Herbert Marcuse

ESTETİK BOYUT

Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru

ÇEVİREN: AZİZ YARDIMLI

idea

Herbert Marcuse ESTETİK BOYUT

ESTETİK BOYUT

ESTETİK BOYUT

SANATIN SÜREKLİLİĞİ:
MARXİST ESTETİĞİN BİR
ELEŞTİRİSİNE DOĞRU

HERBERT MARCUSE

ÇEVİREN
AZİZ YARDIMLI

idea

Bilim ve Felsefe Metinleri
yayın tasarı ve redaksiyon
AZİZ YARDIMLI DENİZ CANEFE
İDEA YAYINEVİ, Ankara Caddesi 74/56 Cağaloğlu—İstanbul
Herbert Marcuse'nin İngilizce metnini izleyen
bu çeviri ve *Çözümleme* için © AZİZ YARDIMLI 1997
Estetik Boyut
Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru
olarak ilk yayım İDEA, 1997
İlk kez Almanca'da
Die Permanenz der Kunst:
Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik
olarak yayımlandı, CARL HANSER VERLAG, 1977
İngilizce'de
The Aesthetic Dimension:
Toward a Critique of Marxist Aesthetics
olarak yayımlandı, BEACON PRESS, 1978
İngilizce çeviri HERBERT MARCUSE ve ERICA SHEROVER tarafından
Tüm hakları saklıdır
Bu kitabın hiçbir bölümü yayınevinin
izni olmadan yeniden üretilemez
Dizgi
Tetnys
Baskı
Şefik Matbaası
Printed in Türkiye
ISBN 975 397 054 4

İçindekiler

Teşekkürler	7
Önsöz	9
I	14
II	28
III	40
IV	50
V	55
Vargı	61
Notlar	63
Kaynakça	67
Sözlük (Ek)	69
Çözümleme (A. Yardımlı)	72
Dizin	79

Teşekkürler

Sherover elyazmasını ilk taslaktan son biçime dek eleştirel olarak okudu. Benimle her paragrafı tartıştı, ve iyileştirmeler üzerinde diretti. Bu kitapçık ona adanmıştır: karım, dostum, ve emek ortağım.

Dostların Leo Lowenthall ve Reinhard Lettau ile yoğun tartışmalar büyük bir destek ve büyük bir haz kaynağı oldular. Leo Lowenthal yine ateşli bir okuyucu ve eleştirmen olarak ününü tanıtladı; Reinhard Lettau asıl yazının—direnç olarak yazının—bugün henüz olanaklı olduğunu gösterdi.

Üvey oğullarım Osha ve Michael Neumann bana uyarıcı önerilerde bulundular: Michael yüreklendirici yorumlarıyla, Osha sanat alanındaki kendi çalışmaları üzerine diri söyleşilerde.

Kent tasarımı çalışması bizi ortak sorunlara götüren oğlum Peter yine sevgili bir dost ve danışman oldu.

Bu denemenin yarım düzine kadar biçimini daktiloya çeken—ve onu beğenen—Catherine Asmann'a özellikle minnettarım.

Theodor W. Adorno'nun estetik kuramına borucum herhangi bir özel teşekkür gerektirmez.

Önsöz

Bu deneme Marxist estetiğe onun başat ortodoksluğunu sorgulama yoluyla katkıda bulunmaya çalışır. "Ortodoksluk" ile bir sanat yapıtının nitelik ve gerçekliğinin yürürlükteki üretim ilişkilerinin bütünlüğünün terimlerinde yorumunu anlıyorum. Belirli olarak, bu yorum sanat yapıtının tikel toplumsal sınıfların çıkarlarını ve dünya görüşünü az çok doğru bir yolda temsil ettiğini savunur.

Bu ortodoksluğu eleştirim Marxist kuramda temellenir, çünkü bu kuram da sanatı yürürlükteki toplumsal ilişkiler bağlamında görür, ve sanata politik bir işlev ve politik bir gizilgüç yükler. Ama ortodoks Marxist estetik ile karşıtlık içinde, sanatın politik gizilgücünü sanatın kendi içinde, genel olarak estetik biçimde görüyorum. Dahası, estetik biçiminin gücüyle, sanatın verili toplumsal ilişkiler karşısında büyük ölçüde özerk olduğunu ileri sürüyorum. Özerkliğinde sanat hem bu ilişkilere başkaldırır, hem de aynı zamanda onları aşar. Böylelikle sanat başat bilinci, sıradan deneyimi devirir.

Birkaç ön gözlem: gerçi bu deneme genel olarak "sanat"tan söz etse de, tartışmam özsel olarak yazın alanı üzerinde, birincil olarak onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılların yazın alanı üzerinde odaklanır. Müzik ve görsel sanatlar üzerine yazmak için yetkili olmadığımı duyumsuyorum, gerçi yazın için geçerli olan şeyin, gerekli değişimler yapıldıktan sonra, bu sanatlar için de geçerli olabileceğine inansam da. İkinci olarak, tatışılan yapıtların seçimi ile ilgili olarak, kendi kendini aklayan bir önsav ile çalıştığım karşıçıkışı haklı görünür. Daha önceden "asıl" ya da "büyük" sanat oluşturucu olarak tanımlanan estetik ölçütlere karşılık veren yapıtları "asıl" ya da "büyük" olarak nitelendiriyorum. Savunma olarak, sanatın uzun tarihi boyunca, ve beğenideki değişimlere karşın, değişmez kalan bir ölçün olduğunu söyleyeceğim. Bu ölçün yalnızca "yüksek" ve

"sıradan" yazın, opera, operet, komedi ve güldürü/*slapstick* arasında, değil ama bu türler içersinde iyi ve kötü sanat arasında da ayrım yapmamıza izin verir. Shakespeare'in komedileri ve Restorasyon Komedisi arasında, Goethe'nin ve Schiller'in şiirleri arasında, Balzac'tan *Comédie hamaine* ve Zola'dan *Rougon-Macquart* arasında tanıtlanabilir nitel bir ayrım vardır.

Sanata çeşitli anlamlarda devrimci denebilir. Dar bir anlamda, sanat herhangi bir biçem ve uygulayımda köktenci bir değişimi temsil ediyorsa devrimci olabilir. Böyle değişim, bütününde toplumdaki tözsel değişimleri önceleyerek ya da yansıtarak, gerçek bir *avant-garde*ın başarımı olabilir. Böylece anlatımcılık ve gerçeküstücülük tekelci anamalcılığın yokediciliğini ve köktenci değişimin yeni hedeflerinin doğuşunu önceledi̇ler. Ama devrimci sanatın salt "uygulayımsal" tanımı yapıtın niteliğine ilişkin hiçbirşey, asıllık ve gerçekliğine ilişkin hiçbirşey söylemez.

Bunun ötesinde, bir sanat yapıtına eğer estetik dönüşüm gücüyle bireylerin örneksel yazgılarında yürürlükte olan özgürsüzlüğü ve başkaldırma güçlerini temsil ediyorsa, böylece gizemselleşmiş (ve taşlaşmış) toplumsal olgusallığı parçalayıp yarıyor ve değişim çevrenini (kurtuluş) açıyorsa, devrimci denebilir.

Bu anlamda, her asıl sanat yapıtı devrimci, e.d. algıyı ve anlağı devirici, yerleşik olgusallığın bir suçlanışı, kurtuluş imgesinin görünüşü olacaktır. Bu Brecht'in oyunları için olduğu gibi klasiksel tiyatro için de, Günter Grass'ın *Hundejahre*'si için olduğu gibi Goethe'nin *Wahlerwandtschaften*'i için de, Rimbaud için olduğu gibi William Blake için de doğru olacaktır.

Devirici gizilgücün temsilindeki açık ayrım bu yapıtların karşı karşıya kaldıkları toplumsal yapılardaki ayrıma bağlıdır: baskı-

nın nüfus arasında dağılımına, egemen sınıfın bileşim ve işlevine, köktenci değişimin verili olanaklarına. Bu tarihsel koşullar yapıtta çeşitli yollarda bulunur: belirtik olarak, ya da arkatasar ve çevren olarak, ve dilde ve imgelerde. Ama sanatın aynı tarihötesi tözünün belirli tarihsel anlatımları ve belirişleridirler: kendi gerçeklik, başkaldırı ve verilen söz boyutu, estetik biçim tarafından oluşturulan bir boyut. Böylece, Büchner'in *Woyzeck*'i, Brecht'in oyunları, ama ayrıca Kafka'nın ve Beckett'in roman ve öyküleri içeriğe verilen biçimin gücüyle devrimcidirler. Aslında içerik (yerleşik düzen) bu yapıtlarda ancak yabancılaşmış ve dolaylı kılınmış olarak görünür. Sanatın gerçekliği şunda yatar: dünya gerçekte sanat yapıtında göründüğü gibidir.

Bu sav yazın yapıtının işçi sınıfı için ya da "devrim" için yazılmış olmakla devrimci olduğunu imlemez. Yazın yapıtına ancak kendisine gönderme ile, içeriğin biçim olmasıyla, anlamlı olarak devrimci denebilir. Sanatın politik gizilgücü yalnızca kendi estetik boyutunda yatar. Kılgı ile ilişkisi katı bir biçimde dolaylı, aracılı, ve düşkırıklığı yaratıcıdır. Sanat yapıtı ne denli dolaysızca politik olursa, yabancılaşmanın gücünü ve köktenci, aşkın değişim hedeflerini o denli azaltır. Bu anlamda, Baudelaire ve Rimbaud'nun şiirinde Brecht'in didaktik oyunlarından daha devirici bir gizilgüç olabilir.

ESTETİK BOYUT

Sefil olgusallığın ancak köktenci politik kılgı yoluyla değiştirilebileceği bir ortamda, estetik ile kaygılanmanın aklanmaya gereksinimi vardır. Bu kaygıya özünlü umutsuzluk öğesini—varolan koşulların ancak imgelem alanında değiştirildiği ve üstesinden gelindiği bir kurgu dünyasına gerilemeyi—yadsımak anlamsız olacaktır. Bununla birlikte, bu salt ideolojik sanat kavramı artan bir yeğinlikle sorgulanmaktadır. Öyle görünür ki sanat olarak sanat bir gerçekliği, bir deneyimi, bir zorunluğu anlatır, ve bunlar, köktenci kılgı alanında olmamalarına karşın, gene de devrimin özsel bileşenleridirler. Bu içgörü ile, Marxist estetiğin temel anlayışı, eş deyişle sanatı ideoloji olarak ele alması, ve sanatın sınıf ırası üzerine vurgu, yine eleştirel yeniden irdelemenin konusu olurlar.[1]

Bu tartışma Marxist estetiğin şu savlarına yöneliktir:

1. Sanat ve özdeksel temel arasında, sanat ve üretim ilişkileri bütünlüğü arasında belirli bir bağıntı vardır. Üretim ilişkilerindeki değişim ile, üstyapının parçası olarak sanatın kendisi değişir, gerçi başka ideolojiler gibi, toplumsal değişimin arkasında kalabilse ya da onu önceleyebilse de.

2. Sanat ve toplumsal sınıf arasında belirli bir bağıntı vardır. Biricik asıl, gerçek, ilerici sanat yükselen bir sınıfın sanatıdır. Böyle bir sanat, bu sınıfın bilincini anlatır.

3. Dolayısıyla, politik olan ve estetik olan, devrimci içerik ve sanatsal nitelik çakışma eğilimindedirler.

4. Yazarın yükselen sınıfın çıkarlarını ve gereksinimlerini eklemlemek ve anlatmak için bir yükümlülüğü vardır (Anamalcılıkta, bu proleterya olacaktır.)

5. Çöküşte olan bir sınıf ya da temsilcileri "yozlaşmış" sanattan başka herhangi birşey üretmeye yeteneksizdir.

6. Gerçekçilik (çeşitli anlamlarda) toplumsal ilişkilere en yeterli olarak karşılık düşen sanat biçimi olarak görülür, ve böylece "doğru" sanat biçimidir.

Bu savlardan her biri toplumsal üretim ilişkilerinin yazınsal yapıtta temsil edilmeleri gerektiğini imler—yapıta dışardan dayatılmış olarak değil, ama iç mantığının ve gerecin mantığının bir parçası olarak.

Bu estetik buyrum alt-üstyapı kavramından doğar. Marx ve Engels'in oldukça eytişimsel formülasyonları ile karşıtlık içinde, kavram katı bir şemaya indirgenmiş, ve bu şemalaştırma estetik için yıkıcı sonuçlar getirmiştir. Şema gerçek olgusallık olarak özdeksel temelin ölçünleştirici bir kavramını, ve özellikle bireysel bilincin ve bilinçaltının ve bunların politik işlevlerinin özdeksel-olmayan güçlerinin politik bir değersizleştirilmesini imler. Bu işlev ya gerileyici ya da kurtarıcı olabilir. Her iki durumda da, özdeksel bir güç olabilir. Eğer tarihsel özdekçilik bu öznellik rolünü açıklamıyorsa, kaba özdekçilik tonunu üstlenir.

Engels'in vurgulu sınırlamalarına karşın, ideoloji salt ideoloji olur, ve bütün bir öznellik alanının bir değersizleştirilmesi, yalnızca *ego cogito* olarak, ussal özne olarak öznenin değil, ama ayrıca içselliğin, duyguların ve imgelemin bir değersizleştirilmesi yer alır. Bireylerin öznelliği, kendi bilinçleri ve bilinçaltı alanları sınıf bilincine çözündürülme eğilimine girer. Böylelikle, devrimin büyük öngereklerinden biri, eş deyişle köktenci değişim için gereksinimin bireylerin kendilerinin öznelliklerinde, uslarında ve tutkularında, itkilerinde ve hedeflerinde köklenmesi gerektiği olgusu enaza indirgenir. Marxist kuram bir bütün olarak toplumda açığa serdiği ve ona karşı döğüştüğü şeyleşmenin kendisine yenildi. Öznellik bir nesnellik atomu oldu; giderek başkaldırıcı biçiminde bile, bir ortaklaşa

bilince teslim edildi. Marxist kuramın belirlenimci bileşeni toplumsal voroluş ve bilinç arasındaki ilişkinin kavramında değil, ama bireysel bilincin tikel içeriğini, ve onunla birlikte devrim için öznel gizilgücü parantezleyen indirgemeci bilinç kavramında yatar.

Bu gelişime öznelliğin bir "burjuva kavram" olarak yorumu katkıda bulundu. Tarihsel olarak, bu sorgulanabilirdir.[2] Ama burjuva toplumda bile, içselliğin gerçeklik ve doğruluğu üzerinde diretme gerçekten burjuva bir değer değildir. Öznelliğin içselliğinin doğrulanması ile, birey değiş-tokuş ilişkileri ve değiş-tokuş değerleri ağının dışına adım atar, burjuva toplumunun olgusallığından geri çekilir, ve bir başka varoluş boyutuna girer. Aslında, olgusallıktan bu kaçış edimsel olarak yürürlükte olan burjuva değerleri *geçersizleştirmede* büyük bir güç olabilen (ve olan) bir deneyime götürdü, ve bunu bireyin gerçekleşme konumunu edimleme ilkesinin ve kâr motifinin alanından insanın iç kaynaklarının—tutku, imgelem, duyunç—alanına kaydırma yoluyla yaptı. Dahası, geri çekilme ve kaçma son konum değildiler. Öznellik içselliğinden kurtulup özdeksel ve entellektüel ekine geçmeye çabaladı. Ve bugün, totaliter dönemde, saldırgan ve sömürücü toplumsallaşmanın karşısına çıkan bir güç olarak, politik bir değer olmuştur.

Kurtarıcı öznellik kendini bireylerin iç tarihlerinde oluşturur—kendi tarihleri ki, toplumsal varoluşları ile özdeş değildir. Bu onların karşılaşmalarının, tutkularının, sevinçlerinin ve üzüntülerinin tikel tarihidir—deneyimler ki, zorunlu olarak sınıf durumlarında temellenmemiş, ve giderek bu perspektiften kavranabilir bile değildirler. Hiç kuşkusuz, tarihlerinin edimsel belirişleri sınıfsal durumları tarafından belirlenir, ama bu durum yazgılarının—başlarına gelenlerin—zemini değildir. Özellikle özdeksel-olmayan yanlarında, sınıf çerçevesini patlatır. Sevgi ve

nefreti, sevinç ve üzüntüyü, umut ve umutsuzluğu ruhbilimin alanına sürmek, böylelikle onları köktenci kılgının kaygılarından uzaklaştırmak pek kolaydır. Gerçekten de, politik ekonominin terimlerinde "üretici güçler" olmayabilirler, ama her insan için belirleyicidirler, olgusallık oluştururlar.

En seçkin temsilcilerinde bile, Marxist estetik öznelliğin değersizleştirilmesinden payım almıştır. Dolayısıyla: gerçekçiliğin ilerici sanat modeli olarak yeğlenmesi; romantizmin yalnızca gerici olarak karalanması; "yozlaşmış" sanatın yadsınması—genel olarak, bir yapıtın estetik niteliklerini sınıf ideolojilerinden başka terimlerde değerleme görevi ile karşılaşıldığında sıkıntıya düşme.

Şu savı öne süreceğim: Sanatın köktenci nitelikleri, başka bir deyişle, yerleşik olgusallığı suçlaması ve kurtuluşun güzel imgesini (*schöner Schein*) çağırması tam olarak sanatın toplumsal belirlenimi *aştığı* ve verili söylem ve davranış evreninin ezici bulunuşunu saklarken kendini ondan kurtardığı boyutta temellenmiştir. Böylelikle sanat öyle bir alan yaratır ki orada sanata özgü deneyimin devrilmesi olanaklı olur: sanat tarafından biçimlendirilen dünya verili olgusallıkta bastırılmış ve çarpıtılmış olan bir olgusallık olarak tanınır. Bu deneyim normal olarak yadsınmış ya da giderek işitilmemiş bir gerçeklik adına verili olgusallığı patlatan aşırı durumlarda (sevgi ve ölüm, suçluluk ve başarısızlık, ama ayrıca sevinç, mutluluk ve başarı) doruklanır. Sanat yapıtının iç mantığı başat toplumsal kurumların içine alınmış ussallığı ve duyarlığı geri püskürten bir başka usun doğuşunda sonlanır.

Estetik biçimin yasası altında, verili olgusallık zorunlu olarak *yüceltilir*: dolaysız içerik biçemleştirilir, "verili olanlar" sanat biçiminin istemleri ile uyum içinde yeniden şekillendirilip yeniden düzenlenir, ve bu biçim giderek ölüm ve yokoluş tasarımının bile umut için gereksinimi, sanat yapıtında somutlaşan yeni

bilinçte kökleşmiş bir gereksinimi çağırmasını gerektirir.

Estetik yüceltme sanatın olumlu, uzlaşmacı bileşenine katkıda bulunur,[3] gerçi aynı zamanda sanatın eleştirel, olumsuzlayıcı işlevi için bir taşıyıcı olsa da. Dolaysız olgusallığın aşkınlığı yerleşik toplumsal ilişkilerin şeyleşmiş nesnelliğini parçalar ve yeni bir deneyim boyutu açar: başkaldırıcı öznelliğin yeniden doğuşu. Böylece, estetik yüceltme temelinde, bireylerin algısında bir *yüceltme çözülüşü* yer alır—duygularında, yargılarında, düşüncelerinde; başat ölçünlerin, gereksinimlerin, ve değerlerin bir geçersizleştirilmesi. Tüm bu olumlu-ideolojik özellikleriyle, sanat onaylamayan [*dissenting*] bir güç olarak kalır.

Geçici olarak, "estetik biçimi" verili bir içeriğin (edimsel ya da tarihsel, kişisel ya da toplumsal olgu) kendi içinde kapsanan bir bütüne dönüştürülmesinin sonucu olarak tanımlayabiliriz: bir şiire, oyuna, romana, vb.[4] Yapıt böylece değişmez olgusallık sürecinden "dışarı çıkarılır" ve kendine özgü bir imlem ve gerçeklik kazanır. Estetik dönüşüm dilin, algının ve anlağın öyle bir yeniden şekillenmesi yoluyla başarılır ki, olgusallığın özü—insan ve doğanın bastırılmış gizillikleri—kendi görüngüsünde ortaya serilir. Sanat yapıtı böylece olgusallığı suçlarken yeniden-sunar.[5]

Sanatın eleştirel işlevi, kurtuluş savaşımına katkısı estetik biçimde yerleşmiştir. Bir sanat yapıtı içeriği (e.d. toplumsal koşulların "doğru" sunuluşu) dolayısıyla değil, "arı" biçimi dolayısıyla da değil, ama içeriğin biçim olması yoluyla asıl ya da gerçektir.

Gerçekten, estetik biçim sanatı sınıf savaşımının edimselliğinden—çıplak ve yalın edimsellikten—uzaklaştırır. Estetik biçim sanatın "verili olan" karşısındaki özerkliğini oluşturur. Bununla birlikte, bu ayrılma "yanlış bilinç" ya da salt yanılsama değil ama tersine bir karşı-bilinç üretir: gerçekçi-uyuşumcu anlığın olumsuzlanması.

