sanathayat37

estetik ve politika

Realizm-Modernizm Çatışması

Theodor W. Adorno
Georg Lukács
Ernst Bloch
Walter Benjamin
Bertolt Brecht

Fredric Jameson'ın sonsözüyle

iletişim

ESTETİK VE POLİTİKA
Realizm-Modernizm Çatışması
Theodor W. Adorno, Georg Lukács
Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht

ERNST BLOCH - GEORG LUKÁCS - BERTOLT BRECHT
WALTER BENJAMIN - THEODOR ADORNO

Estetik ve Politika

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Halk Cephesi, gerçek bir popüler edebiyat için çabalamak anlamına gelir; insanın, kendi halkının hayatının her yönüyle çokyönlü bir ilişki kurması demektir. Halkın hayatından çıkabilecek, ve ilerici güçleri yeni, politik açıdan etkili faaliyete sevk edebilecek ilke ve şiarları bulmak demektir. Gerek politika gerek sanat alanında ilerlemenin ve demokrasinin önündeki en ağır engelleri emperyalizm çağı yaratmış olduğuna göre, bu dönemin –politik, kültürel ve sanatsal– dekadan tezahürlerine dair keskin bir analiz, gerçek anlamda popüler kültüre ulaşmak için elzemdir. Realizme karşı bilerek veya bilmeyerek yürütülen saldırı harekâtı, ve bunun sonucunda edebiyat ve sanatta yaşanan fukaralık ve yalıtılmışlık, sanat alanındaki dekadansın en önemli tezahürlerindendir.

Georg LUKÁCS

Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır – bu barbarlıktan en çok çeken halk. Yalnızca halktan bir şeyler bekleyebiliriz. Demek ki, halka dönme, onun dilini konuşma zorunluluğu ortada. Dolayısıyla, "popüler sanat" ve "realizm" terimleri bizim doğal müttefiklerimiz. Edebiyatta hayatın aslına sadık imgeler bulmak halkın, geniş emekçi kitlelerinin yararınadır; işin aslı, hayatın aslına sadık imgeler, yalnızca ve yalnızca halka, geniş emekçi kitlelerine hizmet eder.

Bertolt BRECHT

Sanat eserleri, edebiyat da dahil, katıksız birer yapıntı, birer ürün olarak, dahil olmaktan kaçındıkları pratiğe yönelik birer talimattırlar: olması gerektiği gibi yaşanan hayatın üretimi.

Theodor ADORNO

Gerçekliğe isyan eden sanat eserleri de, tinsel yaratımları reddedip püskürten o gerçekliğin güçlerine tabidir. Sanat eserinin hiçbir somut içeriği, hiçbir biçimsel kategorisi yoktur ki, kurtulmaya çalıştığı ampirik gerçekliğin içinde hayat bulmuş olmasın.

Theodor ADORNO

ERNST BLOCH - GEORG LUKÁCS
BERTOLT BRECHT - WALTER BENJAMIN
THEODOR ADORNO

Estetik ve Politika

REALİZM-MODERNİZM ÇATIŞMASI

Aesthetics and Politics

ÇEVİRENLER
Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy

iletişim

Aesthetics and Politics
© NLB 1977, © Verso 2007

İletişim Yayınları 2379 • sanat**hayat** dizisi 37
ISBN-13: 978-975-05-2092-1
© 2016 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2016, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen

BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu, 2. Matbaacılar Sitesi, B Blok, 6. Kat, No: 4NB 7-9-11
Topkapı, 34010, İstanbul, Tel: 212.613 38 46

CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

İngilizce Baskı İçin Yayıncının Notu 7

Türkçe Baskı İçin Yayıncının Notu 9

Sunuş I 11

Ekspresyonizm Tartışması
ERNST BLOCH 23

Realizmin Akıbeti
GEORG LUKÁCS 41

Sunuş II 87

Georg Lukács'a Karşı
BERTOLT BRECHT 99

- **Georg Lukács'ın Denemeleri** 99
- **Realizm Teorisinin Formalist Karakteri Üzerine** 101
- **Bir Makale Üzerine Notlar** 110
- **Popülerlik ve Realizm** 116

Brecht'le Sohbetler
WALTER BENJAMIN 127

Sunuş III 149

Walter Benjamin'e Mektuplar
THEODOR ADORNO 163

Adorno'ya Cevap
WALTER BENJAMIN 199

Sunuş IV 211

Zoraki Uzlaşma
Lukács'ın *Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı* Kitabı Üzerine
THEODOR ADORNO 223

Angajman
THEODOR ADORNO 261

Sonuç Niyetine Düşünceler
FREDRIC JAMESON 291

Dizin 317

İNGİLİZCE BASKI İÇİN YAYINCININ NOTU

Bu kitapta biraraya getirilen metinler, birbiriyle ilişkilerindeki bütünlük gözetilerek seçildi. Kısa sunuş yazıları, fikir teatilerine ışık tutacak biyografik ve kültürel arka planı ortaya koyuyor. Bu yazılar, Rodney Livingstone, Perry Anderson ve Francis Mulhern tarafından kaleme alındı. "Ekspresyonizm Tartışması", "Realizmin Akıbeti" ve "Zoraki Uzlaşma" başlıklı metinleri Rodney Livingstone; "Georg Lukács'a Karşı" metnini Stuart Hood; "Brecht'le Sohbetler"i Anya Bostock; "Walter Benjamin'e Mektuplar" ve "Adorno'ya Cevap" başlıklı mektupları Harry Zohn; "Angajman" makalesini Francis McDonagh İngilizceye çevirdi. İngilizce çevirilerin editörlüğünü Ronald Taylor üstlendi. Fredric Jameson'ın makalesi, metinlerdeki tartışmaların günümüze yansımalarını ortaya koyan bir sonuç yazısı mahiyeti taşıyor.

TÜRKÇE BASKI İÇİN YAYINCININ NOTU

Bu kitaptaki metinlerin ilk yayınlandıkları kaynak ve künye bilgileri şöyledir: Ernst Bloch, "Diskussionen über Expressionismus" (Ekspresyonizm Tartışması), ilk yayınlandığı yer: *Das Wort* 1938; yeniden basım: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt 1962, ©Suhrkamp Verlag; Georg Lukács, "Es geht um den realismus" (Realizmin Akıbeti), ilk yayınlandığı yer: *Das Wort* 1938, yeniden basım: *Probleme des Realismus*, Neuwied 1971, ©Artisjus, Dr. Hazai Kinga'nın izniyle yayınlanmıştır; Bertolt Brecht, "Gegen Georg Lukács" (Georg Lukács'a Karşı), ilk yayınlandığı yer: *Schriften zur Kunst und Literatur*, Frankfurt 1967, tüm haklar Suhrkamp Verlag aracılığıyla alınmıştır, Kaldıraç Yayınevi'ne metni yayınlamamıza izin verdikleri için teşekkürler; Walter Benjamin, "Gesprāche mit Brecht" (Brecht"le Sohbetler), ilk yayınlandığı yer: *Versuche über Brecht*, Frankfurt 1966; Theodor Adorno, "Walter Benjamin'e Mektuplar", *Über Walter Benjamin* içinde, Frankfurt 1970, ©Suhrkamp Verlag; Walter Benjamin "Adorno'ya Cevap", *Briefe II* içinde, Frankfurt 1966, ©Suhrkamp; Theodor Adorno, "Erpresste Versöh-

nung. Zu Georg Lukács: 'Wider den missverstandenen Realismus'" (Zoraki Uzlaşma: Georg Lukács'ın *Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı* Kitabı Üzerine) ve "Engagement" (Angajman), *Noten zur Literatur II* ve *III* içinde, Frankfurt 1961 ve 1965, © Suhrkamp Verlag; Fredric Jameson "Reflections in Conclusion" (Sonuç Niyetine Düşünceler) ©NLB 1977. *Aesthetics and Politics* derlemesinin ilk basımı ©NLB 1977. Bu kitapta temel alınan baskı ©Verso 2007

"Georg Lukács'a Karşı" ve "Brecht'le Sohbetler" başlıklı metinler sırasıyla Taciser Belge ve Bülent Aksoy tarafından çevrilmiştir; her iki çeviri de ilk defa *Birikim* dergisinin Eylül 1975 tarihli 7. sayısında yayınlanmış, bu derleme için çevirmenleri tarafından yeniden gözden geçirilerek gerekli değişiklikler yapılmıştır. Geri kalan makaleler Elçin Gen tarafından çevrilmiştir. Metinlerdeki editör notları, İngilizce baskıyı yayına hazırlayanlara aittir; yazarların ve Türkçeye çevirenlerin notları ayrıca belirtilmiştir.

Sunuş
I

Ernst Bloch ile Georg Lukács arasında 1938'de ekspresyonizm konusunda yaşanan anlaşmazlık, modern Alman yazınının en aydınlatıcı hadiselerinden biri olmuştur. Tartışmanın hâlâ yankı uyandırmasında, iki başkahramanın düşünsel gelişiminin ve politik güzergâhının bu noktada kesişmiş olmasının da payı vardır. Lukács'ın hayatı ve temel metinleri Anglo-Sakson dünyasında biliniyor; ama yakın arkadaşı ve yaşıtı Bloch için aynı şeyi söylemek mümkün değil. 1885'te Renanya eyaletinin Ludwigshafen kentinde doğan Bloch, Bavyera'nın Würzburg ve Münih kentlerinde okumuştur; babası demiryolu işletmesinde memurdur. Kısa süre içinde çeşitli konularda yeteneği olduğu görülür; felsefe, fizik ve müzik eğitimi alır. Lukács'la, daha yirmili yaşlarının başındayken, Georg Simmel'in Berlin'deki bir seminerinde tanışır, daha sonra Budapeşte'ye gittiğinde buluşurlar. Ancak iki düşünür arasındaki derin felsefi yakınlık, 1912'den 1914 yılına kadar Heidelberg'de kaldıkları günlerde başlar. İlerleyen yıllarda izledikleri güzergâhlar düşünüldüğünde, Lukács'ı ciddi bir Hegel incelemesine sevk edenin Bloch ol-

ması, buna karşılık Bloch'u Hıristiyan gizemciliğine, özellikle de Kierkegaard ve Dostoyevski'nin eserlerine yönlendirenin Lukács olması paradoksaldır.[1] Devrim arifesindeki Rusya, o dönem Heidelberg'deki Max Weber çevresinin diğer mensupları gibi bu iki adamın da ilgi odağı olur. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla aralarındaki ilk görüş ayrılığı ortaya çıkar: Lukács, Bloch'un anlam veremediği bir tutumla, orduya katılmak üzere Macaristan'a döner; radikal bir savaş karşıtı tutum sergileyen Bloch ise, İsviçre'ye gider ve devrimci yenilgiciliği benimser. Ancak, bu görüş ayrılığı dostluklarına halel getirmemiş olsa gerek ki, dört yıl sonra Lukács, Bloch'a estetik üzerine bir kitabın müzikle ilgili bölümlerini yazmasını teklif edebilmiştir. Keza, Bloch'un ilk önemli çalışması olan, dinî-kıyametçi ve ön-sosyalist fikirleri dağınık bir sentezle birleştirdiği *Der Geist der Utopie* [Ütopyanın Ruhu, 1918] kitabında, dostuna yönelik sayısız övgü vardır.

Savaştan sonra Lukács Macar Komünist Partisi'ne katılır, Komün için savaşır; sürgünde geçirdiği 1920'ler boyunca Üçüncü Enternasyonal'de parti örgütçüsü ve Marksist kuramcı olarak çalışır. Bloch ise Almanya'da Komünist Parti'ye girmez, kadrolu bir militandansa aykırı bir sempatizan olmayı seçer – asla vazgeçmeyeceği bir devrimci romantizmin öncüsü olur. Zaten Bloch, Weimar dönemi deneysel ve ezoterik edebiyat çevrelerine çok daha yakın olmuştur.[2] İki düşünürün felsefi güzergâhları bundan böyle iyiden iyiye ayrılmaya başlar: Lukács, Hegel'in geç dönem eserlerindeki realizmi yere göğe koyamazken, Bloch, Schopenhauer'in bu-

1 Bloch ile Lukács'ın ilişkisinin ilk yılları için bkz. Michael Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels revolutionaires* (Paris, 1977) s. 292-300 – e.n.

2 Örneğin, Walter Benjamin'le arkadaştı. Lukács'ın Viyana'da saklandığı sırada, Benjamin aracılığıyla Lukács'a haber göndermiştir. 1920'lerin sonlarında Benjamin'le birlikte uyuşturucu kullanmışlar, yaşadıkları deneyimi birlikte tartışmışlardır; bu da o zamanın tipik maceralarından sayılır – e.n

na yönelik irrasyonalist tepkisini savunur. Nazilerin iktidarı ele geçirmesi üzerine ikisi de Almanya'yı terk etmek zorunda kalır. Bloch Prag'a, Lukács Moskova'ya gider. Faşizmin zaferi karşısındaki tepkilerinin de, kısa bir süre sonra, öne çıkardıkları noktalar bakımından taban tabana zıt olduğu görülecektir. Bloch'un 1934 yılında sürgündeyken yayınlanan *Erbschaft dieser Zeit* [Bu Çağın Mirası] kitabı, 1920'ler Almanya'sının kültür ortamı ve gündelik hayatıyla ilgili veciz düşüncelerden ve kesitlerden oluşur. Temel derdi, Alman küçük burjuvazisinin başkaldırısında daha sonra faşizmin zaptedeceği gerçek isyan unsurlarını –bütün akıldışı görünümlerine rağmen– anlamaya çalışmaktır. Bloch'a göre, bu unsurları açığa çıkarıp, yoksullaştırılmış küçük burjuva kitlelerini işçi sınıfı saflarına çekmek, Almanya'da devrimin gerçekleştirilmesi açısından, Rusya'da köylülerin kazanılması kadar önemli bir iştir. Lukács ise, 1931'den itibaren, yani Komintern'de Üçüncü Dönem'e özgü sekter yaklaşımların en yoğun olduğu yıllarda, Halk Cephesi dönemi kültür politikalarının habercisi olan bir edebiyat anlayışı geliştirir. Bu anlayışın temel şiarları, Aydınlanma'nın klasik mirasına hürmet, bu mirasa bulaşan her türlü irrasyonalist öğenin reddi, edebiyattaki modernist eğilimlerin irrasyonalizme havale edilmesi, ve irrasyonalizmin faşizmle özdeşleştirilmesidir. Nazi diktatörlüğünün tam anlamıyla tesisinden sonra Lukács'ın yazdığı ilk önemli makale, Ocak 1934'te *Internationale Literatur*'da yayınlanan, Alman kültürü içerisindeki ekspresyonizm olgusunu sert bir dille eleştirdiği yazı olacaktır.

Lukács bu yazıda, giderek bir rantiye toplumuna dönüşen Wilhelm Almanyası'nın, ideoloji ile ekonomi ve siyaset arasındaki bağlantıları görünmez kılan, emperyalist toplumu bir bütün olarak kavramayı veya eleştirmeyi engelleyen felsefe akımlarının (neo-Kantçılık, Machçılık, vitalizm) hâki-

miyeti altında olduğunu savunur. Ona göre, ekspresyonizm de bu perdelemenin edebiyattaki yansıması olmuştur. Ekspresyonizmin "yaratıcı yöntemi", üsluplaştırma ve soyutlama yoluyla özleri aramaya dayanır. Gerçekliğin özünü aradıkları iddiasında olan ekspresyonistler, kelimeleri, işaret etmek için değil sadece "dışavurmak için" kullandıklarından, tekbencilik sınırlarına varan bir öznelcilikle, kendi tutkularını dizgininden boşaltmaktan başka bir şey yapmamışlardır aslında. Siyaseten bakıldığında, savaşa karşı çıkmışlardır; ama başka konulardaki kafa karışıklıkları, Bağımsız Sosyalistlerin (USPD) siyasi ideolojisinin kültürel muadili gibidir. Burjuvalara karşı genel bir düşmanlığı dile getirseler de, burjuva yozluklarını belirli bir sınıf çerçevesine oturtmayı başaramamışlardır. Öyle ki, işçilerde kapitalist belirtiler tespit edebilmiş, burjuvalar ile burjuva olmayanlar arasında, salt sınıf mücadelesinin ötesinde "ezeli ebedi" bir çatışma olduğundan söz edebilmişlerdir. Burjuvazi dışı kesimleri, ülke yönetimini ele alması gereken bir elit olarak görmüşlerdir ki bu yanılgıları sonunda faşizme varmıştır.

İşte, Bloch ile Lukács arasındaki tartışmanın arka planını, Nazilerin zaferinden hemen sonra yazdıkları, birbirine taban tabana zıt görüşleri temsil eden bu metinler oluşturuyor. 1935'te Komintern, Halk Cephesi stratejisine geçer. Temmuz'da, Paris'te toplanan Kültürün Savunulması İçin Uluslararası Yazarlar Kongresi, anti-faşist yazar ve eleştirmenlerin biraraya geleceği bir zemin oluşturmak amacıyla sürgünde Almanca bir edebiyat dergisi yayınlama kararı alır. Görüş çeşitliliğini yansıtmak üzere üç editör seçilir: Parti'yle resmî bağı olmayan bir Marksist olarak Bertolt Brecht, Alman Komünist Partisi'nden Willi Bredel, ve SSCB hayranı bir burjuva olan Leon Feuchtwanger. Dergi Moskova'da yayınlandığı ve bu üç yazarın hiçbiri uzun süre orada bulunamadığı için, dergiye katkıları da, yayın kararları üzerindeki

etkileri de önemli ölçüde değişiklik gösterir. Feuchtwanger azimle çalışırken, Brecht daha isteksiz davranmış, dergiye katkısını büyük ölçüde şiirleriyle ve oyunlarından kesitlerle sınırlı tutmuştur. Bredel ise, altı ay Moskova'da kaldıktan sonra İspanya İç Savaşı'na katılmaya gider. Dolayısıyla dergi yönetimi, fiilen, Piscator'un tiyatrosunda çalışmış oyuncu ve gazeteci Fritz Erpenbeck'e kalır. Onun görüşleri de, anahatları bakımından Lukács'ınkilerle örtüşmektedir.

Lukács'ın başta kuşkuyla karşılanan görüşleri zamanla rağbet görmeye başlamıştır, nitekim 1937 yılına gelindiğinde, yani Komintern'in Yedinci Dünya Kongresi'nden iki yıl sonra, *Das Wort*'ta Alman ekspresyonizmine karşı sistemli bir saldırı başlar. Bu saldırının ilk işaretini Alfred Kurella[3] verir – Lukács'ın tilmizlerinden Kurella, sonradan Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde önemli bir konuma yükselecektir. Kurella, Lukács'ın üç sene önce yayınlanan yazısından bariz izler taşıyan metninde, ekspresyonizmin mirasını kıyasıya eleştirir. Bu yazı, dergiye yığınla cevabın gönderilmesine sebep olur, ama bunlardan sadece bazıları yayınlanabilir. Yayınlananlar arasında, Wangenheim, Leschnitzer ve en önemlisi Herwarth Walden gibi eski ekspresyonistlerin cevapları vardır – Walden, *Der Sturm*'un (1910-1932) editörü olarak hem ekspresyonistlere hem de kübizm gibi yurtdışı akımlara ait eserlerin tanıtılmasında kilit rol oynamıştır. *Das Wort*'ta ayrıca, Brecht'in arkadaşlarından Hanns Eisler'in cevabı, Béla Balázs'ın da aralarında bulunduğu modernizm savunucularının makaleleri yayınlanır. Ama en sert cevap Bloch'tan gelir. Bloch, Kurella'yı pek muhatap bile almadan, dosdoğru, ekspresyonizmle ilgili tartışmayı başlatan Lukács'a cevap yazar. Lukács'ı uzun bir metinle tartışmaya katılmaya sevk eden de, Bloch'un bu makalesi olacaktır.

3 Alfred Kurella yazılarını "Ziegler" mahlasıyla yayınladığından tartışmalarda Ziegler diye geçiyor – ç.n.

Peki ekspresyonizm, sürgündeki Alman düşünürleri arasında neden bu kadar hararetli bir tartışmaya sebep olmuştur? Ekspresyonizm akımı 1906 civarında filizlenmeye başlayıp 1920'lerin başına kadar sürmüştür. Birbirleriyle girift ilişkiler içinde olan küçük gruplardan oluşan akım, görsel sanat, müzik ve edebiyat alanlarını kapsamıştır. Köprü [*Die Brücke*] ve Mavi Süvari [*Der Blaue Reiter*] gibi gruplar esasen savaş öncesi döneme aittir, gerçi bunlara mensup bazı sanatçılar 1930'lara kadar çalışmalarını sürdürür. Ancak akımın önde gelen şairlerinin çoğu savaş sırasında, hatta savaştan önce ölmüş (Heym, Stadler, Trakl, Stramm), ya da ekspresyonizmden vazgeçmiştir (Werfel, Benn, Döblin). Ekspresyonizmin son önemli ürünleri, geride bırakılan dönemin şiirlerini biraraya getiren *İnsanlığın Şafağı* (1920) derlemesi ile, Toller ve Kaiser'in oyunlarıdır. Alışıldık ekspresyonizm tanımının sınırlarını biraz genişletecek olursak, Karl Kraus'un *İnsanlığın Son Günleri* kitabı ile Bertolt Brecht'in ilk eserleri de ekspresyonist sayılabilir. Hareketin sona ermesinde etkili olan bir dizi olay yaşanmıştır. Bunlardan biri, ekspresyonistlerin önce müjdeleyip sonradan karşı çıktıkları, bitmesiyle birlikte onların da sonunu getiren Birinci Dünya Savaşı'dır. Milletler Cemiyeti çatısı altında yeni bir insanlığın doğacağını hayal eden ekspresyonistler, bu hayalleri hüsranla sonuçlandığında derin bir umutsuzluk yaşamıştır. Ayrıca, dadacılık ve sürrealizm gibi daha "radikal" akımlar ekspresyonizmi tahtından etmiş; Almanya'da yeni nesnelciliğin (*Neue Sachlichkeit*) karşı-devrimci zihniyeti ve kinik "realizm"i ekspresyonistlerin idealizminin safdilane bir teatrallik gibi görünmesine sebep olmuştur. Nihayet, Nazilerin iktidarı ele geçirmesi, akımın hayatta kalan üyelerini ya sessizliğe, ya sürgüne ya da hapse mahkûm etmiştir. Fakat, böylesi bir çöküşle miadını doldurmasına rağmen ekspresyonizm, tartışmasız biçimde, modern sanatın ilk Al-

man versiyonunu temsil etmesiyle hafızalarda yer etmiştir. Bu nedenle, Bloch (ve yandaşları) ile Lukács (ve yandaşları) arasında ekspresyonizmin akıbeti üzerine yaşanan tartışma, özü itibariyle, modernizmin genelinin tarihsel anlamı üzerine bir tartışmadır. Bloch ekspresyonizmi savunduğu ilk yazısına, Lukács'ın başta resim alanındakiler olmak üzere bu akım içerisinde üretilen eserleri bilmediğini öne sürerek başlar; ekspresyonizmin en kalıcı başarıları resimde gerçekleştirilmişken (Franz Marc, Bloch'un yıllardır hayranlık duyduğu bir ressamdır),[4] Lukács estetiği tam da bu alanda zayıf kalır. Bloch, ekspresyonizmin meşruiyetini savunarak devam eder yazısına: İdeolojik açıdan bakıldığında, ekspresyonizmin haklı bir tutum alarak emperyalist savaşa karşı çıktığını belirtir; sanatsal açıdan bakıldığında da, burjuvazinin kültür evreninin dağıldığı, buna karşılık devrimci proletarya kültürünün hâlâ olgunlaşmadığı bir geçiş döneminde yaşanan krizlere tepki olarak ortaya çıktığını savunur. Son olarak, ekspresyonizmi, sürekli yöneltilen elitizm ve kültürel nihilizm suçlamalarından aklamaya çalışır: Barındırdığı örtük hümanizmi vurgular ve mensuplarının popüler-geleneksel sanat ve dekorasyon formlarına gösterdiği ilginin altını çizer. Lukács bu cevap karşısında hiç istifini bozmaz. Bloch'un çağdaş toplum hayatının parçalı niteliğiyle ilgili düşüncelerine cevaben, kapitalizmin birleşik bir bütün oluşturduğunu, üstelik Bloch'u parçalılıktan dem vurmaya iten kriz anlarında bu bütünlüğün daha da görünür olduğunu söyler. Ekspresyonist sanata damgasını vuran öznelcilik, akımın bu temel gerçeği inkâr etmesine ve her tür meşru sanatın hedefi olan gerçekliği sadık biçimde temsil etme ilkesini reddetmesine yol açmıştır. Dahası, diye devam eder

4 Bloch, sonradan, 1916'daki *Mavi Süvari* sergisinde duyduğu heyecanı Lukács'la paylaştığında, serginin "sinir krizi geçiren bir çingenenin" iç dökmelerine benzediği cevabını aldığını anlatır – e.n.

Lukács, sanatta "popülerlik", ekspresyonistlerin kendilerine has heveslerinden çok daha fazlasını içerir. Gerçek anlamda popüler sanat, toplumun en ilerici deneyimlerini olumlamasıyla ve "halk"ın hakikaten anlayabildiği bir estetik form olan realizmle yakın bağıyla ayırt edilecektir.

Bloch'un, muarızının eleştiri yöntemi hakkında söylediklerine katılmayacak pek kimse çıkmayacaktır. Lukács'ın bildik yöntemi, ele alınan eserlerin ideolojik temelini oluşturduğunu düşündüğü unsurlar üzerinden bir ideal-tip inşa etmeye dayanır; daha sonra bu eserleri topluca, kendi politik-ideolojik tutumu ışığında yargılar. Bu yöntem, çoğunlukla beş benzemez öğenin aynı çatı altına sokulmasına, vahim indirgemelere, tek tek eserleri incelemeye geçtiği zamanlarda da düpedüz körlüğe yol açar – Lukács'la olan dostluğundan ötürü daha sakınımlı davranmış olması muhtemel Bloch'tan farklı olarak, böyle bir baskı hissetmeyen Adorno daha sonra tüm bunları açıklıkla gösterecektir. Bu yöntem farkı salt teknik bir mesele değildir. Lukács'a göre edebiyat tarihi düzenli ve teksesli bir geçmiş oluşturmuştur; bu geçmişin anlamı ve değeri, onu belirleyen daha geniş tarih tarafından belirlendiği için sabittir; geçmişin "ilerici" dönemleri üzerinden bugüne aktarılan gelenek, edebi mirasçıların her koşulda sahip çıkması gereken, elden çıkarılamayacak bir birikim, bağlı kalınması gereken bir dizi normdur. Oysa Bloch'a göre edebiyat tarihi *Erbe*'dir, içindeki hiçbir şeyin sadece veya tam anlamıyla "geçmiş" olmadığı bir kaynaktır, bir kaideler sisteminden ziyade bir olanaklar toplamıdır. Dolayısıyla hiçbir eser, sırf ideolojik mübadele değerinden ötürü bir başkasının yerini alamaz, veya şu ya da bu estetik kanondan saptı diye büsbütün bir kenara atılamaz. Bu tür saiklere dayanan bir eleştirinin odak noktası, tek tek sanat eserleri olacaktır haliyle, bu da Lukács tarzı eleştiriyi dile düşüren kör noktadır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Lukács'ın yön-

temi, aynı zamanda eserlerinin bütününün ve genel hedeflerinin bir parçasıdır; Lukács'ın eserleri, çağdaşı olan hiçbir *œuvre*'un boy ölçüşemeyeceği sistemli bir nesir tarihinin unsurlarını ortaya koymuş ve ideoloji ile edebiyat formu arasındaki ilişkiyi her adımda gösteren bir değerlendirme sunmuştur. Bloch'a cevabıyla aynı tarihlerde kaleme aldığı *Tarihî Roman* kitabı belki de bunun en etkili örneğidir.

