu nedenle metinde, Adorno'nun müzik kuramının anlatılması, "Adorno'nun müzik sosyolojisi" bölümünün altına düşecektir. "Adorno'nun müzik kuramı ve atonal müziğe bakışı" başlığını taşıyan alt bölümde de hem onun müzik sosyolojisinin özellikleri hem de müzik kuramının açılımları birlikte ele alınacaktır. Sanat ve Toplum Karşısında Estetik Duruş" başlığının altına düşen diğer alt bölümde ise Adorno bakımından müzik kuramı ile diğer sanat türleri arasındaki ilişkiler, dönemin düşünce evreninin sınırlarını belirleyen estetik tartışmalar ve bu bağlamda Adorno estetiğinin sanatsal ve toplumsal temelleri yine müzik sosyolojisi bağlamından koparılmadan ele alınacaktır.

4.1.1. Adorno'nun Müzik Kuramı ve Atonal Müziğe Bakışı

“Göç sırasında sürekli şu rüyanın farklı versiyonlarını gördüm: Rüya Oberrad'daki evde, Hitler hükümeti döneminde geçiyor. Oturma odasında, bahçenin hemen yanındaki, annemin çalışma masasında oturuyorum. Mevsimlerden sonbahar, gökyüzünü hüzünlü bulutlar kaplamış, sonsuz bir melankoli hakim ama her şeyin üzerine güzel bir koku sinmiş... müzik üzerine uzun bir makale yazıyorum. Bu, 1932 tarihli “Müziğin Toplumsal Yeri” makalesi, daha sonra bir şekilde *Yeni Müziğin Felsefesi*'ne dahil olmuş. Elimde kopyası olmayan elyazmasını bir müzik dergisine gönderdiğimi biliyorum; dergi yazıyı yayımlamayı kabul etmişti ama Naziler yüzünden çıkmadı ve sonra kayboldu. Rüyanın korkutucu tarafı şu ki, şu anki çalışmam için büyük önem teşkil eden savlar içerdiğinden bu elyazmasını muhakkak bulmam lazım... *Yeni Müziğin Felsefesi* yayımlandıktan sonra bu rüyayı bir daha görmedim.”²⁵⁹

Theodor ADORNO

Adorno'nun müzik kuramı, onun felsefi projesinin en önemli miraslarından biri olarak kabul edilebilir. Adorno'nun felsefi duruşu, daha önce de değinildiği gibi, iki temel zemine yayılmaktadır. Bunlardan birisi, *Aydınlanmanın Diyalektiği* ile geliştirilen ve *Negatif Diyalektik* ile ise en belirgin biçimini alan, diyalektik aracılığıyla toplum eleştirisidir. Diğeri ise Adorno'nun kültür eleştirisi ile beslenen ve onun aynı zamanda bir müzikolog olmasıyla da ivme kazanan, bunun yanı sıra da estetik duruşunun bir yansıması olan müzik kuramıdır.

Müzik kuramının en önemli tarafı, yalnızca onun malzemesini oluşturan ‘ses’lerin ‘teknik’ kullanımı ile sınırlandırılmayarak, toplumsal bir boyutta şekilleniyor olmasıdır. Başka bir deyişle, matematik ile fizik yardımıyla seslerin anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde doğa ile kurduğu ilişki aracılığıyla oluşan müzikolojik bakış açısı ile sınırlandırılmayan onun bu müzik kuramı, bunun üzerine, hem doğa ile müziğin bu bağlamdaki ilişkisini araştıran bir felsefi sorgulama sürecini, hem de müziğin değişimindeki, gelişimindeki, ‘yeni müziğin’ biçimlenişindeki ve tüm bunların algılanışındaki toplumsallığın ortaya konumunu eklemektedir. Burada nihai olarak tartışılacak olan da müzik kuramının bu toplumsallığıdır.

²⁵⁹ ADORNO, Theodor, **Rüya Kayıtları**, Çev: Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 41-42.

Müzik kuramı ile müzik sosyolojisi arasındaki ince ayrımın varlığına ve öte yandan da bunların iç içeliğine dikkat çekilmişti. Söz konusu iç içelik nedeniyle bunları birbirinden ayrı olarak ele almak yerine birlikte değerlendirmek daha doğru görünmektedir. Müzik kuramının toplumsallığı düşünüldüğünde, Adorno'nun özellikle felsefi, estetik ve müzikolojik tutumundan temelini alan görüşlerinin onun toplum eleştirisi doğrultusunda sistematik biçimini aldığı yerin müzik sosyolojisi olduğu söylenebilir. Öyleyse, bu noktada, Adorno'nun müzik sosyolojisinin, müzik kuramının toplumsallık açısından sistematik hali olduğunu ileri sürmek yanlış görünmemektedir. Buradan itibaren, Adorno'nun müzik sosyolojisinin temel hatlarının aktarılması üzerinden bir sorunsallaştırma işine girilebilir.

Adorno'nun müzik üzerine ortaya koyduğu külliyyatın nicelik bakımından en az onun felsefi çalışmaları kadar yer tuttuğu görülmektedir. Onun müzik kuramının ve müzik sosyolojisinin genel hatlarının çizilmesinde ise iki temel eser dikkati çekmektedir. Bunlardan birisi, 1958 yılında yayımladığı *Philosophie der neuen Musik*, (*Yeni Müziğin Felsefesi*) diğeri ise 1962 yılında yayımladığı *Einleitung in die Musiksoziologie*'dir (*Müzik Sosyolojisine Giriş*). Buradan itibaren Adorno'nun müzik kuramının aktarılmasına ağırlıklı olarak bu iki metin ışık tutacaktır.

Adorno *Einleitung in die Musiksoziologie* adlı müzik sosyolojisinin genel hatlarını çizdiği metninde öncelikle, müzik türleri ve dinleyici tiplerinin çeşitliliğini toplumsal açıdan sorgulaması aracılığıyla müziğin özellikle kendi doğasıyla ilişkilendirilerek ortaya çıkan kuramsal çerçevesini, toplumsal ilişkilerin etkilediği biçimiyle dinleyicinin müziği algılayışındaki ekonomik ve sosyal faktörlerin oluşturduğu bütünlük içinde ele almaya çalışmıştır. Adorno, bir eserin çok dinlenerek popüler olabilmesi bir diğerinin ise onun kadar sevilmemesinin nedeninin altında, toplumsal karşıtlıklar ve müzik türleri arasındaki farklılıklar olduğunu düşünmektedir. Müzik türleri, beğeniler, tercihler ve dinleyicinin alışkanlıkları gibi kimi empirik bulgular tarafından öznel olarak yönlendirilmektedir. Dolayısıyla örneğin Adorno, Telemann'ın bir şarkısının Bach'ın bir şarkısı kadar yankı bulamamasının ya da Stamitz'in bir senfonisinin Haydn'in bir senfonisi kadar sevilmemesinin kaynağında bu öznel belirlenimlerin etkili olduğunu düşünür ve

buradan hareketle, ‘uzman dinleyici’ ile ‘sıradan dinleyici’ arasındaki bir ayrıma ulaşır.²⁶⁰

Adorno’nun ‘uzman dinleyici’ ile ‘sıradan dinleyici’ arasında yaptığı ayırım ise iki yönlüdür. Bu iki dinleyici tipinin belirleyicisi müziğin hem toplumsal-sınıfsal bir gönderimi hem de kendi yapısallığıdır. Adorno müziğin dille ilişkisi doğrultusunda mantığa dayalı bir yapısı olduğunu düşünür. Bu bağlamda, müzik belirli bir mantık düzeni içinde kendine özgü bir gramere ve sentaksa sahiptir. Dolayısıyla, öncelikle ‘iyi dinleyici’nin müziğin bu yapısal diline hakim olması gerekmektedir. Öyleyse Adorno’nun bu noktada müziğin tekniğine ilişkin bir vurgudan hareketle ‘uzman dinleyici’ ile ‘iyi dinleyici’ arasındaki bir ayrıma ulaştığı açık görünmektedir.

‘Uzman dinleyici’ için, müziğin bilgisinin kıstası hem sosyal hem de müzikal sorunsallardan elde edilen öznedir. Müzikal içeriğin yorumu ise eserlerin iç kompozisyonu tarafından belirlenmektedir. ‘Uzman dinleyici’, adeta eserin kendisi tarafından yönlendirilmektedir. Dinlediği eserin her devinimini takip eder ve hiçbir şey kaçırmamaya gayret eder, tüm sekansları, geçişleri, zaman bölünmelerini duyar.²⁶¹ Adorno müzik yapıtlarının bu türlü algılanımını ‘yapısal duyma’ olarak adlandırır. ‘Yapısal duyma’ en temelde, müziğin kendine özgü mantığının, yani başka bir deyişle tekniğinin kavranmasını içerir. Adorno’ya göre, çağımızda bu tür bir duyma biçimi yalnızca profesyonel müzisyenlerin oluşturduğu bir çevreyle sınırlı kalmıştır. Öte yandan Adorno, profesyonel müzisyenlerin bu ayrıcalıklı durumunun ise ancak geç burjuvazi evresindeki bireylerle nesnel ruh arasındaki yabancılaşmaya neden olan sosyal süreç ile açıklanabileceğini düşünür. Bu nedenle Adorno, ‘uzman dinleyici’nin ayrıcalıklı konumuna itirazında sosyal koşulların belirleyiciliğini öne çıkarmaktadır. Oysaki ona göre, ‘iyi dinleyici’ de aynı ‘uzman’ gibi, müzikal detayları duyabilir, eş zamanlı bağlantılar kurabilir ve yargılara ulaşabilir. Bunun için, teknik ve yapısal anlamların tamamen farkında olmasına gerek yoktur.²⁶²

²⁶⁰ A.g.k., s. 3.

²⁶¹ A.g.k., s. 4.

²⁶² A.g.k., s. 5.

Adorno müzik kültürünün tarihselliğine baktığında ise özellikle 19. yüzyılın son dönemini göz önünde bulundurarak, burjuva ve aristokrat sınıfları arasındaki ilişkilerin dinleyici tiplerinin ortaya konulmasındaki önemine değinir. Bu dönemde, müzikal performansların, aristokrasinin yüksek yaşam standartları için birer ‘gösteri’ haline dönüşmesiyle, müzik, bu yaşam tarzının statü göstergesi olarak görülmeye başlanmıştır. Adorno, Marcel Proust’un *Guermantes’ların Tarafı* romanındaki Baron Charlus karakterini burjuvazinin müzik algılayışına bir örnek olarak gösterir.²⁶³

Burjuvazinin 19. yüzyılda, opera ve konser salonlarını kontrolü altına almasıyla beraber ise Adorno’nun ‘kültür müşterisi’ olarak adlandırdığı üçüncü bir dinleyici tipi karşımıza çıkmaktadır. ‘Kültür müşterisi’nin öncelikli amacı sosyal statü kazanmaktır. Bu tip dinleyici, verimli, kimi zaman doyumsuz, bilgili ve koleksiyoncudur. Müziğe kültürel servet olması bakımından saygı duyar, biyografik bilgilere önem verir, yorumcuları dinler, tartışmalara büyük zaman harcar. Duyma yapısı ise ‘atomistik’tir; güzel melodiler duymak ister, teknik ön planda değildir. Müzikle kurduğu ilişki de ‘hoşlanma’ duygusuna dayalıdır. Adorno, burada sıralanan özelliklere sahip olan ‘kültür müşterisi’ dinleyici tipinin müziğe ‘fetişizm’e varan bir biçimde yaklaştığını düşünmektedir. Adorno bu tip dinleyicinin genellikle Wagner’in müziğinde kendisini bulduğunu ileri sürer. Çünkü ona göre, burjuvazinin ‘gösteri’ anlayışının ideal yansıması bu müzik tarzında belirginlik kazanmaktadır. Bu bakımdan ‘kültür müşterisi’, gösteri kültürüne bağlı olarak kitle dinleyicisi olarak görülmektedir.²⁶⁴

Adorno’nun Wagner müziğinin eleştirisinde, teknik unsurların yanı sıra toplumsal nedenlerin de etkili olması dikkat çekicidir. Ayrıca, Wagner’in eleştirilmesi, burjuva ideolojisinin müziğe etkisinin anlaşılması açısından da önem kazanmaktadır. Adorno, Wagner’in sanatının, iki eğilimin oluşturduğu bir uyumun peşinde olduğunu düşünür. Bu iki eğilim haz ve ölümdür. Haz ve ölüm arasındaki uyum, özellikle Wagner’in *Tristan* operasında ölüm adı altında birleşirler. Adorno’ya göre, Wagner’in ana temalarının, ölüm ve yıkımla sonuçlanan kahramanlık öyküleri

²⁶³ A.g.k., s. 6.

²⁶⁴ A.g.k., s. 7.

olmasının nedeni onun üzerindeki toplumsal hiyerarşinin ve burjuvazinin doğal yıkıcılığının oluşturduğu baskıdır.²⁶⁵ Adorno, Wagner'in virtüözlüğünü geliştirmesinin temelinde de, burjuvaziyle bütünleşmesinin sağlanması amacıyla burjuvazinin hedeflerini gerçekleştirme çabası olduğunu düşünür.²⁶⁶ Hatta Adorno'ya göre burjuvazinin Wagner üzerindeki gücü öyle mutlak ki, burjuvazi saygınlığının taleplerini yerine getirememekten dolayı kendisini muzdarip hissediyordu. Bununla beraber Adorno, Wagner'i burjuvazinin birey üzerindeki işlevinin değişimine ilk örneklerden birisi olarak görüyordu.²⁶⁷

Yukarıda aktarılanlardan anlaşılacağı üzere, Adorno'nun değerlendirmesinde, toplumsal sınıf ilişkilerinin müziğe etkisi, dinleyici tiplerinin ortaya konulmasının yanı sıra sanatçıların ve sanat eserlerinin biçimlenişinde de kendini göstermektedir. Çünkü, dinleyici nasıl belirli bir toplumsal sınıfın ya da ideolojinin yönlendirmesi içinde sanatla bir ilişki kuruyorsa, aynı zemin sanatçının kendi yaratımıyla ilişkisinde de geçerliliğini korumaktadır. Adorno'nun dizgesinde, sınıfsal ideolojik toplumsal katmanlaşmanın içinde birey olarak yer alan dinleyicinin, yine aynı düzlem dahilinde birey olarak varolan sanatçının müzik üzerinden kurduğu ilişki bu biçimiyle görünür kılınmaktadır.

Kitle kültürü ile bağlantısı nedeniyle 'kültür müşterisi' dinleyici tipinin, ideolojiyle böylesine sıkı bir bağlılık içinde olduğu görülmektedir. Bu nedenle Adorno, 'kültür müşterisi'ni özellikle muhafazakarlığı bakımından eleştirmektedir. Öte yandan, burjuva ideolojisinin güdümünde olan bu dinleyici tipi, muhafazakarlığı nedeniyle, 'yeni müziğin' karşısına ilk çıkacak engellerden biri olacaktır. Özellikle burjuva ideolojisinin opera ve konser salonlarının hakimiyetini elinde tuttuğu ve ayrıca dinleyici kitlelerinin yönlendiricisi olduğu düşünüldüğünde, genel hatları ileride çizilecek olan 'yeni müziğe' karşı çıkması nedeniyle Adorno'nun bu tipe itiraz etmesi doğal görünüyor.

²⁶⁵ ADORNO, Theodor, **In Search of Wagner**, Çev: Rodney Livingstone, Verso, London, New York, 1991, s. 14.

²⁶⁶ A.g.k., s. 16.

²⁶⁷ A.g.k., s. 17.

Adorno'nun 'kültür müşterisi'nin ardından tanımladığı diğer bir dinleyici tipi, 'duygusal dinleyici'dir. 'Duygusal dinleyici', Adorno tarafından daha ziyade 'kültür müşterisi' dinleyici tipinin bir uzantısı olarak görülür. Adorno, 'duygusal dinleyici' tipini 'küsün dinleyici' olarak adlandırdığı bir başka dinleyici tipi ile karşıtlık ilişkisi içinde ele almaktadır. Bu karşıtlık ilişkisinin kaynağı ise yine sınıfsal bir gönderimden hareket ederek, burjuvazi ile kurdukları ilişkide biçimlenmektedir. Buradan itibaren, Adorno'nun 'duygusal dinleyici' ile 'küsün dinleyici' arasındaki karşılaştırmasına bakılabilir.

'Duygusal dinleyici', Adorno tarafından, resmi müzik kültürünün ideolojisiyle yakınlığı üzerinden değerlendirilir. 'Duygusal dinleyici'nin, 'kültür müşterisi'ne kıyasla, müzikle kurduğu ilişki daha katı ve dolaysız olarak kabul edilir. Müziğe olan kültürel saygı nedeniyle, Adorno, 'duygusal dinleyici' tipinin Almanya'da, Anglo-Sakson ülkelerden daha belirgin olduğunu ifade eder. Adından da anlaşılacağı gibi bu dinleyici tipi, müziğe duygusal etkilenim açısından yaklaşmaktadır. Dinleme edimi duyguların hareket ettirilmesiyle koşuttur ve bu yüzden kolaylıkla göz yaşlarını salıverir. Adorno, 'duygusal dinleyici'nin duymayı arzulayacağı müzik türüne örnek olarak Tchaikovsky'nin müziğini gösterir.²⁶⁸

Adorno, 'duygusal dinleyici'nin karşısına, daha tepkisel bir dinleyici tipi olan 'küsün dinleyici'yi koyar. Adorno, 'küsün dinleyici'lerden içine kapalı toplumsal bir grup olarak söz eder. 'Küsün dinleyici'ler kendi özel alanlarında son derece iyi eğitilmiş ve hatta müzik yapma konusunda etkindirler. 'Küsün dinleyici' 'duygusal dinleyici'nin aksine resmi müzik yaşantısının ve resmi müzik kültürünün ideolojisinin karşısındadır. Örneğin "Bach geceleri" veya buna benzer özel müzik geceleri düzenleyenleri eleştirirler.²⁶⁹ Adorno'ya göre, bu dinleyici tipinin müzik aracılığıyla edindiği bilinç, aslında toplumsal konum edinme ile ideoloji arasındaki çekişmeden kaynaklanmaktadır. Bu durum ise burjuva ideolojisinin elitist tavrının temelini oluşturan 'içsel değerler'e uzanmaktadır. Bu 'içsel değerler' ideolojisi,

²⁶⁸ ADORNO, Theodor, **Introduction to Sociology of Music**, s. 8.

²⁶⁹ A.g.k., s. 10.

bireyleri kendilerini kaybetme korkusu ile kolektif bir bilinç edinmeye zorlamaktadır.²⁷⁰

Adorno, caz müzik dinleyicisini de 'küsün dinleyici' tipi ile yakınlaştırır. Her ikisi de klasik-romantik müziğin ideallerine nefretle yaklaşırlar. Bunun yanı sıra resmi kültürü protesto etme noktasında da birliktelik içindedirler. Ancak caz dinleyicisi de kendi içinde bölünmeler yaşamaktadır. Bu nedenle Adorno, Almanya'daki caz dinleyicisi ile Amerika'daki caz dinleyicisinin beğenileri arasındaki ayrıma ve farklılığa işaret eder. Caz müziğin algılanışındaki kültürel farklılığın yanı sıra, kendi içinde çeşitli grupların oluşumu ve bu grupların kendi idollerinin peşinden gitmesi sebebiyle de bir ayırım olduğu görülmektedir. Adorno, bu noktada, 'saf caz' ile ticari müziğin oluşturduğu kültürel farklılığa dikkat çeker ve bu müzik türünün ticari müziğe kolaylıkla eklenilebilir olmasını eleştirir.²⁷¹

Caz dinleyicisi, Adorno'nun tanımladığı şekliyle 'kültür müşterisi'nden çok uzak görünmemektedir. Öte yandan Adorno'nun 'eğlence dinleyicisi' olarak adlandırdığı diğer bir dinleyici tipi ise kültür endüstrisiyle diğerlerine nazaran daha dolaysız bir ilişki içindedir. Başka bir deyişle, 'eğlence dinleyicisi', 'kültür müşterisi'nin en belirgin hali olarak görülmektedir. Adorno, 'eğlence dinleyicisi'nin tanımlanması ve sınıflandırması üzerinden, müziğin eğlenceyle olan bağlantısını tartışarak, popüler kültür veya popüler müzik konularına daha ayrıntılı biçimde yaklaşmaktadır.

'Eğlence dinleyicisi' Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin kendi ideolojisinin çizgisinde kendi elleriyle yarattığı bir türdür. Endüstri ve dinleyici böylelikle üretimin ve tüketimin iç içe geçtiği bir işlevi gerçekleştirirler. Adorno, 'eğlence dinleyicisi'nin müzik dinleme yapısını aynı sigara içmeye benzetir. Bu yüzden bu tip müzik dinleme alışkanlığı bir 'bağımlılık' olarak kabul edilir. Bağımlı dinleyicinin toplumsal açılımı toplumsal ağırlıkla baskısıyla koşutluk gösterir. 'Eğlence dinleyicisi' kendi uğraş nesnesiyle kurduğu yanlış ilişki nedeniyle kendi içinde boş, soyut ve kesinlikten uzak görünür. Bu nedenle, 'eğlence dinleyicisi'nin müziğe bağımlılığı

²⁷⁰ A.g.k., s. 12.

²⁷¹ A.g.k., s. 12-13.

durumu ile diğer bağımlılıkların kontrol edilme durumu arasında bir fark yoktur. Çünkü her ikisi de artık pasifleştirilmişlerdir ve yönlendirilmeleri kolaydır.²⁷²

Bu özellikleriyle ‘eğlence dinleyicisi’, popüler kültür ve dolayısıyla popüler müzik ile yakın temas içindedir. Adorno, ‘eğlence dinleyicisi’nin, kitle iletişimi, radyo, film ve televizyonun oluşturduğu bağlamda değerlendirilebileceğini ifade eder. Bunun nedeni ‘eğlence dinleyicisi’nin en önemli psikolojik özelliğinin taşıdığı zayıf ego olmasıdır. Bu ego o kadar zayıftır ki dinleyici, ancak uyarıcı ışık yandığı zaman alkışlamayı aklına getirir. Adorno, bu nedenle ‘eğlence dinleyicisi’nin hiçbir politik duruşunun olmadığını düşünür. Söz konusu dinleyici tipinin müzikle ilişkisi bakımından tanımına, kayıtsız, müzik-dışı ve müzik-karşıtı gibi özelliklerin birleşimi üzerinden ulaşılır.²⁷³

Adorno, ‘eğlence dinleyicisi’nin toplumsal konumunun belirleyicisinin yine bir ‘yanlış bilinç’ olduğunu ifade eder. Zaten ona göre, doğru bir bilincin yanlış dünyada varolması olanaksızdır.²⁷⁴ Toplumsal ilişkilerin düzeneği ise kültür endüstrisinin ‘medenileşme’ düsturunun kitlelere yayılması üzerine kuruludur. Bu nedenle aslında Adorno, kitlelerin kendinden çok, kültürün bu sahte ‘medenileşme’ durumunu eleştirmektedir. Kültürün kitlelere yerleştirdiği ‘yanlış bilinç’ nedeniyle de kitlelerin tepkisi refleksten öteye geçememektedir. ‘Eğlence dinleyicisi’nin sanatsal bilinci, kültürün kitleyle kurduğu ilişkinin zemininde belirlenimini bulduğu için, estetik açılımları sınırlı olmak zorundadır. Adorno’da bunun kaynağının kültür projesinin başarısızlığına atfedildiği söylenebilir.

Adorno’ya göre, kültürel projenin başarısızlığı bizi, kültürün insanlığı nasıl yanılgıya düşürdüğüne ve bu dünyanın insanlığı ne hale getirdiğine yönelik çıkarımlar yapmak zorunda bırakır. Bunun yanı sıra Adorno’nun ifadesinde, sanatın özgürlüğü ile sanatın kullanımından elde edilen kasvetli teşhisler arasındaki, sadece bilinçten değil hakikatin kendisinden de kaynaklanan çelişki, hakikatin küçük de olsa

²⁷² A.g.k., s. 14-15.

²⁷³ A.g.k., s. 17.

²⁷⁴ A.g.k., s. 18.

değişimine yönelik bir analizi doğurur.²⁷⁵ Söz konusu çelişki bir bakıma kültürün doğası gereği, medeniyet adına ortaya koyduğu düzen içinde insanın kendi kendisiyle yüzleşmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Ancak, kitle kendisine yüklenen yanlış bilinç nedeniyle böyle bir yargılama kabiliyetinden yoksun bırakılmıştır. Kültürün kolaylıkla kitle kültürü haline dönüşmesi böyle bir süreci izlemektedir. Adorno'nun, kültür eleştirisinde, kültürün kitle kültürüne dönüşmesiyle daha görünür hale gelen popüler müziğin eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır.

Adorno, popüler müziği 'çürüme' terimi üzerinden açıklamayı tercih eder. Adorno, çürüme kavramını yalnızca çağdaş kültürün ürünleri için değil, popüler kültürün görünür olduğu her çağın sanatsal üretimlerinde geçerli sayar. Bu nedenle, popüler müziğin ve çürümenin izlerini 19. yüzyıldan itibaren sürmeye başlar. Ancak, çağdaş popüler müzik daha ziyade kültürel çürüme bakımından ele alınırken, 19. yüzyıla ait popüler müzik estetik çürüme ile ilişkilendirilir.

Adorno toplumsal ve ekonomik etkilerle beraber, 'gösteri' mantığının yayılması ile büyük kompozitörlerin bile kutsal metinlerden aldıkları konuları, "profan"²⁷⁶ melodilerle süslediklerini düşünür. Operetlerin ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, kitle beğenisine daha çok hitap etme dürtüsünün bir gerekliliği olarak açıklanır. Ancak kendi dönemlerinin popüler ürünleri olan operetler bile, 1900'lerin başlarından itibaren seyrekleşmeye başlar. Adorno bunu kitle beğenisinin dayandığı 'yanlış mantık'tan kaynaklandığını düşünür. Çünkü, kitle beğenisi ekonomik dağıtım küresinin güdümünde şekillenir. Adorno, bu ekonomik kürenin neden olduğu 'totaliter terörizm'in sonucunda, operetlerin yerini müzikal komedilerin almaya başladığını ifade eder.²⁷⁷

²⁷⁵ A.g.k., s. 20.

²⁷⁶ Müzik tarihinde Barok adını alan dönemde, kilise müziğinin (müzik tekniği açısından söylemek gerekirse polifonik müziğin) hakimiyeti gün geçtikçe sanatta yerini almaya başlayan *chanson* adı verilen şarkıların ve eşlik etmeye dayanan dans müziklerinin çoğalmasıyla beraber profan müziğin etkisini artırması nedeniyle sarsıntıya uğramıştır. Bu dönemde eserler vermeye başlayan ve kendinden sonraki çağları büyük ölçüde etkileyen J.S.Bach'ın mükemmel biçimde polifonik müzikle profan müziği birleştirmesi sayesinde ileride klasik sanatın temelini oluşturan sonat ve senfoni formlarının ortaya çıkışı hazırlanmıştır.

TARCAN, Hülya, **Johann Sebastian Bach**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 9.

²⁷⁷ ADORNO, Theodor, **Introduction to Sociology of Music**, s. 23.

Popüler müziğin önemli özelliklerinin arasında standartlaştırma yer almaktadır. Sevilen pop şarkıları ya da popüler melodiler, belirli bir aşamadan sonra artık bu standartlaşmanın peşine düşmektedirler. Adorno popüler müziğin bu standart arayışını müziğin dili üzerinden değerlendirir. Adorno'ya göre, günümüz gelişmiş sanayi ülkelerinde pop müziğin tanımının ancak bu standartlaştırma üzerinden yapılabileceğini söyler. Bunun prototipi ise 'hit' şarkıdır. Amerika'da 'balad' adı verilen bu prototip şarkılar, daima bir standart şemayı takip ederler. Bu şemayı müzikal anlamda melodi, sözler anlamında da dil belirler.²⁷⁸ Söz konusu müzikal ve şiirsel dil, tekrara dayalı bir şema çizerek, 'hit' şarkının standartını belirler.

Böylelikle Adorno, sanatsal üretimden kitlesel üretime yapılan geçişe bir açıklama getirmektedir. Adorno, popüler müziğin 'hit' şarkılarının toplumsal rolünü yine kitle kültürü üzerinden çizmektedir. Bu anlamda popüler şarkıların toplumsal işlevinin, kitlenin en temel duygularını ifade etmesinde onlara yardım etmek olduğu söylenebilir. Çünkü, popüler şarkılar sıradan ve ortak duyguların ifadesi için kitleye basit bir şablon sunmaktadır. Bu da söz konusu standartlaştırmanın, hatta tek tipleştirilmenin diğer bir yüzüdür.

Adorno'da popüler müziğin standart arayışının bir açılımı da kimlik kavramı üzerinden edinilebilir. Adorno'ya göre, popüler müzik üzerinden duygularının ifade edilmesi kolaylaşan dinleyici için, bir hit şarkının kolayca başkaları tarafından da sevilmesi ile birlikte 'hayran kitlesi'ne dahil olmak kaçınılmazdır. 'Hayran kitlesi' içinde yeni bir kimlik edinen dinleyici aslında bu anlamda bir sosyalleşme edimi gerçekleştirmektedir. Adorno, birçok dinleyicinin 'hayran kitlesi'ne dahil olmasıyla beraber, kitle içinde bir 'müzikal Ben' üzerinden toplumsal bir kimlik edindiğini düşünür.²⁷⁹

Ancak daha önce de değinildiği gibi, bu kimlik edinme durumu, 'yanlış bilinç'ten kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, söz konusu kimlik edinmenin Adorno açısından olumlu bir gönderimi olduğu söylenemez. Bunun aksine kitle üzerinden kimlik

²⁷⁸ A.g.k., s. 25.

²⁷⁹ A.g.k., s. 27.

edinme bireyin müzik aracılığıyla yabancılaşmasına neden olmaktadır. Adorno'nun sanat ile empirik gerçeklik arasındaki ayrımı işaret etmesiyle açıklanabilecek olan bu yabancılaşma durumu, aslında sanatın kendisi içinde değer kaybına yol açmaktadır. Popüler müzik böylelikle, 'düşük sanat' olarak görülmektedir.

Adorno, 'düşük sanat' olarak değerlendirdiği popüler müziğin aynı zamanda kaba ve bayağı olduğunu ileri sürmektedir. Popüler müziğin bayağılığının ve kabalığının temelinde, basitliği ve kolay dinlenilirliği yatmaktadır. Basit ve kolay dinlenilir olması ise kitle üzerinde uyuşturucu ve pasifleştirici bir etkiye neden olmaktadır. Popüler müziğin bu özellikleri, Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin ideolojisiyle son derece bağdaşıkır. Çünkü, ona göre kültür endüstrisinin tüm sistemi giderek artan bir aptallaştırmaya dayanmaktadır. Bu nedenle popüler müzik, Adorno tarafından, tüm bayağılığıyla, basitliğiyle ve 'aptalca' şarkı sözleriyle başlı başına bir ideoloji olarak tanımlanmaktadır.²⁸⁰

Adorno'nun popüler müziğin toplumsal açılımlarına atfettiği olumsuz özelliklerin müziğin tekniğine ilişkin hususlarda da geçerliliğini koruduğu görülmektedir. Popüler müziğin doğrudan kitle üretimine bağlı olarak gelişmesi, doğal olarak kitle kültürünün ideolojisine sıkı bir bağlılığı getirmektedir. Kitle kültürünün ideolojisi ise yukarıda değinildiği üzere, kitleyi kendine bağımlı kılma adına olabilecek en basit formları kullanmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla, söz konusu basitlik bu türün teknik özelliklerine de yansımakta ve karmaşık formlar yerine, akılda kalıcı ve herkes tarafından bilinmeye açık olacak şekilde biçimlenmiş bir teknik anlayış benimsenmektedir. Adorno'nun bu anlamda popüler müziğin bir örneği olarak en çok eleştirdiği tür caz müziktir.

Adorno'ya göre, caz müziğin en sofistike formları bile popüler müziktir. Ancak caz müzik popüler müziğin içinde yer alsada kimi teknik devinimlere sahiptir. Caz müzik, özellikle tonal ve ritmik anlamda kendisini diğer türlerden farklılaştırmaya çalışmıştır. Bu farklılaştırma çabası, gençlerin caz müzikten etkilenmesinin

²⁸⁰ A.g.k., s. 30.

nedenlerinden biridir. Çünkü, onlar ebeveynlerinin tutucu müzik anlayışına, özgürleştirici bir karşı çıkış sağlayacak ortamı caz aracılığıyla sağlayabilmektedir. Fakat, cazın bu özellikleri, onun kendisini ‘modern’ veya ‘avangard’ olarak nitelendirmesi yönünde bir yanlış tanımlamaya sebebiyet vermektedir. Oysa Adorno’ya göre, bu bireysel bilinç, kitlenin bir tür yanılsama içinde kendisini kandırmasından ibarettir. Bu anlamda caz müziğin toplumsal işlevi, özellikle bireyin topluma boyun eğmesi açısından kitle kültürünün tarihiyle çakışmaktadır.²⁸¹ Adorno’nun caz müziğin toplumsal işlevini sorgulaması üzerinden daha genel bir bakış yakalamak adına, aslında müziğin işlevinin sorgulanmasına geçilebilir.

Müziğin, kitle kültürü düşünüldüğünde eğlence dünyası ile sıkı bir ilişkisi olduğunu yadsımak güçtür. Buna karşın Adorno, müziğin toplumsal işlevinin sadece eğlendirmek olarak belirlenmesine karşı çıkmaktadır.²⁸² Adorno, müziğin işlevini, yine müzik-dil ilişkisi üzerinden tartışır. Müzik ile dil ilişkisi iki yönlüdür. Biri müziğin kendi yapısal dilinin açılımları diğeri ise, kültür endüstrisi ve kitle kültürünün müziğe yüklediği dilin açılımları. Her iki yön düşünüldüğünde, müziğin dili aslında, müziğin toplumsal ilişkiler bağlamında görünür kılındığı şekliyle ele alınmaktadır. Müziğin dilinin toplumsal ilişkilerin farklılığı ve değişkenliği içindeki biçimlenişi, Adorno’nun dizgesi doğrultusunda yine ideoloji ile kesişmektedir. Öyleyse, müziğin dili ve buna bağlı olarak işlevi, kültürün ideolojik açılımları içinde anlam kazanacaktır.

Adorno, sosyolojik olarak bakıldığında, burjuvazinin irrasyonel kurumlarının oluşturduğu bir toplumda, işlevsizliğin de bir işlev olarak görülebileceğini düşünür. İşlevsizliğin işlevi içinde, hakikat ile ideolojinin biraradalığı söz konusudur.²⁸³ Dolayısıyla, sanat yapıtı her ne kadar özerk gibi görünse de onun varolacağı bağlamı toplumsal etkileşimler belirleyecektir. Bu nedenle, müziğin işlevi, varolduğu toplumsal bağlamda anlamlı kılınabilir. İdeolojinin bu noktada görevi ise müziği

²⁸¹ A.g.k., s. 33.

²⁸² A.g.k., s. 39.

²⁸³ A.g.k., s. 41.

işlevden arındırarak, onu ait olduğu toplumsal bağlama eklemektir. Adorno'da işlevsizliğin işlevi bu şekilde açıklanabilir.

Müzik, Adorno'nun ifade ettiği şekliyle, nesnel olmayan ve dünyanın dışında herhangi bir momentiyle açıkça tanımlanamayandır. Kendi içinde açıklanabilir ve iyi tanımlanabilir olsa da, toplumsal gerçekliğin dışında adlandırılmaz bir yapıdadır. Adorno'ya göre bu bakımdan müzik, bir dilin içinde ancak kavramlardan yoksun olan bir dilin içindedir.²⁸⁴ Adorno'nun kavramlardan yoksun dil ile ideolojinin dilini kastettiği açıkça görülmektedir. İdeolojinin, özellikle burada konu alınan burjuva ideolojisinin dili, kavramlardan yoksun olduğu için bir 'anlam' oluşturmak yerine, boşlukları doldurmayı tercih etmektedir. Burjuva ideolojisinin toplumsal yaşantıdaki boşlukları doldurmak üzere müzikten faydalandığı söylenebilir. Müziğin işlevinin ilk bakışta eğlendirmek olarak görünmesinin nedenlerinden birisi de budur. Öyleyse, bu noktada, müziğin toplumsal yaşantıdaki önemli unsurlardan birisi olan 'boş zaman' kavramı ile ilişkisi ortaya çıkmaktadır.

Adorno soyut zaman ile somut zaman arasındaki bir ayrımdan söz eder. Kendisine bir işlev yüklendiği andan itibaren soyut zaman ile somut zaman arasındaki ayrım ortadan kalkmaktadır. Müziğin varoluş alanı tam da Adorno'nun sözünü ettiği bu soyut zamana denk düşmektedir. Kitle üretimi devrinde ise soyut zamanlar yutulmaktadır. Bu nedenle Adorno, müziğe yüklenen işlevlerden birinin de "boş zamanı süslemek"²⁸⁵ olduğunu düşünür.

Boş zamanı süslemenin en uygun yollarından biri müziktir. Adorno, müziğe böyle bir işlev yüklenmesinin nedenini kulak ile gözün antropolojik farklılığından yola çıkarak araştırır. Ona göre, kulak pasif bir organdır. Göz ise gözkapağı tarafından kapatıldığı için, açık tutulması için bir çabaya gereklilik duymaktadır. Kulak ise her zaman açık ve uyarıcıları almaya hazırdır.²⁸⁶ Kulağın bu pasif konumu, hem boş zamanının kolaylıkla doldurulmasına hem de üretim süreci içindeki bireyin

²⁸⁴ A.g.k., s. 44.

²⁸⁵ A.g.k., s. 47.

²⁸⁶ A.g.k., s. 51.

üretimine devam etmesine olanak tanımaktadır. Bu doğrultuda birey, gerçeklikle bilinçdışı bir ilişki kurabilmektedir. Ancak sosyalleşme bakımından düşünüldüğünde bu durum kimi zaman bireyin gerçeklikle ilişkisinin koparılması olarak da görülmektedir.

Öte yandan müziğe kitle kültürünün yüklediği işlevler açısından bakıldığında, optik öğelerin de önem kazandığı görülmektedir. Bu nedenle, Adorno'ya göre, günümüzde gerçeklikle kurulan ilişki, duyma işlevi tarafından değil, optik kültür endüstrisinin yüzeysel hayalleri tarafından bölünmeye uğramaktadır. Müzik bu dönüşümleri nedeniyle Adorno için, başlı başına bir ideoloji değil fakat ideolojik olarak kabul edilir. Bu doğrultuda müziğin işlevi de ideolojik olacaktır. Adorno, müziğin işlevinin yalnızca akıl dışılığıyla insanların gözünü boyadığı için değil, onların varoluşu üzerinde hiçbir güç sahibi olamaması nedeniyle de ideolojik olduğunu ifade eder.²⁸⁷

Müziğin ideolojik olmasını Adorno, toplumsal sınıf ve tabakalarla ilişkisi bakımından da değerlendirmektedir. Müziğin toplumsal sınıf ve tabakalarla ilişkisinin incelenmesi, Adorno'nun müzik kuramından müzik sosyolojisine açılan önemli bir zemin teşkil etmektedir. Söz konusu değerlendirme dahilinde, burjuva ideolojisi, kültür endüstrisi ve kitle kültürü gibi kavramlar, Adorno'nun müzik sosyolojisinin görünür kılınmasında yine anahtar kavramlar olacaktır.

Adorno, günümüzde, sınıfların varlığının üzerinin ideoloji tarafından örtüldüğünün üzerinde durur. Ancak, ideolojinin bu tavrı, sınıfların kendisini ortadan kaldırmaz, sadece daha az görünür kılar. Diğer taraftan Adorno, sınıf üyeleri ile kompozitörlerin toplumsal orijinlerinin karşılaştırılmasına karşı çıkarak bunun ilkesel olarak hatalı bir düşünme biçimi olduğunun altını çizerek bunun ilkesel olarak hatalı bir düşünme biçimi olduğunun altını çizer. Ancak ünlü kompozitörlerin sınıfsal aidiyetleri ile müzikleri arasındaki ilişkiyi yadsımaz.

²⁸⁷ A.g.k., s. 52.

Örneğin, Adorno'ya göre, Strauss'un etkili olduğu dönemin toplumsal yorumu yapılırken onu ağır sanayi, emperyalizm ve büyük burjuvazi gibi terimlerle bir arada düşünmemek güçtür. Öte yandan Ravel, en kısıtlı düşük-orta sınıf koşullarından gelmesine rağmen yüksek yaşam standartlarına hitap eden bir müzik ürettiyordu. Mozart ve Beethoven ise aynı sosyal sınıftan gelmelerine karşın, Beethoven'ın toplumsal iklimi, Rousseau, Kant, Fichte ve Hegel gibi figürlerle temasından kaynaklanıyordu ki bu iklim Mozart'a çok uzaktı. Adorno, kompozitörlerin çoğunun, ya orta sınıf küçük burjuvazisinden ya da kendi loncalarından geldiklerine işaret eder. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms ve hatta Strauss gibi kompozitörler, mütevazı koşullar içinde müzisyen çocukları olarak yetişmişlerdi.²⁸⁸ Ancak, bu müzisyenler daha üst bir sınıfa ve bu sınıfın belirleyicisi olduğu bir sanat ortamına hizmet etmekle yükümlüydüler.

Dolayısıyla Adorno için, deneysel sosyolojik bakış açısının, müzisyenlerin toplumsal konumlarından hareketle, müziklerine ilişkin çıkarım yapmak hatalı olacaktır. Çünkü, bu yaklaşım, müzikal değerler arasında bir tür hiyerarşi kurma yoluyla basite indirgmeden öteye geçemeyecektir. Adorno, bunun yerine müziğin kendi içindeki dinamiklerine ve toplumsal etkileşimdeki rolüne bakmayı tercih etmektedir. Müziğin ideoloji ile ilişkisini değerlendirmesinin başlıca nedenlerinden birisi de onun müzik sosyolojisine dair bu bakışıdır.

Adorno, müziğin saf ve basit anlamda bir ideoloji olmadığını, ancak yanlış bilinç olması nedeniyle ideolojik olarak nitelendirilebileceğini ileri sürer. Bu nedenle, müzik sosyolojisi, yanlış bilince hapsolmuş bu toplumsal eleştirinin de üstesinden gelmek zorundadır.²⁸⁹ Buna karşın Adorno kendi müzik sosyolojisine dayanan araştırmasına, sınıf ilişkilerini katmıyor değildir. Ancak Adorno, bu sınıfsal ve toplumsal ilişkileri ideolojiyle ve politik hareketlerle ilişkili olarak ele almaktadır. Bu nedenle, örneğin Nazi rejiminin kimi müzikleri 'kültürel bolşevizm' olarak nitelendirerek engellemesini, diğer taraftan kimilerine ise propaganda amacıyla sahip çıkmasını eleştirir. Adorno, buradan hareketle Stravinsky'yi sınıfsal özellikleri

²⁸⁸ A.g.k., s. 56-57.

²⁸⁹ A.g.k., s. 63.

açısından büyük burjuvazinin içinde, politik açıdan totaliter rejime boyun eğmiş ve müzikal açıdan ise ‘gerici’ neo-klasik tarzı, geleneksel tonal formları benimsediği ve devam ettirdiği için şiddetle eleştirir.²⁹⁰

Görüldüğü gibi, Adorno’nun müzik sosyolojisinden çıkan yaklaşımı, gerek toplumsal, gerek ideolojik-siyasi, gerekse sanatsal değişkenleri göz önünde bulundurarak bir eleştirel kurama açılmaktadır. Adorno’nun yukarıda sözü edilen Stravinsky’ye yönelik eleştirileri hem onun müzik sosyolojisinin eleştirel kurama dönüşümüne bir örnek olarak kabul edilebilir hem de onun müzik kuramının en önemli kısmı sayılabilecek olan tonalite eleştirisine ve buradan hareketle atonal müziğe bakışına bir geçiş olarak görülebilir.

Adorno’nun ‘yeni müzik’ olarak adlandırdığı, en önemli temsilcisinin Arnold Schönberg olduğu atonal müziğe bakışının anlaşılması, onun en genel anlamda estetik ve sanat kuramına, özelde ise müzik kuramına yapılacak açılımların sağlanabilmesi için hayli önemlidir. Adorno’nun atonal müziğe gösterdiği büyük ilgi ve önem, gerek müzikal formlara ve tekniğe ilişkin bir anlatımla gerekse bu teknik özelliklerin toplumsal alana yansımalarını içeren bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Ancak, Adorno’nun müzik kuramının daha iyi takip edilebilmesi için öncelikle, atonal müziğin teknik açıdan serimlenmesi gerekmektedir.

‘Yeni müzik’, Arnold Schönberg, Gustav Mahler ve Alban Berg gibi üç önemli kompozitörün etkileriyle biçimlenmiştir. Adorno’nun müzikle tanışıklığının ve onun müzikolog yanının hocası Alban Berg’den kaynaklandığı daha önce de belirtilmişti. Adorno’nun müzikle kompozitör olarak teması sınırlı kalmış fakat müzikolog olarak ilgisi hiç kesilmemiştir. Adorno’nun düşünsel yaşamının müzik yaşamı ile doğrudan ilişkili olduğu şüphe götürmez. Ancak, müzikal yaşamının mı felsefi duruşunu belirlediğine veya düşünsel yaşamının mı müzikal beğenilerini etkilediğine yönelik kesin bir yargıya varmak güç görünüyor. Her iki koşulda da Adorno’nun ‘yeni müzik’ten yana bir tutum belirlemesi onun eleştirel kuramla ilişkisi düşünüldüğünde

²⁹⁰ A.g.k., s. 65-66.

şaşırtıcı görünmüyor. Bu soru bir kenara bırakılırsa, Adorno'nun çoğu zaman 'ilerici' müzik olarak kabul ettiği, tonaliteyi yıkan bir devrimi gerçekleştiren yeni müziğin özellikleri ve Adorno'nun sistemindeki yerinin ayrıntılarına bakmak daha doğru olacaktır.

Schönberg, Mahler, Berg ekolünün, dolayısıyla 'yeni müzik'in önemli izleyicilerinden biri olan Anton von Webern, atonal müziğin bir anda ortaya çıkmadığını, aksine belirli bir tarihi dizgenin sonucunda beliren bir ilerlemenin ürünü olduğuna işaret eder. Schönberg'in de ilk çalışmalarında tonal formlara bağlılığını tam olarak yitirmediği, atonal formlara sonraki çalışmalarında geçtiği düşünülünce bu iddia haklı görünüyor.²⁹¹ Webern, yeni müziğin dayandığı formun matematikle, doğayla ve buradan hareketle müziğin malzemesi ile ilişkisinden söz eder. Müziğin malzemesi notalardır ve her müzik bu malzeme üzerinden iş görür.²⁹² Buna göre, yeni müziğin de içine doğduğu ortam olan Batı müziği yedi temel notadan oluşan bir gamın oluşturduğu dizgeyi malzemesi olarak almıştır. Webern Batı müziğinin temel aldığı yedi sesli gamın oluşumunu şöyle açıklıyor:

“Bildiğimiz kadarıyla Batı müziği –bununla Yunan müziğinden günümüze kadar gelişen her şeyi kastediyorum- özel biçimler almış bazı gamlar kullanır. Örneğin, Yunan modları vardır, sonra geçmiş çağlardaki kilise modları. Bu gamlar nasıl ortaya çıkmıştır? Aslında üst armonik dizilerinden başka bir şey değildir bunlar. Bildiğiniz gibi önce bastığımız sesin oktavı tınlr, sonra beşlisi gelir, sonra öbür oktavın üçlüsü, sonra da eğer devam ederseniz, yedilisi. Burada açıkça neyi görüyoruz?

²⁹¹ Schönberg'in ilk eserlerinde bile atonal formlar görünür kılınmaya başlansa bile tonaliteden tamamen ayrıldığı söylenemez. Schönberg'in 1899'da yaylı çalgılar için yazdığı eseri *Verklärte Nacht* (Aydınlanan Gece) henüz on iki ton teorisini açıklamadığı bir döneme denk gelir. 1907'de yazmaya başladığı *Friede auf Erden* (Dünya'da Barış) adlı eserinde ise tonaliteden tamamen uzaklaştığı görülür : “Schönberg'in 1907'de yazmaya başladığı eşliksiz karma koro için *Friede auf Erden* Op.13 adlı eseri, onun tonaliteden tümüyle uzaklaşan 2. Kuartet'ini bestelediği döneme aittir. Bu koro eserinde eski armoni kurallarına sağdık kalan, ancak onları son kertesine kadar zorlayan Schönberg metni, İsviçreli romancı ve şair Conrad Ferdinand Meyer'in garip düşünüşlü bir Noel öyküsü üzerine olan şiirinden alınmıştır. Bu şiirdeki bir kere bile adı anılmayan kişi, bestecide merak uyandırmış, özellikle Nietzsche tarzındaki son kıta Schönberg'e çok yakın gelmiştir. Bu koro eseri, şarkı sanatının adeta sınırlarında dolaşır; çeşitli benzetimler, yoğun bir polifoni ve müzikal anlatımla yakından ilgilidir.”

AKTÜZE, İrkin, **Müziği Okumak: Mozart - Schönberg**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 2045.

²⁹² WEBERN, Anton von, **Yeni Müziğe Doğru**, Çev: Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 18.

Beşlinin esas notayla beraber duyulan ilk nota olduğunu; bu da onun tonikle en güçlü başa sahip olması anlamına gelir. Bu da demektir ki tonik, beş ses aşağısındakiyle de benzer bir ilişki içindedir. Böylece burada bir çeşit kuvvet bileşkesi meydana geliyor, ‘denge’ oluşuyor; yukarıya ve aşağıya çeken kuvvetler dengeleniyor. Şimdi özellikle ilgi çeken konu, Batı müziğindeki notaların bu kuvvet bileşkesinin ilk notalarından oluşması, yani: Do (Sol Mi) – Sol (Re Si) – Fa (Do La). Böylelikle yakın komşu olan, birbiriyle yakın ilişkili notalar gamın ilk yedi sesini meydana getirir.”²⁹³

Schönberg’in açıkça yaptığı ise birbiriyle ilişkili yedi sesin oluşturduğu bu tonal yapıyı deforme etmek olmuştur. Schönberg’in keşfi²⁹⁴, başka notalar arasında da benzer bir ilişki kurulabileceği ve böylelikle tonaliteye bağımlı kalmaksızın on iki tondan oluşan başka bir gam elde edilebileceğiydi. Elbette bunlar her hangi on iki nota olamazdı. Birbiriyle ilişkili ve bütünlük oluşturabilecek on iki nota bulmak ise Schönberg’in matematik keşfi olarak kabul edilebilir. Schönberg on iki ton tekniğine ulaşmasını sağlayan yolda, kendisinden önceki büyük müzisyenlerin etkisini asla yadsımaz. Özellikle, Bach, Mozart ve onları izleyen Beethoven, Brahms ve Wagner, Schönberg’in önemseddiği kompozitörler olarak adı anılanlardır.