Estetik biçim, özerklik, ve gerçeklik karşılıklı ilişkilidir. Her biri toplumsal-tarihsel bir fenomendir, ve her biri toplumsal-tarihsel arenayı *aşar*. Bu sonuncusu sanatın özerkliğini sınırlarken, bunu yapıtta anlatılan tarih-*ötesi* gerçeklikleri geçersizleştirmeksizin yapar. Sanatın gerçekliği *olgusal* olanı *tamımlamak* için yerleşik olgusallığın (e.d. onu kuranların) tekelini kırma gücünde yatar. Estetik biçimin başarımı olan bu kopuşta, sanatın kurgusal dünyası gerçek olgusallık olarak görünür.

Sanat dünyanın bireyleri işlevsel varoluşlarından ve toplumdaki edimlemelerinden yabancılaştıran algısına bağlılık gösterir—duyarlığın, imgelemin, ve usun tüm öznellik ve nesnellik alanlarında bir kurtuluşuna bağlılık gösterir. Estetik dönüşüm tanımanın ve suçlamanın bir aracı olur. Ama bu başarım sanatı verili olanın gizemleştirici gücünden geri çeken ve onu kendi gerçekliğinin anlatımı için özgürleştiren bir özerklik derecesini öngerektirir. İnsan ve doğanın özgürlüksüz bir toplum tarafından oluşturulmaları ölçüsünde, bastırılmış ve çarpıtılmış gizillikleri ancak *yabancılaştırıcı* bir biçimde sunulabilir. Sanatın dünyası bir başka *Olgusallık İlkesi*nin, yabancılaşmanın dünyasıdır—ve ancak yabancılaşma olarak sanat *bilişsel* bir işlev yerine getirir: başka herhangi bir dilde iletilebilir olmayan gerçeklikleri iletir; *çelişir*.

Bununla birlikte, yerleşik olgusallık ile uzlaşmaya doğru güçlü olumlu eğilimler başkaldıran eğilimlerle birarada varolur. Bunların sanatın özel sınıf belirlenimine değil ama dahaçok *katharsis*in kefaret edici ırasına bağlı olduklarını göstermeye çalışacağım. Katharsisin kendisi estetik biçimin yazgıyı adıyla çağırma, onun gücünü gizemsizleştirme, sözü kurbanlara verme gücünde temellenir—bireye özgürsüzlük alanında bir özgürlük kırıntısı ve gerçekleşme veren kavrama gücünde. Var olanın doğrulanması ve suçlanması arasındaki, ideoloji ve gerçeklik

arasındaki oyun sanatın yapısının kendisi ile ilgilidir.[6] Ama 'asıl' yapıtlarda, doğrulama suçlamayı ortadan kaldırmaz: uzlaşma ve umut henüz geçmiş şeylerin anısını saklar.

Sanatın olumlu ırasının bir başka kaynağı daha vardır: Bu sanatın Eros'a, Yaşam İçgüdülerinin içgüdüsel ve toplumsal baskıya karşı kavgalarındaki derin olumlamalarına gösterdiği bağlılıktadır. Sanatın sürekliliği, yokedicilik binyılları boyunca tarihsel ölümsüzlüğü, bu bağlılığa tanıklık ederler.

Sanat verili olanın yasası altında durur, ve aynı zamanda bu yasayı çiğner. Özsel olarak özerk ve olumsuzlayıcı bir üretici güç olarak sanat kavramı sanatı özsel olarak bağımlı, olumlu, ideolojik bir işlevi yerine getiriyor, başka bir deyişle, varolan toplumu yüceltiyor ve bağışlıyor olarak gören anlayışla çelişir.[7] Giderek ondokuzuncu yüzyılın militan burjuva yazını bile ideolojik kalır: yükselen sınıfın soyluluk ile savaşımı birincil olarak burjuva ahlakının sorunları üzerinedir. Eğer aşağı sınıfların oynadıkları bir rol varsa, bu ancak kıyısal bir roldür. Birkaç dikkate değer kuraldışı ile, bu yazın sınıf savaşımının yazını değildir. Bu bakış açısına göre, sanatın ideolojik ırası bugün ancak sanatı devrimci kılgıda ve proleteryanın *Weltanschauung*unda, dünya görüşünde temellendirerek iyileştirilebilir.

Sık sık bu sanat yorumunun Marx ve Engels'in görüşlerine haklarını vermediği belirtilmiştir.[8] Hiç kuşkusuz, bu yorum bile sanatın verili bir olgusallığın yalnızca görünüşünü değil ama özünü temsil etmeyi hedeflediğini kabul eder. Olgusallık toplumsal ilişkiler bütünlüğü olarak alınır ve özü "toplumsal nedensellik karmaşasındaki"[9] bu ilişkileri belirleyen yasalar olarak tanımlanır. Bu görüş bir sanat yapıtındaki kahramanların bireyleri kendi paylarına "toplumsal gelişimin, aslında bir bütün olarak insanlığın nesnel eğilimlerini" örnekleyen "tipler" olarak temsil etmelerini ister.

Böyle formülasyonlar yazına böylelikle ancak kuram ortamında yerine getirilebilecek bir işlev verilip verilmediği sorusunu kışkırtır. Toplumsal bütünlüğün temsili kavramsal bir çözümlemeyi gerektirir ki, duyarlık ortamına kolay kolay aktarılamaz. Otuzların başlarında Marxist estetik üzerine büyük tartışma sırasında, Lu Märten Marxist kuramın ona estetik bir biçim vermeye yönelik her girişime direnen kendine özgü bir kuramsal biçimi olduğunu ileri sürdü.[11]

Ama eğer sanat yapıtı toplumsal kuramın terimlerinde kavranamazsa, felsefenin terimlerinde de kavranamaz. Adorno ile tartışmasında, Lucien Goldmann Adorno'nun bir yazın yapıtını anlamak için "kişinin onu felsefeye, felsefi ekine ve eleştirel bilgiye doğru aşması gerektiği" savım reddeder. Adorno'ya karşı, Goldmann yapıta içkin olan ve onu kendi başına bir (estetik) bütünlük yapan somutluk üzerinde diretir: "Sanat yapıtı bir renkler, sesler ve sözcükler, ve somut karakterler evrenidir. Hiçbir ölüm yoktur, ölen yalnızca Fedra'dır."[12]

Marxist estetiğin şeyleşmesi bu evrende anlatılan gerçekliği değersizleştirir ve çarpıtır—sanatın ideoloji olarak bilişsel işlevini bir enaza indirir. Çünkü sanatın köktenci gizilgücü tam olarak ideolojik ırasında, "taban" ile aşkın ilişkisinde yatar. İdeoloji her zaman *salt* ideoloji, yanlış bilinç değildir. Bilinç ve yerleşik üretim süreçleri ile ilişki içinde soyut olarak görünen gerçekliklerin temsili de ideolojik işlevlerdir. Sanat bu gerçekliklerden birini temsil eder. İdeoloji olarak, verili topluma karşı çıkar. Sanatın özerkliği kesin buyrumu kapsar: "şeyler değişmelidir."*

*[Marcuse felsefe tarihinden ödünç aldığı anlatımları zaman zaman onlara bu tarihte verilenlerle ilgisiz işlevlerde kullanır. Yineleyerek kullandığı Kantçı 'aşma, aşkın, aşkınlık' anlatımları anamalcı toplumun 'toplumcu' topluma 'aşılmasını' belirtir (ve Hegelci 'ortadan kaldırma' kavramı ile ilgisi yapaydır; ayrıca *TBİ*, Giriş, Not 1'de terimi 'görgül' anlamda kullandığını belirtir); yine

Eğer insanların ve doğanın kurtuluşu herşeye karşın olanaklı olacaksa, o zaman toplumsal yoketme ve boyuneğme bağlantısı kırılmalıdır. Bu devrimin [sanat için bir] tema olması demek değildir: tersine, estetik olarak en eksiksiz yapıtlarda, olmaz. Öyle görünür ki, bu yapıtlarda devrimin zorunluğu sanatın *a priori*si olarak varsayılır. Ama devrim o denli de bir bakıma aşılır ve insanın sefilliğine ne düzeyde yanıt verdiği, geçmişle bir kopuşu ne düzeyde başardığı konusunda sorgulanır.

Propagandanın sıklıkla tek-boyutlu iyimserliği ile karşılaştırıldığında, sanata kötümserlik yayılır, ve buna seyrek olmamak üzere komedi karışır. "Kurtarıcı kahkahası" ile geçmiş olan tehlikeyi ve kötülüğü anımsar—bu kez! Ama sanatın kötümserliği karşı-devrimci değildir. Köktenci kılgının "mutlu bilincine"—sanki sanatın seslendiği ve suçladığı herşey sınıf savaşımı yoluyla bir çözüme bağlanabilecekmiş gibi—karşı uyarıda bulunmaya hizmet eder. Böyle kötümserlik devrimin kendisini doğrulayan yazın alanına bile yayılır ve orada tema olur: Büchner'in oyunu, *Danton'un Ölümü*, klasik bir örnektir.

Marxist estetik tüm sanatın *her nasılsa* üretim ilişkileri, sınıf konumu, vb. tarafından koşullandırıldığını varsayar. İlk görevi (ama yalnızca ilk görevi) bu "her nasılsa"nın, başka bir deyişle, bu koşullandırmanın sınır ve kiplerinin belirli çözümlemesidir. Sanatın belirli toplumsal koşulları aşan niteliklerinin olup olmadığı ve bu niteliklerin tikel toplumsal koşullarla nasıl ilişkili oldukları sorusu açık kalır. Marxist estetiğin henüz şunu

---

Kant'ın baskıcı, soyut, öznel *kesin buyrumu* ise 'şeylerin' değişmesi bağlamında kullanılır. "Mutlu bilinç" yine Hegel'in *Görüngübilim*'de 'katoliklik' için kullandığı "mutsuz bilinç" teriminden esinlenir. Ayrıca aşağıda *Lebenswelt*, Nietzsche'nin *Zerdüşt* için "adama" sözleri, yine Kant'tan alman "düzenleyici idea" anlatımları vb. kaynaklarından koparılır ve Marcuse'nin yönteminde görgül/özdeksel formülasyonlar olarak kullanılırlar. A.Y.]

sorması gerekir: Sanatın belirli toplumsal içerik ve biçimi aşan ve ona evrenselliğini veren nitelikleri nelerdir? Marxist estetik örneğin Yunan trajedisinin ve ortaçağ epiğinin niçin bugün bile "büyük," "asıl" yazın yapıtları olarak algılanabildiklerini açıklamalıdır, üstelik sırasıyla eski köle toplumuna ve feodalizme özgü olsalar da. Marx'ın *Politik Ekonominin Eleştirisine Giriş*'inin sonundaki gözlemleri pek inandırıcı değildir; kişi hiçbir biçimde Yunan sanatının bugün bizim için çekiciliğini "insanlığın (toplumsal) çocukluğu"nun açınımına duyduğumuz sevinç olarak açıklayamaz.

Kişi bir şiiri, bir oyunu ya da bir romanı toplumsal içeriğinin terimlerinde ne denli doğru olarak çözümlerse çözümlesin, tikel yapıtın iyi, güzel ve gerçek olup olmadığına ilişkin sorular henüz yanıtlanmamışlardır. Ama bu sorulara yanıt yine ilgili yapıtın tarihsel bağlamını oluşturan belirli üretim ilişkilerinin terimlerinde verilemez. Bu yöntemin kısır döngüsü açıktır. Ek olarak, sanatın belli niteliklerinin tüm biçem ve tarihsel dönem değişimleri (aşkınlık, yabancılaşma, estetik düzen, güzelin belirişi) boyunca kalıcılıkları tarafından yeterince açık olarak çürütülen kolay bir göreciliğe yenik düşer.

Bir yapıtın proleter'anın ya da burjuvazinin çıkarlarını ya da dünya görüşünü gerçekten temsil etmesi olgusu onu henüz asıllık gösteren bir sanat yapıtına çevirmez. Bu "özdeksel" nitelik kabul edilişini kolaylaştırabilir, ona daha büyük somutluk verebilir, ama hiçbir biçimde oluşturucu değildir. Sanatın evrenselliği tikel bir sınıfın dünyasında ve dünya görüşünde temellendirilemez, çünkü sanat somut bir evrenseli, insanlığı (*Menschlichkeit*) öngörür ki, hiçbir tikel sınıf, giderek proleterya, Marx'ın "evrensel sınıfı" bile ona katılamaz. Sevinç ve üzüntünün, kutlama ve umutsuzluğun, Eros ve Thanatos'un birbirlerine kaçınılmaz dolaşmaları sınıf savaşımının sorunlarına

çözündürülemez. Tarih de doğada temellenir. Ve Marxist kuram insan ve doğa arasındaki metabolizmayı gözardı etmek için, ve toplumun bu doğal toprağı üzerinde diretmeyi geriye bakan ideolojik bir anlayış olarak yadsımak için en küçük bir gerekçeyi bile bulamaz.

İnsanların "türsel varlıklar" olarak—türün gizilgücü olan özgürlük topluluğunda yaşamaya yetenekli erkekler ve kadınlar olarak—ortaya çıkışı: Sınıfsız toplumun öznel temeli budur. Gerçekleşmesi bireylerin itkilerinin ve gereksinimlerinin kökten bir dönüşümünü öngerektirir: toplumsal-tarihselin içersinde örgensel bir gelişmeyi. Dayanışma eğer bireylerin içgüdüsel yapılarına kök salmamış olsaydı zayıf bir zeminde olurdu. Bu boyutta, erkekler ve kadınlar öyle ruhsal-fiziksel güçlerle karşılaşırlar ki, bu güçleri onların doğallıklarını yenmeksizin kendilerinin yapmaları gerekir. Bu birincil itkilerin alanıdır; libidinal ve yokedici erkenin. Dayanışma ve ortaklık temellerini yokedici ve saldırgan erkenin yaşam içgüdülerinin toplumsal kurtuluşuna altgüdümünde bulurlar.

Marxizm bu boyutun köktenci politik gizilgücünü gereğinden öte gözardı etmiştir, gerçi içgüdüsel yapının devrimcileştirilmesi gereksinimler dizgesinde bir değişim için bir öngerek, nitel ayrım olarak bir toplumcu toplumun belirtisi olsa da. Sınıflı toplum nitel ayrımın yalnızca görüngüsünü, imgesini bilir; bu imge, kılgıdan ayrılmış olarak, sanat alanında saklanmıştır. Estetik biçimde, sanatın özerkliği kendini oluşturur. Yürürlükteki egemenlik ilişkilerinin bir sonucu olarak, ansal ve özdeksel emeğin ayrılması yoluyla sanat üzerine dayatıldı. Üretim sürecinden kopuş bir sığınak sağladı ve egemenlik yoluyla kurulan olgusallığı yadsımak için bir üstünlük konumu oldu.

Gene de, toplum sanatın özerk alanında bulunuşunu çeşitli yollarda sürdürür: herşeyden önce estetik temsil için "gereç"

olarak, geçmişte ve şimdide, bu tasarımda dönüştürülen birşey olarak. Bu, geleneğin sanaçılara ilettiği ve onların kendisi ile ve kendisine karşı çalışmaları gereken kavramsal, dilbilimsel ve imgelenebilir gerecin tarihselliğidir; ikincisi, savaşım ve kurtuluşun edimsel olarak erişilebilir olanaklarının alanı olarak; üçüncüsü, toplumsal iş bölümünde, özellikle entellektüel ve fiziksel emeğin ayrılışında sanatın belirli konumu olarak—bir konum ki sanatsal etkinliği, ve büyük bir düzeye dek ayrıca kabul edilişini, özdeksel üretim süreçlerinden uzaklaşmış bir "elitler" kümesinin ayrıcalığı yapmıştır.

Sanatın sınıf ırası yalnızca özerkliğinin bu nesnel sınırlarından oluşur. Sanatçının ayrıcalıklı bir kümeye ait olması yapıtının ne gerçekliğini ne de estetik niteliğini olumsuzlar. "Toplumculuğun klasikleri" için doğru olan şey büyük sanatçılar için de doğrudur: onlar ailelerinin, arkatasarlarının, çevrelerinin sınırlarını parçalarlar. Marxist kuram aile araştırması değildir. Sanatın ilerici ırası, kurtuluş için savaşıma katkısı sanatçıların kökenleri tarafından ölçülemez, ne de sınıflarının ideolojik çevreni tarafından ölçülebilir. Ne de yapıtlarında ezilen sınıfın bulunuşu (ya da bulunmayışı) tarafından belirlenebilir. Sanatın ilerici ırası için ölçütler yalnızca bir bütün olarak yapıtın kendisinde verilirler: neyi söylediğinde ve bunu nasıl söylediğinde.

Bu anlamda sanat "sanat uğruna sanat"tır—estetik biçimin olgusallığın tabulaştırılmış ve bastırılmış boyutlarını, kurtuluş görünüşlerini ortaya sermesi ölçüsünde. Mallermé'nin şiiri aşırı bir örnektir; şiirleri algı ve imgelem kiplerini, tavırları göz önüne getirir—bir tensellik şenliği ki, gündelik deneyimi parçalar ve ayrı bir olgusallık ilkesini önceler.

Kılgıdan uzaklığın ve kılgıdan yabancılaşmanın sanatın kurtarıcı değerini oluşturma derecesi kendilerini böyle kılgıya karşı sıkı sıkıya kapıyor görünen yazın yapıtlarında özellikle

açığa çıkar. Walter Benjamin bunu Poe, Baudelaire, Proust ve Valéry'nin yapıtlarında izlemiştir. Onlar bir "bunalım bilinci"ni (*Krisenbewusstsein*) anlatırlar: bozulmadan, yokolmadan, kötülüğün güzelliğinden duyulan bir hazzı; toplumdışının, kuralsızlığın [*anomic*] bir kutlanışını—burjuvazinin kendi sınıfına karşı gizli başkaldırısını. Baudelaire üzerine Benjamin şunları yazar:

> Yapıtına kurtuluş için insan savaşımının en ileri surlarında bir konum vermenin çok az değeri var gibi görünür. Başından, çok daha umut verici görünen tutum onu hiç kuşkusuz kendini evinde saydığı entrikalarında izlemektir: düşman kampında. Bu entrikalar düşman için ancak en seyrek durumlarda birer nimettir. Baudelaire gizli bir ajandı, sınıfının kendi egemenliğinden duyduğu gizli hoşnutsuzluğun bir ajanı. Baudelaire'yi bu sınıf ile karşı karşıya getiren biri onda onu bir proleterya bakış açısından ilgiye değmez olarak reddeden birinden daha çoğunu bulacaktır.[13]

Bu içrek yazındaki "gizli" başkaldırı birincil normal iletişim ve davranış evrenini patlatan erotik-yokedici güçlerin içeri girişinde yatar. Bunlar doğalarının kendisinde toplumdışıdırlar, toplumsal düzene karşı bir yeraltı başkaldırısıdırlar. Eros ve Thanatos'un tüm toplumsal denetimin ötesindeki egemenliklerini açığa sermesi ölçüsünde, bu yazın alanı özsel olarak yokedici olan gereksinim ve doyumları çağırır. Politik kılgının terimlerinde, bu yazın elitist ve dekadent kalır. Kurtuluş için savaşımda hiçbirşey yapmaz—giderek içinde ölüm ve şeytanın bile baskı yasasına ve düzenine bağlı kalmayı reddedişte bağlaşıklar olarak kabul edildiği doğa ve toplumun tabulaştırılmış bölgelerini açmanın dışında. Bu yazın sanatı eleştirel estetik aşkınlığın tarihsel biçimlerinden biridir. Sanat içrek ırasına katkıda bulunan toplumsal iş bölümünü ortadan kaldıramaz, ama ne de kurtarıcı vuruşunu zayıflatmaksızın kendini "popülerleştirebilir."

II

Sanatın özdeksel üretim sürecinden ayrılması ona bu süreçte yeniden-üretilen olgusallığı gizemsizleştirme yeteneğini kazandırmıştır. Sanat "olgusal" olanı belirlemek için yerleşik olgusallığın tekeline meydan okur, ve bunu gene de "olgusallığın kendisinden daha olgusal"[14] olan bir kurgusal dünya yaratarak yapar.

Sanatın uyuşumcu olmayan, özerk niteliklerini estetik biçime yüklemek onları "çatışmadaki yazın yapıtı"nın dışına, kılgı ve üretim alanının dışına koymaktır. Sanatın kendi dili vardır ve olgusallığı ancak bu başka dil yoluyla aydınlatır. Dahası, sanatın kendi olumlama ve olumsuzlama boyutu, toplumsal üretim sürecine eşgüdümlü kılınamayacak bir boyutu vardır.