Tartışmanın kilit noktası –ekspresyonist sanat ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki– kolay kolay karara bağlanabilecek bir konu değildir. Bloch, ekspresyonizm savunusunda Lukács'ın eleştirisindeki estetik öncüllerle doğrudan hesaplaşmaktan kaçınır. Lukács, sanatın asıl işlevinin, başta kavramsal bildirimler olmak üzere dış kaynaklı her türlü malzemenin dışarda tutulduğu organik ve somut eserlerde gerçekliği tasvir etmek olduğunu savunur; Bloch ise, muarızının bu varsayımını es geçerek, ekspresyonizmin temelinde yatan deneyimin tarihsel hakikati üzerinde durmayı tercih eder. Bu durumda Lukács'ın, parçalılık algısının öznel bir izlenim olduğunu, nesnel temelden yoksun olduğunu hatırlatması zor olmaz; buradan hareketle de, toplumsal bütünün niteliğini tipik biçimde yanlış tasvir eden bir sanat olarak ekspresyonizmin hükümsüz olduğu sonucuna varır. Bloch'un manevrası, hem Lukács'ın hem de kendisinin dikkatini başka tarafa çekerek, aralarındaki tartışmanın en can alıcı meselelerini es geçmelerine sebep olur. Bloch'un savunusunun "izlenimci" niteliğinden yola çıkarak toplumsal bütünün "birliği" üzerinde duran Lukács, bu toplumsal bütünün başat özelliğini –içerdiği indirgenemez *çelişki*yi– kaydetmeyi ihmal eder. Bu yüzden, çelişkinin sanatsal temsiliyle ilgili sorunları tartışma fırsatı da kaçırılmış olur – Bloch'un montajla ilgili değinilerinde eksik olan bu bağlam, Lukács'ın realist estetiğinde de çözümsüz bir düğüm olarak kalacaktır.

Tartışmaların yaşandığı politik-kültürel ortama Halk Cephesi damgasını vurmuştur. Hatta bu tartışmanın, cepheci kültür tartışmalarının doruk noktasını temsil ettiği söylenebilir. Ama her iki makalenin de en zayıf noktasının bu olduğunu kaydetmek lazım. Lukács, ekspresyonizmin popüler sanatlardan esinlendiği örnekleri sayıp döken Bloch'un seçimlerinin keyfî olduğuna dikkat çekip, modernizmin genelinde nesnel açıdan elitist olduğunu, dolayısıyla da pratik anlamda "halktan" kopuk olduğunu söylemekte haklı olabilir; ama Almanya'nınkiler başta olmak üzere ulusal popüler geleneklerden verdiği kendi örnekleri de yavan, en iyi ihtimalle zorlamadır. "Popüler" bir edebiyat pratiğini tanımlamadaki sorunlar büsbütün çözümsüz olacak diye bir kaide yoktur, Brecht örneği bunun kanıtı olacaktır. Ancak, Bloch ile Lukács'ın konuyla ilgili karşıt tezleri hakkında kesin hükme varmak için, bizzat halk cepheciliğinin kültürel ve siyasi sınırları üzerine daha geniş bir incelemeye ihtiyaç var.[5] Böyle bir inceleme, iki düşünürün o dönem oynadıkları role de farklı bir ışık tutacaktır. Zira, Lukács'ın makalesinde vardığı sonuç, hem kendi temel savının çok gerisinde kalması, hem de Halk Cephesi döneminde Komintern içerisindeki resmî kültürün idari havasını fazlasıyla yansıtması bakımından esef verici olsa da, Bloch'un zamanın kötü etkilerinden azade olduğunu düşünmek de hata olur. Nitekim, ekspresyonizmi cansiperane savunduğu dönemde, Çekoslovakya'da Moskova Davaları için gönüllü tanıklık etmekten, Nazi-Japon komploları da dahil Bolşevik Parti'nin ürettiği tüm resmî hikâyeleri yinelemekten geri kalmayan da bizzat Bloch olurken,[6] Sovyetler'deki Lukács bu düzme-

5 Bu konuda öncü nitelikli bir inceleme için bkz. Franco Fortini, "The Writers Mandate and the End of Anti-Fascism", *Screen* 15, 1 (Bahar 1974) s. 33-70 – e.n.

6 Özellikle bkz. "Kritik einer Prozesskritik" ve "Bucharins Schlusswort", yeniden basım: *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus der Jahren 1934-1939* içinde (Frankfurt 1972) – e.n.

ceye kanmamış, meseleden olabildiğince uzak durarak entelektüel itibarını tehlikeye atmaktan kaçınmıştır. Kısacası, dönemin gerçek tarihi, ne estetikte ne de siyasette benimsenen tutumları bugünden bakarak net sınırlarla sınıflandırmaya elvermemektedir.

Ekspresyonizm Tartışması

ERNST BLOCH

İnsanların bu konuyu tekrar tartışmaya başlamaları çok sevindirici. Kısa bir süre öncesine kadar böyle bir şey düşünülemezdi bile; Mavi Süvari[1] ölmüştü. Şimdi onun hatırasını yeniden canlandıran sesler işitiyoruz, üstelik kimileri saygıyla da anmıyor onu. Uzun zaman önce geçip gitmiş bir hareket karşısında, sanki hâlâ yaşıyormuş da yollarına çıkıyormuş gibi galeyana gelenlerin bulunması, tartışmanın içeriğinden neredeyse daha önemli. Ekspresyonizmin bugüne ait bir olgu olmadığı muhakkak; peki hâlâ bazı yaşam belirtileri gösteriyor olabilir mi?

Ziegler'e[2] bakacak olursanız, ekspresyonizm yaşı ilerlemiş bir avuç insanın hafızasına nakşolmuş bir anıdan ibaret. Bu insanlar vaktiyle gençlik ateşiyle yanıp tutuşuyormuş; şimdi klasik mirasa biat ettiklerini ilan etmişlerse de, eski inançlarının kötü etkilerini hâlâ üzerlerinden tam atamamışlar.

1 Mavi Süvari, 1911'de Münih'te kurulan, Alman ekspresyonizmi içinde Köprü akımından [*Die Brücke*] sonraki ikinci önemli hareketti. Önde gelen temsilcileri Vasili Kandinski, Franz Marc ve August Macke idi – e.n.

2 Bernhard Ziegler, "Nun ist dies Erbe zuende..." başlıklı makalesi *Das Wort*'ta (1937, cilt 9) yayınlanan Alfred Kurella'nın takma adıydı – e.n.

Ekspresyonizmin en çarpıcı isimlerinden Benn'in[3] sonu faşizm olmuş örneğin. Benn'in geçirdiği dönüşümü gözlemleyen Ziegler şu sonuca varıyor: "Böyle bir gelişme kaçınılmazdı. Diğer ekspresyonistler de aynı sonuca ulaşmadılarsa, bunun tek sebebi, mantıktan nasiplenmemiş olmalarıydı. Bugün ekspresyonizmin ne menem bir olay olduğunu ve kendi mantıki güzergâhını izlese hangi yola çıkacağını açıkça görüyoruz: faşizm."

Demek ki, ekspresyonistlerin son dönemde uyandırdıkları rahatsızlık kişisel bir mesele değil, kültürel-politik bir yönü, anti-faşist bir boyutu da var. *İnsanlığın Şafağı*[4] birdenbire Hitler'i hazırlayan önkoşula dönüştü. Faşizmin öncülleriyle ilgili araştırmasının yayınlanmasına birkaç hafta kala, Hitler'in, Münih'teki konuşmasında ve orada açılan sergide[5] bunları seçememiş olması Ziegler payına büyük talihsizlik. Gerçekten de, yanlış bir çıkarımın, aceleyle varılmış olumsuz bir yargının saçmalığının bu kadar hızla ve çarpıcı biçimde kanıtlandığı başka bir örnek daha bulmak zor.

Peki yargının saçmalığı, bugün bizleri ikna edecek kadar kesin biçimde kanıtlandı mı? Ekspresyonizmi karalama noktasında Hitler'le aynı konuma düşmek Ziegler'de büyük bir şok yaratmış olmalı, zira böylesi bir fikir birliği her faniyi kahreder. Fakat Münih'teki şarlatanın faşizmin izlerinin üstünü örtmek için kendince bazı sebepleri (neler oldu-

3 Gottfried Benn (1886-1956), 1910'larda ekspresyonist akıma mensup olan, sonradan Nazi rejimine ve Hitler'e bağlılığını ilan eden şair ve deneme yazarı – ç.n.

4 Kurt Pinthus tarafından derlenen ve 1920'de yayınlanan *Menschheitssdämmerung*, zamanının en etkili ekspresyonist şiir antolojisiydi; Trakl, Benn, Werfel, Becker, Lasker-Schüler, Heym ve Stadler'den örnekler içeriyordu. Başlıktaki *Dämmerung* kavramının müphem bir anlamı vardır: Hem Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgiden sonra insan soyunun sona erişini; hem de, bunun ardından selamete ermiş yeni bir insanlığın ortaya çıkışını ifade eder – e.n.

5 Naziler Haziran 1937'de Münih'te açtıkları Dejenere Sanat sergisinde, Alman müzelerinden yağmaladıkları zamanın önemli modernist eserlerini aşağıladılar – e.n.

ğunu anlayamasak da) olabilir. Dolayısıyla, meselenin özüne inmek için Ziegler'in zamanlamasındaki talihsizliğe, hatta makalesinin kendisine odaklanmak yerine, bütün bu tartışmayı başlatan asıl kaynağa, Leschnitzer'in ekspresyonist şiir üzerine yazdığı daha önceki yazıda değindiği metne bakmamız gerek. Lukács'ın dört sene önce *Internationale Literatur*'da yayınlanan "Ekspresyonizmin Yükselişi ve Düşüşü" başlıklı metinden bahsediyoruz. Ekspresyonizmin tabutuna son çiviyi çakan tartışmanın kavramsal çerçevesini bu metin oluşturdu. İlerleyen satırlarda bu metin üzerinde duracağız, çünkü hem Ziegler'in hem de Leschnitzer'in tartışmaya dahil oldukları yazıların düşünsel temellerini Lukács attı. Aslında Lukács bu iki yazardan çok daha basiretli davranmış, ekspresyonizmin *bilinçli* eğilimlerinin faşist olmadığını, bu akımın son tahlilde "olsa olsa faşist 'sentezdeki' küçük bir bileşen oluşturdu"ğunu söylemişti. Fakat bu yargısına, "faşistlerin ekspresyonizmde işlerine yarayacak bir miras bulmuş olmakta haksız sayılamayacakları" savını da eklemişti. Goebbels ekspresyonizmde "bazı sağlam fikirlerin nüvelerini" bulabiliyordu,[6] çünkü "tam gelişmiş emperyalizme (!) denk düşen edebiyat tarzı olarak ekspresyonizm irrasyonalist bir mitolojiye dayanıyor[du]. Bu akımın yaratıcı üslubu, heyecan uyandırıcı, retoriğe dayalı, boş bir manifestonun, coşkulu bir sözde-eylemciliğin özelliklerini gösteriyor[du]. [...] Ekspresyonistlerin niyetleri kuşkusuz atavistlerinkinin tam tersiydi. Ama entelektüel açıdan emperyalist asalaklıktan kurtulamadıkları, emperyalist burjuvazinin ideolojik yozlaşmasına karşı hiçbir eleştiri veya direniş geliştirmeden onunla suç ortaklığına girdikleri, hatta yer yer onun öncüsü gibi davrandıkları için, yaratıcı yöntemleri, herhangi bir çarpıtmaya gerek kalmadan, faşizmin demagojisini oluşturan dekadans ve atavizm

6 Goebbels 1933'te şöyle demişti: "Ekspresyonizm sağlam bazı fikirlerin nüvelerini taşıyordu, çünkü çağın tamamında ekspresyonistvari bir şeyler vardı" – e.n.

sentezine hizmet edebilmiş[ti]". Ekspresyonizm ile faşizmin aynı kalıptan çıktıkları görüşünün ilk kaynağının bu satırlar olduğu aşikâr. Ekspresyonizm ile –diyelim– klasik miras arasında kurulan karşıtlık, Lukács'ta da en az Ziegler'deki kadar katı. Ancak, Lukács'ın metninde bu karşıtlığın kavramsal bir temeli var, gazetecilere has bir lafügüzaftan ibaret değil.

Gelgelelim bu karşıtlığın nesnel açıdan ortaya konup gösterildiği söylenemez. Lukács'ın metnini okuyan herkes (önemle tavsiye edilir: asıl kaynak her zaman en öğretici olanıdır), yazıda tek bir ekspresyonist ressamın adının geçmediğini hemen fark edecektir. Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Kandinski, Grosz, Dix, Chagall isimleri ortada yoktur – Schönberg'in o döneme ait eserleri gibi, müzik alanından tek bir örnek verilmemiş olması cabası. Söz konusu dönemde edebiyat ile resim arasında son derece sıkı ilişkiler olduğunu düşünürsek bu durum şaşırtıcı, üstelik ekspresyonizmin esas karakteristikleri edebiyattan ziyade resimde ortaya çıktı. Ressamlara yer vermenin, ekspresyonizmi böyle bir kalemde silmeyi zorlaştırmak gibi bir yararı da olurdu, zira bu sanatçıların bazı eserleri kalıcı izler bırakmıştır. Fakat Lukács'ın metninde edebiyat eserlerinin bile, gerek sayıca gerek nitelik itibarıyla hak ettikleri ilgiyle ele alınmadıklarını görüyoruz – eleştirmenleri, son derece dar ve kesinlikle sıradışı bir "seçme"yle sınırlı tutmuş kendini. Trakl, Heym ve Else Lasker-Schüler'in isimleri bile geçmiyor; Werfel'in ilk dönem eserlerine şöyle bir değiniliyor, o da sırf savaşkarşıtı birkaç şiir yazdığı için; Ehrenstein ve Hasenclever için de aynı durum söz konusu. Johannes Becher'in ilk dönemlerine ait, çoğu son derece önemli şiiri, sadece yazarlarının ekspresyonist tavırdan "zamanla vazgeçmeyi başardığı" yolundaki yoruma ilham olurken,[7] Ludwig Rubiner gibi şa-

7 Alman Komünist Partisi üyesi olan, *Die Aktion* ve *Die neue Kunst* gibi önemli avangard dergilerin yayınında çalışan şair ve romancı Johannes Becher,

ir müsveddelerinden bol bol alıntıya yer veriliyor – yine soyut pasifizm suçlamasını pekiştirme amacıyla. Aynı bağlamda René Schickele'den de bir alıntının verilmesi ilginç, zira Schickele soyut pasifist olmasına rağmen hiçbir zaman ekspresyonizme mensup olmadı (tıpkı Herman Hesse ve Stefan Zweig gibi başka değerli yazar ve şairler gibi).

O zaman şunu sormak lazım: Lukács, ekspresyonistlerle ilgili görüşlerini hangi maddi kanıtlara dayandırıyor? Antolojilere yazılmış önsöz veya sonsözler, Pinthus'un "sunuş"ları, Leonhard, Rubiner, Hiller ve benzerlerinin gazete yazıları, onun temel malzemesi. Onun için de Lukács meselenin özüne inmiyor; zamanda ve mekânda somut izler bırakan, gözlemcinin kendi payına yeniden yaşayabileceği bir gerçeklik oluşturan yaratıcı eserleri ele almıyor. Daha baştan, ikinci el malzeme kullanıyor; ekspresyonizm üzerine yazılmış metinleri inceliyor ve bunları kendi edebi, kuramsal ve eleştirel yargılarının temeli olarak kullanıyor. Lukács'ın amacının, "hareketin toplumsal temellerini ve bu temel üzerinde yükselen ideolojik öncülleri" irdelemek olduğuna kuşku yok. Ama incelemesi bu haliyle metodolojik sınırlılıkla malul: Kavramların kavramı üzerinden, makaleler hakkında makale yazıyor. Sonuçta ortaya, ekspresyonizmi yorumlayanların biçimlendirdiği, hatta belki de bu akıma yamadığı eğilim ve programlara dair kısıtlı bir eleştiri çıkıyor.

Lukács bu hususta birçok isabetli ve incelikli gözlemde de bulunuyor. Ekspresyonizmdeki "soyut pasifizm"e, bohem "burjuva" kavramına, "gerçeklerden kaçma eğilimi"ne,

---

1920'lerden sonra ekspresyonizmden kopmuş, Proleter Devrimci Yazarlar Birliği'ni kurmuş, Nazilerin kara listesine alındıktan sonra Moskova'ya göç ederek *Internationale Literatur* dergisinin editörlüğünü yürütmüştür. 1941'de Sovyetler'in Alman işgaline uğradığı dönemde Sovyet hükümeti tarafından sürüldüğü Taşkent'te Lukács'la dost olur ve sosyalist realizmi benimser. 1954-58 yılları arasında Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde Kültür Bakanlığı görevini üstlenir – ç.n.

hatta "gerçeklerden kaçma ideolojisi"ne dikkat çekiyor. Keza, ekspresyonist başkaldırının salt öznel bir boyut taşıdığını, nesneleri ekspresyonist bir tutumla tasvir ederek onların "özünü" ortaya çıkarma girişimlerinde alttan alta var olan soyut gizemleştirmeyi gösteriyor. Fakat ekspresyonist başkaldırının öznelliği sorununu ele alırken bile şairlere haksızlık ediyor; yine önsözlere dayanarak, "yapmacık gösterişçilikleri", "çığırtkan azametleri" nedeniyle onları paylıyor. Eserlerinde "kapitalizmin çarklarına kapılmış küçük burjuvanın ümitsiz şaşkınlığı"ndan, ya da "kapitalizmin darbeleri karşısında afallamış küçük burjuvanın aciz isyanı"ndan başka hiçbir şeyin görülmediği iddiası için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Ekspresyonistler gerçekten de bundan başka hiçbir şey yapmamış, Büyük Savaş sırasında barıştan ve zorbalığın sonundan yana verdikleri mesaj dışında hiçbir şey söylememiş bile olsalar, bu yine de Lukács'a onların mücadelesini gölge boksu diye küçümseme ya da ekspresyonizmi "sözde-eleştirel, yanıltıcı biçimde soyut, mitleştirici bir *emperyalist* sözde-muhalefet biçimi" olarak tanımlama hakkı vermez (vurgu bana ait).

Werfel ve benzerlerinin savaştan sonra soyut pasifizmi sakız haline getirdikleri doğrudur; devrim bağlamında "şiddetsizlik" şiarı açıkça karşı-devrimci bir ilke oldu. Ama bu durum, savaş *sırasında*, yani savaşın bir iç savaşa dönüşebileceği noktaya gelinmeden önce bu şiarın taşıdığı temelden devrimci niteliği inkâr etmeyi meşrulaştırmaz – nitekim, savaşı sonuna kadar sürdürmeye kararlı politikacılar da bu devrimci boyutu net biçimde görmüştü. Üstelik, "silahların gücü"nü, İsa'nın kamçı marifetiyle sarrafları mabetten kovuşunu[8] savunan ekspresyonistler de yok değildi. Ba-

8 İsa'nın Tanrı'nın evinde ticaret yapılmasını yasaklamasına dair kıssa. "İplerden bir kamçı yapıp hepsini, koyunları da sığırları da, mabetten kovdu, sarrafların paralarını döktü, ve masalarını devirdi", Yuhanna 2:14 – ç.n.

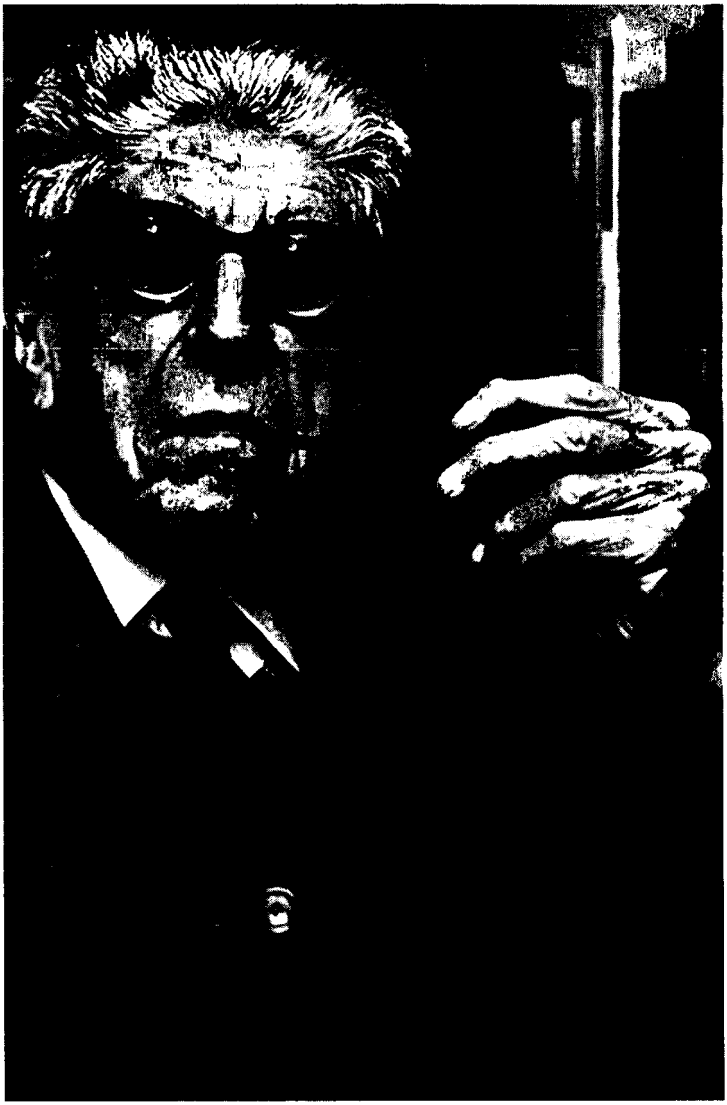
rış ve kardeşlik idealleri o kadar da safiyane değildi. İşin aslı, ekspresyonizmin "Alman emperyalizminin genel ideolojik varsayımları"ndan hiçbir zaman kopmadığı, "savunmacı eleştiri"sinin nihayetinde emperyalizmi daha da beslediği iddiası, sadece tekyanlı ve yanlış olmakla kalmıyor, aynı zamanda o kadar çarpık ki, bizzat Lukács'ın oldum olası karşı çıktığı şematik sosyolojizm türünün tipik bir numunesini oluşturuyor. Fakat daha önce de dediğimiz gibi, bütün bu iddiaların ekspresyonizmin somut *yaratıcı* eserleriyle alakası bile yok, halbuki bizi tek ilgilendiren bu eserler. Bu iddialar daha ziyade *Ziel-Jahrbuch*[9] gibi, şimdilerde haklı olarak unutulup gitmiş yayınlarla ilgili (gerçi Heinrich Mann'ın önderliğinde en azından emperyalist savaş çığırtkanlığının yapılmadığı muhakkak). Fakat dönemin sanatındaki, bugün de en az o zamanki kadar gizemli görünen yarı-arkaik, yarı-ütopyacı temellere dayalı duygusal feveranlarda, Lukács'ın ekspresyonizmi indirgemek istediği "USPD ideolojisi"nden[10] çok daha fazlasının bulunduğunu göstermek için fazla uğraşmaya gerek yok. Bu duygusal feveranlar, kuşkusuz, kendileri dışında hiçbir amaçlarının olmadığı durumlarda gizemliden öte müphem ve şaibeliydi; ama onları "kapitalizmin çarklarına kapılmış küçük burjuvanın ümitsiz şaşkınlığı"nın ifadesi diye tanımlamak da doğru değil. Bu eserlerin özünde başka bir şey yatıyordu; kısmen arkaik imgelerden oluşmakla birlikte, kısmen de eleştirel, çoğu ga-

9 Kurt Hiller editörlüğündeki *Ziel-Jahrbücher* 1915-1920 yılları arasında yayınlanmıştır (1916'da savaş karşıtı fikirlerinden ötürü yasaklanmıştır). Dergi, bir entelektüel aristokrasinin hegemonyasını savunan Hiller'in ütopyacı faaliyetlerini yayına işlevi görüyordu – e.n.

10 USPD (Alman Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi), 1916'da SPD'den (Alman Sosyal Demokrat Partisi) koparak kurulmuştu. Kopmanın sebebi, Parti'nin savaş yanlısı olmasıydı. USPD, 1919-1920'de Sosyal Demokrat Parti ile Komünist Parti arasında bir çizgi izledi. 1920'deki parti kongresinde Komünist Parti'yle birleşme kararı alındı; ama pratikte liderlerin ve üyelerin çoğu Sosyal Demokrat Parti'ye geri döndü – e.n.

yet özgül içerikleri olan devrimci hayalleri barındırıyorlardı. Kulak veren herkes, çığlıklarındaki devrimci öğeyi duyabilirdi – ne kadar dizginsiz ve kontrolsüz olsa da, ve "klasik miras"ın –o zamanlar daha isabetli bir tanımla dendiği gibi "klasik hurda"nın– önemli bir kısmını "harcamış" olsa da. Daimi bir neo-klasizm, yani Homeros ve Goethe'den sonra üretilen hiçbir şeyin, onların taklidi veya türevi olmadıkça değerlendirilmeye layık olmadığı inancı, son avangard hareket hakkında gözlemde ya da yargıda bulunmak için doğru bir kalkış noktası olamaz.

Böyle bir tutum karşısında, son dönemde ortaya konan sanatsal deneylerin herhangi biri ayakta kalabilir mi? Hepsini kapitalizmin çöküşündeki unsurlar olarak bir kenara atmak gerekir – hem öyle bir kısmını da değil, ki bazıları için bu tutum makul olabilirdi, istisnasız hepsini. O zaman geç kapitalist toplumda avangard diye bir şeyin olamayacağı sonucu çıkar; üstyapıdaki, ileriyi haber veren hareketlere hiçbir hakikat atfedilemez. Her şeyi ya siyaha ya beyaza boyayan bir yaklaşım bu mantığa varır – oysa gerçekliğin hakkını vermek şöyle dursun, propagandanın gereklerine bile uymaz bu yaklaşım. Hâkim sınıfa karşı baştan komünist olmayan tüm muhalefet biçimleri hâkim sınıfla aynı torbaya sokulur. Lukács'ın, ekspresyonizm örneğinde kendi mantığına aykırı bir yaklaşımla teslim ettiği gibi, muhalefetin öznel açıdan doğru amaçlar güttüğü ve taraftarlarının düşüncelerinde, resimlerinde ve yazılarında eli kulağındaki faşizme karşı hasmane bir tavır takındığı örnekler karşısında bile bu yapılır. Halk Cephesi döneminde böylesi bir siyah-beyaz yaklaşımına bağlı kalmak her zamankinden daha yanlış; bu mekanik bir yaklaşım, diyalektiğe aykırı. Bütün bu suçlamaların ve kınamaların kaynağında, Hegel'den Feuerbach ve Marx'a uzanan felsefi çizginin sonuna gelindiğinden beri burjuvaziden öğrenilecek hiçbir şey kalmadığı düşüncesi yatıyor –



Ernst Bloch (1885-1977)

teknoloji ve belki bir de tabiat bilimleri hariç. Geri kalan her şey en iyi ihtimalle "sosyolojik" bir ilginin malzemesi olabilir. Ekspresyonizm gibi eşsiz ve emsalsiz bir olayın daha en başından sözde-devrimci olduğunu iddia eden yaklaşımın altında böyle bir anlayış yatıyor. Bu tutum, ekspresyonistlerin Nazilerin öncüsü gibi görünmesine yol açıyor, hatta bunu dayatıyor. Streicher'in[11] soyağacı, olmadık bağlantılarla, tam bir kafa karışıklığı yaratacak şekilde yeniden yazılıyor. Nitekim Ziegler, dünya dursa yan yana gelmeyecek isimleri, aralarına basit bir virgül koyarak, aynı "mızmızlar" birliğinin üyeleriymiş gibi peş peşe sıralıyor: "Bachofen, Rhode, Burckhardt, Nietzsche, Chamberlain, Baumler, Rosenberg". Aynı mantıkla hareket eden Lukács ise, işi Cézanne'ın ressamlığını sorgulamaya kadar vardırıyor ve Batı'nın çöküşünden söz ederken (sadece ekspresyonistleri değil) büyük empresyonistleri de toplu olarak anıyor. Makalesinde onlardan geriye kalan tek şey, "sanatsal açıdan kendini sadece temelsiz, öznel anlam taşıyan yüzeysel ayrıntılar birikiminde gösteren [...] bir içerik boşluğu".