“Bach’tan öğrendiklerim: 1.Kontrpuanlı düşünme; yani kendi kendine eşlik eden müzik yazma sanatı. 2.Her şeyi tek bir şeyden yaratmak ve şekilleri iç içe geçirebilme sanatı. 3.Ölçü parçalarının baskısından kurtulma. Mozart’tan öğrendiklerim: 1.Eş olmayan uzaklıkta cümle kuruluşları. 2.Değişik, yabancı (heterojen) karakterlerin

²⁹³ A.g.k., s. 19.

²⁹⁴ Müzikte ortaya çıkan ve özellikle tekniğe dayanan yeni oluşumların ‘keşfetmek’ fiili üzerinden betimlendiğini vurgulamak önemlidir. Sözü edilen vurgu aslında “icat etmek” ile “keşfetmek” arasındaki doğaya ilişkin bir ayrıma işaret etmektedir. Matematik ve fizik doğaya dayanan bilimlere kabul gördüğü için, bunlara ait teoremlerin ortaya çıkarılması durumu nasıl ‘keşfetmek’ olarak imleniyorsa, müzik ile doğa ilişkisi de bunlardan ayrı kurulmadığı için müzikteki buluşların da ‘icat’ yerine ‘keşif’ olarak kabul edilmesi aynı zamanda müzik ile doğa ilişkisinin gösterilmesi için hayli önemli görünmektedir. Müzisyen Hülya Tarcan’ın da kontrapuan ve armoni tekniklerini karşılaştırırken doğa ile müzik arasındaki ilişkiye dikkat çekmesi, yukarıda aktarılan ayrımın önemini destekleyecek niteliktedir: “Her ses bir akora sahiptir, çünkü biliyoruz ki bir bas sesi (*fondamentale* ses), örneğin en kalın do kendi tınısı içinde bir oktav, bir 5’li ve bir 3’lü verebilmektedir. Bu üç ses bir akoru meydana getirir ve akoron insan beyninin icadı yapay bir oluşum değil, doğrudan bir doğa geçreği olduğu ortaya çıkar. Akorların içerdikleri seslerin her biri doğal ve sade bir şekilde birbirleriyle uyum sağlar ve bu uyum, yani armoni, insanoğlunun, tamamen fizyolojik biçimde oluşan bir zevk duygusuyla müziği dinlemesini sağlar.” TARCAN, Hülya, **Johann Sebastian Bach**, s. 10.

tek bir tema içinde kaynaştırılması. 3.Yan temaları oluşturma sanatı. 4. Giriş ve geçiş sanatı. Beethoven'den öğrendiklerim: 1.Temaların ve cümlelerin geliştirilmesi. 2.Varyasyon sanatı. 3.Büyük cümlelerin kuruluşunda çeşitlilik. 4.Duruma göre, dinleyeni rahatsız etmeyecek kadar uzun ya da duygusuz ve kısa yazma sanatı. 5.Ritmik figürlerin kendi ölçü sahalardan diğer ölçü sahalarına kayması. Wagner'den öğrendiklerim: 1.Temaların anlatım bakımından tarzını, gidişini değiştirme yeteneği ve bu amaca hizmet etmesi. 2.Tonaliteler ve akorlar arasındaki ilişki ve yakın uygunluk. 3. Temaların ve motiflerin karşıt tarzda unsurlarla kurulması ve böylece armonileri disonant bir etki yaratacak şekilde elde etme olanağı...”²⁹⁵

Schönberg'in on iki ton tekniğinin anahtarı aslında müzikte 'armonik' olarak tanımını bulan uyumdur (Yun: *harmonia*). Bu nedenle Schönberg, kendi içinde bütünlük oluşturarak uyuma ulaşan ve anlamlı hale gelen on iki nota bulabilmek için 'üst armonik' yapılar arayışına eğilmiştir. 'Üst armonik' ilişkilerin formülasyonu için uygun malzemeyi Schönberg'e veren 'konsonans'ların ve 'dissonans'ların 'armonik' yapılarıydı.

Webern'in on iki ton tekniği üzerine yaptığı çözümlemeye göre, esas nota, ilk üst armonik ve ikinci üst armoniğin oluşturduğu bütünlüğü veren ve 'konsonans' adı verilen nota dizilerinin bir adım daha öteye götürerek kurulan üst armonik ilişkinin, yani 'dissonans'ın aynı derece bütünlüklü ve uyumlu olabileceğini ilk dile getiren Schönberg olmuştur. Schönberg çok fazla 'dissonans' kullanmakla eleştirilse de Webern bu suçlamanın anlamsız olduğunu düşünür, çünkü ona göre, bütün olanaklı sesler doğadan çıkarılmaktadır, önemli olan ise kişinin doğadaki bu seslere nasıl baktığıdır. Bu nedenle 'konsonans'larla 'dissonans'lar arasında temelde bir farklılık aramak yanlış olacaktır, bunların arasında sadece bir derece farkı vardır ve birbirinden uzak oldukları ölçüde güzel duyulmaktadır.²⁹⁶

Tonalden atonale uzanan yolun açılması için tonalin kendi alanının sınırlarına kadar ulaşılması gerekiyordu. Bu yolda Schönberg için en önemli isimlerden

²⁹⁵ SCHÖNBERG'in "Ulusal Sesleniş" (1931) metninden aktaran, İrkin Aktüze, **Müziği Okumak**, s. 2041, 2042.

²⁹⁶ WEBERN, Anton von, **Yeni Müziğe Doğru**, s. 24.

birisinin de J. S. Bach olduğu söylenebilir. Bach'ın polifonik müzikle armonik müziği birleştirme çabası tonal alanın alabildiğine genişlemesini sağlamıştır. Bunun yanı sıra, 'kromatik' gamın elde edilmesi, majör, minör ve 'arıza' notaların bulunması, tonal alanın sınırlarının gelişmesinde etkili olarak atonal müziğe giden yolun açılmasını sağlayan zemini hazırlamıştır.

Bach'ın polifonik müziğin temeli olan kilise modlarını, armonik tonlarla birleştirmesi ile beraber bu modları tonikle bitirmenin önemi ortaya çıkmıştır. Bu durum, modların iki ayrı bölümde toplanmasını ve böylelikle de majör ve minörün elde edilmesini sağlamıştır. Majör ve minörün ortaya çıkışını takiben, otantik yedili notanın yerine diyezi ortaya konduğu anda 'kromatik'liğe yol açan ekstra bir nota elde edilmiş oldu: Arıza nota. Gamın on iki notasını da kullanabilir hale getirmenin yolunu açan en önemli etkenlerden birisi de majör, minör ve arızayı olanaklı kılan ve kilise modlarının çöküşüne neden olan Bach'ın başlattığı bu dönemdir.²⁹⁷

Elbette, Bach ile Schönberg arasında hâlâ yüzyıllarca bir boşluk görünüyor. Ancak tonal alanı genişleten en önemli adımın Bach tarafından atıldığıının altının çizilmesi zorunludur. Atonale geçiş için tonal alanın sınırlarının sonuna kadar zorlanmasının gerekliliğine daha önce de dikkat çekilmişti. Tonalitenin geliştirilmesi ve dolayısıyla müzikte gerçekleştirilen çeşitli değişimlerin algılanması için dinleyicinin kulağının da gelişmesi-geliştirilmesi bekleniyordu. Bu nedenle, on iki ton tekniğinin önünü açan 'konsonans'lar ve 'dissonans'lar arasındaki geçişin her ne kadar doğaya uygun görünse de elde edilen seslere kulağın yeterince alışkın olduğunu söylemek güç görünüyor. Schönberg'in henüz tonaliteden vazgeçmediği ilk dönemlerinde bile çok fazla 'dissonans' kullanması nedeniyle eleştirilmesinin bir nedeninin de bu 'kulağa aykırılık' durumu olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, atonal müziğin bir anda ortaya çıkmadığı, onun 'keşfi' için tonalitede yapılması gereken değişimlerin, gelişimlerin ve bir anlamda 'ilerleme'nin beklendiği söylenebilir. Öğrencisi Webern de Schönberg'in atonale bir anda ulaşmadığıının altını sık sık çizmektedir. Webern, atonale uzanan yolu, başka bir biçimde söylemek gerekirse

²⁹⁷ A.g.k., s. 36.

müzik tarihi içinde tonalitenin katetmiş olduğu yolculuğu müzikolojik bakımdan toparlayıcı biçimde özetler. Webern'in tonalden atonale uzanan teknik gelişime dair bu özetinin aktarılmasının önemi ve gerekliliği, uzun alıntılardan kaçınmaya çalışan tez yazarını mahcup kılmaktadır.

“Tonalitenin çözülmesi: Bach’ın özel armonizasyon tarzıyla birlikte ve ardından iç-dominantlarla, diğer dereceleri dominantlarıyla beraber katma eğilimiyle birlikte müzik, kullanılan ton dizisine yabancı notalar içermeye başlamıştır. Örneğin: Do-majörde Fa-diyez yoktur, Do-majörde hiç diyezli nota yoktur, bu yüzden eğer Do-majörde Fa-diyez kullanırsam –dominantın dominantı olarak belki- tonalitenin dışına çıkmış olurum. Bu bir modülasyondur... Ayrıca minör dominant-altı, Fa, La-bemol, Do da rol oynar burada. Yaygın anlamıyla bu –Do majörden başlayarak- siyah tuşların kullanılmasıdır. Sonra iş daha da ileri gitmiş, kadans noktaları yıkıcı tohumların kaynağı olmuştur. Kilise modları da böyle ortadan kalkmıştı, analogi yoluyla majör ve minörün de bu şekilde çözülmüş olduklarını söyleyebiliriz. Aniden her derece ikişer kere geçmeye başlamıştı; örneğin Do-majörde süper-tonik Re ya da Re-diyez olabiliyordu. Şimdi daha da ileri gidelim; her derece çiftlendiğinde elde on iki nota da olmuş olur, ama hâlâ tonikle, tonaliteyle ilgilidir bunlar. Bu sırada armoni de gelişmekteydi. Önce belirsiz akorlar çıktı örneğin eksilmiş yedili. Ardından akorlar daha da değişti, bunlardaki bazı notalar diyez ya da bemol oldu... Önce triyadlardaki orijinal konsonanslar, yedili akorlar dissonans haline dönüştü; her şeyden fazla, parti yazma olgusu bu tür akorlara yol açmıştır. Kulak yavaş yavaş bu karmaşık seslere alışmaya başladı... En sonunda, bu dissonant akorların kullanılması yüzünden tonal alanın giderek daha çok kazanılması ve daha uzak üst armoniklerin işe katılmasıyla uzun pasajlar boyunca hiç konsonansa rastlanmamaya başlandı ve sonunda kulağın bir tonikle bağlantı kurma ihtiyacı duymadığı bir aşamaya varıldı... Olayın sorumlusu Arnold Schönberg’ di...”²⁹⁸

Görüldüğü gibi tonal alanın genişletilmesi ve bunun ardından tonalitenin yavaş yavaş terk edilmesi için gerekli olan zeminin oluşumu sadece sanatçının yaratımına değil, dinleyicinin kulağının hazır hale gelmesine de ihtiyaç duyuyordu. Bu anlamda, müzikteki ilerlemenin doğaya uygunluğun yanı sıra ‘kulağın hafızası’ olarak adlandırılabilir olan ikinci bir uyuma hitap etmek zorunda olduğu söylenebilir.

²⁹⁸ A.g.k., s. 55-57.

Kulağın alışkanlıklarına bağlılığı, toplumun kültürel alışkanlıklarına bağlılığıyla benzerlik gösterir. Schönberg'in bu tonal alışkanlıklara ve geleneklere karşı çıkışı sonucu oluşan müziğinin yadırganması ve sert biçimde eleştirilmesi buna bağlanabilir. Oysa ki tonalden atonale geçiş yukarıda da aktarıldığı gibi hiç de öyle bir anda olmamış, belirli bir olgunluğu beklemiştir. Bununla beraber, atonal müziğin tonali tamamen yıktığı, ortadan kaldırdığı söylenemez. Bu anlayışa neden olan düşüncenin, Schönberg'in on iki ton tekniğine verilen atonal (yani tonal olmayan) adından kaynaklandığı söylenebilir.

Anton Webern de Schönberg'in on iki ton tekniğine takılan 'atonal müzik' adının hiç de uygun düşmediğini, hatta komik olduğunu söyler. Çünkü, atonal demek tonal olmayan, yani 'notasız'²⁹⁹ anlamına gelmektedir. Böylelikle Schönberg'in müziğinin notasız olduğu ya da notalara dayanmadığı gibi yanlış bir anlam çıkarılmasına neden olunmaktadır. Ancak on iki ton tekniği notadan değil tonaliteden vazgeçmektedir. Yani asıl kastedilen belli bir tonaliteye bağlı olmayan müzik olmalıdır. Webern'e göre, on iki ton tekniğinin oluşturduğu bütünlük tam olarak buradan kaynaklanmaktadır.³⁰⁰

Tonal müzikte bütünlük, yukarıda da aktarıldığı gibi, 'kadans' adı verilen parça sonunda, kompozisyona hakim olan temel notaya, başka bir deyişle tonalitenin dayandığı notaya geri dönülerek, kulağın anlamlı ve hoş bir ses alması ile kuruluyordu. Ancak, Schönberg'in ilk çalışmalarında olduğu gibi, parça sonunda bu hakim notaya dönülmeksizin, yani 'kadans' olmaksızın da kulağın hoşlanabileceği bir bütünlüğe ulaşılabileceği anlaşıldı. Böylelikle on iki ton tekniğinde, tonalitenin bırakılmasının yanı sıra, notalar arasındaki hiyerarşi de ortadan kaldırılmış oldu. Artık, kompozisyon içinde hiçbir notanın diğerine bir üstünlüğü kalmamıştı. Schönberg'in müziğinde ulaşılan müthiş bütünlük hissini temelinde notalar arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkması olduğu düşünülebilir.

²⁹⁹ İngilizcede nota kelimesinin karşılığı *tone*'dur. Tonal de bu anlamda belirli bir notanın hakimiyetine işaret etmektedir.

³⁰⁰ A.g.k., s. 63.

Tonalitede parça sonunda hakim notaya dönülerek ‘kadans’ aracılığıyla elde edilen bütünlük hissini verebilmek için, ‘kadans’ı kullanmayan on iki ton müziği ise tekrar ilkesine başvuruyordu. Kompozisyonu oluşturan on iki nota sürekli tekrar edilerek kulağın buna alışması sağlanıyordu. Basitçe A-B-A formu olarak tanımlanabilecek tekrar ilkesi sayesinde, on iki ton müziği, ulaştığı bütünlüğü tonaliteden farklı bir biçimde kurmuş oluyordu.³⁰¹ Dolayısıyla artık, atonal müzik adı verilen Schönberg’in on iki ton tekniğinin, tonaliteyi yıkıp onun yerini alan değil, tonalitenin kendi içindeki genişlemesini takip ederek onu ileri götüren ve farklı bir bütünlüğe ulaşan bir biçim olduğu söylenebilir. Adorno da sık sık yinelenen atonalitenin tonaliteyi yıktığı ya da onun yerini aldığı iddiasına itiraz ederek, bu iddiayı tonal alandan hareketle ulaşılan bir sentez olarak gördüğü on iki ton tekniğinin diyalektik önemini göz ardı etmekle eleştirir.³⁰² Schönberg’in on iki ton tekniğini ve bu teknik aracılığıyla oluşturduğu müziğini yücelten Adorno’nun düşüncesine göre, diyalektik algılama doğrultusunda bütünlük unsurunun etkisi çok önemli bir yere sahiptir.

Adorno’nun müzik kuramı (burada felsefesi demek belki daha uygun olacaktır) açısından Schönberg’in müziği, bütünlüğe ulaşma bakımından ‘hakikat’e³⁰³ en çok yaklaşan bir sanat biçimi olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla Schönberg’in sanatını Adorno için önemli kılan birçok özelliğinin yanında bütünlük-hakikat ilişkisinin önde gelmekte olduğu ileri sürülebilir. Çünkü, daha önce de ifade edildiği gibi, Adorno’nun estetik anlayışının bir sanat yapısından ilk beklentisi onun hakikatle kurduğu ilişkidir. Schönberg’in sanatı bu anlamda, belirli bir notanın üstünlüğünü içeren tonaliteden vazgeçmesi ve notalar arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran kendine özgü yeni bir uyuma (*harmonia*) ulaşmasıyla beraber özerk (*autonom*) bir

³⁰¹ A.g.k., s. 34.

³⁰² ADORNO, Theodor, “Toward an Understanding of Schoenberg”, **Essays on Music**, s. 640.

³⁰³ Bu noktada Almanca’da *Realität* veya *Wirlichkeit* olarak karşılık bulan gerçeklik kavramı ile *Wahrheit* olarak karşılana hakikat kavramı arasındaki ayrımı vurgulamak gerekliliği ortaya çıkmıştır. (İngilizcedeki *Reality/Truth* ayrımı) Burada vurgulanan ayrım yalnızca filolojik bir gönderime sahip değildir. Adorno’nun bu konudaki görüşleri aktarılırken, onun şiddetle karşısında olduğu Lukács estetiğinin sanat eserlerinde toplumsal gerçekliğin temsil edilmesi anlamında kullandığı gerçeklik kavramı ile Adorno’nun daha ziyade felsefi anlamda bir hakikati işaret eden *Wahrheit* kavramını ayırmak, bu birbirine karşıt iki estetik anlayışın farklılığının altının çizilmesi açısından zorunludur. Söz konusu ayrımın dayandığı sanat eserinin işlevine dair görüş farklılığı, Adorno’nun Lukács’ın roman kuramına ilişkin eleştirilerinin tartışıldığı bölümde daha belirgin biçimde ifadesini bulacaktır.

bütünlük oluşturmuştur. On iki ton tekniğinin çözümlenmesinde önem kazanan bütünlük-hakikat ilişkisi, sanatçının kullandığı malzemeyi dönüştürmesi ve malzemeyi kullanma yöntemi (diyalektik) olarak sıralanabilecek iki önemli biçimin uyumu ile kurulabilmiştir.

Adorno, müziğin malzemesindeki tarihsel eğilim ile onun geleneksel kavramlaştırılmasının birbiriyle çeliştiğini düşünür. Müziğin malzemesi geleneksel anlamda fiziğin terimleriyle, hatta sesin psikolojisinin terimleriyle tanımlanmış olarak kompozitörün elindedir. Fakat asıl malzeme, bu terimlerden farklı olarak, seslerin tümünden gelen bir dil olarak anlaşılmalıdır. Bununla beraber, malzemeye ilişkin olarak düşünüldüğünde, Adorno için müziğin psikolojisi adı verilen şey sorgulanmaya açıktır.³⁰⁴ Adorno'ya göre, aslında hiçbir akor kendinde yanlış değildir, çünkü 'kendinde akor' yoktur ve her biri içinde tüm öyküyü taşımaktadır. Doğru veya yanlış olarak nitelenebilecek olan, kulağın bu tek bir akora bağlanmış, öte yandan teknik bütünlük seviyesinin soyut yansımaları görmezden gelen maddeleşmez bilgisidir. Fakat bu noktada bestecinin bakışı da değişime uğramaktadır. Sanatçı bu doğrultuda tüm özgürlüğünü yitirmeye başlar. Artık o yaratıcı da değildir.³⁰⁵ Adorno'nun burada sözünü ettiği aslında tekniğin, başka bir deyişle malzemenin kullanım biçiminin (tarihten gelen) sınırlayıcılığıdır. Schönberg ise diyalektik aracılığıyla malzemenin kendisinden (tonalite) bir sentez yakalamış ve bu sayede, söz konusu sınırlandırmayı aşarak, 'özgür' bir sanat anlayışına ulaşmıştır. Bu da hakikati arayan, söyleyen, dile getiren bir sanat olarak algılanmaktadır.

Schönberg'in oyun (*Spiel*) ve illüzyon (*Schein*)³⁰⁶ konularına yönelen eleştirel yaklaşımı Adorno tarafından, onun sanatının hakikatle ilişkisi bakımından manidar

³⁰⁴ ADORNO, Theodor, **Philosophy of Modern Music**, s. 32.

³⁰⁵ A.g.k., 36.

³⁰⁶ *Schein* kavramı, kendinden önceki tüm metafiziğin dilinin yeniden kurulumunu tasarlayan Kant'ın metafizik projesinde de önemli bir yere sahiptir. Kant ikinci kritiğinin Transandantal Diyalektik ile ilgili bölümünde, *Schein*'i, Transandantal *Schein* ve Mantıksal *Schein* (Logical Illusion) olarak ikiye ayırır. Transandantal *Schein* deneyim dışıdır ve mantıksal açıdan asla doğrulanamaz, ancak Mantıksal *Schein* kıyas (*sylogism*) yoluyla doğrulanmaya açıktır. Transandantal *Schein* kendi içinde doğaldır ve kaçınılmazdır. *Schein*'in doğruluğu nesnede değil, yargıdadır, çünkü kendisi aklın yetisi ya da duyular tarafından kavranmaya açık değildir. Bu nedenle Kant'a göre, Transandantal Diyalektiğin görevi, Transandantal *Schein*'i (*Schein*'leri) açığa çıkarmaktır.

bulunmaktadır. Burjuva sanatının görünür kıldığı özellikler olan, süslü (dekoratif) unsurlar, uzlaşım ve müzik dilinin soyut evrenselliğini eleştiren Schönberg, bu sanat tarzıyla kendisi arasında kesin bir ayrım olduğunu ifade ederek, evrensel olanla spesifik olanı birleştirme iddiasını taşıyan ‘müzikal illüzyon’u reddeder. Adorno, Schönberg’in “Sanat dekoratif değil, hakiki olmalıdır” sözlerine ithafla, onun *Spiel* ve *Schein*’ı reddetmesiyle beraber, bilginin yönlendirmesine meylettğini düşünür. Adorno’ya göre bu bilgi, müziğin kendisinin dışavurumudur.³⁰⁷

Ancak buradaki bilgi, sanat yapıtından çıkarılacak didaktik bir bilgi olarak ya da sanat yapıtının belirli bir bildirimde bulunmasıyla ortaya çıkan bir bilginin dışavurumu olarak anlaşılmalıdır. Çünkü Adorno, “Bilgi, sanat yapıtından çıkarılan bir şey değildir; ayrıca, bilgi açısından bir sanat yapıtının değerlendirilip yargılanabilmesi de söz konusu olmamalıdır”³⁰⁸ demektedir. Bilakis bu bilgi, diyalektiğin kendi işletimi içinde eriştiği bir bilgidir. Yani buradaki anlamıyla bilgi, sanat yapıtının kendi hakikatini arayışı içinde, kendisini gerçekleştirmeye yönelik diyalektik yolculuğunu yönlendiren bir işlev taşımaktadır. Adorno, sanat yapıtı ile diyalektik arasındaki bağ için şunları söyler:

“Sanat yapıtı hiçbir önerme oluşturmaz; ancak bir bütün olarak değerlendirilecek olduğunda bir önerme niteliği kazanır. Hegel’in görüşünce, her partiküler önerme, içinde, hakikat-olmayan ögesini taşımak durumundadır; çünkü hiçbir şey, partiküler önermenin içinde yer alması varsayılabilecek şekilde tamamen özdeğildir. Sanat ise bu hakikat-olmayan ögesini elimine eder. Sanatın kendi alanında bir sanat yapıtı, hiçbir kısmın bir diğerine göre ifadesi söz konusu olmayacak biçimde, bütün öğeleri kendisinin içinde senteze eriştirir. Bugüne kadar yaygınlığını ve çekiciliğini sürdürmüş bulunan ‘bir şeyi bildirimlemek’ sanat etkinliği açısından geçersiz ve ilgisiz bir düşüncedir.”³⁰⁹

KANT, Immanuel, **Critique of Pure Reason**, s. 199.

³⁰⁷ ADORNO, Theodor, **Philosophy of Modern Music**, s. 40-41.

³⁰⁸ ADORNO, Theodor, “Baskı Altında Uzlaşma”, **Estetik ve Politika** içinde, Çev: Ünsal Oskay, Alkım Yayınları, İstanbul, 2006, s. 359.

³⁰⁹ A.g.m., s. 358.

Sanatın diyalektik işlevini temel alan Adorno estetiği, sanatı içinde bulunduğu dünyada onun anti-tezi olarak yer aldığı düşüncesini içerir. Adorno'ya göre sanatın bu durumunu gören yine felsefe olmuştur, çünkü felsefe sanatı 'estetik görünüş' (*aesthetic appearance*) olarak betimler.³¹⁰ Adorno'nun 'sanatı estetik görünüş olarak betimleyen felsefe'den kastının, kendi estetiğinin oluşmasında da önemli bir yere sahip olan Søren Kierkegaard olduğu söylenebilir.

Adorno, Benjamin'e "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris" çalışmasıyla ilgili eleştirilerini iletmiş mektubunda, Kierkegaard'dan devraldığı *Intérieur* (İç mekân olarak karşılanabilir) kavramının sanat yapıtındaki diyalektiğin işletilmesindeki öneminden söz eder. Adorno'ya göre, diyalektik imgeler birer model olarak toplumsal ürünler değildir çünkü, 'toplumsal' durumun diyalektik imgeden herhangi bir ideolojik ya da toplumsal bir iş başarmasına yönelik bir beklenti içinde bulunmamak gerekmektedir.³¹¹ Adorno'nun 'iç mekân sosyolojisi' olarak kavramlaştırdığı *Intérieur* kavramının, sanat yapıtındaki karşılığını teknik ve özerklik konularıyla bağlantılı olarak bulduğu ileri sürülebilir. *Intérieur* kavramı Kierkegaard'un dizgesinde 'ruhanilik' ile ilişkilidir. 19. yüzyıl burjuvasinin kategorileri ile düşünüldüğünde, *Intérieur, flaneur*'ün gezintisine eşlik eden kendi iç dünyasının saf 'ruhani'liğidir. Kierkegaard, bu 'ruhani' alanı, özne – nesne ilişkisi doğrultusunda estetiğin kurulumuna taşır. Felsefenin kavramları ve kategorileri bu mekânda özgürleşirler. Adorno, Kierkegaard'un bu kavramını, sanatçının iç dünyasındaki öznellikleriyle, dışarıdan tamamiyle bağımsızlığıyla ilişkilendirir.³¹² Sanat yapıtının taşıdığı teknik öge ve onun öznelliğine açılan bağımsızlığı, gerek toplumsal gerekse estetik anlamda görünür kılınan diyalektik biçiminin ortaya konulmasında ve buna bağlı olarak Schönberg'in on iki ton tekniğine Adorno'nun olumlu bakışının ifade edilmesinde değinilmesi gereken konulardır.

Sanat açısından teknik, teknolojinin sağladığı yeni bir olanağın kullanılması ve sanat eserinin inşasında kendine özgü bir ifade biçimi (yol-yordam) olmak üzere iki

³¹⁰ A.g.m., s. 337.

³¹¹ ADORNO, Theodor, "Walter Benjamin'e Mektuplar-I", *Estetik ve Politika* içinde, s. 235.

³¹² ADORNO, Theodor, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetics*, Çev: Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, s. 41,42.

anlama sahiptir. Adorno estetiğinde tekniğin bu her iki anlamının da olumlu gönderimi olduğu görülmektedir. Teknoloji kelimesinin de etimolojisinde yer alan teknik sözünün Antik Yunandaki kapsayıcı (*Tekhne*)³¹³ anlamı düşünüldüğünde Adorno'nun tekniği iki bakımdan da olumlu bulması manidar sayılabilir. Adorno da tekniğin bir bilme biçimi olduğunun farkındadır. Ancak, ikinci anlamıyla, yani sanat yapıtının ifade biçimi olması anlamıyla Adorno tekniğe, formalistlerin³¹⁴ yüklediği gibi bir anlam yüklemeyiz. Fakat sanat yapıtının diyalektik aracılığıyla ulaştığı bir tekniğe bağlılığı onun tarafından olumlu karşılanmaktadır. Teknolojinin sağladığı olanakların sanat yapıtında içerilmesi noktasında ise Adorno, teknolojiyi ve tekniği ideolojik olarak kabul eden Habermas'tan uzaklaşmakta fakat Benjamin'e yaklaşmaktadır. Adorno, Benjamin'e "...Benim, özellikle müzikte, teknolojiye öncelik verilmesinden yana olmam da tamamen bu açıdan anlaşılması gereken bir tutumdur. Buna da aramızda ortak bir zemin bulabileceğimizi sanıyorum..."³¹⁵ diye seslenir. Öte yandan Habermas ise, biraz da Marcuse'ye yaslanarak³¹⁶ tekniği burjuva ideolojisinin ve kapitalist iktidarın hizmetinde bir araç olarak görmektedir.

Ancak Adorno'nun sanat yapıtında tekniğin önemini vurgulamasının yanı sıra, tekniğe sıkı sıkı bağlanmanın da yapıtın özgürlüğünü ve hareket alanını kısıtlamaya

³¹³ *Tekhne*'nin etimolojik çözümlemesi için Heidegger'i dinleyelim: "Teknik sözcüğü Yunanca'dan gelmez. **Τεχνικόν** (*tekhnikon*), **τέχνη** (*tekhne*)'ye ait olanı dile getirir. İçerdiği anlam bakımından bu sözcükte iki şeye dikkat etmeliyiz. Bir defa *tekhne* yalnızca zanaatsal edim ile becerinin adı değil, aynı zamanda yüksek sanat ile güzel sanatların da adıdır. *Tekhne*, varlığa getirmeye aittir, *poiesis*'e aittir ve şairane bir şeydir. *Tekhne* sözcüğünün taşıdığı anlam bakımından hesaba katılması gereken diğer şey ise daha da önemlidir. *Tekhne* sözcüğü, başlangıçtan Platon'un dönemine kadar **ἐπιστήμη** (*episteme*) sözcüğü ile birlikte yol alır. Her iki sözcük de, en geniş anlamıyla bilmeye verilen adlardır."

HEIDEGGER, Martin, **Teknik ve Dönüş**, Çev: Necati Aça, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 18.

³¹⁴ Adorno'nun formalist eleştirmenlere ve özellikle Lukács'a yönelttiği karşı çıkışlar ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

³¹⁵ ADORNO, Theodor, "Walter Benjamin'e Mektuplar-II", **Estetik ve Politika** içinde, s. 248.

³¹⁶ Marcuse'den aktaran Habermas: "...Bugün iktidar kendini salt teknoloji aracılığıyla değil, tersine teknolojik olarak ölümsüzleştirmekte ve genişletmektedir ve bu da bütün kültür alanlarını içine alan, geniş politik erki, büyük meşrulaştırmayı sağlamaktadır. Teknoloji bu evrende insanlığın özgürsüzlüğünün büyük rasyonelleştirilmesini de sağlamakta ve özerk olmanın, yaşamını kendi kendine belirlemenin 'teknik' olanaksızlığını da kanıtlamaktadır. Çünkü bu özgürsüzlük ne usdışı ne de politik olarak değil tersine daha çok yaşamın rahatlıklarını arttıran ve çalışma verimliliğini yükselten teknik aygıtın boyunduruğu altına girme olarak görünmektedir. Böylelikle, teknolojik rasyonellik iktidarın haklılığını ortadan kaldırmaktan çok onu korumaktadır ve aklın araçsalçı ufku rasyonel türde totaliter bir topluma açılmaktadır..."

HABERMAS, Jürgen, **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**, Çev: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 36.

yol açabileceğini düşündüğünün belirtilmesi gerektirir. Hatta Schönberg'in özellikle on iki ton tekniğini iyice geliştirdiği ve bu tekniği katı kurallara bağladığı son dönem eserlerinde bile Adorno aynı sorunun varlığından söz etmektedir.³¹⁷ Adorno'nun bu düşüncesinin temelinde, tekniğe böylesine katı biçimde bir bağlılığın, sanat yapıtındaki diyalektik işleme aşamasını kesintiye uğratabileceği fikri olduğu düşünülebilir. Oysaki diyalektik sanat yapıtının ortaya çıkmasının koşullarından biri de teknik aracılığıyla özerk bir biçim kazanabilmesidir. Yalnızca bu biçimde sanat yapıtı asıl ifade etmesi gereken şey olan kendisini, başka bir deyişle kendi hakikatini ifşa edebilir. Buradan hareketle, genelde sanatın, özeldeyse Schönberg'in müziğinin özerkliği tartışılabilir.

Adorno, Schönberg'in sanatının bir başarısının da form alanında gerçekleştiği kanısındadır. Adorno'nun form ile sözünü ettiği özelliğin elbette teknikle ayrılığı söz konusu değildir. Fakat form, tekniği de içine almakla beraber sadece ondan ibaret olmayan, onu da aşan bir yapıdır. Adorno için Schönberg'in kullanmakta olduğu formun en önemli yanı eleştireliliğidir.³¹⁸ Eleştiri kendinden önceki formlara yönelik olarak düşünülebilir. Ancak Adorno açısından Schönberg'in eleştirel formunun önemi onun özgürlüğündedir. Adorno, aynı özerk ve özgür form anlayışının edebiyattaki yansımaları Kafka'da görür.

“...Düşük beğeniye seslenen sanat, hiç şüphesiz, bu tür sanata karşı kolaylıkla zafer kazanabilir: Ama bir de bu hesabın tutmayacağı, diyelim, Kafka ve Schönberg gibi sanatçılar var... Görüyorsun ki, benim buradaki amacım bu değerlendirmeyi daha diyalektik bir biçimde yapabilmek. Bir yandan, kendi teknolojisince planlanmış bir sanat ürününe dönüştürülerek aşkınlanan ‘özerk’ sanat ürününün diyalektik olarak kavranmasını; bir yandan da, yararçı (*utilitarian*) sanatın, olumsuzluğu (*negativity*) içinde, çok daha güçlü bir biçimde diyalektik nitelikte irdelenmesini amaçlıyorum ve arıyorum...”³¹⁹

³¹⁷ ADORNO, Theodor, **Philosophy of Modern Music**, s. 100.

³¹⁸ A.g.k., s. 96-97.

³¹⁹ ADORNO, Theodor, “Walter Benjamin’e Mektuplar-II”, **Estetik ve Politika** içinde, s. 257.

Yukarıda alıntılanan parçada ifade edilen Adorno'nun bu diyalektik arayışı, görülüyor ki edebiyatta Kafka, müzikte ise Schönberg gibi sanatçıların, sanata ve topluma yönelttikleri diyalektik ve eleştirel bakışlarının ulaştırdığı özgür ve özerk bir sanat anlayışının açıldığı toplumsal hakikatin arayışıdır aslında. Adorno toplumsal hakikatin sanattaki belirimiyle ilgili "...estetik olarak, toplumsal hakikat bir sanat yapıtında kendisine bir yer bulabilecekse, bu, ancak sanat yapıtının özerk olarak oluşturulup ortaya konmasıyla mümkündür..."³²⁰ sözlerini sarf etmektedir. Buradan itibaren, Adorno estetiğinin, müzik kuramı üzerinden Schönberg'in atonal müziğinin ifade edilmesine uzanan bu hakikat arayışının, müzik ile sanat ilişkisi açısından değerlendirilerek, diğer sanat türlerindeki ve edebiyattaki tezahürlerin araştırılmasına geçilebilir.

³²⁰ ADORNO, Theodor, "Baskı Altında Uzlaşma", **Estetik ve Politika** içinde, s. 348.

4.2. Sanat ve Toplum Karşısında Estetik Duruş

Adorno'nun estetik kuramını elbette sadece müzik sosyolojisiyle sınırlı tutmak olanaklı değildir. Müzik sosyolojisi her ne kadar onun estetiğinin en 'palazlanmış' biçimini sunsa da, Adorno'nun kuramının bütünlüğü içinde diğer sanat türlerinin hem kendi içindeki devinimleri hem de müzik türü ile ilişkileri vazgeçilmez bir yerde durmaktadır. Adorno, bir müzikolog olması nedeniyle, estetik ilkelerini her şeyden önce müzik üzerinden kuramsallaştırır, fakat yine de bunu asla diğer sanat türlerinden kopuk olarak gerçekleştirmez. Müzik olduğu kadar, edebiyat da Adorno için vazgeçilmez bir estetik alan sunar.

Adorno, hep, her sanat türünü kendi teknik özellikleri bakımından ele almaktan yana olmuştur. Toplumsal gerçekliğin nesnel belirlenimi, sanat alanına girdiğinde, bu sanatçının öznel dışavurumu ile iş gördüğü sanat türünün teknik biçimlerinde bir kaynaşmaya dönüşür. Bu nedenle, doğal olarak her sanat kendi teknik biçimleriyle değerlendirilmelidir. Ancak buna rağmen, sanatın estetik dünya içinde tüm türlerinde benzer oluşumlara ulaştığı bir gerçektir. Özellikle de modern sanatta ortaya çıkan biçimsel yenilikler bu benzerlik durumunu daha da belirgin kılmıştır. Böylelikle Adorno, modernist sanatın temel niteliklerini değerlendirirken, kendi uzmanlık alanı olan müzikte bulduğu biçimleri, resimde ve edebiyatta da görebilmektedir. Dolayısıyla Adorno, yandaşı olduğu teknik ve biçimsel devinimleri, müzikte olduğu kadar, resimde ve edebiyatta da göstermekten geri durmaz. Öte yandan onun dizgesinde, fotoğraf ve sinema gibi türler, bu düzlemde kabul edilmezler. Adorno, bu bakımdan genel anlamda sanata ve sanat türlerine belirli estetik ilkeler doğrultusunda yaklaşmaktadır. Bu bölümde, Adorno'nun farklı türlerde değişkenlik ya da benzerlikler bulunmasıyla sonuçlanan estetik kuramının türsel özellikleri gösterilmeye çalışılacaktır.

4.2.1. Dışavurumculuk Üzerine Bir Tartışma

Sanat tarihi açısından bakıldığında modernist akımlar içinde dışavurumculuğun yenilikçi atılımları ile açtığı çığır önemli bir yer teşkil etmektedir. 19. yüzyılın sonlarına denk gelen söz konusu sanatsal dönüşümlerin etkileri estetikle sınırlı kalmayıp düşüncenin tüm alanlarına yayılmıştır. Bu bakımdan dönemin önemli düşünürleri, estetikçileri ve sanatçıları, dışavurumculuğun izlerini gerek sanatsal bağlamda gerekse toplumsal ve siyasi bir bağlamda ele alma gereğini duymuşlardır. Toplumdaki tüm değişimleri, dönüşümleri, kısacası ‘yeni’ adına ortaya konulan her şeyi dikkatle takip eden Frankfurt Okulu düşünürleri de aynı diğer Marksist kampların da yaptığı gibi, dışavurumculuk akımını anlamak ve değerlendirmek üzere kayda değer bir mesaiye girişmişlerdir.

Ancak dönemin düşünürlerinin bu akımı alımlama biçimleri oldukça farklılıklar göstermiştir. Estetiği kendisine önemli bir uğraş alanı olarak belirleyen Adorno için de sanattaki modern gelişimlerin tümünün ve dolayısıyla dışavurumculuğun da bir inceleme nesnesi olması kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle, Adorno’nun estetik kuramının anlaşılmasında, özellikle de onun kuramının modern ile olan ilişkisinin gösterilmesinde dışavurumculuk üzerine yapılan tartışmaları göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Adorno’nun modern akla, modern özneye, en genel ifadesiyle modernlik düşüncesine yönelik itirazları, sanattaki modern düşüncesi veya sanattaki modernizm söz konusu olduğunda belirgin olarak biçim değiştirir. Birçok açıdan Adorno için sanattaki modern çoklukla olumlu bir gönderime uzanır. Düşünürün bu alanlardaki fikirleri göz önünde bulundurulduğunda bu durum ister istemez modernlik ile modernizm arasında kategorik bir ayırım yapılmasına neden olur. Birbirine yakın anlamlarda kullanılan fakat kavramsallaştırma boyutunda düşünüldüğünde tek ve aynı anlamı imlemeyen bu iki kavramın birbirinden en iyi ayrılacağı alan ise estetik alanıdır.

Açıkça ifade edilebileceği gibi Adorno moderne estetik kategoride olumlayıcı bir anlam yükler. Bu tavır, estetik modernizm³²¹ olarak adlandırılabilir olan yeni bir kategori açar. Sanatsal ifadenin ‘yeni’yi biçimsel ve içeriksel olarak barındırabilmesi ne derece önemliyse, bu sanatsal ifadenin toplumsal göndergesi de aynı düzeyde önemlidir. Dolayısıyla modernizm etrafındaki sanatsal tartışmalar, özellikle de farklı Marksist anlayışlar arasında vuku bulanlar, modern düşüncesinin sanatsal ve toplumsal olmak üzere iki düzlemde değerlendirilmesine açılırlar.

Modern sanat akımlarının ve en başta dışavurumculuğun üzerine gerçekleştirilen tartışmalar sadece estetik bir sınır içinde düşünüldüğünde kısır bir oluşuma sebep olacakken, siyasi ve toplumsal açılımların da dahil edildiği bir bakış, dönemin ruhuna yönelik daha derin bir düşünce oluşturulmasını sağlayacaktır. Sözü geçen dönemin ve coğrafyanın ruhunun anlaşılması ise tartışmanın sanatsal kısmını sağlam bir zemin üzerine oturabilecektir. Buradan hareketle şu söylenebilir; yirminci yüzyılın önemli düşünürleri arasında dışavurumculuk akımı üzerine gerçekleştirilen tartışmalar, aynı zamanda modernizmin de birçok farklı alanda birden tartışmaya açılması anlamına gelmektedir. Aynı düzlemde, Adorno’nun dışavurumculuk tartışmaları bakımından durduğu yer ise aslında onun modernizme karşı takındığı tavır da açığa çıkarmakta ve böylelikle ondaki estetik kategorilerin açılmasına olanak tanımaktadır.

Adorno açısından dışavurumculuk tartışmalarının betimlenmesinin bir önemi de, onun Schönberg’in sanatsal yeniliklerine (hatta devrimlerine) yüklediği yüceltici anlamın gerekçelendirilebilmesidir, çünkü Adorno’nun estetik kuramının en belirgin biçimde vücut bulduğu söylenebilecek olan modern müziğin felsefesi çalışmasında içerildiği gibi, Schönberg’in Alman dışavurumculuğundan gelen etkilere son derece açık olması, bu akıma yönelen olumlayıcı bakışın belirmesinde önemli bir etken olmuştur. Bununla beraber, dışavurumculuğun ileride ayrıntılı biçimde

³²¹ Estetik modernizm kavramı, bu metnin yazım aşamasında yayımlanmış olan, tezin akademik danışmanlığını da üstlenmiş Besim F. Dellaloğlu’nun, *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya* adlı çalışmasının “Modern” başlıklı bölümünde, modernizmin tarihine ilişkin aktarılan tartışmanın oluşturduğu fikirden hareket ederek kullanılmıştır.

DELLALOĞLU, Besim, F., **Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya**, Versus Yayınları, İstanbul, 2008, s. 41.

değerlendirilecek olan özelliklerinden birisinin de resim sanatı ile müzik sanatının biçimlerinin birbirine en yakın şekilde kurgulanmış olmasıdır. Bu düşüncenin resim sanatındaki ayağını Wassily Kandinsky oluştururken, müzikteki ayağı ise Schönberg tarafından kurulmuştur. Buraya gelene kadar ise dışavurumculuk akımı mimari ve edebiyat gibi alanlarda da dallanıp budaklanmış ve dönemin düşünürlerinin önüne bolca inceleme konusu çıkarmıştır.

Tüm bu sanatsal alanlarda ilerlemeye başlayan dışavurumcu akım, coğrafi bakımdan da farklı bir yayılım tarzı göstermiştir. Akımın en yoğun haliyle yayıldığı yerin Almanya olduğu söylenebilir. Almanya’da dışavurumculuğun diğer modernist akımlara kıyasla daha etkili olması, burada Alman dışavurumculuğu denilmesine neden olacak kadar akımın mekânsal bir özdeşimine neden olmuştur. Öte yandan Avrupa’nın önemli bir düşünce ve kültür merkezi olan Fransa’da ise başka bir modernist akım olan gerçeküstücülük etkisini daha fazla göstermiştir. Bu durum ele alınan düşünürlerin de inceleme nesnesi seçme biçimlerine yayılmıştır. Çeşitli nedenlerden dolayı zamanını çoğunlukla Paris’te geçiren Walter Benjamin gerçeküstücülük ile daha fazla ilgilenirken, Viyana ve Frankfurt çevresinde daha çok bulunan Adorno Alman dışavurumculuğuna ve bununla beraber Weimar Almanyası’nda doğup gelişen Yeni Nesnelcilik (*Neue Sachlichkeit*) akımına, dolayısıyla Almanya’da etkili olan avangard ve modernist akımlara daha çok ilgi duymuştur.

Burada, dışavurumculuğun en önemli uzantılarından biri olan, bunun yanı sıra kübizm, dadaizm, gerçeküstücülük gibi diğer modernist akımlardan etkiler taşıyan ve bu bölüm açısından en önemlisi Adorno’nun yetiştiği coğrafyayla özdeşleşmiş bir akım olması nedeniyle *Neue Sachlichkeit*’a ve dolayısıyla Weimar sanatına ayrı bir yer ayırmak, dışavurumculuk tartışmalarının modernizme uzanan yerinin tartışılması açısından faydalı olacaktır. Bunu da önceleyecek biçimde, dönemin siyasi ve toplumsal ruhunun sanat ile ilişkisinin ne yönde gerçekleştiğini anlamak için Weimar Almanyası’nın tarihte durduğu sosyo-politik konumdan söz etmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, Auschwitz’e açılan dönemin “iyi niyet taşları” Weimar’da döşenmeye başlanmıştır.

I. Dünya Savaşı'ndan ağır kayıplarla çıkan Almanya savaş sonrası dönemi de doğal olarak çalkantılar içinde geçirmişti. Savaş yorgunluğunu yoğun şekilde hisseden Almanya, siyasi, toplumsal ve daha da önemlisi ekonomik anlamda buhranlarla boğuşmak zorunda kaldı. Özellikle 1917 ve 1918 yıllarında savaş karşıtı devrimci oluşumlarla monarşi taraftarları arasında sert çekişmeler baş göstermiş ve isyanlar, çarpışmalar, kanlı çatışmalar Almanya'nın tüm şehirlerini ve başkent Berlin'i sarmıştı. İşte Weimar Cumhuriyeti böyle bir karmaşanın içinden doğmuştur. Weimar'da 11 Ağustos 1919 yılında toplanan Kurucu Meclis Friedrich Ebert'i cumhurbaşkanı seçti ve anayasayı onayladı. Böylelikle Almanya'nın ilk tek meclisli (*Reichstag*) parlamenter rejimi kurulmuş oldu. İlk hükümette Ebert'in de içinde bulunduğu Sosyal Demokrat Parti (SPD), Merkez Parti ve Alman Demokratik Partisi yer alıyordu.³²²

Başlangıçta Weimar Koalisyonu ve özellikle de Sosyal Demokrat Parti sadece kendisine bağlı işçi kesimlerinden destek bulabiliyordu. Bunun dışında kalan monarşistler, komünistler, milliyetçiler ve liberallerin bir kısmı Cumhuriyete temkinli ve tepkili yaklaşıyorlardı. Ancak Cumhuriyetin kuruluşundan birkaç yıl sonra gerek yükselen sağdan gerek devrimci soldan gelen baskılar Sosyal Demokrat Parti'yi yıpratmaya başlamıştı. Bunun üzerine Sosyal Demokrat Parti 1920'de koalisyondan çekilme kararı aldı. Bu çekilme kararında seçim mağlubiyetlerinin ve sürekli bir sandalye kaybının da etkisinin olmasıyla beraber Sosyal Demokratların sağ partilere yönelik bir blöf yapması da söz konusuydu.³²³ Sosyal Demokratların blöfünü gören sağ partiler bu dönemden sonra iktidarda etkili olmaya başladılar ve işler Sosyal Demokratların umduğu gibi yürümedi. SPD'nin 4 Mayıs 1924'te yapılan

³²² Weimar Koalisyonu olarak adlandırılan bu ilk kabinenin oluşumunu önceleyen önemli bir siyasi olaydan söz etmek yerinde olacaktır. Sosyal Demokrat Parti'nin devrimci kanadı olarak varolan Spartakistler, 1918'de SPD'yi sağ politikaları nedeniyle terk etme kararı alarak Almanya Komünist Partisi'ne (KPD) katılmışlardı. Bu katılımın ardından devrimci hareketlerine hız veren Spartakistler Berlin'deki büyük greve destek vermelerinin yanı sıra ayaklanmaları sokağa taşdılar. Bunun üzerine SPD'nin de desteğini arkasına alan sağ görüşlü İmparatorluk taraftarları 6-11 Ocak 1919'da Spartakistlerin liderleri Rosa Luxembourge ve Karl Liebknecht'i yakalayıp kurşuna dizdiler. Daha sonra Kanlı Hafta olarak anılacak olan bu bastırma eylemi Weimar'ın sol ile sağ politikalar arasındaki geriliminin desteklenmesine de neden olacak ve Cumhuriyet'in geleceğini olumsuz yönde değiştirecekti.