Hiç kuşkusuz, *Hamlet*'in ya da *Iphigneia*'nın eylemlerini üst sınıfların saray dünyalarından özdeksel üretim dünyasına aktarmak olanaklıdır; kişi tarihsel çerçeveyi de değiştirebilir ve *Antigone*'nin taslağını modernleştirebilir; giderek klasiksel ve burjuva yazınların büyük temaları özdeksel üretim alanından gündelik bir dili konuşan karakterler yoluyla temsil edilebilir ve anlatılabilir (Gerhart Hauptmann'ın *Dokumacılar*'ı). Bununla birlikte, eğer bu "aktarma" gündelik olgusallığı delecek ve kavrayacaksa, estetik biçemleştirme altına getirilmelidir: her tümceye kendi dizemini, kendi ağırlığını veren bir romana, oyuna ya da öyküye dönüştürülmelidir. Bu biçemleştirme tikel toplumsal durumdaki evrenseli, tüm olgusallıktaki her zaman yineleyen, isteyen Özneyi açığa serer. Devrim sınırlarını ve kalıntısını [*residue*] sanatta saklanan bu süreklilikte bulur—yalnızca bir mülkiyet parçası olarak değil, bir değiştirilemez doğa kırıntısı olarak değil, ama geçmiş yaşamın bir anımsanması olarak, yanılsama ve olgusallık, yanlışlık ve gerçeklik, sevinç ve ölüm arasındaki bir yaşamın anımsanması olarak saklanan.

Belirli toplumsal payda, bir sanat yapıtında "zamanı geçmiş" ve tarihsel gelişim tarafından aşılan şey kahramanların

ortamları, *Lebenswelt*leridir. Tam olarak bu *Lebenswelt*dir ki kahramanlar tarafından aşılır—tıpkı Shakespeare'in ve Racine'in prenslerinin saltıkçılığın saray dünyasını, Stendhal'in kentsoylularının burjuva dünyayı, ve Brecht'in yoksullarının proleteryanın dünyasını aşmaları gibi. Bu aşma *Lebenswelt*leri ile çatışmalarında yer alır, tikel toplumsal koşulların bağlamında görünen ve bu arada bu belirli koşullara yüklenebilir olmayan güçleri açığa seren olaylar yoluyla gerçekleşir. Dostoyevski'nin *Ezilenler*'i, Victor Hugo'nun *Sefiller*'i yalnızca tikel bir sınıflı toplumun türesizliğine uğramakla kalmazlar, tüm zamanların insanlık dışı doğasının da acısını çekerler; genelde insanlığı temsil ederler. Yazgılarında görünen evrensel öğe sınıflı toplumun evrenselinin ötesindedir. Gerçekte, sınıflı toplumun kendisi öyle bir dünyanın parçasıdır ki, orada doğa toplumsal çerçeveyi patlatır. Eros ve Thanatos sınıf savaşımının içinde ve sınıf savaşımına karşı kendi güçlerini ileri sürerler. Açıktır ki "aşıkların birlikte kalmamaları" olgusunun sorumlusu her zaman sınıf savaşımı değildir.[15] Gerçekleşmenin ve ölümün yakınsaşmaları tüm romantik yüceltmeye ve toplumbilimsel açıklamaya karşın gerçek gücünü korur. İnsanın doğaya amansız dolaşmışlığı verili toplumsal ilişkilerde kendi dinamiğini sürdürür ve kendi toplum-ötesi boyutunu yaratır.

Büyük yazın sanatı ilk gerçek anlatımını *Kral Oedipus*'ta bulan bir suçsuz suçu tanır. Değiştirilebilir olanın ve değiştirilebilir olmayanın alanları buradadır. Açıktır ki, içlerinde insanların bundan böyle bilicilere inanmadığı toplumlar vardır, ve içlerinde bir iç-zina tabusunun olmadığı toplumlar olabilir, ama şans ya da yazgı denilen şeyi, kavşaklarda karşılaşmayı, aşıkların karşılaşmasını, ama aynı zamanda cehennem ile karşılaşmayı da ortadan kaldırmış bir toplumu imgelemek güçtür. Uygulayımsal olarak hemen hemen eksiksiz bir totaliter dizgede bile, yalnızca yazgı

biçimleri değişecektir. Makineler yalnızca denetimin motorları olarak değil ama ayrıca gücünü henüz ele geçirilmemiş doğa kalıntısında göstermeyi sürdürecek yazgının motorları olarak da işleyecektir. Bütünüyle denetlenen doğa makineleri, yabanıl nesnelliklerine ve dirençlerine bağımlı oldukları gereçlerinden, özdeklerinden yoksun bırakacaktır.

Toplum-ötesi boyut burjuva yazınında büyük bir düzeye dek ussallaştırılır; birey ve toplumun karşı karşıya gelmesi yıkımda sonuçlanır. Gene de, toplumsal içerik bireylerin yazgıları karşısında ikincil kalır. Balzac (gözde örnek) *Comédie humaine*'de gerçekten de kendi "gerici" politik önyargı ve yeğlemelerine karşın para ve girişim anamalcılığının dinamiğini mi betimler? Hiç kuşkusuz, yapıtlarında zamanının toplumu yaşam kazanır, ama estetik biçim toplumsal dinamiği "soğurmuş" ve dönüştürmüş ve onu tikel bireylerin—Lucien de Rubempré, Nucingen, Vautrin—öyküsü yapmıştır. Onlar zamanlarının toplumunda davranır ve acı çekerler, gerçekten de bu toplumun temsilcileridirler. Bununla birlikte, *Comédie humaine*'in estetik niteliği ve kendi gerçekliği toplumsalın bireyselleştirilmesindedir. Bu biçim değişiminde, bireylerin yazgılarındaki evrenselin onların belirli toplumsal koşulları içersinden ışıdığı görülür.

Bireylerin yaşam ve ölümleri: roman ya da oyunun burjuvazinin aristokrasiye karşı savaşımına ve burjuva özgürlüklerin yükselişine anlatım verdiği yerde bile (Lessing'in *Emilia Galotti*'si, Goethe'nin *Egmont*'u, *Sturm und Drang*, Schiller'in *Komplo ve Sevgi*'si), biçim-verici olarak kalan şey kişisel yazgıdır—kahramanların yazgısı: sınıf savaşımına katılanlar olarak değil, ama aşıklar, alçaklar, aptallar vb. olarak.

Goethe'nin *Werther*'inde intihar iki kez belirlenir. Aşık aşkın trajedisini yaşar (bir trajedi ki yalnızca başat burjuva ahlakı tarafından dayatılmaz), ve burjuvazi soyluluğun ellerinde küçüm-

senmenin acısını yaşar. Yapıtın yapısında iki örge karşılıklı olarak ilişkili midir? Sınıf içeriği keskin bir biçimde eklemlenir: Lessing'in militan burjuvaziye ilişkin bir tiyatro parçası olan *Emilia Galotti*'si Werther'in intihar ettiği odadaki masanın üzerinde açık durur. Ama bir bütün olarak yapıt öyle bir düzeye dek aşıkların ve kendi dünyalarının bir öyküsüdür ki, burjuva öğeler dağınık kalırlar.

Toplumsalın bu özelleştirilmesi, olgusallığın yüceltilmesi, sevgi ve ölümün idealleştirilmesi Marxist estetik tarafından sık sık uyuşumcu ve baskıcı ideoloji olarak damgalanır. Marxist estetik toplumsal çatışmaların kişisel yazgıya dönüşümünü, sınıf durumunun soyutlanmasını, sorunların "elitist" ırasını, kahramanların özerklik yanılsamalarını kınar.

Böyle kınama kendini tam olarak toplumsal içeriğin yüceltilmesinde ileri süren eleştirel gizilgücü gözden kaçırır. İki dünya çarpışır, ve bunlardan her birinin kendi tikel gerçekliği vardır. Kurgu yerleşik olgusallık tarafından yadsındığında bile geçerli kalan kendi olgusallığını yaratır. Bireylerin doğru ve eğrileri toplumsal doğru ve eğri ile karşı karşıya gelir. En politik yapıtlarda bile, bu çatışma yalnızca politik bir çatışma değildir; ya da daha doğrusu tikel toplumsal çatışmalar birey ve birey, erkek ve kadın, insanlık ve doğa arasındaki toplum-ötesi güçlerin oyunu içersine katılırlar. Üretim tarzındaki değişim bu dinamiği ortadan kaldırmaz. Özgür bir toplum bu güçleri "toplumsallaştıramaz," gerçi bireyleri onlara kör boyuneğişten kurtarabilse de.

Tarih yeni bir kurtuluş dünyasının imgesini yansıtır. İleri anamalcılık tüm geleneksel kavramları aşan gerçek kurtuluş olanaklarını açığa sermiştir. Bu olanaklar yine *sanatın sonu* düşüncesini doğurmuşlardır. Özgürlüğün köktenci olanakları (uygulayımsal ilerlemenin kurtarıcı gizlliklerinde somutlaşmış olarak) ansal ve bedensel emek arasındaki ayrılığın indirgenmesi

yoluyla sanatın geleneksel işlevini eskitiyor, en azından onu iş bölümünün özel bir dalı olarak ortadan kaldırıyor görünürler. Güzelin ve gerçekleşmenin [*fulfillment*] imgeleri (*Schein*) bundan böyle toplum tarafından yadsınmadıkları zaman yiterler. Özgür bir toplumda imgeler olgusalın yanları olurlar. Yerleşik toplumda giderek bugün bile, sanatta saklanan suçlama ve verilen söz öğeleri karşıtlıkçı devimlerin stratejisini biçimlendirdikleri (altmışlarda yaptıkları gibi) düzeye dek olgusallık-dışı ve ütopik ıralarını yitirirler. Bunu zarar görmüş ve bozuk biçimlerde yaparlarken, gene de önceki dönemlerden nitel ayrımı belirtirler. Bu nitel ayrım bugün yaşamın emek olarak tanımına karşı başkaldırıda, çalışmanın bütün anamalcı ve devlet-toplumcu örgütlenişine karşı savaşımda (montaj zinciri, Taylor dizgesi, hiyerarşi), babaerkilliğe karşı savaşımda görünür—yokedilmiş yaşam çevresini yeniden yapılaştırmak için, ve yeni bir ahlakı ve yeni bir duyarlığı geliştirip büyütmek için.

Bu hedeflerin gerçekleşmesi yalnızca ciddi olarak yeniden örgütlenmiş anamalcılık ile değil, ama ayrıca anamalcılık ile onun terimlerinde yarışan bir toplumcu toplum ile de bağdaşmazdır. Kendilerini bugün ortaya seren olanaklar dahaçok yeni bir olgusallık ilkesi altında örgütlenen bir toplumun olanaklarıdır: varoluş bundan böyle yaşam-boyu yabancılaşmış emek ve boş-zaman gereksinimi tarafından belirlenmeyecek, insanlar bundan böyle emeklerinin aletlerine boyun eğmeyecek, bundan böyle üzerlerine dayatılan edimlemelerin egemenliği altında kalmayacaklardır. Bütün bir özdeksel ve ideolojik baskı ve vazgeçme dizgesi anlamsız olacaktır.

Ama böyle bir toplum bile sanatın sonunu, trajedinin üstesinden gelmeyi, Dionisos ve Apollon öğelerinin uzlaşmasını belirtmeyecektir. Sanat kendini kökenlerinden koparamaz. Özgürlük ve gerçekleşmenin özünlü sınırlarına, insanın doğaya

gömülmüşlüğüne tanıklık eder. Tüm idealliği içinde sanat eytişimsel özdekçiliğin gerçekliğine tanıktır—özne ve nesne, birey ve birey arasındaki sürekli özdeşsizliğe.

Tarih-ötesi, evrensel gerçekliklerinin gücüyle, sanat öyle bir bilince seslenir ki, yalnızca tikel bir sınıfa ait olmamakla kalmaz, ama tüm yaşam-büyütücü yetilerini geliştiren "türsel varlıklar" olarak insanlara aittir. Bu bilincin öznesi kimdir?

Marxist estetik için bu özne proleteryadır ki, tikel sınıf olarak, evrensel sınıftır. Vurgu tikelin üzerindedir: proleterya anamalcı toplumda varolan toplumun saklanmasında hiçbir çıkarı olmayan biricik sınıftır. Proleterya bu toplumun değerlerinden özgürdür ve böylece tüm insanlığın kurtuluşu için özgürdür. Bu anlayışa göre, proleteryanın bilinci o denli de sanatın gerçekliğini geçerli kılan bilinç olacaktır. Bu kuram bundan böyle (ya da henüz) ileri anamalcı ülkelerde yürürlükte olmayan bir duruma karşılık düşer.

Lucien Goldmann ileri anamalcılık döneminde Marxist estetiğin özeksel sorununu bildirmiştir. Eğer proleterya varolan toplumun olumsuzlanması değilse, tersine büyük bir düzeye dek onunla bütünleşmişse, o zaman Marxist estetik öyle bir durumla karşı karşıyadır ki, "ekinsel yaratıların gerçek biçimleri"nin varolmasına karşın, bunlar "gene de tikel bir toplumsal kümenin bilincine—giderek gizil bir bilincine bile—bağlanamazlar." Öyleyse belirleyici soru şudur: "ekonomik yapılar ve yazınsal belirişler arasındaki halka bu halkanın *ortaklaşa bilincin* dışında," e.d. ilerici bir sınıfın bilincinde temellendirilmeksizin, böyle bilinci anlatmaksızın "yer aldığı bir toplumda nasıl kurulur?"[16]

Adorno şu yanıtı verdi: böyle bir durumda sanatın özerkliği kendini aşırı biçimde ileri sürer—ödünsüz yabancılaşma olarak. Hem düzene bütünleşmiş bilinç için hem de şeyleşmiş Marxist

estetik için, yabancılaşmış yapıtlar pekala elitist olarak ya da yozlaşma belirtileri olarak görünebilir. Ama bunlar gene de çelişkilerin gerçek biçimleridirler, herşeyi, giderek yabancılaşmış yapıtları bile kendi alanına çeken bir toplumun bütünlüğünü suçlarlar. Bu gerçekliklerini geçersiz kılmaz, ne de verdikleri sözü yadsır. Hiç kuşkusuz, "ekonomik yapılar" kendilerini ileri sürerler. Yapıtların kullanım değerini (ve onunla birlikte değişim değerini) belirlerler ama ne olduklarını ve ne dediklerini değil.

Goldmann'ın metni belirli bir tarihsel koşula göndermede bulunur—proleteryanın ileri tekelci anamalcılık altında bütünleşmesine. Ama proleterya bütünleşmemiş olsaydı bile, onun sınıf bilinci sanatın gerçekliğini saklayabilecek ve yeniden şekillendirebilecek ayrıcalıklı ya da biricik güç olmayacaktı. Eğer sanat ne olursa olsun herhangi bir ortaklaşa bilinç için "varsa," bu kurtuluş için evrensel gereksinimin ayrımsanmasında birleşmiş bireylerin bilincidir—sınıf konumlarına bakılmaksızın. Nietzsche'nin *Zerdüşt* sunuşu—"Für Alle und Keinen," (Herkes ve Hiç Kimse İçin)—sanatın gerçekliği için de geçerli olabilir.

İleri anamalcılık çürümüş ve ağırlıklı olarak silahlanmış bir tekelci sınıf tarafından yönetilen bir evren olarak sınıflı toplum oluşturur. Büyük bir düzeye dek, bu bütünlük ayrıca işçi sınıfının toplumsal olarak eşgüdümlü gereksinim ve çıkarlarını da kapsar. Eğer ne olursa olsun anamalcı toplumda sanat için bir kitle tabanından söz etmek anlamlıysa, bu yalnızca *pop* sanata ve *best seller* listelerine göndermede bulunacaktır. Bugün, gerçek sanatın seslendiği özne toplumsal olarak anonimdir; devrimci kılgının gizil öznesi ile çakışmaz. Ve sömürülen sınıflar, "halk" varolan güçlere ne denli yenik düşerse, sanat "halk"tan o denli yabancılaşacaktır. Sanat gerçekliğini koruyabilir, değişim zorunluğunun bilincini kazandırabilir, ama ancak olgusallığın yasası ile karşıtlık içinde kendi yasasına boyun eğerse. Sanatın özerkliğinin bir

partizanı olduğu kesinlikle söylenemeyecek olan Brecht şunları yazar: "Olgusallık karşısında egemenliğini sergilemeyen ve olgusallık karşısında kamuya egemenlik vermeyen bir yapıt bir sanat yapıtı değildir."[17]

Ama sanatta değişim kılgısından uzak olarak görünen şey gelecekteki bir kurtuluş kılgısında zorunlu bir öğe olarak tanınmayı ister—"güzelin bilimi" olarak, "kefaretin ve gerçekleşmenin bilimi" olarak. Sanat dünyayı değiştiremez, ama dünyayı değiştirebilecek erkeklerin ve kadınların bilinç ve itkilerini değiştirmeye katkıda bulunabilir. Altmışların devimi öznellik ve doğanın, imgelemin, ve usun yaygın bir dönüşümüne doğru eğilimliydi. Şeyleri yeni bir perspektiften yakaladı, üstyapının tabana girişinin bir yolunu açtı. Bugün devim kuşatılmış, yalıtılmış, ve savunmadadır, ve rahatsızlık duyan bir solcu bürokrasi çarçabuk devimi güçsüz, entellektüel elitizm olarak kınar. Aslında, kişi bu sorunlarla (anlaşılacağı gibi) pek ilgilenmeyen bir proleteryanın ortaklaşa baba betisine güvenlikli gerilemeyi yeğler. Kişi sanatın "halka" doğru yönlendirilmiş bir proleter *Weltanschauung*una bağlılığı üzerinde diretir. Devrimci sanatın "halkın dilini" konuşması gerektiği sanılır. Brecht otuzlarda şunları yazdı: "Büyüyen barbarlığa karşı yalnızca bir bağlaşık vardır, onun altında çok çeken halk. Ancak onlardan birşey bekleyebiliriz. Öyleyse halka dönmek [yazara] borçtur." Ve dillerini konuşmak her zaman olduğundan daha da zorunludur.[18] Sartre bu duyguları paylaşır: entellektüel "onu halk arasında bekleyen yeri olanaklı olduğu denli hızla yeniden kazanmalıdır."[19]

Ama "halk" kimdir? Brecht çok zorlayıcı bir tanım verir: "yalnızca gelişime tam olarak katılmakla kalmayan ama edimsel olarak ona el koyan, onu zorlayan, onu belirleyen insanlar. Tarihi yapan, dünyayı ve kendisini değiştiren bir halkı tasarlıyoruz.

Gözümüzün önünde döğüşen bir halk var ..."[20] Ama ileri anamalcı ülkelerde "halkın bu parçası" "*genelde* halk," bağımlı nüfusun geniş kitlesi değildir. Tersine, Brecht tarafından tanımlandığı biçimiyle "halk" halkın bu kitleye karşıt bir azınlığı, militan bir azınlık olacaktır. Eğer sanatın yalnızca bu azınlığa değil ama *genelde* halka bağlanması gerekiyorsa, o zaman yazarın niçin halkın dilini konuşmak zorunda olduğu açık değildir, çünkü bu dil henüz kurtuluşun dili olmayacaktır.

Biraz yukarıda alıntılanan metinlerin sanatı "halka" bağlamaları, "halkın" barbarlığa karşı biricik bağlaşıklar olarak görünmesi tipiktir. Hem Marxist estetikte hem de Yeni Solun kuram ve propagandasında proleteryadan çok "halk"tan söz etme yönünde güçlü bir eğilim vardır. Bu eğilim tekelci anamalcılık altında sömürülen nüfusun "proleterya"dan çok daha büyük olması ve orta sınıfın önceki bağımsız katmanının büyük bir parçasını kapsaması olgusunu anlatır. Eğer "halk" yürürlükteki gereksinimler dizgesinin egemenliği altındaysa, o zaman ancak bu dizge ile bir kopuş "halkı" barbarlığa karşı bir bağlaşık yapabilir. Bu kopuşa önsel olarak "halkın arasında" yazarın dolaysızca kabul edeceği ve onu bekleyen hiçbir "yer" yoktur. Tersine, yazarlar ilkin bu yeri yaratmalıdırlar, ve bu onların halka karşı durmalarını gerektirebilecek, halkın dilini konuşmalarının önüne geçebilecek bir süreçtir. Bu anlamda "elitizm" bugün pekala köktenci bir bilinç taşıyabilir. Bilincin köktencileştirilmesi için çalışmak yazar ve "halk" arasındaki özdeksel ve ideolojik eşitsizliği bulanıklaştırmak ve örtmekten çok belirtik ve bilinçli kılmaktır. Devrimci sanat pekala "Halkın Düşmanı" olabilir.