Buna karşılık neo-klasistler gerçek birer dev olarak karşımıza çıkıyor. Sahip çıkılacak yegâne miras onlarınki. Ziegler'e göre, Winckelmann'ın antikite anlayışı bile, soylu sadeliği ve ağırbaşlı ihtişamıyla, henüz parçalanmamış bir burjuvazinin kültürünü, bir yüzyıl öncesi ile daha eskinin dünyasını temsil etmesiyle, bu mirasın parçası. Böylesi indirgemeler karşısında, neo-klasizm çağının sadece Alman burjuvazisinin yükselişini değil Kutsal İttifak'ı da görmüş olduğunu hatırlatmak lazım; neo-klasik sütunların ve "yalın" feodal stilin bu gericiliğin ifadesi olduğunu, Winckelmann'ın antikitesinin de feodal edilginlikten kesinlikle azade olmadığını hatırlatmak lazım. Tabii bu *laudatores temporis acti*'nin [geç-

11 Julius Streicher, Nazi Partisi üyesi ve Nazi propaganda aygıtı *Der Stürmer* gazetesinin kurucusu – ç.n.

mişe övgü düzenler] kendilerini Homeros ve Goethe'yle sınırlamadıkları doğru. Lukács, Balzac'ı yere göğe sığdıramıyor, Heine'yi millî bir şair olarak gösteriyor ve yer yer klasizmden o kadar kopuyor ki, Heine üzerine makalesinde, eski şiir tutkunlarının en özgün Alman şairlerinden saydığı Mörike'den "güzel bir hiç" diye bahsedebiliyor. Fakat genel itibarıyla baktığımızda Lukács nezdinde klasik olan sağlığı, romantik olan hastalığı, ekspresyonizm ise en büyük hastalığı temsil ediyor – üstelik bunun tek gerekçesi, ekspresyonizmin, klasizme damgasını vuran su katılmamış nesnel realizme aykırılığı değil.

Burada, ancak derinlemesine bir analizle hakkı verilebilecek kadar önemli bir konuyu bütün ayrıntılarıyla ele almak mümkün değil, zira bu konu diyalektik materyalist yansıtma kuramının [*Abbildlehre*] bütün sorunlarını içeriyor. Sadece bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Lukács'ın düşüncesi, idealizmin öznellik boyutunu gerçekten de dışarda bırakan, buna karşılık klasik Alman felsefesi de dahil olmak üzere idealist sistemlerde en iyi örneğini bulmuş o ayrımsız "bütünselliği" barındıran, kendi içine kapalı ve birleşik bir gerçeklik fikrini temel alıyor. Gerçekliğin hakikaten böyle bir bütünsellik oluşturup oluşturmadığı tartışılabilir. Eğer oluşturuyorsa, ekspresyonistlerin altüst edici, kesinti yaratan tekniklerle yaptıkları deneyler, tıpkı son dönemin montaj benzeri kesinti teknikleri gibi, boş birer *jeu d'esprit*'den [zekâ oyunu] ibaret olur. Peki ya Lukács'ın gerçekliği –kendi içinde tutarlı, sınırsızca dolayımlanmış bütünselliği– o kadar da nesnel değilse? Ya onun gerçeklik anlayışı, klasik sistemlerin etkisinden tam kurtulamamışsa? Asıl gerçeklik, ya aynı zamanda kesintililik demekse? Lukács, kapalı, nesnelci bir gerçeklik anlayışına bağlı kaldığı için, iş ekspresyonizmi değerlendirmeye geldiğinde, sanatçıların, kapitalizminki de dahil her tür dünya resmini parçalama girişim-

lerini inatla reddediyor. Yüzeydeki ilişkilerin *gerçek* yarıklarını mesken tutan ve onların çatlaklarında yeniyi keşfetmeye çalışan her sanat, onun gözünde kasti bir yıkım eyleminden ibaret. Böylece tahrip edimiyle deneyler yapmayı, dekadans durumuyla bir tutuyor.

Gelgelelim, Lukács'ın yaratıcı zekâsı bile bu noktada takatten kesiliyor. Ekspresyonistlerin geç burjuva uygarlığındaki çürümeyi kendi emellerine alet ettikleri, hatta daha da kızıştırdıkları tartışmasız bir gerçek. Lukács, "emperyalist burjuvazinin ideolojik yozlaşmasına karşı hiçbir eleştiri veya direniş geliştirmeden onunla suç ortaklığına girdikleri, hatta yer yer onun öncüsü gibi davrandıkları" için ekspresyonistlere içerliyor. Ama, her şey bir tarafa, "suç ortaklığı" dediği kaba fikrin gerçeklik payı yok; ekspresyonizmin "savaş karşıtı hareket içinde ideolojik açıdan önemsiz sayılmayacak bir bileşen" olduğunu bizzat kendisi kabul etmişti. İkincisi, etkin anlamda "suç ortaklığı", yani kültürel çöküşün fiilen hızlandırılması söz konusu olduğunda, şunu da sormak lazım: Gelişme ile çöküş arasında diyalektik bağlar yok mu? Kafa karışıklığı, hamlık ve anlaşılmazlık, her durumda, burjuva dekadansı olarak mı sınıflandırılmalı? Bunlar, indirgeyici ve kesinlikle devrimci olmayan bu bakışın iddia ettiğinin tersine, eski dünyadan yenisine geçişin bir parçası olamaz mı? Veya en azından, o geçişe götürecek mücadelenin bir parçası olamaz mı? Bu soru ancak eserlerin kendisi incelenerek cevaplanabilir, toptancı ve önyargılı hükümlerle çözüme kavuşturulamaz. Demek ekspresyonistler dekadansa "öncülük" etmiş. Hasta yatağındaki kapitalizme şifa mı arasalardı? Tahrip girişimlerinde inat etmek yerine, diyelim neo-klasistler gibi veya yeni-nesnelciliğin[12]

12 *Neue Sachlichkeit* ya da yeni-nesnelcilik, ekspresyonizmin duygu taşmalarına tepki olarak ortaya çıkmış, politik olmayan bir akımdı. Tipik temsilcileri arasında Erich Kästner'den Ernst Jünger gibi yazarlara kadar pek çok isim vardır. Soğukkanlı mesafelilik ilkesi Brecht üzerinde de etkili olmuştur – e.n.

temsilcileri gibi gerçekliğin üzerini alçıyla sıvamaya mı çalışsalardı? Ziegler daha da ileri gidip ekspresyonistleri "yıkımın yıkımı"yla suçluyor, ama iki eksiyi toplayınca artı ettiğinin farkında değil. Neo-klasizmin ölümünün ne kadar önemli olduğunu bir türlü anlayamıyor. Dahası, tam da eski yüzeysel gerçeklik çöktüğünde ortaya çıkan tuhaf olayları idrak etmekten aciz; montajla ilgili sorunlardan bahsetmiyoruz bile. Ona göre bunların hepsi "acemice biraraya getirilmiş döküntüler"den, faşistleri sorumlu tuttuğu çerçöpten ibaret – gelin görün ki faşistler de onları sahiplenmiyor, hatta kendisiyle tamamen aynı fikirdeler.

Ekspresyonizmin önemini, tam da Ziegler'in onu kınadığı noktada aramalı: "sanatın değerleri"nin indirgendiği şematik rutinlerin ve akademizmin altını oymasında. Ekspresyonistler, mümkün olan en sahici dili ararken, sanat eserinin bitmek bilmeyen "biçimsel analizleri"ne değil, insana ve onun özüne odaklandılar. Bu belirsiz ve kolayca taklit edilebilen dolaysız üslubu istismar eden sahtekârlar da çıkmadı değil elbette; keza ekspresyonizmin haddinden fazla öznel çıkışlarının, muğlak sezgilerinin hepsinin de kalıcı bir etki bıraktığı söylenemez – hatta muhtemelen hiçbiri bunu başaramadı. Ama adil ve tarafsz bir değerlendirmede gerçek ekspresyonistlerin eserlerinin temel alınması gerek, sırf eleştiriyi kolaylaştırmak adına çarpıtmalara, hele hele yanlış beyanlara başvurmak doğru değil. Ekspresyonizm, eşi görülmemiş bir olguydu, ama gelenekten yana sıkıntı çektiği kesinlikle söylenemez. Tam tersi. Mavi Süvari örneğinin gösterdiği gibi, ekspresyonistler kendilerine yakın fikirleri bulmak için geçmişin altını üstüne getiriyor, Grünewald'de, primitif sanatta, hatta Barok'ta kendi benzerlerini bulabileceklerini düşünüyorlardı. Bu noktada ille bir eleştiri getirilecekse, geçmişle çok az değil çok fazla bağ kurdukları söylenebilir. 1770'lerin Fırtına ve Atılım hareketinde edebiyat-

taki öncülerini buluyor, Goethe'nin hem gençlik hem de olgunluk dönemine ait hayalci eserlerinde –"Gezginin Fırtına Şarkısı"nda, *Harz'a Bir Kış Yolculuğu*'nda, *Pandora*'da ve *Faust*'un ikinci bölümünde– el üstünde tuttukları modeller keşfediyorlardı. Dahası, ekspresyonistlerin kibirleri yüzünden halktan kopuk oldukları iddiası yanlıştır. Burada da tam tersi söz konusudur. Mavi Süvari akımı, Murnau köyünün[13] vitraylarına öykünüyordu; hatta bu etkileyici ve esrarlı halk sanatına ilk dikkat çekenler onlardı. Keza, çocukların ve mahpusların çizimlerine ilgi göstermiş, akıl hastalarının tedirginlik verici çalışmalarıyla ve primitif sanatla ilgilenmişlerdi. 18. yüzyıla kadar uzanan, köy evlerinin sandalye ve sandıklarında görülen olağanüstü girift oymaları, "Nordik süsleme sanatı"nı yeniden keşfetmiş, onu ilk "organik-psişik sanat" olarak yorumlamış ve gizli bir tür Gotik gelenek olarak tanımlayarak Mısır'ın hat safhada şeffaf, aristokratik üslubuna, hatta neo-klasizme tercih etmişlerdi. "Nordik süsleme sanatı"nın, sanat tarihine ait teknik bir terim olduğunu eklememize gerek yok; ne ekspresyonistlerin bu sanatı sahiplenme biçimlerindeki vakur heyecanın, ne de bu türün kendisinin, Rosenberg'in sahte Nordik kültüyle uzaktan yakından ilgisi olmadığı, hele hele bu külte "kaynaklık" etmediği de ortada. Rosenberg'in Nordik oymaları Doğu etkilerinden geçilmez; dokuma motifleri ve genel olarak "çizgisel bezeme" ekspresyonizmdeki başka bir unsurdur. Hepsinden önemli bir nokta daha var. Ekspresyonistler "barbar sanatı"ndan ne kadar hoşlansalar da, nihai amaçları insancıldı; temalarının neredeyse tamamı, insanın bilinmezliğini insanca ifade etmeye dayanıyordu. Pasifizmleri bir yana, bu tutum karikatürlerinde ve sanayi motiflerini kullanma biçimlerinde bile kendini gösteriyordu; "insan" kelime-

13 Mavi Süvari akımının önde gelen üyelerinden Kandinski'nin evinin olduğu ve 1908'den savaşın başlangıcına kadar yaz aylarını geçirdiği Bavyera köyü – e.n.

si, dönemin ekspresyonist dilinde, bugün Naziler arasında yaygın olan karşıtı "güzel mahluk" tabiri kadar yaygındı. Ama bu kelime istismara da açıktı. Her yerden "yiğit insanlık" çıkıveriyordu; antolojilere *Menschheitsdämmerung* [İnsanlığın Şafağı] ya da *Kameraden der Menschheits* [İnsanlığın Dostları] gibi isimler veriliyordu – hepsi de ölü kategoriler şüphesiz, ama faşizmin nüvelerini taşıdıkları söylenemez. Gerçek anlamda devrimci, aklı başında bir hümanist materyalizmin bu türden boş retoriği benimsememekte sonuna kadar hakkı var; zaten kimse ekspresyonizmin örnek alınması ya da bir "öncü" sayılması gerektiğini savunmuyor. Ama çoktan değer kaybetmiş bir ekspresyonizme karşı miadı dolmuş bir kavgayı dirilterek neo-klasizme yönelik ilgiyi canlandırmaya çalışmanın da haklı bir tarafı yok. Bir sanat hareketi herhangi bir şeyin "öncüsü" olamayabilir, ama tam da bu nedenle,[14] [kendine "sosyalist realizm" diyen ve bu isim altında yönetilen suyunun suyu bir klasizme kıyasla genç sanatçılara daha yakın gelebilir. Devrim'in mimarlığına, resmine ve edebiyatına dayatılan bu akım, onları boğuyor. Sonuçta ortaya çıkan ürün de, boyanmış bir Yunan vazosu değil, Wildenbruch'a[15] dönüşmüş bir Becher]. Bundan daha sahici bir klasizm bile kuşkusuz kültürdür, ama damıtılmış, soyutlanmış, şematize edilmiş kültür. İtidal olmadan görülen kültür.[16]

Bütün bunlara rağmen, geçip gitmiş bir döneme ait ihtirasların hâlâ tartışma yarattığını görüyoruz. O zaman belki de ekspresyonizm henüz miadını doldurmamıştır, belki hâlâ yaşam kıpırtıları vardır içinde. Bu soru ister istemez bi-

14 Bundan sonrasında köşeli parantez içinde verilen kısım, Bloch tarafından 1962'de metninin yeniden baskısına eklenmiş – e.n.

15 Büyük tarihî dramalarda uzmanlaşmış, Wilhelm döneminin fazla önemli olmayan milliyetçi yazarlarından biri – e.n.

16 Zola'nın natüralist sanatı "itidalle görülen doğa" olarak tarif edişine gönderme – e.n.

zi düşüncelerimizin başlangıcına götürüyor. Bugün işittiğimiz can sıkıcı seslerin, bu soruya olumlu cevap vermek için kendi içlerinde bir gerekçe oluşturmadığı muhakkak. Ziegler'in yazısının sonuç kısmında ortaya attığı üç soru da meseleye yeni bir gözle bakmamızı sağlamıyor. Ziegler, ekpsresyonizme beslediği düşmanlık yeterince sağlam mı diye sınamak için şunları soruyor: "Antikite: 'Soylu sadelik ve ağırbaşlı ihtişam' – hâlâ böyle görüyor muyuz onu? Formalizm: yükseklere ulaşmayı hedefleyen her edebiyatın baş düşmanı – bunda mutabık mıyız? Halka yakınlık, popülerlik: büyük sıfatını gerçek anlamda hak eden her sanatın temel ölçütü – bunu hiç tereddütsüz kabul ediyor muyuz?" Şurası açık ki, bu sorulara olumsuz cevap veren ya da yanlış ortaya kondukları için soruları reddeden biri, ille içinde "ekspresyonizmin kalıntıları"nı taşıyordur demek değil. Hitler –böylesi künt bir yaklaşımla ortaya konan soruları görünce insanın aklına ister istemez bu isim geliyor maalesef– birinci ve üçüncü sorulara hiç tereddütsüz evet cevabı verdi bile, ama sırf bu yüzden aynı safta olduğumuzu söyleyemeyiz herhalde.

"Soylu sadelik ve ağırbaşlı ihtişam" meselesini bir tarafa bırakalım, bu tamamen tarihsel ve spekülatif bir soruyu, tarihe yönelik tamamen spekülatif bir tutumu içeriyor. Sadece "formalizm" ve "halka yakınlık" meselelerine bakalım – gerçi ikisi de bu bağlamda son derece muğlak ifade edilmiş. Formalizmin, ekspresyonist sanata atfedilebilecek en son kusurlardan biri olduğuna şüphe yok (kübizmle karıştırmayalım bu akımı). Bilakis, ekspresyonizmin bir kusuru varsa, tam da formu ihmal etmesi, kabaca, çılgınca veya kaotik biçimde dizgininden boşaltılan ifadeler bolluğundan oluşmasıydı; ekspresyonizme damgasını vuran kusur, biçimsizliğiydi. Ama bu kusurunu, halka yakınlığıyla, halk sanatını kullanma tarzıyla haydi haydi telafi ediyordu. Bu tu-

tum, Ziegler'in ekspresyonizmle ilgili görüşünü çürütüyor; ona kalsa, Winckelmann'ın antikite görüşü ve ondan türeyen akademizm, sanat alanında bir nevi doğa kanunu hükmünde. Tabii, *kitsch*'in de (kötü anlamda) popüler olduğunu hatırlatmak yeterli. 19. yüzyılda insanlar resimli dolaplarını atıp yerlerine fabrikadan çıkma vitrinler koyunca, eski, canlı vitraylarını renkli baskılarla değiştirince modaya uydukları için kendilerini iyi hissettiler. Fakat, kapitalizmin bu zehirli meyvelerini halkın hakiki ifadeleriyle karıştırmak büyük yanılgı olacaktır; bu meyvelerin bambaşka topraklarda yetiştiğini ve o toprakla birlikte yok olacaklarını göstermek zor değil.

Gelgelelim, neo-klasizm hiç de *kitsch*'in panzehiri olmaya namzet değil; gerçek anlamda popüler bir öğe barındırdığı da söylenemez. Neo-klasizm fazlasıyla "seçkin" ve üzerine oturduğu kaide onu fazlasıyla yapay kılıyor. Halbuki, daha önce de dediğimiz gibi, ekspresyonistler popüler sanatla fiilen ilgilendiler, halkın geleneklerine ilgiyle ve hürmetle yaklaştılar – hatta, resim söz konusu olduğunda halk sanatını ilk onlar keşfetti. Özellikle de bağımsızlıklarını yeni kazanan uluslara mensup ressamlar, 1918 dolaylarındaki Çek, Latviyalı, Yugoslav ressamlar, kendi popüler geleneklerine en yakın yaklaşımları diğer sanat üsluplarında değil –hele akademizmde hiç değil– ekspresyonizmde buldular. Ekspresyonist sanat çoğu zaman seyirciye anlaşılmaz geliyorsa (ki öyle olması da şart değil: Grosz'u, Dix'i, genç Brecht'i düşünün),[17] bu durum hedeflerine ulaşma noktasında bir zafiyete işaret ediyor olabilir; ama seyircinin, eğitimin etkisiyle bozulmamış bir sezgi gücünden ve her türlü yeni sanatı değerlendirebilmek için gereken zihin açıklığından yoksun olduğunu da gösteriyor olabilir. Şayet asıl bağlayıcı olan, Ziegler'in düşündüğü gibi, sanatçının niyetiyse, o zaman eks-

17 1937 tarihli ilk metinde Brecht yerine Becher denmiş – e.n.

presyonizm popüler sanatta gerçek bir dönüm noktası sayılmalıdır. Yok asıl bağlayıcı olan sonuç ise, o zaman da sürecin her aşamasının eşit derecede anlaşılır olması beklenmemelidir: "Acemice biraraya getirilmiş dökûntüler"i ilk boyayan kişi Picasso'ydu, hem de aydın kesimin dehşet dolu bakışları altında. Daha alt düzeyde, Heartfield'in hicvî fotoğrafları halka o kadar yakın geliyordu ki, entelektüellerden pek çoğu bundan böyle montajın yanından bile geçmemeye karar verdi. Ekspresyonizm bugün hâlâ tartışma yaratabiliyorsa, veya en azından tartışılıp bir kenara bırakılmamışsa, onda "USPD ideolojisi"nden çok daha fazlasının bulunduğu sonucu çıkmalı buradan – bu ideolojinin şimdilerde hiçbir altyapısı kalmadı zira. Ekspresyonizmin sorunları, temsilcilerinin ortaya koyduğu çözümler yerlerini daha iyilerine bırakıp aşılana kadar tartışılıp kafa yorulmaya değer olacak. Ama kültür tarihimizin son 20-30 yılını kaba bir yaklaşımla değerlendirmeye çalışan, katıksız proleter olmayan her unsuru bir kalemde silen soyut düşünce yöntemleriyle böyle bir çözûme ulaşılamayacağı kesin. Ekspresyonizmin bıraktığı miras hâlâ varlığını koruyor, çünkü onu gerçek anlamda değerlendirmeye başlamadık bile.

Realizmin Akıbeti

GEORG LUKÁCS

Devrimci burjuvazi, zamanında kendi sınıfının çıkarları adına şiddetli bir mücadele yürüttü; yaratıcı edebiyat da dahil elindeki her aracı kullandı. Şövalyelik müessesesinin kalıntılarını tüm dünyada alay konusu halinde getiren neydi? Cervantes'in *Don Quixote*'u. *Don Quixote* burjuvazinin feodalizme ve aristokrasiye karşı yürüttüğü savaşta kullandığı cephaneliğin en güçlü silahıydı. Devrimci proletaryanın da onu benzer bir silahla donatacak en az bir Cervantesçiği olsa (kahkahalar) hiç fena olmazdı. (kahkaha ve alkışlar)

Georgi Dimitrov, Moskova Yazarlar Derneği'ndeki anti-faşist gecede yapılan konuşmadan

Das Wort dergisinde ekspresyonizm üzerine devam eden tartışmaya böyle geç bir aşamada katılan herkes bazı zorluklarla karşılaşacaktır. Ekspresyonizmi canla başla savunan birçok ses çıktı ortaya. Fakat iş, ekspresyonist edebiyatın temsilciliği için *kimi* örnek seçeceğimizi, hatta ekspresyonizm sınıfına kimi dahil edeceğimizi belirlemenin şart olduğu bir noktaya geldiğinde, tek bir isim üzerinde bile mu-

tabakat sağlanamayacak kadar zıt fikirlerin söz konusu olduğunu gördük. İnsan, özellikle de ateşli savunmaları okuyunca, acaba ekspresyonist yazar diye bir şey yok mu diye düşünmeden edemiyor.

Mevcut tartışmanın konusu, tek tek yazarların değerlendirilmesi değil, genel edebiyat ilkeleri olduğundan, bu sorunu çözmek bizim için öyle çok da önemli değil. Edebiyat tarihi hiç şüphesiz ekspresyonizm diye bir eğilimin varlığını kabul etmiş, bu eğilim de kendi şairlerini ve eleştirmenlerini çıkarmıştır. Ama ben aşağıdaki değerlendirmede, sadece ilkeler üzerinde duracağım.

I.

Önce, ana konumuzun niteliğiyle ilgili giriş kabilinden bir soru: Saldırılarının odağına benim eleştirel faaliyetlerimi koyan bazı yazarların ima ettiği gibi, mesele gerçekten de modern edebiyat ile klasik (veya neo-klasik) edebiyat arasındaki bir çatışma mıdır? Sorunu böyle koymanın temelden yanlış olduğunu düşünüyorum. Burada, modern sanatın natüralizm, empresyonizm, ekspresyonizm ve sürrealizm şeklinde sıralanan özgül edebiyat eğilimlerinin gelişimiyle bir olduğu yolunda örtük bir varsayım söz konusu. Ernst Bloch ile Hanns Eisler'in *Neue Weltbühne*'de yayınladıkları,[1] Peter Fischer'in de değindiği yazılarında, bu tez bilhassa açıklık ve su götürmez bir netlikle ortaya konuyor. Bu yazarlar modern sanattan bahsettiklerinde, *münhasıran* az önce söz ettiğim hareketlerin kadrolarından seçilmiş isimleri örnek veriyorlar.

Şu aşamada bir hüküm vermeyelim, sadece soralım: Bu tez, çağımızın edebiyat tarihi için uygun bir temel sağlayabilir mi?

1 Ernst Bloch ile Hanns Eisler'in "Die Kunst zu erben" başlıklı makalesi – e.n.

Hiç olmazsa, bundan çok farklı bir görüşün de kolaylıkla savunulabilir olduğuna dikkat çekmek gerek. Edebiyatın gelişimi, özellikle kapitalist toplumda ve özellikle de kapitalizmin kriz ânında, olağanüstü karmaşıklık gösterir. Buna rağmen, kabaca basitleştirecek olursak, çağımızın edebiyatında üç ana akım ayırt etmek mümkündür; bunlar elbette birbirinden tamamen ayrı akımlar değil, tek tek yazarların gelişim aşamalarında birbirleriyle kesişiyorlar:

1) Mevcut sisteme haklılık kazandırmayı ya da onu savunmayı dert edinmiş, açıktan anti-realist veya sözde-realist edebiyat. Burada bu grup üzerinde durmayacağız.
2) Natüralizmden sürrealizme uzanan, avangard denen edebiyat (gerçek anlamdaki modern edebiyata sırası gelince değineceğiz). Bu edebiyatın itici gücü ne? Ana eğiliminin realizmden uzaklaşmak ve zaman içinde realizmi tasfiye etmek olduğunu söylersek, bulgularımızı kısaca özetlemiş oluruz.
3) Zamanımızın büyük realistlerinin edebiyatı. Bu yazarların çoğu herhangi bir edebiyat grubuna dahil değil; akıntıya karşı kürek çekip, edebiyattaki son gelişmelerin –yukarda değindiğimiz iki akımın– tersine hareket ediyorlar. Bu çağdaş realizmin mahiyetine işaret etmek için Gorki, Thomas ve Heinrich Mann, ve Romain Rolland'ın isimlerini saymamız yeterli.

Neo-klasist dedikleri bir cenahın haddini bilmez iddialarına karşı modern sanatın haklarını savunmak için ortaya atılan makalelerde, çağdaş edebiyatın bu önde gelen isimlerinin adı bile geçmiyor. Modernist edebiyatın ve onun vakanüvislerinin nezdinde bu insanlar mevcut değil. Ernst Bloch'un *Bu Çağın Mirası* başlıklı ilginç çalışması, sun-

duğu bilgiler ve fikirler bakımından gayet zengin bir kitap, ama Thomas Mann'ın adı, hafızam beni yanıltmıyorsa, bir kez geçiyor; yazar, Mann'ın (keza Wassermann'ın) "burjuva incelmişliği"nden [*soignierte Bürgerlichkeit*] söz ettikten sonra konuyu kapatıyor.

Bu tür görüşler tartışmanın tamamını baş aşağı ediyor. Meseleyi tekrar ayakları üzerinde durur hale getirmenin ve modern edebiyatın en iyi örneklerini cahilce saldırılardan korumanın zamanı geldi. Yani mesele klasiklere karşı modernler atışması değil; tartışmada şu soruya odaklanmak gerek: Günümüz edebiyatının ilerici eğilimleri hangileri? İşin ucunda, realizmin akıbeti var.

II.

Ernst Bloch'un, ekspresyonizm üzerine yazdığım eski makaleye yönelttiği eleştirilerden biri, hareketin teorisyenlerine gereğinden fazla dikkat göstermiş olduğum yönünde. Burada da bu 'hatayı' yineleyeceğim için kusuruma bakmasın, zira bu sefer analizimin odağına onun modern edebiyatla ilgili değerlendirmelerini alacağım. Sanat hareketlerine ilişkin teorik açıklamaların –teorik açıdan yanlış beyanlar öne sürseler bile– önemsiz olduğu görüşüne katılmıyorum. Çünkü ağızlardaki baklanın çıkarıldığı yer tam da burası, hareketin titizlikle saklanan "sırları" tam da bunlarda ifşa ediliyor. Bloch, teorisyen kimliğiyle, zamanında Picard ve Pinthus'un sergilediğinden farklı bir duruşa sahip olduğu için, onun tezleri üzerinde daha derinlemesine durmam anlaşılır olacaktır.

Bloch, benim "bütünsellik" görüşümü eleştiriyor. (Tavrımı ne ölçüde doğru yorumladığı sorusunu bir kenara bırakabiliriz. Asıl mesele benim haklılığım veya onun beni doğru anlayıp anlamadığı değil, tartışmaya konu olan mese-

le.) Ona göre reddedilmesi gereken ilke, "klasizme damgasını vuran su katılmamış nesnel realizm". Bloch'a göre benim düşüncem baştan sona "kendi içine kapalı ve birleşik bir gerçeklik fikrini" temel alıyor. "Gerçekliğin hakikaten böyle bir bütünsellik oluşturup oluşturmadığı tartışılabilir," diye devam ediyor, "Eğer oluşturuyorsa, ekspresyonistlerin altüst edici, kesinti yaratan tekniklerle yaptıkları deneyler, tıpkı son dönemin montaj benzeri kesinti teknikleri gibi, boş birer *jeu d'esprit*'den [zekâ oyunu] ibaret olur."