³²³ GAY, Peter, **Weimar Culture: The Outsider as Insider**, Harper and Row Publishers, New York, 1970, s. 12-13.

ikinci büyük seçimden de büyük kayıplarla çıkması bu tarihten itibaren sağ partilerin iyiden iyiye yönetimde söz sahibi olmalarıyla sonuçlandı. Bu dönemde, Adolf Hitler'in de içinde bulunduğu Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi mecliste daha güçlü bir yer edindi. Böylelikle, zaten Sosyal Demokratların iktidarda olduğu dönemde bile etkili olan sağ eğilimler ve politikalar bu tarihten itibaren çok daha fazla etkili olmaya başladı.³²⁴

1929-1930 yıllarında Dünya'da yaşanan büyük ekonomik kriz³²⁵, zaten iflas etmek üzere olan Weimar ekonomisine son darbeyi de vurmuştu. Ekonomik krizin yarattığı mali buhran doğal olarak siyasi ortama da yansiyarak parlamentonun yetkilerinin elinden alınmasına neden oldu. Bu süreç, 1933 yılında Hindenburg'un Hitler'i şansöyeliğe atmasıyla Weimar'ın parlamenter rejimi son bulur ve Nazi Almanyası'nın da temelleri atılmış olur.³²⁶

Weimar Almanyası'nın yukarıda özetlenmeye çalışılan kısa tarihindeki ekonomik ve siyasi istikrarsızlık bir kenara bırakılırsa, kültür ve sanat alanında demokrasinin olumlu yönlerinin etkileri görülebilir. Özellikle Weimar'ın ilk on yıllık dönemi, iki büyük savaş ortasında kalan karmaşık bir zamanla tezat oluşturacak şekilde kendine özgü bir kültür, "Weimar Kültürü"nü oluşturması bakımından önemli sayılabilir. Kuşkusuz, demokratik rejimin oluşturduğu hoşgörülü bakış, bu dönemdeki sanatsal üretimi hem niceliksel hem de niteliksel olarak arttırmıştır.

³²⁴ A.g.k., 20-21.

³²⁵ Weimar'da 1919 ile 1921 yılları arasında sağ kesimden sola yönelik işlenen 314 siyasi cinayet toplamda sadece 31 yıl hapis ile cezalandırılırken, sağa yönelik 13 cinayet, toplam 176 yıl hapis ve 8 de idam hükmü ile sonuçlanmıştı. Bu çarpıcı istatistik Weimar Cumhuriyeti'nin henüz ilk yıllarında bile demokrasi rejimiyle kurduğu ilişkinin çarpıklığını açığa vurmakta yeterli olabilir. Burada özetlenmeye çalışılan tüm bu gelişmelerin sonucunda 1925'te Paul von Hindenburg cumhurbaşkanı seçildi. Hindenburg'un cumhurbaşkanlığı süreci ise Hitler'in iktidarına uzanan bir dönem olarak Weimar'ın da kaderinin belirlenmesinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bununla beraber Weimar'ın kaderini çizen yalnızca siyasi çalkantılar değil, ekonomik krizler de olacaktır. Savaştan zaten büyük kayıplarla çıkan Almanya savaş sonrası dönemi kısıtlı olanaklarla ekonomik anlamda düzluğe çıkma mücadelesiyle geçirmişti. Savaşın ardından, galip devletlerin Almanya'ya yüklediği yüksek tazminatlar mali kriz ve hiper-enflasyona yol açmıştı. Amerikan doları da mark karşısında durmaksızın değer kazanmaya devam ediyordu. 1922 yılının sonlarında ülkenin iç borcu 470 milyar mark seviyesine ulaşırken, 1923 yılının başlarında dolar 1 milyon mark değerine kadar yükseliş gösterdi.

³²⁶ A.g.k., 38-41.

“Weimar Kültürü”nün sınırları iki farklı açıdan belirginleştirilebilir. Bunlardan birincisi, Weimar Almanyası’nın siyasi ve kültürel ortamının birbiriyle olan dolaysız ilişkisidir. Weimar’ın üretken ve aynı zamanda da avangard kültürünün siyasi gelişmeleri olumlu yönde etkilediği söylenemese de, demokrasi rejiminin hoşgörülü yaklaşımının kültürel ve sanatsal üretimi desteklediği ve bu bakımdan da hatırı sayılır bir katkı sağladığı söylenebilir. İkinci olarak yirmili yılların sadece Cumhuriyet dahilinde değil Avrupa’nın genelinde üretken ve öncü bir dönem olduğunun farkında olarak, Almanya’daki sanatın sadece Weimar sanatı olmadığı, aslında Almanya’nın yirmili yıllardaki sanatı, yani bir bakıma “Alman Sanatı” olduğunun vurgulanması zorunludur. Yine de bu sınırlı coğrafyada ortaya çıkan sanat etkinliğinin “Weimar Kültürü” ile derin ilişkisi ve iç içeliği yadsınamaz.

Weimar Cumhuriyeti’nin sanata yönelttiği liberal ve özgürlükçü yaklaşım, toplumdaki sol ve sağ görüşlerin yarattığı gerilimin sanattaki ifadesini belirginleştirerek ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle Yeni Nesnelcilik³²⁷ (*Neue Sachlichkeit*) resminde sol görüşlü sanatçıların (Otto Dix, Georg Grosz, Christian Schad gibi) yanı sıra sağ görüşlü sanatçıların da (Mense, Schrimpf gibi) yer alması doğaldır. Bununla beraber, ister sol isterse sağ görüşlü olsun, *Neue Sachlichkeit* sanatçılarının neredeyse tümü, içinde yaşadıkları topluma ilişkin bir rahatsızlığı ifade etme çabası içindeydiler. Sanatçılar bunun en iyi yolunun da toplumu kendi gerçekliğiyle yüzleştirmek olduğunu düşünüyorlardı.³²⁸

“Weimar Kültürü”nü oluşturan bu çok sesli ortam, sanatçıların çeşitli siyasi görüşlerin geriliminin yanı sıra, sanat akımlarının ve farklı üslupların arasında da gidip gelmelerine uygun bir ortamdı. Dolayısıyla, bugün Yeni Nesnelci olarak tanımlanan sanatçıların çoğu, yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni sanat

³²⁷ 1925 yılında Mannheim’da düzenlenen “*Neue Sachlichkeit*” adlı sergi hem dönemin sanatçılarını bir araya getirmesinde hem de Weimar ortamında yeşeren akıma bu ismin verilmesinde belirleyici olmuştur. *Neue Sachlichkeit* içinde farklı, hatta kimi zaman birbirine zıt siyasi ve sanatsal eğilimler barındırılmasına rağmen, sanatçıların eserlerinde ilgilendiği savaş, kent, sanayileşme, şiddet gibi ortak temalar konu anlamında bir birliğe ulaşılmasında önemli sayılabilir. Akımın başlıca ressamları arasında, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Christian Schad, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Franz Radziwill, Carl Grossberg, Conrad Felixmüller, Otto Nagel gibi ressamlar sayılabilir.

³²⁸ BURNS, Rob, **German Cultural Studies**, Oxford University Press, New York, 1995, s. 62-65.

anlayışlarıyla yakın temas içinde bulunuyorlardı. Avrupa'yı saran yeni anlayışların, Weimar toplumunda yaşayan sanatçıları da etkilemesiyle beraber, gerek Almanya dışında gerekse Almanya'da oluşan sanat gruplarına ilginin ve katılımın gerçekleşmesi kaçınılmazdı. Buradan hareketle, Weimar sanatçılarının, 1925 *Neue Sachlichkeit* Sergisi öncesinde söz konusu akımlarla ve gruplarla kurdukları ilişkilerin değerlendirilmesinin, "Weimar Kültürü"nü anlaşılmada faydalı olabileceği söylenebilir. Bunlar arasında, Berlin Dada, Sezession Gruppe, Novembergruppe, Dışavurumcu Çalışma Topluluğu, Genç Renenya, Gruppe Rih, Münihli Devrimci Sanatçılar Eylem Komisyonu gibi gruplar sayılabilir.

1918 yılında kurulan Novembergruppe (Kasım Grubu) belki de Yeni Nesnelci ruhu en iyi yansıtan gruplardan biridir. Bununla beraber sadece Yeni Nesnelci anlayışın değil, dışavurumculuk akımının da öncü oluşumlarında biri olması nedeniyle bu grup ve sanatları önemlidir. Grup, öncelikle, aynı fikirdeki ve çizgideki sanatçıları bir araya getirerek dağınıklığa son vermeyi amaçlamıştır. Bu anlamda grup, birçok sanatçının ilgisini çekti; Kandinsky, Hanna Höch, Hausmann, Schlichter, Scholz ve Otto Griebel gibi sanatçılar bu gruba katıldılar.

Novembergruppe hem estetik hem de siyasal alanda devrimci bir atılım gerçekleştirmeyi hedefliyordu. Ancak grup içinde zamanla sağ görüşün egemen olmaya başlaması kimi sanatçılar arasında rahatsızlık yarattı. Bunun üzerine 1921 yılında Otto Dix, Georg Grosz, Rudolf Schlichter, Hanna Höch ve Roul Hausmann'ın da içinde bulunduğu sanatçılar "Novembergruppe'ye Açık Mektup" adını taşıyan bir bildiri yayınlamaya çalışarak gruptan ayrıldılar.³²⁹

Bununla beraber, aslında Weimar sanatçılarının belirli ve kesin bir üslup edinme çabaları olduğundan da söz edilemez.³³⁰ Dolayısıyla Weimar sanatının sınırları

³²⁹ ÖNDİN, Nilüfer, "Yeni Nesnelcilik", **Türkiye'de Sanat**, s.44.

³³⁰ Weimar kültürü ve toplumu içinde ortaya çıkan *Neue Sachlichkeit* resmi, aslında sadece Almanya'nın sınırları içinde kalmamış, etkileri Fransa, İtalya, Hollanda, Belçika ve kimi İskandinav ülkelerinde de görülmüştür. Ancak bu noktada şunu ifade etmek zorunludur; Neue Sachlichkeit ressamları, dışavurumcu, izlenimci ya da kübist sanatçıların aksine pek de seyahat etmeyi seven ve tercih eden sanatçılar değildiler. Onlar, ülkeler arası seyahatler yapıp yeni arayışlar içine girmektense kendi toplumları ve kültürleri içinde kalmayı tercih etmişlerdir. Seyahatleri ise genellikle sınır ötesi

çizilmiş bir kuramı ya da kuram oluşturma çabası da yoktur. *Neue Sachlichkeit*'i, bir üslup oluşturmaktan ziyade bir duruş olarak algılamak daha doğrudur. Belki de bu nedenle farklı akımlardan çeşitli etkileri taşıyan ve bunları eriten bir pota olarak görülebilir.

Neue Sachlichkeit resmi, dışavurumculuk, fütürizm, dada, pittura metafisica ve kübizm (özellikle de geç kübizm) gibi sanat akımlarından etkiler taşımaktadır. Başlıca temaları ise savaş, kent, metropol, sanayi-teknik, şiddet, suç, şimdi-şu an olarak sıralanabilir. *Neue Sachlichkeit*, sanat için sanat anlayışının karşısında durur; çünkü onlara göre sanat her şeyden önce toplumun gereksinim duyduğu bir edimdir. Bu bakımdan ne sanatçının izlenimi, ne kullandığı teknik önemlidir. Önemli olan, resmedilen nesnenin sadece ve sadece kendisidir. Nesne, ön yargısız ve tarafsızca yansıtılmalıdır. Bu doğrultuda nesnenin yansıtılmasında en küçük ayrıntılar bile önemsenir.³³¹

Adorno tarafından *Neue Sachlichkeit*'in yukarıda aktarılan karakteristiği, modern ve özgür bir sanat anlayışına ulaşılması adına kayda değer bir yol açmış gibi görünmektedir. Özellikle akımın, nesnenin özüne yönelen sadeliği amaçlayan anlayışı doğa üzerindeki tahakkümü aşmakta ve doğanın üstünlüğüne olanak tanımakta manidar bir duruş sergilemektedir. Yeni Nesnelcilik en çok “süslemecilik suçu”nun karşısında durur. Adorno için kusurlu veya eksik olan, açılan bu yolun devamının getirilmemesi olmuştur. Bu bağlamda gerçeküstücülük ile Yeni Nesnelcilik arasında bir karşılaştırma işine girer.

Aynı dönemde ortaya çıkan gerçeküstücülük, Yeni Nesnelciliğin yarım bıraktığı işi ileriye götürme başarısını gösterir. Yeni Nesnelciliğin süslemecilik karşısında kapıldığı dehşet, gerçeküstücü şok tarafından harekete geçirilir. Evin bir tümörü

olmaktan çok ülke içinde kalmıştır. Bu bakımdan Weimar sanatçılarının kendi sanat anlayışlarını yaymak gibi bir niyetleri olduğundan söz etmek zor görünüyor.

³³¹ EBERLE, Matthias, “Otto Dix and ‘Neue Sachlichkeit’”, **German Art in the 20th Century Painting and Sculpture**, Prestel-Verlag, Münih 1985, s. 452.

vardır, diye ifade ediyor Adorno; bu tümör cumbasıdır; gerçeküstücülük bu tümörün resmini yapar.³³²

“Aşırı büyümüş bir et parçası çıkıntısı fırlar evden. Modern dönemin çocukluk imgeleri, Neue Sachlichkeit akımının kendi nesnemi yanını ve akılcılığının hep akıldışı kaldığını hatırlatır; bu yüzden de akımın tabu kıldığı şeyin özüdür bu imgeler. Neue Sachlichkeit’in insanlardan esirgelediği şeyleri Gerçeküstücülük bir araya toplar; resimlerdeki eğip bükmeler de yasağın arzu nesnelere uyguladığı şiddete tanıklık eder.”³³³

Diğer bir yandan Adorno’nun Yeni Nesnelciliği önemsemekle beraber tam olarak da kabul edememesinin bir nedeninin de akımın geçmişi ortadan kaldırmaya varan tarih anlayışının bulunduğu söylenebilir. Weimar sanatçıları geçmişi de değillerler. Onlar için artık geçmişin bir önemi yoktur, şu an önemlidir. Geçmiş yaşanmış ve bitmiştir, etkileri ise şu anda, şimdide devam etmektedir. Bu bakımdan sanatçılar şu anda yer alan nesneyi yansıtabilmek amacıyla şimdinin ontolojisinden hareket ederler. Sanatçıların geçmişe yönelik karşı çıkışlarından hem toplumsal anlamda hem de sanatsal anlamda söz edilebilir. Geçmiş, siyasal bakımdan savaşla özdeş düşünülmüştür. Bir anlamda insanlığın tarihi aslında savaşların tarihidir. Sanatsal açıdan bakıldığında ise önceki sanatsal edimler ve doğal olarak da ‘akademik sanat’ *Neue Sachlichkeit* sanatçıları tarafından karşısında durulan ve eleştirilen bir anlayıştır. Dolayısıyla *Neue Sachlichkeit* ressamlarının yeniliğe ve yeniye yönelik açıklıkları akademik sanata karşı olarak ortaya çıkan kimi sanat akımları arasında dolaşmalarının ve kendi resimlerinde de bunlardan kimi etkiler taşımalarının bir nedeni olarak görülebilir.

Şimdi ve şu anın ontolojisinin yanı sıra mekân kavramı da *Neue Sachlichkeit* resminin önemli bir meselesidir. Mekân hem toplumun içinde bulunduğu ortamı yansıtmaları hem de şu anın ifade edilmesi bakımından gerekli bir kavramdır, çünkü şu

³³² ADORNO, Theodor, **Edebiyat Yazıları**, s. 113.

³³³ A.g.k., s. 114.

an ancak belirli bir mekân ile ilişkilendirilerek ifade edilebilir. Dolayısıyla *Neue Sachlichkeit* resmi kendi mekân anlayışını da ortaya koymuştur. Bu mekân sıkışık, dar, içi içe, içinde birçok zıtlığı, karşıtlığı, çelişkiyi ve karmaşayı barındıran bir mekândır.

Neue Sachlichkeit'in dışavurumculuk etkilerini taşıyan en önemli ressamlarından biri olarak Max Beckmann'ın adı anılabilir. 1916'dan 1933'e kadar Frankfurt'ta yaşayan Beckmann, 1925 yılından itibaren akademide ders vermeye başlamıştır. Beckmann'ın özellikle 1917-1925 yılları arasında yaptığı çalışmaları Weimar resmini etkilemiş ve geliştirmiştir. Ayrıca, 1914 ve 1915 yıllarında Doğu Prusya ve Flamanca'da sıhhiye askeri olarak cepheye katılan Beckmann'ın savaş deneyimi onun resmine de yansımıştır. “*Büyük Ölüm Sahnesi*” (bkz. Resim 4.1.) adlı resminde savaşın acımasızlığı ve dehşeti sanatçı tarafından tüm gerçekliğiyle ortaya konulmuştur.³³⁴

Beckmann'ın savaş deneyimi, güzellik ve renk uyumunun getirdiği estetik haz üzerine temellendirilmiş bir pentürün sürekliliğini yansıtırken, savaşın derinliğini ve meşruiyetini de ince fırça darbeleriyle mükemmeliyetçilikten uzak bir biçimde tartışmaya açmıştır.³³⁵ Beckmann ayrıca, savaşın etkilerini cephenin dışında yani kentin içinde, sokakta, barda ve evlerde de sergilemeyi denemiştir. Sanatçının, “*Gece*”, (bkz. Resim 4.2.) “*Kadınlar*” ve “*Aile*” adlı resimleri savaşın etkilerinin toplumdaki insan bedenindeki ve özellikle de kadın bedenindeki yansımalarını sergilemektedir. Max Beckmann, “*Palyaço Olarak Otoportre*” adlı çalışmasında ise kendisini bir sanatçı yüceliğinin dışında palyaço olarak resmetmekten çekinmeyerek, sanatçının duruşunu da tartışmaktadır.

³³⁴ KOLB, Eberhard, *Kritische Grafik in der Weimarer Zeit*, Institut für Auslandsbeziehungen und Autoren, Stuttgart, 1985, s. 13.

³³⁵ A.g.k., 12.



Resim 4.1 Max Beckmann, Büyük Ölüm Sahnesi, 1906



Resim 4.2 Max Beckmann, Gece, 1918-1919

Beckmann'ın resminin yukarıda betimlenen özellikleri, Adorno'nun dışavurumculuğa ve Yeni Nesnelciliğe yönelttiği eleştirilerin en önemli kaynaklarını vermektedir. Adorno'ya göre, Yeni Nesnelciliğin doğanın taklit edilmesine karşı durma çabası, yani mimesis'i reddinin kendisi dahi mimetik bir edimle sonuçlanır. Çünkü, onun sözünü ettiği anlamıyla öznel dışavurum, dışarıdan dolaysız dürtü ve tepkilerin içinden yargılanabilir ancak, siyasal ya da toplumsal düşünüm alanından değil. Adorno bu durumu kadın bedeni üzerinden, aşağıda alıntılandığı biçimiyle ele alıyor.

“Fahişe, aslında gittikçe sönmelenmesine karşın, Dışavurumculuktan bu yana sanatın anahtar figürlerinden biri haline gelmiştir, çünkü cinselliğin herhangi bir sıkıntıdan uzak biçimde işlenmesi ancak utançtan arınmış figürlerin betimlenmesiyle mümkündür bugün. Tepkilerimizin en derin katmanlarında gerçekleşen bu tür kaymalar, sanatın bireyci biçiminin zayıflamasına ve çürümmesine yol açmış, ama onun yerini kolektif bir biçimin almasını da sağlayamamıştır. Sonuna kadar dışavurum alanına bağlı kalmak ve kolektifleşmenin hunhar zorlamasına karşı çıkmak, bireysel sanatçının inanç ve bağımsızlığını aşan bir çaba olur.”³³⁶

Adorno'nun buradaki bakışının Nietzsche'ci bir ahlâki anlayıştan beslendiği düşünülebilir. Gerçeği ortaya koymak için soyutlama yeterli değildir, o ancak bir adım olabilir. Mühim olan, daha soyut olana başvurma değil, somutun kendi içinde açılıp çözülmesini sağlamaktır. Nietzsche'nin benzersizi görmekteki becerisi burada yatar, Adorno için. Onun Nietzsche'den alıntıladığı gibi, “her yerde benzerlikler görmek, her şeyi aynı kılmak, zayıf gözlerin işaretidir”.³³⁷ Adorno, sanatçının nesnellüğünden her şeye bu gözle bakabilmesini bekler.

Weimar resminin Max Beckmann'la beraber en önemli figürlerinden birinin Otto Dix olduğu söylenebilir. 1891-1969 yılları arasında yaşamış olan sanatçı, aynı

³³⁶ ADORNO, Theodor, **Minima Moralia**, s. 151.

³³⁷ A.g.k., s. 77.

Beckmann gibi cepheye katılmış ve savaş deneyimini resmine aktarmış bir ressamdır. Savaş öncesinde dışavurumcu etkiler taşıyan Dix, Dresden’de kurulan Sezession Gruppe’ ye katılarak Yeni Nesnelci anlayışa daha çok yaklaşmıştır.

Aslında Otto Dix, savaşa katılmadan önceki dönemde savaşın kendisine ilgi ile bakmaktadır. Savaşı öncelikle bir kaçış yolu ya da içinden daha iyi bir şeyin çıkacağına inandığı bir zorunluluk olarak görür. Dix’in savaşa olan ilgisinin temelinde Nietzsche’nin felsefesinin olduğu söylenebilir. Nietzsche’nin hayatı ve dünyayı içinde sürekli bir mücadelenin ve çekişmenin olduğu bir savaş alanı olarak görmesine dayalı oluşturduğu ahlâk felsefesi Dix’te bir yakınlık doğurmuştur. Nietzsche’nin sadece ‘iyi’ ve ‘kötü’ arasına sıkışmış bir ahlâk anlayışını reddederek, ‘iyi’nin ve ‘kötü’nün ötesine götürdüğü bu yeni ahlâk anlayışı hem sanatçının yaşamında hem de resminde etkili olmuştur.

Ancak cephede savaşın gerçek yüzünü daha iyi gören Dix, savaşın bir mücadele ya da bir çekişmeden öte bir şey olduğunu görmüş ve savaş konusundaki fikirlerini değiştirmiştir. Dix’teki bu dönüşümün izleri onun resminde de görülebilir. Dix, 1914 yılında, yani savaşın henüz ilk döneminde yaptığı “*Mars Olarak Otoportre*” (bkz. Resim 4.3.) adlı çalışmasında, kendisini savaş tanrısı Mars olarak resmetmiştir. Tablonun ortasına yerleştirilmiş Mars figürü, adeta havai fişek etkisi yaratan bombaların ve patlamaların arasında silikleşmiş ve kaotik bir alanın içine sıkışmıştır. Bu çalışmada Dix ayrıca, Nietzsche’den devraldığı ‘Diyonisosçu döngü’ anlayışını, savaş-kaos-yaşam arasında kurduğu ilişkide tekrar döngüselleştirmiştir.

Dix’in 1923 yılında resmettiği “*Siper*” (bkz. Resim 4.4.) adlı çalışmada ise savaşın ve onun içerdiği yoğun şiddetin nesnel biçimde ifade edilmesi, sanatçının savaş hakkındaki görüşlerinin de değişimine bir işaret olarak okunabilir. Şiddetin nesnel ifadesini taşıyan bu eser, içerdiği şiddet duygusunun olabildiğince gerçek biçimde gözler önüne serilmesi nedeniyle tepki toplamış, ancak buna karşın aynı özelliklerinden dolayı ilgi çekmeyi de başarmıştır.



Resim 4.3 Otto Dix, Mars Olarak Otoportre, 1915



Resim 4.4 Otto Dix, Siper, 1923

Sanatçının 1920 yılında yaptığı “*Prag Caddesi*” (bkz. Resim 4.5.) resmi, savaş malullerini tekerlekli sandalye ve protez uzuvlar gibi mekanik düzeneklerle yansıtarak savaşın insan bedenindeki etkisini hicvetmiştir. Dix’in yine aynı yıl yaptığı “*İskambil Oynayan Gaziler*” (bkz. 4.6.) adlı çalışması da savaş malullerini benzer biçimde resmederek, onların günlük edimlerini gerçekleştirmekte ne denli zorlandıklarını, hatta iskambil bile oynayamadıklarını çarpıcı biçimde göstermiştir.

Benzer bir ahlâki duruşu sanatsal ifadesinde dışavuran diğer bir sanatçı George Grosz’dur. Grosz, çizgi ve desene diğer dışavurumculardan biraz daha fazla eğilen teknik devinimlerinin yanı sıra kompozisyon anlamında ise belirli bir ahlâki çizgiden hareket eder. Toplumdaki ve özellikle de kent yaşamındaki ahlâki çöküntü sık sık resimlerinde konu edilir. Elbette buradaki ahlâki anlayışa yine ‘iyi’ ile ‘kötü’ arasına sıkışmış bir ahlâkçılıktan çok Nietzsche’nin ahlâki görüşlerinden etkilenmiş bir anlayış olarak bakılabilir. Grosz’un 1917-1918 yıllarında yaptığı “*Oscar Panizza’ya İthaf*” (bkz. 4.7) adlı ünlü resmi bu toplumsal eleştirinin su yüzüne çıktığı bir eser olarak düşünülebilir. Dinsel inançları nedeniyle askerlik yapmayı reddeden ve bu nedenle akıl hastanesine kapatılan şair Oscar Panizza’nın cenaze merasimi, oldukça karmaşık ve sıkışık bir mekân anlayışıyla, toplumdaki ahlâki çöküntünün bir yansıması olarak resmedilmiştir.

Dönemin tüm karmaşasının, siyasi ve toplumsal çalkantısının, kent ve kır yaşamına yayılan ahlâki dönüşümlerin tüm ifadeleri Avrupa’nın göbeğinde sanatsal dışavurumunu bu şekilde bulurken, sanata yönelen kuramsal tartışmalar da kendi içinde aynı çalkantıyı ve harareti taşımaktan payını almıştır. Özellikle de dışavurumculuğun alımlanmasına dair ilk ve en önemli tartışmalardan biri Georg Lukács ile Ernst Bloch arasında gerçekleşmiştir. Bu tartışmanın Adorno açısından da önemi büyüktür, çünkü estetik anlayış bakımından Adorno’nun karşısında duran Lukács’ın modernizmi alımlaması, modern sanatın içinden seçilen örneklerin eleştirilmesi ve her şeyden önemlisi toplum açısından neyin iyi, neyin zararlı olarak görülebileceğine dair açılan perspektif, Adorno estetiğinin moderne yönelişinin önemli bir zeminini vermektedir. Özellikle Lukács’ın dışavurumculuğa dair

duruşunun gerçekçilik ile modernizm arasındaki bir karşıtlığa dek gidip dayanması, Adorno'nun estetiğinin toplumsal olduğu kadar kavramsal bakımdan da yeni ile kurduğu ilişkinin gözler önüne serilmesine olanak tanımaktadır.

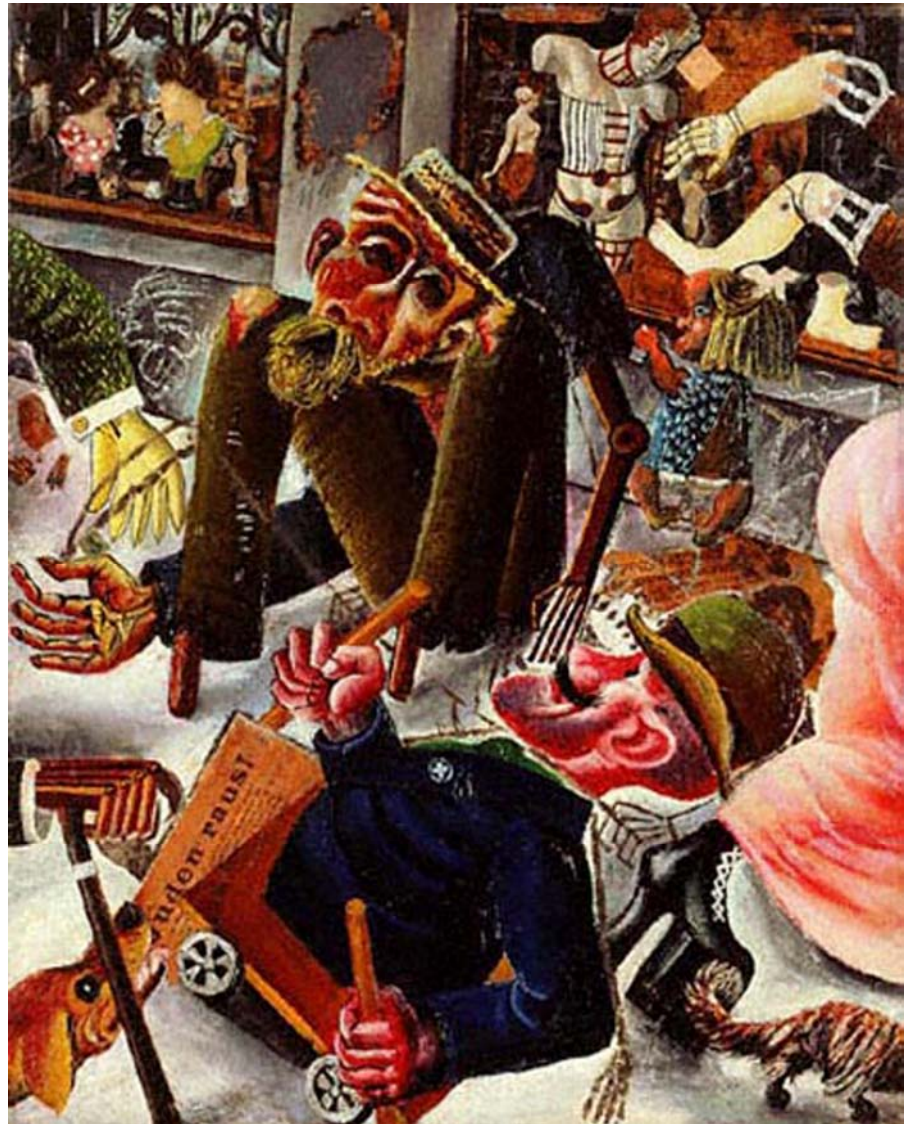
Adorno ile Lukács arasındaki birçok ayrılığın hatta kimi yerlerde karşıtlığın içinde belki de en belirgin olanının modernizmin sanattaki açılımlarına dair tutumları olduğu söylenebilir. Lukács, sanatlarda modern denileni gerek sanatın kendisi açısından gerekse toplum açısından faydasız bulur ve çoklukla da gericilik olarak nitelendirir. Lukács'ın böyle düşünmesinin temelinde Marksist-Leninist kategori üzerinden kurmaya çalıştığı gerçeklik anlayışına verdiği öncelik bulunmaktadır. *Das Wort*'taki ünlü dışavurumculuk tartışmasında, özellikle de Bloch'un kendisini eleştirdiği dışavurumculuk üzerine olan yazısına cevaben ortaya koyduğu çalışmanın başlığının "Gerçekçilik Değerlendiriliyor" olması, bu bakışın serimlenmesi açısından manidardır.

Lukács sorunu en başından itibaren modernlik-modernizm sorunu olarak değil, gerçekçilik sorunu olarak görür. Gerçekçilik, Lukács tarafından, sanatın en önemli hatta biricik işlevi olarak kabul edilir. Onun özelinde sanatın, özellikle de edebiyatın, kapitalist sistemin bunalımları içinde dolayım lanabilmesinin tek koşulu gerçekçi olabilmesidir. Oysa dışavurumculuk ya da gerçeküstücülük gibi nesnel gerçeklik ile ilişkiyi kendine referans almayan kuramlar için bu sorun bir anlam taşımaz.³³⁸ Lukács sözü edilen sorunu Marksist kurama dayandırır ve Lenin'in totalite kategorisinin pratiği üzerinden bir açıklama yapar.

"Lenin totalite kategorisinin pratikteki önemi üzerinde ısrarla durmuştur... her gerçek realistin edebiyat pratiği, bir bütün olarak nesnel toplumsal bağlamın ve 'noksansız her yanıyla bilme işindeki ısrarın' taşıdığı önemin bir tezahürüdür. Büyük realist yazarlardaki derinlik ve kapsamlık, başarılarının büyüklüğü ve kalıcılığı, büyük ölçüde, anlattığı olguların hakiki önemini ne denli açıklıkla algılayabilmekte olduğuna – yaratıcı bir yazardır çünkü o- bağlıdır."³³⁹

³³⁸ LUKÁCS, György, "Gerçekçilik Değerlendiriliyor", **Estetik ve Politika**, s. 62.

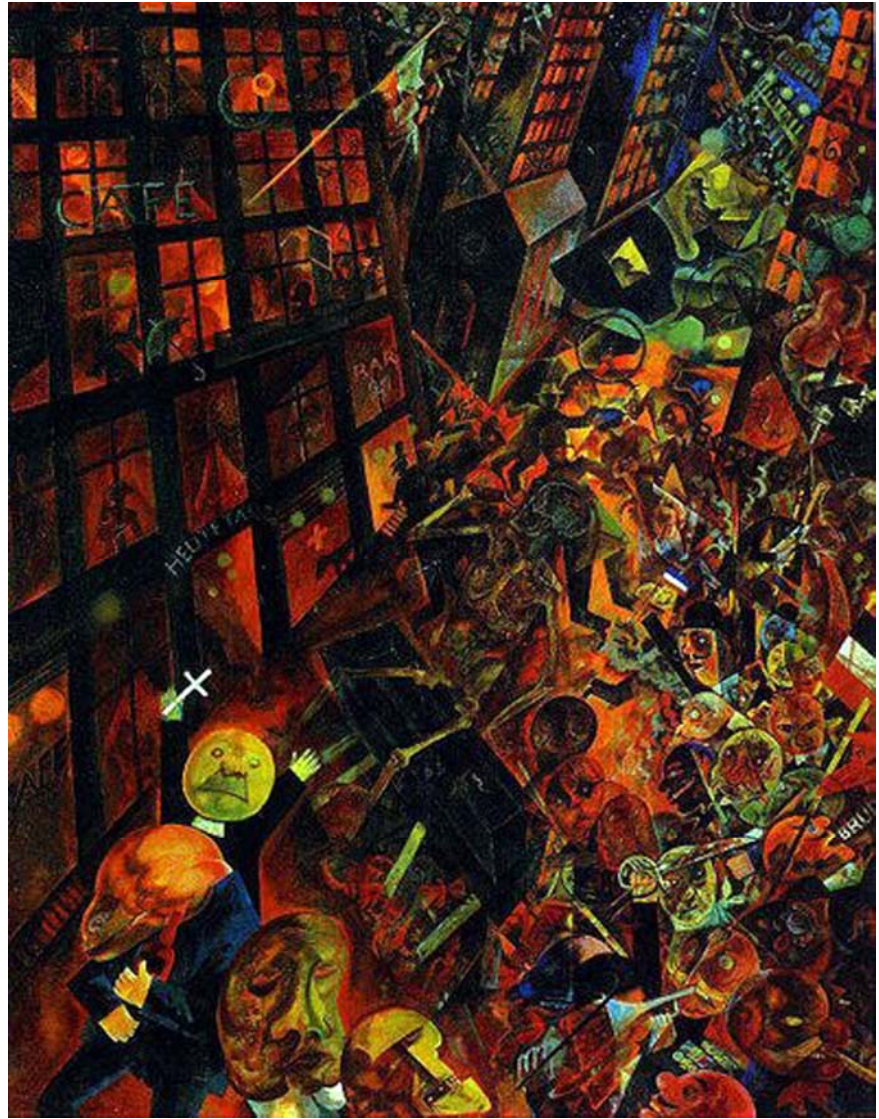
³³⁹ A.g.m., s. 63.



Resim 4.5 Otto Dix, Prag Caddesi, 1920



Resim 4.6 Otto Dix, İskambil Oynayan Gaziler, 1920



Resim 4.7 George Grosz, Oscar Panizza'ya İthaf, 1917/1918

Lukács ilginç bir biçimde dışavurumculuk ile gerçeküstücülüğü birbirinden ayırmaksızın aynı nedenlerle olumsuzlar. Bu iki akımı aynı kefeye koyarak eleştirmesi onun duruşuna dair de bir kanıt sunar. Kendi deyimiyle Thomas Mann'ın 'burjuva incelmışliği ve gelişmişliği'ni gerçeküstücü olarak kabul ettiği James Joyce'ta bulamaz. Bu noktada iki temel itiraz vardır. Birisi toplumsal içeriğe dair, diğeri ise anlatıma ya da başkaca bir deyişle biçime dair. Modern sanatın ve aslında daha yerinde bir tabirle modern edebiyat akımlarının 'anlaşılmaz' üslubu, egosuz bir ağızdan konuşma çabası başlıca karşı çıkış noktasıdır. Gerçeğin, gerçekliğin bu biçimde yansıtılabilmesi, Lukács için, olanaklı görünmemektedir. Daha da ötesi, bu anlaşılmaz anlatım yöntemi izleyiciye, okuyucuya bir anlam iletmeye muktedir olamayacaktır. Bu nedenle modern hayatın yüzeydeki görünümünün kırılmalarını, çatlaklarını modernizm değil, ancak gerçekçilik ortaya koyabilir. Lukács'ın edebiyat üzerinden verdiği örnek takip edilirse, birbiriyle çağcıl olan iki yazardan Thomas Mann'ın kahramanları Joyce'un kahramanlarından okuyucu üzerinde daha büyük ruhsal sarsıntılara yol açabilecektir.³⁴⁰ Bloch'tan alıntılanarak söylenecek olursa, Lukács dışavurumculuğu anlatımcı bir biçimde algılayarak 'nesnelerin özünü' kavramak girişiminin soyut bir mistifikasyondan başka bir şey olmadığını ortaya koyuyor.³⁴¹

Bloch, "Dışavurumculuk Üzerine" adlı çalışmasında, Lukács her ne kadar bunu eleştiriyor da olsa, doğru bir biçimde, dışavurumculuğun tarihçesinden, gelişiminden, yayılımından, kimlerin bu akıma dahil edilip edilemeyeceğinin tartışılmasından işe başlıyor. Neredeyse tüm modernist akımlar gibi dışavurumculuk da yeknesak bir oluşuma tekabül etmez. Akımın isimlendirilmesi dahi gelenekçilik ile modernizm arasındaki tartışmalar sonucunda ortaya çıkar.

İki temel yaklaşıma göre dışavurumculuk akımı ismini, Wilhelm Worringer'in 1911 yılında yayımlanan Soyutlama ve Etki kitabına ya da Paul Cassirer'in 1910'da

³⁴⁰ A.g.m., s. 68.

³⁴¹ BLOCH, Ernst, "Dışavurumculuğun Tartışılması", **Estetik ve Politika**, s. 35.

Pechtein'in bir resmini yorumlarken kullandığı terime borçludur.³⁴² Dışavurumcu tabiri, bununla beraber, 1991 yılında Berlin Sezession'unda sergi açan çoğunluğu Fransız ressamalara bir eleştiri olarak kullanılmıştır. Bu eleştiri, Fransız ressamlarla Almanya'daki muhalif ressamların bir noktada birleşmelerine neden olmuştur. Böyle bir birleşim, özellikle de izlenimciliğe karşı duruşta ortak bir zemin kurmuş ve farklı görüşlerde olsalar da, bu karşı çıkışın taraftarlarının neredeyse tümü dışavurumcu olarak adlandırılmıştır.

“Empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler Ekspresyonist sayılıyordu. Bu nedenle, Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914'te yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyelerini, Viyanalı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır. Bir kaç ad dışında, bu Ekspresyonizm anlayışı Almanya'da geçerli kaldı. Der Sturm dergisinin yöneticisi ve akımın yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Herwarth Walden bir Ekspresyonizm tarihi yazdı: Başlangıçta Kokoschka'nın olduğunu daha sonra Fütüristlerin, özellikle Boccioni'nin geldiğini, bunu sırayla Rusların, özellikle Kandinsky ile Chagall'ın ve Frans Marc, August Macke gibi Almanlarla, İsviçreli Paul Klee, Fransız Albert Gleizes, Robert Delaunay ve Fernand Leger'in izlediğini söyledi. Walden için Ekspresyonizm, kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır. Doğayı öykünme yadsındığı sürece, üslup çeşitlemeleri önemli değildir.”³⁴³

Dışavurumculuğun yukarıda aktarılan sanat tarihindeki seyri göz önüne alındığında Bloch'un tavrının, Lukács'inkine göre daha doğru bir yerde durduğu görülmektedir. Lukács, dışavurumculuğu sadece edebiyat üzerinden değerlendirir ve bunu da gerçekçi saydığı yazarlar üzerinden yapar. Oysa Bloch'un gerek ressamlar,

³⁴² RICHARD, Lionel, **Ekspresyonizm**, Çev: Beral Madra, İlhan Usmanbaş, Sinem Gürsoy, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999, s. 8.

³⁴³ A.g.k., s. 9.

kompozitörler, gerekse edebiyatçılar üzerinden geliştirdiği tartışma, dışavurumculuğun olduğu kadar sanatın da doğasını anlamaya yönelik olmuştur.

Bloch'un da işaret ettiği gibi Lukács'ın karşı çıkışları ise sanatsal teknik sorunlardan hareket etmek yerine onun kendi siyasal-ideolojik konumundan yola çıkmıştır. Bu ise, sanatın dönüştürücü, değiştirici, bir bakıma devrimci karakteristiğine büyük önem vererek, yeri geldiğinde kendi siyasal-ideolojik konumlarını dahi sorgulayan Frankfurtçuların tavrıyla açık bir tezat oluşturur. Lukács'ın bu katı tutumu, onu modern akımların doğasını anlamakta zaman zaman engelleyici bir hal almıştır.

Bloch, Lukács'ın dışavurumculuğa yönelik tepkisini eleştirirken şöyle bir hususa temas eder. Lukács'ın resamlara gönderme yapmamış olmasının, bunlar içinden bazı eserlerin kalıcı ve büyük oluşu nedeniyle, dışavurumculuğun kategorik olarak yok sayılmasında ona kolaylık tanımaktadır.³⁴⁴ Fakat onun edebiyat ürünlerini de ne nicel ne de nitel olarak incelememiş olması, akıma yönelik ancak üstün körü bir görüş sahibi olduğu için de eleştirilerini kolayca geçersiz hale getirmektedir.

Lukács'ın taraflı ve radikal tutumu modern akımları gerici olarak tanımlamasına dek uzanan aşırı bir tutuculuğa neden olması bir yana, onu bu akımların sanatsal anlamda devrimci niteliğini anlamaktan da alıkoymuş görünmektedir. Fakat tüm bunlara rağmen, Lukács'ın bu tartışmada gerçekçilik adına ortaya koyduğu kimi kavramsal kategoriler, modernist sanatın kimi savunucularını, özellikle de Adorno'yu üzerine düşünmeye itmiştir.

Aslında Adorno, erken Lukács'ın Hegelci bir diyalektikten hareket ederek oluşturduğu 'mutsuz bilincin eleştirisi', uzlaşabilir çelişkilerin praxis'e yayılması gibi kimi kategorilerin, realitenin bilinçliliğinin gerçekçi bir sanat formuna dönüştürülmesi sürecindeki işleyişe dahil etmesini önemsemektedir. Lukács'ın, Adorno için, bu noktada bir eksiği yoktur. Fakat Lukács, sanat yapıtının yaratımı

³⁴⁴ BLOCH, Ernst, "Dışavurumculuk Tartışılıyor", **Estetik ve Politika**, s. 33.

aşamasında, modernist sanatçıların yaptıklarının, devrimci bir bilince hizmet etmekteki önemini görememiştir. Oysa Lukács modernizmin sanat anlayışına önyargısız, tarafsız bir bakışla yaklaşabilse, kendi savlarına çok da ters düşmeyeceğinin farkında olabilirdi.

“Gençlik döneminin yazılarındaki terminolojiyle ifade edersek, Lukács yoğun gerçekliğin yaygın gerçekliğe öngelmesi gerektiğinde ısrar ederken bu kendi salık verdiği yolu sanat yapıtının yaratımı alanında da izleyebilmiş olsa, görecektir ki, bugün resmi yetkili biri olarak eleştirdiği modernistlerde yanlışlık ve yanılğı diye nitelendirdiği anlayışı kendisinin de kabul etmesi gerekecek.”³⁴⁵

Lukács ile Adorno arasındaki bu tartışmaya ilgili alt kısımda tekrar dönülecektir. Burada ise dışavurumculuk tartışmalarından hareket ederek, Adorno'nun modernizme yönelen olumlayıcı yaklaşımının temelleri üzerine eğilmek uygun düşecektir. Adorno'nun modernist sanat akımlarına, özellikle de dışavurumculuğa ilgisinde, kuşkusuz hocası Schönberg'in sanatsal devinimlerinin etkisi büyüktür. Schönberg'in tam olarak bir dışavurumcu olarak tanımlanması konusu tartışmalı olsa da onun bu akımdan kayda değer izler taşıdığı hatta akımın kendisine etkilerde bulunduğu aşikardır. Adorno da dışavurumculuk ile onun arasındaki bağa işaret etmesine rağmen, onu dışavurumcu olarak adlandırmaktan imtina eder. Bunda Schönberg'in dışavurumcu kuramla dirsek teması kurmasına karşın kendisini bu akımla sınırlandırmak istememesinin de etkisi bulunmaktadır.

Diğer yandan her ikisinin de dışavurumculukta kendilerine en yakın gördükleri anlayışın nesnelci bakış açısı olduğu söylenmelidir. Dışavurumculuğun temellerinin dayandığı nesnelcilik, doğadaki olduğu kadar toplumsaldaki hakikati de sanatsal mekâna taşımakta kaçınılmaz bir uğraktır. İzlenimcilik akımından uzaklaşmaya başlayan Cezanne, Van Gogh ve Matisse gibi sanatçıların uyandırdığı fikir üzerine yapılanmaya başlayan dışavurumculuk, dış dünyadaki, bir nesnenin eserde aynı ve o

³⁴⁵ ADORNO, Theodor, “Baskı Altında Uzlaşma”, **Estetik ve Politika**, s. 371.

haliyle yansıtılması çabasını, yani nesnenin kendisine yönelen sanatsal anlamın sınırlayıcılığı durumunu aşmak istemektedir. İzlenimciliğin amacı yalnızca tanıttığı nesne idi; resimde görünen şey ne ise resmin anlamı bundan öte bir yere gidemezdi. Dışavurumculuk ise resmin anlamı ile yapıtta görünen nesneyi tamamen birbirinden ayırmayı hedefler. Sanat taklide indirgenemez. Bu anlayış hem yüzyıllardır hakimiyetini sürdüren mimetik sanat anlayışına karşı durur hem de artık sanatçının kendi duygularına, yaratıcılığına dış dünyadaki gerçeklik karşısında öncelik tanır.³⁴⁶ Böylelikle gerçekliğin algılanışı da biçim değiştirir. Doğadaki bir nesne, olgu ya da durum sanatçının deneyiminden hareketle kendi içinde oluşan duygunun sanat eserinde dışavurulması ile gerçeklik kazanabilir. Yani sanatsal hakikat, dış dünyanın hakikatinden bir derece daha üste taşınmıştır. İzlenimcilik ile dışavurumculuk arasındaki gerçeklik üzerinden beliren ayrıma Paul Klee üzerinden bakılabilir.

“Dışavurumculuktan söz etmek için, ilkin, izlenimciliğe uzanmak gerekir. Gerçekte, bunların her biri, çağın biçimlere karşıt (çünkü sanat, önce, bir biçim sorunudur) temel görüşlerine yanıt veren iki önemli izm'dir. Bu ikisi, yapıtın oluşu (tekevvün) üstüne kesin bir noktaya başvuruyorlar: İzlenimcilik için, (bu), izlenimin döküldüğü, yansıtıldığı zamandır, ki bu artık bunun birinciyle sözcük sözcüğe uyumdaş olduğunu gösterme olanağı yoktur. Dışavurumculukta, alma ile üretken geri verme arasında yıllar akıp geçebilir, çeşitli izlenim parçaları, yeni bağdaşım içinde yenilenebilir ya da, ayrıca, eski izlenimler, gizlilik yıllarından sonra, yeni izlenimlerle yeniden canlandırılabilirler.”³⁴⁷

Adorno'nun, dışavurumculuğu felsefi bir bakışla değerlendirmesinin sonucunda onu nesnelcilikten hiç de uzak olmayan bir akım olarak görmesinin temelinde işte bu gerçeklik meselesi yatmaktadır. Adorno'da hiçbir şeyin topyekûn olumlu ya da olumsuz kabul edilemeyeceği, her hangi bir karşıtlığın iki tarafının da birbirinden bağımsız saf değerler taşımayacağı, yani her şeyin bir başka şey tarafından içerilebileceği ve bunlar arasındaki kesin ayrılıkların her an sarsıntıya uğrayabileceği düşünülürse, nesnellik ile öznellik kategorilerinin de en saf halleriyle dahi birbirlerini

³⁴⁶ RICHARD, Lionel, **Ekpresyonizm**, s. 9.

³⁴⁷ KLEE, Paul, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev: Mehmet Dünder, Dost Yayınları, Ankara, 2006, s. 13.

değilledikleri söylenemez. Bu ilişki Adorno'da tekil-tümel ilişkisi arasındaki geçişliliğe benzer. Dolayısıyla öznelin nesnele dönüşmesi, nesnelin ise öznel uğraklarının olması doğaldır. Dışavurumculuk, özellikle de Schönberg'in sanatının dışavurumculuğu buna gayet uygun bir kanıt verir.

Toplum, diyor Adorno, dışavurumculuk akımının izolasyonu çerçevesinde yansımaları bulur. Schönberg'in opus35'inin son altı parçası bunun en güzel delilidir. "Buna da ait olduğunu inkar et! – Yalnız değilsin" sözlerinin oluşturduğu bağ, kendini saf dışavurumlar içinde açığa çıkarır. Tüm bu saf dışavurumlar, izolasyon durumları içinde öznel ve estetik özneliğin unsurlarını bağımsız kılar. Dolayısıyla Adorno'ya göre, eserin geleneksel kategorisine karşı çıkan her dışavurumcu çıkarım, düzenlemenin yeni kategorilerini gündeme getirir. Talep edilen, öyle olmanın ve öyle-olmaktan-başkaca-olamamanın terimleri arasındaki uyumluluk durumudur. Dışavurum müzikal devamlılığı aşırılıklara istinaden kutuplaştırır. Aşırılıkların başarılı uyumu, sanatsal süregelme açısından elzemdir.³⁴⁸ Dışavurumculuğun nesnelci tarafı sanatsal devamlılığın sağlanması bakımından öne çıkarılır. Görüldüğü gibi Adorno, sanatçının özneliğinin, sanatsal düzenleme alanına geçirildiğinde nesnel bir biçime ulaşacağını düşünmektedir. Sanatçının diyalektikçi yanı burada bir kez daha ortaya çıkar.