Sanatın dünyayı değiştirmede bir etmen olması gerektiği temel savı eğer sanat ve köktenci kılgı arasındaki gerginlik sanatın değişim için kendi boyutunu yitireceği bir yolda gevşetilirse kolayca karşıtına dönebilir. Brecht'in bir metni bu eytişimi

açıkça anlatır.[21] Sanat ve kılgının uzlaşmaz güçleri uyumlu kılındığı zaman ne olduğunu başlığın kendisi gösterir. (Metnin başlığı şudur: "Dünyayı Onu Denetleyebilecek Bir Yolda Temsil Etme Sanatı.") Ama dönüştürülmüş dünyayı denetleniyor olarak göstermek değişimdeki sürekliliği göstermek demektir, yeni ve eski arasındaki nitel ayrımı bulanıklaştırmak demektir. Hedef denetlenen değil ama kurtarılan dünyadır. Sanki bu olgu kabul ediliyormuş gibi, Brecht'in metni şöyle başlar: "Dünyayı olanaklı bir denetim nesnesi olarak göstermek isteyen insanlara daha başından sanattan söz etmemeleri, sanat yasalarını kabul etmemeleri, sanatı hedeflememeleri salık verilir." Niçin? Acaba dünyayı olanaklı denetim nesnesi olarak betimlemek sanatın işi olmadığı için mi? Brecht sanat "yeni eğilimlerin yalnızca bir bölümünü isteksizce kabul edecek kurumlarla ve bilgili uzmanlarla donatılı bir güç" olduğu için yanıtını verir. "Sanat sanat olmaya son vermeksizin daha ileri gidemez." Gene de, der Brecht, "felsefecilerimiz"in sanatın hizmetlerini kullanmaktan bütünüyle vazgeçmeleri gerekmez, "çünkü dünyayı denetlenebileceği bir yolda temsil etmek hiç kuşkusuz bir sanat olacaktır." Sanat ve kılgı arasındaki özsel gerginlik böylece "sanat"ın ikili anlamı üzerinde becerikli bir oyunla çözülür: estetik biçim olarak ve uygulayım olarak.

Politik savaşımın zorunluğu başından bu denemenin bir varsayımıydı. Bu savaşıma bir bilinç değişiminin eşlik etmesi gerektiği yalnızca apaçık olanı söylemektir. Ama anımsanmalıdır ki, bu değişim politik bilincin gelişiminden daha çoğudur, ve yeni bir "gereksinimler dizgesi"ni hedefler. Böyle bir dizge sömürünün egemenliğinden kurtarılmış bir duyarlığı, imgelemi ve usu içerecektir. Bu kurtarılma, ve ona doğru yollar, propaganda alanını aşarlar. Bunlar politik ve ekonomik stratejinin diline yeterli olarak çevrilebilir değildirler. Sanat emekten nitel olarak

ayrı bir üretici güçtür; özsel olarak öznel olan nitelikleri kendilerini sınıf savaşımının sert nesnelliğine karşı ileri sürerler. Kendilerini *sanatçılar olarak* proleterya ile özdeşleştiren yazarlar dışarda kalmayı sürdürürler—doğrudan anlatım ve iletişimden yana estetik biçimi ne denli reddetseler bile. Dışarda kalmalarının nedeni proleter-olmayan arkatasarları, özdeksel üretim sürecinden uzaklıkları, "elitizm"leri vb. değil, ama sanatın onunla politik kılgı arasındaki çatışmayı kaçınılmaz kılan özsel aşkınlığıdır. Gerçeküstücülük devrimci döneminde sanat ve politik gerçekçilik arasındaki bu özünlü çatışmaya tanıklık etti. "Halk" ve sanat arasındaki bir bağlaşmanın olanağı tekelci anamalcılık tarafından yönetilen erkeklerin ve kadınların bu yönetimin dilini, kavramlarını, ve imgelerini bilinçlerinden silmelerini [*unlearn*], nitel değişim boyutunu yaşamalarını, öznelliklerini, içselliklerini yeniden ileri sürmelerini varsayar.

Marxist yazınsal eleştiri sık sık burjuva yazınındaki "içsellik" için, ruhun kesilip biçilmesi için duyduğu küçümsemeyi gösterir—bir küçümseme ki, Brecht tarafından devrimci bilincin bir belirtisi olarak yorumlandı. Ama bu tutum anamalcıların kârsız bir yaşam boyutu için duydukları küçümsemeden fazla uzak değildir. Eğer öznellik burjuva dönemin bir "başarımı" ise, anamalcı toplumda en azından karşıtlıkçı bir güçtür.

Burjuva yazınının bireyciliğinin Marxist estetik tarafından sunulan eleştirisi için de aynı şeyin geçerli olduğunu belirtmiştim. Hiç kuşkusuz, burjuva birey kavramı yarışmacı ekonomik özneye ve yetkeci aile reisine ideolojik kontrpuan olmuştur. Hiç kuşkusuz, başkaları ile dayanışma içinde özgürce gelişen birey kavramı ancak toplumcu bir toplumda bir olgusallık olabilir. Ama faşist dönem ve tekelci anamalcılık bu kavramların politik değerini belirleyici olarak değiştirmiştir. "İçselliğe kaçış" ve kişisel bir alan üzerinde diretme pekala bir topluma karşı siperler

olarak hizmet edebilir.* İçsellik ve öznellik pekala deneyimin devrilmesi için, bir başka evrenin doğuşu için iç ve dış uzay olabilir. Bugün, bireyin bir "burjuva" kavram olarak reddedilmesi faşist üstenimleri anımsatır ve anıştırır. Dayanışma ve topluluk bireyin soğrulması demek değildir. Tersine, özerk bireysel kararda köken bulurlar; kitleleri değil, özgürce biraraya gelen bireyleri birleştirirler.

Eğer deneyimin sanata özgü devrilmesi ve bu devirmede yerleşik olgusallık ilkesine karşı kapsanan başkaldırı politik kılgıya çevrilemezse, ve eğer sanatın köktenci gizilgücü tam olarak bu özdeşsizlikte yatıyorsa, o zaman şu soru doğar: bu gizilgüç bir sanat yapıtında geçerli olarak nasıl temsil edilebilir ve bilincin dönüşümünde bir etmen olması nasıl olanaklıdır?

*[Bu bakış açısından "içsellik" *ekinsel/kişisel* bir kavram olarak, en sonunda bir *bilinçaltı* yapısından başka birşey olmayan modern toplumsal kimliğin ya da benliğin gizli, özel, kapalı alanı olarak yorumlanır, *ussal düşüncenin kavrayan ve eleştiren ve ideal değer üreten alanı* olarak değil. Böyle içsellik, bilinçaltı olarak, topluma karşı olduğu gibi bireyin kendisine karşı da 'siper' olacaktır—özgürlüğe karşı bir duvar. O özel, kişisel *içsellik* dünyasında da, yalnızca çalışan, beslenen, eğlenen ve uyuyan ama düşünmeyen ve duyumsamayan modern bilinç toplumunun, yerleşik düzeninin vb. ona *verdikleri* ile birlikte varolur: özgürlüğü içinde değil, sözcüğün asıl anlamında toplumundan *yalnızlık* içinde değil. Eğer Marcuse'nin çok sevdiği imgelemden bir kurtuluş, bir özgürlük dürtüsü beklersek, modern bireyin imgelemi yaşamın ilk şekillenişinden bu yana düzenin görüngüleriyle yoğrulmuş, bastırılmış, çarpıtılmıştır, ve *güzele* erişmede yaşadığı güçlüklerle imgelem kendisinin de kurtuluş gereksiniminde olduğunu gösterir. 'İçsellik' kavramı da tıpkı 'öznellik' gibi Marcuse'nin anlatmak istediklerini anlatmaya yeterli olmayacak denli genel, soyut bir kavramdır. Felsefede öznellik/içsellik daha belirli olarak *us*, *duyunç*, ve *duyarlık* kavramları ile değiştirilir. Ve dahası, felsefenin/idealizmin bakış açısından, us, duyunç ve duyarlık bütününde tarihsel *sonlu* biçimlerinden, *tasarımsal* biçimlerinden nitel olarak uzaklaşmak, onlara yabancılaşmak, ve kendilerini *sonsuz* biçimleri içinde geliştirmeyi *isterler*. Burada sorunun doğrudan doğruya bir *deneme* alanını bırakıp felsefenin kendisinin alanına yükseltilmesi gerektiği açıktır. A.Y.]



Sanat kökten ayrım gösteren bir deneyimin dilini nasıl konuşabilir, nitel ayrımı nasıl temsil edebilir? Sanat insan varoluşunun derinlik boyutuna ulaşan kurtuluş imgelerini ve gereksinimlerini nasıl çağırabilir, yalnızca tikel bir sınıfın değil ama tüm ezilenlerin deneyimini nasıl dile getirebilir?

Sanatın nitel ayrımı sanatın özerkliğini koruyabileceği tikel bir alanın seçiminde belirlenmez. Ne de henüz yerleşik toplum tarafından doldurulmamış ekinsel bir alanın araştırılmasının bir yararı olacaktır. Pornografinin ve açık saçıklığın uyuşumcu olmayan iletişimin adacıkları olduğunu ileri sürme girişimlerinde bulunulmuştur. Ama böyle ayrıcalıklı alanlar yoktur. Hem açık saçıklık hem de pornografi çoktandır düzene bütünleşmişlerdir. Metalar olarak onlar da baskıcı bütünü iletirler.

Ne de sanatın gerçekliği salt bir biçem sorunudur. Sanatta soyut, yanılsamalı bir özerklik vardır: yeni birşeyin özel ve keyfi bir yolda bulgulanışı, içeriğe dışsal kalan bir uygulayım, ya da içeriksiz uygulayım, özdeksiz biçim. Böyle boş özerklik sanatı var olana—giderek olumsuzlanmasında bile—saygı gösteren kendi somutluğundan koparır. Öğelerinin kendilerinde (sözcük, renk, ses) sanat iletilen ekinsel gerece bağımlıdır; sanat bunu varolan toplumla paylaşır. Ve sanat sözcüklerin ve imgelerin sıradan anlamlarını ne denli evirip çevirse de, beti değişimi henüz verili bir gerecin değişimidir. Bu giderek sözcükler bozulduğu, yenileri yaratıldığı zaman bile böyledir—yoksa tüm iletişim kesintiye uğrayacaktır. Estetik özerkliğin bu sınırlanışı sanatın toplumsal bir etmen olabilmesini sağlayan koşuldur.

Bu anlamda sanat kaçınılmaz olarak var olanın parçasıdır ve ancak var olanın parçası olarak var olana karşı konuşur. Bu çelişki tanıdık içeriğe ve tanıdık deneyime yabancılaşmanın gücünü veren—ve yeni bir bilincin ve yeni bir algının doğuşuna

götüren—estetik biçimde saklanır ve çözünür [*preserved and resolved*] (*aufgehoben*).

Estetik biçim içeriğe karşıt değildir, giderek eytişimsel olarak bile değil. Sanat yapıtında biçim içerik olur ve içerik biçim.

> Bir sanatçı olmanın bedeli tüm sanatçı-olmayanların biçim dedikleri şeyi içerik olarak, "gerçek şey" ["*the real thing*"] (*die Sache selbst*) olarak yaşamaktır. Ama o zaman kişi evrik bir dünyaya aittir; çünkü şimdi içerik, kendi yaşamımız da içerilmek üzere, salt biçimsel birşey olur.[22]

Bir oyun, bir roman "gereci" "içine katan" ve yücelten biçimin gücüyle yazınsal yapıtlar olurlar. Gereç "estetik dönüşümün başlangıç noktası olabilir."[23] Bu dönüşümün "güdüsünü" kapsayabilir, sınıf belirlenimli olabilir—ama yapıtta bu "gereç," dolaysızlığından sıyrılmış olarak, nitel olarak ayrı birşey, bir başka olgusallığın parçası olur. Küçük bir olgusallık alanının dönüştürülmemiş bırakıldığı yerde bile (örneğin, Robespierre'in bir konuşmasının alıntılanan bölümleri) içerik bir bütün olarak yapıt tarafından değiştirilir; giderek anlamı karşıtına bile çevrilebilir.

"Biçimin tiranlığı"—asıllığı olan bir yapıtta öyle bir zorunluk hüküm sürer ki, hiç bir dizenin, hiç bir sesin yerinin değiştirilemeyeceğinde (en iyi örnekte, ki yoktur) diretir. Bu iç zorunluk (asıl yapıtları asılsız olanlardan ayırdeden nitelik) gerçekten de anlatımın dolaysızlığını bastırdığı ölçüde tiranlıktır. Ama burada bastırılan şey yanlış dolaysızlıktır: üzerinde düşünülmemiş, gizemselleştirilmiş olgusallığı yanısıra sürüklediği düzeye dek yanlıştır.

Estetik biçimin savunusunda, Brecht 1921'de şunları yazar:

> Bir klasik olmaya başladığımı gözlüyorum. Belli (yavan ya da yakında yavan olacak) içeriği hangi yolla olursa olsun kusup atmak için o aşırı zorlanan çabalar [anlatımcılığın]! Kişi klasikleri biçime hizmetleri için kınar ve burada hizmetçi olanın biçim olduğunu gözden kaçırır.[24]

Brecht biçimin yokedilmesini yavanlaşma ile bağlar. Hiç kuşkusuz, bu bağıntı yapıtlarının pek çoğu hiçbir biçimde yavan olmayan anlatımcılığa hakkını vermez. Ama Brecht'in yargısı estetik biçim ve yabancılaşma etkisi arasındaki özsel ilişkiyi anımsatır: bile bile biçimsiz anlatım yerleşik söylem evrenine karşıtlığı—estetik biçimde kristalleşen bir karşıtlık—sildiği denli de "yavanlaştırır."

Estetik biçime boyuneğiş daha önce betimlenen yüceltme çözülüşüne eşlik eden uyuşumcu olmayan yüceltmenin taşıyıcısıdır. (Bkz. yukarıda s. 16) Birlikleri kendini yapıtta oluşturur. Ego ve id, içgüdüsel hedefler ve duygular, ussallık ve imgelem baskıcı bir toplum tarafından toplumsallaşmalarından geri çekilirler ve özerkliğe doğru çabalarlar—ama ne yazık ki kurgusal bir dünyada. Ama kurgusal dünya ile karşılaşma bilinci yeniden yapılaştırır ve karşı-toplumsal deneyime tensel bir temsil verir. Estetik yüceltme böylece mutluluğun ve üzüntünün çocukluk ve yetişkinlik düşlerini kurtarır ve geçerli kılar.

Yalnızca şiir ve tiyatro değil ama ayrıca gerçekçi roman da gereçleri olan olgusallığı dönüştürmelidirler, öyle ki özünü sanat tarafından tasarlandığı gibi yeniden-sunabilsinler. Herhangi bir tarihsel olgusallık böyle bir mimesis için "sahne" olabilir. Gereken tek şey *biçemleştirilmesi*, estetik "biçimleme"ye konu edilmesidir. Ve tam olarak bu biçemleştirme yerleşik olgusallık ilkesinin ölçünlerinin yeniden-değerlendirilmesine izin verir—kökensel yüceltme temeli üzerinde yüceltme-çözülüşüne, toplum-

sal tabuların, Eros ve Thanatos üzerindeki toplumsal yönetiminin çözünüşüne. Erkekler ve kadınlar gündelik yaşamın ağırlığı altında olduğundan daha az engellenme ile konuşur ve davranırlar; sevmelerinde ve nefret etmelerinde daha utanmasızdırlar (ama o denli de daha sıkılgandırlar); tutkularına onlar tarafından yokedildikleri zaman bile bağlılık gösterirler. Ama o denli de daha bilinçli, daha düşünceli, daha sevimli, ve daha kınanabilirdirler. Ve dünyalarındaki nesneler daha saydam, daha bağımsız, ve daha zorlayıcıdır.

Mimesis yabancılaşma yoluyla temsildir, bilincin devrilişidir. Deneyim kırılma noktasına dek yeğinleşir; dünya Lear ve Antony için, Berenice, Michael Kohlhaas, Woyzeck için olduğu gibi görünür, tıpkı tüm zamanların aşıkları için olduğu gibi. Onlar dünyayı gizemsizleştirilmiş yaşarlar. Algının yeğinleşmesi şeyleri çarpıtma noktasına dek gidebilir, öyle ki konuşulamayan konuşulur, başka türlü görülebilir olmayan görülebilir olur, ve dayanılabilir olmayan patlar. Böylece estetik dönüşüm suçlamaya dönüşür—ama o denli de türesizliğe ve teröre direnenin, ve henüz kurtarılabilecek olanın bir kutlamasına.

Mimesis yazın yapıtlarında dil ortamında yer alır; dil sıkılır ya da gevşetilir, başka türlü bulanıklaştırılan içgörüleri vermeye zorlanır. Düzyazı kendi dizemi altına getirilir. Normal olarak konuşulamayan söylenir; normal olarak çok fazla konuşulan eğer özsel olanı gizliyorsa söylenmemiş kalır. Yeniden yapılaştırma özsel olan üzerinde yoğunlaşma, abartma, vurgulama, olguları yeniden düzenleme yoluyla yer alır. Bu niteliklerin taşıyıcısı tikel tümce değildir, ne de onun sözcükleri ya da sözdizimidir; taşıyıcı bütündür. Bu öğelere estetik anlam ve işlevlerini bağışlayan şey yalnızca bütündür.

Eleştirel mimesis çok çeşitli biçimlerde anlatım bulur. Hem Brecht'in değişim için gereksinimin dolaysızlığı tarafından

biçimlendirilen dilinde bulunur, hem de Beckett'in değişimden hiç söz etmeyen şizofrenik olarak tanı koyucu dilinde. Suçlama Stendhal'in ve Kafka'nın katılıklarında olduğu denli *Werther*'in, *Fleurs du Mal*'ın duyusal, duygusal dilinde de bulunur.

Suçlama kendini kötülüğün tanınmasında tüketmez; sanat o denli de kurtuluş için verilen sözdür. Bu söz de estetik biçimin bir niteliği, ya da daha tam olarak, estetik biçimin bir niteliği olarak güzelin bir niteliğidir. Söz yerleşik olgusallıktan çekilip alınır. Gücün sonunun bir imgesini, özgürlüğün görünüşünü (*Schein*) çağırır. Ama yalnızca görünüşünü; açıktır ki, bu sözün yerine getirilişi sanatın alanı içersinde değildir.

İçlerinde Antigonelerin sonunda Kreonları yokettiği, içlerinde köylülerin prensleri yendiği, içlerinde sevginin ölümden güçlü olduğu asıl yapıtlar var mıdır, olabilirler mi? Tarihin bu tersine dönüşü sanatta, daha iyi bir dünya görüşüne, yenilgide bile gerçek kalan bir görüşe sürekli (ölüme dek sürekli) bağlılıkta düzenleyici bir düşüncedir. Aynı zamanda, sanat bir demir ilerleme düşüncesine, en sonunda kendini ileri sürecek bir insanlığa duyulan kör güvene karşı çıkar. Yoksa sanat yapıtı ve gerçeklik savı birer yalan olacaktır.

Dönüştürücü mimesiste, kurtuluş imgesi olgusallık tarafından parçalanır. Eğer sanat sonunda iyiliğin kötülük üzerinde utku kazanacağı sözünü verseydi, böyle bir söz tarihsel gerçeklik tarafından çürütülürdü. Gerçekte utku kazanan kötülüktür, ve ancak kişinin kısa bir süre için sığınabileceği iyilik adacıkları vardır. Asıl sanat yapıtları bunun bilincindedirler; çok kolay verilen sözleri reddederler; yüksüz mutlu sonu yadsırlar. Onu reddetmelidirler, çünkü özgürlük alanı mimesisin ötesinde yatar. Mutlu son sanatın "başkası"dır. Gene de örneğin Shakespeare'de, Goethe'nin *Iphigenia*'sında, *Figaro*'nun ya da *Falstaff*'ın bitişinde, Proust'ta olduğu gibi ortaya çıktığı yerde,

bir bütün olarak yapıt tarafından yadsınmış görünür. *Faust*'ta mutlu son yalnızca ve yalnızca göktedir, ve büyük komedi yasaklamaya çalıştığı trajediden kendini kurtaramaz. Mimesis olgusallığın yeniden-sunuluşu olarak kalır. Bu bağ sanatın ütopik niteliğine direnir: üzüntü ve özgürsüzlük mutluluk ve özgürlüğün en arı imgelerinde yansıtılmayı sürdürürler. Onlar da içinde yokedildikleri olgusallığa başkaldırıyı kapsarlar.

Gerçekte soru bir mutlu *son* sorusu değildir; belirleyici olan bir bütün olarak yapıttır. Yapıt geçmiş şeylerin anısını saklar. Bunlar trajik çatışmanın çözülüşünde, erişilen gerçekleşmede ortadan kaldırılabilirler (*aufgehoben*). Ama ortadan kaldırılmış olsalar da, gelecek için duyulan endişede bulunmayı sürdürürler. Ibsen'den bir örnek: büyük tiyatrocuların en "burjuvası" *Denizden Gelen Hanımefendi*'yi kendi özgür kararı yoluyla evliliğine geri döndürür; kadın kendisiyle denizin serüvenini paylaştığı Yabancıdan uzaklaşır; şimdi gerçekleşmeyi ailede arar. Ama bir bütün olarak oyun bu çözümle çelişir. Ellida'nın özgürlüğü sınırını geçmişi yaşanmamış kılmanın olanaksızlığında bulur. Bu olanaksızlık sınıflı toplumun hatası değildir; zamanın tersinmezliğinde, nesnelliğin yenilmezliğinde ve doğanın yasallığında temellenir.