Bloch, birleşik bir gerçeklik üzerindeki ısrarımı, klasik idealist sistemlerin etkisini üzerimden atamamış olmama bağlıyor ve devamında itirazını şöyle ifade ediyor:

> Asıl gerçeklik, ya aynı zamanda kesintililik demekse? Lukács, kapalı, nesnelci bir gerçeklik anlayışına bağlı kaldığı için, iş ekspresyonizmi değerlendirmeye geldiğinde, sanatçıların, kapitalizminki de dahil her tür dünya resmini parçalama girişimlerini inatla reddediyor. Yüzeydeki ilişkilerin *gerçek* yarıklarını mesken tutan ve onların çatlaklarında yeniyi keşfetmeye çalışan her sanat, onun gözünde kasti bir yıkım eyleminden ibaret. Böylece tahrip edimiyle deneyler yapmayı, dekadans durumuyla bir tutuyor.[2]

Bu satırlarda, modern sanatın gelişimini meşrulaştırmaya yönelik bütünlüklü bir teorik değerlendirme görüyoruz, tartışmadaki ideolojik sorunların tam kalbine inen bir değerlendirme. Bloch yüzde yüz haklı: Bu sorunların esaslı bir teorik değerlendirmesini yapmak için "diyalektik materyalist yansıtma kuramının bütün sorunlarını" gündeme getirmek gerekirdi. Burada böyle bir değerlendirmeye girişemeyeceğimizi söylemeye gerek yok, gerçi böyle bir fırsat olsa şahsen çok memnun olurdum. Mevcut tartışmada çok daha basit bir soruyu ele alıyoruz: Kapitalist sistemin, burjuva top-

2 Bkz. bu kitapta s. 33-34 – ç.n.

lumunun "kapalı birleşikliği", "bütünselliği", ekonomisi ve ideolojisinin birliğiyle, gerçekten bilinçten bağımsız, nesnel bir bütün oluşturuyor mu?

Marksistler arasında –ki Bloch da son kitabında Marksizm'e olan bağlılığını ilan etti– bu noktada herhangi bir anlaşmazlık olmaması gerek. Marx der ki: "Her toplumda üretim ilişkileri bir bütün oluşturur." Burada "her" sözcüğünün altını çizmemiz lazım, zira Bloch'un tutumu söz konusu "bütünselliğin" çağımız kapitalizmi için geçerli olduğunu inkâr ediyor. Dolayısıyla, görüşlerimiz arasındaki fark her ne kadar dolayımsız, biçimsel ve felsefe dışı bir fark gibi görünse de, kapitalizmin sosyo-ekonomik yorumlanışına dair bir anlaşmazlık etrafında dönüyor görünse de, felsefe de gerçekliğin zihinsel bir yansıması olduğundan bu anlaşmazlıkta önemli bazı felsefi fikir ayrılıkları yatıyor olmalı.

Marx alıntımızın tarihsel çerçevede anlaşılması gerektiği aşikâr – başka deyişle, ekonomik gerçeklik başlı başına bir bütünsellik olarak tarihsel değişime tabidir. Ama bu değişimler büyük ölçüde ekonominin çeşitli yönlerinin büyüme ve pekişme biçimlerinden oluşur, böylece "bütünsellik" daha da sıkı ve sağlam hale gelir. Sonuçta Marx'a göre burjuvazinin tarihteki ilerici rolü, tüm dünya ekonomisinin nesnel açıdan birleşik bir bütünsellik oluşturacağı dünya piyasasını geliştirmekte yatar. Ilkel ekonomiler yüzeyde büyük bir bütünlük sergiliyor gibi görünür; ortaçağın başlarındaki ilkel-komünist köy veya şehirler bunun bariz örnekleridir. Ama bu 'birlik' görüntüsünde ekonomik birim, çevresine, insan toplumunun bütününe sadece birkaç iplikle bağlıdır. Öte yandan, kapitalizm koşullarında ekonominin farklı hatları eşi görülmemiş bir özerklik kazanır, ticaret ve para örneklerinde bunu görebiliriz – bu öyle kapsamlı bir özerklik-tir ki, paranın dolaşımı doğrudan mali krize yol açabilir. Bu ekonomik sistemin nesnel yapısından ötürü, kapitalizm, yü-

zeyden bakıldığında hepsi de bağımsızlığa yönelen bir dizi unsurun "dağıldığı" izlenimi uyandırır. Bu durumun, o toplumda yaşayanların, dolayısıyla şair ve düşünürlerin bilincine yansıması kaçınılmazdır.

Sonuç olarak, tek tek unsurlarının özerkliğe yöneldiği bu hareket kapitalist ekonomik sistemin nesnel bir olgusudur. Ama bu özerklik genel sürecin parçalarından sadece biridir. Parçalarının tümünün nesnel karşılıklı ilişkiler içinde olduğu temeldeki birlik, bütünsellik, en çok kriz olgusunda görünür olur. Marx, bütünü oluşturan parçaların zorunlu olarak bağımsızlık kazandığı sürece dair şu analizi yapar:

> Bunlar aslında birbirine bağlı olmadıklarından, tamamlayıcı parçaların bağımsızlaşma süreci ister istemez şiddetli ve yıkıcı bir görünüm arz edecektir. Bunların, bu ayrı parçaların birliğinin hissedilir olmasını sağlayan olgu, kriz olgusudur. Birbirine bağlı olan ve birbirini tamamlayan süreçlerin büründüğü bağımsızlık hızla yok olur. Kriz böylece tek başlarına bağımsızlaşmış olan süreçlerin birliğini görünür kılar.

O halde bunlar, kapitalist toplumun "bütünselliğinin" temel nesnel bileşenleridir. Kapitalizmin temel ekonomik kategorilerinin insanların zihninde daima doğrudan –ama daima sondan başa doğru– yansıdığını her Marksist bilir. Mevcut tartışma bağlamında bu, kapitalizmin normal addedilen tarzda işlediği ve çeşitli süreçlerinin özerklik görünümü arz ettiği dönemlerde, kapitalist toplumda yaşayan insanların onu birleşik bir bütün olarak düşüneceği ve öyle tecrübe edeceği anlamına gelir; buna karşılık kriz zamanlarında, özerk unsurlar biraraya gelip birlik oluşturduğunda, insanlar bunu parçalanma olarak tecrübe eder. Kapitalizmin genel kriziyle birlikte parçalanma duygusu, normalde kapitalizmin çeşitli tezahürlerinin etkisini çok dolaysız biçimde

hisseden geniş nüfus kesimlerinde uzun dönemlere yayılarak pekişir.

III.

Bütün bunların edebiyatla ne ilgisi var?

Edebiyatın nesnel gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmadığını savunan –ekspresyonizm ve sürrealizm gibi– kuramlar açısından, hiçbir ilgisi yok. Ama Marksist bir edebiyat kuramı açısından çok büyük anlamı var. Edebiyat, nesnel gerçekliğin yansıtıldığı tikel bir form ise, o zaman dolayımsızca ve yüzeyde kendini gösteren her şeyi yeniden üretmekle yetinmeyip o gerçekliği olduğu gibi kavramak edebiyat açısından elzemdir. Bir yazar gerçekliği olduğu gibi temsil etme derdindeyse, yani hakiki bir realist ise, sorunu her ne kadar fiilen zihninde tasarlasa da bütünsellik onun için belirleyici bir rol oynayacaktır. Lenin bütünsellik kategorisinin pratik önemi üzerinde tekrar tekrar durmuştur:

> Bir konuyu derinlemesine anlamak için, onun tüm yönlerini, bütün ilişkilerini ve 'dolayımları'nı ortaya çıkarıp kavramak şarttır. Bunu hiçbir zaman tam anlamıyla başaramayacağız, ama *çokyönlü bilgide ısrar etmek* bizi hatalardan ve dar kalıplardan koruyacaktır. [vurgu Lukács'a ait]

Gerçek realistlerin edebiyat pratiğine baktığımızda, genel nesnel toplumsal bağlamın ve bu bağlamı hakkıyla ele almak için gereken "çokyönlü bilgide ısrar"ın ne kadar önemli olduğunu görürüz. Büyük bir realistin derinliği, başarısının boyutu ve kalıcılığı, büyük ölçüde, yaratıcı bir yazar olarak tasvir ettiği olayın asıl anlamını hangi açıklıkla gördüğüne bağlıdır. Bu durum onu, Bloch'un sandığı gibi, toplumsal gerçekliğin yüzeyinde "altüst edici eğilimler" sergilendiği, bunların da insanların zihninde yansıdığı gerçeğini görmek-

ten alıkoymaz. Ekspresyonizm üzerine yazdığım eski makaledeki bir alıntı, bu etkenin farkında olmamamın söz konusu bile olmadığının altını çiziyordu. Lenin'den yaptığım bu alıntı şu sözlerle başlıyor: "Asli olmayan, görünüşte olan, yüzeydeki olgu, daha büyük hızla kaybolur, 'öz'e göre daha 'dayanıksız', daha 'zayıf'tır".

Fakat burada asıl mesele, bütünsellik bağlamında böyle bir etkenin fiilen var olduğunun kabul edilmesinden ibaret değil. Daha önemlisi, bunu salt duygusal ve zihinsel gerçeklik içinde büyütmeyip, bütünsellik içindeki bir etken olarak görmek. Dolayısıyla işin püf noktası, görünüş ile öz arasındaki doğru diyalektik birliği anlamakta yatıyor. Sanatçının biçim verip tasvir ettiği ve okurun yeniden yaşadığı hayat kesiti, görünüş ile öz arasındaki ilişkileri dışardan yorum a ihtiyaç olmadan gözler önüne serebilmelidir, asıl önemli olan budur. Bu ilişkiye biçim vermenin önemi üzerinde duruyoruz, çünkü Bloch'tan farklı olarak sol kanat sürrealistlerinin soruna makul bir çözüm getirdikleri kanısında değiliz. Onların, hiçbir organik bağlarının olmadığı gerçeklik kırıntılarına kendi tezlerini "monte etme" [*Einmontierung*] yöntemlerini reddediyoruz.

Örnek olarak, Thomas Mann'ın "burjuva incelmişliği" ile Joyce'un sürrealizmini karşılaştırın. İki yazarın da kahramanlarının zihinlerinde, Bloch'un haklı olarak emperyalizm çağında yaşayan herkesin zihniyetine damgasını vurduğunu düşündüğü parçalanmalara, süreksizliklere, kopuşlara ve "çatlak"lara dair canlı bir izlenim vardır. Bloch'un tek hatası, bu haleti ruhiyeyi dolaysızca ve tereddütsüzce gerçekliğin kendisiyle özdeşleştirmesinde. Böylesi bir ruh haliyle yaratılmış son derecede çarpık imgeyi, nesnenin kendisiyle bir tutmasında; halbuki o çarpık imgeyi gerçeklikle karşılaştırarak, aslını, kökenlerini ve dolayımlarını nesnel bir tarzda ortaya çıkarmak gerekir.

Bu bakımdan Bloch, ekspresyonistlerin ve sürrealistlerin sanatta yaptıklarını teoride yapıyor. Joyce'un anlatı yöntemine bir bakalım. Hasmane tutumum konuya yanlış bir gözle bakmamıza neden olmasın diye, Bloch'un kendi analizinden alıntı vereceğim:

> Burada, akışın ortasında, hatta altında, benliği olmayan bir ağız var – akışı içiyor, saçıyor, dökülüyor. Dil bu çöküşün her veçhesini taklit ediyor; eklemli olmak şöyle dursun, biçimlenmiş, tamamlanmış bile değil, açık uçlu ve karmakarışık. Genelde yorgunluk anlarında, konuşma sırasındaki duraklamalarda, hülyalı veya asabi insanlarda konuşan, dili sürçen ve kelime oyunu yapan şey: burada dizgininden boşanıyor. Kelimeler, anlam bağlamlarından koparılmış, boşta geziyor. Dil sürükleniyor – kâh parçalara ayrılmış bir solucan, kâh kısaltım uygulanmış bir görsel yanılsama, kâh olayın üzerinde asılı duran sinekler gibi.[3]

Bloch'un açıklamaları bunlar. Son sözü de şu:

> Boş bir kabuk ve aynı zamanda inanılmaz bir elden çıkarma; buruşuk kâğıt parçalarına rasgele düşülmüş notlar, karalamalar, birbirine dolanmış kaygan yılan balıkları, hiçlik parçaları, ve aynı zamanda kaos üzerinde skolastik bir sistem kurma çabası; [...] her şekil ve boyutta hile, köklerini kaybetmiş bir adamın şakaları; her yerde yollar ama çıkmaz sokaklar – her yerde hedefler ama amaç yok. Montaj artık harikalar yaratıyor; eskiden sadece düşünceler yan yana durabiliyordu,[4] şimdi nesneler de bunu yapabiliyor –

3 Bloch'un *Erbschaft dieser Zeit* [Bu Çağın Mirası] kitabından. Alıntı, Bloch'un kitabının İngilizce çevirisiyle de karşılaştırılarak çevrildi: *Heritage of Our Times*, Neville ve Stephen Plaice (University of California Press, 1990) s. 223 – ç.n.

4 Schiller'in *Wallenstein'ın Ölümü* oyunundaki ünlü dizelere atıf: "Dünya dar, zihnini büyüt / Düşünceler yan yana kolay yaşar / Nesneler boşlukta şiddetle çarpışır." – e.n.

en azından bu taşkın ovalarında, boşluğun bu olağanüstü ormanlarında".[5]

Bloch'un ekspresyonizme ilişkin tarihsel değerlendirmesinde sürrealist montaja atfettiği önemli, hatta elzem rol nedeniyle bu uzun pasajı alıntılamayı gerekli gördük. Kitabın daha önceki bölümlerinde de, tıpkı ekspresyonizmin diğer savunucuları gibi, bu akımın has temsilcileri ile sahteleri arasında ayrım yaptığını görüyoruz. Ona göre ekspresyonizmin asıl hedefleri hâlâ canlı. Şöyle yazıyor:

> Bugün bile, büyük yetenekler arasında olup da ekspresyonist geçmişi olmayan ya da en azından bu akımın çeşit çeşit, fırtınalarla yüklü artçı etkilerini taşımayan hiçbir sanatçı yok. 'Ekspresyonizm' nihai formunu sürrealistlerde buldu; küçük olmasına küçük bir grup, ama avangard yine onlarda; dahası, sürrealizm demek montaj demek [...] fiilen deneyimlendiği haliyle gerçekliğin kaosunun, bütün duraklamalarıyla ve parçalarına ayrılmış geçmiş yapılarıyla dökümü.[6]

Okurlar Bloch'un ekspresyonizmi savunduğu bu satırlarda, çağımız edebiyatındaki ana-akımın ne olduğuna dair fikrini de görebilir. Bütün önemli realistleri bu edebiyatın dışında tutmuş olmasının tamamen bilinçli bir seçim olduğu da aynı ölçüde açık.

Burada kendisinden bir karşıt örnek olarak yararlanacağım için Thomas Mann kusuruma bakmaz umarım. Mann'ın Tonio Kröger'ine bakalım, veya Christian Buddenbrook'una, yahut *Büyülü Dağ*'daki ana karakterlerine. Farz edelim ki bunlar, Bloch'un uygun gördüğü gibi, doğrudan kendi bilinçleri çerçevesinde kurgulanmış olsunlar, bilinçlerinden

5 *Heritage of Our Times*, s. 225 – ç.n.

6 *Heritage of Our Times*, s. 205 – ç.n.

bağımsız bir gerçeklikle karşı karşıya konarak değil. Şayet karşımıza sadece bu karakterlerin zihinlerindeki çağrışım akışları çıksaydı, bunun sonucunda yaşamın "yüzeyinin altüst oluşu" en az Joyce'taki kadar mükemmelen gerçekleşmiş olurdu. Joyce'taki "çatlaklar"ın hepsini bunlarda da bulurduk. Bu eserlerin modernliğin krizinden *önce* üretilmiş olduklarını söyleyerek itiraz etmek yanlış olacaktır – örneğin Christian Buddenbrook'taki nesnel kriz, Joyce'un kahramanlarının yaşadıklarından çok daha derin bir manevi altüst oluşa yol açmıştır. ***Büyülü Dağ*** ekspresyonizmle aynı döneme aittir. Şayet Thomas Mann bu karakterlerin düşünce ve yaşantı kesitlerinin fotoğrafik kaydını tutmakla yetinip bunlarla bir montaj yapsaydı, "sanatsal ilericilik" bakımından, Bloch'un yere göğe koyamadığı Joyce'unkinden aşağı kalmayacak bir tasvir çıkarabilirdi rahatlıkla.

Modern temalarına rağmen Thomas Mann neden hâlâ bu kadar "eski moda", bu kadar "geleneksel" kalıyor? Neden modernizm trenine atlamayı tercih etmiyor? Çünkü o *gerçek bir realist* – kendisinin, her şeyden önce, yaratıcı bir yazar olarak, Christian Buddenbrook'un, Tonio Kröger'in, Hans Castorp'un, Settembrini ve Naphta'nın kim olduklarını bildiğine işaret ediyor bu terim. Bunu bir sosyal bilimci gibi, soyut bir tarzda bilmesi şart değil; bu anlamda, tıpkı kendisinden önceki Balzac, Dickens ve Tolstoy gibi kolaylıkla hata da yapabilir. Onun bilgisi, yaratıcı bir realistin bilgisi: Realist, düşünce ve duyguların toplum hayatından çıktığını ve deneyimlerle duyguların bütünsel gerçeklik karmaşasının parçası olduğunu bilir. Bu parçaları bütünsel hayat bağlamı içinde kendilerine denk düşen yerlere koyar. Toplumun hangi alanında doğduklarını ve nereye yöneldiklerini gösterir.

Bu nedenle, Thomas Mann örneğin Tonio Kröger'den "yolunu kaybetmiş bir burjuva" diye bahsettiğinde, bununla yetinmez: Burjuvaziye olan onca düşmanlığına, burjuva

toplumu içindeki yurtsuzluğuna, burjuva hayatından dışlanmışlığına rağmen nasıl ve neden hâlâ burjuva olarak kaldığını da gösterir. Mann, bütün bunları yaptığı için yaratıcı sanatçılığın doruklarına yükselir ve toplumun özünü kavrayışında, sırf o burjuva karşıtı havalarının, küçük burjuva yaşamının boğuculuğuna yönelik estetik bir reddiyeden öteye gitmeyen retlerinin, pelüş koltuklara ve mimarideki Rönesans müsveddesi kültlere duydukları nefretin onları burjuva toplumunun can düşmanına dönüştürdüğünü zanneden "ultra-radikalleri" fersah fersah geride bırakır.

IV.

Emperyalist çağın, natüralizmden sürrealizme süratle birbirinin yerini alan modern edebiyat akımlarının hepsinde ortak bir özellik var. Gerçekliği, yazara ve yarattığı karakterlere nasıl tezahür ediyorsa tamı tamına öyle ele alıyorlar. Bu dolayımsız tezahürün biçimi, toplumdaki değişimlere koşut olarak değişir. Üstelik bu değişimler, kapitalizmin gerçekliğindeki değişiklikler kadar, sınıf mücadelesinin ve sınıf yapısındaki değişimlerin o gerçekliğin yüzeyinde yarattığı farklı yansımalara da bağlı olarak, hem öznel hem de nesnel mahiyet taşır. Edebiyat akımlarının hızla yerlerini yenilerine bırakmasının başat sebeplerinden biri de, aralarında alevlenen ve iki tarafın da sonunu getiren sert çekişmelerin yanı sıra, bu değişimlerdir.

Fakat bunlar hem duygusal hem de zihinsel açıdan kendi dolayımsızlıklarında donup kalıyor; yüzeyi delip temeldeki özü, yani deneyimleri ile onları üreten gizli toplumsal güçleri birbirine bağlayan gerçek etkenleri ortaya çıkarmayı başaramıyorlar. Tersine, hepsi –az çok bilinçli biçimde– dolayımsız deneyimlerinin kendiliğinden ifadesiymiş gibi kendi sanatsal üslubunu geliştiriyor.

Bütün modern akımların, daha eski edebiyat geleneklerinin ve bu dönemin edebiyat tarihinin en ufak izlerine bile beslediği düşmanlık, yazarları istedikleri ve içlerinden geldiği gibi yazmaktan sözümona men edecek eleştirmenlerin burnu büyüklüğüne karşı hararetli itirazlarda doruğuna varıyor. Bu hareketlerin savunucuları, böyle yapmakla, gerçek anlamda bağımsızlığın, yani emperyalist çağın gerici önyargılarından (sadece sanat alanında da değil) kurtulup özgürleşmenin, salt kendiliğindenlikle ya da kendi dolayımsız deneyimlerinin sınırları dışına çıkamayanlarca elde edilemeyeceği gerçeğini görmezden geliyorlar. Çünkü kapitalizm geliştikçe bu önyargıların kesintisiz üretimi ve yeniden üretimi pekişmekte ve hızlanmaktadır – emperyalist burjuvazinin bilinçli teşvikleri cabası. Gerici düşüncelerin zihinlerimize nasıl sirayet ettiğini anlamak istiyorsak, ve bu tür önyargılara karşı eleştirel bir mesafe almak istiyorsak, bunun yolu sıkı çalışmaktan, dolayımsızlığın sınırlarını terk edip aşmaktan, bütün öznel deneyimleri masaya yatırıp toplumsal gerçeklik karşısında sınamaktan geçiyor. Kısacası, gerçek dünyanın daha derinlemesine tetkik edilmesinden geçiyor.

Zihinsel ve politik açıdan olduğu gibi sanatsal açıdan da, çağımızın büyük realistleri, bu meşakkatli görevi yerine getirme yeteneklerini her fırsatta kanıtladılar. Ne geçmişte kaçtılar bu görevden, ne bugün kaçıyorlar. Romain Rolland'ın, Thomas ve Heinrich Mann'ın yazarlık hayatları buna örnektir. Başka açılardan farklı gelişmeler göstermişlerse de, bu özellik hepsinde ortaktır.

Modern edebiyat akımlarının dolayımsız deneyim düzeyinin ötesinde geçme noktasındaki başarısızlıklarını vurgulamış olsak da, natüralizmden sürrealizme uzanan çizgideki ciddi yazarların sanatsal başarılarını karalamak gibi bir niyetimiz olduğu sanılmasın. Kendi deneyimlerinden yola çıkan bu yazarların çoğu, istikrarlı ve ilginç bir anlatım tarzı,

hatta kendilerine özgü bir üslup geliştirdiler. Ama eserlerine toplumsal gerçeklik bağlamında baktığımızda, gerek zihinsel gerek sanatsal açıdan dolayımsızlık düzeyini asla aşamadıklarını görüyoruz.

Dolayısıyla bu yazarların yarattığı sanat soyut ve tekboyutlu kalıyor. (Belli bir akımın savunduğu estetik teorinin sanatta "soyutu" destekleyip desteklememesi konumuzla ilgili değil. Ekspresyonizmden beri teoride de pratikte de soyuta atfedilen önem gittikçe artıyor.) Okur bu noktada akıl yürütmemizde bir çelişki gördüğünü düşünebilir: Dolayımsızlık ve soyutlama birbirini dışlamaz mı? Fakat diyalektik yöntemin –daha Hegel'de varılan– en büyük başarılarından biri, dolayımsızlık ile soyutlamanın yakın ilişki içinde olduğunu, özellikle de dolayımsızlıktan yola çıkan düşüncenin soyutlamaya varabileceğini saptayıp göstermiş olmasıdır.

Marx'ın Hegel felsefesini ayakları üzerine oturtması da aynı çerçevededir; Marx, ekonomik ilişkilerle ilgili analizinde, dolayımsızlık ile soyutlama arasındaki yakın ilişkinin ekonomik gerçekliklerin yansımasında nasıl ifade bulduğunu, defalarca, somut bir çerçevede göstermiştir. Bu noktada tek bir örnek vermekle yetinelim. Marx, paranın dolaşımı ile bu dolaşımın faili olan ticaret sermayesi arasındaki ilişkide her türlü dolayımın geçersizleştiğini, dolayısıyla bu ilişkinin kapitalist üretim sürecinin tamamındaki en uç soyutlama biçimini temsil ettiğini göstermiştir. Şayet bu ilişkiler göründüğü gibi anlaşılır, yani genel süreçten bağımsızmış gibi görünmeleri temel alınırsa, o zaman tam anlamıyla otomatik, fetişleşmiş bir soyutlama biçimine bürünürler: "para parayı çeker" deyişindeki gibi. Kapitalizmin dolaysız gölge fenomenlerinin ötesine geçmeyi beceremeyen cahil ekonomistlerin, etraflarını kuşatan soyut, fetişleşmiş dünyaya bakıp düşüncelerinde haklı olduklarını sanmaları da bundandır. Bu dünya onlara o kadar tabii görünür ki, toplumsal üretim

sürecinin tamamına bakmalarını salık veren bir Marksist eleştirinin "küstahlığı"ndan yana yakıla dert yanabilirler. Marx'ın Adam Müller için dediği gibi, "onların derinliği, her yerde olduğu gibi burada da, yüzeydeki toz bulutlarını görüp bütün bu toz dumanın gerçekten çok önemli ve gizemli olduğu zannına kapılmalarından ibaret"tir. Önceki yazımda ekspresyonizmi "gerçeklikten soyutlama yoluyla kopuş" diye tanımlamamın altında, bu kaygılar yatıyor.

Soyutlama olmadan sanatın da olamayacağı muhakkak – aksi halde sanatta herhangi bir şeyin temsil değeri olabilir miydi? Ama her hareket gibi soyutlamanın da bir yönü olmak gerekir, ve her şey bu yöne bağlıdır. Her büyük realist kendi hayat deneyiminden devşirdiği malzemeye biçim verir, bunu yaparken de başka tekniklerin yanı sıra soyutlamaya başvurur. Fakat amacı, nesnel gerçekliği yöneten yasalara nüfuz etmek ve toplumu oluşturan, daha derindeki, gizli kalmış, dolayımlanmış, halihazırda görünür olmayan ilişki ağlarını gün yüzüne çıkarmaktır. Bu ilişkiler yüzeyde bulunmadığından, temeldeki yasalar ancak çok karmaşık biçimlerde kendilerini hissettirdiğinden ve ancak birer eğilim olarak, eşitsiz biçimde idrak edildiklerinden, realistin önündeki iş, hem sanatsal hem de zihinsel bir boyutu olduğu için olağanüstü meşakkatlidir. Önce bu ilişkileri zihinsel olarak ortaya çıkarmalı ve onlara sanatsal bir biçim vermelidir. İkinci olarak, her ne kadar bu iki süreç pratikte ayrılmaz olsa da, soyutlama yoluyla ortaya çıkardığı ilişkileri sanatla gizlemelidir – yani, soyutlama sürecini aşmalıdır. Bu ikiyönlü çalışma yeni bir dolayımsızlık yaratır, sanatsal olarak dolayımlanmış bir dolayımsızlık. Burada, yaşamın yüzeyi, temeldeki özün parıldayarak ortaya çıkmasını sağlayacak kadar şeffaf olsa da (gerçek hayattaki dolayımsız deneyimler için böyle bir durum söz konusu değildir), kendini hâlâ dolayımsızlık olarak, fiilen göründüğü haliyle yaşam olarak

gösterir. Dahası, bu tür yazarların eserlerinde, sadece soyut ve aşırı yoğunlaştırılmış bir biçimde bütünsellikten koparılmış bir unsurun öznel algısını değil, yaşamın bütün yüzeyini, asli belirleyenleriyle birlikte gözlemleriz.

İşte görünüş ile öz arasındaki sanatsal diyalektik budur. Bu diyalektik ne kadar gelişmiş, çeşitli, karmaşık ve "ustalıklı" (Lenin) olursa, hayatın ve toplumun canlı çelişkilerini ne kadar sağlam bir şekilde kavrarsa, realizm de o kadar mükemmel ve derin olacaktır.

Bunun karşıtı olarak bahsettiğimiz, gerçeklikten soyutlama yoluyla kaçış ne anlama geliyor? Hayatın yüzeyi sadece dolayımsızca tecrübe edildiğinde, geçirimsiz, parçalı, kaotik ve anlaşılmaz olarak kalır. Nesnel dolayımlar az çok bilinçli biçimde görmezden gelindiği veya es geçildiği için, yüzeyde duran şeyler donuktur ve bunlara daha üst bir zihinsel zaviyeden bakma yönündeki her türlü çabadan vazgeçilmelidir.