Gelinen noktada, Schönberg'in dışavurumcu uğrağının üzerinde, sanat tarihi açısından bakarak durmak, Adorno'nun dışavurumculukta bulduğu diyalektiği süzmek açısından gereklidir. Söz konusu değerlendirme yalnızca Schönberg ile dışavurumcu akım arasındaki ilişkiye değil, resim sanatı ile müzik sanatının doğaları arasındaki modern anlayışın kurduğu ilişkiye de yönelme olanağına sahiptir.

Schönberg'in tonal alanın genişletilmesine yönelik arayış yolculuğu bir yana, resim sanatının yeni bir gerçeklik perspektifi ortaya koyma adına süregelen arayışları da, müzik ile resmin sanata bakışlarında birbirlerine düşünsel ve biçimsel bağlamda yaklaşımlarına neden olmuştur. Aslında Ortaçağ müziğinden Barok müziğe, oradan

³⁴⁸ ADORNO, Theodor, **Philosophy of Modern Music**, s. 48.

Rönesans ve Klasik dönem müziğine kadar tüm çağlarda, ressamlar müziğin gelişimiyle ilgilenmiş, müzikal formların doğayı ifade etme biçimini resim sanatına taşımaya denemişlerdir. İki sanat türü arasındaki bu ilişkinin modern sanat söz konusu olduğunda da korunması doğaldır. Bu, izlenimciliğin sanat anlayışından ayrılmaya başlayan ressamların arayışı aşamasında da geçerli olmuştur.

Doğanın yansıtılmasının amaçlandığı bir sanat anlayışının değil, sanatın kendisinin doğaya üstünlüğünü olanaklı kılan bu yeni anlayış, figüratif resmi terk etme konusunda çok zorlanmamış olsa da asıl önemli olan figüratif olmayan bir resmin nasıl oluşturulabileceğinin olanaklılığını ortaya koymaktaydı. Paul Klee ve Wassily Kandinsky gibi iki önemli sanatçının, sözü edilen arayışı sanata aktarmakla kalmayıp kuramsallaştırmaya da çalışmaları, burada isimlerinin anılmasını zorunlu kılmaktadır.

Paul Klee için, sanatçının her sanatsal arayışı doğaya yönelik bir incelemeye dayanır. Sanatçı doğa ile sürekli bir diyalog içindedir. Önemli olan bu diyalogu çeşitlendirmek, doğanın inceleme yollarını çoğaltmaktır. Bu çeşitliliği doğuran kuşkusuz günün ihtiyaçlarına karşılık bulabilmeye yönelik itkidir. Toplumsaldaki değişim, doğa ile ilişkili olduğu kadar sanat ile olan ilişkiye de yansımaktadır. Bilimin ve tekniğin keşifleri sürekli böyle ihtiyaçlara cevap arar. Fakat sanatın yenilikçi gücü kimi zaman bunlardan daha ileride olabilir. Sanatçı, diyor Klee, “bugün, daha kavrayıcı olduğu için, fotoğraf aygıtından daha iyidir, daha karmaşık, daha varsıldır ve özgürlükten istediğince yararlanır.”³⁴⁹

Klee'nin bir sanatçı olarak doğaya yönelen kendi incelemesinde müzik çok özel bir yerde durur. Bu bakımdan Klee, kendi resminde müziğin grafik bir eşdeğerini ortaya koymaya çabalar. Onun resminden, çok sesli resim olarak söz edilebilir. Henüz 1917'de günlüğüne şu notları düşüyor Klee:

“Çoksesli müzik resimden üstündür, şu anlamda ki, zaman unsuru, çoksesli resimde daha fazla uzamsal bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca,

³⁴⁹ KLEE, Paul, **Çağdaş Sanat Kuramı**, s. 43.

eşzamanlılık nosyonu burada daha zengin bir biçimde kendini göstermektedir. Müzikte tasavvur ettiğim ters yönlü hareketi iyi bir biçimde betimlemek için, hareket halindeki bir tramvayın yan camları üzerine yansıyan imgeleri hatırlatacağım. Bu bağlamda, bir füğ örneği üzerinden tablodaki zaman unsuruna vurgu yapmaya çalışan Delaunay, sınırsız uzunlukta bir format tercih etmektedir.³⁵⁰

Adorno'ya göre modern sanat hiçbir dilin ifade edemeyeceği dönüşümleri dışavurum aracılığıyla gerçekleştirebilen, duyguların tasvir edilebilme evreninden çıkmıştır. Bunun en ideal örneğini Klee'nin sanatı verir.³⁵¹ Adorno için sanat yapıtının ruhu da böyle bir dönüştürmeyi talep eder. Sanat yapıtının ruhu (Tini anlamında) nesnel oluşumlarını ve duygusal momentlerini içsel bir dolayımına ile dönüştürür. Dolayısıyla sanatsal dışavurum, sanatın ruhunun estetik kavramını açığa çıkarır. Adorno ruhun estetik kavramının, Kandinsky'nin dışavurumcu sanatında ortaya konulduğunu ifade eder.³⁵²

Kandinsky'nin kompozisyonlarında (bkz. Resim 4. 8), Adorno'nun işaret ettiği, tinin estetik zorunluluğu uyarınca resim sanatında ortaya koymuş olduğu kopuş oldukça keskin olmuştur. Soyutlama Kandinsky'den önce de mevcuttur, buna başvuran ilk sanatçı o değildir elbette. Fakat, Kandinsky'yi soyut arayışlara iten dinamikler, onun çerçevesini çizdiği ve 'sanatın içsel zorunluluğu' olarak adlandırdığı, nesnenin doğasına ilişkin gerçekleşen bir düşünümünden kaynaklanır. Kandinsky figüratif olmayan bir resim sanatını, saf sanat olarak kabul eder ve bunun felsefi geçerliliğine ilişkin bir nazariyeye girişir.

³⁵⁰ KLEE'den aktaran: FARAGO, France, **Sanat**, Özcan Doğan, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2006, s. 177.

³⁵¹ ADORNO, Theodor, **Aesthetic Theory**, s. 60.

³⁵² A.g.k., s. 87.



Resim 4.8 Wassily Kandinsky, Kompozisyon VI, 1913

“Biçimde soyut-olan ne kadar serbestçe ortadaysa, o kadar saf ve bu arada ilkel bir tını verir. Yani, figüratif ögenin az ya da çok fuzuli olduğu bir bestede bu figüratiflik de az ya da çok terk edilip yerine salt soyut ya da bütünüyle soyuta dönüştürülmüş figüratif biçimler konulabilir. Bu dönüştürme, ya da bu salt soyut biçimin besteye alınması durumunda tek yargıç, yönlendirici, ölçüp biçici duygu olmalıdır. Ve tabii, sanatçı bu soyuta çekilmiş ya da soyut biçimleri ne kadar çok kullanırsa soyut alanını o kadar iyi bilir hale gelecek, bu arazinin bir o kadar daha derinlerine dalacaktır. Ve aynısı sanatçının elinden tutarak yol gösterdiği izleyici için de geçerlidir: o da soyut dildeki bilgisini gittikçe arttıracak, sonunda bu dili bilir olacaktır.”³⁵³

Yukarıda adı anılan ressamaların soyuta varan sanatsal arayışlarının müzikle temasında, özellikle de dışavurumculuk bağlamında düşünüldüğünde Schönberg’le kurulan ilişkiler önemli bir yerde durmaktadır. Kandinsky ile Schönberg’in sanatsal yakınlıklarının yanı sıra bir dostluklarının da olduğu bilinmektedir. Modern dönem sanatının bu iki temsilcisi, kuramsal çalışmalarında dahi birbirleriyle yakınlık içinde olmuşlardır. Kandinsky, “Sanattaki Tinsellik Üzerine” adlı çalışmasını 1911 Aralık’ında yayımlarken, Schönberg “Armoni Üzerine” adlı çalışmasını yine aynı yıl içinde yayımlar. Özellikle soyut ressamlar için her iki metnin de karşılıklı yorumları bir paradigma işlevi görür.³⁵⁴ Dolayısıyla, dışavurumculuk sınırları içinde devinen ressamaların soyutlamaya yönelerek figüratif resmi terk etmeleri ile Schönberg’in müzikte tonal alanı genişleterek, buradan atonale taşan biçimde müziğini ilerletmesi arasında açık bir koşutluk görülmektedir.

Plastik sanatlarda, Schönberg’in müzikteki keşiflerine koşut çalışmalardan bir diğerini ortaya koyan sanatçı olarak Piet Mondrian’ın adı anılmalıdır. Mondrian, sanatların farklı ifade araçlarına sahip olsa da, her birinin, dengeli ilişkilerin doğru bir tasviri haline geldiğine işaret eder. Mondrian’ın saptamasına göre;

³⁵³ KANDINSKY, Vassili, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev: Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 59, 60.

³⁵⁴ FARAGO, France, **Sanat**, s. 183.

“Doğada temel bir ilişkinin, bir uca karşılık diğer uç ilişkisinin diğer bütün ilişkilere egemen olduğunu görebiliriz. Oysa, ilişkilerdeki soyut plastik, dik açıyı oluşturan düalitesiyle, açık bir biçimde bu temel ilişkiyi temsil eder. Eğer bu iki ucu içselliğin ve dışsallığın bir tezahürü olarak düşünürsek, yeni plastisizmde, tını ve yaşamı birleştiren bağın kopmadığını göreceğiz; böylelikle, yeni plastisizmi gerçek anlamda canlı yaşamın bir olumsuzlaması olarak düşünmek şöyle dursun, yeni plastisizmde, madde-tin dualitesinin uzlaşısını göreceğiz.”³⁵⁵

Böylelikle Mondrian’ın ifade araçları arayışları, geometrik ve kromatik ilişkilere dek varır. Kendi içinde bir gerçekliği olmayan saf biçim ya da saf renk ilksel değildir ama ilksel olan doğrudan doğruya bir ilişkidir.³⁵⁶ Mondrian renklerle renk olmayanlar arasındaki dengeyi bu ilişki doğrultusunda kurar. Çünkü Mondrian, daha önce Adorno üzerinden aktarılan bir problemin, nesnel ile öznel olabilmenin saflığına dair bir sıkıntının kışkıracıdır. Sanatçının söz konusu problemi aşması resimde rengi terk etmesi ile gerçekleşir. Mondrian’ın ağaç tasvirleri çeşitli renk ve biçim denemeleri, yatay-dikey çizgiler ile nesnenin kendisini değil, fikrini ifade etmesi ile sonuçlanır. (bkz. Resim 4.9 – 4.10) Mondrian’ın 1915’te yaptığı *Artı-Eksi* kompozisyonunda, (bkz. 4.11) renk tamamen terk edilmiş, yüzeyde yalnızca siyah çizgiler görünür bırakılmıştır. Dönem, tam da Schönberg’in kuramsal çalışmalarının tartışmaya açıldığı, tonalitedeki sesler arası hiyerarşinin yıkılmaya başladığı dönemdir.

Mondrian’dan yukarıda yapılan alıntıda ifade edilen madde ile tin arasındaki ikilik meselesi, Adorno’nun estetik teorisinde sanatın doğasına atfedilen bir özelliğe denk düşer. Adorno sanatsal anlamda dışavurumu, sanatçının dışavurumunu her ne kadar değerli görse de, bir akım olarak dışavurumculuğu kabullenmekte bu denli olumlu düşünmez. *Minima Moralia*’da dışavurumculuk için şöyle diyor Adorno, “Dışavurum, karşısına ona benzemeyeni çıkararak olumsuzlar gerçekliği, ama onu hiçbir zaman yadsımaz; kendini görmediği için semptomla dönüşen çatışmaya gözünü

³⁵⁵ MONDRIAN’dan aktaran FARAGO, *Sanat*, s. 199.

³⁵⁶ A.g.k., s. 201.

kırpmadan bakar. Dışavurumun bastırmayla ortak yönü, deviniminin gerçeklik tarafından engellenmesidir.”³⁵⁷

Dışavurumcu edimin kendi nesnesiyle doğrudan iletişim yolu tıkalıdır. Dışavurum olarak, kendini ve dolayısıyla karşılaştığı direnci sahteleşmemiş bir biçimde açığa vurmasının yolu ise duyusal öykünmedir. Adorno’ya göre, öznenin her başarılı dışavurumu, kendi psikolojisindeki basınçlara karşı küçük bir zafer olarak görülür. Dolayısıyla onun için, sanatın duygu gücü, tam da hayalgücünün içine çekilerek gerçekliğe kendi hakkını vermesinden ama bunu yaparken de uyarlanmaya teslim olmamasından, dışsal şiddeti içsel şekilsizleşme içinde sürdürmemesinden kaynaklanır. Her başarılı sanatçı, kendi psikolojisini çoktan aşmış olan dışavurumunun ardından çaresiz kalır. Sanat yapıtı artık, sanatçıyı da, onun dışavurumunu da aşmıştır. Böylelikle Adorno, bir kez daha kültür kategorisini devreye sokar. Her sanat yapıtı toplumsal örgütlenme içinde kültürle zorunlu bir alışverişe tabidir. Fakat, estetik modernizm çağında sanat yapıtı, sadece sanat yapıtı olma özelliği ile bile kültüre bir karşı çıkıştır. Modern sanatın bu özelliğinin, Adorno açısından en belirgin biçimde işletildiği sanat tarzı ise, avangard sanattır. Dolayısıyla Adorno açısından avangardı da aynı dışavurumculukta olduğu gibi sanattaki modernizm üzerinden değerlendirmek gerekecektir.

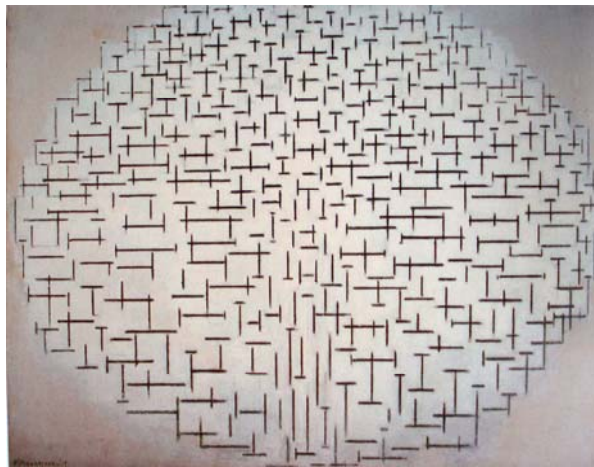
³⁵⁷ ADORNO, Theodor, **Minima Moralia**, s. 221.



Resim 4.9 Piet Mondrian, Kırmızı Ağaç, 1908



Resim 4.10 Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911



Resim 4.11 Piet Mondrian, Kompozisyon No.10, 1915

4.1.2. Avangard Sanata Dair Bir Değerlendirme

Adorno için ‘yeni’ modern sanatın bir kategorisidir. Sanat ise, deneyimin krizlerinin dışavurumu olarak ve yine deneyimin kiplerinin aracılığıyla sanayileşmenin verili üretim ilişkileri içinde geliştirilen her ne varsa onu yuttuğu zaman modern olabilir ancak.³⁵⁸ Sanatın toplumsala üstünlüğünü Adorno bu şekilde ortaya koyar. Toplumsal olan, sanat alanına geçtiğinde gerçeklik kazanabilir. Belki de bu nedenle Adorno, toplumun hakikatini görmek, göstermek için toplumun kendisinden bile önce sanat alanına bakar. Adorno, bu toplumsal hakikati, tüm sanatlar içinde en çok avangard sanat içinde görür.

Avangard, neredeyse tüm modernist akımlar gibi yekpare bir oluşuma tekabül etmez. Farklılıklar, ayrılıklar, tanımı güçleştirici unsurlar, bu nedenle, avangard için de pekala geçerlidir. Avangard kimi zaman modern sanat akımlarının çoğunun genel adı gibi düşünülebilecek olsa da onların tümünü kapsayan bir biçimden uzaklaştığı pek çok yer olması nedeniyle, onlarla iç içe, bağlantılı, fakat daha ziyade başlı başına bir sanat akımı olarak görülmelidir. Adorno estetiği açısından bakıldığında ise avangard hareketlerin durduğu yer, diğer modern akımlardan, sanatsal göndermeler taşımakla beraber, daha toplumsal ve siyasi bir anlama yaklaşmaktadır. Özellikle Adorno’nun kültür endüstrisi, kitle kültürü gibi kategorileri göz önünde bulundurulduğunda, avangardist hareketlerin tartışılması, estetik sorunların tekabül ettiği toplumsal ve siyasi açılımlara daha çok önem atfetmektedir.

İşe, Adorno’nun avangarda genellikle olumlayıcı bir değer yüklediğini söylemekle başlanmalı. Bununla beraber, o, avangardın da kusurlarını yeri gelince yüzüne vurmaktan geri kalmaz. Aynı onun Jazz üzerine eleştirilerinde olduğu gibi, avangardın kimi unsurlarına yönelen eleştirileri ve hatta avangarda fazlaca önem vermesi dahi yadırganır. Adorno’nun Jazz’ı kitle kültürünün bir ürünü olarak kabul etmesi ve bu nedenle ‘gerici’ bir sanat anlayışı olarak değerlendiren eleştirisi, Jazz’ın sadece erken dönemine bakarak oluşturduğu bir bakış olması nedeniyle hayli erken

³⁵⁸ ADORNO, Theodor, **Aesthetic Theory**, s. 34.

bir tavır alma olmuştur. Dolayısıyla Adorno'nun bu nedenle eleştiriliyor olması pek de haksız değildir. Öte yandan, Adorno'nun avangarda dair tutumu nedeniyle eleştiriliyor olması bu derece haklı sayılamaz. Adorno'nun avangarda pek çok anlam ithaf etmesine karşın, avangard hareketlerin 20. yüzyılın ikinci yarısında etkisini yitirmeye başlaması, onun kabahati olarak görülmemelidir.³⁵⁹ Çünkü unutulmamalıdır ki Adorno'nun olumsuzlayıcı düşünce yöntemi, merkeze hep eşit uzaklıkta olma çabası, avangard üzerine düşünürken de doğal olarak korunmaktadır. Zaten bunun aksi olması düşünülemezdi. Dolayısıyla Adorno'nun avangard harekete olumsuzlayıcı bakışı da tepkileri de kendi düşünce kategorisi dahilinde 'çelişki' teşkil etmez. Çelişki tabiri burada kasıtlı olarak kullanılmıştır. Negatif diyalektik yordam hatırlanırsa, bu anlamıyla çelişki, onun için asıl çelişki olmayacaktır. Bu bakımdan Adorno, modern sanatın yapmakta olduğundan başkaca bir şey yapmaz aslında. Onun yaptığı, Hegelci diyalektiği bir adım ileriye taşıyarak, spekülative düşünce aracılığıyla bir soyutlamaya ulaşmaktır. Soyutlama ise, ister istemez bir uğrak olarak bile olsa çelişkiye ihtiyaç duyar. Adorno'nun avangarda dair bulduğu en yüce taraf ise sanattaki bu çelişki uğrağını ortaya çıkarabilmedeki gücüdür.

Adorno gibi Benjamin de avangardın dönüştürücü gücündeki devrimci ruhu hissetmiştir. Hatta Benjamin, Adorno'ya kıyasla avangard ile daha da duygusal bir ilişki içindedir. Özellikle Benjamin'in gerçeküstücülüğün avangardist yapısının büyümesine kapılması, kendisini de bu alanda denemeler yapmaya iter. Ne var ki Benjamin, avangardist hareketlerin gelişimini, kendi içindeki dönüşümünü, tüm sanat kurumuna bir başkaldırıya varan ilerleyişini takip edebilmekte Adorno kadar şanslı olamamıştır. Adorno'nun da bu anlamda çok fazla şanslı olduğu söylenemez. Yine de ölüm yılı olan 1969'a kadar, avangardist hareketlerin gelişimini izleme fırsatı bulabilmiştir. Buradan itibaren, avangardın bahsi geçen dönemsel değişikliklerine, dönüşümlerine, sanatsal bir hareket olarak durduğu yere bakılabilir.

³⁵⁹ Adorno'ya bu konuyla ilgili yöneltilen eleştiriler arasında başlıcası *Avangard Kuramı*'nin yazarı Peter Bürger tarafından yapılmıştır. Bürger, Adorno'nun genel anlamda modern sanata, özelde ise avangarda bakışını çoklukla olumlamasına rağmen, kimi yerlerde Adorno'nun avangardın bazı yönlerini görmekte, hissetmekte eksiklikleri olduğunu ifade eder. Bürger'in Adorno'ya dair olumlamaları ve itirazları, bölümün ilerleyen kısımlarında ayrıntılandırılacaktır.

Avangard Kuramı kitabının yazarı Peter Bürger, avangard hareket içindeki dönemsel değişimleri, farklılıkları, biçim değiştirmeleri iki temel kategori üzerinden değerlendirir: Dada ve gerçeküstücülüğü imleyen tarihsel avangardist hareketler ve pop-art, fluxus, kavramsal-sanat gibi oluşumları içeren ikinci kuşak avangard hareketler. Bu kısımda da bu dönemsel ayırım takip edilecektir. Bürger avangard hareketlerin tarihçesini aşağıda alıntılanıldığı biçimiyle aktarır.

“Burada kullanılan ‘tarihsel avangard hareketleri’ kavramı, öncelikle dadaizm ile sürrealizmin erken dönemine atıfta bulunur; ama aynı ölçüde, Ekim Devrimi sonrası Rus avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Aynı şey, somut incelemelerle ortaya çıkarılması gereken birtakım kısıtlamalarla, İtalyan fütürizmi ile Alman ekspresyonizmi için de geçerlidir.”³⁶⁰

Bürger avangard kuramını daha ziyade, tarihsel avangard olarak adlandırdığı döneme yönelen bakışı üzerinde yapılandırır. Söz konusu dönem, Adorno’nun avangard terimini kullandığı zamanlarda kast ettiği döneme denk düştüğü için, burada Bürger’in çalışmasından hareket etmek yol gösterici olacaktır.

Avangard, hiç kuşkusuz, ilk çıkışı itibariyle burjuva toplumuna ve onun tahakkümü altındaki sanat anlayışına karşı bir direnç olarak belirmiştir. Avangardın belirimi ile beraber sanat içinden sanata yönelen bir eleştiri vücut bulmaya başlamıştır. Avangardın en radikal hareketlerinden olan dadaizm sanatın özeleştirisi evresini açmış ve bununla beraber artık sadece kendisinden önceki sanat anlayışlarına değil, bir kurum olarak sanatın kendisine de eleştiri sunma boyutunu kazanmıştır.³⁶¹

³⁶⁰ BÜRGER, Peter, *Avangard Kuramı*, Çev: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 55.

³⁶¹ A.g.k., s. 62.

Avangardın sanatsal gücü bir yana toplumsal gücü de burada yatmaktadır. Sanat, bu haliyle toplumsal bir özeleştirici sistemi biçimini almaya başlar. Avangard böylelikle dışavurumculuğun ortaya koyduğu sanatsal derdi, bir katman daha toplumsallaştırarak onun bir adım önüne geçmeyi başarmıştır. Dadaist hareketler, toplumsala yönelik bu vurguyu belirginleştirmede önemli bir yerde durur.

Dada hareketleri Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde küçük toplulukların oluşması şeklinde yayılmaya başlamıştır. Dada hareketi, 1916 yılında savaş boyunca tarafsız kalan İsviçre'de belirgin bir yükseliş göstermeye başlamıştı. Zürih, siyasal ve toplumsal bakımdan farklı deneyimleri yaşamış sanatçıların kolaylıkla bir araya gelebileceği bir yer olma özelliğini taşıyordu. Zürih'teki Dada hareketi, bu özellikleriyle Almanya'daki öncü sanatçıları da etkiliyordu. Hans Richter, Christian Schad, Richard Huelsenbech gibi Alman sanatçılar Zürih'teki Dada hareketini Berlin'e de taşımak istediler. 1918 yılında Georg Grosz, Georg Schrimpf, Hannah Höch, John Heartfield gibi sanatçılar Club Dada etrafında birleşerek Berlin Dada hareketinin başlamasını sağladılar.

Ancak Berlin'deki sanatçılar Zürih ekolünden aldıkları anti-sanat fikrini, iktidara da yönelterek bir anti-otorite anlayışıyla birleştirdiler. Dada hareketi zaten özü itibarıyla bir anti-otorite fikri taşımaktadır. Bununla beraber, Berlin Dada bu anlayışı içinde bulunduğu Cumhuriyete de yöneltmiş ve Weimar iktidarının da eleştirisine dönüştürmüştür. Berlin Dada'nın imgeleri parçalayan, kutsal sayılan değerleri yıkan ve neden-sonuç ilişkisini izleyiciye kaybettirmeye çalışan anlayışı *Neue Sachlichkeit* sanatçıları da kısa sürede etkisine aldı. Ancak Dada'nın ruhuna ilişkin bu yıkıcılık anlayışı içe dönük bir yıkıcılığa dönüşerek gruptan kopmalara neden oldu. Grosz, Herzfelde ve Heartfield gibi isimler Berlin Dada'yı terk ettiler ancak burada edindikleri Dada deneyimi *Neue Sachlichkeit* resminde içkin bir halde kendini hissettirdi.³⁶²

³⁶² KOLB, Eberhard, *Kritische Grafik in der Weimarer Zeit*, s.2-3.

Dadacılar, radikal sol ile bağlantılarına rağmen, sanatı bir esinlenme biçimi ya da özel bir ruh durumuna ulaşmanın bir yolu olarak gören Alman dışavurumcu anlayışın mistik yönlerini küçümsemişlerdir. Bu nedenle Dadacılar, artık, kendilerini sanat yapan bir topluluktan ziyade, kışkırtıcı sergiler düzenleyerek, sanatı yitime uğratmayı hedefleyen radikal bir grup olarak tanımlamışlardır.³⁶³ Dada hareketinin ortaya çıkışında en önemli figürlerden biri kuşkusuz Marcel Duchamp'dır. Duchamp, dada hareketinin en önemli özelliklerinden biri olan çeşitliliği artırmak ve hakim sanata, modern denemeler üzerinden karşı çıkmak bakımından son derece verimli bir alan açmıştır. Onun ve çevresindekilerin açtığı alan o denli etkili olmuştur ki sanatın sınırları, toplumsal hareketin sınırlarına dek dayanmıştır. Sanatın içinden sanata karşı çıkış gibi görünen yapılar artık, sanatsal hareketler olmakla kalmayıp, bolca siyasi gönderme içeren toplumsal tepki hareketlerine dönüşmüşlerdir. Özellikle Duchamp'ın durmaksızın yeniliklere yönelen, araştırmacı, deneysel ve huzursuz ruhu bu dönüşüme ivme kazandırmada etkili olmuştur.

Duchamp'ın ilerideki çalışmalarına da temel teşkil edecek denemelerinden biri olan, *3 Standart Stopaj* adlı 1913 yılında oluşturduğu yapıtı ilginç bir sanatsal deney olarak anılabilir. Birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre uzunluktan tualin üzerine bırakan Duchamp, bunları düştükleri düzensiz biçimde olduğu gibi tuale sabitlemiştir. Daha sonra Duchamp bu iplikleri kendi yaptırmış olduğu bir kutuya metal metre ölçüsü için gösterilen bir dikkatle yerleştirmiş,³⁶⁴ Böylece, sanatçı, insanların günlük yaşantılarında kullandıkları ve kendi belirleyicisi oldukları ölçüleri tartışılır hale getirmiştir. Burada metrik sistemde belirlenen değişmez ölçünün sorgulanması ışığında, sanatın ölçüp biçilirliği konusu tartışmaya açılmıştır.

Duchamp'ın işleri yukarıdakine benzer şekilde, git gide günlük yaşantıda kullanılan nesnelere birer sanat ürünü olarak sunulması çizgisine doğru ilerlemiştir. Bunların içinden en çok dikkat çeken ve bu nedenle en bilinen olanı, kendisinden iş bekleyen bir sergiye, "R. Mutt" imzasını kenarına ilişitirerek gönderdiği pisuardır.

³⁶³ CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 46.

³⁶⁴ LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan – Sadi Öziş, Remzi Yayınevi, İstanbul, 2004, s.132.

Duchamp bu eylemiyle, günlük yaşantıda kullanılan nesnelere sanat ürünü olarak kurmakla kalmamış, seri üretim dolayımı içindeki nesnelere işlevini de sorgular bir edim ortaya koymuştur. Duchamp'ın bu provakatif edimi, sanatçının özne olarak durduğu yerdeki bireysel üretim kategorisini değillemiştir.

“Avangardların buna yönelik tepkisi, en uç tezahürlerinde, sanatsal üretim öznesini kolektif hale getirmek değil, bireysel yaratım kategorisini radikal şekilde olumsuzlamak olmuştur. Duchamp 1913'te seri üretim nesnelere (bir pisuar, bir şişe süzđüsü) imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisini olumsuzlamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provakasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular.”³⁶⁵

Böylelikle tarihsel avangard ya da başka bir söyleyişle birinci kuşak avangard hareketlerle birlikte, sanatın burjuva toplumundaki özerklik statüsüne ve aynı zamanda sanat eserinin bağımlı olduğu dağıtım aygıtına yönelik bir karşı çıkış söz konusu olmuştur. Avangard hareket, sanatı hayat pratiği ile tekrar birleştirme amacını güder. Bürger, özellikle, sanatın özerklik statüsünün ortadan kaldırılmasına yönelik çabaları önemser.

Özerk sanat burjuva toplumunun gelişimiyle koşut olarak yerleşmiştir. Özerklik en başta sanata ait sistemin işlev tarzına tekabül eder. Toplumsal amaca hizmet etme talebi karşısında sanatın kendine atfettiği bir bağımsızlık olgusu söz konusudur.³⁶⁶ Fakat burjuva toplumunda sanatın özerk statüsü, genel toplumsal gelişmenin koşullarının bir sonucu olarak belirlediği için hiç de öyle mutlak değildir, çünkü

³⁶⁵ BÜRGER, Peter, *Avangard Kuramı*, s. 107-108.

³⁶⁶ A.g.k., s. 66.

toplumsal otorite, her ne zaman sanatı hizmetine almak istese bu özerklik meselesi tekrar sorgulanır hale gelir.³⁶⁷

Bürger avangardın, sanatın özerklik meselesini sorgulamasını Benjamin'in aura'nın yitimi kategorisi üzerinden ele alır. Benjamin'e göre, avangardlar, özellikle de dadaistler sinemanın bile keşfinden önce resim sanatının araçlarıyla sinemadakine benzer etkiler yaratmaya çalışmıştır. Asıl amaçladıkları, eserlerin ticari değerini artırmak değil, onların birer tefekkür konusu olmasının olanaklılığını kapatabilmektir. Böylece yapıtlarının aura'sını acımasızca yok etmeyi deneyerek, yeniden üretimin utanç verici damgasını yapıtlara vurmayı hedeflemişlerdir.³⁶⁸ Bürger Benjamin'i, ortaya koyduğu bu önermeyi sonradan materyalist bir kategoriye yerleştirmeye çalışması nedeniyle eleştirir. Benzer bir eleştiri, Adorno tarafından da yapılmıştır. Fakat Benjamin'in dadacılara bakışında asıl yüceltici bulduğu unsur, teknolojinin olanaklarının kullanılarak aura'sız bir sanata ulaşmalarındaki sanatsal 'teknik' edimdir, teknolojik anlamdaki teknik değil. Adorno'nun sanayi tekniğindeki ilerleme ile sanat tekniğindeki ilerlemeyi bir karşıtlık içinde ele aldığına işaret eden Bürger, bu noktayı görmüş olmalıydı.

Bürger, avangardın estetik kuram açısından taşıdığı önemi ortaya çıkaran kişinin Adorno olduğunu ifade eder. Buna karşın, Adorno'nun sadece yeni eser tipi üzerinde durduğunu, fakat avangard hareketlerin sanatı hayat pratiğine dahil etme amaçlarına değinmediğini ileri sürer:

“Böylelikle avangard, çağa uygun tek sanat tipi haline gelir. Avangard hareketlerinin uzun vadeli amaçlarının gerçekten de başarısızlığa uğramış olduğu düşünülebilirse, bu görüşte doğruluk payı vardır. Bu görüşün yanlışlığıysa, söz konusu başarısızlığın belli sonuçlar doğurmuş olmasından kaynaklanır. Tarihsel avangard hareketleri sanat kurumunu yıkamadı, ama her hangi bir sanat ekolünün evrensel geçerlilik iddiasıyla ortaya çıkma imkanını ortadan kaldırdı.”³⁶⁹

³⁶⁷ A.g.k., s. 67.

³⁶⁸ A.g.k., s 74.

³⁶⁹ A.g.k., s. 163.

Bürger'in iddialarının temelinde eksik bir okumanın bulunduğu gözlenmektedir. Adorno politik avangard ile estetik avangard arasında açık bir ayrım güder. Adorno'nun tikel sanat eseri ile –izm'ler karşılaştırmasında, avangardın özellikle de politik avangardı kurumsallaşmaya karşın en gelişkin bir hareket olarak kabul ettiği görülebilir.³⁷⁰ Adorno için dada daha ziyade politik avangard içinde yer alırken, gerçeküstücülük estetik avangardın bir temsilcisi olarak durur. Her ikisi de kendi kategorileri içinde oldukça değerli sayılır, Adorno'ya göre. Ancak estetik avangardın, bir estetik kuramcısı olarak Adorno için, daha çok üzerine söz söylemeye ihtiyaç duyulan alan olduğu ise bir gerçektir.

Adorno dadaistlerin, her bir sanatsal manifestonun bilinçli ya da bilinçsizce varsaymakta olduğu sanatsal tarafsızlığın imkansızlığı iddiasına saldırılarını manidar bulur. Dadaistler bu varsayımı feshederek sanatın sanattan ancak bu şekilde arındırılabilceğini bir tavır olarak ortaya koyarlar. Adorno'ya göre, bu başarıyı estetik alanında daha ileriye götüren ise gerçeküstücülük olmuştur. Gerçeküstücüler yabancılaşmanın yabancılığına sadece kendi içinde bir araştırma ile ifade ederler. Sanat yapıtı ancak kendi kendisini tarafsız kılabilir.³⁷¹

Dolayısıyla Adorno'nun anladığı anlamıyla özerk sanat, toplumsal değil, piyasadan ve kitle kültürünün dolayımından bağımsız olabilen sanattır. Onun yandaşı olduğu 'sanat olarak sanat', yüksek sanat, nesnel ile öznel arasındaki diyalektik bakımından özgür sanat olabilmiştir. Dadacıların, gerçeküstücülerin, Picasso'nun, Schönberg'in ve Beckett'in sanatının başarısı burada yatmaktadır.

Adorno'yu avangardın özgürleştirici yanına götüren en önemli teknik kullanımlardan biri montaj edimidir. Gerçeküstücülerin kolajları, montajları rüyalardan, biliçdışının öğelerinden aşkın halde kurulurlar. Adorno, gerçeküstücülüğü psikolojik rüya kuramına indirgemek istemez.³⁷² Gerçeküstücükte bilinçdiği öğeler kolaj ve montaj yoluyla dolayımlandırılır. Aynı, Proust'taki,

³⁷⁰ ADORNO, Theodor, **Aesthetic Theory**, s.24-25.

³⁷¹ A.g.k., s. 30.

³⁷² ADORNO, Theodor, **Edebiyat Yazıları**, s. 109.

Bergson'daki geçmiş anın ancak bellek yoluyla dolayım lanabileceği gibi. Burada montaj, belleğin taşıdığı işlevi görür. Tekil nesne, tekil sanat yapıtında tekrar nesneleşir.

Gerçeküstücü kurgular, diyor Adorno, rüyalara benzerler ama bu sadece bir benzerlikten ibarettir, daha ötesine işaret etmez. Bu kurgular alışılmış mantığı ve empirik varoluşun oyun kurallarını geçersiz kılarlar, fakat bunu yaparken bağlamından koparılmış tekil nesnelere saygılı kalırlar. Böylelikle onların bütün içeriğini, özellikle de insani içeriklerini nesnenin biçimine yaklaştırırlar. Oysa rüyalarda nesnelere dünyası, sanatın kendi temellerini sarsan gerçeküstücülükteki kadar gerçek olarak sunulmaz.³⁷³

Adorno yine de Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da oluşan durum karşısında, gerçeküstücü şokların dahi gücünü yitirdiğini ifade eder. Bu nedenle gerçeküstücülüğün kavramsallaşma boyutundaki önemi onun psikolojisinde değil sanatsallığında ortaya konulabilir. Böylelikle Adorno tarafından, gerçeküstücülüğün sanatsal başarısını yaratan, montajı model alan biçimi olarak belirlenir. Gerçeküstücü şiirde imgelerin birbirinden kopuk tarzda ard arda eklenmesi montaj niteliğini taşıırken, resim sanatının özgün örneklerinde de benzer montaj motifleri taşınmaktadır. Montaj, Adorno'nun tanımıyla, geçmişe ait imgeleri yeni bir gerçeklikte tekrar kurgular.

“Gerçeküstücülüğün nesnelere dünyasına ilişkin illüstrasyonlara kattığı, çocukluğumuza ait olan ama yitirmiş bulduğumuz şeydir: Çocukken baktığımız, daha o zamandan eskimiş bulunan resimli dergiler, şimdi gerçeküstücü görüntülerin yaptığı gibi, yerlerinden fırlayıp üstümüze atılmış olmalıdır. Bunun öznel yanı montaj edimidendir: Tam da o eski algılara benzeyen algılar üretmeye çalışır montaj – belki boşuna çabalamış olur, ama niyeti açıkça budur.”³⁷⁴

³⁷³ A.g.k., s.110.

³⁷⁴ A.g.k., s. 111.

Adorno, avangard sanattaki montaj edimine devrimci bir nitelik yükler. Montaja dayalı sanat eserinin belirleyici özelliği bir yanılsama (*Schein*) yaratmıyor olmasıdır. Montajın parçaları, realist eserde olduğunun aksine, artık gerçekliğin göstergelerini değil, ta kendisini vermektedir.³⁷⁵ Adorno, montajın gerçeklikle ilişkisine böylelikle hem estetik hem de siyasal bir kategori yüklemiş olur. Onun örneğini verdiği tüm sanatlar için montaj bu gerçeklik kategorisini devrimci biçimde açığa çıkarmaktadır. Özellikle de resim, müzik, şiir ve roman yanılsamadan kurtarılarak özgürleştirici bir boyuta ulaşabilmektedir. Adorno'nun estetik kategorisinde, gerçek sanat eseri bu nitelikleri taşıyan sanat yapıtına tekabül eder. Fakat, öte yandan, Adorno, montaj ediminin belki de en etkili ve rahatça kullanılmakta olduğu fotoğraf ve sinema söz konusu olduğunda, bu görüşünü sürdürmekten yana bir tavır ortaya koymaz. Adorno, fotoğrafı ve özellikle de sinemayı, sanatsal türler olarak görmekten ziyade, kültür endüstrisinin ticari uzantıları olarak ele almayı seçer. Ancak Adorno'nun savunucusu olduğu avangard sanatsal hareketler, onun hayatta olduğu dönemde dahi bu alanlarda da hem de montaj ilkesini ön plana çıkararak etkili olmuşlardır. Adorno ne yazık ki, montaj ediminin sinemadaki devrimci niteliğini öne çıkarmayı tercih etmemiştir.

³⁷⁵ ADORNO, Theodor, **Aesthetic Theory**, s. 232.

4.1.3. Fotoğraf ve Sinemaya Bakış

Fotoğraf ve sinemanın gerçekliği aktarma biçimleri ve bu bağlamda sanatsallıkları bugün dahi halen sorgulanır durumdadır. Aynı tartışmanın Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından geride bırakılan yüzyılın ilk yarısında değinilmeden geçilmesi düşünülemezdi. Özellikle Benjamin ile Adorno'ya bakıldığında, her ikisi de gerek kendi kuramsal çalışmalarında gerekse aralarındaki yazışmalarda, söz konusu tartışmaya kayda değer bir yer vermişlerdir. Fotoğrafın icadı ve bunu takip eder biçimde sinemanın ortaya çıkışı karşısında Benjamin'in duymuş olduğu heyecanı Adorno'da bulmak mümkün görünmemektedir.

Benjamin, “Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı makalesinde, fotoğraf ve sinemada beliren teknolojik ilerlemenin etkisini olumlu biçimde değerlendiriyordu. Benjamin'in öne çıkardıkları, teknolojik olanaklılıkların sanat tekniğinde yarattığı değişimlerden ibaret olmayıp, sanatın gerçeklik kategorisinin teknik olanaklarla geliştirilmesinden kaynaklanan edimlerdi. Böylelikle Benjamin tarafından fotoğraf aygıtı ve kamera insan gözünün ulaşmakta yetersiz kaldığı yeni bir gerçekliğe ulaşmasını sağlamaktaydı. Bu teknik ilerleme, Benjamin için, aura'sız bir sanat yapıtına ulaşılmada önemli bir materyalist kategori olarak görülüyordu.³⁷⁶

Adorno için ise, sorunun özü ne teknolojik ilerlemenin sanata katkısı ne de sanat tekniğindeki dönüşümlere etkisidir. Adorno sorunu sanayi tekniği ile sanat tekniği arasındaki bir diyalektik bakımından değil, kitle kültürü ve kültür endüstrisi kavramları üzerinden değerlendirir. Bu doğrultuda düşünürün en sert eleştirisi, sinema ile kültür endüstrisi arasındaki ilişkiye yönelmektedir. Konuyla ilgili ilk söylenmesi gereken, Adorno'nun her şeyden önce, sinemayı bir sanat türü olarak değil, eğlence kültürünün bir ürünü olarak gördüğü gerçeğidir. Günümüzde dahi halen, sinemanın sanatsallığı meselesi tartışmalı bir konudur. Tartışmalardan hareketle, “sanatsal sinema” ile “endüstriyel sinema” arasında yapılan bir ayrım

³⁷⁶ Benjamin'den burada aktarılan görüşler, çalışmanın “Benjamin ve Sanat Yapıtı” kısmında daha geniş bir biçimde ele alınmıştır.

hakim kılınmıştır. Buna karşın, söz konusu ayırım dahi sinemanın tam anlamıyla bir sanat türü olarak görülüp görülemeyeceğine dair soru işaretlerini ortadan kaldırmada yeterli olmaz. Öyleyse, sinemayı sanat olarak görenlerin dayandıkları temelleri ve öte yandan Adorno'nun sinemayı bir sanat türü olarak kabul etmemesinin nedenleri ortaya konulmalıdır.

Adorno'nun da çağdaşı olan ve sinemanın bir sanat türü olarak kurulmasının en önemli kuramcılarında biri olan André Bazin, bu türün sanatsallığı meselesini gerçeklik üzerinden ele alır. Bazin'in sanatsal gerçekliğe yaklaşımında ilk hareket noktası fotoğraftır. Fotoğrafın gücü resimden farklı nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanır. Bunun nedeni, doğru gerçekçilik anlayışının ancak somut biçimde ifade edilebileceğini, sahte gerçekçiliğin ise sadece bir göz aldanması olabileceği görüşünün temel alınmasıdır. Buradan hareketle Bazin, perspektifin, batı resminin ilk günahı olduğunu ifade eder. Ressam ne denli yetenekli olursa olsun, ortaya koyduğu iş, mekanik yeniden üretimin olanaklarının sağladıkları kadar doyurucu olamayacaktır.³⁷⁷

Bazin, bu doğrultuda sadece fotoğrafın, nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabileceğine vurgu yapar. Onun gerçekçilik anlayışında, fotografik görüntü, nesnenin kendisidir. Nesne, uzamdan ve zamandan soyutlanmıştır, fakat o artık nesnenin bir yeniden üretimi olmaktan çok, modelin kendisidir.³⁷⁸ Yani ona göre yeniden üretilen, nesnenin kendisi değil, nesnenin gerçekliğidir. Sinemanın icadı ile, fotografik görüntü, hareket kazanarak, gerçeklik bir katman daha ileriye götürülür.

Bazin, anlamın kaydedilmesinde ve aktarılmasında soyutlamanın karşısındadır. Dışavurumcu resim ve elbette sinema, onun için olumlu bir gönderime sahip değildir. Bazin'in gerçekçilik anlayışına göre, psikolojik algılamada gerçekçilik, yeniden üretimin doğruluğunda değil, izleyicinin yeniden üretimin çıkış noktası üzerindeki inancına bağlıdır. Film, sadece nesnenin kendisini değil, onun uzamını da kaydeder.

³⁷⁷ BAZIN, André, **Sinema Nedir?**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2007, s. 18.

³⁷⁸ A.g.k.; s. 19.

Dolayısıyla Bazin’de sinemanın hammaddesi gerçekliğin kendisi değil, onun selüloit üzerindeki izleridir. Film sanatı ise sanatçının bu izlerle yaptığı iş olarak tanımını bulur, çünkü gerçekliğin kendisine ancak bu izlerle ulaşılabilir.

Bazin’in sanattaki gerçekçilik ile doğadaki gerçekçilik üzerinden yapmış olduğu değerlendirmeler, onu Benjamin’in aura’sız bir sanat yapıtına ulaşmada fotoğrafın önemine yüklediği anlama yaklaşıyormuş izlenimi bıraksa da, aslında onun görüşünün benzeştiği gerçekçilik anlayışı Lukács’ın ‘organik’ sanat yapıtında gördüğü gerçekçilik anlayışdır. Öte yandan Adorno’nun ‘organik’, yani gerçekçi bir sanat yapıtından ziyade organik olmayan sanat yapıtından yana tavır almış olduğu düşünülecek olursa, onun Bazin’in fikirlerine ilk itirazı, bu gerçekçilik meselesi üzerinden olacaktır. Dolayısıyla, henüz kitlenin beğenisi, eğlence tarzı, kitlesel haz gibi kategoriler açılmadan önce bile Adorno için, sinemanın gerçekçilik ilkesi üzerinden ona itiraz etmesi kaçınılmazdır. Sinema, kitlesel tüketime dahil olmazdan önce bile Adorno için sanatsallık içeren öğeler taşımaktan uzaktır. Bunun yanı sıra Adorno, sinemadaki gerçeklik olgusunun psikolojik bakımdan temellendirilmesine de pek önem atfetmez. Psikolojik etki gerçeklikten ziyade yanılsamayı kuruyor gibidir. Fakat sanatın diğer türlerinde olduğu gibi sinemada da yapıt ile zihin arasında algısal bir bağ mevcuttur.

Bazin gibi sinemanın sanatsallığına vurgu yapan diğer bir kuramcı olan Rudolf Arnheim, sinemadaki gerçeklik meselesine algı düzeyi üzerinden yaklaşır. Arnheim, “Sanat Olarak Film” başlıklı çalışmasında sanatın işlevini doğa ile insan arasındaki zihinsel bağı kurmak olarak belirler. Sanatçı ise, gerçekliği temsil etmeli ve temsil ettiği şey ile izleyicisini etkisi altına alabilmelidir. Bazin’den farklı olarak Arnheim, sinemanın kendi başına gerçeklik taşımayan elemanlar ile iş gördüğünü ileri sürer. Fakat sinema, gerçekliği üretmek yerine daha önemli bir başarıya ulaşır ve gerçekliği temsil edebilir.³⁷⁹ Sinema zihin algısındaki yanılsamaları kullanabilme özelliği uyarınca fotoğrafa göre üstünlük sahibidir. Arnheim bu noktaya temas ederken gözün psikolojik algılama işlevini inceler ve görüntünün ortaya çıkma koşullarını araştırır.

³⁷⁹ ANDREW, J. Dudley, **Sinema Kuramları**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2007, s. 36.

Onun verdiği örneğe göre, nesnenin kenarı göze yaklaştırıldığı zaman bir dikdörtgen görülür; tablodaki retina görüntüsünün ikizkenar yamuk olması gerçeğine rağmen insan beyni bunu düzeltme eğilimindedir. Böylelikle görüntü, retina algılamasının bir sonucu değil, aslında algılama, bağ kurma ve hafıza oluşumlarının bir toplamıdır. Zihindeki işleyişler, görüntüyü gözün ilk algıladığı halinden daha iyi bir şekilde algılanmasını sağlar. Nesnelere, bizim onlardan uzaklığımızın kare kökü oranında küçülürler. Ancak bu, iki boyutlu bir nesne olan fotoğraf tarafından yansıtılamaz, öte yandan sinema ise bu duyguyu temsil edebilme olanağına sahiptir.³⁸⁰

Arnheim'in sinemasal efektler olarak tanımladığı ışık, renk, hareket, kurgu ve kompozisyon, bir sanatçı tarafından etkileyici olarak biçimlendirildiği zaman, sinema bir sanat haline gelebilir. Ona göre, film, dünyayı simgeleyebildiği ölçüde sanat olabilir. Dolayısıyla Arnheim, sinemasal formları gerçeklik etkisi yaratacak biçimde izleyiciye aktarabilecek saf biçimin sanatçı tarafından oluşturulabileceğini, bunun dışındaki her hangi bir sinema çalışmasının sanatsallığından söz edilemeyeceğini düşünür.³⁸¹ Arnheim'a göre, sanat olarak sinema en üst noktasına 1920'lerde ulaşmıştır. Bu dönemde sinemasal deneyler ortaya koyan sanatçılar, dünyayı gözün en iyi algılayabileceği biçimi kurmayı başarmışlardır. Fakat 30'lu yıllardan itibaren beliren ve etkisini artıran sesli sinema, filmin sanatsal olanaklarını kısıtlamaya başlamıştır.

Organizmadaki her hangi bir bozulma vücudun tümüne yayılır diye düşünüyor Arnheim. Aynı bunun gibi, sesin sinemaya katılması ile sanatsal etki zedelenmiştir. Saf biçimi parçalayan sesli görüntü, tiyatroya bir geri dönüş olmuş ve görüntünün gerçekliğin temsili olabilme koşulunu ortadan kaldırmıştır.³⁸² İlginç bir şekilde, Benjamin ve Adorno da sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişi temkinle karşılamışlardır. Arnheim'in biçimci gerçeklik anlayışı ile Adorno'nun kuramı arasında bir yakınlık kurmak pek mümkün değildir. Buna karşın, Arnheim'in sesli

³⁸⁰ A.g.k., s 37.

³⁸¹ A.g.k., s. 40.

³⁸² A.g.k., s. 42.

sinemaya geçilmesi ile birlikte sanatsallığın yitirilmesine dair görüşü, Adorno'daki sinemanın şeyleştirilmesi fikrine denk düşmektedir.