Sanat verdiği sözü yerine getiremez, ve olgusallık hiçbir söz vermez, yalnızca şanslar sunar. Yanılsama (*Schein*) olarak, üstelik belki de güzel yanılsama (*schöner Schein*) olarak da olsa, geleneksel sanat kavramına geri döneriz. Doğru, ama burjuva estetik her zaman görünüşü (*Schein*) gerçekliğin, sanata özgü bir gerçekliğin görünüşü olarak anlamış, ve verili olgusallığı tam haklılık savından yoksun bırakmıştır. Böylece iki olgusallık ve iki gerçeklik kipi vardır. Bilgilenme ve deneyim uzlaşmaz karşıtlık içinde bölünürler, çünkü yanılsama (*Schein*) olarak sanatın bilişsel içeriği ve işlevi vardır. Sanatın eşsiz gerçekliği toplum ve

doğanın bir bütün boyutunu engelleyen gündelik olgusallığın ve dinlence olgusallığının her ikisi ile de bozuşur. Sanat bu bütün boyuta aşkınlıktır ki, orada özerkliği kendini çelişkideki özerklik olarak oluşturur. Sanat bu özerkliği ve onunla birlikte içinde özerkliğin anlatıldığı estetik biçimi terkettiği zaman, kavramaya ve suçlamaya çalıştığı o olgusallığa yenik düşer. Estetik biçimin terkedilişi pekala içinde öznelerin ve nesnelerin parçalandıkları, atomize edildikleri, sözcüklerinden ve imgelerinden yoksun bırakıldıkları bir toplumun en dolaysız, en doğrudan aynasını sağlayabilse de, estetik yüceltmenin reddedilişi böyle yapıtları "karşı-sanat"ları olmayı istedikleri toplumun kendisinin bölük pörçük parçalarına çevirir. Karşı-sanat daha başından kendini yenilgiye uğratır.

Karşı-sanatın ya da sanat-olmayanın [*anti-art or non-art*] çeşitli evreleri ve eğilimleri ortak bir sayıltıyı paylaşırlar: Modern dönem olgusallığın öyle bir dağılışı tarafından nitelenir ki, herhangi bir kendinde-kapalı biçimi, herhangi bir anlam vermeyi (*Sinngebung*) olanaksız olmasa da gerçekliksiz kılar.[25] Ortamların birbirlerine tutturulması ya da bitiştirilmesi, ya da tüm estetik mimesinin reddedilmesi, dağılmışlığı ve parçalanmışlığı içinde tüm estetik biçimlenişe direnç gösteren verili bir olgusallığa yeterli karşılıklar olarak görülürler. Bu sayıltı işlerin edimsel durumu ile apaçık çelişki içindedir. Tersine, durum karşıtıdır. Yaşadığımız şey her bütünün, her birimin ya da birliğin, her anlamın yokedilmesi değil, ama dahaçok bütünün kural ve gücüdür, yukarıdan dayatılan, yönetilen birleşmedir. Yıkım var olanın dağılması değil ama yeniden üretimi ve bütünleşmesidir. Ve toplumumuzun entellektüel ekininde, başkalığının gücüyle bu bütünleşmeye karşı ayağa kalkabilen estetik biçimdir. İmlemli olarak, Peter Weiss'ın son kitabı *Aesthetik des Widerstands* (Direniş Estetiği) başlığını taşır.

Sanatçının sanatı yaşamın doğrudan bir anlatımı yapma çabası sanatın yaşamdan ayrılışının üstesinden gelemez. Wellershoff belirleyici olguyu bildirir: "konserve fabrikası ve sanatçının stüdyosu arasında aşılamayacak toplumsal ayrımlar vardır: Warhol'un fabrikası";[26] ve eylem resimciliği ve çevresinde sürmekte olan gerçek yaşam arasında da. Ne de bu ayrımlar yalnızca şeyleri olmaya bırakmakla (gürültüler, devimler, havadan sudan gevezelik vb.) ve onları, değiştirilmemiş olarak, belirli bir "çerçeve" içersine almakla (örneğin bir konser salonu, bir kitap) aşılabilir. Böyle anlatılan dolaysızlık salt onu oluşturan gerçek-yaşam bağlamının bir soyutlamasından sonuçlandığı düzeye dek yanlıştır. Bu dolaysızlık böylece gizemselleştirilir: olduğu ve yaptığı şey olarak görünmez—bireşimli, sanatsal bir dolaysızlıktır.

Karşı-sanatta yer alan salmış (*Entschränkung*) ve yüceltme-çözülüşü böylece olgusallığı soyutlar (ve yanlışlar) çünkü ikisi de estetik biçimin bilişsel ve kesici gücünden yoksundur; dönüşüm olmaksızın mimesistirler. Tutturma, bitiştirme, sökme bu olguyu değiştirmez. Bir çorbanın sergilenmesi onu üreten işçinin yaşamı konusunda hiçbirşey iletemez, ne de tüketicinin yaşamı konusunda. Estetik biçimin yadsınması sanat ve yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaz—ama öz ve görüngü arasındakini kaldırır, ama bu ayrım sanatsal gerçekliğin yuvasıdır ve sanatın politik değerini belirler. Sanatın yüceltme-çözüşünün kendiliğindenliği salıvermesi gerekir—hem sanatçının hem de alıcının kendiliğindenliğini. Ama, tıpkı köktenci kılgıda kendiliğindenliğin kurtuluş devimini ancak dolaylı kendiliğindenlik olarak, eş deyişle, bilincin dönüşümünden sonuçlanan kendiliğindenlik olarak ilerletebilmesi gibi, bu sanatta da böyledir. Bu ikili dönüşüm (öznelerin ve dünyalarının) olmaksızın, sanatın yüceltme-çözüşü ancak *demokratlaştırıcı* ve *genelleştirici yaratıcılık*

olmaksızın sanatçıyı gereksiz kılmaya götürebilir.

Bu anlamda, estetik biçimin yadsınması sorumluluktan vazgeçiştir. Bu sanatı o başka olgusallığı—umut kozmozunu—yerleşik olgusallığın içersinde üretmesinin zemini olan biçimin kendisinden yoksun bırakır.

Sanatsal özerkliğin ortadan kaldırılmasının politik izlencesi "sanat ve yaşam arasındaki olgusallık basamaklarının düzleştirilmesi"ne götürür. Ancak özerk konumunun bu teslim edilişidir ki sanata "kullanım değerleri topluluğuna" girme yeteneğini verir. Bu süreç ikircimlidir. "Eşit ölçüde kolayca sanatın tecimselleşmiş kitle ekinine bozulmasını imleyebilir, tıpkı öte yandan kendisini devirici bir karşı-ekine dönüştürmesi gibi."[27] Ama bu ikinci almaşık sorgulanabilir görünür. Devirici bir karşı-ekin bugün ancak yürürlükteki sanat işleyimine ve onun özerksiz sanatına çelişki içinde tasarlanabilirdir. Başka bir deyişle, gerçek bir karşı-ekinin sanatın özerkliği üzerinde, *kendi* özerk sanatı üzerinde diretmesi gerekecektir. Dolayısıyla, pazara bütünleşmeye başkaldıran bir sanat zorunlu olarak "elitist" görünmeyecek midir? "Bütünüyle pazara uyarlanmış bir yazın alanının azalan kullanım değeri karşısında, seçkin, 'yüksek' bir sanat olarak elitist *Dichten* kavramı yine hemen hemen *devirici* bir ıra kazanır."[28]

Sanat yapıtı ancak özerk yapıt olarak politik önem kazanabilir. Estetik biçim onun toplumsal işlevine özseldir. Biçimin nitelikleri baskıcı toplumun niteliklerini olumsuzlar—yaşamının, emeğinin ve sevgisinin niteliklerini.

Estetik nitelik ve politik eğilim özünlü olarak karşılıklı ilişkilidirler, ama birlikleri dolaysız değildir. Walter Benjamin eğilim ve nitelik arasındaki iç ilişkiyi şu savda formüle etti: "Bir yazın yapıtının eğilimi politik olarak ancak yazınsal ölçünlere göre de doğru ise doğru olabilir."[29] Bu formülasyon vulgar

Marxist estetiği yeterince açıkça reddeder. Ama Benjamin'in yazınsal "doğruluk" kavramında imlenen güçlüğü, eş deyişle, onun sanat alanında yazınsal ve politik niteliği özdeşleştirmesini çözmez. Bu özdeşleştirme yazınsal biçim ve politik içerik arasındaki gerilimi uyumlu kılar: eksiksiz yazınsal biçim doğru politik eğilimi aşar; eğilimin ve niteliğin birliği karşıtlık içerir.

IV

Sanatta amaçlanan dünya hiçbir zaman ve hiçbir yerde yalnızca gündelik olgusallığın verili dünyası değildir, ama ne de salt düşlemin, yanılsamanın vb. bir dünyasıdır. Verili olgusallıkta da varolmayan hiçbirşey kapsamaz—erkeklerin ve kadınların eylemleri, düşünceleri, duyguları ve düşleri, onların gizillikleri ve doğanınkiler. Gene de bir sanat yapıtının dünyası sözcüğün olağan anlamında "olgu-dışı"dır [*unreal*]: bu bir kurgusal [*fictitious*] olgusallıktır. Ama yerleşik olgusallıktan daha az olduğu için değil, tersine nitel olarak "başka" olduğu gibi daha çok olduğu için de "olgu-dışı"dır. Kurgusal dünya olarak, yanılsama (*Schein*) olarak, sanat gündelik olgusallığın kapsadığından daha çok gerçeklik kapsar. Çünkü gündelik olgusallık zorunluğu seçime, ve yabancılaşmayı kendini gerçekleştirmeye döndüren kurum ve ilişkilerinde gizemselleştirilmiştir. Ancak "yanılsama dünyası"nda şeyler oldukları gibi ve olabilecekleri gibi görünürler. Bu gerçekliğin (ki sanat tarafından ancak duyusal tasarımda anlatılabilir) gücüyle dünya evrilir—şimdi gerçek olmayan olarak, yanlış olarak, aldatıcı olgusallık olarak görünen şey verili olgusallıktır, sıradan dünyadır.

Gerçekliğin *görüngüsü* olarak sanatın dünyası, gerçek-dışı, sanrı olarak gündelik dünya; idealistik estetiğin bu savı sarsıcı formülasyonlar bulmuştur:

> ... görgül iç ve dış olgusallığın bütün alanı, sanat için ayrılandan daha güçlü bir anlamda, olgusallık dünyası olmaktan çok salt yanılsama ve daha acı bir aldanma dünyası olarak adlandırılacaktır. Gerçek olgusallık yalnızca duyumun ve dışsal nesnelerin dolaysızlığının ötesinde bulunacaktır.[30]

Eytişimsel mantık bu savlar için anlam ve aklama sağlayabilir. Özdekçi gerçekliklerini Marx'ın anamalcı toplumda öz ve

görüngünün uzaklaşmasını çözümlemesinde bulurlar. Ama sanat ve olgusallığın yüz yüze gelişinde şaka gibi görünürler. Auschwitz ve May Lai, işkence, açlık, ve ölme—bu bütün dünyanın "salt yanılsama" ve "daha acı aldanma" olması mı gerekir? Bu dünya oldukça "daha acı" olarak ve hemen hemen imgeleme sığmayacak olgusallık olarak kalır. Sanat bu olgusallıktan uzağa çekilir, çünkü bu acıları estetik biçimin ve böylelikle yatıştırıcı katharsisin, hazzın altına almaksızın temsil edemez. Sanat amansızca bu suçlulukla bürünmüştür. Gene de bu sanatı giderek Auschwitz'e bile dayanabilen ve belki de bir gün onu olanaksız kılacak olan şeyi yineleyerek anımsatmanın zorunluğundan kurtarmaz. Eğer bu anı bile susturulacak olsaydı, o zaman "sanatın sonu" gerçekten de gelmiş olurdu. Gerçek sanat bu anıyı Auschwitz'e karşın ve ona karşı saklar; bu anı her zaman sanata kaynaklık etmiş olan zemindir—bu anı ve olanaklı "başkası"nın imgelerini yaratma gereksinimi. Aldanma ve yanılsama kayıtlı tarih boyunca yerleşik olgusallığın nitelikleri olmuştur. Ve gizemselleştirme yalnızca *anamalcı* toplumun bir özelliği değildir. Öte yandan, sanat yapıtı var olanı gizlemez—açığa serer.

Sanatta görünen olanaklı "başkası" her belirli tarihsel durumu aştığı ölçüde tarih-ötesidir. Trajedi her zaman ve her yerdedir, ve yergi oyunu onu her zaman ve her yerde izler; sevinç üzüntüden daha çabuk yiter. Sanatta amansızca anlatılan bu içgörü pekala ilerlemeye inancı yıkabilir, ama o denli kılgının bir başka imgesini ve bir başka hedefini, eş deyişle mutluluk için insan gizilgücünü arttırma ilkesi altında toplumun ve doğanın yeniden kuruluşunu diri tutabilir. Devrim yaşam uğrunadır, ölüm değil. Belki de sanat ve devrim arasındaki en yakın akrabalık buradadır. Lenin'in öylesine hayran olduğu Beethoven sonatlarını dinlemeye yeteneksiz olma kararı sanatın gerçekliğine tanıklık eder. Lenin'in kendisi onu biliyordu—ve bu bilgiyi reddetti.

> çok sık olmak üzere, müzik dinleyemem. İnsanın sinirlerini yıpratır. İnsanın saçma sapan gevezelikler etmesi, ve pis bir cehennemde yaşayan ve gene de böylesine güzellik yaratabilen insanların kafalarını okşaması daha iyidir. Ama bugün insanın hiç kimsenin kafasını okşamaması gerekir—yoksa eli ısırılır. Kişi kafalara vurmalıdır, acımasızca vurmalıdır—gerçi ideal olarak tüm şiddete karşı olsak da.[31]

Gerçekten de sanat devrimci strateji yasası altında durmaz. Ama belki de devrimci strateji bir gün sanata özünlü gerçekliğin bir bölümünü içine alacaktır. Lenin'in "daha iyidir" deyimi kişisel bir yeğlemeyi değil ama tarihsel bir almaşığı anlatır—olgusallığa çevrilecek bir ütopyayı.

Sanatta kaçınılmaz olarak bir *hubris* öğesi vardır: sanat görüşünü olgusallığa çeviremez. "Kurgusal" bir dünya olarak kalır, gerçi böyle olarak olgusallığın iç yüzünü görüyor ve onu önceliyor olsa da. Böylece sanat idealitesini düzeltir: temsil ettiği umudun salt ideal kalmaması gerekir. Bu sanatın gizli kesin buyrumudur. Olgusallaşması sanatın dışında yatar. Hiç kuşkusuz, Goethe'nin *Iphigenie*'sinin arı insanlığı oyunun veda sahnesinde gerçekleşir—ama ancak orada, oyunun kendisinde. Arı insanlık iletisi üzerine vaaz veren daha çok *Iphigenie*'lerin ve onu kabul eden daha çok kralların olması gerektiği vargısını çıkarmak saçmadır. Dahası, uzun bir süredir arı insanlığın tüm insan acılarını ve suçlarını kefaret etmediğini biliyoruz; tersine, arı insanlık onların kurbanı olur. Böylece ideal kalır: olgusallaşmasının derecesi politik savaşıma bağımlıdır. İdeal bu savaşıma yalnızca erek olarak, *telos* olarak girer; verili kılgıyı aşar. Ama idealin kendisinin imgeleri değişen politik savaşımla birlikte değişir. Bugün, "arı insanlık" belki de *Cesaret Ana*'nın davul çalarak kasabayı kurtarırken bir askerler çetesi tarafından öldürü-

len sağır-dilsiz kızında en gerçek yazınsal temsilini bulmuştur.

Soru şimdi şudur: estetik biçimin aşan, eleştirel öğeleri başat olarak olumlu olan sanat yapıtlarında da işlemsel midir? Ve evrik olarak: sanattaki aşırı olumsuzlama gene de olumlama içerir mi?

Bir yapıtın yerleşik olgusallığa karşı durmasını sağlayan estetik biçim aynı zamanda uzlaştırıcı katharsis yoluyla bir olumlama biçimidir. Bu katharsis ruhbilimsel olmaktan çok varlıkbilimsel bir olaydır. Biçimin kendisinin belirli niteliklerinde—onun baskıcı-olmayan düzeni, bilişsel gücü, bir sona gelmiş acı imgesi—temellenir. Ama "çözüm," katharsisin sunduğu uzlaşma ayrıca uzlaştırılamazı da saklar. İki kutup arasındaki iç ilişki aşırı olumlama ve aşırı olumsuzlama gibi iki örnek tarafından açıklanabilir—Goethe'nin *Faust*'unda "Türmerlied" (Kule Gözcüsünün Şarkısı):

Ihr glücklichen Augen,	Siz mutlu gözler,
Was je ihr geseh'n,	Ne gördüyseniz görün,
Es sei wie es wolle,	Ne isterse olsun,
Es war doch so schön.	Gene de çok güzeldi.[32]

ve Wedekind'in *Pandora'nın Kutusu*'nun son sahnesindeki son sözleri:

Es war doch so schön!

Bu son sahnede gene de estetik olumlamadan söz edilebilir mi? Jack the Ripper'ın işini gördüğü kirli tavan-arasında, dehşet sona erer. Katharsis burada bile henüz olumlamanın gücünü taşır mı? Ölmekte olan Düşes Geschwitz'in son sözleri ("O verflucht!/ Lanet olsun!") sevgi adına dile getirilen bir ilençtir—acımasızca yokedilen ve küçük düşürülen sevgi adına. Son çığlık başkaldırı çığlığıdır; tüm o dehşette sevginin güçsüz gücünü doğrular.

Burada bile, katilin ellerinde ve sevgili Lulu'nun boğazlanmış bedeninin yanında, bir kadın sevincin bengiliği için çığlık atar: "Mein Engel!—Lass dich noch einmal sehen! Ich bin dir nah! Bleibe dir nah—in Ewigkeit! ... O verflucht!" (Meleğim!—Bir kez daha bakayım sana! Yakınım sana. Yakın kalacağım sana—bengilikte! ... Lanet olsun!) Benzer olarak Strindberg'in en korkunç oyunlarında, erkeklerin ve kadınların yalnızca nefretten, boşluktan ve kötülükten yaşıyor göründükleri yerde, *Düş Oyunu*'nun çığlığı yankılar: "Es ist schade um die Menschen." (İnsanlara yazık.)

Olumlamanın ve olumsuzlamanın bu birliği taşkıncasına Apollon havasındaki "Kule Gözcüsünün Şarkısı"nda da egemen midir? "Gördüğün herşey" geçmiş acının anısını çağırır. Son sözü mutluluk söyler, ama bu bir anımsama sözcüğüdür. Ve, son dizede, olumlama bir üzüntü tonu taşır—ve meydan okuma tonu.

Goethe'nin *Über Allen Gipfeln* ... şiirini çözümlemesinde,[33] Adorno en yüksek yazınsal biçimin barış kıpısında nasıl acının anısını sakladığını göstermiştir:

> En büyük lirik yapıtlar değerlerini tam olarak onlarda Benin, yabancılaşmadan geri adım atarak, doğanın görünüşünü [*Schein*] çağırmasını sağlayan güce borçludurlar. Arı öznellikleri, onlarda bozulmamış ve uyumlu görünen şey, bunun karşıtına tanıklık eder: özneye yabancı bir varoluşta acı çekmeye, ve o denli de bu varoluşun sevgisine. Aslında uyumları edimsel olarak böyle çile ve böyle sevgi arasındaki bağdaşmadan başka birşey değildir. Giderek "Warte nur, balde/ruhest du auch [Yalnızca bekle, hemen/sen de dinginleş]" bile avunç tavrını gösterir: Ölçüsüz güzelliği sessiz tuttuğundan ayırılamaz: barışı geri çeviren bir dünyanın imgesi. Yalnızca şiirin tonu bu üzüntüye duygudaş olduğu içindir ki barışın olması gerektiğinde diretebilir.[34]

V

Estetik biçimlenme Güzelin yasası altında ilerler, ve olumlama ve olumsuzlama, avunç ve üzüntü eytişimi Güzelin eytişimidir.

Marxist estetik Güzelin ideasını, "burjuva" estetiğinin özeksel kategorisini keskin bir tutumla reddetmiştir. Bu kavramı devrimci sanata bağlamak gerçekten de güç görünür; politik savaşımın zorunlukları karşısında Güzelden söz etmek sorumsuz, züppece görünür. Dahası, Yerleşik Düzen güzelliği plastik arılık ve sevimlilik biçiminde yaratmış ve etkili olarak satmıştır—değişim değerlerinin estetik-erotik boyuta bir genişlemesi. Gene de, böyle uyuşumcu olgusallaşmalara karşıt olarak, Güzellik ideası yineleyerek ilerici devimlerde kendini doğa ve toplumun yeniden yapılaştırılmasının bir yanı olarak gösterir. Bu köktenci gizilgücün kaynakları nelerdir?