Gerçeklikte atalet yoktur. Zihinsel ve sanatsal faaliyet ya gerçekliğe doğru yönelir ya da ondan uzağa. Natüralizmin bu ikinci hareketin örneğini çoktan göstermiş olduğu iddiası çelişkili gibi görünebilir. Sosyal çevre teorisi, mitoloji noktasına varacak kadar fetişleştirilmiş bir kalıtsal özellikler görüşü, hayatın en dolayımsız harici unsurlarına soyut bir biçimde işaret eden bir anlatım tarzı ve başka bazı etkenler, görünüş ile öz arasında canlı bir diyalektiğe ulaşmayı sağlayacak gerçek bir sanatsal atılımın önünü kesti. Daha doğrusu, natüralist üsluba götüren etken tam da böyle bir atılımın gerçekleşmemiş olmasıydı. Bu ikisi birbirinin sonucuydu.

Natüralizmde gördüğümüz, hayatı bire bir yansıtma iddiasındaki fotoğrafik ya da fonografik taklitlerin hiçbir zaman canlanma imkânı olmamasının sebebi de bu, bu yüzden durağan ve iç gerilimden yoksun kaldılar. Natüralist oyun ve romanların, dışardan bakıldığında büyük çeşitlilik gösteriyormuş izlenimi vermesine rağmen neredeyse birbirinin ay-

nı olmasının sebebi de bu. (Zamanımızın sanat alanındaki en hazin olaylarından birine değinmek için iyi bir noktaya geldik: Gerhart Hauptman'ın, baş döndürücü bir çıkış yaptıktan sonra büyük bir realist yazar olamayışının sebepleri meselesi. Fakat yer darlığından ötürü bu konuyu burada ele alamayız. Geçerken belirtmekle yetinelim: Natüralizm, *Dokumacılar*'ın ve *Kunduz Kürkü*'nün yazarının gelişmesini besleyeceğine engellemiştir, ve Hauptman bu akımı terk ettikten sonra da onun ideolojik varsayımlarından kurtulamamıştır.)

Natüralizmin sanatsal kısıtlılığı çok çabuk ortaya çıktı, ama hiçbir zaman esaslı bir eleştiriden geçmedi. Genelde tercih edilen yöntem, soyut formlardan birini alıp, görünürde ona karşıt olmakla birlikte soyutlukta hiç de aşağı kalmayan başka bir formla karşı karşıya koymak oldu. Bu durum, geçmişteki her hareketin, dikkatini yalnızca kendinden hemen önce ortaya çıkmış harekete odakladığı genel sürecin belirtisi – empresyonizmin sadece natüralizmle uğraşmasında vs. olduğu gibi. Hal böyle olunca, soyut karşıtlaştırma evresinin ötesine ne teori geçebildi ne de pratik. Şu anki tartışmada da durum aynen böyle. Sözgelimi Rudolf Leonhard, ekspresyonizmin tarihsel açıdan kaçınılmaz olduğunu şöyle öne sürüyor: "Ekspresyonizmin temellerinden biri, tahammül edilmez, hatta imkânsız hale gelmiş bir empresyonizme duyduğu düşmanlıktı." Leonhard bu iddiayı gayet mantıklıca geliştiriyor, ama ekspresyonizmin öteki temellerinden bahsetmiyor. Sanki ekspresyonizm sadece kendinden önceki edebiyat eğilimlerine karşıymış ve onlarla bağdaşmazmış gibi bir görüntü çıkıyor ortaya. Sonuçta ekspresyonizm özlere odaklandığını vurguluyordu; Leonard'ın ekspresyonizmdeki "nihilist olmayan" unsur dediği şey bu.

Fakat bu özler gerçekliğin, bütünsel sürecin nesnel özü değil; tamamen öznel nitelikteler. Ekspresyonizmin eski ve şimdi gözden düşmüş teorisyenlerinden alıntı yapmak-

tan imtina edeceğim. Ama Ernst Bloch'un kendisi de, iş gerçek ekspresyonizm ile sahtesini ayırmaya geldiğinde, öznelliğe vurgu yapıyor: "Ekspresyonizm kökensel biçiminde imgelerin parçalanması demekti; şeyleri söküp yerlerinden eden, özgün –yani öznel– bir bakış açısıyla yüzeyi kırmak demekti."

Bizzat bu tanım, özlerin bilinçli, stilize ve soyut bir tarzda bağlamlarından sökülüp alınmasını, yalıtılmasını zorunlu kılıyor. Mantıki sonuçlarına götürüldüğünde, ekspresyonizm gerçeklikle her türlü bağı reddediyor, gerçekliğe ve sonuçlarına karşı öznel bir savaş açıyordu. Gottfried Benn'in tipik bir ekspresyonist sayılıp sayılmayacağı, veya ne ölçüde sayılacağı tartışmasına girmek istemiyorum. Ama Bloch'un ekspresyonizm ve sürrealizm değerlendirmesinde öylesine canlı ve etkileyici biçimde betimlediği yaşam duygusunun, en dolaysız, en saf ve en güçlü ifadesini Benn'in *Sanat ve İktidar* kitabında bulduğu kanısındayım: "1910-1925 yılları arasında anti-natüralist üslup Avrupa'da diğer her şeyi dışarda bırakarak egemen oldu. Çünkü gerçeklik diye bir şey kalmamıştı ortada, olsa olsa gerçekliğin parodileri vardı. Gerçeklik, kapitalist bir kavramdı. [...] Tin'in hiçbir gerçekliği yoktu." Wangenheim da, hat safhada eklektik ekspresyonizm savunmasında, analitik yönü daha zayıf, daha betimleyici bir güzergâh izlemekle birlikte, benzer sonuçlara varıyor: "[Ekspresyonizme – G.L.] tekabül eden hiçbir gerçeklik olmadığından, başarılı bir eser beklenemezdi. [...] Birçok ekspresyonist, kara topraktan ayağını kesip havaya sıçramayı, bulutlara tutunup yeni bir dünya bulmayı arzu ediyordu."

Heinrich Vogeler'de de, bu duruma ve içerimlerine dair gayet açık ve net ifadeler bulabiliriz. Ekspresyonizmdeki soyutlamaya dair isabetli değerlendirmesi, Vogeler'i doğru sonuca götürüyor: "[Ekspresyonizm – G.L.] burjuva sanatının Ölüm Dansı idi. [...] Ekspresyonistler 'şeylerin özü'nü [*We-*

sen] aktardıklarını düşünürken, aslında kendi çürümelerini [*Verwesung*] gözler önüne sermişlerdi."

Gerçekliğe yabancı veya düşman bir tutumun kaçınılmaz bir sonucu var ki, "avangard" sanatta kendini giderek daha da belirgin biçimde gösteriyor: içeriğin gittikçe seyrelmesinde – öyle ki içeriksizlik veya içerik düşmanlığı adeta bir kaide gibi savunuluyor. Bu noktada da Gottfried Benn vaziyeti kısa ve öz biçimde ortaya koyuyor: "İçerik kavramının kendisi de sorunlu hale geldi. İçerik – bugünlerde bunun anlamı nedir ki? Hepsi eskimiş, tükenmiş, düzmeceden ibaret – dizgininden boşanmış duygular; kaskatı intibalar; şaibeli unsurlar, yalanlar, biçimsiz şekiller yığını. [...]"

Okurun da görebileceği üzere, bu açıklama bizzat Bloch'un ekspresyonizmin ve sürrealizmin dünyasına ilişkin tarifiyle aynı doğrultuda. Tabii yaptıkları analizler Bloch ile Benn'i taban tabana zıt sonuçlara götürüyor. Bloch, kitabının bazı yerlerinde, modern sanatın kökeninde bizzat kendisinin tarif ettiği tutumun yatıyor olmasının ne kadar sorunlu olduğunu açıkça teslim ediyor:

> Dolayısıyla büyük yazarlar, artık kendi malzemelerine bile, onu paramparça etmeden aşinalık duyamıyorlar. Etraflarını saran dünya artık onlara tasvir edecekleri veya hayal güçlerine zemin olacak bütünlüklü bir görüntü vermiyor. Geride yalnızca boşluk kalmış, rasgele birleştirilecek kırıklar.[7]

Bloch, ardından Goethe'ye kadar geri giderek burjuvazinin devrimci dönemini incelemeye koyuluyor ve şöyle devam ediyor:

> Goethe'yi, eğitim romanının [*Bildungsroman*] daha da geliştirilmesi izlemedi, Fransız hüsran romanı izledi, onun için bugünün burjuva boşluğunun mükemmelleşmiş dün-

7 *Heritage of Our Times*, s. 228 – ç.n.

ya-olmayan dünyasında, dünya-karşıtı dünyasında ya da enkaza dönmüş dünyasında yazar için 'uzlaşma' gibi bir tehlike veya seçenek yok. Artık sadece diyalektik bir yaklaşım [?! – G.L.] mümkün: ya diyalektik bir montaj için malzeme, ya da onunla yapılmış bir deney. Joyce'un sanatkâr ellerinde Odysseus'un dünyası bile, günümüzün her şeyi parçalanmış ve her şeyi parçalayan dünyasından kesitler sunan bir panoramaya dönüştü, çünkü insanlarda bir şey eksik, en önemli şey...[8]

"Diyalektik" kelimesini tamamen kendine has bir tarzda kullanması, veya hüsran romanını doğrudan Goethe'ye dayandırmasına sebep olan mantık hatası gibi ayrıntılar üzerine Bloch'la tartışmaya girmek gibi bir niyetimiz yok. (Bloch'un bu hatasında, kısmen, *Roman Kuramı* adlı daha önceki çalışmamın da payı var.) Biz burada daha hayati meselelerle ilgileniyoruz. Bloch, her ne kadar bizimkinin tersi bir değerlendirme ortaya koysa da, edebiyat eserlerinin konularının ve kompozisyonlarının, insanın nesnel gerçeklikle olan ilişkisine dayandığı anlayışını dile getiriyor. Buraya kadar gayet iyi. Ama ekspresyonizm ile sürrealizmin tarihsel meşruiyetini göstermeye gelince, toplum ile zamanımızın gerçek insanları arasındaki nesnel ilişkilerle ilgilenmekten vazgeçiyor – *Jean Christophe*[9] örneğinde de gördüğümüz gibi, bir eğitim romanının bile yazılmasına imkân veren nesnel ilişkiler bunlar. Bloch onun yerine, özgül bir entelektüeller sınıfının yalıtılmış zihin dünyasını kendine hareket noktası alarak zamanımız dünyasının bir nevi ev-yapımı modelini inşa ediyor, tabii bu da gayet mantıklı bir şekilde kendisine "dünya olmayan bir dünya" gibi görünüyor – bunun da Benn'inkine çok yakın bir kavram olması esef verici bir durum. Gerçekliğe karşı

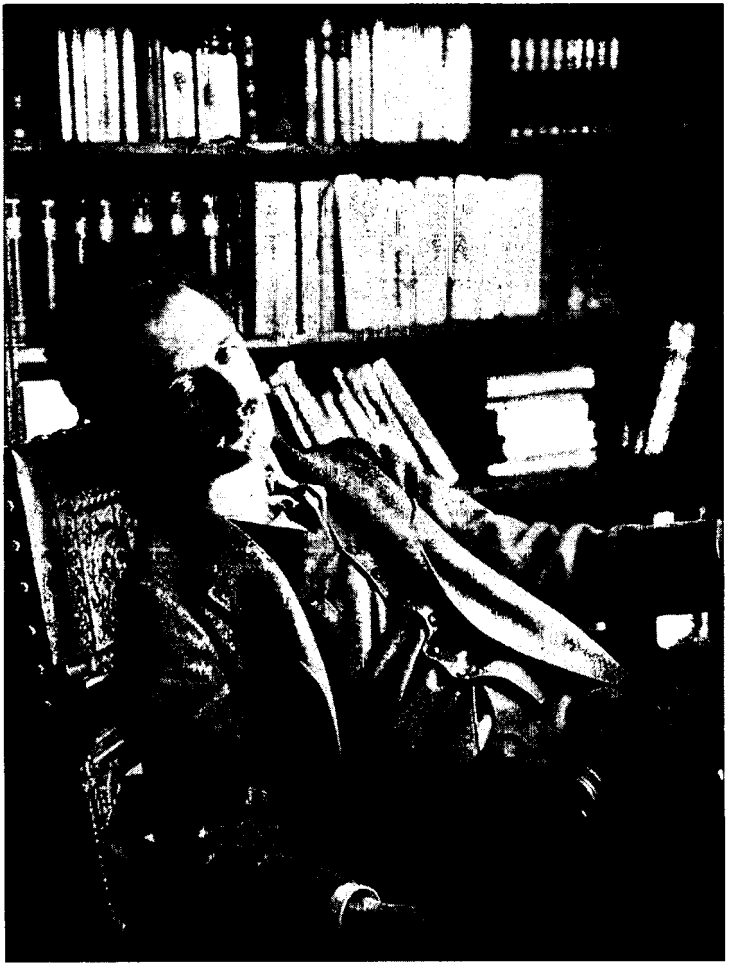
8 *A.g.e.*, s. 228 – ç.n.

9 Romain Rolland'ın, Alman bir müzisyenin hayatına yansıdığı biçimiyle Fransa-Almanya ilişkilerini konu alan 10 ciltlik büyük eseri – e.n.

böyle bir tutum benimseyen yazarlar için "geleneksel anlamda" bir olay, yapı, içerik veya kompozisyonun olamayacağı açık. Dünyayı bu şekilde deneyimleyen insanlar için kendini ifade etmenin yegâne yolunun ekspresyonizm ve sürrealizm olması bu durumda pekâlâ doğru. Ekspresyonizm ile sürrealizmin böyle felsefi biçimde meşrulaştırılmasına halel getiren "tek bir" nokta var yalnız: Bloch'un, gerçekliği kendine mihenk taşı almak yerine, gerçekliğe yönelik ekspresyonist ve sürrealist tutumu sorgusuz sualsiz benimsemesi ve onu, hayal gücü son derece zengin kendi diline tercüme etmesi.

Bloch'un bütün yargılarına net biçimde itirazım olmasına rağmen, bazı olgularla ilgili değerlendirmelerini doğru ve önemli buluyorum. Özellikle, ekspresyonizmin kaçınılmaz olarak sürrealizme götürdüğünü göstermesi, modernizmin savunucuları arasındaki en tutarlı kişi olduğunun kanıtı. Aynı bağlamda, montajın, bu gelişim evresindeki kaçınılmaz ifade tarzı olduğunu teslim etmesi de övgüye değer. Montajın sadece modernist sanatta değil, zamanımızın burjuva felsefesinde de önemli yeri olduğunu göstermesi, bu noktadaki başarısını bir kat daha artırıyor.

Ancak, bunun sonuçlarından biri de, Bloch'un söz konusu eğilimin tamamındaki anti-realist tekboyutluluğu, aynı çerçevede düşünen başka teorisyenlerden çok daha keskin biçimde ortaya çıkarması. Bu tekboyutluluk –ki Bloch her nedense bu konuda tek söz etmiyor– natüralizmde zaten mevcut olan bir özellik. Natüralizmin tersine, empresyonizmin getirdiği sanatsal "incelmişlik", sanatı karmaşık dolayımlardan, nesnel gerçekliğin azap dolu yollarından, Varlık ile Bilinç arasındaki nesnel diyalektikten daha da fazla "arındırır". Sembolist hareket daha en baştan açıkça ve bilinçli biçimde tekboyutludur, zira bir sembolün duyusal cisimlenişi ile sembolik anlamı arasındaki uçurum, onları birbirine bağlayan öznel çağrışımın dar, tekyönlü sürecinden doğar.



Georg Lukács (1885-1971)

Montaj bu hareketin zirvesini temsil ediyor, montajı modernist edebiyat ve düşüncenin merkezine yerleştirme kararı için Bloch'a bu nedenle minnettarız. Montaj, fotomontaj biçimindeki ilk formunda çarpıcı etkiler yaratmaya muktedirdir, hatta zaman zaman güçlü bir politik silah işlevi de görebilir. Bu tür etkiler, farklı, birbiriyle ilişkili olmayan, bağlamından sökülmüş gerçeklik parçalarını yan yana getirme tekniğine dayanıyor. İyi bir fotomontaj, iyi bir şakayla aynı etkiye sahip. Ancak, bu tekboyutlu teknik –bir şakada kullanıldığında ne kadar meşru ve başarılı olursa olsun– (gerçekdışı diye baktığı) gerçekliğe, (aldatıcı olduğunu düşündüğü) ilişkilerden oluşan bir dünyaya veya (kaos olarak gördüğü) bütünselliğe şekil verme iddiasında olduğunda, bunun nihai sonucu, ister istemez, derin bir tekdüzelik olacaktır. Olanca çeşitlilikleri içinde ortaya konan ayrıntılar baş döndürecek kadar renkli olabilir, ama bütünün kendisi, gri bir arka plana çizilmiş düz griden öteye geçemeyecektir. Sonuçta, bir su birikintisi, üzerine gökkuşağının renkleri yansıdığında bile çamurlu su olmaktan öteye geçemez.

Bu tekdüzelik, nesnel gerçekliğe ayna tutmaya yönelik her türlü girişimden vazgeçme, karmaşık dolayımlara bütün birlik ve çeşitlilikleri içinde biçim verme ve onlar arasında bir edebiyat eserinin karakterleri olarak sentez kurma yönündeki zorlu sanatsal çabayı bir kenara bırakma kararının zorunlu sonucudur. Çünkü bu yaklaşımda, konunun hakiki doğasından açığa çıkacak yaratıcı kompozisyona, yükseliş ve düşüşlere, içsel gelişmelere kati surette yer yoktur.

Bu sanatsal eğilimleri dekadan diye niteleyen her görüş karşısında, "eklektik akademizm taraftarlarının bilgiçlik taslayan sindirmelerine" ateş püsküren sesler duyuluyor. O zaman benim de, muarızlarımın başka konularda da el üstünde tuttuğu dekadans uzmanı Friedrich Nietzsche'ye başvurmam yerinde olacak: "Edebiyatta çöküş [dekadans] ney-

le belirginleşir?" diye sorar Nietzsche, ve şöyle cevap verir: "Yaşamın artık bir bütün içerisinde olmamasıyla. Sözcük ağırlık kazanıyor, tümceden dışarı fırlıyor, tümce taşıyor, yanın anlamını karartıyor ve yan bütünü bir kenara itip yaşam kazanıyor. Bütün, artık bütün değil. Ama bu, çöküş [dekadans] çağının her üslubu için bir ölçüt: Her seferinde, atomların kargaşası, istencin dağılması [...] Yaşam, yaşamın o canlılığı, titreşim ve coşkusu en küçük birimler içine sıkıştırılmış, kalan ise yaşam yönünden yoksul düşmüş. Her yerde kötürümlük, sıkıntı, duygusuzlaşma ya da düşmanlık ve karmaşa. İki durumda da, düzen hiyerarşisinin ne kadar üst kademelerine çıkarsanız o kadar vahimleşen sonuçlar. Bütün artık hiç yaşamıyor; parçalarına ayrıldı, yapay bir şey artık, bir düşünce parçası, bir yapıntı [*Artefakt*]."[10] Nietzsche'nin bu sözleri, söz konusu edebiyat eğilimlerinin sanatsal içerimleri konusunda, en az Bloch veya Benn'in değerlendirmeleri kadar doğruluk içeriyor. Ekspresyonizme yöneltilen her eleştiriyi vülgerleştirme diye bir kenara iten ve ekspresyonizmin teorisiyle pratiğini göstermek için verilen her örneği hiçbir şey kanıtlamayan bir "vülger-ekspresyonizm" numunesi sayan Herwarth Walden, Nietzsche'nin dekadans kuramını genel olarak edebiyat dili kuramına uyarlayan şu satırlar hakkında nasıl yorumda bulunur merak ediyorum: "Neden anlaşılır olmak sadece cümlelere mahsus, kelimeler neden böyle olmasın? [...] Şairler baskın olmak istedikleri için hep cümle kuruyor, kelimelerin haklarını hiçe sayıyorlar. Ama asıl egemenlik kelimede. Kelime cümleyi parçalar, sanat eseri de böylece bir mozaik olur. Sadece kelimeler bağ-

10 Lukács'ın üç nokta işareti koyarak atladığı kısım manidar: "...istencin dağılması, ahlaki terimlerle söylersek 'bireyin özgürlüğü' – genişletilip bir siyaset kuramına dönüştürülmüş: 'herkese eşit haklar'" – e.n. [Pasajın Türkçe çevirisi, "Wagner Olayı: Bir Müzisyen Sorunu" başlıklı metinden alındı, çeviri değiştirildi, *Nietzsche Wagner'e Karşı/Wagner Olayı: Bir Müzisyen Sorunu* içinde, çev. Osman Toklu (İstanbul: Ara Yayınları, 1990) s. 65].

layıcıdır. Cümleler hep rastgele toplanıp alınır." Bu "vülger-ekspresyonist" dil kuramı, bizzat Herwarth Walden'a ait.

Tabii bu tür ilkelere, Joyce'un bile tam bir tutarlılıkla uymadığını söylemek lazım. Çünkü yüzde yüz karmaşa ancak zihinde var olabilir – tıpkı Schopenhauer'in, yüzde yüz tekbenciliğin ancak bir tımarhanede bulunabileceğini gözlemlemesi gibi. Fakat karmaşa, modernist sanatın zihinsel köşetaşını oluşturduğundan, bu sanatın barındırdığı herhangi bir bütünleştirici ilke ister istemez ona yabancı bir konudan gelmek zorunda. Araya monte edilmiş yorumların, eşzamanlılık kuramının[11] vs. sebebi de bu. Ama bunların hiçbiri bütünselliğin yerini tutmaktan öteye geçmiyor, bu sanat formunun tekboyutluluğunu daha da pekiştiriyor.

V.

Bütün bu edebiyat akımlarının ortaya çıkışını, emperyalizm çağının ekonomisi, toplumsal yapısı ve sınıf mücadeleleriyle açıklamak mümkün. Onun için, ekspresyonizmin zorunlu bir tarihsel hadise olduğunu söyleyen Rudolf Leonhard bu noktada kesinlikle haklı. Fakat sözlerine, Hegel'in meşhur şiarını izleyerek, "ekspresyonizm gerçekti; dolayısıyla, gerçek olduğuna göre, ussal da olmalıydı," diye devam ederken, en iyi ihtimalle yarım bir doğruyu dile getiriyor. Hegel'de bile "tarihin ussallığı" bu kadar basit değildir – gerçi Hegel'in de, yer yer, fiilî gerçeği akıl kavramıyla haklılaştırmanın bir yolunu bulduğu vakidir. Bir Marksist için "ussallık" (tarihsel zorunluluk) hiç şüphe yok ki çok daha kar-

11 Kandinski'yle birlikte sanatta soyutun öncülerinden olan Robert Delauney'nin geliştirdiği kuram. Delauney, 1912'de başladığı "Pencere" resim dizisinde bu kuramı hayata geçirmeye çalıştı. Cézanne'ın geç dönemine ait eserlerinde görülen şeffaf ve birbiri içine geçmiş renkleri, analitik kübizmin formlarıyla birleştiriyor ve bunun sonucunda ortaya çıkan, iki veya daha fazla sayıda rengin eşzamanlı etkisinin, resme dinamik bir güç kazandırdığını öne sürüyordu – e.n.

maşık bir iştir. Marksizm'de tarihsel bir zorunluluğun kabulü, ne fiilen mevcut olanın (mevcut olduğu dönem süresince bile) haklılaştırılmasını içerir, ne de tarihsel olayların kaçınılmazlığına dair kaderci bir inancı ifade eder. Bunu da yine en iyi, iktisattan bir örnekle gösterebiliriz. İlk birikimin, küçük üreticilerin kendi üretim araçlarından kopmasının, proletaryanın oluşumunun –bütün gayri insani yanlarıyla– tarihsel bir zorunluluk olduğuna kuşku yoktur. Ancak, dönemin İngiliz burjuvazisini Hegel'deki anlamıyla akıl ilkesinin somutlaşması diye yüceltmeyi hiçbir Marksist düşünmez. Hele kapitalizmden sosyalizme doğru giden gelişmede kaderci bir zorunluluk görmek, hiçbir Marksist'in aklına gelmez. Marx, o dönemin Rusya'sı için olanaklı tek gelişmenin ilk birikimden kapitalizme evrilmek olduğunu savunan kaderci anlayışa defaatle itiraz etmiştir. Bugün, Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin kurulmuş olduğu göz önüne alındığında, gelişmemiş ülkelerin sosyalizme ancak ilk birikim ve kapitalizm yolundan varabilecekleri fikri tam bir karşı-devrim reçetesi olur. Dolayısıyla, ekspresyonizmin ortaya çıkışının tarihsel bir zorunluluk olduğu noktasında Leonhard'la hemfikir olsak da, ekspresyonizmin sanatsal açıdan meşru olduğunu, yani geleceğin sanatının zorunlu bir öğesi olduğunu düşündüğümüz anlamına gelmiyor bu.

Bu nedenle, ekspresyonizmde "insan tanımını, ve yeni bir realizme götürecek unsurların sağlamlaşmasını" bulan Leonhard'a bu noktada itiraz etmemiz gerek. Leonhard'dan farklı olarak, ekspresyonizmin zorunlu ve mantıki vârisinin sürrealizm ve montajın egemenliği olduğunu düşünen Bloch bu konuda kesinlikle haklı. Sevgili Wangenheim ise, ekspresyonizm tartışmasını kendi amaçları için kullanmaya kalktığı için, yani ilk eserlerindeki formalist eğilimleri –onun tabii realizmini çoğunlukla ketlemiş, hatta bastırmış eğilimleri– geniş ve dogmatik olmayan bir realizm tasavvuru

altına yerleştirerek kurtarmak ve korumak niyetinde olduğu için, ister istemez, tamamıyla eklektik sonuçlara varıyor. Wangenheim'ın ekspresyonizmi savunmaktaki amacı, değeri hiç azalmayacak paha biçilmez bir mirası sosyalist realizm adına kurtarmak. Bu tutumunu şöyle savunmaya çalışıyor: "Ekspresyonizm tiyatrosu temelde –etkileri güçlü olduğunda bile– bölük pörçük bir dünyayı yansıtıyordu. Sosyalist realizm tiyatrosu ise, biçimlerinin olanca çeşitliliği arasında birörnekliği yansıtır." Ekspresyonizm bu nedenle mi sosyalist realizmin temel bir unsuru olmalı? Wangenheim'ın buna verecek ne estetik ne de mantıki bir cevabı var, tek gerekçesi biyografik: geçmişteki formalizminin yükünü atmaya bir türlü yanaşmaması.

Ekspresyonizme ilişkin daha önceki yazımda açıkça ortaya koyduğum tarihsel değerlendirmeden yola çıkan Bloch, bana şu eleştiriyi yöneltiyor: "O zaman geç kapitalist toplumda avangard diye bir şeyin olamayacağı sonucu çıkar; üstyapıdaki, geleceği haber veren hareketlere hiçbir hakikat atfedilemez." Bu suçlamanın sebebi, Bloch'un, sürrealizm ile montaja götüren yolun modern sanatın önündeki yegâne açık yol olduğunu düşünmesi. Ona göre, avangardın rolü tartışılıyorsa, toplumsal eğilimlerle ilgili her türlü ideolojik öngörünün de ister istemez sorgulanacağı sonucu çıkıyor.

Fakat bu düpedüz yanlış. Marksizm, ideolojinin öngörü işlevini daima teslim etmiştir. Edebiyat alanında kalmak için, Paul Lafargue'in, Marx'ın Balzac değerlendirmesi hakkındaki sözlerini hatırlamamız yeterli:

> Balzac yalnızca yaşadığı toplumdaki gelişmelerin kaydını tutmakla kalmıyordu; Louis Philippe döneminde hâlâ oluşum safhasında olan, ve ancak o öldükten sonra, III. Napolyon zamanında tam gelişmiş vaziyette ortaya çıkan, geleceği haber veren figürleri de yaratmıştı.