Adorno müzikteki teknik gelişim ile sinemadaki teknik gelişim arasında bir karşıtlık ilişkisi görür. Ona göre, Schönberg'in müziği ile bir Amerikan filmi aynı anda ifade edebilecek bir ortak terim bulunabilmiş değildir. İki tür arasındaki ayrımı en iyi ifade eden, bunların alımlayıcısıdır. Sinema salonunda kahkahalar atan alımlayıcı, Adorno için, ne güvenilir biri olabilir ne de bir devrimci; o yalnızca burjuva sadizmiyle doldurulmuş biridir.³⁸³ Bu görüşüyle Adorno'nun sinemaya veya sinema izleyicisine Benjamin kadar umutla bakmadığı görülmektedir. Benjamin sinema, özellikle de sessiz sinema aracılığıyla aura'sız bir sanata ulaşılabileceğini düşünürken, Adorno konuyu düşük beğeniye seslenen sanat ile yüksek sanat arasındaki ayrım üzerinden ele alır. Schönberg ve Kafka'nın aura oluşturmayan, yabancılaşmayı giderme iddiası taşımayan sanatı söz konusu olduğunda, sinemanın yaratabileceği etkilere yönelik hiçbir hesabı tutmayacaktır. Fakat Adorno bu düşüncesini, sinema yapıtına bakarak değil, yapıtı alımlayan kitleye bakarak kurar. Aslında onun müzik sosyolojisi açısından bakılırsa, orada kategorileştirdiği dinleyici tipleri ve bunların sınıfsallığına yapılan vurgular, sinemaya da böyle bakmasını anlamlı kılıyor. Ancak buna karşın, Adorno'dan yine de sinema türünün doğasına, farklı sinema biçimleri arasındaki ayrımlara ve teknolojik anlamda değil ama sanatsal anlamda sinema tekniğine yönelen bir inceleme beklenebilirdi. Tüm bunların ışığında Adorno'nun müziğe, edebiyata bakışındaki inceliği sinema türünden esirgemiş olduğu kolaylıkla söylenebilir.

Adorno, diğer taraftan, resimdeki ve plastik sanatlardaki montaj edimini hem de ona devrimci bir nitelik yükleyerek olumlarken, aynı olumlayıcı tavrı sinemadaki montaj ediminden yana kullanmaktan imtina eder. Dadaistlerin, montajlarını ve kolajlarını sanattaki yanılsama etkisini yitime uğratması sebebiyle kabullenen ve öne çıkaran Adorno, sinemadaki montajın bu etkiyi sağlayamayacağına inanıyor olmalıdır. Bunun nedeni şu olsa gerek; Adorno sinemanın her hangi bir sanatsal

³⁸³ ADORNO, Theodor, Walter Benjamin'e Mektuplar-II, **Estetik ve Politika**, s. 254.

ediminin dönüştürücülüğünden değil, sinema izleyicisinin, özellikle de ait olduğu burjuva sınıfına sıkı sıkıya bağlılığından dolayı dönüştürülemezliğine dair bir umutsuzluk içerisindedir. Halbuki devrimci anlamda dahi bu dönüştürücülük iddiasını taşıyan ve hatta Adorno'nun kast ettiği biçimiyle olmasa bile, diyalektik temellere dayanan bir sinema anlayışı da yirminci yüzyılın başlarından beri yok değildir. Böyle bir sinemaya Rus yönetmen ve sinema kuramcısı Sergei Eisenstein örnek gösterilebilir.

Eisenstein'in sinemaya bakışı da diğer sanatlarla bir bağ içindedir. Müzik, evrendeki tüm alçalıp yükselmeleri uyum oluşturana kadar düzenler. Eisenstein aynı şeyi sinema için ister. Söz konusu düzenleme, gerçekliğin 'amaç' doğrultusunda yeniden inşa edilip yorumlanması ile yapılabilir.³⁸⁴ Eisenstein'in sinemada elde etmek istediği duyguyu uzun çekimlerin vermesi mümkün değildir. O, birbirine karşıt etkileri bir arada tutup, izleyici üzerinde etki oluşturmayı amaçlar, çünkü çekimi film üretiminde yalnızca teknik bir basamak olarak görür. Öte yandan bir şok veya bir etkinlik, zihin ile madde arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilir. Ancak bu etkinlikler başlı başına sinemayı oluşturmak için yeterli görülmezler. Bunları anlamlı biçimde bir araya getirmek yani bir 'kurgu'ya ulaşmak gereklidir.

Sinemadaki diyalektik işletimin ve bu yolla elde edilmeye çalışan bir gerçekliğin Adorno estetiği açısından kabul görmesi pek mümkün görünmemektedir. Öncelikle şu belirtilmelidir ki, burada aktarılan biçimiyle diyalektiğin işletimi onun olumsuzladığı bir diyalektik anlayışa tekabül eder. Bununla beraber, söz konusu yolla ulaşılmak istenilen sanatsal gerçeklik, Adorno'nun sanattan beklediği gerçeklik ile uyumsuzluk içindedir. Bu nedenlerle, Adorno'yu Eisensteinci sinemasal bir diyalektik anlayışın taraftarı olmamakla itham etmek, düşünöre haksızlık olacaktır. Onun karşısında olduğu 'organik' sanat yapıtının gerçekçilik formu, toplumsal gerçekçi edebiyat yapıtı ve her şeyden çok hangi sınıfa yönelirse yönelsin didaktik olma özelliği taşıyan bir sanat yapıtı, hangi nedenlere istinaden olumsuzlanıyorsa, aynı nitelikleri içeren bir sinema ürünü de farklı bir muameleye tabi olamayacaktır.

³⁸⁴ ANDREW, J. Dudley, **Sinema Kuramları**, s. 55.

Adorno, öyle veya böyle ortaya konulmuş, bir sinema yapıtını değil, fakat türün kendisinin dönüştürücü bir güçten yoksun olduğunu düşünmektedir. Benjamin'e yazdığı eleştirel mektubunda, film endüstrisinin kitlenin henüz gelişkin olmayan eğlence beğenisinden başka bir şeye hitap etmediğini ifade ediyor. Kapitalist toplumda kitle, yorgunluktan ve budalalaşmışlıktan dolayı henüz yüksek beğeni seviyesine ulaşamamıştır.³⁸⁵ Yani bir bakıma Adorno'nun derdi, sinema türünün seçkin bir kitleye ulaşamamasına yöneliktir. Sinemanın birey açısından taşıdığı olumlu nitelikleri varsa bile bunlar kitle tüketimi içinde heba olmaktadır. Adorno bunu, diğerlerine göre biraz daha önde kabul ettiği Chaplin sineması için de geçerli saymaktadır.

“Şarlo'nun filmleri üzerine derinlemesine bilgi edinebilmiş bir gericinin avant-garde sanattan yana biri olacak şekilde değişiklik geçireceği düşüncesi, akıl almaz bir romantikleştirme örneği olarak, beni çok şaşırttı. Çünkü, ben Kracauer'in en büyük yönetmen dediği bu yönetmeni *Modern Zamanlar*'dan sonra bile, ne *avant-garde* bir sanatçı sayıyorum, ne de Şarlo'nun yapıtındaki olumlu öğelerden herhangi birinin seyirci tarafından algılanabileceğini sanıyorum. Bu filmin nasıl izlendiğini, bu izlenişinin gerçekte ne anlama geldiğini görüp anlamak için sinema salonundaki seyircilerin kahkahalarına kulak vermek bile yeterli.”³⁸⁶

Görüldüğü gibi Adorno'nun sinemada en çok eleştirdiği, onun kitlesel tüketim döngüsüne girerek şeyleştirilmiş olmasıdır. Sinema, Adorno için kültür endüstrisinin en vahşi silahıdır. Kültür endüstrisinin yaptığı, müşterilerinin tepkilerine uyarlanmaktan çok onları imal etmektir. Kendisi de onlardan biriymiş gibi davranarak yapar bunu. Tüm bu uyarlanma süreci, Adorno tarafından, aslında bir ideoloji olarak görülür. Kültürel aygıt, çeşitli teknikleri kullanarak tam da sinemanın gerilim noktasında izleyiciye bir saldırı olarak yönelmektedir. Adorno'ya göre buna benzer bir şeyi sanatta daha önce yapan Wagner'di.³⁸⁷ Sinema da Wagner'in müziğinin büyüleme isteğinde olduğu gibi, şeyleşmeye karşı oluşacak direncin

³⁸⁵ ADORNO, Theodor, “Walter Benjamin'e Mektuplar-II”, *Estetik ve Politika*, s. 255.

³⁸⁶ A.g.m., s. 256.

³⁸⁷ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, s. 207.

kendisini şeyleştirir. Bu nedenle Adorno, filmleri soylulaştırmaya yönelik her çabayı eğreti bulur. “Film, sanat olmaya ne kadar özenirse o kadar sahteleşir”.³⁸⁸ Adorno’nun bu anlamda en çok karşı çıktığı, filmlerin sürekli bir biçim arayışı içinde olmasıdır. Oysa biçim arayışı ne endüstriden ne de endüstrinin ideolojisinden bağımsız olarak gerçekleşmemektedir. Sanattaki tüm biçim arayışlarının sahteliğe yöneldiği görüşünde olan Adorno’nun sinemadaki biçimsel gerçeklik anlayışına da karşı çıkması anlaşılır görünüyor. Schönberg, Kafka ve Beckett gibi sanatçılar ise bunun tam tersine biçimi sanattan sürekli arındırmaya çalışmışlardır.

Adorno’nun sinemayı gerek teknik özelliklerinden, gerek kitle kültürü ideolojisine bağımlılığından dolayı eleştiriyor olması onun kendi estetik kuramı içinde bir tutarlılık gösteriyor. Fakat, bu noktada belki de şu soru ortaya atılmalıdır: Adorno’nun sanatlarda olumladığı özellikleri barındıran ve bu amaca yönelik olarak iş gören bir sinema anlayışına ulaşmak olanaklı mıdır? Sinema tarihi açısından bakıldığında kimi dönemlerde beliren akımların, gerek ortaya çıkış nedenleriyle gerekse izleyicide bıraktıkları etkilerle, aslında Adorno’nun estetik kategorilerine çok da aykırı olmayacak bir anlayışa uzanabildikleri görülmektedir.

Endüstriyel sinemaya ve onun işleyiş biçimlerine karşı çıkan, sinemanın hakim formlarına eleştirel bir bakışla yaklaşan kimi akımların varlığından söz edilebilir. Bunların başında Fransız yönetmen Jean-Luc Godard’ın ismi anılabilir. Godard’ın sinemanın hakim kodlarını kırma eğilimi, sinemanın dilini dönüştürme çabası ve onun tüm kurallarına yönelik saldırısı ve buradan hareketle bir anti-sinema anlayışına uzanması, Adorno’nun müzikte, resimde, edebiyatta olumladığı sanat anlayışlarından hiç de uzak görünmemektedir.

Genellikle Fransız Yeni Dalga akımı ile birlikte anılan Godard, gerek ‘ticari sinema’nın gerekse ‘sanat sineması’nın alışılmış sınırlarını zorlayarak sinemanın mantığının ve tüm kurallarının sorgulanma dönemini açmıştır. Sinemada

³⁸⁸ A.g.k., s. 210.

avangarddan söz edilecekse eğer buna en uygun düşen kişi odur. Modern akımların sanata yönelttiği sorgulama ve yıkma işlevini Godard, sinemaya taşıyabilmiştir.

Godard'ın ilk dönem filmlerinde anlatısal ve dramatik yapı veri olarak alınmıştır fakat film karakterleri kullandıkları kodların, yanlış anlamaların kökenleri konusunda birbirlerine sürekli sorular sorarlar. Böylelikle Godard, bir sistem ya da biçim arayışına değil, fakat hakim sinematik sistemin sarsılmasını amaçlar. Ardından Godard, karakterler arasındaki iletişimden çok filmin temsil ettiği iletişim edimini sorgulamaya başlar. Filmin alışıldık akışını deforme ederek, izleyiciyi ve izleyicinin konumunu rahatsızlık yaratacak bir şekilde sarsmaya başlar. Godard'ın bu edimi neticesinde izleyici artık, yönetmenin seçtiği kodu kabul eden edilgen bir tüketici mi, yoksa yapıtın içindeki diyaloga katılan birisi mi olduğunu kendine sormak zorunda kalır.³⁸⁹ Godard'ın ortaya koyduğu bu sinema anlayışı sayesinde, aslında Adorno'nun şiddetle eleştirmiş olduğu kitle tüketicisinin konumu, benzer biçimde sarsıntıya uğratılmıştır. Bunun yanı sıra, Adorno, Hanns Eisler ile ortaya koyduğu film için müzik bestelemeye dair çalışmada, on iki ton tekniğinin, sinemada sekansı bütünleyici ve onun devamlılığını sarsıcı etkisine vurguda bulunuyor. On iki ton tekniği ile bestelenmiş parçalar, film sekansına oturtulduğunda, mekanik içeriği sarsabilir, sekansın matematiksel uyumunu, müziğin matematik uyumu ile yer değiştirmesini sağlayabilir.³⁹⁰ Godard'ın sinema anlayışı, müziğin değil, fakat sinemanın ifade biçimini dönüştürerek, tam da Adorno'nun işaret ettiği biçimiyle sekansların ani kesintiler ile uyumsuzluğunu göstermiş ve bunların bütünlüğünden yeni bir uyumluluk elde etmeyi başarabilmiştir.

Godard sinemasını temel alarak, Adorno'nun estetik kuramının bütününe bir eleştiri yöneltmek doğru olamayacaktır. Zaten burada amaçlanan bu değildir. Bunun aksine Godard sinemasının Adorno estetiği ile ne denli uyum içinde olabileceği ileri sürülmektedir. Diğer taraftan Godard sinemasının etkisini en çok artırmakta olduğu dönemin Adorno'nun ölümünden sadece bir yıl öncesine, 1968'e rastlıyor olması da

³⁸⁹ WOLLEN, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev: Zafer Aracagök – Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 147.

³⁹⁰ ADORNO, Theodor – EISLER, Hanns, **Composing for the Films**, Continuum Books, New York, 2007, s. 28.

düşünür için geçerli bir mazeret olarak öne sürülebilir. Fakat burada asıl dikkat çekilmek istenen husus, Adorno'nun sinemayı bir tür olarak topyekûn olumsuzlaması ve kitle endüstrisinin dışında her hangi bir kategori içinde değerlendirmemiş olması durumudur. Oysa Adorno'dan, sinema türü içinde de onun kendi estetik kuramı dahilinde olumlu nitelikler taşıyan edimlerin çıkabileceğine ihtimal vermesi beklenirdi. Son olarak şu söylemeli; bu eğer bir kusur ise, onun estetik kuramının değil, fakat sinemaya yönelik genel tutumunun bir kusuru olabilir.

5. ADORNO ESTETİĞİNDEN EDEBİYAT SOSYOLOJİSİNE

Kuramın kendilerine toplum hakkında çok fazla şey öğretmesinden korkan öğrenciler hiç de az değil bugünlerde: Kuram, gördükleri öğrenimin kendilerini hazırladığı meslekleri rahatça uygulamalarını engelleyecek bir şey gibi görünüyor onlara. Toplumsal şizofreni dedikleri duruma düşmekten çekinmekte. ³⁹¹

Theodor ADORNO

Adorno'nun edebiyat üzerine ve özellikle de yirminci yüzyıl romanı üzerine aktardığı görüşleri, müzik kuramında ya da sosyolojisinde olduğu kadar belirli bir şablonu, düzeni takip etmez. Fakat, buna rağmen, onun edebiyata dair görüşleri, estetik kuramının bağlamına sıkı sıkıya bağlıdır. Düşünür, müzik kuramını oluştururken çoğu zaman edebiyat yapıtlarına göndermelerde bulunur ve bunlardan destek alır. Onun estetik kuramı elbette tüm sanat türlerini içerir ve bunları kapsayıcı biçimde ortaya konulmuştur. Bu nedenle, edebiyat zaten, estetik kuramının dışında tutulamaz. Ancak burada asıl belirtilmesi gereken, Adorno'nun müzikten sonra en çok vurgu yaptığı türün edebiyat olmasıdır. Dolayısıyla, Adorno'nun müzik kuramındaki düzeni ve bunun estetik kuramı içindeki kapsadığı önemi, edebiyat için de varsaymak pekala mümkündür. Bu bölümün en temel amacı ise Adorno'nun estetik kuramının içinde en önemli yerlerden birinde duran edebiyat sosyolojisinin sınırlarını belirlemek ve buradan hareketle Adorno'nun edebiyat sosyolojisini, edebiyat eleştirisinde iş görür bir biçimde ortaya koyabilmektir.

Bu bölümün “Adorno Estetiğinin Edebiyat Eleştirisindeki Görünümü” başlıklı ilk alt bölümünde, Adorno'nun *Estetik Teori* metninde yer alan yirminci yüzyıl yazarlarına dahil görüşleri ve edebiyat yazıları içeren diğer metinleri doğrultusunda, onun sanat kuramının nasıl bir edebiyat biçimi beklediği, edebiyat eleştirisi adına nasıl bir şablon oluşturduğu değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu bölüm aracılığıyla belirlenim bulacak olan Adorno'nun edebiyat sosyolojisinin genel hatları, takip eden alt bölümde, bir uygulama çalışmasına taşınacaktır. Bu kısımda, Türk edebiyatından

³⁹¹ ADORNO, Theodor, **Edebiyat Yazıları**, s. 61.

seçilen bir örnek metne, Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* başlıklı yapıtına, Adorno'nun estetik kuramı çerçevesinde ve edebiyat sosyolojisi açısından bakarak bir çözümleme edimine girişilecektir.

5.1. Adorno Estetiğinin Edebiyat Eleştirisindeki Görünümü

Edebiyat eleştirisi kimileri tarafından çoklukla, edebiyat metninin sanatsallığını devam ettiren bir uğraş olarak görülür. Eleştiri, bu bakımdan metnin bir devamı niteliğini taşımaktadır. Özellikle alımlama estetiği, göstergebilim, edebiyat hermeneutiği gibi okur odaklı kuramların edebiyat eleştirisinde etkisini artırmasıyla, okurun ve bir anlamda profesyonel okur olarak eleştirmenin rolü de önem kazanmıştır. Söz konusu akımların açtığı dönemde artık, yazarın yaratma edimi ya da yaratma koşullarından ziyade, okurun algılama biçimi ve bu doğrultuda metnin bir organizma olarak varlığı öncelik taşımaktadır. Böylelikle edebi metinlere bakış, yazarın metni oluşturmadaki tarihi konumunu, psikolojisini, daha geniş bir anlamı kapsayacak şekilde yazarın niyetini esas alan bir edebiyat eleştirisini değil, okurun alımlama koşullarını ve bundan daha da çok metnin niyetini esas alan bir dayanak noktasına yaslanarak, yorumlama eylemine yaklaşmıştır. Edebiyat eleştirisi, bu dönemde yerini edebiyat yorumuna bırakmıştır.

Yorumlama, her zaman anlam düzeyinde işleyen bir eylem olarak görülmüştür. Yorumlamadaki anlam arayışı, edebiyat kuramlarının sınırlarını aşar. Metnin içindeki anlama yönelen bir yorumlama eylemi, artık sadece dilbilimine, sentaksa, gramere, kısacası edebiyat eleştirisinin temel aldığı genel formlara dayanarak ulaşılabilecek bir çözümlemeyle yetinemeyecektir. Bunun yerine edebiyat yorumu, edebiyat kuramlarının ışığında oluşan bakış açısını, toplumsal ve kavramsal anlamda diğer disiplinlerden beslenerek çeşitlendirebilmektedir. Dolayısıyla teknik ve biçimsel bir bakışla yetinmeyen edebiyat yorumu, sosyoloji ve felsefe gibi alanlardan beslendiği kaynaklarla hareket ederek bir anlam arayışına girişmiş ve belki de ancak bu haliyle edebiyat metninin bir devamı olma haline kavuşabilmiştir. Edebiyat sosyolojisi adı verilen alanın dayanakları da böyle disiplinlerarası bir düşünce evreninden beslenmektedir. Bu düşünce takip edildiğinde bir edebiyat sosyolojisinin belirli bir felsefeden, toplumsal bakış açısından, estetik bir tutumdan kaynaklanıyor olması zorunlu görünmektedir.

Bu çalışmada ortaya konulmaya çalışılan edebiyat sosyolojisi anlayışı ise Adorno'nun sosyolojisinden, felsefi yaklaşımından ve en önemlisi estetik tutumundan temellerini alan bir oluşuma tekabül etmektedir. Adorno'nun edebiyat ve özellikle de roman türüne yönelik görüşlerinin estetik kuramı doğrultusunda belirli bir düzen dahilinde ortaya konulması, yeni bir edebiyat sosyolojisi biçimi sunabilecektir. Dolayısıyla Adorno'nun kendi estetik tavrı doğrultusunda ele aldığı Thomas Mann, Franz Kafka ve Samuel Beckett gibi yazarlara baktığı gibi, aynı tavır aracılığıyla başka yazarlara bakabilme olanağı da ortaya konulabilmelidir.

Bu olanağa ulaşabilmek için öncelikle Adorno'nun estetik kuramının edebiyattaki yansımaları belirlemek ve bunun genel hatlarını çizmek gerekmektedir. Bunun için, ilk olarak, Adorno'nun edebiyata dair görüşlerinin temel bir karşıtlık içinde olduğu Lukács ile olan tartışmalarından hareket etmek ve bu iki düşünürü kendi edebiyat kuramları bakımından karşılaştırmak yol gösterici olacaktır. Adorno ile Lukács arasındaki tartışmanın aktarılmasını takiben, düşünürün yirminci yüzyıl edebiyatında, kendi estetik duruşu doğrultusunda olumladığı edebiyatçıları ele alış biçiminin gösterilmesi, onun edebiyat sosyolojisinin temellerini anlaşılır kılmak adına faydalı olacaktır. Son olarak ise, Adorno'nun artık hatları biraz daha belirginlik kazanmış edebiyat sosyolojisinin bakış açısından hareket ederek, bir edebiyat metninin çözümlenmesine yönelik deneme girişimi aracılığıyla, onun estetik kuramı, edebiyat yapıtlarına yaklaşım biçimi olarak kurulmaya çalışılacaktır.

5.1.1. Lukács'ın Roman Kuramına Adorno'nun Eleştirisi

Lukács'ın 1920 yılında yayımlanmış olan *Roman Kuramı* adlı metni, onun ilk dönem yapıtlarından biri olmakla beraber, edebi bir tür olarak roman üzerine ortaya konulmuş ilk sistematik çalışmalardan biridir. *Düşünürün Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı kuramsal çalışması, çeşitli Marksist anlayışlar üzerinde nasıl bir etkiye neden olduysa, bu çalışması da o dönem için henüz son derece fakir olan Marksist bir estetik anlayışının kurulmasında aynı etkiyi doğurmuştur. Fakat zaman içinde Lukács'ın estetik görüşleri ve Marksist bir estetik kurmaya yönelik çabaları önemli değişiklikler göstermiştir. Dolayısıyla Lukács, daha sonraki döneminde, bu erken dönem çalışmasına değilleyici bir biçimde yaklaşmış ve bu çalışmada ortaya koyduğu kimi görüşlerinin büyük bir kısmını reddetmiştir.

Erken Lukács ile geç Lukács arasındaki derin ayrılığa işaret etmek için dışarıdan bir gözün değerlendirilmesine gerek kalmadan önce, kendisinin, *Roman Kuramı*'na 1962'de yazdığı önsözde söylediklerine kulak vermekte fayda vardır. Burada Lukács, *Roman Kuramı*'nın, Hegel'le yeni tanışmakta olduğu fakat henüz tam anlamıyla Hegelci olmadığı bir dönemin eseri olarak sayıyor. Materyalist bir diyalektikten son derece uzak gördüğü, o dönemki anlayışının ise, Dilthey, Simmel ve Weber etkisi taşıyan, 'tinsel bilimler' (*Geisteswissenschaften*) güdümündeki bir düşünsellikten kaynaklandığını ifade ediyor.

“Metodolojik olarak bu, başlangıçta kendi dünya görüşümü, bilimsel çalışma yöntemimi, v.b. eleştirel olarak yeniden değerlendirme gereği duymamam gibi çok önemli bir sonuç doğuruyordu. O sıralar Kant'tan Hegel'e geçiş sürecine girmiştik, ama 'tinsel bilimler' okulu olarak bilinen yaklaşıma yönelik tutumumu hiçbir şekilde değiştirmeksizin (temelde bu, gençliğimde Dilthey, Simmel ve Max Weber'in yapıtlarına duyduğum güçlü ilgiden kaynaklanan bir tutumdur). *Roman Kuramı* aslında bu okulun eğilimlerinin tipik bir ürünüdür.”³⁹²

³⁹² LUKÁCS, Georg, **Roman Kuramı**, Çev: Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 26.

Bu nedenle Lukács, gençlik dönemine ait bu metnin yalnızca kendi metodolojik sınırlarına işaret etmekte olduğunu söyler. Söz konusu metodoloji ise kaynağını Hegelci felsefenin bulgularının estetik sorunlara somut bir şekilde uygulanmasından alır. Lukács metnini, büyük oranda sadece bu nedenle sahiplenir. Ancak onun, eleştirel edebiyat okumaları için yol gösterici bir özellik taşımaktan yoksun olduğunu belirtmekten geri kalmaz. Bu nedenle, Lukács, daha sonraları kendi kuramları olumlanırken veya olumsuzlanırken, özellikle Bloch ve Adorno gibi düşünürlerin, kendisinin bu metnine referans vermelerinden büyük rahatsızlık duyar.

Gerçekten de ilginç bir biçimde Adorno, Lukács üzerine özellikle de estetik açısından en olumlu görüşlerini onun *Roman Kuramı* metnine atıfla oluşturur. Lukács'ı eleştirdiği makalesine şöyle başlıyor Adorno: “György Lukács adının Sovyet bloku dışında bile bugün de bir hale taşımakta oluşu, bir bakıma, onun gençlik yazılarına borçlu olduğu bir şeydir.”³⁹³ Adorno burada Lukács'ın özellikle, *Ruh ve Biçim*, *Tarih ve Sınıf Bilinci* ve *Roman Kuramı* metinlerini kastediyor. Ona göre, en başta *Roman Kuramı* metni, kendi zamanın bile ötesine geçen öylesine olağanüstü bir çalışma olmuştur ki, halen felsefi estetik için geçerliliğini koruyan bir ölçüt işlevini taşımaktadır. Fakat bu övgü, Lukács'ın ikinci döneminde ortaya koyduğu görüşleri nedeniyle, son derece şiddetli bir eleştiriye dönüşüyor. Adorno, Lukács'taki değişimi şu sözlerle yeriyor:

“Daha 1920’lerin ilk yılları gibi erken sayılabilecek bir zamanda, bazı ufak direnmelerde bulunmuşsa da, Lukács'ın objektivizmi kendini resmi doktrine uyumlamaya başlamıştır. Resmi göreneği benimsediği için de, daha önceki yazılarını reddetmiştir. Parti hiyerarşisinde çok haşin bir biçimde eleştirilmiş, Hegelci motifleri tersine çevirerek kendine karşı kullanmaya başlamıştır. Ondan sonra da, otuz yılı aşkın bir süre yazdığı kitap ve makalelerinde, o eşsiz yeteneğini Sovyetler'deki savunduğu bu yönetim felsefesinin aracı durumuna indirgemiş bulunan dalkavukça yaltanmalarla, düşünürü baskı altına alan iflah bulmaz kısırlığın egemen olduğu ortamda çalışmaya, bu ortama uyum göstermeye mecbur olmuştur.”³⁹⁴

³⁹³ ADORNO, Theodor, “Baskı Altında Uzlaşma”, *Estetik ve Politika*, s. 320.

³⁹⁴ A.g.m., s. 321.

Oysa Adorno'ya göre Lukács, şeyselleşme kategorisini felsefeye ve estetiğe diyalektik materyalist bir biçimde başarıyla uygulayabilmiş ilk düşünür olmuştur. Lukács'ın 'metafiziksel' bulduğu görüşleri, Adorno'nun materyalist bulması ilginç bir noktadır. Gerçekten de *Roman Kuramı* metnine bakıldığında, burada bulunan kimi önermelerin, Adorno'nun estetiğine ne denli uygun olduğu kolaylıkla görülebilir.

Lukács *Roman Kuramı*'nda, roman türünün temellerini diğer sanat türlerinkinden ayrı bir yerde tutarak metafizik dayanaklara yaslar. Roman türünde biçim, olmuş bitmiş, kurallara bağlanmış bir oluşuma tekabül etmez. Onun temelleri soyuttur, somut olamaz. Romanın soyut temeli, soyutlamanın kendi kendisine yönelik bir tanıma edimi aracılığıyla biçim edinebilir. Sanat türlerinde biçimlerin yaratılması belirli bir uyumsuzluğun varlığına işaret eder. Biçim temelini bu uyumsuzluğun doğrulanmasından alır. Oysa, Lukács'a göre, roman türünde biçim, bu uyumsuzluğun ta kendisidir. Sanat hayata daima bir itiraz olarak belirir, biçimi ise bu itiraz noktası oluşturur. Ancak roman, söz konusu itiraz noktasına dayalı etik bir niyet taşıması nedeniyle, asla olmuş bitmiş bir biçim kurmaz, aksine roman her zaman oluş halindedir.³⁹⁵ Sanatın dünyaya, hep "Ama yine de" diyerek itiraz etmesi, Adorno'nun sanatın doğasına atfettiği yıkıcı diyalektik güçten hiç de uzak görünmemektedir. Zaten hem Lukács hem de Adorno için sanattaki bu karşıtlık ifadesi ortak biçimde Hegelci değerlere dayanmaktadır.

Hegel'in estetik kategorileri tarihselleştirme eğilimi, temel itibarıyla iki düşünür tarafından da kabul görmüştür. Adorno, kendi negatif diyalektiği uyarınca, tarihsellik meselesini, Hegel'in çıkış noktasından biraz daha farklı kabullense de, Lukács'ın erken dönemimin roman kuramı tam da bu görüşten hareket eder. Romanın oluş halinde olan bir yapıyı içermesi, en başta onun tarihselliğine yapılan bir atıftır. Hegel'in tarih felsefesi hatırlanırsa, tarihin kendisi de sürekli oluş halindedir. Olan ile olmayanın karşıtlığının dolayına sokulması ile oluş durumunu elde eden diyalektik, tarihte nasıl işliyorsa, roman türünde de böyle işlemektedir. Roman, bu özellikleri

³⁹⁵ LUKÁCS, Georg, **Roman Kuramı**, s. 79.

nedeniyle tarihseldir. Roman türünün metafizik uyumsuzluktan itibaren başlayan yolculuğu, *Geist*'in tarih sahnesindeki bilinçlenmeye giden yolculuğundan farklı değildir. Lukács *Roman Kuramı*'nda romanın hep bu özelliğine vurguda bulunur.

“Her sanat biçimi, kendi içinde tamamlanmış bir bütünselliğin temeli olarak kabul edip düzenlediği hayatın metafizik uyumsuzluğuyla tanımlanır; sonuçta şekillenen dünyanın ruh halini ve böylece yaratılan kişilerle olayların varlık kazandıkları atmosferi belirleyense, yeterli çözüme kavuşturulamamış bu uyumsuzluktan kaynaklanan ve dolayısıyla biçimi tehdit eden tehlikedir.”³⁹⁶

Roman, Lukács'a göre, bir biçim olarak, oluş ile varlık arasında inişli çıkışlı ama sağlam bir denge kurar ve oluşun ideası olarak bir 'hal'e dönüşür. Böylelikle roman kendisini oluşun normatif bir varlığına dönüştürerek, kendi sınırlarının ötesine geçer, kendini aşar. Dolayısıyla Lukács'a göre roman iç mantığı uyarınca bir 'süreç' olarak algılanmalıdır.³⁹⁷ Normatif bir nesnelliğin öznel kurulumu ise bu sürecin bir parçasıdır. Roman, soyut temelini bu ikisi arasındaki denge aracılığıyla aşabilir. Romanın bütünlüğü içinde, onun öznel uğrakları da kendisini, ilk çıkış noktası olan nesnellik potasında tekrar eritir. Lukács'ın daha sonraları ilk terk edeceği düşüncesi de bu olacaktır. Olgun Lukács, romanın öznellik kategorisini işin içine hiç sokmaz ve normatif bir nesnelliği romanda tekrar kuran bir biçimi yüceltir sadece. Bu nokta Adorno açısından son derece aykırı bir görüş olarak kabul edilir.

Lukács edebiyattaki gerçekçi anlatı anlarını iki yolla açıklama eğilimindedir; yazarların kişisel durumları ve onların nesnel tarihsel davranışları aracılığı ile. Ona göre, büyük gerçekçiler yalnızca gözlemciler değil, yaşadıkları çağın yaşamına bir biçimde dahil olabilen yazarlardır. Maddi alt yapı, toplumsal durum her şeyden ve özellikle de yazarın öznel duruşundan önce gelir.³⁹⁸ Lukács'ın bu düşünceleri Adorno'nun edebiyata bakışıyla taban tabana zıttır. Adorno'ya göre Lukács'ın böyle

³⁹⁶ A.g.k., s. 78.

³⁹⁷ A.g.k., s. 80.

³⁹⁸ JAMESON, Fredric, **Marksizm ve Biçim**, Çev: Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 176.

bir gerçekçilik anlayışı savunmasına neden olan en vahim hatası, Hegel ve Marx'ın bireyi doğal bir kategori olarak değil, tarihi bir kategori olarak tanımlamış olduklarını hatırlanarak çıkarmasıdır. O ise bireyi edebiyat yapıtında değişmez, sarsılmaz unsur olarak görmekte ısrarını sürdürür. Ancak, Adorno'nun işaret ettiği gibi, yeni üretim koşullarının güdülediği birey, artık edebiyat yapıtında sabit bir halde kalamaz. Bunun yerine, anlamsızlığa, 'absürd'e doğru zorunlu bir ilerleme içinde olmalıdır; sadece böylelikle tarihi bir kategoride varolmayı sürdürebilir.³⁹⁹

Adorno için Lukács'ın estetiğinin en sorunlu olan kısmı, modern sanata yönelik benimsediği gerici tutumudur. İkinci döneminde Lukács, mimetik estetiğe kesin ve kaba bir geri dönüş yapar. Onun benimsediği yansıtmacı estetik anlayış, modern romanın özelliklerini anlaşıp kılmaktan uzaktır. Adorno'ya göre Lukács, estetikteki Kantçı biçimciliğe Hegel'in yönelttiği eleştiriyi basite indirgemekte ve sanatın bilimdeki bilgiden farklılığını üslup, biçim ve tekniğe verilen önem tarafından oluşturulduğunu görmezden gelmektedir. Bu nedenle modern sanatın üsluba, biçime ve tekniğe verdiği önemin değerini anlamaktan uzaklaşmaktadır. Modern sanatın estetik içeriğini belirlemek ise ancak biçimsel öğelerin nesnel işlevlerini kavramakla olanaklı olabilir. Oysa Lukács sanatta somut olanın öneminin altını sadece nesnel gerçekliğin yansıtılması ile kısıtlayarak çizebilmektedir.⁴⁰⁰ Lukács'ın bu görüşü, sanatın estetik ve biçim sorunlarına özen göstererek ayakta duran bir etkinlik alanı olabileceği gerçeğini görmezden gelmektedir. Buradan hareket eden Adorno'nun Lukács estetiğine diğer bir itirazı, modern sanat yapıtlarını 'dekadant' olarak değerlendiriyor olmasıdır. Lukács'ın Nietzsche'den devraldığı bu kavram, hiç de Nietzscheci olmayan bir düzlemde kullanılmaktadır.

Adorno'ya göre, Lukács'ın ve onun bağlı olduğu resmi Marksist anlayışın 'dekadans'a karşı beslediği nefret ve düşmanlık, katı bir tutuculuk içinde tüm modern sanata ve edebiyata yönelen bir küfre dönüşüyor. Lukács, daha önce Bloch ile arasındaki tartışmada değinildiği gibi, modern akımların tümünü ve topyekûn

³⁹⁹ ADORNO, Theodor, **Notes to Literature-II**, Çev: Shierry Weber Nicholzen, Columbia University Press, New York, 1992, s. 241.

⁴⁰⁰ ADORNO, Theodor, "Baskı Altında Uzlaşma", **Estetik ve Politika**, s. 324.

avangard hareketleri dekadant ve gerici olarak değerlendiriyor. Modern sanat ve edebiyatı, bunların kuramcılarını ve hatta Benjamin ve Adorno gibi savunucularını da aynı düzlemde eleştiriyor Lukács.

Lukács'ın tüm bu modern evreni aynı kefeye koyarak eleştiriyor olması, ona karşı itiraz noktalarından bir diğerini oluşturuyor. Adorno'ya göre, Lukács böyle yaparak, gerek erken gerekse geç dönemine ait kendi görüşleri ile de ters düşüyor. Yazma eylemini modern dönemdeki biçim ve teknik aracılığıyla kazandığı haliyle diyalektik-olmayan bir etkinliğe indirgemek, her şeyden önce Marx ve Engels'in terminolojilerine aykırı düşmektedir. Adorno bu durumu, dekadans ideasının kavramsallığına atıfta bulunarak ortaya koyuyor.

Dekadans ideasının, Adorno'ya göre olumlu karşıtı, doğadır. Fakat Lukács dekadansı, doğanın kategorilerini haksız biçimde toplum dolayımına sokuyor. Bu ise Marx ve Engels'in ideolojiyi eleştirme pratiklerine karşı bir durum oluşturur.⁴⁰¹ Lukács, Marksist teori ile resmi Marksizm arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmak isteğiyle, tüm yükü, doğanın zıddı sayılan fakat aslında artık olmayan bir dekadansın omuzlarına yüklüyor. Böyle bir düşünceden hareket eden Lukács, dekadansı ve estetik modernizmi aynı şeylerin göstergesi olarak okuyor. Proust, Joyce, Kafka ve Beckett gibi yazarlar, bu dizgeye göre, gerici olarak tanımlanıyor.

Oysa Adorno'ya göre, gerçekçi olmayan bir edebiyat ile gerçekçi olan bir edebiyat arasındaki farkın en çarpıcı örneğini veren yazar Proust'tur. Adorno, Proust'tun romancılığında, hayatın yaşanmış ayrıntılarına alabildiğine gerçekçi bir gözlem ile, 'irade-dışı bellek' aracılığıyla yeniden hatırlanmaya başlayan geçmişteki yaşam-deneyimlerinin toparlanması ilkesine dayanan bir estetik biçimin kaynaşması ve bunun bir bütüne dönüştürülmesinin en gelişkin örneğini görüyor. Adorno'nun Proust'ta örneklediği sentez edimi, Schönberg'in müzikte yaptığı ile bire bir uyum içindedir. Schönberg, tonalin geçmiş ile yeniliği birleştiren, kimi zaman birine, kimi zaman diğerine öncelik tanıyan ve toplumsal kulağa bunu dayatan biçimi kırarak,

⁴⁰¹ A.g.m., s. 327.

şimdiki anın varlıkbilimi ile geleneğe alışık kulağı zorlayabilmiştir. Schönberg'in müziksel dışavurumu, geçmişin değil, şimdiki anın varololuşunda biçimlenen bir yeniliğin sesidir. Lukács, nesnel gerçekliğin sanatçının öznel dışavurumuyla kaynaştığı sentezden gelen gerçekliği görememiştir.

“Bu sentezin kendi içindeki dünyası (özgüllüğü) yitirilecek olursa; ‘somut potansiyellik’ ince ince düşünülmüş ve hissedilmiş bir gerçekçilikle yakalanmamış, gözlemediği nesneden kesinlikle uzak düşmüş, sanatın gözlemediği olgunun görünüşteki anlamının daha da ardındaki aslı söyleyecek olan bir sanat ögesinin sanatçının eserinde yer almasına ancak bir ‘perspektif’ olarak izin veriliyorsa; yani bunun sanat yapıtının can alıcı odağına, sanat yapıtının çekirdeğindeki özdeki şeylere erişmeyi gerektirmeksizin hemen bulunabilecek bir anlam olarak girmesine izin veriliyorsa, bu durumda elde edilebilecek netice, estetik geri kalmışlığı tarih yönünden kendi asılsızlık ve yanlışlığının göstergesi olmuş bir geleneğin sürdürülmesi uğruna Hegel’in en seçkin yanlarından birinin heder edilmesinden, kötüye kullanılmasından ibaret olacaktır.”⁴⁰²

Modernist edebiyatın tarihsel belirlenimlerden kopukluğuna işaret eden Lukács, bu görüşü bakımından da Adorno tarafından eleştiriye maruz kalır. Joyce gibi bir yazarın kurduğu karakterler asla Lukács’ın ileri sürdüğü gibi, zamanın dışında bir insan imgesine değil, bunun tersine tam olarak da tarihin ürünü olan bir insan imgesine denk düşer. Adorno’ya göre, modern edebiyat değerlendirilirken ilk bakılması gereken, bu çalışmalardaki tarihsel momentlere yapıtların kendi içinde bir özün kazandırılıp kazandırılmadığıdır.⁴⁰³ Ancak Lukács, Adorno’nun estetik düzen için kullandığı ‘imge’, ‘öz’ gibi kavramları fazlaca idealist bulduğu için dışlamaktadır. Adorno, ise bu kavramları sanat alanında idealist anlamından kurtararak kullanma taraftarıdır.

Buradan Adorno’nun Lukács’a en temel itiraz noktasına ulaşılabilir. Lukács, diyor Adorno, sanat kategorilerinin alanı ile aktüel dünyanın yer aldığı alanın farklılığını gözden kaçırmaktadır; bu nedenle, sanatın reel-dünyada varlık

⁴⁰² A.g.m., s. 334.

⁴⁰³ A.g.m., s. 336.

kazandığını, işlevinin de yine bu alanda olduğunu ve dolayısıyla bu ikisinin dolayımca bir takım yığınlar tarafından sürekli birbirleriyle bağıntılı hale getirildiğini görmezden gelmektedir.⁴⁰⁴ Sanat ile toplumun estetik anlamda birbirine bağlandığı alan, Adorno için, tam da bu noktadır. Sanat, nesnel gerçekliği her nasılsa öyle alıp yansıttığı zaman sanat olma özelliğinden uzaklaşır. Böyle bir sanat, estetik dolayımından yoksun olacaktır. Hatta estetik dolayımından yoksun olmasının yanı sıra, sanat yapıtının tarihsel varoluşunun tamamıyla dışında kalacaktır. Modernist edebiyat, gerek bu estetik gerekliliği, gerekse tarihsel olma biçimini koruyabilmiş ve bu haliyle asıl gerçekçi sanat yapıtına ulaşma olanağını kurabilmiştir. 20. yüzyılın edebiyat yapıtları, bu anlamıyla, edebiyat tarihi içindeki en gerçekçi yapıtlar olabilmıştır. Proust, Flaubert, Mann, Kafka ve Beckett ise, çağın en yetkin edebiyat yapıtlarını yaratmışlardır. Adorno'nun edebiyat sosyolojisi, bu yazarların estetik hakikati tarihselleştirmelerinden bağımsız olarak düşünülemez.

⁴⁰⁴ A.g.m., s. 337.

5.1.2. Adorno'nun Edebiyat Sosyolojisi ve 20. Yüzyıl Edebiyatına Bakışı

“Her tinsel içerik aktarımı dildir; sözcükler aracılığıyla aktarım ise insan dilinin ya da bu dilin temelinde yatan ya da üzerine kurulmuş şeylerin yalnızca özel bir durumudur.”⁴⁰⁵

Walter BENJAMIN

Adorno, 19. yüzyıl edebiyatı ile daha derin bir mesaiye girişen Marksist estetikten farklı olarak, 20. yüzyıl edebiyatına daha yakın bir tutum sergilemiştir. Bu döneme damgasını vuran edebiyatçılar aynı zamanda modernist edebiyatın da zaferinin hazırlayıcısı olmuşlardır. Resimde, müzikte ve diğer sanat türlerinde modern akımların kabul görmesi ne denli zorlu bir mücadele ile olmuşsa, aynı durum edebiyat için de geçerliliğini korumuştur. Edebiyatta modern akımların öncüleri, neredeyse sanatta yeni olan her şeye yapıldığı gibi eleştirilerle, saldırılarla, yok saymalarla boğuşmak zorunda kalmışlardır. Adorno gibi, Benjamin gibi, modernist akımların savunucuları, modernist edebiyatçıların ve onların yapıtlarının hak ettikleri yeri bulmalarında son derece katkı sağlayıcı bir işlev taşımışlardır.

20. yüzyıl edebiyatında modernist devrimlere imza atılması bakımından kuşkusuz roman türünün ayrı bir yeri vardır. Gerek romanın türsel özelliklerinin buna imkan tanımaya oldukça elverişli olması, gerekse neredeyse tüm büyük edebiyat kuramlarının en çok öne çıkardığı bir tür olması nedeniyle, bu dönemde roman, modernist edebiyatın tüm devinimlerinin taşıyıcısı biçimini alır. 20. yüzyıl batı romanının sınırlarının belirlenmesinde önemli etkisi olan romancılardan bazıları, Marcel Proust, Franz Kafka, Thomas Mann, James Joyce ve Samuel Beckett gibi yazarlar olarak sıralanabilir. Burada adı anılan yazarlar, Fransızca, Almanca ve İngilizce gibi başlıca Avrupa dillerinde, modern edebiyatın varoluş koşullarını yapılandıırırlar.

⁴⁰⁵ BENJAMIN, Walter, “Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine”, **Son Bakışta Aşk**, s. 169.

Adorno'nun bu dönem edebiyatına bakışında en çok öne çıkardıkları da yine bu yazarlardır. Artık Balzac gibi, Tolstoy gibi roman yazma geleneğini sarsan bu yazarları Adorno, modernizmin tüm düşmanlarına, gelenekçilere, toplumsal gerçekçilere karşı savunabilmiş ve bunu başarabilmek için tüm sosyolojik yaklaşımlarını, felsefi tutumunu, sanatsal görüşlerini bir arada tutan estetik kuramını ortaya koymuştur. Daha önce de defalarca vurgulandığı gibi, Adorno estetiğinin sanat türleri içinde müzikten sonra kendine en çok dayanak edindiği alan edebiyattır. Onun için, Mahler ne ise Kafka odur; Berg ne ise Mann odur; ve Schönberg ne ise Beckett da odur. Dolayısıyla onun edebiyat sosyolojisinden bahsedilecekse bunun temellerini müzik sosyolojisinde bulmak, müzik kuramından söz edilecekse bunun kaynağını edebiyat kuramında görebilmek mümkündür. Burada bu bakışı sağlayabilecek olan ise Adorno'nun modernist edebiyata ve romana yaklaşım biçiminin serimlenmesi edimidir.

Adorno'nun estetik kuramı sanat yapıtının varoluş koşullarının felsefesi ve onun toplumsal alımlanmasının sosyolojisi olarak okunabilir. Adorno'nun çeşitli tanımlamalarını verdiği ideal sanat anlayışı, farklı sanat türleri üzerinden örneklendirilir. Müzikte, edebiyatta, resimde, kimi zaman tiyatro, fotoğraf veya sinemada örneği aktarılan sanat yapıtı, hep aynı hakikatin arayışının sanattaki dışavurumu olarak belirir. Daha önce de ortaya konulduğu gibi Adorno, toplumsal hakikat ile sanatsal hakikat arasında bir ayrım görür ve ikincisini birincisinden daha değerli kabul eder. Mevzu bahis olan hangi tür olursa olsun, sanat yapıtının aradığı estetik hakikat ve daha da önemlisi buna ulaşma biçimi değişmeyecektir. Elbette her tür kendi tekniğini ve biçimini edinir. Ancak tekniğin ve biçimin içerdiği diyalektik dayanak, olumsuzlamacı işlev, sanatçının nesnel duruşunun özgürleştirici aktarımı değişmezdir. Bu bakımdan, örneğin, sanat yapıtının biçiminin yukarıda aktarılan niteliklerinin müzik türünde vücut bulmuş hali on iki ton tekniği ise, başka bir türde aranması gereken bu teknik değil, tekniğin dayanakları olmalıdır. Müzikal bir kompozisyon, türün olanakları dahilinde kurulan bir teknik aracılığıyla kendini kitle tüketimine kaparken, bir edebiyat yapıtı bunu ancak kendi türsel olanakları dahilinde bir yazım biçimi aracılığıyla yapabilecektir. Adorno bu nedenle, yüksek sanat eseri ile düşük sanat eseri arasındaki karşıtlığı şekillendirirken, farklı türleri kendi

biçimleriyle örneklendirerek yan yana getirir. Dolayısıyla onun müzik sosyolojisinden hareket ederek edebiyat sosyolojisini belirlerken, onun bu düşünce sistemi göz önünde bulundurulmalıdır.

Adorno, yukarıda ele alınan bağlam çerçevesinde, Schönberg'in on iki ton tekniğinin başarılarını, içerdiği anlam bakımından edebiyatta ne şekilde vücuda geldiğini inceler. Onun açısından Schönberg'in tekniğinin en önemli edimlerinden biri, kendinden önce gelen tonal alanın geleneğini yıkmasıydı. Schönberg bunu hem malzemeyi dönüştürerek hem de yeni bir biçim kurarak gerçekleştirmişti. Edebiyat alanına bakıldığında modern akımlarda Adorno'yu en çok çeken yanın buna benzer biçim değişiklikleri olduğu söylenebilir. Geleneksel tabuları yıkan edebi biçimler, edebiyatın her türünde Adorno'nun ilgisini çeker. Lukács'ın gerçekçilikten uzak bir 'gericilik' olarak gördüğü bu biçimsel dönüşümler, Adorno için devrimci, yenilikçi ve özgürleştiricidir.

Adorno, Schönberg'in orkestral parçalarındaki kompozisyonun geleneksel dilini değiştiren biçiminin, edebiyattaki yansımasını Beckett'ta bulur. Beckett'ın kurduğu biçim anlayışının en önemli parçalarından biri, onun yargı bildirmeyen yargısıdır. Yargı bildirmeyen yargı, klasik mimesis'in kodlarını kırar ve yansımanın dışına geçerek, kendini estetik alanda var eder.⁴⁰⁶ Yazar bu yargıyı sürekli yineler. Tekrarlama bu anlamda biçimin bir parçasına dönüşür. Beckett'ta bunun en çarpıcı örneklerinden biri *Godot'yu Beklerken* eserinde görülür. Bekleme eylemi, hem bir eylem içerir hem de eylemsizliktir. Adorno'nun kastettiği şekliyle yargı bildirmeyen yargı böyle kurulur. Oyunun sonunda yer alan ve bekleyişi tamamlayan, sahnedeki yürüme eylemi, Adorno için, eserin en temel motifini verir.⁴⁰⁷ İmkansızlığın vurgusu içinde devamlılığını yitirmeden tekrarlanan yargı, bir bilgi bildirme, aktarma işlevini deşilleyerek, sanat yapıtı içinde kendisine yeni bir mekân kurar. Sanat yapıtının gerçekliği işte tam burada bulunur.