Bunlar ilkin Güzelin "beğeni yargısı"ndaki tüm değişimler boyunca süren erotik niteliğindedir. Eros'un alanına ait olarak, Güzel haz ilkesini temsil eder. Böylece, yürürlükteki egemenliğe özgü olgusallık ilkesine başkaldırır. Sanat yapıtı kurtarıcı dili konuşur, ölüm ve yoketmenin yaşama istencine altgüdümlü kılınmasının kurtarıcı imgelerini çağırır. Bu estetik olumlamadaki kurtuluş öğesidir.

Bununla birlikte, belli bir anlamda Güzel "yansız" gibi görünür. İlerici olduğu gibi gerici (toplumsal) bütünlüğün de bir niteliği olabilir. Bir faşist şenliğin güzelliğinden söz edilebilir. (Leni Rifenstahl onu filme almıştır!) Ama Güzelin yansızlığı, eğer neyi bastırdığı ya da gizlediği tanınacak olursa, kendini aldatmaca olarak gösterir. Görsel sunuşun doğrudanlığı ya da dolaysızlığı bu tanımayı engeller: imgelemi baskılayabilir.

Karşıt olarak, faşizmin temsili yazın alanında olanaklı olur çünkü sözcük, resim tarafından susturulmamış ya da ezilmemiş olarak, tanımayı ve suçlamayı özgürce taşır. Ama bilişsel mimesis ancak öncülere ve bunların uşaklarına ulaşabilir—katıldıkları

dizge değil, ne de bütünün dehşeti, ki bunlar kathartik mimesisin uzaklaştırıcı gücünün ötesindedir. Böylece, biçemleştirme terörün efendilerini ayakta kalan anıtlara taşlaştırır—unutulmaya teslim edilmeyecek anı taşlarına.

Bir dizi yapıtta (örneğin Brecht'in şiirleri, yine onun tarafından *Arturo Ui'nin Direnilebilir Yükselişi* ve *Üçüncü Reichın Korku ve Sefilliği*; Sartre'ın *Altona Mahkumları*; Günter Grass'ın *Köpek Yılları*; Paul Clean'ın *Ölüm Füğü*), dönüştürücü mimesis faşizmin kötü olgusallığının tanınmasında, onun gündelik somutluğunda, dünya tarihsel görünüşünün altında sonlanır. Ve bu tanıma bir utkudur; estetik biçimde (oyunun, şiirin, romanın), terör anımsanır, adıyla çağrılır, ve kendine tanık olması, kendini yadsıması sağlanır. Bu salt bir utku kıpısı, bilinç akışındaki bir kıpıdır. Ama biçim onu yakalamış ve ona süreklilik vermiştir. Mimesisin bu başarımının gücüyle, bu yapıtlar Güzellik niteliğini belki de en yüceltilmiş biçiminde kapsarlar: politik Eros olarak. İçinde faşizmin dehşetinin tüm baskılama ve unutturma güçlerine karşın haykırmayı sürdürdüğü bir estetik biçimin yaratılmasında, yaşam içgüdüleri çağdaş uygarlığın küresel sadomazoşistik evresine başkaldırır. Baskılanmışın geri dönüşü, sanat yapıtında başarılmış ve saklanmış olarak, bu başkaldırıyı yeğinleştirebilir.

Tamamlanmış sanat yapıtı doyum kıpısının anısını sürdürür. Ve sanat yapıtı kendi düzenini, orada giderek ilencin bile henüz Eros adına dile getirildiği baskıcı-olmayan düzenini olgusallık düzeni ile karşıtlık içine getirdiği düzeye dek güzeldir. Kısa gerçekleşme, dinginlik kıpılarında görünür—"güzel kıpı"da, ki kesintisiz dinamiği ve düzensizliği durdurur, yaşamın sürdürülmesi uğruna yapılması gereken herşeyi yapmak için değişmez gereksinimi kesintiye uğratır.

Güzelin kendisi kurtuluş imgeleri arasına düşer:

> Dün vadide yürürken, kaya üzerinde oturan iki kız gördüm: biri saçlarını bağlıyor, öteki ona yardım ediyordu; aşağı dökülen altın saçlar, ve ciddi soluk bir yüz, ve gene de çok genç, ve siyah elbise, ve yardıma öylesine istekli öteki. ... Kişi insanlar görebilsinler diye böyle bir kümeyi taşa çevirmek için zaman zaman bir Medusa'nın kafası olmayı dileyebilir. Ayağa kalktılar, güzel küme yokoldu; ama kayalar arasından öyle aşağıya inerlerken, bir başka tablo daha ortaya çıktı. En güzel tablolar, en iniş çıkışlı tonlar yeniden kümelenir, çözünürler. Yalnızca bir şey kalır: sonsuz bir güzellik, ki bir biçimden bir başkasına geçer.[35]

Güzel kıpıların bu değişmez "yeniden kümelenme ve çözünmeleri"nde, her biri geçtiği zaman geri alınamayacak bir yolda yiter. Geçişte, bir başka gerçekleşme kıpısının, barış kıpısının gelişini çağırır. Böylece, meydan okuyan anımsama yatıştırılır, ve Güzel olumlayıcı, uzlaştırıcı katharsisin parçası olur. Sanat uzlaşmazla bu uzlaşmaya karşı güçsüzdür; bu estetik biçimin kendisine özünlüdür. Onun yasası altında, "giderek umutsuzluk çığlığı bile ... henüz kötü olumlamaya saygısını gösterir" ve en aşırı çilenin bir temsili "henüz hazzı süzüp çıkarma gizilgücünü kapsar."[36] Böylece *Faust*'taki hapishane sahnesi bile güzeldir, tıpkı Büchner'in *Lenz*'indeki apaçık delilik, Kafka'nın *Amerika*'sında Therese'nin annesinin ölümünün öyküsü, ve Beckett'in *Son Oyun*'u gibi.

Güzelin duyusal tözü estetik yüceltmede saklanır. Sanatın özerkliği ve politik gücü kendilerini bu duyusallığın bilişsel ve kurtarıcı gücünde sergilerler. Öyleyse, tarihsel olarak, özerk sanat üzerine saldırının ahlak ve din adına duyusallığın yadsınması ile bağlanması şaşırtıcı değildir.

Horst Bredekamp nüfusun sanatın dinsel ayinden kurtarılmasına karşı dizgesel seferberliğinin köklerini Yüksek Orta

Çağların çileci devimlerinde bulduğunu göstermiştir. Özerk sanat kötü duyusallık olarak kınanır. "Estetik-duyusal uyarıların salınışı," "duyuların estetik gıdıklanması" "sanatın özerkleşmesi için temel koşullar" olarak sunulurlar. Tabloların ve yontuların yakılması "kör öfkeye kapılmış bir bağnazlığın anlatımı" değil, ama dahaçok "küçük burjuva, karşı-entellektüalist yaşam idealinin bir sonucudur; Savonarola onun ödünsüz temsilcisidir."[37] Benzer olarak, Adorno şunları söyler: "mutluluğa karşı düşmanlık, çilecilik, sürekli olarak Luther ve Bismarck gibi adları geveleyen ethos türü hiçbir zaman estetik özerkliği istemez."[38] Adorno burada "küçük burjuvanın cinsellik nefreti"nin izlerini bulur.

Duyarlık ortamı ayrıca sanatın zaman ile paradoksal ilişkisini oluşturur—paradoksal çünkü duyarlık ortamı yoluyla yaşanan şey şimdi iken, sanat ise şimdiyi geçmiş olarak göstermeksizin gösteremez. Sanat yapıtında biçim olan şey daha şimdiden yer almıştır: ansımsanır, yeniden-sunulur. Mimesis olgusallığı belleğe çevirir. Bu anımsamada, sanat toplumsal koşulların içersinde ve ötesinde var olanı ve var olabilecek olanı tanımıştır. Sanat bu bilgiyi soyut kavram alanından kurtarmış ve onu duyusalın alanına gömmüştür. Bilişsel gücü kaynağını bu alandan türetir. Güzelin duyusal gücü verilen sözü diri tutar—bir zamanlar varolmuş olan, ve geri dönüşünü arayan mutluluğun anısı.

Sanat evrenine ölümün yayılmış olmasına karşın, sanat ölüme bir anlam verme girişimine dudak büker. Sanat için, ölüm sürekli bir tehlikedir, talihsizliktir, mutluluk, utku, gerçekleşme kıpılarında bile sürekli bir gözdağıdır. (*Tristan*'da bile, ölüm bir ilinek olarak kalır, aşk iksirinin ve yaranın çifte bir ilineği olarak. Ölüm üzerine ilahi aslında sevgi üzerine bir ilahidir.) Tüm acı ölümüne hastalık olur—üstelik hastalığın kendisi iyileştirilebilse de. *La Mort des Pauvres* pekala kurtuluş olabilir; yoksulluk ortadan kaldırılabilir. Gene de, ölüm topluma, tarihe

özünlü olumsuzlama olarak kalır. Geçmiş şeylerin son anımsanışıdır—vazgeçilen tüm olanakların, söylenebilecek olan ve söylenmeyen herşeyin, gösterilmeyen her tavrın, her sevecenliğin son anımsanışı. Ama ölüm yanlış hoşgörüyü, acının zorunluğu ile kolayca uzlaşmayı da çağırır.

Sanat dünyayı değiştirme zamanının geldiğini ileri süren sava *uyarısını* bildirir. Sanat kurtuluşun zorunluğuna tanıklık ederken, sınırlarına da tanıklık eder. Yapılmış olan geri alınamaz; geçmiş olan yeniden yakalanamaz. Tarih kefaret değil ama suçluluktur. Eros ve Thanatos düşmanlar oldukları denli de sevgililerdir. Yokedici erke her zamankinden daha da yüksek bir derecede yaşamın hizmetine getirilebilir—Eros'un kendisi sonluluğun simgesi, acının simgesi altında yaşar. "Sevincin bengiliği" kendini bireylerin ölümleri yoluyla oluşturur. Onlar için, bu bengilik soyut bir evrenseldir. Ve, belki de, bengilik çok uzun sürmez. Dünya insan uğruna yapılmadı ve daha insanca olmamıştır.

Sanatın mutluluk sözünün yanısıra başarısızlığa uğrayan hedeflerin anısını saklaması ölçüsünde, sanat "düzenleyici bir idea" olarak dünyayı değiştirmek için umutsuz savaşıma girebilir. Üretici güçlerin tüm fetişizmine karşı, bireylerin nesnel koşullar (ki egemenliğin koşulları olarak kalırlar) tarafından sürekli köleleştirilmesine karşı, sanat tüm devrimlerin enson hedeflerini temsil eder: bireyin özgürlük ve mutluluğu.

Vargı

Marxist kuram yerleşik toplumu değiştirilecek bir olgusallık olarak kavrar. Her ne olursa olsun, toplumculuk en azından içinde insanların daha çok özgürlükten ve daha çok mutluluktan yararlanabilcekleri daha iyi bir toplum olabilir. Yönetilen insanların bugün kendi baskılarını ürettikleri ve verili olgusallık ile bir kopuştan çekindikleri düzeye dek, devrimci kuram soyut bir ıra kazanır. Hedef, daha iyi bir toplum olarak toplumculuk da soyut olarak görünür—zorunlu olarak yerleşik toplumun somutluğu içersinde işleyen köktenci kılgı ile ilişki içinde ideolojik.

Bu durumda sanat ve köktenci kılgı arasındaki eğinim ve karşıtlık şaşırtıcı ölçüde durulaşır. Her ikisi de verili toplumsal ilişkilerde köken bulurken, o denli de bireyleri bu ilişkilerden kurtaran bir evreni öngörürler. Bu görüş devrimci kılgının sürekli özelliği olarak görünür. Sınıf savaşımının toplumculuk altında sürdürülmesi kavramı bu noktayı anlatır, ama ne yazık ki çarpık bir biçim altında. Toplumun özgürlük ilkesi altında sürekli dönüşümü yalnızca sınıf çıkarlarının süren varoluşu tarafından zorunlu kılınmaz. Toplumcu bir toplumun kurumları, giderek en demokratik biçimlerinde bile, hiçbir zaman evrensel ve tikel arasındaki, insanlar ve doğa arasındaki, birey ve birey arasındaki tüm çatışmaları çözemez. Toplumculuk Eros'u Thanatos'tan kurtarmaz ve kurtaramaz. Devrimi elde edilen özgürlük evresinin ötesine iten sınır buradadır: devrim olanaksız olan için savaşımdır, alanı belki gene de küçültülebilecek olan bir yenilmezliğe karşı savaşımdır.

Sanat zeminini toplumsal olgusallıkta bulan ve gene de bu olgusallığın "başkası" olan kendi gerçekliği üzerinde diretmesinde bu dinamiği yansıtır. Sanat 'başka' deneyim için erişilemez olan bir boyutu, içinde insanların, doğanın, ve şeylerin bundan böyle yerleşik olgusallık ilkesi altında durmadıkları bir boyutu açar. Özneler ve nesneler onlara toplumlarında yadsınan o özerkli-

ğin görünüşü ile karşılaşırlar. Sanatın gerçekliği ile karşılaşma yabancılaştırıcı dilde ve imgelerde yer alır ki, bunlar bundan böyle, ya da şimdilik, gündelik yaşamda algılanmayan, söylenmeyen ve işitilmeyeni algılanabilir, görülebilir ve işitilebilir kılarlar.

Sanatın özerkliği özgürlüksüz toplumda bireylerin özgürlük yoksunluklarını yansıtır. Eğer insanlar özgür olsalardı, o zaman sanat özgürlüklerinin biçimi ve anlatımı olurdu. Sanat özgürlük yoksunluğu tarafından damgalanmış kalır; o yoksunlukla çelişirken, özerkliğini kazanır. Sanatın boyun eğdiği *nomos* yerleşik olgusallık ilkesinin değil ama onun olumsuzlanmasının *nomos*udur. Ama salt olumsuzlama soyut, "kötü" ütopya olacaktır. Sanattaki ütopya hiçbir zaman olgusallık ilkesinin yalın olumsuzlanması değil ama onun aşan saklanışıdır (*Aufhebung*) ki bunda geçmiş ve şimdi gerçekleşme üzerine gölgelerini düşürürler. Asıl ütopya anımsamada temellenir.

"Tüm şeyleşme bir unutmadır."[39] Sanat taşlaşmış dünyayı konuşturarak, ona şarkı söyleterek, belki de ona dans ettirerek şeyleşme ile savaşır. Geçmiş acıyı ve geçmiş sevinci unutmak baskıcı bir olgusallık ilkesi altındaki yaşamı hafifletir. Karşıt olarak, anımsama acının yenilmesi ve sevincin sürekliliği için itkiyi kışkırtır. Ama anımsamanın gücü düşkırıklığına uğratılır: sevincin kendisi acı tarafından gölgelenir. Kaçınılmaz olarak mı? Tarihin çevreni henüz açıktır. Eğer geçmiş şeylerin anısı dünyayı değiştirmek için savaşımda güdüleyici bir güç olacaksa, savaşım önceki tarihsel devrimlerde şimdiye dek bastırılmış bir devrim uğruna verilecektir.

Notlar

1. Özellikle *Kursbuch* (Frankfurt: Suhrkamp, daha sonra Rotbuch Verlag), *Argument* (Berlin), *Literaturmagazin* (Reinbek: Rowohlt) gibi dönemli yayınların yazarları arasında. Bu tartışmanın özeğinde bir yanda anamalcı sanat işleyimi ve öte yanda köktenci propaganda sanatı ile çatışma içindeki özerk sanat ideası yatar. Bkz. özellikle *Literaturmagazin*'in I ve II'nci ciltlerinde Nicolas Born, H. C. Buch, Wolfgang Harich, Hermann Peter Piwitt, ve Michael Scheider'ın harika yazıları, *Autonomie der Kunst* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972), ve Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974).

2. Bkz. Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der Höfischen Epik* (Tübingen: Niemeyer, 1956; ikinci yayım 1970); bunun saray epiği ile ilişki içinde bir tartışması için, özellikle bölüm V.

3. bkz. s. 44s.

4. Bkz. *Counterrevolution and Revolt* (Boston: Beacon Press, 1972), s. 81.

5. Ernst Fischer *Auf den Spuren der Wirklichkeit; sechs Essays*'de (Reinbek: Rowohlt, 1968) "biçim istenci"nde (*Wille zur Gestalt*) edimseli aşma istencini kabul eder: var olanın olumsuzlanması, ve daha özgür ve daha arı bir varoluşun önsezisi (*Ahnung*). Bu anlamda, sanat "[yerleşik] düzen ve dizgelerde uzlaştırılamaz olandır, insanın yitene karşı direnişidir" (s. 67).

6. "Var olan güçlere yönelik iki karşıtlıkçı tutum yazında hüküm sürer: *direniş* ve *boyuneğiş*. Yazın hiç kuşkusuz salt ideoloji değildir ve yalnızca bireyleri herşeyin olması gerektiği gibi olduğuna, hiç kimsenin yazgıdan ona aldığından daha fazlasını vermesini bekleme hakkı olmadığına inandıran uyum yanılsamasını çağıran bir toplumsal bilinci anlatmaz. Hiç kuşkusuz, yazın yineleyerek ve yineleyerek yerleşik toplumsal ilişkileri aklamıştır; gene de, her zaman varolan toplumda doyum bulamayan insan özlemini diri tutmuştur. Üzüntü ve keder burjuva yazınının özsel öğeleridir" (Leo Lowenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur* [Neuwied: Luch-

terhand, 1966] ss. 14s. (İngilizce'de *Literature and the Image of Man* olarak yayımlandı [Boston: Beacon Press, 1957].)

7. Bkz. *Negations*'da (Boston: Beacon Press, 1968) "The Affirmative Character of Culture" başlıklı denemem.

8. *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie* (Tübingen: Mohr, 1970) başlıklı kitabında, Hans-Dietrich Sander Marx'ın ve Engels'in bir sanat kuramına katkılarının kapsamlı bir çözümlemesini sunar. Kışkırtıcı vargı: Marxist estetiğin büyük bölümü yalnızca bir halksallaştırma [*vulgarisation*] değildir—Marx'ın ve Engels'in görüşleri ayrıca karşıtlarına da dönerler! Şöyle yazar: Marx ve Engels "bir sanat yapıtının özünü tam olarak politik ya da toplumsal yanında görmediler" (s. 174). Hegel'e olmaktan çok Kant, Fichte ve Schelling'e yakındırlar (s. 171). Sander'in bu sav için belgeleri fazla seçmeci ve Marx ve Engels'in Sander ile çelişen bildirimlerini önemsizleştiriyor görülebilir. Bununla birlikte, çözümlemesi Marxist estetiğin sanat kuramının sorunlarını ele almada karşılaştığı güçlüğü açıkça gösterir.

9. Bertolt Bretch "Volkstümlichkeit und Realismus," in *Gesammelte Werke* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), cilt VIII, s. 323.

10. George Lukács, "Es geht um den Realismus," *Marxismus und Literatur*'de, yay. haz. Fritz J. Raddatz (Reinbek: Rowolth, 1969), cilt II, s. 77.

11. *Die Linkskurve* III'te, 5 (Berlin: Mayıs 1931, tıpkıbasım 1970), s. 17.

12. *Colleque international sur la sociologie de la littérature* (Bruxelles: Institut de la Sociologie, 1974), s. 40.

13. Walter Benjamin, "Fragment über Methodenfrage einer Marxistischen Literatur-Analyse," *Kursbuch* 20'de (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), s. 3.

14. Leo Lowenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur*, s. 12.

15. Bob Dylan'ın "Nashville Skyline"ı üzerine Reinhard Let-

tau, bkz. *Der Spiegel*, 1974/3, s. 112.

16. Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel* (Londra: Tavistock Publ., 1975), ss. 10s.

17. Brecht, *Gesammelte Werke a.v.y.*, cilt VIII, s. 411.

18. *A.g.y.*, s. 323.

19. Jean-Paul Sartre, *On a raison de se révolter* (Paris: Gallimard, 1974), s. 96.

20. Brecht, *Gesammelte Werke*, a.v.y., ss. 324s.

21. Brecht, *Gesammelte Werke*, cilt VII, ss. 260s.

22. Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht* (Stuttgart: Kröner, 1930), s. 552.

23. K. A. Wittfogel, *Die Linkskurve* II'de, ii (Berlin, Kasım 1930, tıpkıbasım 1970), s. 9.

24. *Tagebücher* 1920-1922 (Frankfurt Suhrkamp, 1975), s. 138.

25. See Dieter Wellershoff's critical analysis in *Die Auflösung des Kuntsbegriffs* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976).

26. Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, s. 39.

27. Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis* (Boston: Beacon Press, 1975), ss. 85s.

28. Michael Scheider, in *Literaturmagazin* II, (Reinbek: Rowolth, 1974), s. 265.

29. Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent," Raddats'ta, *Marxismus und Literatur*, cilt II, s. 264.

30. Hegel, "Vorlesungen über die Aesthetic," *Sämtliche Werke* XII'de (Stuttgart: Fromnan, 1927), s. 28. İngilizce'de *The Philosophy of Fine Art I* olarak yayımlandı (Londra: Bell, 1920), s. 10.