Peki bu Marxçıl görüş günümüzde geçerli mi? Elbette geçerli. Fakat "geleceği haber veren figürler", sadece büyük realistlerin eserlerinde bulunuyor. Maksim Gorki'nin romanlarında, öykü ve oyunlarında bu tür figürlere bol bol rastlanır. Sovyetler Birliği'ndeki son gelişmeleri dikkatle ve soğukkanlılıkla takip eden herkes şunu görmüştür ki, Gorki, Karamora'sında, Klim Samgin ve Dostigayev'inde, gerçek doğalarını şimdi şimdi gözler önüne seren ve Marx'ın kastettiği anlamda "geleceği haber veren" tipik figürler yaratmıştır. Heinrich Mann'ın ilk eserleri de bu bağlamda anılmayı hak ediyor: *Tebaa* ve *Mavi Melek* gibi romanları. Alman burjuvazisinin ve demagoglar tarafından yoldan çıkarılan bir küçük burjuvazinin çok sayıdaki itici, adi ve kaba özelliğinin, burada "geleceği haber verircesine" tasvir edilmiş olup ancak faşizm altında tam anlamıyla geliştiğini kim inkâr edebilir? Bu bağlamda, IV. Henri karakterini de[12] es geçmemek lazım. Bu karakter bir yandan tarihî gerçekliği olan bir figürdür, gerçek hayattan alınmıştır; öte yandan da, ancak faşizmin yenilgisine götüren mücadelelerde, anti-faşist Cephe'nin savaşçılarında tam gelişmiş haliyle vücut bulacak hümanist niteliklerin habercisidir.

Şimdi, yine bizim zamanımızdan, bunun karşıtı bir örneği ele alalım. Savaşa karşı ideolojik mücadele, ekspresyonistler arasından en iyilerinin başat temalarından biriydi. Peki ekspresyonistler, dört bir yanımızda tüm şiddetiyle süren ve uygar dünyanın tamamını yutma tehlikesi taşıyan yeni emperyalist savaşı haber verecek ne söylediler veya ne yaptılar? Bugün bu eserlerin tamamen hükümsüz olduğunu ve mevcut sorunlarla hiçbir ilgilerinin olmadığını sanıyorum kimse inkâr etmez. Halbuki realist yazar Arnold Zweig, *Çavuş*

12 Heinrich Mann'ın 1930'larda yayınladığı iki romana isimlerini veren kahraman: *Die Jugend des Kônigs Henri Quatre* ve *Die Vollenhung des Kônigs Henri Quatre* – e.n.

Grischa ve *Verdun'dan Önce Eğitim* romanlarında yeni savaşın en temel özelliklerinden pek çoğunu öngörüyle ortaya koymuştu. Zweig'in bu eserlerde yaptığı, cephedeki savaş ile cephe gerisinde olup bitenler arasındaki ilişkiyi betimlemek, ve savaşın, "olağan" kapitalist barbarlığın bireysel ve toplumsal düzeydeki uzantısını ve yoğunlaşmasını temsil ettiğini göstermek olmuştur.

Bunların hiçbirinde gizemli veya çelişkili bir taraf yok – gerçek anlamda önem taşıyan her türlü hakiki realizmin esası budur. Böyle bir realizmin, tipler yaratmaya uğraşması gerektiğinden (*Don Quixote*'tan *Oblomov*'a ve zamanımızın realistlerine kadar mesele hep bu olmuştur), bir realistin de, insanlardaki, insanların birbirleriyle ilişkilerindeki ve eylemde bulunmak zorunda oldukları durumlardaki kalıcı özellikleri bulup çıkarmaya çalışması gerekir; uzun dönemler boyunca var olan ve toplumun, hatta insanlığın tamamının nesnel insani eğilimlerini oluşturan unsurlara odaklanması gerekir.

Gerçek ideolojik avangardı bu tür yazarlar oluşturur, çünkü onlar nesnel gerçeklikte iş başında olan hayati, ama dolaysız biçimde görünür olmayan kuvvetleri tasvir ederler. Bunu da öyle bir derinlik ve hakikatle yaparlar ki, hayal güçlerinin ürünleri, takip eden olaylarda doğrulanır – iyi bir fotoğrafın gerçekliğe ayna olmasındaki gibi basit anlamıyla bir doğrulanmadan söz etmiyorum ama, gerçekliği bütün zenginliği ve çeşitliliği içinde ifade ettikleri, hâlâ yüzeyin altında gömülü duran ve ancak ileriki bir aşamada tam gelişerek herkese görünür olacak kuvvetleri yansıttıkları için doğrulanırlar. Demek ki gerçek realizm, gerçekliğin halihazırda dolaysızca görülür olan bir yönünü değil, kalıcı ve nesnel açıdan daha önemli olan, özellikle de salt modadan uzun ömürlü olan bir yönünü tasvir eder – yani, gerçek dünyayla arasındaki tüm ilişkileri içinde insanı. Bunun da ötesinde, henüz nüve halinde var olan, dolayısıyla tam insani ve top-

lumsal potansiyellerini açığa çıkarma imkânı bulmamış gelişim eğilimlerini yakalar. Bu tür yeraltı eğilimlerini ayırt edip biçimlendirmek, gerçek edebiyat avangardının büyük tarihî görevidir. Bir yazarın avangard saflarına dahil olup olmadığını ancak tarih gösterebilir, çünkü tekil insan tiplerinin önemli niteliklerini, eğilimlerini ve toplumsal işlevlerini algılayıp algılamadığı, bunlara etkili ve kalıcı bir form verip veremediği ancak zaman geçtikten sonra görülür. Buraya kadar söylediklerimizin ışığında, sadece büyük realistlerin gerçek bir avangard oluşturabileceğini kanıtlamak için daha fazla söze gerek olmadığını umuyorum.

O halde aslolan, kişinin ne kadar samimi olursa olsun ve edebiyattaki gelişmelerin ön saflarında yürümeye ne kadar heves ederse etsin, öznel olarak avangarda dahil olduğuna inanması değildir. Şu veya bu baş döndürücü teknik yeniliği ilk keşfeden olmanın da temel bir önemi yoktur. Asıl mesele, avangardın toplumsal ve insani içeriği; "geleceği haber verircesine" öngörülmüş düşüncelerin ufku, derinliği ve hakikatidir.

Velhasıl, burada meselemiz, üstyapıda geleceği haber veren hareketlerin olanağını inkâr edip etmediğimiz değil. Hayati soru şu: Haber verilen *neydi*, hangi tarzda ve kim tarafından öngörülmüştü?

Zamanımızın büyük realistlerinin, sanatlarında yarattıkları tiplerle neyin habercisi olduklarını göstermek için buraya kadar pek çok örnek verdik, daha da verebiliriz. Onun için şimdi soruyu başa çevirelim ve ekspresyonizm neyin habercisiydi diye soralım. Bu soruya Bloch'tan bile alabileceğimiz tek cevap şu olur herhalde: sürrealizmin. Yani, temel başarısızlığı – sanatında toplumsal eğilimleri önceden görmeyi başaramadığı– açıkça ortaya çıkmış, en belirgin biçimiyle de büyük hayranlarının ona ilişkin tanımlarında kendini göstermiş bir başka edebiyat akımı. Modernizmin, ne "geleceği haber veren fi-

gürler" yaratmakla, ne de gelecekteki gelişmelerin habercisi olmakla en ufak bir ilgisi yok, hiçbir zaman da olmadı.

Edebiyat avangardının hangi ölçütle ayırt edileceğini netleştirebildiysek, bazı somut sorulara cevap vermek de zor olmayacak. Edebiyatımızda avangard addedilecek isimler hangileri? Gorki gibi "geleceği haber veren" yazarlar mı, yoksa natüralizmden sürrealizme her yeni hareketin ön saflarında mızıka şefi misali gururla yürüyüp, sonra da hepsiyle modası geçmeden bir sene önce acilen ilişiğini kesen müteveffa Hermann Bahr gibi yazarlar mı? Hermann Bahr'ın bir karikatür olduğunu kabul ediyorum, ekspresyonizmin halis savunucularını onunla aynı kefeye koymak aklımın ucundan geçmez. Ama sonuçta o da gerçek bir şeyin karikatürü: formalist bir modernizmin – içerikten yoksun, toplumun ana damarlarından kopmuş bir modernizmin.

Her insan etkinliğinin, failinin o etkinliğin önemiyle ilgili fikrine göre değil, bütünsel bağlam içindeki nesnel anlamına göre yargılanması gerektiği, Marksizm'in kadim doğrularından biridir. Dolayısıyla, insanın ille de bilinçli bir "modernist" olması şart değildir (Balzac'ın bir kraliyetçi olduğunu hatırlayalım); öte yandan, insan sanatta devrim yaptığına ve "kökten yeni" bir şey yarattığına ne kadar büyük bir inanç ve azimle kani olsa da, azim ve inanç haricinde bunu başarmasını sağlayacak nitelikleri haiz değilse, geleceğin eğilimlerini hakikaten öngören bir yazar olamayacaktır.

VI.

Bu kadim doğruyu daha harcıalem bir dille de ifade edebiliriz: Cehenneme giden yol iyi niyet taşlarıyla döşelidir. Kendi gelişimini önemseyen, bunun için de kendini nesnel biçimde ve insafsızca eleştirmeye hazır olanlar zaman zaman bu veciz sözün doğruluğunu acı bir gerçeğin kuvvetiyle his-

sedebilirler. Ben de işe kendimden başlamaya hazırım. 1914-15 kışı: öznel açıdan, savaşa, onun boşluğuna ve gayri insaniliğine, kültürü ve uygarlığı yok etmesine karşı ateşli bir isyan. Umutsuzluk noktasına varan genel bir kötümserlik hali. Zamanın kapitalizm dünyası, Fichte'nin "mutlak günahkârlık çağı"nın mükemmel sureti gibi görünüyor. Benim öznel belirlenimim, ilerici bir karşı çıkış tavrıydı. Bunun nesnel ürünü olan *Roman Kuramı* kitabım ise, her açıdan gerici, idealist gizemcilikle dolu, ve tarihî sürece dair tüm değerlendirmelerinde hatalıydı. Sonra 1922: devrimci tahammülsüzlüğün damgasını vurduğu bir kabına sığmazlık. Emperyalistlere karşı yürütülen Kızıl Savaş'ın mermileri hâlâ kulaklarımda vızıldar, Macaristan'da bir kanun kaçağı olmanın heyecanı hâlâ tüylerimi ürpertir. İlk büyük devrimci dalganın geçip gitmiş olduğu, ve Komünist öncünün azminin kapitalizmi yıkmakta yetersiz kaldığı fikrine tüm benliğimle isyan ediyordum. Bu nedenle de, öznel temelimi devrimci tahammülsüzlük oluşturuyordu. Bunun nesnel ürünü, *Tarih ve Sınıf Bilinci* oldu – bu kitap da, idealizminden, yansıtma kuramını yanlış kavradığından, doğadaki diyalektiği inkâr ettiğinden ötürü gericiydi. Tabii o dönem bu tür deneyimler yaşamış tek kişi ben değilim. Sayısız insanın başından geçti bunlar. Ekspresyonizmi konu alan eski makalemde dile getirdiğim ve bunca itiraza sebep olan düşünce, yani ekspresyonizmin ideolojik açıdan Bağımsız Sosyalistler'e [USPD] yakın olduğu fikri, yukarda bahsettiğim kadim doğruya dayanıyor.

Ekspresyonizmle ilgili tartışmamızda, devrim (ekspresyonizm) ile Noske[13] karşı saflara yerleştirilmiş durumda – o bildiğimiz ekspresyonist tavırla. İyi ama, Bağımsız Sosyalistler olmasa; işçi konseylerinin iktidarı ele geçirmeleri-

13 Gustav Noske (1868-1946), sosyal demokrat politikacı. 1919-20'de Weimar Cumhuriyeti Savunma Bakanlığı görevini yaptı; Spartakist ayaklanmaların bastırılmasında rol oynadı – ç.n.

ni engellerken gerici güçlerin örgütlenip silahlanmasına göz yuman o kararsızlık ve tereddütleri olmasa, Noske galip çıkabilir miydi? Bağımsız Sosyalistler, parti çerçevesinde bakıldığında, Alman işçilerinin hissiyatları düzeyinde radikal olup devrim için gereken ideolojik donanımı henüz kazanamamış oldukları gerçeğinin örgütlü ifadesiydi. Spartakûs Birliği, Bağımsız Sosyalistler'e mesafe almakta çok gecikti ve onları yeterince sert eleştirmedi; bu iki hata, Alman devriminin öznel yanındaki zafiyetin ve geriliğin önemli bir işareti, Lenin'in Spartakûs Birliği'ne yönelttiği eleştiride daha en baştan altını çizdiği iki etken.

Tabii sürecin tamamı hiç de basit değil. Örneğin, ilk makalemde, Bağımsız Sosyalistler içindeki liderler ile kitleleri net biçimde ayırmıştım. Kitleler içgüdüsel olarak devrimciydi. Nesnel açıdan da devrimci olduklarını, mühimmat fabrikalarında yaptıkları grevlerle, cephedeki girişimleri zayıflatmalarıyla ve Ocak grevinde doruğuna çıkan devrimci şevkleriyle kanıtladılar. Buna rağmen, yine de kafaları karışık ve kararsızdılar; liderlerinin demagojilerinin tuzağına düşmekten geri durmadılar. Liderlerse (Kautsky, Bernstein ve Hilferding), kısmen bilinçli şekilde karşı-devrimciydi ve eski SPD liderleriyle işbirliği içinde, nesnel yönden açıkça burjuva egemenliğini korumaya çalışıyorlardı. Öteki liderler öznel yönden samimi olmakla birlikte, kriz durumunda, devrimin sabote edilmesine karşı etkili bir direniş gösteremediler. Bütün samimiyetlerine rağmen, istemeden de olsa sağ kanat liderlerin dümen suyuna girdiler ve kararsızlıkları sonunda Bağımsız Sosyalistler arasında bölünmeye, ve nihayet kendi yıkımlarına götürdü. Bağımsız Sosyalist Parti'deki gerçek devrimci unsurlar, Halle'den sonra[14] Parti'nin feshini ve ideolojisinin reddini talep edenlerdi.

14 USPD, 1920'de Halle'de düzenlenen kongresinde oyçokluğuyla KPD'yle birleşme kararı aldı – e.n.

Peki ya ekspresyonistler? Onlar ideologdu. Liderler ile kitleler arasında bir yerde duruyorlardı. Ne kadar olgunlaşmamış ve kafası karışık olsalar da, inançlarında büyük ölçüde samimiydiler. Olgunlaşmamış devrimci kitlelerle aynı belirsizliklerin tesiri altındaydılar. Üstelik, zamanın akla gelebilecek her türlü gerici önyargısından derinden etkileniyorlardı, bu da onları devrim karşıtı ne kadar slogan varsa hepsine kapılmaya hazır hale getiriyordu – soyut pasifizm, şiddetsizlik ideolojisi, soyut burjuvazi eleştirileri, veya her türden anarşist çılgınlık. Birer ideolog olarak, hem entelektüel hem de sanatsal açıdan, aslında sadece geçici bir ideolojik evre olan şeyi sabitleştirdiler. Devrimci bakış açısından bu, Bağımsız Sosyalistleri destekleyen kararsız kitlelerin içinde bulunduğu duruma kıyasla birçok yönden çok daha geriye götürücü bir evreydi. Fakat bu tür ideolojik geçiş evrelerinin devrim açısından önemi, tam da değişkenliklerinde, ileri doğru hareketlerinde, herhangi bir billurlaşmayla sonuçlanmamalarında yatar. Söz konusu durumda, sabitleştirme, ekspresyonistlerin ve onlardan etkilenenlerin devrimci türde bir ilerleme kaydetmekten alıkonmaları anlamına gelmiştir. İdeolojik değişkenlik durumlarını sistemleştirme yönündeki her girişimin tipik özelliği olan bu olumsuz sonuç, ekspresyonistlerde bilhassa gerici bir tona büründü: en başta, özellikle devrim yılları sırasında ezeli ebedi hakikatlari ilan ettiklerini sanmalarına neden olan o kibirli liderlik iddiaları, bir misyonun taşıyıcısı oldukları algısı yüzünden; ikincisi, gerçeklikle sağlam bir sanatsal bağdan yoksun olmalarına yol açan o realizm karşıtı önyargıları yüzünden – halbuki böyle bir bağ, yanlış anlamalarını düzeltebilir veya hafifletebilirdi. Gördüğümüz üzere ekspresyonizm, dolayımsızlığın önceliği üzerinde duruyor, ve hem sanatta hem düşüncede dolayımsız deneyime bir sözde derinlik ve sözde mükemmellik atfederek, özünde geçici bir ideolojiden ibaret olan

şeyi sabitleştirme yönündeki her girişime ister istemez eşlik eden tehlikeleri pekiştiriyordu.

Bu nedenlerle, ekspresyonizmin gerçekte herhangi bir ideolojik etkisi olduysa, bunun tek sonucu, izleyenleri arasında devrimci berraklaşma sürecini teşvik etmektense engellemek olmuştur. Bu noktada da Bağımsız Sosyalistlerin ideolojisiyle bir koşutluk söz konusu. İkisinin sonunu da aynı gerçekliğin getirmiş olması tesadüf değil. Ekspresyonizmin Noske'nin zaferiyle yıkıldığını iddia etmek, ekspresyonistler adına durumu aşırı basitleştirmek anlamına gelir. Ekspresyonizmin çöküşü, bir yandan, ilk devrim dalgasının sönümlenmesine dayanıyordu, ki Bağımsız Sosyalistlerin ideolojisinin bu yenilgide büyük payı vardı. Öte yandan ekspresyonizm, yola çıktıkları devrimci sloganların kat kat ötesine geçmelerini sağlayan bir güvenle ilerleyen kitlelerin giderek berraklaşan devrimci bilincinde itibarını kaybetmişti.

Fakat ekspresyonizmin tahtından edilmesi, sadece Almanya'da ilk devrim dalgasının yenilgiye uğramasının sonucu değildi. Sovyetler Birliği'nde proletaryanın zaferinin sağlamlaşmasının da bu süreçte önemli rolü oldu. Proletarya denetimi giderek daha sıkı şekilde ele aldıkça, sosyalizm Sovyet ekonomisinin her yönüne nüfuz ettikçe, işçi kitleleri arasında kültür devrimi giderek daha fazla kabul gördükçe, Sovyetler Birliği'ndeki "avangard" sanat da, yavaş yavaş ama kaçınılmaz biçimde, güveni giderek artan realizm okulunun akınları karşısında savunmaya çekilmeye mecbur oldu. Dolayısıyla, son tahlilde ekspresyonizmin yenilgisi devrimci kitlelerin olgunlaşmasının sonucuydu. Mayakovski gibi Sovyet şairlerinin, veya Becher gibi Alman şairlerinin gelişimi, ekspresyonizmi çöküşe sürükleyen asıl sebeplerin aranıp bulunacağı yerin burası olduğunu açıkça gösteriyor.

VII.

Tartışmamız sadece edebiyatı mı ilgilendiriyor? Bence hayır. Edebiyattaki eğilimler ile, bu eğilimlerin teorik meşrulaştırılması arasındaki herhangi bir çatışmanın, nihai sonuçları bakımından hepimizi ilgilendiren ve etkileyen politik bir sorunu içerdiği hissedilmese bu kadar yankı uyandıracağını veya tartışma yaratacağını sanmıyorum: Halk Cephesi sorunu.

Bernhard Ziegler, popüler sanat meselesini büyük isabetle gündeme getirdi. Bu meselenin tüm taraflarda büyük heyecana yol açtığı görülüyor, konuya bu kadar ilgi gösterilmesi elbette sevindirici. Bloch da ekspresyonizmdeki popüler unsurları kurtarma derdinde. Şöyle diyor yazısında:

> ...ekspresyonistlerin kibirleri yüzünden halktan kopuk oldukları iddiası yanlıştır. Burada da tam tersi söz konusudur. Mavi Süvari akımı, Murnau köyünün vitraylarına öykünüyordu; hatta bu etkileyici ve esrarlı halk sanatına ilk dikkat çekenler onlardı. Keza, çocukların ve mahpusların çizimlerine ilgi göstermiş, akıl hastalarının tedirginlik verici çalışmalarıyla ve primitif sanatla ilgilenmişlerdi.[15]

Böyle bir popüler sanat anlayışının her şeyi birbirine karıştırmakta üstüne yok. Popüler sanat, işin uzmanlarının, hiçbir ideolojik ayrım gütmeden, "primitif" ürünleri "sanatkârane" bir bakışla takdir etmesi demek değil. Gerçek popüler sanatın bütün bunlarla uzaktan yakından ilgisi yok. Öyle olsa, vitray veya zenci heykeli koleksiyonu yapan her gösteriş budalası, deliliği insanın mekanik zihnin prangalarından kurtuluşu diye göklere çıkaran her züppe, popüler sanatın destekçisi olduğunu iddia edebilirdi.

Elbette bugün doğru düzgün bir popüler sanat tanımı yapmak hiç kolay iş değil. Halkın eski yaşam biçimleri ka-

15 Bkz. bu kitapta, s. 36 – ç.n.

pitalizm tarafından ekonomik açıdan aşındırıldı, bu da insanların dünyaya bakışında, kültürel isteklerinde, beğeni ve ahlak yargılarında bir belirsizlik duygusuna yol açtı; onları demagojinin sapmalarına maruz bırakan bir durum yarattı. Onun için, eski halk kültürüne ait ürünleri, öyle hiç ayrım yapmadan biraraya toplamak her zaman ilerici olacak diye bir kaide yok. Böyle bir kurtarma harekâtının, halkın her türlü engele rağmen ilerici olmaya devam eden yaşamsal içgüdülerine sesleneceği de şaibeli. Keza, bir edebiyat eserinin veya eğiliminin çok tutulması, kendi başına, gerçek anlamda popüler olduğunu göstermez. Bölgesel sanat [*Heimatkunst*] gibi gerici gelenekçilikler, veya günümüzün polisiye gibi niteliksiz eserleri, kelimenin gerçek anlamında popüler olmasalar da çok büyük rağbet görüyor.

Ancak, bütün bu çekincelerimizle birlikte, zamanımızın gerçek edebiyatının kitlelere ne ölçüde ulaşabildiği ve ne kadar derinlemesine nüfuz edebildiği sorusu da önemsiz değil. Son on-on beş yılda, Gorki'yle, Anatole France'la, Romain Rolland veya Thomas Mann'la bırakın boy ölçüşmeyi kıyaslanabilecek herhangi bir "modernist" yazar çıktı mı? Sanatsal mükemmeliyetten zerre ödün vermemiş *Buddenbrooklar* gibi bir kitabın milyonlarla basılmış olması üzerinde hepimizin durup düşünmesi gerek. Popüler sanat meselesi, [Theodor] Fontane'nin romanındaki ihtiyar Briest'in dediği gibi, "bizi fazla uzağa götürür". Onun için burada kendimizi, enine boyuna ele almadan değineceğimiz iki noktayla sınırlayalım.

İlk nokta, kültür mirası meselesi. Kültürel mirasın halkın gerçek yaşamıyla canlı bir ilişkisi olduğu her yerde, bu ilişki, popüler geleneğin etkin yaratıcı güçlerinin, halkın acılarının ve sevinçlerinin, devrimci birikimlerin canlandırıldığı, korunduğu, aşıldığı ve geliştirildiği, dinamik ve ilerici bir hareket özelliği taşır. Bir yazarın kültür mirasıyla canlı bir iliş-

ki içinde olabilmesi, o halkın çocuğu olmasını, halkın gelişme akışına koşut olarak doğmuş olmasını gerektirir. Bu anlamda Maksim Gorki Rus halkının, Romain Rolland Fransız halkının, Thomas Mann da Alman halkının çocuğudur. Bütün bireysellikleri ve özgünlükleriyle, primitif olanı biraraya toplayıp yapay biçimde estetize eden o sanatsallığa uzak olmalarıyla, bu yazarların eserlerinin tonu ve içeriği, içinde doğdukları halkın yaşamından ve tarihinden gelir, halklarının gelişiminin organik bir ürünüdürler. Bunun için de, hem en yüksek niteliğe sahip olup hem de geniş halk kitlelerinde yankı uyandırabilecek ve uyandırmış bir sanat yaratabilmişlerdir.

Modernistlerin kültür mirasına yönelik tutumları ise bunun tam tersidir. Onlar, halkların tarihine ıskartaya çıkarılacak hurda muamelesi ederler. Bloch'un yazılarına göz gezdirecek olursanız, bu konuya sadece "kullanışlı miras", "ganimet" vs. gibi tabirlerle değindiğini görürsünüz. Bloch bir düşünür ve üslupçu olarak son derece özenli olduğundan, bu tür ifadeleri basit birer dil sürçmesi gibi de göremeyiz. Bilakis, bunlar onun, kültür mirasına yönelik genel tutumunun işaretleri. Onun gözünde kültür mirası, insanın içinde dilediği gibi gezinip o an ihtiyacı olan şeyi alacağı cansız bir nesneler yığınından ibaret. Zamanın acil ihtiyaçlarına göre sökülüp birleştirilecek bir şey.

Hanns Eisler de Bloch'la birlikte yazdığı bir metinde açıkça aynı tutumu ifade etti. Berlin'deki *Don Karlos* gösterisi konusunda –haklı olarak– pek heyecanlıydı.[16] Fakat Eisler, Schiller'in gerçekte neyi temsil ettiği, başarılarının ve eksiklerinin neler olduğu, geçmişte ve bugün Alman halkı için ne ifade ettiği, Schiller'deki popüler ve ilerici yönleri Halk Cephesi'nde ve Alman halkının özgürleşme davasında kullanılacak birer silaha dönüştürmek için temizlenmesi gere-

16 Hanns Eisler ve Ernst Bloch, "Die Kunst zu erben" – e.n.

ken yığınla gerici önyargının neler olduğu üzerine düşünmüyor da, onun yerine sürgündeki yazarlara şöyle bir program sunmakla yetiniyor: "Almanya dışında görevimiz ne olmalı? Böyle bir mücadele için elverişli klasik malzemenin seçilip hazırlanmasına yardımcı olmak dışında bir görevimiz olamayacağı açık." Yani Eisler, klasikleri bir antolojiye indirgeyip sonra da içindeki "elverişli malzemeyi" biraraya toplamayı öneriyor. Alman halkının şanlı edebiyat geçmişine karşı bundan daha ters, kibirli ve olumsuz bir tutum hayal etmek imkânsız.

Halbuki nesnel açıdan, halkın yaşamı bir süreklilik oluşturur. Modernistlerinki gibi, devrimleri sadece geçip gitmiş her şeyi yok eden, ve büyük ve şanlı geçmişle her türlü bağı ortadan kaldıran kopuşlarla yıkımlarda gören bir teori, Marx ve Lenin'in değil, Cuvier'nin[17] fikirlerine yakın düşer. Reformizmin evrimci teorilerine eklenmiş anarşist bir süstür: İlki süreklilikten başka hiçbir şey görmezken, ikincisi de yalnızca kopuşları, ayrılmaları ve yıkımları görür. Oysa tarih süreklilik ile kesintinin, evrim ile devrimin canlı diyalektik birliğidir.

Dolayısıyla burada da, her konuda olduğu gibi, içeriğin doğru değerlendirilmesi elzemdir. Lenin, Marksist kültür mirası anlayışını şöyle ortaya koyar:

> Marksizm, devrimci proletaryanın ideolojisi olarak dünya-tarihsel önemini, burjuva çağının en kıymetli başarılarını geri çevirmeyi reddetmesiyle kazanmıştır. İnsanlığın 2000 yılı aşkın bir zaman dilimini kapsayan düşünce ve kültür geleneğinde değerli olan her şeyi kendine mal edip özümsemiştir.

17 Georges Cuvier (1769-1832). Evrim kuramlarını reddeden Cuvier'ye göre her jeolojik çağ bir felaketle sona eriyor, her yeni çağ da bir göç ve yeniden oluşumla başlıyordu – e.n.

Bu nedenle her şey, hakikaten değerli olan unsurları nerede arayacağımızı berraklıkla görebilmemize bağlıdır.

Şayet sorunu, halkın hayatı ve ilerici eğilimleri bağlamında doğru biçimde ifade edebildiysek, bu bizi kendiliğinden ikinci noktaya getiriyor: realizm meselesi. Günümüzde avangard fikirlerin yoğun tesiri altındaki popüler sanat teorileri, halk sanatının [*folk art*] sağlam realizmini bir hayli geri plana itmiş durumda. Bu konuyu da burada enine boyuna tartışmamız mümkün değil, o yüzden en can alıcı noktalardan bir tanesi üzerinde duracağız.