⁴⁰⁶ ADORNO, Theodor, *Aesthetic Theory*, s. 20.

⁴⁰⁷ A.g.k., s. 30.

Adorno, sanatta ve elbette edebiyatta, her daim, toplumsal gerçekliğin, sanatçının parçalanmış özneliliği aracılığıyla yapının estetik mekânında nesnelleştiği bir durumu arar. Yazar özne, bu durumda, kendisini ivedilikle ortadan kaldırabilmelidir. Özne varlığını hissettirdikçe, yapıtta estetik alan kurulamaz. Schönberg'in kompozisyonlarında boş bırakılan alanlar böyle bir estetik mekânı kurar aslında. Kulak bütünlük içinde, bir devamlılık, bu devamlılıktan çıkarabileceği bir yargıyı arar. Ancak olması gereken yerde her hangi bir nota bulamayan kulak irkilir, bilinçsizce yapının açtığı alana girer. Burası, sanatsal hakikatin alanıdır. Söz konusu alan ise ancak ve ancak diyalektik işlemin sonucu oluşan bir olumsuzlamanın ürünü olabilir. Böylelikle olumsuzlanan ilk kertede, toplumsal hakikattir. Toplumsal hakikat sanatsal hakikate kendini bırakır. Olumsuzlamanın ikinci adımı, sanatçının etkinliğinin olumsuzlanmasıdır. Öznenin etkinsizliği, eylemsizliği, sanat yapısının dışındaki hayata dair bir yargıyı askıya almaktır, aynı zamanda. Sanatçı öznenin kendini ve yargıyı askıya alması müzikte Schönberg'in yaptığı gibi, tonal alandaki hiyerarşiyi ortadan kaldırmakla olur. Edebiyatta ise bu anlamıyla öznenin ve dolayısıyla yargının yitimi, Beckett'in oyunlardaki ve romanlarındaki sessizlik anlarında, eylemsizlikte, karakterlerin etkinsizliğinde gerçekleşir.

Beckett, diyor Adorno, özneliliğin parçalanmışlığının sanat tarafından asla azat edilemeyeceğinin kanıtını sunar. Gerçeklik her ne zaman anlatım içinden kendine bir çıkış noktası bulsa, gerçekliğin kendisi yine de bunu bastırarak, kendisine dair her zaman anlaşılabilir bir yan olduğunu gösterir. Burada gerçekliğin asıl bastırıldığı, öznenin etkinliğidir. Gerçekliğin artı-değeri, Adorno'ya göre, sonunda kendi yıkımına varır. Öznenin yitimi böyle bir gerçeklik formunun da yitimidir. Toplumsal gerçeklik ile estetik gerçeklik arasındaki bu geçiş, karşı-sanatın sanatsal olması ile benzerlik taşır. Beckett, tüm yapıtlarında gerçekliğin yok edilmesini açığa vuran bu noktayı vurgular. Adorno'nun üzerinde durduğu bu nokta, sanatın sıfır noktasıdır.⁴⁰⁸ Yani, dışsal gerçekliğin yıkıma uğratılarak, estetik gerçekliğin açığa vurulduğu biçimsel nokta. Adorno, Beckett'in gerçekçiliğinin burada yattığını düşünür. Başkaca

⁴⁰⁸ A.g.k., s. 31.

söylemek gerekirse, gerçeklik olarak görünen şey yıkıma uğratıldığında asıl gerçeklikten söz edilebilir.

Adorno'nun sözünü ettiği bu iki gerçeklik arasındaki ayrım temsiliyet meselesi üzerinden ele alınabilir. Modern sanat, sanatın pek çok işleyiş biçimini dönüştürdüğü ya da yıktığı gibi, yüzyıllardır süregelen temsiliyet unsurunu da önemli ölçüde değişime uğratmıştır. Resimde, izlenimcilik ve dışavurumculuğun peşi sıra, soyut bir nesnellığe vararak temsil anlayışını, geleneksel temsili dışlayarak kuran modernist akımlar, edebiyatta da yansımaları benzer biçimde bulmuştur. Brecht tiyatrosu, temsil meselesini 'yabancılaştırma efekti' üzerinden dönüştürerek bu alanda önemli bir adım atmıştır. Beckett'ta ise yabancılaşma, temsil eden ile temsil edilenin birbirinden ayrılmasının zorunluluğu noktasında açığa çıkar. Beckett, eserlerine, özellikle yabancılaştırıcı etkenler yerleştirmez. Fakat, onun temsil eden ile edileni birbirinden ayırdığı yerde, eylemin etkisizliğe, dilin sessizliğe, anlamın ise absürde dönüşmesi, bu yabancılaştırıcı etkiyi ortaya koyar.

Beckett'ın tüm karakterleri ve hatta bir yazar olarak kendisi, 'başaramama'yı ideal olarak kurar. 'Başaramama' istenci onun gerçek sanatsal etkinliğidir: Anlamı aktarmayı başaramama, temsil etmeyi başaramama ve daha önemlisi, eğer anlatacak bir şey varsa bunu anlatmayı başaramama. Eğer, Beckett başarmamak istediği şeyi başarabilse idi, ortada başarılacak bir şey olduğu sonucu diye bir şey belirecekti. Halbuki Beckett, en başından bunun karşısındadır. Bunun için onun uğraşı hep dille, dilin parçalanmasıyla olagelmıştır. "Onun dili, 'anlamsız bir evren'de ayrılmayı, 'dilini parçalanması'nı açığa vurur".⁴⁰⁹ Beckett, kasıtlı olarak anlaşılma istememe kılıfına bürünür. Görünen gerçekliğin (toplumun gerçekliğinin) dili, anlatmak, anlaşmak, anlaşılma içindir. O bu dili tekrar etmek, dilin gizlediği gerçekliği taklit ederek bir illüzyona neden olmaktan kaçınmak ister. Anlaşılma istememek, gerçekliği saklamaktan uzaklaşmak demektir. Adorno'nun deyişiyle söylenecek olursa, Beckett, estetik gerçekliği yapıtta kurabilmek için varolan dili dönüştürmek, onu parçalara ayırmak ister.

⁴⁰⁹ BERSANI, Leo – DUTOIT, Ulysse, **Fakir Sanat**, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Kitapevi, Ankara, 2006, s. 19.

Beckett'in en temelde ulaşmak istediği bu saf dil, söz(cük)süz bir dildir. Dili, elinden gelse, birdenbire yok etmek isteyecek olan Beckett, hiç olmazsa onun tahakkümüne gölge düşürmek adına, söz(cük)süz bir edebiyata yönelmeyi arzular.⁴¹⁰ Malzemeyi dönüştürmek, böyle bir anlama gelir. Beckett, arzuladığı dili kurabilmek için, kullanılagelen dile, biçime saldırır, fakat yine de yeni bir dil, parçalanmış bir dil oluşturur. Aynı Schönberg'in tonali genişleterek en sonunda bundan vazgeçmesi, yeni bir malzeme ile iş görmeye başlaması gibi. Aşağıda alıntılanan paragraf müzikal biçim ile edebi biçimin Beckett'ta yakınlığına bir açıklama getirebilir:

“Beckett 1932'de yazdığı ilk romanı *Dream of Fair to Middling Women*'da, Belacqua ile Belacqua'nın aşık olduğu Viyanalı kadının babası arasındaki değiş tokuşta bazı yanıtlar önermişti. Belacqua, Rimbaud ve Beethoven tarafından ifade edilmiş gibi, ifadelerinin koşulları sadece sessizliğin anlamsız alanlarının gerçekliğini sınırlandırmaya hizmet eden, işitilebilirlikleri sessizliğin dışavurumunda noktalama işaretlerinden öte bir şey olmayan tutarsız bir bütünden söz eder. Sözcüklerden ve notalardan, her ikisi arasında gerçekleştirilen sessizlik aralıklarına nasıl geçilir? Bir an sonra, Belacqua, gene Beethoven'den bahseder: ... ‘Sürekliliğin birimleri uyumlarını terk etmiştir.’ Beethoven'in müziği hakkındaki bu sözleri edebiyat yapıtlarına tercüme edersek, muhtemelen şöyle söyleyebiliriz: Dil, sözel/fiile ait ardışıklıklar artık toplanamadığı zaman, dışavurumun arzulanan başarısızlığı için gereken duruma düşer; ‘itibar’ı gölgelenir. Süreklilik –sözcükler arasındaki boşlukları gizleyen köprüler- okumanın ya da dinlemenin öyküsel bir biçimine bağlıdır. Birimler kendi uyumlarına, kendi bölünmezliklerine doğru yönelir, işler, ve bir anlamda dil, sadece, sözcüklerin özelliği ya da tedbirliliği için belli bir hiçe saymanın dışavurumu olarak kutsanır.”⁴¹¹

Beckett'in dilin alışlageldik bağlantılarını birbirinden koparma, bölme, parçalama edimleri, onun anlatı biçimi zemininde tezahürünü bulur. Anlatıyı bölmek, kesmek, yarım bırakmak, Cervantes'in *Don Quixote*'sinden beri edebiyatın tanışık olduğu bir üsluptur. Fakat Beckett bunu bir şey anlatırken bu anlatılanı parçalamak şeklinde yapmaz. Anlatı, başından itibaren, parçalıdır, bağımsızdır. En başından

⁴¹⁰ A.g.k., s. 27.

⁴¹¹ A.g.k., s. 28.

itibaren kendini neden-sonuç ilişkisinin dışında tutar. Böylelikle aslında burada asıl bağımsızlık, anlatıdan ya da anlatılan şeyden değil, anlamdan bağımsız olma durumunu imler, çünkü zaten anlatılan bir şey var gibi durur ama anlatılan bir şey yoktur. Bu doğrultuda Beckett'ın yapıtı hiçbir ideolojiyi, düşünce sistemini, toplumsal çözüm arayışını imlemez. Bu yönüyle ancak özerk olmayı başarabilmiştir, kendini bunların tahakkümünün dışında tutabilmiştir. Beckett'ta Adorno'yu en çok çeken yan, onun bu estetik özerkliğidir.

Estetik özerklik bir bakıma yansızlığın göstergesidir. Ondaki diyalektik işletim, tam da Adorno'nun öngördüğü gibi sürekli bir olumsuzlama halindedir. Bir anlam bildirmemek, bir yargıyı ifade etmekten kaçınmak, kendini başka her hangi bir şeyin bağlamından hep dışarıda tutmak, estetik özerkliğin sorgulama biçimidir. Tahakküm ancak böyle bir sorgulama aracılığıyla kırılabilir. Fakat bu durum, sanat eserinin bir anlam taşımadığı, hiçbir ifadede bulunmadığı şeklinde anlaşılmalıdır. O sadece hazır verili olan anlamı reddeder, özdeşimi yok sayar. Adorno'nun diliyle söylenecek olursa, sentezi olumsuzlar.

Adorno'ya göre, Beckett'ın edebiyatında sessizliğin yeni bir dil kurması, böyle bir olumsuzlamanın sonucu ortaya çıkar. Beckett, tahakküm altındaki dili, konuşulan dili, başka bir şeyle değiştirerek aşar.⁴¹² Onun yapıtları, bir anlam yoksunluğundan değil, anlamı sorguladığı için 'absürd'dür. Adorno bunu, sanat yapıtının 'olumlu hiçlik' tarafından yönetilmesi olarak tanımlar. Anlamsız gibi görünen şey aslında estetik bir anlam taşır.⁴¹³ Sanat yapıtı olumlayıcı değil, olumsuzlayıcı olma zorunluluğundadır. Estetik anlamın tarihselliğinin bir koşuludur bu. Toplumdan ne kadar uzaklaşırsa o kadar toplumsallaşır. Beckett, Kafka, Mann bu nedenle gerçekçi olabilmişlerdir; fakat toplumsal gerçekçi değil, sanatsal gerçekçi.

Sentezin değillenmesini biçimin en temel ilkesi olarak gören Adorno, bugün gerçekliğin olanaksızlığının, içsel estetik zeminde değil, sanat ve gerçekliğin tarihsel temellerinde sonuçlandığını ifade eder. Öznenin önceliği ile estetik gerçekçilik,

⁴¹² ADORNO, Theodor, **Aesthetic Theory**, s. 79.

⁴¹³ A.g.k., s. 153.

mutlak biçimde birbirlerine karşıttırlar. Özne ve onunla birlikte öznenin taşıdığı gerçeklik değillenmeden, estetik gerçeklikten söz edilmez. Bu nedenle Adorno'ya göre Beckett, sosyalist gerçekçilerin sahte gerçekçiliğinden daha gerçekçidir. Lukács bile en sonunda en azından Kafka'nın gerçekçiliğini kabul edebilmiştir.⁴¹⁴ Beckett'in *Oyun Sonu* yapıtında, oyun henüz başlamadan perdelerin aniden açılması, seyircilerin şaşkınlık anı, olabildiğince gerçekçi bir moment oluşturur. Öykünün içeriğinden, karakterlerin etkinliklerinden, kısacası her şeyden önce böylece ilk değillenen, sanat yapıtını kuran özne ve sanat yapıtının kendisi olur. Sanattaki nesnel gerçekliğin ifadesi Adorno için böyle bir edime tekabül eder. Bu nedenle, "Öznenin olumsuzlayıcılığı nesnelliğin asıl formudur".⁴¹⁵ *Godot'yu Beklerken*'in *Oyun Sonu*'nun, toplumsallıkları, dolayısıyla artık estetik bir alanda biçimlenirler. Alımlayıcıdan beklenen, sadece bu estetik alana dahil olmasıdır.

Adorno, görüldüğü gibi estetik alanda metafizik bir içerik varsayıyor. Onun 'olumsuz metafizik içerik' olarak adlandırdığı bu alan, biçimin diyalektik olumsuzlaması aracılığıyla sanat yapıtında beliriyor. Beckett'in, Kafka'nın yapıtlarındaki olumsuz metafizik içerik, yapıtın kendi içeriği ile özdeş olmaması sebebiyle estetik geleneği yıkmıştır. Adorno'nun sözünü ettiği edebi biçim, bu olumsuzlama üzerinden kurulur.⁴¹⁶ Biçimin estetik ilkesi, kendi içinde sentezler aracılığıyla yapılandırılır. Anlam, metin tarafından reddedildiğinde bile anlamı kuran estetik ilkenin olumsuzlayıcı ifadesidir.⁴¹⁷ Beckett'in *Oyun Sonu* yapıtı estetik olumsuzlamanın biçimi nasıl kurduğunun en ideal kanıtıdır. Adorno'ya göre Beckett bu yapıtında, dramaturjinin genel ilkelerini temellerinden sarsar. Dramanın, negatif anlamı ya da anlamın soyutluğunu içerik olarak yakalaması, kavraması kolay iş değildir. İçerik *apriori* olarak olumlu bir anlamı biçimlendirir. Beckett ise, anlamı olumsuzlayan bir içerik kurma yoluyla anlamsızlığı organize hale getirir. Anlamın estetik yapısı organize içeriği olumsuzlayıcı biçime dönüştürür. Böylelikle Beckett, dramaturjinin hakikat içeriğini değiştirir. Ne içerik ne biçim kendi kendisinden başka

⁴¹⁴ A.g.k., s. 322.

⁴¹⁵ A.g.k., s. 250.

⁴¹⁶ A.g.k., s. 348.

⁴¹⁷ A.g.k., s. 271.

bir hakikate işaret etmez. Beckett'ın *Oyun Sonu*'ndan sonra, diyor Adorno, “metafizik anlamın olumlayıcılığından söz etmek artık olanaklı değildir.”⁴¹⁸

Adorno'nun dizgesinde sanatın en temel ifadesi, bir şeyi ifade etmenin anti-tezini oluşturmaktır. Sanat, böyle bir dışavurum aracılığıyla kendisini, başka bir şey için varolma durumundan çıkarır. Yapıt artık sadece kendisi için varolabilme özgürlüğüne sahip olabilmelidir. Adorno'da sanat yapıtının tekilliği meselesi tam da burada önem kazanır. Tekil sanat yapıtı, kendini yapıt olarak kurandır, ne sanatın ne de sanat-dışının alanına hizmet eder. Sanki artık sanat yoktur, yapıt vardır. Yapıtın tekilliği öncelikle kendi özgürlüğünün yolundan geçer. Biçimlerden, içeriklerden, gerçekliklerden, hatta dilden özgürleşecek, bunların her birini kendisi için, kendi içinde tek tek kuracak ve belki tek tek tekrar yıkacaktır. Kafka'nın bir Prag Yahudisi olarak hem Prag'a yabancı hem de Almanya'ya ait olmayan bir Almanca'yla yazması, Beckett'ın önce İrlanda İngilizcesi ile yazarken, yetmezmiş gibi bir de Fransızca'ya geçmesi, tekilliğin önce dilden doğduğunun kanıtlarıdır.⁴¹⁹

Deleuze ve Guattari, dilden başlayan bu tekilliği ‘minör edebiyat’ olarak adlandırır. Minör edebiyatın ilginç yanı minör bir dilde, yani azınlığın dilinde yapılan bir edebiyat değil, azınlığın majör dilde yaptığı bir edebiyat olmasıdır.⁴²⁰ Dolayısıyla, yapıtın tekilliği, biçimden, içerikten ziyade tahakküm kuran dilden de özgürleştirmek anlamını taşır. Bunu ilk başarılanlardan biri, dolambaçlı bir dili etkinlik alanından söküp çıkaran Joyce olmuştur.⁴²¹ Adorno için, sanatta mimetik döngünün tamamlanması böyle olanaklıdır. Estetik geleneği yıkan bir biçimi yapılandırmak ve sanatsal biçimin tekrar edilmesi yansıtmayı sanatın kendi içinde sınırlı tutar. Kandinsky, Schönberg, Proust ve Joyce bu mimetik döngüyü işletebilmiş sanatçılardır.

⁴¹⁸ ADORNO, Theodor, “Trying to Understand Endgame”, *New German Critique*, No: 26, s. 120.

⁴¹⁹ Baba tarafından Yahudi olan ve anadillerinden sadece biri Türkçe olan Bilge Karasu neden bu dizgeye eklenmesin? Bu özellikleri bir tarafa bırakılarak düşünülür ise eğer, hakim Türkçe karşısındaki tutumu ve kurmaya çalıştığı ‘dönüştürülmüş’ Türkçe bile onu en azından dille ilişkisi bakımından minör bir edebiyatın tekilliğine yaklaştırabilir.

⁴²⁰ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev: Özgür Uçkan – Işık Ergüden, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 25.

⁴²¹ ADORNO, Theodor, **Edebiyat Yazıları**, s. 112.

Sanat yapıtının mimetik temeli artık doğa ya da toplum olmak zorunda değildir. Sanat yapıtı sanat yapıtını tekrar eder, onu yansıtır. Adorno, Proust olmadan Joyce, Flaubert olmadan Proust olamazdı diyor.⁴²² Modern sanatta, Adorno'nun sözünü ettiği, sanat yapıtlarının birbirine dayanma olgusuna örnek olarak Picasso'nun ünlü *Guernica* tablosu gösterilebilir. Picasso'nun yapıtı, sadece biçimini değil, içeriğini, ve konusunu da sanatın kendisinden alır. Ressamın İspanya İç Savaşı'nda Faşistlerin şehri bombalamasını çarpıcı biçimde anlattığı eseri, bir başka İspanyol ressam olan Goya'nın İspanyol askerlerinin Fransızlar tarafından kurşuna dizilişini tasvir etme biçimine bir göndermedir aslında. Bir bakıma burada asıl anlatılan, tarihi bir olayın toplumsal görünümü değil, bunun temelinde yer alan dehşet duygusunun sanatsal biçimde dışavurum koşuludur.

Adorno'da bu edim ifadesini, 'estetik kristalleşme' tabirinde bulur. Modern edebiyatın büyük yazarlarının hepsinde, hakikatin nesnelleştirme aracılığıyla estetik kristalize oluşunun izleri görülmektedir. Zamanın semantik olmayan halini metninde kuran Proust, bunu başaran yazarların başında gelir. Proust'un kurmaca şimdiki zamanı, hakikat içeriğini tüm diğer bağlamlardan kopararak kristalize eder. Estetik kristalleşme, aynı zamanda, hakikat içeriğini, sanatın yanılmasına karşı koruma altına alır. Sanat yapıtı kendini iletişime kapattığı zaman hakikat içeriğini estetik mekâna taşır.⁴²³ Adorno'nun düşüncesinde Proust'un anlatı zamanı ve biçimi, fotoğrafın, sinemanın yapıp yapabileceklerini aşar. Hakikati estetik mekânda sürekli takip edilebilir fakat hiçbir an yakalanamaz olarak kurar. Bu, alımlayıcıya, camera obscura'nın kanat seslerinden bağımsız bir gözetleme sunar. Böylelikle hem edebi metnin kendisi hem de onun taşıdığı hakikat içeriği yapıtın içinde gerçekçi biçimde muhafaza edilerek kendini şeyleştirmenin dışında tutar.

Sanat yapıtının en büyük günahlarından biri, şeyleşerek kitle tüketiminin döngüsüne dahil olmaktır. Böyle bir yapıt Adorno için sahici olamaz, her hangi bir gerçeklik iddiası taşıyamaz. Dolayısıyla onun dizgesinde estetik geleneğin yıkılması demek sadece geleneksel biçimin değil, estetik haz ilkesinin de yıkılması anlamına

⁴²² A.g.k., s. 285.

⁴²³ A.g.k., s. 102.

gelir. Modern edebiyatın başarılarından biri de budur. *Estetik Teori* metninin hemen başında Kafka bu özelliği ile yüceltilir⁴²⁴. Bir oturuşta okunan bir yapıt, özerk olamaz. Yapıtın amacı toplumu kendi gerçekliğiyle yüzleştirmek olmadığı gibi ona estetik haz vermek de değildir.

Kafka yazınının gerçekçiliği, kapitalist dünyanın tüm kodlarını kırması üzerinden yapılır. Gerçeküstü öğeler, onun metinlerinde, gerçekçi biçime bürünürler. Kafka'nın nesnellüğünün gücü, okuruyla metin arasındaki biçimsel bir anlaşmaya dayanır. Adorno, Kafka'nın okuru, deneysel dünyanın imkansızlığı ile gizli bir anlaşmaya yönelttiğini düşünür.⁴²⁵ Yapıtta nesnel görünümünü bulan bu gizli anlaşma aslında metnin gerçekliğinin izdüşümüdür. Burada artık öznel bir belirme bulunmaz. Yazarın öznel iktidarı, metnin kendisine terk edilmiştir. Beckett bunu eylemsizlik ve sessizliğin dili ile yaparken, Kafka'nın biçimi okuru metne kendi gerçekliği doğrultusunda davet etmesiyle yapar. Yabancılaşmanın estetik bir araç haline getirilmesinin olanağı, metnin içinde ikinci bir dil kurarak engellenebilir. Beckett ve Kafka bunu, metinlerini yoruma kapatarak gerçekleştirirler.

Kafka'nın her sözcüğü, her cümlesi abartısız ve anlamlıdır. Her cümle 'beni yorumla' der, fakat buna izin vermez. Metin kendini yoruma kapatarak estetik mesafeyi yıkar. Metin, okurundan anlaşılacak için özel bir çaba bekler. Başka bir deyişle Kafka okurundan uğraş bekler, onun okuma alışkanlıklarına saldırır. Okurun kendisini karakterlerden her hangi biriyle özdeşleştirme alışkanlığını yıkmak ister.⁴²⁶ Bu nedenle Adorno'ya göre, Kafka'nın otoritesi sadece metinseldir. Metin dışındaki hiçbir yere gönderimde bulunmayan bir otorite. Onun yazar iktidarını terk etmesi bu biçim sayesinde gerçekleşir. Adorno, Kafka'nın iki önemli yapıtı olan *Dava* ve *Şato*'nun ilk cümlelerinin okuru tüm alışkanlıklarını terk etmesi gerektiği, yeni bir okuma biçimine davet ettiğini ifade eder.⁴²⁷

⁴²⁴ A.g.k., s. 12.

⁴²⁵ A.g.k., s. 195-196.

⁴²⁶ ADORNO, Theodor, **Prisms**, s. 248.

⁴²⁷ A.g.k., s. 249.

“Biri Josef K.’ya iftira etmiş olmalıydı; kötü bir şey yapmadığı halde bir sabah tutuklandı.”⁴²⁸

“Gecenin ilerlemiş bir saatinde köye vardı K.”⁴²⁹

Modernist edebiyatın tüm temsilcilerinin Adorno açısından bir önemi de temaşa eğlencesini ortadan kaldırmış olmalıdır. Edebiyat, sözü edilen biçimler aracılığıyla, artık okurun eğlence beklentisine hizmet etmez. Burada kastedilen okur tipi, Adorno’nun müzik sosyolojisinin işaret ettiği, ‘eğlence dinleyicisi’ ve ‘kültür müşterisi’ dinleyici tiplerine tekabül eder. Yeni müzikte bu dinleyici tipleri nasıl reddediliyorsa, modernist romanda da bu okur tipi dışlanmaktadır. Beckett ve Kafka, geleneksel romanın oluşturduğu okur tipolojilerini dışarıda bırakır. Bu, estetik mesafenin ortadan kaldırılması anlamına gelir.

“Uç örneklerden biri –ki çağdaş roman hakkında, ‘tipik’ denilen ortalama örneklere kıyasla daha fazla şey öğrenebiliriz bunlardan- Kafka’nın mesafeyi tümüyle yok eden yöntemidir. Okurun okuduğu şeyi temaşa ederken duyduğu güveni şoklarla yıkar Kafka. Sürekli hale gelmiş felaket tehdidi artık hiç kimseye durumu tarafsızca izleme, ya da böyle bir tavrı estetik düzlemde taklit etme imkanı tanımadığı için, temaşa tavrının acı bir alaycılığa dönüştüğü bir dünyaya önceden verilmiş bir cevaptır onun romanları – eğer yazdıkları hâlâ bu kategoriye sokulabilirse.”⁴³⁰

Estetik mesafeyi ortadan kaldıran modernist yazar, aynı zamanda yazar-öznenin iktidarını metne devretmekle kalmaz, metindeki iktidarsızlığını açığa vurmak ister. Okurun elinden temaşa mutluluğunun hazzını alır fakat bunu yaparak aslında onu özgürleştirmiş olur. Okur, hem yazarın iktidarından hem de ideolojinin-toplumun tahakkümünden salıverilir. Adorno’nun ele aldığı yirminci yüzyıl romancılarından Marcel Proust bu devinimi farklı bir biçimsellikle gerçekleştirir.

⁴²⁸ KAFKA, Franz, **Dava**, Çev: Arif Gelen, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2003, s. 15.

⁴²⁹ KAFKA, Franz, **Şato**, Çev: E. Murat Cengiz, Oda Yayınları, İstanbul, 2004, s. 5.

⁴³⁰ ADORNO, Theodor, **Edebiyat Yazıları**, s. 45.

Daha önce Adorno'nun Kierkegaard'dan devraldığı bir kavram olan iç mekândan (*Intérieur*) söz edilmişti. Modernist romanda iç mekânı en belirgin biçimde kuran yazar Proust olmuştur. Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi göstererek işe başlamaz Proust. *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eseri, çocukluktaki uykuya dalma anlarını hatırlayışla başlayarak çevrim oluşturur. Romanın anlatıcı kişisi, yabancı dünya ile ilişkisinin konuşmalarını bir iç mekâna çeker. Dış dünyada olup biten her şey, romanın başındaki anların hatırlanışı gibi, iç monoloğun kurduğu mekânda gerçekleşir.⁴³¹ Adorno'ya göre Proust'un yapıtı, bu iç mekânı, nesnel zaman ve mekân tarafından çürütülmeye karşı bir bilinç akışı uğrağı olarak korumaya alır. İç mekân, temsil etme değerini askıya alır, gerçeklik iddiası taşımayı dışlar.⁴³² Roman, bu anti-realistik anlarda, kendi gerçek konusuna bağlılıkla devinir. Modernist romanın gerçekçiliği, anti-realist anları kendi gerçekliği içinde çelişkiye düşürmesiyle inşa edilir. Adorno, modernist romanın bu çifte-yabancılaşma anlarına vurguda bulunur.

“Romanın asıl itkisini oluşturan, dışsal yaşamın bilmecesini çözme girişimi böylece öze ulaşma çabasına dönüşür; çünkü öz de toplumsal uzlaşımların (*Konventionen*) oluşturduğu gündelik yabancılaşma içinde yolunu şaşırarak bir çifte-yabancılaşma halinde görünüyordur şimdi. Modern romandaki anti-realizm anını, yani romanın metafizik boyutunu güncel kılan şey, kendi gerçek konusudur – insanların birbirinden ve kendi kendilerinden koparılmış bulunduğu toplum. Estetik aşkınlıkta yansıyan, dünyanın büyübozumudur.”⁴³³

Adorno'nun sözlerinin işaret ettiği bir taraf da estetiğin politikleştirilmesine yönelik itirazdır. Benjamin'den devralınan bu düşünce, estetik kuramının tümünde içkin olarak muhafaza edilir. Estetik hazzın yıkımı bir yansızlaştırma olarak bunun aşılmasının ilk adımıdır.⁴³⁴ Politikleştirmeden uzaklaşmanın kuşkusuz ilk ilişkilerinden biri gerçeklik iledir. Büyük anlatıların kırılma noktası, gerçek-dışı

⁴³¹ A.g.k., s. 43.

⁴³² A.g.k., s. 44.

⁴³³ A.g.k., s. 42.

⁴³⁴ EISENMAN, Stephen F., “Negative Art History: Adorno and the Criticism of Culture”, *Art Journal*, Vol. 58, No.1, College Art Association, 1999. s.102

estetik bir an aracılığıyla, estetik gerçekliğin oluşmasıdır. Burada bir bilinç-dışı devreye girer. Artık, kendinden emin şekilde, gerçekliği bire bir yansıtma ve buradan da bir ahlâki değer çıkarma düsturu bertaraf edilmiş, öznel dışavurumun formu estetik mekâna kendini bırakmıştır. Proust'un yapıtındaki bilinç akışının anlatısı, başka kimse için gerçeklik iddiası taşımaz artık, hatta anlatıcı Marcel'in kendisi için dahi. Adorno'nun sözünü ettiği büyübozumu, Marcel'in madleni kahvesine batırdığı an, irade dışı belleğin devreye girmesiyle gerçekleşir.

Samuel Beckett, Proust üzerine yazdığı denemede, irade-dışı bellek ile iradi bellek arasındaki ayrımın önemine işaret eder. İradi bellek, geçmişin bilinçle ve akılla oluşturulmuş izlenimlerini olumluylaıcı biçimde yeniden üreten, zekanın tekdüze belleğidir. Geçmiş tek boyutlu haliyle sunar. Seçtiği imgeler gerçeklikten uzak ve bir o kadar keyfidir. Fotoğraf albümünün yapraklarını çevirmeye benzer, aslında onda geçmişe dair hiçbir şey bulunmaz. İrade-dışı bellek ise sadece geçmiş nesneyi değil, bundan daha fazlasını da getirir. Alışkanlığı yok eder ve tüm parlayışıyla deneyimin 'uyduruk gerçekliği'nin asla gösteremeyeceği ve göstermek istemediği şeyi, yani gerçeği açığa çıkarır. İrade-dışı bellek patlayıcıdır. Ne zaman nerede patlayacağını ise kendisi seçer. Bu patlama anlarından birinde bir fincanın içinden, Proust'un sadece çocukluk ve Combray yılları değil, bütün dünyası çıkagelir. Beckett için irade-dışı bellek, bu nedenle başına buyruk bir sihirbaz olarak görünür. Hiçbir çağrıya cevap vermez. Proust'un yapıtında olduğu gibi muhtelif defalar, kendini aniden açığa vurur. İradi bellek ise, adeta insanın kendi kendini intihal etmesidir.⁴³⁵

İrade-dışı belleğin sanat yapıtındaki gerçeklik kurgusuna önem atfeden diğer bir düşünür Gilles Deleuze'dür. Deleuze de irade-dışı belleği iradi belleğe yeğ tutar. Fakat irade-dışı belleğin anımsamalarının sanat ile gerçeklik arasındaki bağlantıda bir kopukluğa yol açtığına da işaret eder. Deleuze'e göre, irade-dışı belleğin anımsamaları hâlâ hayata dairdir. Hayattan üstün olan özgün anlamıyla sanat ise irade-dışı belleği temel almaz. Hatta imgelemi ve bilinç-dışı figürleri de temel almaz. Sanat göstergeleri, Deleuze'ün düşüncesinde, özlerin yetisi olarak saf düşünceyle

⁴³⁵ BECKETT, Samuel, **Proust**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 37,38.

açıklanabilir.⁴³⁶ Bu doğrultuda, Belleğin duyumsanabilir göstergeleri sanata değil hayata ait kabul edilir. İrade-dışı bellek bu nedenle uç bir noktada değil, merkeze yakın bir yerde durur. Deleuze, dolayısıyla, göstergeler arasında kurduğu hiyerarşiye bağlı olarak, irade-dışı belleğin duyumsanabilir göstergelerinin sanat göstergelerinden daha aşağıda olduğunu ve gösterge ile özün özdeşliği kaybettiklerini ileri sürer.⁴³⁷ Bu düşüncenin Adorno açısından bakıldığında tartışmalı görüneceği açıktır. İrade-dışı belleğin hem merkeze yakın durması bakımından hem de eğer Deleuze'ün ileri sürdüğü gibi gösterge ile özün özdeşliğini yitiriyorsa, bu bakımdan da Adorno için karşı çıkılacak bir yere işaret etmezler. Zaten Adorno, Beckett'in çözümlemesiyle daha uyumlu olacak bir yerde durur.

İrade-dışı belleğin parlama anlarının görünür kıldığı gerçeklik, Adorno'nun sanat yapıtında varsaydığı, gerçeklikten daha gerçek olan metafizik bir gerçeklik anının belirmesinden farklı değildir. Adorno'ya göre, Proust'un yapıtı, içsel ve dışsal bir gerçekliğin arayışı olarak, onu atomize eder. Belleğin anımsama anları, bu gerçekliği yapıtta kristalize eder.⁴³⁸ Kierkegaard'un iç mekânı, en çok Proust'un yapıtında zahir olur. İç mekân, *Kayıp Zamanın İzinde*'de anlatıcının irade-dışı belliginde vücuda gelir. Adorno, dolayısıyla belleği, bir gösterge olarak değil, fakat estetik imge olarak tanımlar. Katıksız deneyim, dolayımın ötesinde, belleğin yenilemesi aracılığıyla estetik imgede ölümü dahi aşarak sadece belleğin kendisinde üretilir.⁴³⁹ Mutluluk ya da hüznün ancak ve ancak belleğin aktarımının estetik iç mekâna taşınmasıyla muhafaza edilebilir. Adorno'da sanat yapıtının bu tinsel değeri, her şeyden daha gerçektir.

Adorno'nun özellikle yirminci yüzyıl edebiyatına bakışı ve estetik kuramının ışığı altında düşünüldüğünde, edebiyat sosyolojisinin arayışının toplumsal gerçekliğe değil, kategorik olarak bundan daha gerçek olan estetik gerçekliğe yöneleceği görülmektedir. Estetik gerçeklik, sanat yapıtının tikelliğinin belirleyicisidir.

⁴³⁶ DELEUZE, Gilles, **Proust ve Göstergeler**, Çev: Ayşe Meral, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 62.

⁴³⁷ A.g.k., s. 71.

⁴³⁸ ADORNO, Theodor, **Notes to Literature-II**, s. 313.

⁴³⁹ A.g.k., s. 317.

Edebiyatta, nesnel gerçeklik, öznelğin tinsel belirleniminde metin içinde estetik mekâna, estetik imge olarak geçer. Metin, bu estetik imgeler aracılığıyla örülür. Burada ise bellek devreye girerek, örüntüyü destekler. Yazar, metin içinde yavaş yavaş görünmez olmaya başlar. Yazarın iktidarının metne devredilmesi, ilk başta kurulan diyalektik işletimin kesintiye uğratılmaması, özdeşliğe dönüşmemesi ile olası hale gelir.

Metinde özdeşliğin kırılması ister istemez okurun konumunu da dönüştürür. Edebiyat yapıtı nasıl ki devingen, sabit olmayan bir düzlemde ilerliyorsa, artık okurdan da olduğu yerde durması, sabit halini koruması beklenemez. Metnin biçimi, aynı zamanda okurun okuma biçimlerini de belirler. Okur ya metinle ilişkisini o anda kesintiye uğratarak tüketici olma durumunu terk edecek ya da metnin diyalektik işletiminin gereğince kendi konumunu, süreklilik arz edecek şekilde kaydırarak, yapıtın alımlayıcısı olarak metne dahil olacaktır. Her iki koşulda da kitle tüketiminin döngüsü kırılmış, estetik özgürleştirilmenin yolu açılmış olur.

Adorno'nun edebiyat sosyolojisi uyarınca, kitle tüketiminin koşullarının yıkılmasının ilk adımlarından biri, yapıtı temaşa eğlencesinden kurtarmaktır. Burada elzem olan, geleneğin biçiminin ortadan kaldırılması ve yeni bir teknik edimin devreye sokulmasıdır. Biçimin yıkılmasının gereklerinden biri, hakim olan dilin kodlarını kırmak, dili dönüştürmektir. Geleneğin biçimini reddetmenin zorunlu bir gereği olarak, türün malzemesi de dönüşüme uğratılır. Schönberg'in on iki ton tekniğini keşfetmesi, malzemenin dönüştürülmesine müzik türü içinden sunulan ideal örnektir. On iki ton tekniğinin oluşturduğu biçimsellikte, artık notalar arası hiyerarşi ortadan kaldırılmış, hiçbir tahakküm oluşturucu özne yapıtta belirme olanağını bulamamıştır. Biçim, böyle bir teknik aracılığıyla kulağı özgürleştirmeye muvaffak olmuştur. Resimde ise malzemin dönüştürülmesi gözün özgürleştirilmesine açılır. Malzemesi çeşitlilik arz eden resimdeki dilsel dönüşüm, renkle, çizgiyle başlar; figürün deforme edilmesine uzanır. En nihayetinde ise soyuta varır ve figür ortadan kalkar. Resimdeki bu ikona-kırıcı biçimsel ve içeriksel devrim, göze olduğu kadar, zihne de hakikate yönelmesi bakımından özgürleşme olanağını açar. Nesnenin görünümünü değil, imgesel varoluşunu düşünen sanatçı, yapıtında oluşturduğu

gerçeklik alanını, alımlayıcıya bu biçimiyle açar. Mondrian'ın ağaç tasvirlerinden, yatay-dikey çizgilere uzanan deneyimi, malzemenin dönüştürülmesinin, nesnenin hakikatinin estetik mekâna aktarılmasındaki işleyişi açığa vurur.

Resimdeki bu ikona-kırıcı biçimin dolayısıyla figürü ortadan kaldırması, espasta adeta bir sessizlik anına açılır. Figüratif temsil veya yansıtma yerini iç mekânın sessizliğine bırakır. Hatırlanacak olursa, Beckett'in yapıtlarında da sessizlik anlarının, dilin dönüştürülmesini belirttiği düşünülüyordu. Anlamsızlıkların bütün oluşturması hiçliğe işaret ediyor gibi görünse de aslında gerçekliğin yanıltıcılığını imliyordu. Öte yandan Kafka'nın gerçeküstü imgelere başvurarak gerçeklik kategorisini değiştirmesi, metnin yeni bir dilin biçimi içinde hareket etmesini sağlamaktaydı. Adorno açısından bakıldığında, toplumsal alandan estetik alana taşınan bu anlamın deformasyonları, yapıtın başka bir gerçekliği değil, sadece kendi gerçekliğini görünür kılmasını sağlar. Sanat yapıtının estetik gerçekliği, başka bir özdeşliğe tekabül etmemesi nedeniyle tüm diğer gerçeklik kategorilerinden daha gerçektir. Sanat yapıtı sadece kendi kendisini ifade eder.

Kendinden başka bir şeyi yansıtmayan edebiyat yapıtı, tüm yorum olanaklarını ortadan kaldırarak, özdeşliğin dışına çıkar. Metin, söylüyor olduğundan başka bir şey söylemediği için, kendini yoruma kapatmış olur. Başkaca bir hakikati imlemeyen edebiyat yapıtı, iç mekânında kendi hakikatini kurar. Estetik hakikat, karşıtlıklar, ikilikler, çelişkiler aracılığıyla açığa vurulur. Yapıt, tüm olumsuzlayıcı yanıyla kendisini de olumsuzlamaya dönüştürür. Dolayısıyla geleneği yıkan biçim, 'yeni' olarak oluşturduğu biçimi dayatmaktan geri durur. Modernist edebiyatta, bu nedenle, metnin varlığı bir çelişkidir artık. Okuru da bu çelişkiye davet eder. Kendi eylemsizliği, aslında okuru eyleme teşvik ediyordur. Okuru kasıtlı olarak yorar, ondan etkinlik bekler. Bu etkinliğin gereği, metni yorumlama, kodlarını çözme etkinliği değil, metne dahil olma şeklindedir.

Adorno'nun estetik kuramının, müzik sosyolojisinden ve yirminci yüzyıl edebiyatı okumalarındaki açılımlarından hareketle sınırları belirlenebilecek olan edebiyat sosyolojisi, metnin estetik yapısının bir tekillik olarak olumlayıcı bir

gerçekliğin değil, gerçeklik görüntüsündeki her şeyin olumsuzlandığı bir gerçekliğin taşıyıcısı olduğunu gösterir. Edebiyatta artık büyük anlatılardan değil, tekil anlatılardan (hatta anlatı-lmayan-lardan); baş yapıtlardan değil, negatif yapıtlardan söz edilebilir. Adorno'nun edebiyat sosyolojisi açısından bir edebiyat metnine bakılırken aranması gereken genel yapı, edebiyat yapıtının olumsuzlayıcılığındaki başarısı, biçim ile içeriğinin birliğinde ortaya koyduğu edebi gerçeklik ve bu edebi gerçekliğe bile ne denli az bağlı olduğu gibi koşulların varlığı aranmalıdır. Adorno'nun edebiyat sosyolojisi, metin içinden toplumsal olguları ya da toplumsal gerçeklikleri çıkarıp değerlendirmeye açılan bir bakış taşımaz. Aksine yapıtın, toplumsallığın yanlış bilincini olumsuzlayan tekilliği, yani onun estetik hakikati ortaya konulmalıdır. Dolayısıyla Adorno'nun edebiyat sosyolojisi için, edebiyat yapıtının olumlayıcılığı değil, olumsuzlayıcılığı tek olumlanabilir niteliği olabilecektir.

5.2. Adorno'nun Edebiyat Sosyolojisinde Bir Uygulama: Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*

“Hıristiyanlar haçın önünde dua eder, onu dudaklarına götürürler. Üstünde hiçbir Kurtarıcı asılı olmasa da bu tahta parçası onlara yeter. İşkence edilerek öldürülenlere gösterilmesi gereken saygı sonunda soysuz işkence aletini soylulaştırır: İnsanların sefaletinin, alçalmasının, bahtsızlığının önünde eğilmiyorsanız, onları yeterince sevmiyorsunuzdur.”⁴⁴⁰

Marguerite YOURCENAR

Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı metninin yayımlanması ne kadar ilginçtir ki Theodor Adorno'nun ölümünden bir yıl sonrası ve tam da onun *Estetik Teori* metninin yayımlandığı yıl olan 1970'e denk düşüyor. Elbette ne Adorno'nun Bilge Karasu'nun her hangi bir metnini ne de Karasu'nun en azından bu eserini kaleme almadan önce *Estetik Teori*'yi okumuş olması düşünülemez. Fakat bu durum, burada yapılacağı gibi, üçüncü bir gözün bu iki yazarı ve bu iki metni yan yana getirmesinin önünde bir engel teşkil edemez. Çünkü, eğer ortada sınırları belirlenmiş bir kuram ve yayımlanmış bir edebi metin duruyorsa, bunları bir arada düşünebilmenin olanağı her zaman olabilmelidir. Kuram, bir sanat yapıtını, olumsuzlamak için olabildiği kadar, olumsuzlamak için de kullanılabilir. Hatta bunun tam tersi de olanaklı olabilir. Düşünür René Girard, edebiyat kuramları klasik metinleri test etmek için değil, bilakis klasik yapıtların okunması ışığında bu kuramların kendisi değerlendirilmelidir diyor.⁴⁴¹ Girard'ın düşüncesi, yukarıdaki karşılaştırmadan ikincisini destekliyor.

Fakat bu çalışmada, ne kuram edebi yapıtı olumsuzlamak ya da olumsuzlamak için ne de edebi yapıt kuramı olumsuzlamak ya da olumsuzlamak için kullanılmayacaktır. Burada yapılmaya çalışılacak olan, edebiyat metnine kuramın gözünden ve kurama ise edebiyat metninin ışığında bakmak olacaktır. Eldeki kuramdan çıkarılan bir edebiyat sosyolojisi anlayışının bir uygulama çabasına dönüştürülmesi adına seçilen metin, böyle bir kaygıyla seçilmiştir. Başka bir deyişle, burada Adorno'nun edebiyat

⁴⁴⁰ YOURCENAR, Marguerite, **Ateşler**, Çev: Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 54.

⁴⁴¹ GIRARD, René, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, s. 12.

sosyolojisi, düşünürün estetik evreni ile uyum içinde olabilecek bir sanat yapıtıyla yan yana getirilecektir. Bu doğrultuda, Adorno'nun edebiyat sosyolojisinin bir sanat yapıtında olması beklenen nitelikler, bir edebi yapıttaki olumlu oluşumlar ve Adorno'nun değerli kıldığı Batı yazarlarında bulunduğu özellikler, ele alınan metinde ve hatta yazarın bir edebiyatçı olarak estetik duruşunda aranacaktır.

Öte yandan, bu kısım, seçilen yazar ile Adorno'nun daha önce aktarılan görüşleri üzerinden ele alınan yazarlar ile bir benzerlik kurma niyetinden son derece uzak olacaktır. Başka bir deyişle çalışma, “Bilge Karasu, Kafka'nın, Beckett'in ya da Proust'un Türk edebiyatındaki izdüşümüdür” gibi bir iddia taşımamakla beraber, böyle bir yaklaşımın ise tamamen karşısındadır. Adı anılan yazarlar arasında teknik, biçim veya içerik bakımından kimi benzerliklerin ortaya konulması, böyle bir iddiayı değil, ele alınan düşünürün estetik ve edebiyat kuramının geçerliliğini desteklemektedir.

Buradaki uygulama çalışması her ne kadar tek bir edebi metni ele alacakmış gibi görünse de, bir düşünür diğer yazdıkları göz ardı edilip bir metnine indirgenemeyecekse, aynı durum yazar için de geçerlidir. Bu bakımdan, inceleme nesnesi olarak seçilen metin, bir örnek oluşturmakla beraber, Bilge Karasu'nun tüm metinleri, aslında bir anlamda onun yazarlığı, yazar duruşu göz önünde bulundurularak metne yaklaşılabilecektir. Bilge Karasu'nun yapıtlarına yöneltilecek bu muamele, Adorno için de geçerliliğini korumalıdır. Öyle ki, düşünürün edebiyat sosyolojisi, tezin en başından beri izlenen yolun açığa çıkarabileceği gibi, her ne kadar adı bunu imlese dahi, yalnızca edebiyata dair düşünülemez. Öyleyse, burada yan yana tutulmaya çalışılacak olan, sadece bir edebiyat sosyolojisi modeli ile tek bir metin değil, bir düşünürün estetik duruşu ile bir edebiyatçının yazar duruşu da olacaktır.

Adorno'nun, edebiyat alanındaki külliyatının hiç de azımsanamayacak nicelikte olmasına rağmen, bu yazılarını başlıklandırmada olabildiğince mütevazı davrandığı söylenebilir. Edebiyata dair düşüncelerini ya estetik kuramının işleyişi içinde serimlemiş ya da ‘edebiyata düşülen notlar’, ‘edebiyat üzerine yazılar’ benzeri

başlıklar kullanmayı seçmiştir. Bunun bir nedeni, daha önce söylendiği gibi, Enstitü içindeki iş bölümüne riayet etme isteği iken bir diğeri de onun bir edebiyat eleştiricisi olarak görünmek istememiş olmasıdır. Adorno, temel ilgileri ve eğitimi doğrultusunda en çok yetkin olduğu alan olan müzik için de aynı edebiyatta olduğu gibi bir eleştirmen olarak görülmek istemez. O daha çok, bu alanlarda söz söyleyen bir düşünür, bir toplumbilimci olarak görülmeyi yeğler. Bu nedenle, onun düşüncelerini müzik sosyolojisi, edebiyat sosyolojisi veya kuramı benzeri başlıklar altında ele almak daha doğru görünüyor. Adorno'nun edebiyat eleştirisinin tam olarak karşısında olduğu söylenemese de, eleştirilerin biçimleri arasında bir kategorizasyona gittiği açıkça ortaya konulabilir. Eleştiriden eleştiriye fark vardır elbet, fakat aynı sanat yapıtında olduğu gibi eleştiriye de değerli kılan onun tekniği, biçimidir. Adorno, kendisi de bir deneme yazarı olarak, sanat ve edebiyat eleştirisini deneme türü üzerinden ele alır. Bu bağlamda, Adorno ile Karasu'nun kuram-metin ilişkisini önceleyecek biçimde, yan yana getirilecekleri ilk alan neden deneme türü olmasın?