31. Gorki'nin "Erinnerungen an Zeitgenossen"i, Sander'de, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*, s. 86.

32. Goethe, *Faust*, bölüm II, İngilizce'ye çeviren Philip Weyne (Baltimore: Penguin Books, 1965), s. 260.

33. Dingin doruklar üzerinde,
Olsa olsa bir soluk ağaç taçlarında,
Suskun kuşlar ormanda.
Birazdan sen de
Bulacaksın barış.

34. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur* (Frankfurt: Suhrkamp, 1958), ss. 80s.

35. Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe* (München: Carl Hanser, 1974), s. 87.

36. Adorno, *Noten zur Literatur* III, ss. 127, 126.

37. Horst Bredekamp, "Autonomie und Askese," *Autonomie der Kunst*'da, ss. 121, 133.

38. Adorno, *Noten zur Literatur* III, s. 132.

39. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Herder and Herder, 1972), s. 230 (çeviri düzeltildi).

Kaynakça

Kitaplar ve Dönemli Dergilerdeki ve Kitaplardaki Makaleler

Adorno, Theodor W., *Noten sur Literatur* (Frankfurt: Suhrkamp, 1958).

Benjamin, Walter, "Der Autor als Produzent," *Marxismus und Literatur* cilt II'de, yay. haz. Fritz J. Raddatz (Reinbek: Rowolth, 1969).

Benjamin, Walter "Fragment über Methodenfragen einer Marxistischen Literatur-Analyse," *Kursbuch* 20'de (Frankfurt: Suhrkamp, 1970)

Brecht, Bertolt, *Gessamelte Werke*, ciltler VII ve VIII (Frankfurt, Suhrkamp, 1976).

Bredekamp, Horst, "Autonomie und Askese," *Autonomie der Kunst*'da (Frankfurt: Suhrkamp, 1972)

Fischer, Ernst, *Auf den Spuren der Wirklichkeit: sechs Essays* (Reinbek: Rowolth, 1968)

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, Bölüm II, İngilizce'ye çeviren Philip Weyne (Baltimore: Penguin Books, 1965).

Goldmann, Lucien, *Collogue international sur la sociologie de la littérature* (Brüksel: Institute de la Sociologie, 1974).

Goldmann, Luicen, *Towards a Sociology of the Novel* (Londra: Tavistock Publisher, 1975).

Habermas, Jürgen, *Legitimation Crisis* (Boston: Beacon Press, 1975).

Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Herder and Herder, 1972).

Köhler, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der Höfischen Epik* (Tübingen: Niemeyer, 1956; second edition, 1970).

Lowenthal, Leo, *Literature and the Image of Man* (Boston: Beacon

Press, 1957). Almanca'da *Das Bild des Menschen in der Literatur* olarak yayımlandı (Neuwied: Luchterhand, 1966).

Lukács, Georg, "Es geht um den Realismus," *Marxismus und Literatur*, cilt II'de, yay. haz. Fritz J. Raddatz (Reinbek: Rowolth, 1969).

Marcuse, Herbert, *Counterrevolution and Revolt* (Boston: Beacon Press, 1972).

Marcuse, Herbert, *Negations* (Boston: Beacon Press, 1968).

Märten, Lu, *Die Linkskurve* III, (Berlin: May 1931, tıpkıbasım 1970).

Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht* (Stuttgart: Kroner, 1930).

Sander, Hans-Dietrich, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie* (Tübingen: Mohr, 1970).

Sartre, Jean-Paul, *On a raison de se révolter* (Paris: Gallimard, 1974).

Sözlük

algı *perception*
anamalcılık *capitalism*
anlak *understanding*
anlatımcılık *expressionism*
anlık *mind*
Apollon Yunan Mitolojisinde ışık, şiir, müzik, iyileştirme ve peygamberlik tanrısı, Zeus ve Leda'nın oğulları. Nietzsche'nin dizgesinde Dionisos ile karşıtlık içinde, biçim, us, uyum, düzen, ayıklık gibi öğelerin simgesi.
asıl *authentic*
avant-garde Uygulayım ve düşünceleri belirgin olarak deneysel ya da genel olarak kabul edilenlerin ilerisinde olan sanatçılar.
bağlaşık *ally*
beğeni *taste*
belirtik *explicit*
bengilik *eternity*
belirlenimci *deterministic*
biçem *style*
biçemleştirme *stylization*
buyrum *imperative*
bütüncülcü *totalitarian*
çatışma *conflict*
çevren ufuk *horizon*
çilecilik *ascetism*
deneyim *experience*
denetim *domination*
devirme *subversion*
devrim *revolution*
Dionisos Yunan Mitolojisinde şarap ve verimlilik tanrısı; esrimenin vericisi olarak ve tiyatro tanrısı olarak da görülür ve Bakhüs ile özdeşleştirilir. Nietzsche'nin dizgesinde kendiliğindenlik, irrasyonalizm ve disiplinin vb. reddedilmesi ile ilişkilendirilir. Simgesel olarak Apollon ile karşıtlık içinde alınır.
dizem *rhythm*
doğru *correct*
duyarlık *sensibility*
duyunç *conscience*
duyusallık *sensuousness*
edimleme *performance*
edimsel *actual*
egemenlik *domination*
ego cogito düşünen özne
eğinim *affinity*
ekin *culture*
erek *end*
erke *energy*
Eros
ethos Bir halkın, ekinin, dönemin ayırdedici karakteri, tini ve tutumları.
evrik *inverted*
eylem resimciliği *action painting* 1940'larda evrimlenen soyut anlatımcılığın bir gelişimi. Geniş, güçlü fırça vuruşları ve yayılan, damlatılan ya da sıçratılan boyanın ilineksel etkileri ile ıralanır.
eytişim(sel) *dialectic*(*al*)
Fedra (*Yun. Mit.*; İng. *Phaedra*) Thesus'un karısı. Üvey oğlu Hippolitus'u cilvelerini küçümsediği için asılsız olarak ırzına geçmekle suçladı.
gerçeklik *truth*
gerçekçilik *realism*
gerçeküstücülük *surrealism*
gereç *material, stuff*
gerici *reactionary*
gerileyici *regressive*
gizilgüç *potential*
görüngü *appearance*
görünüş *appearance* (*Schein*) Marcuse '*yanılsama*' yananlamlı Alm. '*Schein*' sözcüğü için İng. '*show*' sözcüğünü kullanmaz.
güdü *motive*

Hauptmann, Gerhart (Johan Robert) (1862-1946) Alman şair, oyun yazarı ve romancı. 1912 Nobel ödülü. Doğalcı bir yazar. Arkatasar: Tolstoy, Zola, Ibsen, Marx, Nietzsche, D.F. Straus (tanrıbilimci), Haeckel (Darwinci zoolog), Schakespeare, Goethe. *Die Weber* (*Dokumacılar*) Silezya dokumacılarının 1844 ayaklanmalarının şefkatli bir dramatizasyonudur. Dingin bir yaşam sürdü, II. Dünya Savaşı sırasında ülkesinden ayrılmadı ve Nazilerin hoşgörü sınırında kaldı.

hubris (Yun.) densizlik. Kendini beğenmişlik, kibir, küstahlık. Yunan trajedisinde sonunda kişiyi kendi yıkımına götüren bir densizlik düzeyine varan hırs, kendini beğenmişlik vb.

ıra *character*

içgörü *insight*

içsellik *inwardness*

imge *image*

imgelem *imagination*

işleyim *industry*

itki *drive*

izlence *program*

Jack the Ripper Londra'nın Doğu Yakasında 1888 Ağustos ve Kasım ayları arasında en az yedi fahişeyi öldüren kimliği belirsiz katil.

karşıtlık *opposition*

katharsis (Aristoteles'te) Acıma ve korku duygularının uyandırılmasıyla heyecanların boşaltılması.

kesin buyrum *categorical imperative*

kılgı *praxis*

kişisel *personal, private*

kurgu *fiction*

kurgusal *fictitious*

kurtuluş *liberation*

Lessing, Gotthold Ephraim (1729-81) Alman tiyatro yazarı ve eleştirmen. Yapıtları arasında: *Nathan der Weise* (1779), *Laokoon* (1766).

Lebenswelt yaşantı dünyası

Medusa (Yun. Mit) Athena tarafından üç *Gorgon*'dan birine (öteki ikisi *Stheno* ve *Euryale*) dönüştürülen ölümlü kadın. Görünüşü öylesine çirkindi ki ona doğrudan bakanlar taş kesilirdi.

mimesis (Yun. *mimeisthai*) öykünme

nomos (Yun.) *yasa*

olgusallık *reality*

olumlu *affirmative*

ölçün *norm*

ölçünleştirici *normative*

ölçüt *criterion*

örge *motif*

özdeksel *material*

özerk *autonomous*

özerklik *autonomy*

özerksiz *heteronomous*

özünlü *inherent*

Racine, Jean Baptiste (1639-1699) Fransız tiyatro yazarı, şair. Yapıtları arasında: *Andromaque*, *Bérénice*, *Phédre*, *Iphigenie*. Bir yaşında annesini, üç yaşında babasını yitirdi, ve dokuz yaşında babaannesi ile birlikte Port-Royal rahibe manastırı (Jansenist) çevresinde odaklanan bir yaşam sürdürmeye başladı. Racine bu çevre içinde Latince ve Yunanca öğrendi. Paris'te tiyatro yazarlığına başladı (bu roman ya da tiyatroyu kamu zehiri olarak gören Port-Royal'den kopuşuna yol açtı). Racine'in bir tiyatro yazarı olarak başarıları XIV. Louis döneminin erken parlak yılları ile çakışır. Racine'in "klasiksel" Fransız trajedisine en yüksek estetik biçimi ver-

diği, trajedinin asıl tinini kavradığı kabul edilir.

Restorasyon (dönemi) İngiltere tarihinde 1660'da tekerkliğin yeniden kuruluşu ya da II. Charles'ın hükümdarlığı (1660-85).

sanrı *delusion*

Savonorala, Girolamo (1452-1498) İtalyan Hıristiyan ve politik reformist. Çağdaş günahkarlığa ve ahlaksal yozlaşmaya karşı vaazlar verdi. 1494'de Medicilerin devrilmesinden sonra Florence'da aşırı püritan cumhuriyetin önderi oldu. Papalık ile kaçınılmaz çatışma sonucunda aforoz edildi (1497) ve korkunç işkencelerden sonra yakıldı.

Stendhal (*Marie-Henri Beyle*'in yalancı adı) (Grenoble, 1783-Paris, 1842) Fransız romancı. 1800'de Napoleon'un ordusuna, 1812'de Rusya seferine katıldı. Yapıtları arasında: *Kızıl ve Kara*, *La Chartreuse de Parma*, *De l'amour*. Duyularını ve içgüdülerini izleyen "küçük mutlu azınlık" için yazdığını ileri sürdü. Başat motifi bencil mutluluk imgesi, hazcılık. 18. yy Fransız *Idéolog*larının felsefesini benimsedi. Ona düzensiz bir toplumsal yaşam, başarısızlık ve yalnızlıktan ötesini vermeyen (burjua) dünyasını yalnızca savaşılması gereken bir düşman olarak gördü: İnsan doğasının eksiksizleştirilebileceğine inancı vardı.

Strindberg, August. (1842-1912) İsveçli oyun yazarı, romancı ve kısa öykü yazarı. Oyunları arasında: *Baba* (1887), *Bayan Julie* (1888), *Bir Düş Oyunu* (1902), *Hayalet Sonatı* (1907). Strindberg ruhbilim ve doğalcılığı daha sonra Anlatımcı tiyatroya evrimlenecek bir yapıda birleştirdi.

şeyleşme *reification*

temsil *representation*

tensel *sensual*

Thanatos *Yun*. ölüm. Freud tarafından ölüm içgüdüsünü simgelemek için kullanıldı.

toplumcu *socialist*

toplumculuk *socialism*

toplum-ötesi *metasocial*

tutku *passion*

tutturma *collage* (karşı-sanat bağlamında: **bitiştirme**: *juxtaposition*; **sökme**: *dislocation*)

türe(sizlik) *(in)justice*

us *reason*

ussal *rational*

uygulayım *technique*

uyuşumcu *conformist*

Warhol, Andy (?1930) Birleşik Devletler sanatçısı ve film yapımcısı, önde gelen *pop art* sözcülerinden biri.

Weltanschauung dünya görüşü

yabancılaşma *estrangement*

yanılsama *illusion*

yanlış *false*

yavan *banal*

yazgı *fate*

yazın, yazın alanı *literature*

yoz(laşmış) *decadent*

yüceltmek *sublimate*

yüceltme-çözülüşü *desublimation*

Çözümleme

ÖNSÖZ
Amaç: Marxist Estetiğe Onun Ortodoksluğunu Reddederek Katkı 9
'Ortodoksluk' Terimi Burada Sanatın Altyapının Terimlerinde Yorumu İle İlgili 9
Ortodoks Yoruma Göre, Sanat Sınıf Çıkar Ve Görüşlerini Anlatır 9
Sanat Sınıf İlişkileri Bağlamında Politik İşlevlidir 9
Sanatın Politik Gücü—Marxist Yorumla Karşıtlık İçinde—Estetik Biçimde Yatar 9
Estetik Biçim Toplum Karşısında 'Büyük Ölçüde' Özerktir [Ne Ölçüde?] 9
Başat Bilinci Devirecek Ölçüde 9
Bu Deneme 18-19'uncu Yüzyıl Yazın Yapıtları Üzerinde Odaklanır 9
Sanatın Göreli Olmayan, Değişmez Bir Ölçünü Vardır 9
Sanata Çeşitli Anlamlarda Devrimci Denebilir (Köktenci; Avant-Garde) 10
Ama 'Devrimci' Nitelemesi Salt Uygulayımsal/Biçimsel Yana Kısıtlanmamalıdır 10
Devrimci Sanat Estetik Dönüşüm Gücüyle Özgürlük Bilincini Geliştirmeli [Genellik/Soyutluk Aşılmadı: Özgürlükçülük=Devrimcilik?] 10
Her Özgürlükçü Sanat Yapıtı Devrimcidir 10
Devrimci Temsil Toplumsal Koşullar İle Görelidir 10
Sanatın 'Tarih-Ötesi Tözü': Estetik Biçim Boyutu, Gerçeklik, Başkaldırı, Umut Boyutu 11
Sanatsal İçeriğe (Yerleşik Düzen) Karşın Biçim Devrimci Olabilir (Büchner, Kafka, Beckett) 11
Sanatın Gerçekliği: Dünya Sanat Yapıtında Görüldüğü Gibidir [=Olgusallık Yanılsamadır] 11
Dolaysızca Politik Olan Sanat Yapıtı Politik Amacına Karşı Etkisini Zayıflatır 11

I
Sol Estetik Kuramın Varoluşu Aklanma Gereksinimindedir 15
Marxist Estetik Sanatı İdeoloji Olarak Alır 15
** Marxist Estetiğin Savları **
1) Sanat Altyapı Tarafından Belirlenen Bir İdeolojidir 15
2) Gerçek Sanat Proleteryanın Sanatıdır 15
3) (Devrimci) Politika Ve Sanat Çakışma Eğilimindedir 15
4) Yazar (Proleteryaya Karşı) Moral Yükümlülük Altındadır 15
5) Gerileyen Sınıfın Sanatı Da Geriler 15
6)Realizm Devrimci, Doğru Sanat Biçimidir 16
Marxist Şema Özdeksel Temeli Belirleyici Kılar, Ve Bilinç/Bilinçaltını Önemsizleştirir 16

Tarihsel Özdekçilik Sınıf-Ötesi Öznelliği Reddediyorsa Kaba Özdekçilik Olur 16
Özerk Özneyi Değersizleştiren Marxist Kuramın Kendisi Şeyleşmeye Yenik Düşmüştür 16
Marxist Kuram Öznelliği Bir 'Burjuva' Kavram Olarak Aldı 17
Ama İçsellik/Öznellik Bir Burjuva Değer Değildir [Öznellik Bu Bağlamda Us, Tutku, İtki, Anlak, İstenç, Bilinç, Duyunç Vb Kavramlarını Anlatır] 17
'Öznelliğin İçselliği' Bireyi Burjuva Dünyadan Tecim İlişkilerinden Kurtarır, Bir Başka Varoluş Boyutuna Götürür [=Düşünmeye, Eleştirmeye: Bunu Anlatmak İçin Bu Gürültü Patırtı Gerekli Mi?] 17
Öznellik Sömürü, Türesizlik Düzenine Karşı Politik Bir Güç Olur 17
Kurtarıcı Öznellik Sınıf-Ötesidir (Bireylerin 'İç Tarihlerinin' Ürünüdür): Sınıf Perspektifinden Kavranması Bile Olanaksızdır 17
Sevgi Ve Nefret, Sevinç Ve Üzüntü Vb Köktenci Kılgı Alanından Soyutlanamaz 17
Bu 'Duygular' Üretici Güçler Olmayabilirler; Ama Birey İçin Belirleyici Ve Olgusallık Oluşturucudurlar 18
Marxist Estetik Öznelliği Değersizleştirmiştir 18
Sanatın Köktenci Nitelikleri Koşullu/Toplumsal Belirlenimi Aşarak Güzellik İdeasına Yönelmesini İmler [Güzellik Kurtarıcı Ve Özgürleştiricidir] 18
Sanat Düzen Tarafından Bastırılmış Bir Olgusallığı Kurtarır 18
Sanat Yapıtının İç Mantığı Bir Başka Usun Doğuşunda Sonuçlanır 18
Estetik Biçim Verili Olgusallığı Yüceltir 18
Bu Yüceltme Sanatın Pozitif/Tutucu Yanını Da Anlatır 19
Ama Gene De Sonunda Başkaldırıya, Devrimci İşleve Götürür 19
Yüceltmenin Çözülüşü: Doğal Bilincin Değerleri Geçersizleşir [Nihilizm Bu Değer Çözülüşüne Sanat Yoluyla Değil Ama Dinsel Düşkırıklığı Yoluyla Ulaşır] 19
Sanatın Eleştirel İşlevi Özün Henüz Açınmamış Ve Bastırılan Gizliliklerini Sergilemesinde Yatar 19
Estetik Dönüşüm (Dil, Algı, Anlak Düzleminde) Olgusallığın Özünü Görüngüye Yükseltir 19
Sanatın Eleştirel/Kurtuluşçu İşlevi Biçimdedir 19
Sanat Yapıtı İçeriğin Biçime Yükseltilmesiyle Gerçektir [Nasıl?] 19
Estetik Biçim ('Karşı-Bilinç') Sanatın Verili Olan Karşısındaki Özerkliğidir 19
Sanatın Gerçekliği Yerleşik Olgusallığın Tekelini [?] Kırma Gücünde Yatar 20
Sanatın Kurgusal Dünyası Gerçek Olgusallık Olarak Görünür 20
Sanatın Yerleşik Olgusallığa 'Yabancılaştırıcı' Etkisi 20

Sanat İnsan Özünü/Gizilliklerini Ancak Yabancılaştırılmış Biçimde Sunabilir 20
Sanatın Dünyası Bir Başka Olgusallık İlkesinin Ve Yabancılaşmanın Dünyasıdır [Bu 'Başkalık' Nedir?] 20
'Bu' Yabancılaşma Sanatın 'Bilişsel' İşlevidir, Çelişme İşlevidir 20
Ama Sanatta Uzlaşma Eğilimleri De Bulunur: 20
(1) Uzlaşma Sınıfsal Değildir, Ama Sanatın Katharsisine Bağlıdır 20
Katharsis Yazgıyı Kendinde Olduğu Gibi Görmeye Götürür 20
(2) Sanatın İkinci Bir Olumlu (Uzlaşmacı) Irası: Eros'a Bağlılık 21
19'uncu Yüzyıl Militan Burjuva Yazını İdeolojiktir (=Ahlaksaldır) 21
Ama Bu Yazın Bütününde Sınıf Savaşımını Anlatmaz 21
Marxist Bakış Açısına Göre, Sanat İdeolojik Irası Gereği Proleteryanın Dünya Görüşünde Temellendirilmelidir 21
[Ama] Brecht Sanat Yapıtında Kahramanların Evrensel İnsanlık Eğilimlerini Temsil Etmelerini İster 21
Sanat Ve Kuram Ayrılmalıdır: Kavramsal Çözümleme (Felsefe) Duyarlık Alanına (Yanılsama Olarak Sanat) Aktarılamaz 22
Ama Sanat Yapıtı Kurama (Kavramsal Çözümlemeye) Konu Edilmelidir 22
Marxist Estetiğin Şeyleşmesi İdeolojik Irasını Zayıflatır 22
Sanatın Bilişsel İşlevi İdeolojik İşlevidir 22
Sanatın Köktenci Gizilgücü İdeolojik Irasında Yatar 22
İdeoloji Yanlış Bilinç Olmayabilir 22
Gerçeklik [!] De İdeolojiktir 22
Sanat İdeolojik Gerçekliklerden Birini Temsil Eder 22
Sanatın Özerkliği: Kesin Buyrum: Şeyler Değişmelidir 22
En Eksiksiz Sanat Yapıtlarında Devrimin Zorunluğu Sanatın A Priorisidir 23
Propagandanın 'İyimserliği' İle Karşıtlık İçinde Sanatta Kötümserlik 23
Marxist Estetik Sanatın Üretim İlişkileri Tarafından Koşullandırıldığım Varsayar 23
Marxist Estetik Sanatın Evrensel Niteliklerini Açıklayabilir Mi? 23
Marx: Yunan Sanatının Çekiciliği "İnsanlığın Toplumsal Çocukluğunu"nun Açınımına Duyulan Sevinçten Gelir [?!] 24
Estetik Değerler (İyi, Güzel, Gerçek) Toplumsal Üretim İlişkilerinin Göreli Terimlerinde Anlaşılamazlar 24
Sanatın Evrenselliği Sınıfsal Görüşte Temellendirilemez 24
Sanat Sınıflar-Üstü Somut Bir Evrenseli—İnsanlığı—Öngörür 24
Eros Ve Thanatos Sınıfsızdır 24
"Türsel Varlık" Olarak İnsan [Örgensel Dünyaya Ait "Tür" İlişkisi İnsanı Bitki Ve Hayvan Türlerinden Ayırır] 25