Burada edebiyat üzerine yazanlara sesleniyoruz. Şunu unutmayalım ki, Alman tarihinin trajik akışı nedeniyle, edebiyatımızdaki popüler ve realist unsurlar, İngiltere, Fransa veya Rusya'dakiyle kıyaslanamayacak kadar zayıf kaldı. Sırf bu olgu bile, bizi Alman geçmişindeki popüler, realist edebiyata daha bir dikkatle bakmaya ve en esaslı, üretken geleneklerini canlı tutmaya sevk etmeli. Bunu yaparsak göreceğiz ki bütün o "Alman *misère*"ine rağmen popüler ve realist edebiyat Grimmelshausen'in *Simplizissimus*'u[18] gibi büyük başyapıtlar çıkarabilmiştir. Bırakalım bu dünyanın Eisler'leri[19] onu parçalarına ayırıp montaj için ne kadar kullanışlıdır

18 H. J. Chr. von Grimmelshausen (ykl. 1621-1676). *Bir Safdilin Maceraları* (1669) başlığını taşıyan, Otuz Yıl Savaşları'nda geçen pikaresk romanı, 17. yüzyıl Alman edebiyatının en önemli eserlerindendir – e.n.

19 "Bırakalım bu dünyanın Eisler'leri..." cümlesindeki çoğul ifade, Brecht'i küçük bir düzeltme yazmaya sevk etmişti: "*Das Wort*'taki ekspresyonizm tartışmasında kavganın harareti yüzünden arada kaynayan bir konuda küçük bir düzeltme yapmak gerekiyor. Lukács, dostum Eisler'i, tabir-i caizse paspas gibi çiğnemiş, bu arada kendisi hiç de öyle beti benzi atmış sanatçı tiplerinden değildir. Anlaşılan Eisler, bir iradenin vasilerinden beklendiği gibi kültürel mirasa sofuca hürmet göstermekte kusur etmiş. Onun yerine bu mirasın altını üstüne getirmiş, ama içindeki her şeyi almaya da yanaşmamış. Bir sürgün olarak, yanında bir yığın eşyayla dolaşacak hali olmayabilir. Fakat olayın biçimsel yönleri üzerine bir çift kelam etmem mazur görülebilir. Bir şeyler yaptıkları veya yapmadıkları varsayılan birtakım 'Eisler'ler'den dem vurulmuş. Kanımca, Lukács'lar, müzisyenlerimiz arasında tek bir Eisler varken böyle çoğul ifadeler kullanmaktan imtina etmeliler. Eisler'in kitleler için yazdığı şarkıları sahip-

diye tahmin yürütedursun, *Simplizissimus*, Alman edebiyatının canlı geleneğinde bütün ihtişamıyla –ve bütün eksikleriyle– sapasağlam yaşamaya devam edecek.

Geçmişin ve bugünün realizminin başyapıtlarının yerel, kültürel ve politik değerleri, ancak birer *bütün* olarak takdir edildiklerinde tam anlamıyla açığa çıkabilir. Bu değer, modernizmin tekboyutluluğuna karşılık içerdikleri sonsuz çeşitlilikte yatmaktadır. Cervantes ve Shakespeare, Balzac ve Tolstoy, Grimmelshausen ve Gottfried Keller, Gorki, Thomas ve Heinrich Mann – bütün bu yazarlar, halkın çok farklı kesimlerine hitap edebilirler, çünkü eserleri bambaşka açılardan yaklaşılmaya müsaittir. Nitekim realizmin büyük eserlerinin uyandırdığı geniş çaplı, kalıcı yankılar, bu türden yaklaşımlara açık olmalarına, içlerine girmeyi sağlayacak envai çeşit kapıları olmasına dayanır. Bu eserlerdeki ilerici yankılaşım, yarattıkları karakter zenginliğinin, insan yaşamının daimi ve tipik tezahürlerini yakalamaktaki derinlik ve isabetliliklerinin sonucudur. Bunları kendine mal etme sürecinde okur kendi tecrübelerini ve hayat kavrayışını berraklaştırır, ufkunu genişletir. Hümanizmin yaşayan formu, onu Halk Cephesi'nin politik şiarlarını desteklemeye ve politik hümanizminin bilincine varmaya yatkın hale getirir. Kitlelerin ruhu, realist edebiyatın dolayımıyla, insan tarihinin büyük, ilerici ve demokratik çağlarını idrak kabiliyetine kavuşur. Böylece kitleler, Halk Cephesi'nin temsil ettiği yeni

lenen beyaz, sarı ve siyah ırktan milyonlarca işçi de şüphesiz benimle aynı fikirde olacaktır. Ama bunun yanında, Eisler'in eserlerini el üstünde tutan sayısız müzik uzmanı da var – onlara göre Eisler, bu muhteşem şarkılarında Alman müziğinin kültürel mirasını hem temel alıyor hem de geliştiriyor; ve bu uzmanlar, zamanında yedi Yunan şehrinin tek bir Homeros'u paylaşamayıp kendilerine mal etmek için kavga etmeleri gibi, sürgündeki Almanların da yedi Eisler'leri olduğunu iddia ettiklerini görseler şaşarlar". Lukács, bu makaleyi kitap halinde (Aufbau, Berlin 1948) yayınlanmak üzere gözden geçirirken cümleyi şöyle değiştirir: "Bırakalım Eisler ve Bloch..."; *Probleme des Realismus*'un (Luchterhand 1971) 4. cildinde ise aynı cümle "Bırakalım Eisler.." olur – e.n.

devrimci demokrasiye hazırlanırlar. Anti-faşist edebiyat bu toprağa ne kadar derinden kök salarsa, iyi ile kötünün karşıt tiplerini, öykünülecek ve nefret duyulacak örnekleri yaratmakta o kadar başarılı olur – halk arasında uyandırdığı yankı da o ölçüde büyür.

Buna karşılık, Joyce'a veya avangard edebiyatın öteki temsilcilerine ancak daracık bir kapıdan geçebilirseniz nüfuz edersiniz: Ne menem bir oyun kurduklarını anlamak için belli bir "marifet"iniz olması gerekir. Büyük realistlerde, kolay erişim sayesinde son derece karmaşık bir insan kitlesinden verim alınırken, geniş halk kitleleri avangard edebiyattan hiçbir şey öğrenemez. Bu eserler gerçeklikten ve hayattan yoksun olduklarından, okurlarına hayata karşı dar ve öznelci bir tutum dayatırlar (politik çerçevede bu, sekter bir bakış açısına denk düşer). Realizmde, yaratılmış hayat çeşitliliği, okurların kendi sordukları sorulara cevaplar sunar – hayatın sorduğu sorulara bizzat hayat cevap verir! Oysa "avangard" sanatı anlama külfeti, öyle öznelci çarpıtmalara ve gülünçlüklere yol açar ki, gerçekliğin bu havai yankılarını kendi tecrübelerine tercüme etmeye çalışan sıradan insanlar, bu işin altından kalkamayacaklarına kani olurlar.

Halkın yaşamıyla canlı bir ilişki kurmak, kitlelerin tecrübelerini ilerici bir tarzda geliştirmek – edebiyatın önündeki büyük toplumsal görev budur. Thomas Mann, ilk eserlerinde, Batı Avrupa edebiyatında eleştirilecek pek çok nokta bulur. Modern eserlerin çoğunun sorunlu olduğuna ve hayattan kopuk oluşlarına itiraz ederken, bunların karşısına koyduğu başka bir yaratıcı idealden –19. yüzyıl Rus edebiyatından– "kutsal" nitelemesiyle söz etmesi tesadüf değildir.[20] Onun da düşündüğü, bu yaşam yaratıcı, popüler ilericiliktir.

Halk Cephesi, gerçek bir popüler edebiyat için çabala-

20 Lukács burada *Tonio Kroger*'in edebiyatın değeriyle ilgili meşhur bölümlerinden söz ediyor – e.n.

mak anlamına gelir; insanın, tarihin akışı içinde kendine özgü bir yol izleyerek gelişen kendi halkının hayatının her yönüyle çokyönlü bir ilişki kurması demektir. Halkın hayatından çıkabilecek, ve ilerici güçleri yeni, politik açıdan etkili faaliyete sevk edebilecek ilke ve şiarları bulmak demektir. Halkın tarihsel kimliğini anlamak, elbette insanın kendi tarihine eleştirel olmayan bir bakışla yaklaşması demek değil – tersine, böyle bir eleştirellik, kendi tarihine gerçekten vâkıf olmanın zorunlu sonucu. Zira hiçbir halk, hele ki Almanlar, ilerici demokratik güçleri mükemmel bir biçimde ve hiçbir aksaklık olmadan tesis edememiştir. Fakat eleştirinin de, tarihin gerçekliklerini tam bir isabet ve derinlikle kavramaya dayanması gerekir. Gerek politika gerek sanat alanında ilerlemenin ve demokrasinin önündeki en ağır engelleri emperyalizm çağı yaratmış olduğuna göre, bu dönemin –politik, kültürel ve sanatsal– dekadan tezahürlerine dair keskin bir analiz, gerçek anlamda popüler kültüre ulaşmak için elzemdir. Realizme karşı bilerek veya bilmeyerek yürütülen saldırı harekâtı, ve bunun sonucunda edebiyat ve sanatta yaşanan fukaralık ve yalıtılmışlık, sanat alanındaki dekadansın en önemli tezahürlerindendir.

Değerlendirmelerimiz boyunca gördük ki bu çöküşü kaderci bir şekilde kabullenmememiz gerek. Bu dekadansla sadece politik ve teorik düzeyde değil sanatın elindeki tüm araçlarla da savaşan yaşam güçleri kendilerini hissettirdi ve hissettirmeye devam ediyor. Bizim görevimiz, onlara destek olmak. Bu güçler, gerçek derinliğe ve öneme sahip bir realizmde bulunabilir.

Sürgündeki yazarlar, Halk Cephesi'nin Almanya'da ve başka ülkelerde yürüttüğü mücadelelerle birlikte, bu olumlu güçleri kaçınılmaz biçimde güçlendirdi. Heinrich ve Thomas Mann'ın, farklı varsayımlardan yola çıkarak, son yıllarda hem birer yazar hem de düşünür olarak istikrarlı bir ge-

lişme gösterdiklerine işaret etmek yeterli diye düşünülebilir. Ama burada, anti-faşist edebiyattaki daha geniş bir eğilimle ilgileniyoruz. Feuchtwanger'in, başta onu kitlelerden uzak tutan öznelci eğilimlerini aşmak ve sıradan halkın gerçek sorunlarını özümseyip dillendirmek için ne kadar büyük çaba gösterdiğini anlamak için, *Oğullar* kitabı ile *Yahudi Savaşları Tarihi*'ni kıyaslamak yeterli olur. Daha geçenlerde, Alfred Döblin, Paris SDS'de[21] yaptığı bir konuşmada edebiyatın tarihî ve politik süreçlerle ilişkili olması ilkesine bağlı olduğunu ilan etti ve bu türde bir realizme örnek olarak Gorki'yi gösterdi – edebiyatımızın gelecekte izleyeceği yol açısından hiç de azımsanamayacak bir olay bu. Brecht, *Das Wort*'un üçüncü sayısında yayınladığı tek sahnelik oyunda (*Muhbir*),[22] faşizmin gayri insaniliğine karşı bir silah olarak, kendisi için hayli yeni, farklılaşmış ve incelikli bir realizm biçimine başvuruyor. Gerçek insanların başlarından geçenleri tasvir ederek, Almanya'daki faşist terör devrinin dehşetine dair canlı bir imge sunuyor. Faşizmin, insan topluluğunun bütün temellerini nasıl yok ettiğini, karı-kocalarla çocuklar arasındaki güveni nasıl yerle bir ettiğini, gayri insaniliğiyle tam da koruma iddiasında olduğu bir kurumu –aileyi– nasıl da çürütüp mahvettiğini gösteriyor. Feuchtwanger, Döblin ve Brecht isimlerine, benzer bir stratejiyi benimseyen veya benimsemeye başlayan, hepsi de son derece önemli ve yetenekli olan daha pek çok yazar eklenebilir.

21 SDS - *Der Schutzvergand deutscher Schriftsteller* (Alman Yazarların Haklarını Koruma Derneği), Döblin Ocak 1938'de burada "Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933)" [1933 Sonrasında Yurtdışında Alman Edebiyatı] başlıklı önemli bir konuşma yapmıştı – e.n.

22 *Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti*'nden bir sahne. Brecht, Lukacs'ın övgüsüyle ilgili duygularını *Arbeitsjournal*'da kaydetmiş: (1. cilt, s. 22): "Lukács *Muhbir*'i öyle bir övmüş ki, sanki tövbe edip Selamet Ordusu'nun sinesine dönmüş bir günahkârım. Nihayet gerçek hayattan alınma bir şeymiş! Bu oyunda 27 sahnenin montajlandığı ve aslında bütün oyunun bir jestler kataloğu olduğu gerçeğini görmezden gelmiş – suskunlaşma, tetikte olma, dehşete kapılma vs. jestleri, kısacası diktatörlük koşullarında geçen bir hayata özgü jestler" – e.n.

Fakat bu demek değil ki emperyalizm çağının anti-realist geleneklerini aşma mücadelesi bitmiştir. Mevcut tartışmamız, politik görüşleri şüphesiz ilerici olan değerli ve sadık Halk Cephesi destekçilerinde bu geleneklerin hâlâ derinden kök salmış olduğunu gösteriyor. Sözünü sakınmayan bu dostane değerlendirmelerin çok büyük önem taşımasının sebebi de bu. Zira sınıf mücadelesi içinde kendi tecrübelerinden ders çıkaran tek taraf kitleler değil; ideologların, yazar ve eleştirmenlerin de öğrenecek şeyleri var. Halk Cephesi savaşçılarının deneyimlerinden doğan, ve sürgünden önce bambaşka bir yaklaşımı benimsemiş yazarları bile etkileyen realizm eğiliminin yükselişine gözlerimizi kapamak vahim bir hata olacaktır.

Okuduğunuz satırlarda amacım, bu noktayı göstermek; Halk Cephesi'ni, popüler edebiyatı ve hakiki realizmi bağlayan yakın, çeşitli ve karmaşık ilişkileri gözler önüne sermekti.

Sunuş
II

Georg Lukács'ın edebiyat üzerine yaptığı önemli çalışmalar artık İngilizce konuşulan dünyada nispeten iyi biliniyor. 1930'larda kaleme aldığı teorik yazı ve makalelerinden en önemlileri ise hâlâ yayınlanmadı. Oysa Lukács'ın Macaristan Komünist Partisi'ndeki politik görevlerini bıraktıktan sonra estetik üzerine yazmaya başlaması ve zamanla Alman edebiyatının sol kanadında bir eleştirmen olarak saygın konuma yükselmesi bu yıllarda olmuştur. Bu yeni konumun ilk tohumları, Komintern'in Üçüncü Dönem'inde, Proleter Devrimci Yazarlar Birliği'nin (*Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller* - BPRS) yayın organı olan ve 1928 sonlarında Alman Komünist Partisi (KPD) tarafından kurulan *Linkskurve*'ye yazdığı yazılarla atılmıştır. Lukács'ı *Linkskurve*'de sivrilten ilk yazıları, makine sanayiinde tornacı olarak çalışmış işçi-yazar Willi Bredel ile, Brecht'in yakın dostu ve çalışma arkadaşı Ernst Ottwalt'ın romanlarını hedef alan sert eleştirileridir – her ikisini de, romanlarında klasik "karakter yaratma" tekniğinin yerine gazeteciliğe özgü "olgusal hikâyeleme" [*reportage*] yöntemini geçirdikleri gerekçe-

siyle eleştirir.[1] Brecht'i de, Sovyet yazar Tretyakov'la birlikte, adı geçen yazarların birer örneğini oluşturduğu bu olumsuz eğilimle ilişkilendirir ve onun nesnel "Aristoteles karşıtı" tiyatro anlayışına karşı çıkar. Almanya'da Nazilerin iktidarı ele geçirmesinden, ve Üçüncü Enternasyonal'de faşizme karşı Halk Cephesi politikalarının benimsenmesinden sonra, sürgündeki Alman komünistlerinin resmî yayınlarında Lukács'ın edebiyatla ilgili görüşleri giderek daha etkili olmaya başlar; entelijansiya ve işçi hareketi saflarında, "solculuğa" yöneltilen politik saldırılara karşı estetik bir savunma olarak kullanılır.[2] Lukács'ın sürgün yıllarındaki bir sonraki hedefi, Alman edebiyatındaki ekspresyonizm mirası olur; Ocak 1934'te *Internationale Literatur*'da yayınlanan "Ekspresyonizmin Yükselişi ve Düşüşü" başlıklı makalesinde bu akımı yerden yere vurur. Tabii Brecht de, kuşağının

1 Bkz. "Willi Bredels Romane", *Linkskurve*, Kasım 1931, ve "Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt'", *Linkskurve*, Temmuz-Ağustos 1932; sonraki sayılarda Ottwalt'ın cevabı ve Lukács'ın sonuç niteliğindeki cevabı yayınlanır. Ottwalt aynı yıl Brecht'le birlikte *Kuhle Wampe: Dünyanın Sahibi Kim?* filminin senaryosunu yazar – e.n.

2 İkinci Dünya Savaşı'ndan beri, Lukács'ın görüşlerinin esasen Halk Cephesi'nin kültürel meşrulaştırımı ve türevi olduğu ileri sürülmüştür. Görüşlerinin politik olarak bu şekilde kullanıldığına kuşku yok; ama, Lukács'ın kendi görüşlerini Halk Cephesi döneminden sonra bu politikalara uyarlaması söz konusu değildir. Tersine, Lukács 1929'da tam da Üçüncü Dönem sekter politikalarına karşı olduğu için siyaseti bırakıp edebiyat çalışmalarına geçtiğinde, edebiyat alanında benimsenecek Halk Cephesi eğilimlerine daha en az üç sene vardı. Bu, paradoksal biçimde, KPD'nin "sosyal faşizme" karşı açtığı fanatik kampanyaların zirvede olduğu dönemde, Heinz Neumann ve Willi Munzenberg'in 1931-32'deki koruması sayesinde mümkün olabilmişti; bu iki isim Parti'nin kültürel aygıtını ana politik çizgisinin elverdiğinden daha esnek şekilde kullanmak istiyordu ve Lukács'ın *Linkskurve*'deki eleştirilerini örtbas etmişlerdi. (Proleter Devrimci Yazarlar Derneği'ndeki bu karmaşık tarih için bkz. Helga Gallas, *Marxistische Literatur-theorie*, Neuwied/Berlin 1971, s. 60, 68-69, 200). Naziler iktidarı ele geçirdikten sonra, Lukács'ın ekspresyonizme saldırısı, hâlâ Halk Cephesi tutumunun benimsenmesinden birkaç ay öndeydi. 1934 ortalarında yeni politikanın belirmesiyle, Lukács'ın evrimi ile Komintern'inki nihayet örtüştü, ama o da en fazla Lukács'ın resmî açıklamalarında taktik ayarlamalar yapmasına sebep oldu. Estetik tavrının özünü oluşturan görüşlere çok daha erken bir tarihte, özgün ve bağımsız bir yol izleyerek ulaşmıştı – e.n.

pek çok Alman yazarı gibi, 1920'lerin başındaki ilk oyunlarıyla adım attığı yazarlık mesleğine yarı ekspresyonist olarak başlamıştır. Dolayısıyla Lukács, Brecht'in sanatsal gelişiminde temel yer tutan iki evreyi de, ters bir sıralamayla olmakla birlikte, saldırılarının hedefi haline getirmiştir. İki yıl sonra Lukács, bu dönemine ait en güçlü ve çığır açıcı makalesini yayınlar: "Hikâyeleme mi Betimleme mi?" başlığını taşıyan bu metinde, hayatının sonuna kadar savunacağı edebi realizm doktrininin belli başlı kategorilerini ve ilkelerini ortaya koyar: natüralizm ile realizm arasındaki karşıtlığın vurgulanması; toplum ile birey arasındaki bağlantı noktasını oluşturan "tipik karakter" kavramı; hem dış dünyaya yönelik olgusal hikâyeleme yönteminin, hem de iç dünyaya yönelik psikolojizmin reddi; edilgin tasvir ile etkin anlatının birbirinden ayrılması; Balzac ile Tolstoy'un çağdaş roman için klasik birer model mertebesine yükseltilmesi. Edebiyat eserinde bu düzenleyici normlara uymayan ya da karşı çıkan modern yazarların hiçbiri, Lukács'ın "formalizm" yaftasından kurtulamaz.

Hem Weimar döneminden çıkmış en büyük Alman yazarı, hem de Lukács gibi bir Marksist olan Brecht, Lukács'ın bizzat SSCB'de (1933'te buraya taşınmıştır) büyük bir ustalıkla eklemlendirdiği ve Alfred Kurella gibi daha düşük çaptaki yazarlarca desteklenen öğretilerinin Komintern çevresinde giderek daha fazla resmî otorite kazanması üzerine, haliyle artan bir baskı ve tecrit hissine kapılır. Walter Benjamin, 1938'de Danimarka'da Brecht'le yaptıkları sohbetler üzerine şöyle yazacaktır: "Lukács, Kurella gibilerinin yazdıkları Brecht'i bir hayli uğraştırıyor."[3] Brecht'in ismi, sür-

3 Bkz. "Brecht'le Sohbetler", bu kitapta s. 141. Bu olayı tam değerlendirebilmek için bir noktayı akılda tutmak gerek: Lukács o günlerde Enternasyonal'de yirmi yılı aşkın bir süredir görev yapan kıdemli bir komünist militandır, Brecht'in Alman Komünist Partisi'ne yakınlaşması ise nispeten yenidir ve Parti'ye resmen üye olmamıştır – e.n.

gündeki Alman yazarların 1936-1939 arasında Moskova'da çıkardığı *Das Wort* dergisinin üç editöründen biri olarak geçmektedir; diğer ikisi, Willi Bredel ile Leon Feuchtwânger'dir. Fakat doğrusu Brecht'in ismi künyede sadece itibarından nasiplenmek için kullanılmıştır, zaten Svendborg'da sürgündeyken derginin yayın politikasında söz sahibi olması da mümkün değildir. Fakat 1938'de, içindeki öfkeyi kişisel günlüklerine boşaltmakla yetinmeyip, Lukács'ın saldırılarına cevaben *Das Wort*'ta yayınlanmasını düşünerek hayli sert ve iğneleyici bir dizi metin yazar – bu sırada dergide, başkalarıyla birlikte Ernst Bloch ve Hanns Eisler tarafından hakları savunulan ekspresyonizm üzerine dönen hararetli tartışma hâlâ devam etmektedir. Brecht'in yazdığı metinlerden en önemli dördünün çevirisi, bu kitabın ilerleyen sayfalarında yer alıyor ve özgün başlıkları sırasıyla şöyle: *Die Essays von Georg Lukács* (I); *Über den Formalistischen Charakter der Realismustheorie* (II); *Bemerkungen zu einem Aufsatz* (III); *Volkstümlichkeit und Realismus* (IV). Bunlar, Brecht hayattayken ne *Das Wort*'ta yayınlandı ne de başka yerde. Bu yazıları Moskova'daki *Das Wort*'a yolladı da red cevabı mı aldı, yoksa her zamanki taktik basireti galebe çaldı da hiç mi yollamadı, hâlâ bilinmiyor. Yazılardan bazılarını gösterdiği Benjamin, bu konuda şöyle yazmış:

> [Metinleri yayınlatıp yayınlatmamak konusunda] bir diyeceğim olup olmadığını sordu. Aynı zamanda Lukács'ın Rusya'da şu sırada çok güçlü bir durumda olduğunu da söylediği için, herhangi bir tavsiyede bulunamayacağımı söyledim. "İşin içinde bir iktidar meselesi var. 'Oradakilerden' birinin görüşünü almak zorundasın. Arkadaşların yok muydu senin orada?" – Brecht: "Doğrusu, yok. Ama bizzat Moskovalıların da yok; tıpkı ölüler gibi."[4]

4 Bu kitapta bkz. s 144-145 – ç.n.

Büyük Terör'ün yükseldiği dönemde Brecht bu makalelerin yayınlanmasına bizzat karşı çıkmış da olabilir. Her halükârda, metinler ilk kez 1967'de, Brecht'in ölümünden sonra Batı Almanya'da Suhrkamp Verlag'dan çıkan *Schriften zur Kunst und Literatür*'de yayınlanabilmiştir.

Brecht Lukács'a karşı kaleme aldığı polemik yazılarında, ilk metinden sonra Lukács'ın adını fazla anmaktan kaçınmış olsa da, kesinlikle savunmacı bir üslup kullanmaz. Tersine, üslubu son derece keskin ve saldırgandır, metinde Lukács'ın estetiğinin bütün temellerini sarsmaya yönelik kapsamlı savlar ortaya konmuştur. Brecht işe, Lukács'ın iki görüşü arasındaki bariz çelişkiyi hedef alarak başlar: Lukács bir yandan 19. yüzyıldaki büyük Avrupa realistlerinin esasen burjuva yazarlar olduğunu söylerken, diğer yandan bu yazarların edebiyattaki başarılarının 20. yüzyılda proleter ya da sosyalist yazarlara rehber olabileceğini savunmuştur. Balzac ya da Tolstoy'un romanları sınıf tarihinin artık aşılmış belirli bir evresinin ürünleri idiyse, bir Marksist, bunlardaki kurmaca ilkelerinin, burjuvazi dışında ve ona düşman bir sınıfın mücadelesinin damgasını vurduğu başka bir tarih evresinde yeniden yaratılabileceğini nasıl öne sürebilir? Kapitalizmin toplumsal gerçekliği 20. yüzyılda köklü değişimler geçirmiş, ister istemez Balzac ya da Tolstoy tipi tarihsel bireysellik biçimleri yaratmaz olmuştur. Dolayısıyla, bu tür figürleri yeni koşullar altında yeniden canlandırmak, aslında realizmden uzaklaşmak anlamına gelecektir. Sözgelimi ABD'de –hele hele SSCB'de– kadınların konumu, Balzac romanlarındaki kadın karakterlerin tipik özelliği olan çelişkili arzular kalıbını yapısal olarak geçersizleştirmiştir. Keza, Lukács "modernist" edebiyatı iç monolog ya da montaj gibi parçalı teknikleri kullandığı için formalizmle suçlarken, nesir normlarını sadece edebiyat geleneklerinden çıkarsamaya çalışmakla, ve böylelikle kendi içinde değişim süreçlerinden

geçen edebiyatın tamamını da kapsayıp dönüştüren tarihsel gerçekliği göz ardı etmekle, aslında yanlış ve zamandışı bir formalizme kapılan bizzat kendisi olmuştur. Brecht'in, kendisini de sadık bir savunucusu ve uygulayıcısı saydığı gerçek realizm, bir estetik bakıştan ibaret değildir, dünyaya ve onu bölen mücadelelere ilişkin politik ve felsefi bir tasavvurdur. Brecht ayrıca, Lukács'ın teorisinin, estetik sınırlar içinde bile son derece dar bir edebiyat yelpazesini kapsadığına, ağırlıklı olarak romana eğilirken şiir veya tiyatroya yer vermediğine dikkat çeker. Malum, dışarda bırakılan bu türler Brecht'in en iyi eserlerini verdiği türlerdir. Genel itibarıyla da 1918'den sonra Alman kültüründe yaşanan en köklü yeniliklerin çoğu ilk defa tiyatro alanında geliştirilmiştir. Brecht sanatta deneyselliğin vazgeçilmez olduğunu savunur, ve tarihin geçiş dönemlerinde yeni estetik araçların yaratılması için sanatçıya hata yapma ya da sadece kısmen başarılı olma özgürlüğü tanımanın şart olduğunu söyler. İç monolog, montaj, ya da değişik türlerin tek bir eserde biraraya getirilmesi, ona göre, toplumsal gerçekliğe bağlı kalmaya yönelik basiretli bir yaklaşımla disipline edildiği müddetçe caiz olmakla kalmaz, yararlı da olur. Teknik verimlilik, sanatta "mekanik" bir fukaralığın değil, canlılık ve serbestliğin göstergesidir. Dahası, teknik yeniliklerin kitlelerin sanat eserlerine yabancılaşmasına veya onları anlaşılmaz bulmasına yol açacağı endişesi esaslı bir yanılgıdır. Brecht Lukács'a, iğneli bir üslupla, işçi sınıfından okurların Balzac ya da Tolstoy'un ağır ağır ilerleyen anlatılarındaki kimi uzun bölümleri çoğunlukla sıkıcı bulabildiklerini hatırlatır, ve kendi oyun yazarlığından edindiği tecrübelere dayanarak, işçi sınıfından izleyici ve katılımcıların sahnedeki cüretkâr deneyleri gayet olumlu karşıladığını, sanatsal aşırılıklara karşı yasaklayıcı değil açık fikirli bir yaklaşım gösterdiklerini söyler. Buna karşılık, sabit veya miras alınmış bir "popüler sanat" (*Volks-*

tümlichkeit) kavramı, hele ki Almanya'da, gericilikleriyle dile düşmüş geleneklerin olumsuz izlerini taşıyacaktır. Sömürülen sınıfların sömürenlere karşı yürüttüğü mücadelenin son çalkantılı evresinde, sanat bu sınıflara ulaşmak istiyorsa, onların hem dünyayı hem kendilerini geçirdikleri devrimci dönüşümlerden o da geçmelidir.