Edebiyat eleştirisini ve onun kendini kurma zemini olan deneme türünü, sanat yapıtlarının kendisine nasıl bakılıyorsa öyle ele almak gerekir. Adorno da eleştirinin sanatsallığı ve sanat-dışılığını bu doğrultuda değerlendirir. Onun ilk başta karşısında olduğu yaklaşım biçimi yine pozitivist edebiyat eleştirisidir. Pozitivist eleştirideki bilimsel arayış, dogmatizmden başka bir şeye işaret edemez. Bu anlayıştaki eleştiriler, temel alınan örnek metinlerden hareket ederek, tekdüze bir biçim ve doku ararlar. Özgün bir biçim ise onlar için ilk uzak durulması gereken şey halini alır. Pozitivist eleştirinin bu tarzı, kültür endüstrisinin hizmetinde olan pazarlanabilir, ticari ürünleri ayıklama yetisine sahip değildir. Hatta bununla kalmaz, kültür ürünlerini yansızlaştırarak metalaştırılmalarını teşvik ederler.⁴⁴² Adorno'nun tabiriyle 'kötü deneme', belirli bir otoritenin, iktidarın güdümü dışına çıkamaz, bu bakımdan sanatsallığından, estetikliğinden söz etmek olası değildir. Kötü edebiyat eleştirisi şeklinde değerlendirilen deneme, loncalaşmıştır; loncanın dışındaki bir estetik alanı göstermeye, sanat yapıtının özgürleştirici yanını ortaya koymaya kadir değildir.

⁴⁴² ADORNO, Theodor, **Edebiyat Yazıları**, s. 16.

Böylelikle, eleştirinin ya da denemenin kendisinin de özgürleştiriciliği ortadan kalkmış olur.

Halbuki, estetik bir konunun kendisine estetik dışı bir yaklaşım yöneltmek, ancak kaba-saba sözler sarfetmeyle sonuçlanabilir. Sanat yapıtının yaptığı gibi, deneme de estetik alan içinde devinmelidir. Bu, denemenin özerkliğinin bir koşuludur. Adorno, ‘sanat üzerine yazılan hiçbir şey sanatsal bir şekilde sunulmamalı, biçimsel özerklik iddiası taşımamalıdır’ diyen pozitivist düsturun tam tersine işaret eder.⁴⁴³ Biçimsellik, bilakis, denemeyi bir sanat yapıtı haline getirmenin biricik koşuludur. Biçimin kurulması için ise yine özdeşliğin, dilin anlam özdeşliğinin yıkılması gerekir. Adorno’nun burada sözünü ettiği dilsel özdeşlik, hakim bilimsel yöntemsellik kategorisinin altına düşer.

Denemenin gücü, sunuş ile konuyu özdeş tutmadığı zaman ortaya çıkar. Sanat yapıtındaki biçim – içerik özdeşsizliğinden farklı değildir bu. Denemeyi bir sanat türü olarak kuran en önemli özelliği bu bilince sahip olabilmesidir. Kendini sistematik biçimde kuramdan türetmez, fakat yine de kuramla akrabadır, kuramsaldır.⁴⁴⁴ Kavramlarla iş görmeyi kaçınılmaz bir sonucu olarak kuramsallaşır. Adorno’da, denemenin hem kuramsal hem de sanatsal bir birliğin varlığı, yine taşıdığı estetik mekân uyarınca varlık bulur. Denemenin estetik mekânı, kuramları da yutabilmesinde, içkin biçimde eleştirel olabilmesinde yapılır. Dolayısıyla onun gerçekçiliğini de burada bulacaktır Adorno.

Gerçekliğin kendisi nasıl parçalıysa, diyor Adorno, deneme de parçalar halinde düşünür, kendi birliğine bu parçaların arasından ulaşır. Tek sesli bir mantıksal düzen kurmak yerine, kesintili bir anlatımı kendine biçim edinir. Her şeyi kapsamaya kalkmaz, tek bir kavramın üstünlüğüne girmez, bu şekilde sistematik bir düşüncenin düşeceği hatadan kaçınarak, düşüncüyü kendi içine kapatmaz.⁴⁴⁵ Mutlak bir hakikati kurmadan ya da böyle bir hakikatin varlığına işaret etmeden, hakikati aydınlatır

⁴⁴³ A.g.k., s. 15.

⁴⁴⁴ A.g.k., s. 32.

⁴⁴⁵ A.g.k., s. 30.

deneme türü. Denemenin, Adorno'ya göre, bir sanat yapıtının, hatta bunu biraz daha ilerletmek istenirse, bir edebiyat metninin gerçekçiliğine sahip olması, onun bu kısıtlayıcı, tahakküm altına alıcı, bir hakikati dayatıcı değil, aksine özgürleştirici işlevinde taşınmaktadır. Bu doğrultuda, Adorno'nun kötü bir denemeci olarak Lukács'ı düşündüğünü, türü bir sanat yapıtına dönüştüren denemeci olarak da Benjamin'i tasavvur ettiğini akla getirmek zor değildir. Öte yandan, Proust da, Adorno için, sanatçı-denemecilerdendir.⁴⁴⁶

Deneme, sadece tekil bir sanat yapıtını ele almak zorunda değildir. Önemli olan, onun yapılandırılmasına, biçimselliğine, ortaya konulma olanaklarına da bakabilmektir. Yani, deneme yazılmış bir metni olduğu kadar, onun yazılma koşullarını, olasılıklarını da araştırır. Yazılıp bitmiş bir metinden ziyade, yazma eyleminin doğasına yönelir. Yazma eyleminin doğası, metnin olası yapılandırılma, örülme zeminleri ve hepsinden önemlisi okurun olası okuma biçimlerinin barındırıldığı estetik mekândır. Deneme, bu anlamıyla, kendi türsel özellikleri üzerine düşünmeye başladığı zaman edebi olarak estetikleşir. Denemenin kurmacaya, öykü, roman gibi türlerin kurmaca niteliklerine yaklaştığı yerdir burası. Bilge Karasu, öykülerinin, romanlarının yanı sıra denemeciliği ile de işlediği kurmaca alanını en özgür biçimde ortaya koyan, Adorno'nun deyişiyle özdeşlik-dışının bilincinin belirmesine izin veren yazarlardandır. Okuma uğraşı, yazma uğraşı, onun denemelerinin başat izleğidir.

Karasu'dan deneme yazarı olarak da söz edebilmenin olanağını açan iki metin dikkati çeker: Birincisi, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* yapıtı, ikincisi ise ölümünden sonra yayımlanan *Öteki Metinler* derlemesidir. Karasu, özellikle *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* adı altında toplanan çeşitli yıllarda ve yerlerde yayımlanmış yazılarının toplandığı metni ile, Adorno'ya da atıfla söylenecek olursa, hem sunuş ile konuyu ilişkilendirebilme yetisi, hem kendine özgü bir biçimsellik oluşturması bakımından, deneme türünün kurmacaya ne kadar yaklaştırılabileceğini kanıtlamıştır. Karasu'nun denemeleri, gerek biçim gerekse içerik bakımından ele alınabilir. Aslında onun yazınında bunlar

⁴⁴⁶ Adorno, birçok yerde Marcel Proust'un *Sainte-Beuve'e Karşı*'sındaki yazılarından, denemelerinden övgüyle söz eder.

hiçbir zaman birbirinden kopuk değildir. “Yeni Dediğimiz Üzerine” başlığını uygun gördüğü denemesinin girişinde, Karasu’nun neredeyse tüm denemelerinin ortak konusu, derdi, sancısı açığa vurulur: “*Yeni* üzerine, *yenilik* üzerine söylenecek şeylerin yeni olması güçtür. Ama gerekli midir, bu sözlerin yeni olması?”⁴⁴⁷

Karasu’nun denemelerinde ‘eski’ – ‘yeni’ çatışması, ‘gerçeklik’ meselesine bağlanıyor. Onun için, ‘gerçeklik’ denilen şeyin varoluşu, ancak birtakım yapıntıların yardımı, aracılığı ile algılanır, kavranılır, anlamlandırılır, düşünülür. Bu yapıntılara ‘imge’ tanımını uygun görüyor.⁴⁴⁸ “Gerçeklik dediğimiz” diyor Bilge Karasu, “her birimiz için, imgelerimizden başka bir şey değildir bir bakıma. İmgelerimizi sürekli olarak bozup düzelterek, yeniden kurarak, onlara bu özümleme ile uyarlanma işlemlerini uygulayarak, kendimizi, kendimizin dışında kalanı, anlamlı tutmağa çalışırız.”⁴⁴⁹ İmgeler, onun düşüncesinde ve elbette yazınında, sürekli hareket halindedir. Olmuş bitmiş, tamamlanmış bir imgeden söz edilmez. Adorno’nun edebiyat yapıtında, gerçekliğin taşıyıcısı olarak gördüğü estetik mekândan, hiç uzak durmuyor Karasu’nun ‘imge’si. İmgenin bu kapılı olmayan, değişken ve açık yapısı, onu tarihselliğe yaklaştırıyor. Bu nedenle, Karasu yazarken, en temel malzemesini imgelerden kuruyor. İmgeleri açıyor, kapatıyor, dönüştürüyor ve aslında onları sürekli bir olumsuzlamaya tabi tutuyor. Müzikal bir partiyon için notalar düzeni ne ise, onun için de imgeler, buna tekabül ediyor. Yazı, Karasu’da, imgeler aracılığıyla ‘bestelenen’ bir yapıntı olarak okurun önüne çıkarılıyor.

Karasu, kalemi eline alır almaz durmaksızın yazmaya başlayan ‘üretken yazar’ ile ‘tedirgin yazar’ arasında karşılaştırma yapar, kendisini ise bu ikincisinden sayar. Yazar ile okur aralarına sokulan metinde yan yana gelebilirler ancak. Onların varolma koşuludur metin. Karasu, metnin yapılandırılma biçimi ile olası okunma biçimleri arasında sürekli bir ilişki arar. Asıl dert her zaman, ne yazar ne de okur değil, metin olduğu için, okurdan da metne, yazar kadar ilgi göstermesini bekler. Okuma biçimini kuran yazar değil, metindir. Okurun metinle yazarın kurduğuna

⁴⁴⁷ KARASU, Bilge, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 35.

⁴⁴⁸ A.g.k., s. 15.

⁴⁴⁹ A.g.k., s. 17.

benzer bir mesaiye girişebilmesi gerekir. Kendini ‘tedirgin yazar’dan sayan Karasu, kendi yazabilme edimini, yazma mesaisini anlatıyor bir yazısında:

“Bense, yazılarımla uzun uzun yaşamak zorundayım sanki; o yazının çatısı, yaşayarak (yaşarken, yaşadıkça) çatılacak; yazı etlenip butlanacak, budanacak, değişik yerlerinden başlanarak, yazılıp bozulacak, değişik yollar denenip bırakılacak; sınıp ‘işlenmeğe değer’ bulunmuş damarlar, yüreğe giden yolu oluştursun diye düzene konup birleştirilecek, ayrılacak; ortaya ‘bitmiş gibi’ görünen bir yazı çıktığında da en acımasız makaslamalarla kurguya yeniden girişilecek, yazının yüzlerce yerine ufak-büyük birtakım ekleme, çıkarma, düzeltme işlemleri uygulanacak. Sözün kısası vakit geçecek, o yazıyla yaşamının getirdiği (anlamsız kıldığı, önemlileştirdiği) ne varsa, ‘yazma’ da oralardan geçip dolaşp bir yerlerde eğlenecek, bir yerlerde hızlanacak. Sonunda ortaya bir yazı çıkacak.”⁴⁵⁰

Bilge Karasu’nun yazar, yazmak için söyledikleri, okur, okumak için tersine çevrilip anlaşılabilir. Aynı mesai, belki de daha zorlu bir uğraş, okur için de geçerlidir. Sadece yazar değil, metin de bunu bekler, okurundan. Benjamin, Proust üzerine konuşurken, metin kelimesinin Romalılar için ‘dokunmuş olan’ anlamına geldiğine işaret ediyor.⁴⁵¹ Aynı biçimde Karasu için de metin, dokunması, örülmesi, işlenmesi gereken bir yapıdır. Metin ince ince, sabırla işlenir. Birden çok okur tipine yönelen metinlerin sayısı modernist edebiyatta az değildir, fakat Karasu birden çok okur tipini metne açan bir yazar olmasının yanı sıra, metni yazmakta olan birçok yazar varmışçasına örer, dokur. Onu çokça yaklaştırıldığı, benzeştirildiği Kafka’dan, en azından bu bakımıyla ayırıştırıran, yazar ‘ben’ini adeta parçalamasıdır. Modernist edebiyatta yazar veya anlatıcı ‘ben’, bir kertede metinden sıyrılır, kendini yok eder. Beckett’ta, Kafka’da, Joyce’ta görülen ‘ben’in iktidarının metne devredilmesi böyle olur. Karasu’da ise bu biraz daha farklı gerçekleşir. Yazar ‘ben’i metin içinde git gide bölünür, parçalara ayrılır, parçalanma metnin sonuna dek devam eder, sonunda ise ortada sadece tüm açılımlarıyla, katmanlarıyla metin kalır, çünkü yazar ‘ben’i ufalanmış, görünmez olmuştur. Nurdan Gürbilek, Bilge Karasu’nun yazma biçiminde

⁴⁵⁰ A.g.k., s. 68,69.

⁴⁵¹ BENJAMIN, Walter, “Proust İmgesi”, **Son Bakışta Aşk**, s. 102.

metnin yönlendirmesini “okurun önünde iki yol birden açılır. Hem bir öykü vardır; hem de bu öykü kendisinden kuşkuya düşer; yazıya olan inancın kendisini sorun eder, bu yüzden de kesintiye uğrar, yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalır” diyerek açıklıyor.⁴⁵² Yitip gitme tehlikesini açığa çıkaran yazar, hem kendi iktidarını hem de bu iktidarın mekânı olan yazar ‘ben’ini parçalayıp, yükü kendi üzerinden alıp, metne devreder. İktidarını devretmek, “Tanrı-yazar”ın cesaret edemeyeceği bir edimdir.

*Gece*⁴⁵³ romanında anlatıcıların kayması, yer değiştirmesi, kaybolması, kurmacaya karışması, Karasu yazınında, ‘ben’in parçalanmasını en görünür haliyle ortaya koyar. Aslında *Gece*’de izi aranan, araştırılan biçim, yazarın her öyküsünde, romanında kendini hissettirir, fakat buralarda bulunması biraz daha güçtür. *Gece*’nin, Karasu’nun en zor, en çetrefil, en çetin metni olduğu kabul görmüş genel bir kanıdır. Metnin okuru zorlayıcı, uğraştırıcı olduğu doğrudur da. Fakat, teknik bakımdan kimi farklılıklar baş gösterse dahi aynı zorlayıcılıklar diğer metinlerinde yok değildir. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nın anlatıcısı, ‘Ada’ ve ‘Tepe’ öykülerinin ilerleyişi içinde, ilk bakışta değişmez, tek bir anlatıcı gibi görünür. Ancak anlatıcı, metnin baş kişileri Andronikos ve İoakim’in anlatısını kesintileyerek, iç ses olarak, kimi zaman ise kişilerin iç sesi olarak bölünür, katmanlaşır. Anlatı, yazar, anlatıcı, öykü kişileri arasında devingen bir kayma tesis eder. İlk cümlelerden itibaren, okur karşısında artık alışılmadık bir anlatıcı olduğunu hissetmektedir. “Başımı çevirdiğinde karşıdaki karanlık artmağa başlıyor. Andronikos neden sonra anlıyor karanlığın niye arttığını. Adaya çok yaklaşmıştır artık.”⁴⁵⁴

Karasu, *Gece*’de olduğu gibi *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nda da anlatıcı sesi üzerinden metne mekânsal katmanlaşmalar sızdırır. Üç öyküden oluşan metnin ilk iki öyküsü ‘Ada’ ve ‘Tepe’ zaten en başından başlıkları gereği bir mekânsallığı imlerler. Sürgün, kaçış, arayış, yol, yolculuk, mekânı kateder. Kafka’nın *Dava*’sı vicdani bir hesaplaşmanın mahkemesi biçiminde mekânlaştırılırsa eğer, ‘Ada’ ve ‘Tepe’

⁴⁵² GÜRBİLEK, Nurdan, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 88.

⁴⁵³ KARASU, Bilge, **Gece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

⁴⁵⁴ KARASU, Bilge, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 9.

öykülerindeki yolculuk, fiziki olduğu kadar metafizik bakımdan düşünsel bir yolculuk olarak da okunabilir. Andronikos'un yolculuğu, onun düşüncesinin, hesaplaşmasının yolculuğudur. İç ses ve anlatıcı her devreye girdiğinde, iç hakikat bir mekân olarak metinde yeni bir katmanı kurar. Sunuş ile içerik bir birlik olarak değil ama birbiri etrafında dönen bir yapı olarak metinselleşir. Bu şekilde, Adorno'nun sunuş ile içeriğin birbirinden koparılmaması gerektiği görüşünün farklı bir tezahürü belirir. Biçim içeriği, içerik biçimi doğurur gibidir. Metin kendi iç hakikatini böyle kurabilir. Karasu'da Adorno'nun sözünü ettiği estetik mekân, başka estetik mekânlara bölünerek çoğalır. 'Ada' ve 'Tepe'de iç mekândan değil, iç mekânların 'çokluk' oluşturulmasından söz edilebilir.

Estetik mekânsallaşma, doğası gereği, zamandan bağımsız düşünülemez. Metnin öykü başlıkları her ne kadar mekânsallığı imgeliyorsa, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adı, zamanın farklı anlarını, hatta sürelerini işaret eder. Metnin olay örgüsü ya da başka bir deyişle anlatının kendisi, bir zaman parçacığının, aralığının, bir başka zamanda, yani okuyucunun zamanında yeniden mekânlaşmasını destekler. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın 'Dutlar' başlıklı üçüncü öyküsü bir tarafa bırakılırsa, 'Ada' ve 'Tepe' öyküleri, VIII. Yüzyıl Bizans'ında kısa bir dönem hakim olan, baskıcı bir rejimin baş gösterdiği, ikona-kırıcılık (ikonaklazma) dönemini kendine öykü zamanı olarak alır. Andronikos, ikonalara tapınmayı inancının temel direği edinmiş bir keşiş olarak, baskı rejimine sessiz bir başkaldırı sergiler ve manastırdan kaçır. Kaçışı, inancıyla yüzleşmesinin yolculuğunun ilk adımıdır. Dostu İoakim ise, yine sessizlik içinde manastırda kalmayı seçer. Anlatı kişilerinin iki eylemi-eylemsizliği (ve yine eylemi), inançlarına olduğu kadar birbirlerine bağlılıklarının da sorgulama sürecinin 'hareket ettirici'si olur. Burada, ikona-kırıcılık dönemine tarihsel bakımından bir ayraç ayırmak, metnin zaman-mekân sorunsalını açıklamayı öncelmesi bakımından faydalı olabilir.

İkona kelimesi Yunancada resim, suret, tasvir anlamlarına gelen *Eikon* kelimesinden kökenini alır. Kelimenin dar anlamı ise, Doğu Ortodoks dünyasındaki

taşınabilir, ahşap panolar üzerine yapılan dini konuların tasvirini imler.⁴⁵⁵ Ortodoks düşüncesinde ikonanın, resmettiği asıl varlığa bir duyum ulaştırdığına inanılır. İkonaların üzerinde yer aldıkları İkonastasis ise maddi dünya ile tinsel dünya arasında bir set olmayıp, her iki dünya arasındaki sınırı simgeleyen bir niteliğe sahiptir.⁴⁵⁶ Kilise ve Bizans sanatı, ikonaların tasvir biçimlerini katı kurallara bağlamışlardır. İkona resmi geleneğinde, natüralist tasvir öğeleri ve sanatçının hayal gücünden kaynaklanan öznel yaklaşımlar tamamen dışlanır. Ayrıntılara yer vermenin konunun bütünlüğünü dağıtacağını düşünen bu resim anlayışı, biçimi en yalın, açık fakat mistik ve ruhani bir güç olarak ele alır. İkonaya tapınmak bir yana onu tasvir eden sanatçı da bir ibadet halindedir.⁴⁵⁷ İkona-kıricılık, ikonalara tapınmayı putperestlik olarak telakki edip ne denli baskıcı bir hal alıyorsa, ikonografinin kendisi de aslında geleneğe bağlılık açısından dayatmacı ve baskıcı bir boyuta sahiptir. Tüm sanat tarihi göz önünde bulundurulduğunda ise, sanatsal gelenek halinde kendini kuran ikonaların birer birer yıkılmasının tarihi, sanatın öyküsü olarak okunabilir. Her sanat akımı bir ikonayı kırarak kendini var edebilmiştir. Bu bakımdan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın Bizans'taki ikona-kıricılık dönemine yönelen sorgulaması, edebiyatta biçimin ve içeriğin oluşturduğu ikonaların yıkılmaya başlaması edimiyle anıştırılabilir.

Ülker Gökberk'in sanat tarihçisi Cyril Mango'dan aktardığına göre, Bizans'ın ikona-kıricılığının kökleri Arap dünyasına kadar dayanır ve semitik kültürü de kapsamına alır. İmparator III. Leo'nun resim kıricılığı benimsemesi, Konstantinople'un 717'de uğradığı Arap işgalinin yarattığı bunalım dönemine denk gelir. İmparatorun, Kilise'nin bir gelenek haline getirdiği putperestlik sonucu Tanrı'nın gazabına uğradığı düşüncesi nedeniyle ikona-kıricılığa yanaşması olasıdır. İkonaların kutsallaştırılmasının ve bunlara tapınmanın yasaklanması, dinsel içerikli olmayan resimlerin ise desteklenmesini doğurmuştur. Fakat geleneği yıkmak kolay değildir. İmparatoriçe İrene'nin döneminde (780-802) kısa süre de olsa resme

⁴⁵⁵ AKKAYA, Tayfun, **Ortodoks İkonaları**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s. 9.

⁴⁵⁶ A.g.k., s. 126.

⁴⁵⁷ A.g.k., s. 138.

tapınmaya göz yumulmuştur. Bunu izleyen dönemde, İmparator Theophilus'un hükümdarlığında (829-842) ise resim-kırıcılık tekrar canlanır.⁴⁵⁸

Geleneğe bağlı dinsel resimlerin yandaşları, yani Ortodokslar ile ikona-kırıcılar arasındaki şiddetli karşıtlığın temelinde gerçeklik ve gerçekliğin temseli meselesi bulunur. İkona-kırıcıların öğretisi gerçek ya da doğru imgenin aslıyla örtüşmesinin gerekliliğini ileri sürer. Resim (ikona) yanlıları ise resmin bir simge olarak benzetme yoluyla modelini öz olarak değil, kişi olarak yansıttığını düşünüyorlardı. Fakat sorun şuydu ki, ikona-kırıcılar her ne kadar 'yeni' bir öğreti ortaya koyuyor, bunun üzerinden geleneğe karşı çıkıyorlar gibi görünseler de, Hıristiyanlığın ilk dönemindeki, figüratif resme karşı çıkan anlayışa dayanıyorlardı.⁴⁵⁹ *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nin zeminini oluşturan bu tarihi ve toplumsal arka plan, Andronikos ve İoakim karakterlerinin tekil kuruluşlarında, bireyselliklerinde yeniden ele alınmıştır. Bir bakıma, tarihi gerçekliğin toplumsal düzlemi, bireysellik üzerinden yeni bir mekânsallaşmaya açılmıştır. Karasu'da zamanın kendisinin de mekânlaştığı estetik uğraklardan biri de böylece vücuda getirilmiş olur. Anlatının zamansallığı ise aynı estetik mekânının uğraklarını çoğaltarak içinden geçer.

“*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda öyküleme, zaman boyutu üzerine kuruludur. Öykülerin zamansal örgüsü, anlatı tekniği açısından geriye dönüş ve ön-deyileme (önceleme)lerle belirlenir. Öykülerde geçmişle şimdinin sürekli iç içe olduğu görülür. Olaylar, bilinç-içi geriye dönüşlerle, anımsama ve çağrışımlar yoluyla verilir çoğunlukla. Anılar, bellekte saklı tutulan içerik, olayların gelişme çizgisini oluşturan, kişilerin mozaiğini kuran başlıca öğelerden biri. Şimdi, bir yönüyle geçmişi yeniden yaşama denemesi.”⁴⁶⁰

Proust ile Karasu'yu, ya da daha uygun bir ifadeyle, *Kayıp Zamanın İzinde* ile *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ni belleğin işleyişinin geçmiş ile şimdi arasında

⁴⁵⁸ GÖKBERK, Ülkü, “*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* Üzerine”, **Bilge Karasu Aramızda**, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 125,126.

⁴⁵⁹ A.g.m., s. 126.

⁴⁶⁰ A.g.m., s. 132.

mekânlaşan bir zaman eğrisi açısından karşılaştırma edimi, ilginç olabilirdi. Böyle bir edime girişmekten kaçınarak, fakat belleğin iradi ve irade-dışı devinimlerini akla getirerek Karasu'nun metnine bakılabilir. Bellek metinde tek bir özneye ait değil gibidir. Anlatıcı, hikayeyi aktaran olarak zaten iradi belleğin anımsamalarını kurgular. Öykü kişisi olarak Andronikos ise, inancını sorguladığı mekân haline gelen iç yolculuğunda, iradi bellek ile irade-dışı belleğin anımsamaları arasında gidip gelir. “Andronikos, o gece mi, dün gece mi, bunları düşünmüştü, şimdi mi düşünüyor, çıkaramıyor, karıştırıyor hâlâ. Yalnız, bunları düşünürken nasıl garip bir evcenlik, bir geç kalmama duygusu içinde yüzdüğünü hatırlıyor.”⁴⁶¹ Anımsayan, anımsayamayan, belleğin kurguları içinde bir oraya bir buraya savrulan, anlatıcının sesi mi, yoksa Andronikos'un kendisi mi, belirsizleşiyor. Anlatıcının sesi, bir imge olarak sık sık Andronikos'un zihnine karışıyor. Metnin anlatıcısı klasik bir üçüncü tekil şahıs anlatıcı olarak değil, Andronikos'un gözüyle, bilinciyle anlatıyı sürdüren bir kişi olarak metinde ilerliyor. Öykü kişinin bilincine eşlik eden anlatıcı, bu nedenle, bilinç kadar hızlı hareket ederek, belleğin tüm sıçramalarını yakalıyor ve her birini öykü mekânına seriyor. Dolayısıyla, durağan gibi görünen anlatı, düşüncenin kendisi ne kadar hızlıysa, o hızla ilerliyor aslında. Hareket ne kadar hızlı oluyorsa, anlatı zamanları da o hızla yayılıyor, katmanlaşıyor. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda katmanlaşan sadece mekân değil, böylece zaman da oluveriyor.

Anlatıda dört zaman dizgesi dikkati çekiyor: Anlatı zamanı, öykü zamanı, kozmik zaman ve kişisel iç zaman (bilincin zamanı). ‘Ada’ öyküsünde zaman kullanımını çözümleyen Güven Turan'ın betimlemesi takip edilirse, anlatı zamanı ‘Ada’nın ilk satırından başlayarak sonuna dek süren zamana, öykü zamanı anlatıda yer alan konunun geçtiği zamana, kozmik zaman yine anlatının zamanı içinde günleri birbirine bağlayan zamana ve son olarak ise iç zaman tamamen Andronikos'un bilincinde akan, duran ve dönüp duran zamana tekabül ediyor. Karasu, metinde bu dört zaman dizgesini dörtlü bir sarmal oluşturacak biçimde birbiri etrafında döndürerek kullanıyor.⁴⁶² Böylelikle Karasu, Proust'un bilinç akışı biçiminde kurduğu zamansal dizgeyi, başka başka zamansal dizgeler içine yerleştirerek

⁴⁶¹ KARASU Bilge, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, s. 38.

⁴⁶² TURAN, Güven, “Ada’da Zaman Kullanımı”, *Bilge Karasu Aramızda*, s. 154.

işletiyor. ‘Dutlar’ başlığını taşıyan üçüncü öykü metne dahil olduğunda ise, adeta bir şok anıyla, bu zamansal dizgeler, tekrar parçalanıyor ve sarmal ters akıntının etkisiyle yönünü değiştiriyor. Zaman-mekân döngüsü, alışılmadık biçimde sadece anlatının, öykülemenin değil, tüm metnin, türün, hatta tüm edebiyatın yırtıldığı yerde oluşan bir yarıktan fişkirarak *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nı bütünlüyor.

Andronikos ve İoakim’in VIII. yüzyıldan taşan hikayesi, ‘Dutlar’ öyküsünün metni geriye tarayan katılımıyla, yazar Bilge Karasu’nun çocukluğuna ait bir geçmiş zaman parçacığını ‘Ada’ ve ‘Tepe’ye iliştiyor. “Gözlerime inanamıyorum. Dutlar yeniden yapraklanıyor, yeşeriyor.” diye başlayan ‘Dutlar’ öyküsü, 1960 yılının Haziran ayında yazarın belleğinin doğurduğu, Mussolini’li 1938 yılına dair bir anıya açılıyor. Biçim ve içerik, birbirini hem kurarak hem de yıkarak iç içe geçiyorlar. Andronikos’un ‘Ada’da, İoakim’in ‘Tepe’de akan bilinci, ‘Dutlar’da yazarın bilincine dönüşüyor. 1960 Haziran’ında yeşeren dutlara bakan ‘birinci tekil şahıs anlatıcı’, piyanosunun başında egzersiz yaparken kendisine “*S’immagini pure, signor Karasu, quello scorpionaccio, quello scorpionista...*” diye öfkeyle Mussolini’yi anan, babasının sesini anımsıyor. Zaman-mekân dizgesini kıran biçim, burada ortaya çıkıyor; anlatıcının belleği çocukluğuna dair bu anının zamanını çağırmaya çabalıyor:

“Karıştırıyorum muhakkak. Babaannem can çekişiyor diye ‘Bibim’in evine piyano çalışmağa gönderilmiş isem, 1938 yılı mayısının bir sabahı olmalıydı bu. Oysa o sırada okulda bulunmalıydım. Okula daha gitmiyor idiysem 1936’ya dönmek gerekir. 1936’da piyanonun başında, yanımda kimse durmadan, kimse yol göstermeden çalışmam mümkün olamazdı. Zaten piyanoya ekimde başlamıştım; daha önce değil. 1936’da, derginin ilk sayfasındaki, başlığı püsküllü Franco’cularla başlığı püsküllü Mussolini askerlerinin işbirliğiyle kazanılmış şanlı bir vuruşmayı gösteren dumanlı, tozlu, kaslı, iri gözlü, kanlı sargılı, gülümseyen ağızlı resmin mayıs sayılarının birinde görünmesi olacak şey değil. Bunları hatırlayabildiğime göre resmin altını okumuş muydum? Okudumsa alfabeyi 1935’ten beri sökmüş, ufak tefek şeyleri okuyabilir duruma gelmiş olduğum halde İtalyancayı bu kadar okuyup anlayabilmem için 1937’ye çıkmak gerekiyor. O zaman da okula başlamıştım. Gene aynı

engel çıkıyor ortaya. Hayır, değil. Okula 1937'nin güzünde başladım. Ama can çekişen ninem beni ister istemez 1938 mayısına götürüyor.”⁴⁶³

‘Dutlar’da aktarılan bu sahnenin işaret ettiği bilinç akışı, bir nesneden, dut ağacından başlayarak, çocukluğun bir takım ayrıntılarını dolaşır duruyor. Durduğu, yani artık bir mekâna yerleştiği yerde anlatılan hikaye ise, bu biçimi, içerik bakımından bütünüyor. Dahası, ‘Ada’ ve ‘Tepe’yi, bunların zamanında anlatılanı, inanç-baskı ikiliğinin imgesini, yirminci yüzyılda tekrar kuruyor. Konsoloslukta, Yahudi değil de Katolik olduğunu ispatlaması istenen kişinin anlatısı, Avrupa’da dalga dalga yayılan baskıcı otoritenin, Türkiye’deki tezahürünü, başka bir baskı çağında yeniden katmanlaştırıyor. İnancını terk etmek ya da inancını devam ettirmek arasındaki ikilik, sürüp gidiyor, sürüp gidecektir deniliyor böylelikle. İçerik, biçimle tekrar birleşiyor; zaten böyle bir ayrılık hiç yoktu ama okurdan varmış gibi hissetmesi beklenmişti belki de. Karasu’nun tekniğinin en köklü, değişmez özelliği olarak biçim-içerik birliği, ‘Dutlar’ın devreye girmesiyle bir kat daha güçleniyor.

‘Dutlar’ın bir önemi de şudur: *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nın birbirine bağlı iki öyküsü ‘Ada’ ve ‘Tepe’ birleştiklerinde, yan yana geldiklerinde oluşan romansal etki, ‘Dutlar’ın eklenmesiyle tamamen ortadan kalkar. Artık okurun elinde türü tanımlamak adına şu seçenekler vardır: *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ve *Dutlar*; ‘Ada’, ‘Tepe’ ve ‘Dutlar’ dan oluşan üç öykülük bir metin; “‘Ada’-‘Tepe’” ve ayrıca ‘Dutlar’ dan oluşan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı metin. Oysa ‘Dutlar’ olmasa, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’ndan bir roman olarak söz etmenin önünde hiçbir engel kalmayacaktı. Fakat ‘Dutlar’ olumsuzlayıcı bir dolayımına neden olarak *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nın roman olma biçimini kırıyor. Ne var ki, bu kırığın içinden, roman olma olanağı yine ‘Dutlar’ sayesinde tekrar beliriyor. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, sadece ‘Ada’ ve ‘Tepe’ öykülerinden oluşan bir roman olsa idi, türün olanaklarına hiçbir müdahale, olumsuzlama yönelemeyecekti. Oysa, ‘Dutlar’ aracılığıyla, roman gibi olmayan, kendini de roman olarak kurmayan bir roman olma olasılığı belirivermiştir. Karasu’da yapıtın, malzemenin kendisine

⁴⁶³ KARASU, Bilge, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, s. 127.

olduğu kadar, türün olanaklarına da açılan diyalektik işletimin olumsuzlayıcılığı tam da bu şekilde görünür hale gelmiştir. Böylelikle şunu söyleme olanağına sahip olunabilir: *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, bir roman değildir; fakat negatif romandır. Aynen *Gece*'nin bir baş yapıt değil, negatif yapıt olması gibi.

Karasu'nun yazınında diyalektiğin kullanımı, hele de negatif diyalektiğin varlığı, işaret edilen bir husus olmamıştır. Fakat, onda ikiliklerin bir araya getirilmesi, karşıtların yan yanılığı çoklukla belirtilmiş, biçiminin temel niteliklerinden kabul edilen bir nokta olarak kabul görmüştür. Özellikle, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda, Andronikos – İoakim karşıtlığı başta olmak üzere birçok başka karşıtlığın varlığı söz konusudur. Baskı – inanç karşıtlığı gerek Andronikos gerekse İoakim için metin boyunca süregelir. Andronikos'un iç çatışması, derinden bir gönül bağıyla bağlandığı Kilise'nin, ikonaları Hıristiyan inancına aykırı olduğu önermesinin, yine sıkı sıkıya bağlı olduğu resimlerin kutsallığı inancıyla çelişmesine dayanır. 'Yeni' olanın karşısına 'eski'yi, bağlı olduğu inancını çıkarır. Aynı ikilik İoakim karakteri için de geçerlidir. İoakim, Andronikos gibi manastırdan kaçmaz, fakat onun baskı – inanç çatışkısı kendi iç dünyasında, bilincinde, daha derin biçimde tezahür eder. İnancını sürdürüp sürdürmeme konusundaki çelişkisi, dostunun işkencesi karşısında suskun kalmasına dek çözümlenemez. Andronikos'un cezası işkence görmekse, İoakim'in cezası, onun işkencesine tanık olmak olur. Andronikos'un ölümüyle beraber İoakim, kendi eylemsizliğinin günahıyla yüzleşmek zorunda kalır. Gökberk, metinde İoakim'i kuran anlam karşıtlıklarını şu şekilde sıralıyor:

“inanç – baskı
eski – yeni
alışkanlık – zorlama
kaçış – dönüş
korkaklık – kahramanlık
yaşam – ölüm
birey – toplum
köle – efendi
tilkicik – İoakim
yalan – doğru

Andronikos – İsa
Andronikos – İoakim
sevilen – seven
genç – yaşlı
İoakim – yaşlı keşiş
İoakim – mimar
Doğu – Batı
Bizans – Roma⁴⁶⁴

Karasu'nun metinde karşıtları birlik içinde kullanması, başkaca karşıtlıkları yine diğer karşıtlıklarla yan yana getirmesi, onun diyalektik biçiminin bir kanıtını sunuyor. Dahası, Karasu tek bir yerde bile, karşıtlardan bir senteze açılacak her hangi bir özdeşlik kurmuyor. Karşıtların yan yanılığı, metin boyunca karşıt doğalarını koruyor, böylelikle çelişkiler çelişkileri doğurarak, olumsuzlamayı sürdürüyor. Bilge Karasu, diyalektiğin iki karşıtı yan yana getirmekten ibaret olmadığını ortaya koyuyor. Burada ilginç olan, karşıt anlam öğeleri oluşturan karakterlerin, kavramların ya da düşüncelerin birer imge olarak yan yana getirilmeleridir. Baskı ve inanç birer sembol olarak değil, fakat imge, görüntü, ikon olarak karşı karşıya geliyor. Aynı biçimde, Andronikos – İoakim, köle – efendi, birey – toplum gibi tüm ikilikler, görüntü imgesi olarak okura sunuluyorlar. Karasu, bu imgeler aracılığıyla metinde görsel bir dilin kullanımına ulaşıyor. Böylelikle okurun önünde bir seyir metni açığa çıkarılıyor.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı görüntüyle söz arasında, imgeyle yazı arasında gidip gelen, ne birini ne de öbürünü hakim kılan bir ikona-metin görünümünde. Görünür ile görünmez arasında bir yerde kendini ikonaya dönüştürürken, bunu yaptığı anda hemen ikona-kırıcı bir tutumla tersine doğru ilerlemeye, görüntüleri bozmaya, kurduğu imgeleri yok etmeye başlar. Görsel metin ile yazılı metin hem görülebilir hem de okunabilir olarak eş zamanlı biçimde üst üste yerleştirilir.⁴⁶⁵ Karasu'nun burada yaptığı sinema tekniğini yazıya uygulamak veya uyarlamak değil, sinemanın görme biçimlerini yazıda gerçekleştirmek, sinemanın getirdiği görme

⁴⁶⁴ GÖKBERK, Ülkü, “*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* Üzerine”, **Bilge Karasu Aramızda**, s. 137.

⁴⁶⁵ İLERİ, Cem, **Yazının da Yırtılverdiği Yer**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 115.

alışkanlıklarını yazıda gerçekleştirmeye çalışmaktır.⁴⁶⁶ İmgeleri, yazıda bir araya getirmekle iş bitmiyor elbette. Yazar, okura düşen görevler tesis ediyor. İmgeler, birçok farklı okuma olanağını kuruyor, okur ise bunlardan birini, bir kaçını seçmeli. Ondan beklenen metni yorumlaması, çözümlemesi değil, böyle bir olanak belirlediği anda, metin bunu engelleyecektir zaten, çünkü metin asla özdeşlik kurmuyor, dayatmıyor, sadece imgeler kuruyor, bunları ilişkiye sokuyor ve onları da birer birer ortadan kaldırıyor. Karasu, anlatıyı bilincin akışına bıraktığı için, anlatıcının bilinci Andronikos'ununkine, onunki İoakim'in bilincine ve tekrar anlatıcının bilincine kendini devrediyor. Anlatıyı takip eden okur ise kendi bilinci uyarınca, bu farklı bilinçlerin kurduğu imgeleri görecekleri anlarda görüyor, ortadan kalktıklarında ise gözden kaybediyor. Böylelikle metnin bilinci, okurun bilinci ile eş zamanlı hareket edebiliyor.

Karasu'nun biçimsellik bakımından ikona-kırcılığının en üst seviyesine çıktığı metinlerinden bir olan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, metinsel geleneklerin biçim-kırılmalarını alışılmadık yollarla gerçekleştiriyor. Olumsuzlama, anlatının ve anlatı biçiminin en belirgin düsturu olarak dikkat çekmekte. Daha ilk satırından itibaren, anlatıcı ile okurun, öykü karakteri ile okurun özdeşlik kurmasını engellemeye başlıyor; okurun metindeki her hangi bir unsurla özdeşlik olanağı açıldığı anda ise bir kırılma anıyla beraber bu olanak kapanıyor. Modernist edebiyatta, özdeşlik duygusunun yitimi, çeşitli denemeler aracılığıyla süregelmiştir. Kafka, Beckett, Perec, Calvino bunu kendi biçimleri doğrultusunda başarabilmişlerdir.

Karasu'nun özellikle *Gece* romanı, çeşitli okuma ve yazma uğraşlarını kendine temel edinen yapısıyla, üst-kurmaca ile kurmacayı iç içe geçirmiş, anlatıcı kaymalarını, kayıplarını, yitimlerini, anlatıcının ve anlatımın kendisinin sürekli olumsuzlanması ile adı anılan yazarların biçimlerinin sınırlarını zorlamış, genişletmiştir. Duyumsanan dünyadaki hiçbir özdeşlikle özdeşmez *Gece*. Metinde takip edilen, sadece anlatıcının gerçekliğinin anlatılan gerçeklikle uyumudur. Anlatıcının bir rüya figürü gibi ortadan kalmasıyla ise, öyküdeki gerçekliğin de

⁴⁶⁶ A.g.k., s. 169.

yitimine açılır. *Gece*, bu biçimiyle, modernist romanın sınır deneyimleridir. Tekniklerin çatışmasıdır. Bir teknik kendini diğer bir tekniğe bırakır. Anlamsızlık anlamı, uyumsuzluk uyumu kurar. Belki Bilge Karasu'nun yazınında Schönberg'in notalar arası hiyerarşiyi kıran diyalektiğine en yakın metin *Gece*'dir. 1985 yayımlanan *Gece*'den sonra gelen *Kılavuz* (1990) ise bu sınır deneyimlerini tekrar sorgular. *Kılavuz*'da, gerçeküstü öğelerin kurduğu gerçeklik, *Gece*'nin mistik havasının yerine, rüyaların görselliğini yerleştirir. "Gazetede ki ilanı, üçüncü düşü gördüğüm gecenin sabahı okudum"⁴⁶⁷ sözleriyle başlayan metin, *Kılavuz*, "okurun belleğini harekete geçirmesini, metnin işleyişine katılmasını sağlayacak düzeneğin adı"⁴⁶⁸ olarak, Karasu'nun tüm yazınına nasıl bakılması gerektiğinin izlerine rehberlik eder. Öte yandan, 1970 tarihinde yayımlanmış olan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ise aslında tüm bu edebi tekniklerin, biçimlerin, devinimlerin habercisi olarak, yazarın yapıtları arasında çok özel bir yerde durmaktadır.

Adorno'nun edebiyat sosyolojisi düzleminde düşünüldüğünde, *Gece*'nin teknik devinimleri, onun edebiyat okumalarında yücelttiği unsurların bir çoğuna sahiptir. Dolayısıyla bu edebiyat sosyolojisi modeline hitap eden neredeyse 'ideal' bir roman görünümündedir. Ancak, diğer yandan, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın biçim-içerik ilişkisi, özdeşliği birçok farklı yerde, çeşitli yollarla kırması, imgelerle hareket edip bu imgeleri tekrar yıkmaya ve nihayetinde de yapıt imgesini kırması edimleriyle, Adorno'nun edebiyat sosyolojisinin olduğu kadar, onun tüm estetik kuramının dayanağı olan etmenlere de uygunluk göstermektedir. Bunların içinde belki de en önemlisi, sanat yapıtının toplumsallık ile bireysellik döngüsü içinde, gerçekliği estetik mekânda kurması ve bunu da olumsuzlaması edimidir.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nda, okur ile öykü karakteri arasındaki olası bir özdeşliğin ve bununla beraber, metnin kurmakta olduğu estetik imgenin hakikatinin kırılmasının, biçim – içerik birliği açısından bakıldığında en alışılmadık haliyle ortaya konulduğu yer Andronikos'un bilincinden İoakim'in bilincine geçiş aşamasıdır. Anlatıyı ilk andan itibaren Andronikos'un ve ona eşlik eden anlatıcının

⁴⁶⁷ KARASU, Bilge, *Kılavuz*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 7.

⁴⁶⁸ İLERİ, Cem, *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*, s. 227.

gözünden (bilincinden) takip eden okur, İoakim'in iç sesinin yine anlatıcının ikinci bir halinin eşliğinde metne dahil olmasıyla, ilk baştaki bakışını, imgeleri kaybeder. O ana kadar anlatının baş kişisi gibi görünen Andronikos ve ona dair imgeler, yavaş yavaş yerini İoakim'in bilincinin imgeleri tarafından sarılmaya başlar.

Baş kişi olma, yani 'öykü kahramanı' olma meselesi, Cervantes'in *Don Quixote*'sinden beri edebiyatın, romanın başat uğraşı nesnelereindir. Modernist edebiyatta önce 'anti-kahraman'lara dönüşür *Don Quixote* romanının 'Don Kişot'u. Kafka'nın K.'sı, Joseph K.'sı, Beckett'in Murphy'si ile beraber yavaş yavaş 'anti-kahraman'dan, 'kahraman-olmayan'a bir geçiş başlar. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda ise karşımızda, 'kahramansı anti-kahraman' ile 'kahramansı kahraman-olmayan' çelişkisinin tek bir kahramanda (Andronikos) vücut bulan çatışması vardır. Daha da ötesi, kendi içinde bu karşıtlığı taşıyan öykü kişisi, 'anti-kahraman-olmayan bir kahraman-olmayan' İoakim ile karşılaştırılır. Metnin kahramanının ya da daha doğru bir deyişle baş kişisinin kim olduğu meselesi bu diyalektik olumsuzlamanın neticesinde önem kazanır. Oruç Aruoba, 'ustam' diye çağırdığı Karasu'nun metnine dair çözümlemesinde, Andronikos'un değil, İoakim'in *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın asıl baş kişisi olduğunu ileri sürer.

Aruoba'ya göre, metinde Andronikos ile İoakim karakterlerine verilen ağırlığın dengesi, Karasu'nun bir perspektif bulandırmasına işaret ediyor. 'Ada'da İoakim'in hiç sözü geçmiyor, her şey Andronikos üzerine kurulu. 'Tepe'de ise İoakim, Andronikos'un öyküsünü (okurun bakımından) anlatıyor. Öyleyse, metnin üçte ikisi Andronikos üzerine. Okur, ister istemez Andronikos'un öyküsünü, kahramanlığını izliyor. İşte tam da bu, Aruoba'ya göre, Karasu'nun perspektif bulandırması, öyle sanılmasını istemesi, zannettirmesi. "Oysa", diyor Aruoba, "Andronikos'un tek anlamı İoakim'e bir arkaplan, bir kontrast teşkil etmesinde, çünkü Andronikos tamamiyle negatif bir kişidir – yani bir kahraman."⁴⁶⁹ Dolayısıyla Karasu'nun derdi, kahramanlığın değerini yeniden belirlemek değil, kahramanlığın yapısının hangi şartlarda olursa olsun değersizliğini göstermek.

⁴⁶⁹ ARUOBA, Oruç, "Sevgili Hocam ve Sevgili Ustam", **Bilge Karasu Aramızda**, s. 223.

Kahramanlığın değersizliği konusu dönüyor dolaşıyor yine Karasu'nun ustaca kompozisyonunda biçim ile içeriğin birliğine ulaşıyor. Edebiyat metinleri için de 'kahramanlık' artık söz konusu değil çünkü. Karasu, her edebi imgeye yaptığını yapıyor ve kahramanlık imgesini de metinde yerle bir ediyor, geriye sadece bunun izi kalıyor. Bir ikona-kırıcı devinim daha. İmgelerin oluşturulup metni sürüklemesi ve her birinin yerini başka bir imgeye bırakırken silinmesi, belirsizleşmesi kuşkusuz belleğe hitap ediyor. Belleğe yönelen bu hitap Karasu'da iki yönlü: Biri görsel, diğeri ise işitsel.

İmge, nasıl işitsel bir algıya yönelebilir, peki? Karasu, bunu da sinemanın görsel dilini yazıda nasıl gösteriyorsa öyle yapar. Karasu'da imgeler bir orkestrasyon içinde düzenlenirler. Bir müzikal kompozisyonda, notaların uyumunun oluşturduğu cümle nasıl kulağın hafızasında kaydediliyor ve tekrarlarla kulak bunları hatırlıyorsa, aynı düzen yazıda imgeler arasındaki geçişte kendini gösteriyor. İmgeler, alçalıyor, yükseliyor, duraklamaları takiben, yeniden sıralanıyor. Dolayısıyla, Karasu'nun adeta bir müzik partiyonu olarak tasarladığı metinleri, imgelerin kullanımı açısından belirli bir tempoyu takip ediyor. İmgelerin oluşturduğu temponun duyumsanabileceği en uygun metinlerden birinin *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* olduğu, açıkça görülüyor. 'Ada'da, Andronikos'un bilinci ne denli hızlı akarsa, anlatı da o denli hızlanıyor. Kulağın bir 'nefes almaya' ihtiyaç duyduğu anlarda, anlatıcı Andronikos'un düşüncesinin hızını dengeliyor, alçaltıyor ve yeniden yükselmesine olanak tanıyor. Andronikos'un tepeye tırmanışının anlatımında tempo daha iyi gözlenebilir. 'Ada'nın başından itibaren, yavaş yavaş, düşünceleriyle beraber tepeye tırmanan Andronikos, 'leylek göçünü' seyrettiği sahnenin hemen ardından, bir anda kendisini sahilde buluyor. Okur, Andronikos'un tırmanışını izliyordu fakat, ne şekilde, ne zaman, nasıl aniden aşağıya indi, burası belli değil. Andronikos'un yükselişi ve aniden aşağı inmiş olması, müzikal bir kompozisyonda olabilecek bir 'orgazm eğrisini' andırıyor. Müzikte bu ani düşüşün, daha doğrusu yere inişin karşılığı 'kadans'tır. Kulağın takip ettiği yükseliş, tempo, 'kadans'ı veren notaya dönüş ile beraber dinleyende bir rahatlama hissi uyandırır. Kulağın bilinçsiz beklentisidir bu. Bilge Karasu, bu müzikal işleyişi, yazıda gösteriyor, yazının dilini

müziğin diline yaklaştırıyor. Onun yazını, müzikal bir orkestrasyon ile ancak sinema dilinde olabilecek bir imgeselliğin arasında deviniyor.