Türün Gizilgücü Olarak Özgürlük [Özgürlük Acaba Yaşambilimsel Bir Yetkinlik Midir?] 25
Sınıfsız Toplum Tarih-Toplum İçersinde 'Örgensel' Bir Gelişim Sorunudur 25
Dayanışma İçgüdüsel Yapılara Kök Salar [İmlem: Bir Gün 'Dayanışma' Genleri De Bulunabilir, Ve Aşılanabilir: Kimler Tarafından?] 25
İçgüdülerin, İtkilerin 'Politik' Gizilgüçleri Gözardı Edilmemelidir 25
İçgüdüsel Yapı Devrimcileştirilmelidir: Bu Toplumcu (Sosyalist) Toplumun Nitel Ayrımıdır 25
Sanat Bu Nitel Ayrımı Sınıflı Toplum Evresinde Saptar 25
Sanatın Özerkliği Sanata Ekonomik Altyapının Güdümüyle Dayatıldı 25
Özerk Sanat 'Gene De' Toplumsal Etki Altındadır: Kavramsal, Dilsel, İmgesel Gerecini Toplumdan Alır 25
Ekinsel Veriler (Sanatın Toplumdan Ödünç Aldığı Dil, Kavramlar, İmgeler) Ve Elitizm Sanatın Sınıf Irasını Oluşturur 26
Sanat Uğruna Sanat [Ama Marcuse'nin Tenselciliğini Aşmak Gerekir: Güzellik Yalnızca Tensellik İle Sınırlı Değildir: Ruhsal, Öznel Güzellik] 26
Sanatsal Yabancılaşmanın Vargısı:— 26
Bunalım Bilinci: Haz Kaynakları Olarak Yozlaşma Ve Yokolma Ve Kötülüğün Güzelliği [Postmodern Nihilizme Doğru: Modern Ekinin Kendi Değerlerini Reddedişi] 27
Burjuva Sanattaki Yozlaşma Kurtuluşçu Değildir 27

II

Sanatın Üretim Sürecinden Özerkliği Onun Gizem-Yıkıcı Gücüdür [Öncüller: Üretim Süreci Gizemselleştiricidir (Aptallaştırıcıdır); Sanat Eleştirel Olduğu Sürece Sanattır] 28
Sanatın Kurgusal Dünyası Yerleşik Olgusallıktan Daha Olgusaldır (Gerçektir) 28
Sanatın Üretim Sürecinden Özerkliği Estetik Biçim Boyutudur 28
Sanatın Daha Yüksek Olgusallığı Estetik Biçemleştirme Yoluyla Tikeldeki Evrenseli Yeniden Yakalamasına Bağlıdır 28
Sanatsal Biçemleştirme Sanattaki Tarih-Üstü, Saltık, Evrensel, Sürekli Öğedir 28
Sanat Yapıtında Geçici, Göreli Olan Şey 'Lebenswelt'tir, Toplumsal/Tarihsel Varoluşun Zayıf Biçimidir 28
Sanatsal Çatışma Feodale Karşı Burjuvanın, Burjuvaya Karşı Proleterin Değil, Ama Tarihsel/Toplumsala Karşı Evrensel Duygusal/Ussal İnsanın Çatışmasıdır 29
Tarihsel/Sınıflı Toplum İlkin Doğa (Eros) Tarafından Reddedilir 29

Toplum-Ötesi (Doğal/İçgüdüsel) Boyut Burjuva Yazında Ussallaştırılır=Bastırılır=Uygarlaştırılır 30
Ama Burjuva Yazın Bile Bireyin Bu Baskıcı Ussallıkla Çatışmasına Anlatım Verir 30
Sınıf Perspektifinden Bakan Marxist Estetik Bu Çatışmayı Algılamaz 31
Bireylerin (Doğal-Ussal) Toplumla (Modern/Ekinsel-Ussal) Çatışmaları Politik Değil Ama Estetik Algıya Açıktır 31
Tarih Kurtuluş Dünyasının İmgesini Yaratmıştır [Tarih 'Özdevimli' Midir?] 31
İleri Anamalcılık Kurtuluşun Gerçek Olanaklarını Açığa Serer [Kurtuluşun Gerçek Olanağı Sonunda Meta-Üretim İlişkileri Tarafından Mı Yaratılır/Belirlenir?] 31
Özgürlüğün Özdeksel Olanakları=Uygulayımsal İlerleme=Sanatın Sonu [Özdekçi Boyutta (Ve Özdekçi Toplumda) Sanata Özsel/Özgür İşlevi Yasaklanır: Tecim (Ve Propaganda) Aracı Olur, Halksal Beğeniye (Ve Kabalığa) Uyarlanır, Çirkinleşir: Ama Bu Yalnızca Sanatı Daha Da Gerekli Ve Vazgeçilmez Kılar] 31
Sanat Tarih Ötesidir, Sınıfsal Değildir (Yineleme) 33
Proleterya 'Bundan Böyle' Evrensel İnsanlık Bilincinin Sözcüsü Değildir 33
Öyleyse Proleterya Ve Sanat Arasındaki İlişki Nasıl 'Değişir'? [Proleteryanın 'Yiten' Devrimciliği Kuramı Bu Soruları Kaçınılmaz Kılar] 33
Goldman: Sınıfsal Altyapı Yoksa Ekonomik Altyapı Ve Sanat Arasındaki Bağıntı Nasıl Kurulur? [Yanıt: Kurulmaz, Hiçbir Zaman Kurulmadığı Gibi] 33
Adorno'nun Yanıtı: Sanatın Özerkliği Aşırılık Biçimlerinde Belirir: Ödünsüz Yabancılaşma 33
Marcuse'nin Yanıtı: Sanat Her Zaman Sınıf-Üstüdür 34
Anamalcı Toplumda Sanatın Sınıfsal/Ekonomik Altyapısı Ancak 'Halk' Olabilir 34
Gerçek Sanatın Tarihsel/Toplumsal Tabanı/Altyapısı Yoktur 34
Sanat Yerleşik Düzenin Kendisini Onaylayan Halksal Bilinçten Yabancılaşmak Zorundadır 34
Sanatı (Estetik Güzelliğin Anlatımını) Halka İndirgemek Ya Da Uyarlamak Sanatı Yoketmektir 35
Halkı Sanata Uyarlamak Gerekir [Halk Kategorisini Saltık Olarak Ussal, Saltık Olarak Duyunçlu Ve Saltık Olarak Duyarlı İnsanlık Kategorisine Yükseltmek Gerekir] 35
Brecht 'Otuzlarda (Ve Her Zaman) Halk Dalkavukluğu Yaptı 35
Ve Sartre Da 35

Brecht: "Gözümüzün Önünde Döğüşen Bir Halk Var" [Bu 'Halk' Daha Sonra Neler Uğruna Döğüştü—Almanlar, Sırplar, Çinliler, Kamboçyalılar, Ruslar?] 35
Marcuse: Brecht Ancak 'Halk' Kavramını İyice Daraltırsa Aklanabilir 36
Ama Yeni Sol Proleterya Kavramını Da Yetersiz Görüp Halk Kavramını Yeğler 36
Ama Sorun Halkın Yerleşik Dizgesinden Kopma Sorunudur 36
Sanatçı Pekala 'Halkın Düşmanı' Olabilir 36
Sanat Denetleyici Olmamalıdır (Brecht'e Karşı) 36
Hedef Denetlenen Değil Ama Kurtarılan Dünyadır 37
Gerçek Bilinç Değişimi Politik Bilinç Değişiminden Daha Çoğudur 37
Bu Bilinç Politik Propaganda Yoluyla İletilemez 37
İçsellik Marxist Brecht Tarafından 'Burjuva' Öznelliği Olarak Görülür; Aslında İçsellik/Öznellik Özdekçi Burjuva Tarafından Da Yadsınır 38

III

Sanatın Evrensel İnsanlığın Kurtuluşu İle İlgisi Nedir? 40
Sanatsal/Estetik Gerçekliğin Nitel Ayrımı Nedir? 40
Sanatın Gerçekliği Toplumsal/Ekinsel Olarak Koşullu/Sınırlı Salt Bir Biçem Sorunu Değildir 40
Estetik 'Biçim' Bir Yandan Var Olanın Parçasıdır 40
Estetik Biçim Ve İçerik İlişkisi 41
Biçimin Tiranlığı: Yabancılaşma Etkisi: Biçimin İçeriğin Dolaysızlığını Reddetme Hakkı Saltıktır 41
Biçim Yanlış (Tarihsel/Ekinsel/Yanlış) Dolaysızlık Üzerinde Etkindir 41
Biçimsiz 'Sanat' Olgusallığa Karşıtlığı Yokeder 41
Estetik Biçim Uyuşumcu Olmayan Yüceltmenin, İd Ve Ego Birliğinin Taşıyıcısıdır 42
Yerleşik Olgusallık (Dolaysız İçerik) Biçem Tarafından Dönüştürülür=Eleştirilir, Yargılanır 42
Estetik Biçim Olgusallığı Yalancı Biçiminden Kurtarır 42
Mimesis/Öykünme Estetik Yabancılaşma Yoluyla Toplumsal Bilinç Yapısının Devrilişidir 43
Estetik Dönüşüm Türesizliği Suçlamaya Ve Türeyi Kutlamaya Yükselir 43
Sanat Salt Suçlamada Sonlanmaz: Kurtuluş Sözünü De Verir 44
Sanatsal Kurtuluş Güzelliktir 44
Sanat Gücü (Zor, Terör) Yadsır: Ama Yadsımasını Gerçekleştirecek Güçten Kendisi Yoksundur 44
Mutluluk, Özgürlük Sanatsal Mimesisin Ötesidirler: Mutlu Son Olgusallığın Sanatsal İmgesi Tarafından Püskürtülür 44

Karşı-Sanat (Biçimsiz/Çirkin 'Sanat') Olgusallığın Cansıkıcı, Kaba Bir Parçasıdır 46
Sanatsal Yüceltme-Çözülüşü Görüngünün (Hem Öznenin Hem De Dünyasının) Yeniden Biçimlenmesidir 47
Sanatsal Özerklik Ve Tecimselleşme 48
Sanatın Koşulsuz Özerkliği Politik Öneminin De Belirleyicisidir 48

IV

Sanat Yapıtının Dünyası Olgu-Dışıdır: Kurgusaldır 50
Sanatın Kurgusal Gerçekliği Gündelik Dünyanın Olgusallığından Daha Yüksek Bir Gerçekliktir 50
Yabancılaşmayı Gerçekleşme Sayan Gündelik Dünya Gizemsel Dünyadır [Gizemsel Olan Aptal Olan Mıdır?] 50
Sanatın Yanılsaması Şeyleri Gerçeklikleri İçinde Sunar 50
Hegel: Sanatsal Yanılsama Gerçekliğe Gündelik Yanılsamadan Daha Az Uzaktır (Not 30) 50
Sanat İnsanın Yokediciliğini/Sadizmi Katharsis Konusu Yapamaz 51
Şiddet, Zorbalık, Yokedicilik: Güzelliğin Yitişi: Lenin Ve Sanat 51
Sanat Görüşünü Olgusallığa Çeviremez [Olgusallık İdeal Estetik Belirlenim Altında Güzelleşemez!?] 52
Olumlu Sanat Yapıtları Da Olumsuzlayıcı Estetik Biçime Yetenekli Midir? 53
Estetik Biçim Katharsis Yoluyla O Denli De Olumlama Biçimidir 53

V

Marxist Estetik Güzellik İdeasını Reddeder, Çünkü— 55
Güzellik Politik Savaşın Bir Kategorisi Değildir 55
Dahası, Burjuva Düzen Güzelin İdeasını Meta Yapar 55
Ama Güzellik İdeası Bu Uyuşumcu İndirgenişi Aşıp Tarihsel İlerici Devime Katılır: Nasıl? 55
Güzellik Erotik Haz İlkesine Bağlıdır: Baskıcı Olgusallık İlkesini Reddeder 55
Sanat Yapıtı Ölüm Ve Yokediciliğe Karşı Kurtarıcı Yaşam İstencine Seslenir 55
Gene De Güzellik Politik Olarak Yansız Görünür: Faşist Şenlik Güzel Olabilir 55
Ama Bu Aldatıcı Görsel Dolaysızlık Aşılabilir— 55
Yazınsal Sanat Yapıtı Sözcüklerin [Kavramsal] Gücüyle Dolaysız Biçimin Aldatıcılığını Gösterebilir 55
Güzel Duyusallık Politik Güçtür: Küçük-Burjuva Püritan Tepkiye Yol Açar 57
Sanatsal Mimesis Geçmiş Güzelliğin Anısı İle İlgilenir 58

Dizin

Adorno, T. 22, 33, 54, 58
alt-üstyapı kavramı 16
Altmışların devimi 35
anlatımcılık 42
ansal ve bedensel emek 31
Antigone 28
Apollon 32
arı insanlık 52
aşkınlık 24

Balzac 10, 30
Baudelaire 11, 27; gizli bir ajan 27
Beckett 11, 44, 57
Beethoven 51
Benjamin, Walter 27, 48
biçemleştirme 42
biçim: tiranlığı 41; yabancılaştırıcı 20; yokedilmesi 42
bilinç değişimi 37
bilinçaltı 16
bilişsel *mimesis* 55
birey 39
bireylerin iç tarihleri 17
birincil itkiler 25
Blake, William 10
Brecht 10, 29, 35s, 41, 43, 56; didaktik oyunları 11
Bredekamp, Horst 57
bunalım bilinci (*Krisenbewusstsein*) 27
burjuva ahlakı 21
burjuva estetik 45
burjuva toplum 17
Büchner 11, 23, 57

Clean, Paul 56
Comédie humaine 30

dayanışma ve ortaklık temelleri 25
devrimci sanat 55
devrimin zorunluğu sanatta *a priori* 23
Dionisos 32
Dostoyevski 29

edimleme ilkesi 17
Egmont 30
ego cogito 16
eleştirel *mimesis* 43
elitizm 36, 48
Engels 16
Eros 21, 55
Eros ve Thanatos 24, 27, 29, 43, 59
estetik biçim 19; ve özerklik ve gerçeklik 20; sanatın "verili olan" karşısındaki özerkliğini oluşturur 19; yadsınması 47s
estetik dönüşüm 19
estetik özerkliğin sınırlanışı 40
estetik yüceltme 19, 42; ve reddedilişi 46
evrensel sınıf, Marx'ta 24
eytişimsel özdekçilik 33

faşizm 55s
Faust 53, 57
felsefe 22
Figaro 44

Galotti, Emilia 30
gerçekçi roman 42
gerçekçilik 16
gerçeküstücülük 38
Goethe 10, 30, 52
Goldmann, Lucien 22, 33
görsel sunuşun doğrudanlığı 55
Grass, Günter 10, 56
güzel 55; belirişi 24; ideası "burjuva" estetiğinin özeksel kategorisi 55; kendisi kurtuluş imgeleri arasına düşer 56

halk 34s
Halkın Düşmanı 36
Hamlet 28
Hauptmann, Gerhart 28
haz ilkesi 55
hubris 52
Hugo, Victor 29

Ibsen 45

içgüdüsel yapının devrimcileştirilmesi 25
içsellik 38; ve öznellik 39
ideoloji 16, 22
ileri anamalcılık 31
imgeler olgusalın yanları olurlar 32
indirgemeci bilinç kavramı 17
insanlık (*Menschlichkeit*) 24
Iphigenia 28, 44, 52
iyi, güzel ve gerçek 24
iyilik 44

Kafka 11, 44, 57
karşı-bilinç 19
karşı-ekin 48
karşı-sanat 46s
katharsis 20, 51, 53
kathartik mimesis 56

kesin buyrum 22, 52
kötülük 44
Kral Oedipus 29
Kurtarıcı öznellik 17

Lebenswelt 29
Lenin 51
Lessing 30s

Mallarmé 26
Märten, Lu 22
Marx 24
Marx ve Engels 16, 21
Marxist estetik 31, 55; temel anlayışı (=sanatı ideoloji olarak alması) 15; kendisinin şeyleşmesi 22; savları 15
Marxist kuram 61; belirlenimci bileşeni 17
Mimesis 42s, 58; bilişsel 55; eleştirel 43; *kathartik* 56
mutlu son 45

Nietzsche 34
nitel ayrım 25

olgusallık ilkesi 20, 55
ortodoksluk 9

ödünsüz yabancılaşma 33
özerk sanat 58
özgürlüğün köktenci olanakları 31
öznellik 17; bir "burjuva kavram" olarak 17

pazara uyarlanmış bir yazın 48
Poe 27
politik bilinç 37
politik Eros 56
pop sanat 34
pornografi 40
proleterya 15, 24, 33; '*Weltanschauung*'u 21
propaganda 23, 37
Proust 27, 44

Racine 29
Restorasyon Komedisi 10
Rifenstahl, Leni 55
Rimbaud 10s

sanat: bilişsel bir işlev yerine getirir 20; bilişsel içeriği ve işlevi 45; eleştirel işlevi 19; gerçekliği 20, 40; ideoloji olarak bilişsel işlevi 22; ilerici ırası için ölçütler 26; iletilen ekinsel gerece bağımlı 40; özerkliği 25, 33s; sınıf ırası 26; sonu 31s; tarih-ötesi tözü 10; tecimselleşmiş kitle ekinine bozulması 48; ve kitle tabanı 34; ve köktenci kılgı 61; ve kötümserlik 23; ve ölüm 58; ve ütopya 62; zaman ile paradoksal ilişkisi 58
sanat olarak sanat 15
sanat uğruna sanat 26
Sartre 35, 56
Savonarola 58
Schiller 10, 30
Shakespeare 10, 29
sınıf savaşımı 29
sınıflı toplum 29
sınıfsız toplumun öznel temeli 25
Stendhal 29, 44
Strindberg 54
Sturm und Drang 30

şans 29

tarih 31
tarihsel özdekçilik 16
toplum-ötesi boyut 30
toplumculuk 61
toplumsal iş bölümü 27
Tristan 58
türsel varlık 25

ussal özne olarak özne 16
uzlaştırıcı *katharsis* 57

Valéry 27
Warhol 47
Weiss, Peter 46
Werther 30

yabancılaşma 20, 24, 26
yabancılaşma etkisi 42
yabancılaştırıcı biçim 20
yanlış bilinç 22
yanılsama (*Schein*) 50
Yaşam İçgüdüleri 21
yazgı 29
Yeni Sol 36
yozlaşmış sanat 15
Yunan trajedisi 24
yüceltme çözülüşü 19; uyuşumcu olmayan 42; bkz. estetik Y.

ESTETİK BOYUT

Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru

Herbert Marcuse

"Sanatın evrenselliği tikel bir sınıfın dünyasında ve dünya görüşünde temellendirilemez, çünkü sanat somut bir evrenseli, insanlığı (*Menschlichkeit*) öngörür ki, hiçbir tikel sınıf, giderek proletarya, Marx'ın 'evrensel sınıfı' bile ona katılamaz. Sevinç ve üzüntünün, kutlama ve umutsuzluğun, Eros ve Thanatos'un acımasızca içiçe geçişleri sınıf savaşımının sorunlarına çözündürülemez."

Tek-Boyutlu İnsan ve *Eros ve Uygarlık* başlıklı kitaplarıyla tanınan Herbert Marcuse (1896-1979) Frankfurt Okulu'nun kurucuları arasındaydı. Üniversiteyi "toplumda özgür konuşmanın ve gerçek eleştirel düşünmenin bir vahası" olarak görmekten vaz geçmeyen Marcuse'nin üstlendiği son görev Kaliforniya Üniversitesinde, San Diego, felsefe profesörlüğü oldu.



İDEA 48 FELSEFE
ISBN 975 397 054 4

idea