Sanat yapıtında türün dilini dönüştürmek, Adorno için, diyalektik işlemin özgürleştirici yanının zorunlu bir açılımı olarak anlaşılıyordu. Bilge Karasu'daki diyalektik işlemin, tam da bu özgürleştirme edimine denk düşüyor. Karşıtları bir araya getirmek, bunları çarpıştırmak ve yeni karşıtlıklar üzerinden olumsuzlamayı sürdürmek, onun biçiminin temel özelliklerinden biri haline geliyor. Mutlak bir hakikat kurmaktan kaçınmak, belirli bir anlamı dayatmamak, bunun yerine sadece imgeleri okura sunmak, yine söz konusu diyalektiğin uzantısı olarak metinlerinde yapıtının parçası haline geliyor.

Karasu'nun anlatılarında çoklukla masal türüne başvurmasının, anlamın bir imge olarak taşınması biçimiyle ilişkilendirilebilir. Masallar, anlamı dayatmazlar, imgeyi görünür kılarlar. Masal alımlayıcısına kalan tek edim ise bu imgeyle yüzleşmektir. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın kalbinde de böyle bir masal, bir doğu masalı duruyor. Masal, adeta diyalektiğin ne olduğunu imliyor:

“Bir Doğu masalıydı bu herhalde. Hâlâ ansıyabilmesi tuhaf. Tuhaf olmasa gerek. Ansiyamadıkları var: Mimarın nereli olduğu, ne olduğu, kim olduğu; bu işe nereden gelip girdiği, niye girdiği. Ansidığı şu: Mimarın birine yüzlerce, binlerce, kesilmiş, yontulmuş taş veriliyor, kendisinden bir saray yapması isteniyor. Bu öyle bir saray olacaktır ki içine giren kim olursa olsun, kendi eviymiş gibi, hangi odanın nerede bulunduğunu, hangi merdivenin nereden nereye götürdüğünü, hangi kapı açılıp hangi kapı kapanırsa hangi odadan hangi odaya geçileceğini bilsin; ama aynı zamanda öyle değişik, öyle ince yapılmış olacak ki bu saray, kim atarsa atsın adımını kapıdan içeri, ömrü boyunca böyle bir yer görmediğini de, göremeyeceğini de bilsin, anlasın. Yalnız, mimardan istenen bir şey daha vardır. Kendisine verilen taşlar renklidir. Bu taşları yan yana, üst üste dizerken, dizdirirken, aynı renkli iki taş ne yan yana gelecek, ne alt alta, ne üst üste. Koca sarayda, yalnız bir yerde, bir tek noktada, yalnız iki taş, aynı renkli iki taş yan yana düşebilecek.”⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ KARASU, Bilge, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, s. 92.

Mimarın, masalındaki, asıl trajik yan, bu iki taşı asla yan yana koymaya cesaret edememesinde ortaya çıkıyor. Renkli iki taşı ne zaman yan yana koyma gereği hissetse, bu tek hakkını kullanmaktan vazgeçiyor ve bir başka sırayı dizmeye başlıyor. Sonunda farkına vardığı, iki taşı yan yana koyamama korkusunun, yıllardan beri onu bir adım daha ileriye götüremediği ve ortada yalnızca bir ahır bile olamayacak, ayrı ayrı duran taşların dizilmiş olduğu. Renkli iki taşı yan yana koymaya cesaret etme meselesi, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın olduğu kadar, Bilge Karasu'nun bir edebiyat metnini yapılandırmaya dair ve daha da ötesi, tüm yaşama dair en çarpıcı bir imge olma görünümünü taşıyor. Bilge Karasu, iki renkli taşı yan yana koyma cesaretini gösterebildiği içindir belki, çok az yazın onunki kadar diyalektik olabilmiştir. Adorno'nun edebiyat sosyolojisinin, bir edebiyat yapıtından en çok beklediği şey, tüm karşıtlıklardan, çelişki adımının atılmasından ve çelişkinin değillenmesinden sonra kurulan özdeşliğin kendisinin de değillenmesine cesaret edebilmek olabilir ancak.

6. SONUÇ

*“And now, everything is falling
back into pattern... Dalga geçme Dong Hu Ang, ne diyeceğiz buna?”⁴⁷¹*

Bilge KARASU

Theodor W. Adorno'nun estetik kuramının toplumsal temellerinin değerlendirilmeye çalışıldığı bu tez, 'estetik' kelimesinin etimolojik gönderimlerinin gereğini yerine getirebilme umuduyla, ele aldığı düşünürün, tüm yönlerini, bakış açılarını, görüşlerinin ayrıntılarını ve hepsinden önemlisi onun toplum ve dünya karşısındaki tutumunu, duruşunu anlamayı hedeflemiştir. Estetik sözcüğünün Antik Yunan dilindeki kaynağı olan '*aisthesis*', duyumsama, hissetme, algılama anlamlarını taşımakla beraber, başka bir kelime olan '*hexis*' ile anlam bakımından komşuluk ilişkisi taşır. '*Hexis*', tutum, duruş, huy anlamlarına açılır. Öyleyse estetik, sadece sanatsal bir imlemenin içine sıkıştırılmaz. O sadece sanata, sanatlara dair değildir. Estetik, başkaca söylersek, bir düşünürün estetiği, onun doğaya, dünyaya, topluma, bunlardan türeyen tüm meselelere bakışında, yaklaşımında takındığı genel tavrı, duruş biçimi, belirlediği tutumu, dahası huyu demektir. Bu bakımdan bir düşünürün estetik tutumunu anlayabilmek, onun dünya meselelerine yaklaşımındaki başat kıstası görebilme olanağına sahip olmaktır. Bir düşünürün estetik tutumunu anlaşılır kılabilmek onun durduğu yeri, temel derdini hissedebilmektir, bir bakıma. Bunu yapabilmek için de düşünürü, ilgilendiği her alanda bütünsellik içinde ele almak ve farklı konular hakkında söylediklerini, birbiriyle bu bütünlük ilişkisi içinde ele almak gerekir.

Bu tezin inceleme alanı olarak seçilen Theodor Adorno'nun estetik kuramı, onun sadece sanata sanat türlerine, kültürel ve sanatsal konulara yönelen biçimiyle değil, daha ziyade onun 'estetik tutum'unu anlama ve anlamlandırma çabaları etrafında açıklanmaya çalışılmıştır. Eldeki metnin en önemli kaygısı her şeyden önce Adorno'yu bir bütünlük içinde ele almak ve onun temel derdini, duruşunu

⁴⁷¹ KARASU, Bilge, **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 7.

gösterebilmektir. Metnin irdelediği konular ve tezin bölümlendirilmesi bu kaygının gölgesinde yapılandırılmıştır. Düşünürün sanat ile toplum ilişkisinin alt ve üst yapılarına dair bakış açısının gösterilebilmesi tek tek konuların anlatılmasını, tartışılmasını gerektirdiği gibi, bunların her birini bir bütünlüğün birbirinden ayrı fakat bir biçimde bağlılık içinde düşünülmesini gerektiriyordu. Adorno'nun estetik kuramı, dünyaya karşı takındığı estetik tutumu göz önünde bulundurulmaksızın ele alınırsa, bağlantısız, çelişkili hatta tutarsız biçimde güdük kalacaktır. Estetik kuram, onun temel derdine, duruşuna, tutumuna yaslandırılırsa ancak elle tutulur açılımlara ulaşılacaktır.

Adorno'nun incelenme biçimine dair bu gereklilik, onun sistemsiz olmayan ama bir sistem de kurmayan düşünce yapısına bağlıdır. Geleneksel felsefenin sistem kurma çabaları onun anlayışına uygun düşmez. Bununla beraber, sosyolojinin, daha genel bir ifadeyse insani ve sosyal bilimlerin metodolojik dayanakları da sağlıklı kabul edilmez. Adorno tüm düşünce etkinlikleri boyunca bu iki meseleden kaçınmıştır. Ortaya koyduğu düşünce yapısı düşünüldüğünde, bunlardan neden kaçındığı anlamlı geliyor. Sistem ve metodoloji her zaman bir özdeşlik kurar, bu özdeşlik üzerinden iş görür. Hangi alan ele alınırsa alınsın, altta yer alan hep bu sistemin kurduğu belirli bir özdeşliktir. Bilgi, varlıkbilim, ahlâk, hukuk, toplum, din, sanat, devlet konularının her biri bu özdeşliğin perspektifinden görülür. Bu nedenle sözü edilen konular, temelde bir sistemin özdeşliğine dayandığı için, ayrı ayrı ele alınabilir, sonunda her biri bir diğerine bağlanabilir. Dolayısıyla bir sistemin özdeşliğinin bütünlüğü, bölünebilir, parçalanabilir ve tekrar birleştirilerek bu bütünün kendisine dönüştürülebilir. Adorno için böyle sistemler, düşünceye atmış olduğu adımlara bir adım daha eklemesine olanak tanımaz. Her zaman dönüp dolaşıp, ilk başta kurulan özdeşliğe geri dönülür. Oysa, özdeşliğin mutlak hakikat iddiası, hakikatsizlikten başka bir şey değildir. Böyle bir hakikatin varlığından söz edilemez.

Adorno'nun estetik duruşunun en temel itkisi özdeşliğin reddidir. Özdeşliğin reddi, bütüncül bir sistemin olduğu kadar, her hangi bir yöntemin, yöntembiliminin de reddedilmesidir. Bu nedenle, tez boyunca, Adorno'nun düşünce yapısının her

hangi bir yönteme tekabülünden söz etmekten özellikle kaçınılmıştır. “Adorno’nun yöntemi” ya da “Adorno’nun metodolojisi” gibi kullanımlar onun sosyal bilim anlayışını açıklamak için uygun düşmez. Peki, Adorno’nun sosyal bilim anlayışı, yöntemi tam olarak reddediyor mu? Bu soruya olumlu bir yanıt vermek doğru görünmüyor. Adorno, yöntemsizliği dilemiyor aslında, çünkü nasıl sanattaki teknik, yapıtın değerinin bir kıstası olabiliyorsa, toplumsal araştırmanın da kendi yöntemiyle böyle bir ilişkisi ortaya çıkıyor. Fakat, sanattaki, geleneksel biçimin reddedilmesinin yeni bir biçim, yeni bir teknik aracılığıyla mümkün olmasına benzer biçimde, toplumsal araştırma da yöntemleri yıkabilmeli, sorgulayabilmelidir. Adorno da bu bağlamda, sosyal bilimlerdeki, özellikle de niceliksel yöntemleri sorgulamaksızın kullanmak istemez. Onun yöneticisi olduğu “*Otoriter Kişilik*” araştırmasında da böyle yöntemlerin bir çoğu kullanılmıştır zaten. Adorno’nun asıl karşısında olduğu, araştırmayı yöntemsel biçimde yürütmek değil, mutlak bir yöntemin bağlayıcılığının belirimidir. Tek bir yönteme bağlı olmak, eleştirel bir çıkarıma ulaşılmasının önündeki en önemli engel olacaktır. Bu nedenle Adorno, yeri geldiğinde bir yönteme başvurmayı değil, fakat bir yöntem kurmayı, mutlak bir yöntemsellik dayatmayı reddeder. Kendi düşünce dizgesini yöntemsel bir şekle dönüştürmemesinin temelinde bu itiraz vardır. Bu bakımdan, her hangi bir düşünce bütünlüğünü, yaklaşım biçimini, onun yöntemi olarak adlandırmak, önemli bir yanıla düşmek olacaktır.

Yöntemin reddi konusu ile Adorno’nun dizgesi arasındaki bu ilişki, yine estetik tutum konusunda düğümlenir. Daha önce de ifade edildiği gibi, onun görüşleri, düşünceleri, yaklaşım biçimi, kısacası fikirlerini ortaya koyma yordamı, dünyaya karşı takındığı tavrından, yani estetik duruşundan kaynağını alır. Artık şu açıkça dile getirilebilir ki, Adorno’nun estetik kuramı ne felsefidir ne de sanatsaldır; bunlardan ziyade politiktir. Estetik tutum denilen şeyin doğası gereği zaten bunun başkaca olması düşünülemezdi.

Adorno’nun estetik kuramını sadece sanata dair bir kuram olarak okumanın yetersizliğinin nedeni, onun politikliğidir. Marksist estetiğin, Adorno’yu ‘elitist’ sayması, ondaki bu politik dayanağın görülememiş, görülse bile göz ardı edilmiş olmasındandır. Estetik kuramının üzerine yapılandığı toplumsal ve felsefi temeller,

ne denli estetik tutumdan kaynaklanıyorsa, tüm estetiğinin de neden politik olduğunun nedeni anlaşılabilir.

Adorno, geleneksel felsefenin tüm kodlarının yanı sıra, en çok etkilendiği düşünürlerden biri olan Hegel’le hesaplaşmaya girişerek işe başlar. Halbuki, eleştirel teori öncesi felsefi dizgelerin genel eğilimi, Kant ile bir hesaplaşma üzerinden düşünmeye başlamaktı. Adorno’nun Hegel ile olan derdi ise, Aydınlanmacı akıl ile Marksizm arasındaki ilişkinin bir uzantısı biçiminde kendini gösteriyor. Adorno en çok diyalektiğe inanır; ondan kopmak, ayrılmak istemez. Hegel ve onun verdiği fikir bu nedenle hiçbir zaman önemini kaybetmez. Fakat, ne var ki, daha önce de pek çok kez belirtildiği gibi Hegel, diyalektiğin işletimini yarıda kesmiş ve kendi öznellik-nesnellik kategorileri uyarınca, bir özdeşlik anlayışına geri dönmüştür. Özdeşlik ise felsefenin bir ‘ilk günahı’ olmakla kalmaz, her zaman ideolojinin araçlarına hizmet etmek zorunda bırakılır.

İdeoloji, yirminci yüzyıl Avrupa’sının acı biçimde kanıtladığı gibi, ister kapitalizmin, ister sosyalizmin kullanımında olsun, totaliter güdümün gölgesinde, mite geri dönüşten başka bir şeye tekabül etmez. İdeolojinin vahşiliğinde, özdeşliğin kurduğu ‘mutlak hakikat’ anlayışının payı inkar edilemez. Aydınlanmacı mitin tahakkümünden bağımsız tasavvur edilemeyecek olan toplum, Adorno’nun diliyle söylenecek olursa, modern toplum, kendi kendine varolmuş değil, üst-belirlenmiş, kurulmuş, üretilmiştir. Üretilen sadece toplum değildir; onunla beraber kültür de bu döngünün işleyişine dahil edilmiştir. Toplum, bu kültür tarafından güdümlenir. Adorno’nun kültür eleştirisinin gösterdiği gibi, endüstriyel toplum yanlış bilincin bir ürünüdür. Geleneksel felsefenin hatlarını çizdiği bilincin tarih sahnesindeki yolculuğu, aslında yanlış bilincin yolculuğudur. Yanlış bilinçten kurtulmanın biricik yolu artık, özdeşliğin olmadığı, yıkıldığı bir alandan geçebilir. Bu alan, ideolojinin dilinin reddedildiği, yerine başka bir dilin getirilmesinin olanağını içinde barındıran bir alan olmalıdır. Adorno’nun estetik kuramının, onun estetik duruşundan beslenen politikliği tam da buradadır.

Toplumsal, siyasi ya da felsefi alanda, ‘etkinsizlik’ ile, ‘sessizlik’ ile geleneğin dilinin, onun tahakkümünün kırılması olası değildir. Böyle bir topyekûn yıkımın gerçekleştirilebileceği tek alan, Adorno için, estetikdir. Estetik alan, sanatın kendisinin dahi sarsılabilmesinin olanaklılığını taşır. Adorno estetik kuramı ile en başta buna işaret etmeyi hedeflemiştir. Bu nedenle, Adorno’nun sanata dair derdi asla ‘elitist’ bir bakışa indirgenerek, onun hiç taraftarı olmadığı bir sınıfa iliştilerilemez. Adorno sanatın yitimini isterken, aslında toplumun, kitlenin yanlış bilincinin yitimini ister. Bunun yolu, estetik anlamda sanatın ortadan kaldırılması ise eğer, bunda bir çekince yoktur, çünkü sanatın yitimi, kitapların yakılması, heykellerin tahrip edilmesi, sergi salonlarının taşlanması gibi faşist bir eylemselliğe tekabül edemez. Sanatın yıkılması ancak estetik alanda olanaklılık taşıyan, geleneğin ideolojik ve sınıfsal tahakkümünün, onun dilinin, kodlarının bir karşı-sanat aracılığıyla yıkılması anlamına gelir. Sanatın ideolojik değil, fakat estetik iç mekânı bu olanağı ortaya çıkarabilmiştir. Adorno’nun her sanat türünde ve edebiyatta taraftarı olduğu estetik anlayış, her tür ideolojiden, fikirden, önermeden içeri boşalttığı zaman, kendisini yalnızca sanat yapıtı olarak kurduğu zaman tam da politik olur. Schönberg, Kandinsky, Mondrian, Kafka, Proust ve Beckett, birer ikon kırıcı olarak sözü edilen bu estetik mekânı işleyebilmişlerdir. Bu bakımdan Adorno, bir kuramcı olarak çağımızın en önemli ikon kırıcılarından biridir. Onun kıldığı ikon, geleneğin özdeşlik ikonudur.

Adorno’nun bu çalışmada hatları çizilmeye çalışılmış olan edebiyat sosyolojisi, her hangi bir edebi metne yaklaştırıldığı zaman, ilk aranması gereken bu estetik zemin olmalıdır. Tez, buraya kadar olan kısımda, söz konusu estetik zeminin arayışı içinde olmayı denemiştir. Çalışmayı, edebi bir inceleme olmaktan ya da ‘edebiyata felsefeyle yaklaşmak’ gibi bir çabadan ayıran nedenlerin başında bu arayış bulunmaktadır. Ancak tez, hem düşünürün disiplinlerarası düşünme yapısının doğal bir yönlendirmesiyle hem de edebiyat sosyolojisi için bir model yapılandırma temel kaygısından hareketle, kavramsal olandan başlamış, toplumsal kategorilere dair kuramlarla devam etmiş, estetik kuramına ulaşmış ve nihayetinde estetik duruşun politik yanını, bulunabileceği biricik alan olan estetik mekânı, düşünür için uzak bir coğrafyanın, yabancı bir dilinde ortaya konan bir sanat yapıtında aramaya çalışmıştır.

Dolayısıyla, ‘uygulama’ gibi teknik bir yapıntının altına düşen kısım, aslında bu tezin asıl sonuç niteliğini taşıyan kısımıdır. Tekrar belirtmek gerekirse, uygulama edimi bu tezin ‘telos’u değil, fakat ortaya konulmaya çalışılan edebiyat sosyolojisi modelinin işlerliğini denetlemeye çalışan zorunlu bir uğrağıdır. Burada ise geriye, buraya kadar anlatılanlara, bunların anlatılma biçimine dair bir değerlendirme yapmak ve aslında tezin sonuç bölümü niteliğini taşıyan son bölümünün ardından bir ‘son söz’ eklemek kalıyor. Eldeki araştırmannın ortaya konulmasında tez yazarını en çok zorlayan hususlardan birisi, birbirinden farklı, fakat bir şekilde bağılılık da taşıyan çeşitli alanların, disiplinlerin, alt disiplinlerin ele alınmasında denge kurmak olmuştur. Düşünürün ilgileri göz önünde bulundurulduğunda, toplumbilimsel bir çalışma sunmayı hedefleyen tez, başta felsefe olmak üzere, tarih, siyaset, psikanaliz, estetik kuramları, sanat tarihi ve sanat kuramları, müzik, resim, plastik sanatlar, bununla beraber fotoğraf, sinema gibi türler ve elbette edebiyat ile ilişki içinde bulunan çok boyutlu bir düşünce evrenini, her bir parçasını bir bütünlüğün gözünden değerlendirme çabasına soyunmuştur. Gerek temel aldığı çıkış noktası, gerekse inceleme uğrakları dolayısıyla, oldukça disiplinlerarası bir mekânda devinmek zorunda kalan tez, toplumbilimsel temellerini sürekli korumaya çalışmıştır.

Ancak buna karşın, çalışmanın bir sosyolojik araştırma olmaktan uzak kalmış olabileceğine dair bir itirazın belirmesi olasıdır. Sözü edilen kaygının giderilmesi aşamasında yardıma koşan yine Adorno’nun kendisi olmuştur. Adorno’nun ortaya koyduğu düşünceleri belirli ve tek bir alana sıkıştırmak zor görünüyor. Yukarıda adı anılan alanların her birinde söz söylemiş bu düşünürü tanımlayacak en uygun ifade, onun tüm diğer niteliklerini bir yana, nesnesini toplumdan alan bir filozof şeklinde değerlendirmek olacaktır. Adorno bu anlamda, bir kültür filozofu, bir toplum filozofudur. Hangi filozof toplum üzerine düşünmez diye buna karşı çıkılabilir, fakat burada Adorno’yu, diğer Frankfurt Okulu düşünürleri ile beraber farklı kılan, üzerine düşündüğü her alanın toplumsal bir temele tekabül etmesi ve toplum üzerine olan düşüncelerini de sosyolojik kategorilere yerleştirmesidir. Öyleyse, kolaylıkla şu söylenebilir ki, Adorno ne kadar bir sosyal bilimciyse, bu tez de o kadar sosyoloji tezi olabilir.

Diğer bir açıdan bakılırsa, eldeki çalışmanın toplumbilimsellikten uzaklığı söz konusu edilecekse, yakıştırılacağı başka disiplinlere aidiyeti de sorgulanmalıdır. Eğer metin, bir felsefi çalışma olarak görülüyor ise, buna uygunluğu da ortaya konulmalıdır. Araştırmanın çoğu felsefi temelden hareket ettiği, bunlarla hesaplaşma içinde olduğu gizlenecek bir durum değildir. Fakat, gerek ortaya çıkan argümantasyon, gerekse bölümlendirmenin kendisi göz önünde bulundurulduğunda, metnin bir felsefe tezi olarak tasarlanmadığı anlaşılabilir. Öyle tasarlanmış olsaydı, düşünürün yazılarının kavramsal açıklamaları farklı biçimde sorunsallaştırılabilir, bu sorunsallaştırmayı takiben, Alman İdealizmini, Fenomenolojiyi, hatta Varoluşçuluğu konu edinen bölüm ve alt bölümler sıralanabilirdi. Adorno'nun Hegel ile hesaplaşmasını Kant ile olan ilişkisi önceleyebilir, Hegel ile Kierkegaard'a yönelik bir karşılaştırma edimine girişilebilir, fenomenolojik yaklaşımları değerlendirme biçimine bakmak adına, onun doktora tezinin de konusu olan Husserl ele alınabilir ve nihayetinde Heidegger ile olan derin karşıtlığı serimlenebilirdi. Bunun yerine, eldeki çalışma, tüm bu konuları en azından uzman okuyucu için hissedilebilir kılmaya özen göstererek, daha ziyade Adorno'nun estetiğinin kendine dayanak olarak aldığı kavramsal temelleri değerlendirmeye ve bunların toplumsal alandaki açıklamalarına bakmaya çalışmıştır.

Tezin bir başka yaklaşılabileceği alan olarak edebiyat ya da edebiyat eleştirisi gösterilebilir. Burada da bir denge kurulmaya çalışılarak, edebiyat ve edebiyat eleştirisinin işleyişinden faydalanılmış, ancak bu disiplinlerin yaptığı gibi metin çözümlenmeleri ile yetinilmeyerek, edebiyat metinlerinin yapılandırılmasının kavramsal ve toplumsal kaynakları ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Adorno'nun yine bu konuda da yardıma yettiği söylenmelidir. Onun sanat yapıtlarına ve yapıcılara yaklaşımında, Schönberg, Klee, Kafka, Proust, Beckett gibi örneklerin değerlendirilme biçiminin açık biçimde gösterebileceği gibi, her zaman kaynağını toplumsallıktan alan estetik bir mekân en önde durmaktadır. Adorno türün kendine özgü niteliklerinin ve teknik olanaklarının önemini asla göz ardı etmemekle beraber, farklı türlere, sanatın estetik kurulumu bakımından ortak bir dil ile yaklaşır. Hangi sanat türü olursa olsun, ondan diyalektik bir işletim bekler. Biçim ile içeriğin birliğini ve her zaman 'yeni' olana yönelmeyi estetik bir ilke olarak kabul eder.

Sanatın kurumsallığının, tahakküm kuruculuğunun, hatta toplumsallığının karşısına, sanat yapıtını, yapıtın tikelliğini ve bireyselliğini koyar. Adorno için artık sanat yoktur, yapıt vardır. Yapıt bireyselliği ölçüsünde özgürleştiricidir, gerçekçidir.

Adorno'nun estetik kuramının burada sıralanan temelleri doğrultusunda, hem estetiğin sanat yapıtını kuruşu hem de yapıtın ait olduğu türün nitelikleri birlikte ele alınmalıdır. Dolayısıyla, Adorno'nun edebiyat sosyolojisi, edebiyatın türlerinin kendine özgü özellikleri göz ardı edilerek ortaya konulamazdı. Çalışmanın, türün doğasını dikkate alan yaklaşımları, bu sebeple, kendisini edebiyat eleştirisinin alanına dahil ettiği biçiminde anlaşılmamalıdır. Gerek uygulama kısmında gerekse onu önceleyen kısımlarda, edebiyat metinlerine yönelen 'yorumlama', ya da 'çözümleme' girişimlerinden özellikle kaçınılmıştır. İlgili bölümde aktarıldığı gibi, Adorno'nun edebiyat sosyolojisi, metinlerin edebi özelliklerini 'yorumlama' hedefini içermez. Uygulama kısmının inceleme nesnesi olarak seçilen metin ise yine açıklanmaya çalışıldığı gibi, kendini 'yorumlama' çabalarına yaklaştırmaktan uzak tutar. Burada sınırları belirginleştirilmeye çalışılmış edebiyat sosyolojisi modeli, metni yorumlamak veya çözümlemek yerine, estetik kurulumunu, gerçekçiliğini, ilericiliğini, toplumsallığını ve bireyselliğini değerlendirmeyi amaçlar. Tez, olabildiğince bunun gereklerini yerine getirmeyi denemiştir.

Edebiyat sosyolojisi olarak anılan alanın, henüz belirgin bir sınırlar kazanamamış olduğu iddiası, tezin çıkış noktalarından biri olarak sayılmıştır. Denilebilir ki, sosyolojinin hatta felsefenin hangi alt disiplini kesin sınırlarla belirlenmiştir? Bu olası sorunun taşıdığı itirazın haklı bir yanı olabilir. Çünkü bu soru, aynı zamanda sosyolojinin sınırları, yöntemleri hatta tanımı konusuna açılır. Frankfurt Okulu'nun sosyal bilimlerde varolma çabası, zaten burada belirginleşiyor. Sosyoloji, topluma artık, bireysellikten, bireysel varoluşlardan, tekil düşüncelerden bağımsız olarak yaklaşma çağını kapatmak zorunda kalmıştır. Felsefenin kendisi de toplumsal göz ardı ederek iş göremez hale gelmiştir. Frankfurt Okulu ve Adorno'nun estetik duruşunun sosyal bilimlerdeki açılımı, diyalektik düşüncüyü bir toplum felsefesi olarak kurmayı sağlamıştır. Toplum felsefesi, artık toplumsal olanı da bireysel kategori üzerinden yakalamalıdır. Sanat ve kültür birer kurum olarak, yanlış bilincin

tahakkümünün dışına çıkamadıklarından, bireye ve topluma özgürleşme olanağını açan yegâne alan, estetik alandır. Artık, toplumsal hakikatten değil, estetik hakikatten söz edilebilir. Bunun görünür olabileceği tek yer ise sanat yapıtının tekil varoluşudur. Tekil sanat yapıtı, sanatın ve kültürün yitimi olmaksızın varoluşunu sağlayamaz. Diyalektiğin ‘negatif’ işletiminin bir zorunluluğudur bu. Hiçbir özdeşliğe ya da mutlak hakikate düşmeden, bunu gerçekleştirebilmek ise yapıtın kendisini dahi nihayetinde olumsuzlama cesaretini gösterebilmesi ile olanaklılık kazanabilir. Bilge Karasu’nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* metnindeki doğu masalı hatırlanacak olursa, tekil sanat yapıtının varoluşu, ‘iki renkli taşı’ bir kez olsun yan yana koyabilme cesaretine sahip bir diyalektik anlayışın sonucuna bağlıdır ancak. Böylelikle, kendi yitimini de isteyebilsin. Toplumsal olan tam da burada açığa çıkar, başka bir yerde değil. Toplum yanlıysa, onun hakikati de yanlıştır. Bunun karşısına konulabilecek tek şey negatif hakikattir. Dolayısıyla tüm bunların ışığında bu tez, Adorno’nun estetiğinin toplumsal temelini ortaya koyma amacını, bu negatif hakikatin varoluş koşullarını tekil sanat yapıtında göstermeye çalışarak yerine getirmeyi denemiştir. Karasu’nun doğu masalında anlatılmayan bir şey var: ‘İki renkli taşı’ yan yana koyma hakkını kullanma cesaretini gösterebilseydi mimar, kendisinden istenen muazzamlıktaki bir sarayı yine de inşa edebilecek miydi?

KAYNAKÇA

Kitaplar

ADORNO, Theodor W., (1973), **Negative Dialectics**, Çev: E. B. Asthon, Continuum, New York.

ADORNO, Theodor W., (1983), **Prisms**, Çev: Samuel & Shierry Weber, The MIT Press, Massachusetts.

ADORNO, Theodor W., (1989), **Introduction to the Sociology of Music**, Çev: E.B. Asthon, Continuum Publishing, New York.

ADORNO, Theodor W., (1990), **Eleştiri: Toplum Üstüne Yazılar**, Çev: M. Yılmaz Öner, Belge Yayınevi, İstanbul.

ADORNO, Theodor W., (1991), **In Search of Wagner**, Çev: Rodney Livingstone, Verso, London, New York.

ADORNO, Theodor, (1992), **Notes to Literature**, Vol-II, Çev: Shierry Weber Nicholzen, Columbia University Press, New York.

ADORNO, Theodor W., (1993), **Hegel: Three Studies**, Çev: Shierry Weber Nicholzen, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London.

ADORNO, Theodor W., (1994), **Alban Berg**, Çev: Juliane Brand – Christopher Hailey, Cambridge University Press, Cambridge.

ADORNO, Theodor W., (1996), **Mahler: A Musical Physiognomy**, Çev: Edmund Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago.

ADORNO, Theodor, W., (1998), **Minima Moralia**, Çev: Orhan Koçak – Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor, W., (1998), **Critical Models**, Çev: Henry W. Pickford, Columbia University Press, New York.

ADORNO, Theodor W., (1999), **Aesthetic Theory**, Çev: Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis.

ADORNO, Theodor, (1999), **Kierkegaard: Construction of the Aesthetics**, Çev: Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis.

ADORNO, Theodor W., (2002), **Essays on Music**, Çev: Susan H. Gillespie, University of California Press, Berkeley.

ADORNO, Theodor W., (2004), **Philosophy of Modern Music**, Çev: Anne G. Mitchell – Wesley V. Blomster, Continuum Publishing, London.

ADORNO, Theodor W., (2004), **Edebiyat Yazıları**, Çev: Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor W., (2004), **Walter Benjamin Üzerine**, Çev: Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor W., (2005), **Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life**, Çev: E. F. N. Jephcott, Verso, London.

ADORNO, Theodor W., (2007), **Rüya Kayıtları**, Çev: Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor W., (2007), **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ünler – Mustafa Tüzel – Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor W. - HORKHEIMER, Max, (1996), **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev: Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ADORNO, Theodor W. – HORKHEIMER, Max, (1997), **Dialectic of Enlightenment**, Çev: John Cumming, Verso Classics, London.

ADORNO, Theodor W. – EISLER, Hanns, (2004), **Composing for the Films**, Continuum Books, Oxford University Press, Oxford.

AKKAYA, Tayfun, (2000), **Ortodoks İkonaları**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

AKTÜZE, İrkin, (2003), **Müziği Okumak: Mozart - Schönberg**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ANDREW, J. Dudley, (2007), **Sinema Kuramları**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

AQUINAS, St. Thomas, (2007), **Summa Theologica: Vol. 2 of 10**, Çev: Dominican Province, Forgotten Books, New York.

BAUMAN, Zygmunt, (2007), **Modernite ve Holocaust**, Çev: Sûha Sertabiboğlu, Versus Yayınları, İstanbul.

BAZIN, André, (2007), **Sinema Nedir?**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

BECKETT, Samuel, (1999), **Murphy**, Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BECKETT, Samuel, (2001), **Acaba Nasıl?**, Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BECKETT, Samuel, (2001), **Proust**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter, (2000), **One-Way Street**, Çev: Edmund Jephcott-Kingsley Shorter, Verso, London, New York.

BENJAMIN, Walter, (2001), **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev: Ali Cengizkan, YGS, İstanbul.

BENJAMIN, Walter, (2002), **Pasajlar**, Çev: Yılmaz Öner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERSANI, Leo – DUTOIT, Ulysse, (2006), **Fakir Sanat**, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Kitapevi, Ankara.

BRONNER, Stephen Eric, (2002), **Of Critical Theory and Its Theorists**, Routledge, New York.

BURNS, Rob, (1995), **German Cultural Studies**, Oxford University Press, New York.

BÜRGER, Peter, (2007), **Avangard Kuramı**, Çev: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul.

CLARK, Toby, (2004), **Sanat ve Propaganda**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

COLLETTI, Lucio, (1973), **Marxism and Hegel**, Verso, London.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, (2001), **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev: Özgür Uçkan – Işık Ergüden, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DELEUZE, Gilles, (2004), **Proust ve Göstergeler**, Çev: Ayşe Meral, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

DELLALOĞLU, Besim F., (2001), **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

DELLALOĞLU, Besim F., (2008), **Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya**, Versus Yayınları, İstanbul.

DESCARTES, Rene, (1996), **Meditations on First Philosophy**, Çev: John Cuttingham, Cambridge University Press, London.

DUDLEY J., Andrew, (2007), **Sinema Kuramları**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

EAGLETON, Terry, (1976), **Marxism and Literary Criticism**, Methuen&COLTD, London.

ELIAS, Norbert, (1994), **Civilizing Process**, Basil Blackwell, Oxford University Press, Oxford.

FARAGO, France, (2006), **Sanat**, Özcan Doğan, Doğu-Batı Yayınları, Ankara.

FREUD, Sigmund, (1999), **Uygarlık, Toplum ve Din**, Çev: Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul.

GAY, Peter, (1970), **Weimar Culture The Outsider as Insider**, Harper and Row Publishers, New York.

GEUSS, Raymond, (2002), **Eleştirel Teori**, Çev: Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

GEUSS, Raymond, (2005), **Outside Ethics**, Princeton University Press, New Jersey.

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

GIRARD, René, (2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, Çev: Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan, (1995), **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yayınları, İstanbul.

HABERMAS, Jürgen, (1997), **Bilgi ve İnsansal İlgiler**, Çev: Celal A. Kanat, Küyerel Yayınları, İstanbul.

HABERMAS, Jürgen, (1997), **Legitimation Crises**, Çev: Suhrkamp Verlag, Blackwell Publ., Cambridge, London.

HABERMAS, Jürgen, (2004), **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**, Çev: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

HEGEL, G. W. Friedrich, (1977), **Phenomenology of Spirit**, Çev: A. V. Miller, Oxford University Press, London.

HEGEL, G. W. Friedrich, (1979), **System of Ethical Life and the First Philosophy of Spirit**, Çev: H. S. Haris – T. M. Knox, State University of New York Press, Albany.

HEGEL, G. W. Friedrich, (1999), **Science of Logic**, Çev: A. V. Miller, Humanity Books, New York.

HEGEL, G. W. Friedrich, (2003), **Tarihte Akıl**, Çev: Önay Sözer, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

HEGEL, G. W. Friedrich, (2004), **Hukuk Felsefesinin Prensipleri**, Çev: Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin, (1998), **Teknik ve Dönüş**, Çev: Necati Aça, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

HORKHEIMER, Max, (1993), **Between Philosophy and Social Science**, Çev: G. Frederick Hunter – Matthew S. Kramer – John Torpey, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London.

HORKHEIMER, Max, (2005), **Akıl Tutulması**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.

İLERİ, Cem, (2007), **Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması**, Metis Yayınları, İstanbul.

JAMESON, Fredric, (2002), **Singular Modernity**, Verso, London.

JAMESON, Fredric, (2006), **Marksizm ve Biçim**, Çev: Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

JAY, Martin, (2001), **Adorno**, Çev: Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul.

JAY, Martin, (2005), **Diyalektik İmgelem**, Çev: Ünsal Oskay, Belge Yayınları, İstanbul.

KAFKA, Franz, (2003), **Dava**, Çev: Arif Gelen, Sosyal Yayınları, İstanbul.

KAFKA, Franz, (2004), **Şato**, Çev: E. Murat Cengiz, Oda Yayınları, İstanbul.

KAFKA, Franz, (2004), **Aforizmalar**, Çev: Osman Çakmakçı, Bordo – Siyah Yayınları, İstanbul.

KARASU, Bilge, (1995), **Kılavuz** , Metis Yayınları, İstanbul.

KARASU, Bilge, (1998), **Gece**, Metis Yayınları, İstanbul.

KARASU, Bilge, (1999), **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, Metis Yayınları, İstanbul.

KARASU, Bilge, (1999), **Öteki Metinler**, Yayına Hazırlayan: Füsun Akatlı, Metis Yayınları, İstanbul.

KARASU, Bilge, (2001), **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, Metis Yayınları, İstanbul.

KARASU, Bilge, (2002), **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, İstanbul.

KANDINSKY, Vassili, (1993), **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev: Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KANT, Immanuel, (1998), **Critique of Pure Reason**, Çev. Paul Guyer&Allen W. Wood, Cambridge University Press.

KORSCH, Karl, (2007), **Sosyal Bilimler ve Marksizm**, Çev: Vefa Saygın Ögütle, Salyangoz Yayınları, İstanbul.

KEESING, P.M., (1985), **Cultural Antropology**, CBS Publishing, New York.

KLEE, Paul, (2006), **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev: Mehmet Dünder, Dost Yayınları, Ankara.

KOLB, Eberhard, (1985), **Kritische Grafik in der Weimarer Zeit**, Institut für Auslandsbeziehungen und Autoren, Stuttgart.

LAUER, Quentin, (1971), **Hegel's Idea of Philosophy**, Fordham University Press, New York.

LAUER, Quentin, (1977), **Essays in Hegelian Dialectic**, Fordham University Press, New York.

LEFEBVRE, Henri, (2007), **Sosyalist Dünya Görüşü Marksizm**, Çev: G. Doğan Görsev, Yordam Kitap, İstanbul.

LE GUIN, Ursula K., (1999), **Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar**, Der: Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul.

LUKÁCS, Georg, (1990), **History and Class Consciousness**, Çev: Rodney Livingstone, Merlin Press, London.

LUKÁCS, Georg, (2003), **Roman Kuramı**, Çev: Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul.

LUKÁCS, Georg, (2006), **Aklın Yıkımı**, Çev: Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul.

LOMBARDI, Carmela, (2004), **Lettura e Letteratura: Quaranta Anni di Teoria**, Liguori Editore, Milano.

LOWY, Michael, (1999), **Dünyayı Değiştirmek Üzerine**, Çev: Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

LOWY, Michael – SAYRE, Robert, (2007), **İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm**, Çev: Işık Ergüden, Versus Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert, (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan – Sadi Öziş, Remzi Yayınevi, İstanbul.

MARCUSE, Herbert, (1968), **Negations: Essays in Critical Theory**, Beacon Press, London.

MARCUSE, Herbert, (1998), **Karşıdevrim ve İsyân**, Çev: Gürol Koca – Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MARCUSE, Herbert, (1998), **Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud**, Çev: Douglas Kellner, Routledge, New York.

MARCUSE, Herbert, (2002), **One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society**, Çev: Douglas Kellner, Routledge, New York.

MARX, Karl, (1993), **Grundrisse: Foundations of the Critique of Political**, Çev: Martin Nicolaus, Penguin Classics, New York.

MARX, Karl, (1997), **Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi**, Çev: Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara.

MARX, Karl, (2003), **Kapital Ekonomi Politîğın Eleştirisi – Cilt II**, Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara.

MARX, Karl – ENGELS, Friedrich, (2004), **Alman İdeolojisi Feuerbach**, Çev: Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara.

MARX, Karl, (2005), **1844 El Yazmaları**, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul.

NIETZSCHE, Friedrich, (2005), **The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols: And Other Writings**, Çev: Aaron Ridley – Judith Norman, Cambridge University Press, New York.

NIETZSCHE, Friedrich, (2005), **Beyond Good and Evil**, Çev: Michael Taner, Penguin Classics, New York.

ÖZKAYA, Serkan, (2000), **Sanatta Deha ve Yaratıcılık**, Pan Yayınları, İstanbul.

POZZOLI, Cladio, (1992), **L'utopia possibile: Per una Critica della Follia Politica**, Ruscono Libri, Milano.

PROUST, Marcel, (2006), **Saint-Beuve'e Karşı**, Çev: Roza Hakmen, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul.

RICHARD, Lionel, (1999), **Ekspresyonizm**, Çev: Beral Madra, İlhan Usmanbaş, Sinem Gürsoy, Remzi Kitapevi, İstanbul.

SADE, Marquis de, (1999), **Erdemle Kırbaçlanan Kadın**, Çev: Yaşar İlksavaş, Oğlak Yayınları, İstanbul.

SENNETT, Richard, (2002), **Ten ve Taş**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

SIMMEL, Georg, (2000), **Öncesizliğin ve Sonrasızlığın Işığında An Resimleri**, Çev: Ali Can Taşpınar, Dost Yayınları, Ankara.

SOPHOKLES, (2004), **Elektra**, Çev: Cüneyt Çetinkaya, Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul.

SOYKAN, Ömer Naci, (2000), **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk**, Bulut Yayınları, İstanbul.

TARCAN, Hülya, (2000), **Johann Sebastian Bach**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

WEBERN, Anton, (1999), **Yeni Müziğe Doğru**, Çev: Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul.

WITTGENSTEIN, Ludwig, (1961), **Tractatus Logico-Philosophicus**, Çev: D. F. Pears – B. F. McGuinness, Routledge, London.

WOLLEN, Peter, (2004), **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev: Zafer Aracagök – Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul.

YOURCENAR, Marguerite, (1997), **Ateşler**, Çev: Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, İstanbul.

Kitap İçinde Makale

ADORNO, Theodor W., (2000), “Mediations on Metaphysics: After Auschwitz”, **The Adorno Reader**, Ed: Brian O’Connor, Blackwell Publishers, Oxford.

ADORNO, Theodor, W., (2002) “Toward an Understanding of Schoenberg”, **Essays on Music**, Çev: Susan H. Gillespie, Der: Richard Leppert, University of California Press, Berkeley.

ADORNO, Theodor, W., (2002), “On the Social Situation of Music”, **Essays on Music**, Çev: Susan H. Gillespie, Der: Richard Leppert, University of California Press, Berkeley.

ADORNO, Theodor, (2006), “Baskı Altında Uzlaşma”, **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Alkım Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor, (2006), “Walter Benjamin’e Mektuplar-I”, **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Alkım Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor, (2006), “Walter Benjamin’e Mektuplar-II”, **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Alkım Yayınları, İstanbul.

ARUOBA, Oruç, (1997), “Sevgili Hocam ve Sevgili Ustam”, **Bilge Karasu Aramızda**, Metis Yayınları, İstanbul.

BALIBAR, Etienne – MACHEREY, Pierre, (1992), “On The Literature as an Ideological Form”, **Contemporary Marxist Literary Criticism**, Ed: Francis Mulhern, Longman, New York.

BENJAMIN, Walter, (1999), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, **Illuminations**, Çev: Harry Zorn, Pimlico, London.

BENJAMIN, Walter, (1993), “Baudelaire’de Bazı Motifler”, **Son Bakışta Aşk**, Çev: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter, (1993), “Proust İmgesi”, **Son Bakışta Aşk**, Çev: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter, (1993), “Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine”, **Son Bakışta Aşk**, Çev: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter, (2006), “Sanat Yapıtı”, **Benjamin**, Der: Besim F. Dellaloğlu, Say Yayınları, İstanbul.

BLOMSTER, W.V., (2006), “Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi”, **Frankfurt Okulu**, Der: H. Emre Bağçe, Doğu-Batı Yayınları, Ankara.

EBERLE, Matthias, (1985), “Otto Dix and ‘Neue Sachlichkeit’”, **German Art in the 20th Century Painting and Sculpture**, Prestel-Verlag, Münih.

GÖKBERK, Ülkü, (1997), “*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Üzerine*”, **Bilge Karasu Aramızda**, Metis Yayınları, İstanbul.

HELD, David – SIMON, Larry, (2006), “Habermas’ın Geç Kapitalizme Dair Kriz Kuramı”, **Frankfurt Okulu**, Der: H. Emre Bağce, Doğu-Batı Yayınları, Ankara.

HORKHEIMER, Max, (2005), “Yeni Sanat ve Kitle Kültürü”, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, Çev: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TURAN, Güven, (1997), “Ada’da Zaman Kullanımı”, **Bilge Karasu Aramızda**, Metis Yayınları, İstanbul.

Makaleler

ADORNO, Theodor W., (1968), “Sociology and Psychology”, **New Left Review**,

ADORNO, Theodor, (1991), “Late Capitalism or Industrial Society?”, **Opening Address to the 16th German Sociological Congress**.

ADORNO, Theodor W. – Nicholzen, Shierry Weber, (1991), “The Curious Realist: On Siegfried Kracauer”, **New German Critique**, No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, N.G.C. Publ.

ADORNO, Theodor, (2003), “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, **Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, COGİTO, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor, (2004), "Trying to Understand Endgame", **New German Critique**, No: 26, New German Critique Publ.

ALFORD, C. Fred, (1987), "Eros and Civilization After Thirty Years: A Reconsideration in Light of Recent Theories of Narcissism", **Theory and Society**, Vol. 16, No. 6, Springer Publisher.

ALLEN, Richard W., (1987), "The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno and Contemporary Film Theory", **New German Critique**, No. 40, Special Issue on Weimer Film Theory, New German Critique Publ.

ARONOWITZ, Stanley, (1977), "Mass Culture and Eclipse of Reason: The Implications for Pedagogy", **College English**, Vol. 38, No. 8, Mass Culture, Political Consciousness and English Studies, National Council of Teachers of English Publ.

COBLEY, Evelyn, (2002), "Avant-Garde Aesthetics and Fascists Politics: Thomas Mann's Doctor Faustus and Theodor W. Adorno's Philosophy of Modern Music", **New German Critique**, No. 86, N.G.C. Publ.

EISENMAN, Stephen F., (1999), "Negative Art History: Adorno and the Criticism of Culture", **Art Journal**, Vol. 58, No.1, College Art Association.

HANSEN, Miriam B., (1982), "Introduction to Adorno: Transparencies on Film", **New German Critique**, No: 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, New German Critique Publ.

HANSEN, Miriam B., (1999), "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street", **Critical Inquiry**, Vol. 25, No. 2, Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin, University of Chicago Press.

HARDING, James M., (1992), "Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's Ästhetische Theorie, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 50, No. 3, The American Society for Aesthetics Publ.

HUYSEN, Andreas, (2000), "Of Mice and Mimemis: Reading Spiegelman with Adorno, **New German Critique**, No. 81, Dialectic of Enlightenment, New German Critique Publ.

KANT, Immanuel, (1994), "Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt", Çev: Nejat Bozkurt, **Toplumbilim Kant Özel Sayısı**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

KELLNER, Douglas – RODERICK, Rick, (1981), "Review Recent Literature on Critical Theory, No. 23, **New German Critique**, N.G.C. Publ.

KETTLER, David, (1982), "A Note on the Aesthetic Dimension in Marcuse's Social Theory", **Political Theory**, Vol. 10, No. 2, Sage Publications.

KUSPIT, Donald B., (1975), "Critical Notes on Adorno's Sociology of Music and Art, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 33, No. 3, The American Society for Aesthetics Publ.

NÄGELE, Rainer, (1983), "The Scene of the Other: Theodor W. Adorno's Negative Dialectics in the Context of Poststructuralism", **Boundary II**, Vol. 11, No. 1-2, Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics, Duke University Press.

ÖNDİN, Nilüfer, "Yeni Nesnelcilik", **Türkiye'de Sanat**, 2001/03 Sayı:49.

SCHOOLMAN, Morton, (1976), "Marcuse's Aesthetics and the Displacement of Critical Theory", **New German Critique**, No. 8, New German Critique Publ.

SIMMEL, Georg, (1996), "Metropol ve Zihinsel Yaşam", Çev: Bahar Öcal Düzgören, **Kent ve Kültürü**, COGİTO, Sayı 8, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

SULLIVAN, Michael – LYSAKER, John T., (1992), “Between Impotence and Illusion: Adorno’s Art Theory and Practice, **New German Critique**, No. 57, N.G.C. Publ.

WELLMER, Albrecht, (2000), “The Death of the Sirens and the Origin of the Work of Art, **New German Critique**, No. 81, Dialectics of Enlightenment, N.G.C. Publ.

WITKIN, Robert W., (2000), “Why did Adorno Hate Jazz?”, **Sociological Theory**, Vol. 18, No. 1, American Sociological Association Publ.

ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında İstanbul’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Nilüfer Hatun İlköğretim Okulu’nda, lise eğitimini ise Maçka Anadolu Teknik Lisesi’nde tamamladı. 1997 yılında girdiği Yeditepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü’nden 2002 yılında “*Don Quijote ve Kadenci Jacques ile Efendisi Romanlarının İkizler İzleği Açısından Değerlendirilmesi*” adlı bitirme tezini sunarak mezun oldu. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı Sosyoloji Bölümü Yüksek Lisans Programına kabul edildi ve 2004 yazında, “Sanat ve Toplum Karşısında Hermeneutik: Edebiyat Sosyolojisi Açısından Hermeneutik Yaklaşımın Değerlendirilmesi” başlıklı tezini savunarak başarılı bulundu. 2004 yılında aynı bölümde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı ve doktora programına kabul edildi. 2007 yılında TÜBİTAK’ın “Doktora Öğrencileri İçin Yurt Dışı Araştırma Bursu”nu kazanarak, İrlanda’ya gitti ve National University of Ireland Sosyoloji Bölümü’nde altı ay boyunca araştırmalar yaptı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’ndeki görevini sürdürmektedir.