Brecht'in, Lukács'la aralarındaki dolaylı polemikte giriştiği bu karşı-saldırının haklılığı ve sağlamlığı gayet açık ve nettir. Nitekim Brecht'in burada savunduğu görüşler, 1968'deki politik dirilişin arifesinde Batı Almanya'da metinlerinin yayınlanmasıyla birlikte Marksist sol çevrelerde geniş kabul görmüştür. Lukács'ın estetik teorisine yöneltilen eleştiriler arasında, bu kadar vurucu bir etki yaratanların sayısı çok azdır. Muarızının çağdaş sanata yönelik tavsiyelerindeki aşılmaz yanlışlara ve çelişkilere işaret eden Brecht'in bu tespitlerini çürütmek hâlâ büyük ölçüde imkânsız. Dahası, bugüne dek sosyalist hareket içinde sanatsal deneylere tam bir özgürlük tanımanın temel bir gereklilik olduğunu bu kadar makul ve yalın –dolayısıyla da bu kadar güçlü– bir biçimde savunan (ve örnekleyen) belki de tek Marksist yazar Brecht olmuştur. Lukács ile Moskova'daki arkadaşlarının formalizme yönelttikleri genelleyici yergilerin kendi eserleri için de örtük bir tehdit içerdiğini sezen Brecht'in, bu konuda ne kadar yoğun duygular içinde olduğunu Benjamin'le sohbetleri sırasında sarf ettiği sert sözlerden anlayabiliriz:

> Açık konuşursak, onlar, ürün verilmesine düşmanlar. Rahatlarını kaçırır üretim. Ürün verilince işin nereye varacağı belli olmaz, önceden bilinemeyen şeydir ürün. Hiçbir zaman bilemezsin ne olup biteceğini. Kendileri de ürün vermek istemezler. *Aparatçik*[5] rolü oynamak, başkaları üzerin-

5 *Aparatçik*: Parti hiyerarşisi içinde, yöneticilerden oluşan *nomenklatura*'ya karşılık alt kademe bürokratik işleri yürüten, her boşluğu doldurduğu için hiçbir uzmanlığı olmayan memur – ç.n.

de denetim kurmak isterler. Her eleştirilerinde bir gözdağı vardır.[6]

Ürünü ortaya koyan taraf olarak sanatçının, ürüne bakan taraf olarak eleştirmene gösterdiği bu tepki, Brecht'in savlarına bir hayli güç katıyor; ama aynı zamanda, salt negatif düzeyde, birer itiraz olarak kaldıklarını da gösteriyor. Zira Brecht, Lukács'ın edebiyat teorisindeki bütün zaafları ve paradoksları gösterebilmişse de, bunun karşısına aynı düzlemde pozitif bir seçenek çıkaramamıştır. Lukács'ın çalışması, bütün darlığına ve katılığına rağmen, Avrupa edebiyatının Aydınlanma'dan itibaren geçirdiği tarihî gelişime dair sistemli bir Marksist değerlendirme ortaya koyma yönünde gerçek bir çabayı temsil eder. Sonuçta 20. yüzyıl sanatı için önerdiği ilkelerin çoğunun nostaljik ve geriye götürücü olduğu doğrudur; ama analitik açıdan bakıldığında, bugünün önkoşulu olarak geçmişe gösterdiği dikkat, Brecht'in çözümlemelerinden çok daha ciddidir. Brecht'in ortaya koyduğu estetik ilkeler, hep, kendi ürünleri için öngördüğü program notları düzeyinde kalmıştır. Kendi tarzında kayda değer bir başarı olan tiyatro doktrini bile, evrensel tiyatro sanatına ait gerçek anlamda açıklayıcı bir tipolojiden ziyade, esasen kendi tekil uygulamalarını açıklamak üzere o gün için kaleme alınmış bir savunma gibidir. Brecht'in ilkeleri, Lukács'ınkilere oranla çok daha özgürlükçü olmakla birlikte, teorik vukufu itibarıyla çok daha sığdır. Lukács'ın sistemindeki en önemli kusurlardan biri ısrarlı Avrupamerkezciliği, diğeri de Avrupa edebiyatının kendi içinde bile çok çeşitli edebiyat akımları arasından son derece keyfî bir seçme yapmış olması, başka deyişle tarihe çok az yer vermiş olmasıdır. Fakat Brecht de bu kusurları düzeltecek konumda değildir: Onun da Avrupa'nın geçmişine yönelik yaklaşımı, en iyi durumda ampirik

6 Bu kitapta bkz. s. 143 – ç.n.

ve eklektik kalmış (baskıcı gelenekler yerine, rastgele esinlenmeler şeklinde); Asya kültürlerine karşı yer yer nükseden düşkünlüğü ise, yüzeysel ve mitopoetik olmuştur.[7] Marksizm içindeki çağdaş estetik tartışmalarını Brecht ile Lukács arasındaki keskin karşıtlıklar eksenine oturtma eğilimleri –ki bunların örneklerini son zamanlarda Batı Almanya'da gördük– farklı biçimlerde olsa da ikisinde de ortak olan bazı sınırlılıkları göz ardı ediyor. Kendi dönemlerinde, Lukács'ın Joyce'tan, Brecht'inse Mann'dan hazzetmemesi, aralarındaki fikir ayrılıklarının işareti. Öte yandan, ikisinin de Dostoyevski ya da Kafka'yı eleştirmesi, 1930'larda onları birbirlerinin hem hasmı hem de muhatabı haline getiren politik ve kültürel bağlara işaret ediyor.

Böylesi bir yakınlığı daha iyi anlayabilmek için, aynı dönemde edebiyatla ilgilenmiş bir diğer ikilinin, yine Alman Marksistlerinden iki büyük ismin ilişkisiyle karşılaştırma yapmak faydalı olabilir: Benjamin ile Adorno.[8] Malum, ikisi de Kafka'nın yapıtlarına büyük önem verir – Mallarmé ile Proust'u saymıyoruz bile. Fakat aynı zamanda, Benjamin-Adorno ilişkisi ile Brecht-Lukács ilişkisi arasında ilginç bir bakışım vardır. Nazi iktidarının sağlamlaşmasından sonra, sürgündeki Almanlar farklı yönlere dağılmıştır. 1938'e gelindiğinde Lukács resmen SSCB'ye yerleşmiş, Adorno da aynı şekilde ABD'de bir yaşam kurmuştur; Brecht Danimarka'da, Benjamin ise Fransa'da yalnızdır. Brecht ile Benjamin, kişisel açıdan –hatta belki politik açıdan da– Lukács veya Adorno'yla olan resmî ilişkilerine kıyasla birbirleri-

7 Brecht'in, Çin filozoflarından Mo-Tsu (*Değişimler Kitabı* şiirine bkz.) ve Konfiçyüs'ü (ilerde yazacağı bir oyunu ona ithaf etmiştir) Doğu bilgeliğinin hazineleri olarak kült mertebesine taşıması buna örnektir. Çin'de son yıllarda Konfiçyüs'e karşı açılan kampanyalar, Brecht'in bu yaklaşımına ironik bir gölge düşürüyor. Tabii, ne Brecht'in tutumunun ne de karalama kampanyalarının tarihsel materyalizmle hiçbir ortak yanı olmadığını söylemeye gerek yok – e.n.

8 Adorno ile Benjamin arasındaki yazışmalar için bkz. bu kitapta, s. 163-209 – ç.n.

ne çok daha yakındırlar. Gelgelelim ikisi için de asıl düşünsel gerilim kaynağı, biri sembolik biçimde Moskova'dan diğeri New York'tan yazan muhataplarıdır. Bu iki kentten gelen teorik meydan okumalar, ikisinin de çalışmalarını her yönüyle hedef almaktadır. İki durumda da, ideolojik sorgulamalar kurumsal baskıyı da içermekle birlikte, bununla sınırlı değildir.[9] Komünist hareketin örgütsel koordinatlarının Lukács ile Brecht arasında ortak bir alan yaratması gibi, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün daha gevşek ortamı da Benjamin ile Adorno arasında bağ oluşturur; ama nihayetinde, Lukács'ın Brecht'e, Adorno'nun Benjamin'e yöneltiği eleştiriler, hedef aldıkları çalışmalara gerçekten ilgi duydukları ve derinden nüfuz edebildikleri için bunca etkili olmuştur. "Batı'daki" tartışmanın, "Doğu'daki" muadiliyle aynı ikili sorunsalı yeniden üretmiş olması ise dikkat çekicidir: hem 19. yüzyılın tarihsel geçmişinin sanatı hem de 20. yüzyılda estetik pratiğin mevcut amaçları ve koşulları konusunda bir anlaşmazlık. Brecht'in Marksist edebiyat teorisini romanın ötesine taşıma arzusuna karşılık, Adorno-Benjamin yazışmalarının ana konusu da Baudelaire şiiridir. Buna mukabil, Lukács ile Brecht arasında zamanın sorunları üzerinden yaşanan tartışma, politik militanlık çerçevesi içine ne tür sosyalist sanat eserlerinin gireceği konusunda birbirine karşıt anlayışları sergilerken, Benjamin ile Adorno arasında modern kültürel pratik üzerine yaşanan anlaşmazlığın parametreleri farklıdır: Mesele, sermayenin egemenliği altında "avangard" sanat ile "ticari" sanat arasındaki ilişki-

9 Tarihler arasındaki örtüşme çarpıcıdır. Brecht'in, Benjamin'e Lukács'ın eleştirilerinin yol açabileceği sorunlardan yakınması (yukardaki satırlarda yer verdik), Temmuz 1938'dedir. Benjamin de, Baudelaire çalışmasının akıbeti üzerinde büyük rol oynayacak Adorno'nun yorumlarını içeren mektubu, bundan birkaç ay sonra Paris'e döndüğünde alır. Fakat şunu unutmamak gerekiyor: Eleştirilerinin arka planında olası yaptırımlarla ilgili bir tehdit algısı olsa da, Adorno ile Lukács'ın kendileri de iltica ettikleri yerlerde hiç de sağlam konumda değillerdi – e.n.

lerle ilgilidir. Çözüme kavuşmadan devam eden bu sorun, o zamandan beri sol içinde estetik üzerine tartışmaların odağını oluşturuyor: "yüksek" türler ile "düşük" türler –ilki öznel yönden ilerici ve nesnel açıdan elitistken, diğerinin nesnel yönden popüler ve öznel yönden geriye götürücü olması– arasındaki çelişki, aralarındaki karmaşık, sakatlanmış diyalektiğe rağmen hiçbir zaman sağlam bir şekilde aşılamadı. Böyle bir tarihsel arka plan üzerinde, Brecht'in eserleri, bugünden bakıldığında benzersiz bir yer kazanıyor. Zira onun tiyatrosu, Rus Devrimi'nden sonra üretilen ve hem biçimsel gelişkinliğinden taviz vermeyip hem de halka hitap etme niyetinden vazgeçmeyen belki de tek büyük külliyattır. Brecht'in Lukács'la giriştiği polemikte öne sürdüğü en önemli iddia, oyunlarının Alman işçi sınıfı arasında canlı bir titreşim yarattığı iddiasıdır. Bu iddianın ne ölçüde geçerli olduğuna bakmak gerek. Brecht'in Weimar Dönemi'nde en büyük başarıya ulaşan oyunları –en başta *Üç Kuruşluk Opera*– sıradan ticari tiyatrolarda, geniş bir burjuva seyircisinin karşısına çıkmıştır. Brecht'in Marksizm'e tam bağlanması bu oyunlardan sonradır. Asıl önemli oyunlarını bundan sonra, sürgünde olduğu savaş yıllarında, hiçbir sınıftan Alman seyircisiyle teması olmadan yazar (*Cesaret Ana*, 1939; *Galileo Galilei*, 1939; *Puntila Ağa ile Uşağı Matti*, 1941; *Kafkas Tebeşir Dairesi*, 1944-45). Bu oyunlar savaştan sonra Doğu Almanya'da sahnelendiğinde, elbette seyircilerin büyük bölümü proletaryadan oluşacaktır; fakat Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde Brecht'in tabiriyle alternatif eğlenceler yaygın olmadığı için, işçi sınıfının Berliner Ensemble'a gösterdiği bu ilginin doğallığı ve gerçekliği konusunda tahmin yürütmek zor. Yine de, Brecht dramaturjisinin genel yapısının, hedef aldığı seyirci kitlesi için her zaman açık ve anlaşılır olma potansiyeli taşıdığı muhakkak. Bunun ne kadar büyük bir başarı olduğu, bir eşinin daha olmamasından anla-

şılabilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sayısız sosyalist yazar ortaya çıkmışsa da, Avrupa'nın hiçbir yerinde Brecht'inkilerle kıyaslanabilecek eserler görülmemiştir; öte yandan Beckett'in (Adorno'nun takdisiyle) Batı'da "yüksek" sanatın yeni sureti mertebesine yükselmesi, Brecht'i, *Godot*'nun etkisini yerle bir edecek bir oyun yazmayı tasarlamaya sevk etmiştir. Ölümünden kısa bir süre önce yaşanan bu hikâyenin de gösterdiği gibi, Brecht'in sentezindeki kırılganlık, o zamandan beri yaşanan gelişmelerle bir kez daha kanıtlanmıştır. Geçtiğimiz on yılın birçok açıdan belki de en parlak ve azimli devrimci sanatçısı olan Jean-Luc Godard'ın sinemasının çöküşü, emperyalist dünyada kültürel yeniliğin barındırdığı aşılmaz çatışkıların en son ve en dokunaklı örneklerinden birini oluşturuyor: Godard sineması, 1930'larda Brecht tiyatrosunun hayata geçirdiğinden çok farklı olmayan bir politik dönüş ve irade sergilediğinde, yıkılacaktır. Brecht örneği, kendinden sonra gelenlerin bırakın geçmeyi, yeniden erişmeyi bile başaramadıkları bir sınıra işaret etmektedir.

Georg Lukács'a Karşı

BERTOLT BRECHT

Georg Lukács'ın Denemeleri

Georg Lukács'ın bazı denemelerinin, içerdikleri bunca değerli malzemeye rağmen neden tam anlamıyla doyurucu olmadıkları sık sık kafamı kurcalamıştır. Temel aldığı ilke çok sağlam da olsa, Lukács'ın gerçeklikten kopuk olduğunu düşünmemek elde değil. Burjuva romanının, burjuvazi hâlâ ilerici bir sınıfken eriştiği yüksek düzeyden düşme sürecini araştırır Lukács. Burjuva romanının klasik modellerini örnek aldıkları ve hiç değilse biçimsel açıdan realist bir tarzda yazdıkları sürece, çağdaş romancılara karşı tutumu ılımlıdır ama onlarda bile bir düşme süreci görmekten kendini alamaz. Klasik romanlardaki realizme denk derinlikte, genişlikte ve ataklıkta bir realizmi bir türlü bulamaz bunlarda. Ama söz konusu yazarlardan, bu açıdan kendi sınıflarının üstüne çıkmaları nasıl beklenebilir ki? Bunlar kaçınılmaz olarak roman tekniğindeki bir çürümenin de kanıtları. Teknik ustalıktan yana hiç sıkıntı çekilmiyor; ama tekniğin kendisi garip bir teknikçiliğe, hatta tekniğin despotluğuna

dönüşmüş durumda. Klasik modellere uygun, realist kurgu tiplerine bile formalist bir nitelik sinmiş.

Burada bazı ilginç ayrıntılar var. Kapitalizmin insanları manen yoksullaştırdığı, insanlıktan çıkardığı, mekanikleştirdiği olgusunun bilincinde olan ve buna karşı savaşan yazarlar bile aynı manevi yoksullaşma sürecine katılmış görünüyorlar; zira onlar da yazılarında, insanı yüceltme kaygısı duymadan onu birtakım olaylar arasına atıp, iç dünyasına bir *quantité negligeable* muamelesi ediyorlar. Onlar da rasyonelleştirmeye başvuruyorlar. Fizikteki "ilerleme"yle aynı çizgiye düşüyorlar. Bireyin nedensel bir bağlantı noktası olduğunu göz ardı edip yalnızca büyük topluluklar hakkında önermelerde bulunarak, gerçek anlamdaki nedensellikten vazgeçip istatistik nedenselliğe dönüyorlar. Hatta Schrödinger'in belirsizlik ilkesini –kendilerince– benimsiyorlar. Gözlemciyi her türlü otorite ve güvenden mahrum bırakıp, okuru kendine karşı harekete geçiriyor; dile getirenlerden başka hiç kimseyi tanımlamayan tamamen öznel önermeler ileri sürüyorlar (Gide, Joyce, Döblin).[1] Lukács'ın bu gözlemlerinin tümüne katılmak ve itirazlarının altına imza atmak mümkün.

Ama bundan sonra Lukács'ın anlayışının somut ve kurucu postülalarına geliyoruz. Tekniği, "gayri insani" nitelemesiyle elinin tersiyle itip geçiyor. Bakışlarını dedelerimize çevirip, yozlaşmış torunlarına onları taklit etmeleri için yalvarıyor. Yazarlar, insanlıktan çıkmış bir insanla mı karşı karşıya? İnsanın manevi dünyası harap mı olmuş? Hayatın içinde dayanılmaz bir hızla sürüklenip duruyor mu? Mantık gücü mü zayıflamış? Şeyler arasındaki bağlantı artık eskisi kadar açık seçik görünmez mi olmuş? İşte bütün bu sorunlar karşısında yazar, [Lukács'a göre] eski ustalara bağlı kal-

1 Alfred Döblin (1878-1957): Hem ekspresyonizm hem de yeni nesnelcilik akımlarının temsilcilerinden, Alman romancı. En önemli eseri, Joyce ve Dos Passos'un etkilerinin görüldüğü *Berlin Alexanderplatz*'tır (1929) – e.n.

malı, zengin bir ruh hayatı yaratmalı, olayların hızını yavaş bir anlatıyla dizginlemeli, bireyi yeniden sahnenin merkezine koymalıdır vb... Bu noktada özgül kurallar artık belirsiz bir mırıltı içinde yitip gidiyor. Lukács'ın önerilerinin uygulanamayacağı açık. Lukács'ın temel ilkesinin doğru olduğuna inanan hiç kimse buna şaşmamalıdır. Peki bir çözüm yolu yok mu? Var. Yeni yükselen sınıf gösteriyor bunu. Bu, geriye dönüş yolu değildir. Eski güzel günlere değil, yeni kötü günlere bağlanmıştır. Teknikleri iptal etmekle değil geliştirmekle uğraşır. İnsanın insanlığını yeniden kazanması, kitlelerin içinden sıyrılmakla değil, kitlelerin arasına yeniden karışmakla olur. Kitleler, insanlıktan çıkışlarını üzerlerinden atmış, böylece insan yeniden insanlığına dönmüştür – ama eski insan değildir artık bu. Kitlelerin değerli ve insani olan her şeyi kendilerinde toplamaya başladıkları, kapitalizmin faşizm evresinde yaratılan gayri insanileşmeye karşı halkı harekete geçirdikleri bir zamanda edebiyatın seçmesi gereken yol budur. İşte Lukács'ın denemelerini, barındırdıkları bütün değere rağmen doyuruculuktan uzak tutan şey, metinlerinde hâlâ sezilen –ama mutlaka üstesinden geleceği– teslimiyet, geri çekilme, ütopik idealizm unsurudur; çünkü bu, Lukács'ın asıl derdinin mücadele etmektense zevk almak, ilerlemektense kaçmak olduğunu düşündürüyor.

Realizm Teorisinin Formalist Karakteri Üzerine

Realizm teorisinin özündeki formalizmi gösteren olgu, bu teorinin yalnızca geçen yüzyıla ait birkaç burjuva romanının formu üzerine kurulu olması (daha yeni romanlardan ancak aynı formu örnekledikleri ölçüde bahsedilir), dahası sadece *roman* türüne dayanmasıdır. Peki ya lirik şiirdeki, ya da tiyatrodaki realizm? Bu ikisi, özellikle Almanya'da yüksek düzeye erişmiş edebi türlerdir.

Bu iddiamı destekleyecek somut malzemeyi sunmak için, kişisel tecrübelerimle devam edeceğim. Ben kendi sanatsal faaliyetimin, realizm kuramcılarının düşündüğünden daha çokyönlü olduğuna inanıyorum. Onlar benim hakkımda tamamen tekyanlı bir tablo çiziyor. Şu anda iki roman, bir oyun ve bir şiir derlemesi üzerinde çalışıyorum. Romanlardan biri tarihî türde, Roma tarihi alanında kapsamlı bir çalışma gerektiriyor. Hicvî bir roman. lmdi, roman, kuramcılarımızın kendilerine seçtikleri asıl alan konumunda. Gelgelelim, *Bay Julius Ceasar'ın İşleri* adlı bu roman için yaptığım çalışmalarda onlardan en ufak bir ipucu elde edemediğimi söylemem lazım – bunu da kötü niyetlilikle söylemediğimi belirteyim. 19. yüzyıl romancılarının tiyatro sanatından devraldıkları, oturma odalarında geçen alabildiğine uzun kişisel çatışma sahnelerini biraraya yığma yöntemi benim hiçbir işime yaramıyor. Ben uzun bölümlerde günce formundan yararlanıyorum. Öteki bölümlerde görüş açısını değiştirmenin şart olduğunu gördüm. lki hayalî yazarın görüş açılarının montajı, benim bakış açımı ortaya çıkarıyor. Belki böyle bir şey zorunlu olmayabilirdi de. Her durumda, başta düşünülen örüntüye uymuyor. Ama bu tekniğin, gerçekliği iyi kavramak için şart olduğu ortaya çıktı ve bu yola başvurmam tamamen realist saiklere dayanıyor. Oyunum ise, Nazi diktası altındaki hayattan bir dizi sahne içeriyor. Şimdiye kadar yirmi yedi ayrı sahne yazdım. Bazıları, bir gözünüzü kapayıp bakarsanız, "realist" X kalıbına uyuyor. Bazılarıysa uymuyor – bu başlı başına tuhaf çünkü hepsi de çok kısa. Oyunun tamamı ise bu kalıba hiç uymuyor. Ama ben yine de bunu realist bir oyun sayıyorum. Köylü [Yaşlı] Brueghel'in resimleri bana bu oyunla ilgili çalışmalarımda realizm üzerine makalelerden daha fazla yardımcı oldu.

Uzun zamandır üzerinde çalıştığım ikinci romandan söz etmeye bile korkuyorum, çünkü işin içindeki sorunlar ala-

bildiğine karmaşıkken, realizm estetiğinin –mevcut biçimiyle– bana sunduğu kelime dağarcığı fazlasıyla ilkel. Biçimsel güçlükler sayılmayacak kadar çok; durmadan modeller kurmak zorunda kalıyorum. Çalışırken beni gören birisi yalnızca form sorunlarıyla ilgilendiğimi düşünebilir. Oysa bu modelleri gerçekliği yansıtmak istediğim için kuruyorum. Lirik şiirimlerime gelince, onlarda da realist bir bakış açım var. Ama bana öyle geliyor ki, bu şiirler hakkında yazarken büyük dikkat gösterilmeli. Öte yandan, realizm konusunda roman ve tiyatrodan öğrenilecek çok şey var.

Bir yığın kalın tarih kitabını (dört dilde yazılmış, ayrıca iki eski dilden çeviriler de var) olanca şüpheciliğimle karıştırır ve belirli bir olguyu doğrulamaya çalışırken, ikide bir gözlerimi ovuşturuyor, zihnimin bir yerlerinde bulanık renkler görüyor, yılın mevsimlerini kafamda yaşıyorum; kelimesi olmayan takıları işitiyor, anlamı olmayan jestler görüyorum; adı sanı olmayan kişilerden oluşan hoş gruplaşmalar düşünüyorum vs. Bu imgeler tamamen belirsiz, hiçbir heyecan verici yanları yok, epeyce de yüzeysel ya da bana öyle görünüyor. Ama varlar işte. İçimdeki "formalist" iş başında. Clodius'un cenaze-hayır derneklerinin anlamını yavaş yavaş kavrayıp bu buluşumdan büyük bir zevk duyarken, düşünüyorum: "Şöyle çok uzun, berrak, sonbahar havasında, dupduru bir bölüm yazılabilse, içinden yamuk bir eğri, bir çeşit kırmızı dalga-formu geçse! Kent, demokrat Cicero'sunu konsüllüğe seçiyor; o da demokratik şekilde silahlanmış sokak cemiyetlerini yasaklıyor; bunlar barışçıl cenaze-hayır derneklerine dönüşüyor; sonbaharda yapraklar altın sarısı. İşsiz bir adamın cenazesi on dolar tutuyor; aidat ödüyorsun; ölmen uzun sürerse vay haline. Ama dalga-formumuz da var; bu derneklerde birdenbire silahlar belirebiliyor; Cicero kentten kovuluyor; epey zararda; villasını yakıyorlar; milyonlara mal olmuştu, kaç milyon? Kitaplara baka-

lım – yok bakmayalım – burada gerekli değil. MÖ 91 yılının 9 Kasım'ında sokak cemiyetleri neredeydi? "Beyler, kimseye garanti veremem." (Caesar)

Çalışmamın ilk aşamalarındayım.

Sanatçı sürekli form sorunlarıyla uğraştığı, durmadan form verdiği için, *formalizm* derken ne kastedildiği titizlikle ve örnekleriyle açıklanmalıdır, yoksa bu kavram sanatçıya hiçbir şey anlatmaz. Sanat eserlerini gerçekçilikten uzaklaştıran her şeye formalizm denmek isteniyorsa, o zaman – karşılıklı anlaşma sağlanabilmesi için– bu kavram sadece estetik çerçevesinde kurulmamalıdır. Formalizm bir yanda, içerikçilik bir yanda! Bunun fazlasıyla ilkel ve metafizik olduğuna kuşku yok. Tamamen estetik çerçevesinde bakıldığında bu kavramda sorunlu bir taraf olmuyor. Örneğin biri, sırf kafiyeli olduğu için bir yerde doğru olmayan ya da ilgisiz bir cümle kurarsa, formalist olur. Ama aşırı bir form kaygısı gütmediği halde realizmden uzaklaşan sayısız eser de var.

Anlaşılabilirlik sınırlarını hiç zorlamaksızın, bu kavrama daha geniş, daha verimli, daha kullanışlı bir anlam verebiliriz. Tek yapmamız gereken, gözlerimizi bir an için edebiyattan ayırıp "gündelik hayata" inmek. Gündelik hayatta şekilcilik nedir? Şu söze bakalım mesela: "Şeklen haklı." Bu, söz konusu kişinin aslında haklı olmadığı, yalnızca şeylerin şekline ve yalnızca bu görünüşe göre haklı olduğu anlamına gelir. Ya da: "Sorun biçimsel olarak çözüldü," demek, aslında sorunun çözülmediği anlamına gelir. Ya da: "Görüntüyü kurtarmak için böyle yaptım." Bu da, yaptığım şeyin çok önemli olmadığını; dilediğimi yaptığımı ama dışsal görünüşe uyarak istediğimi elde etmenin en iyi yoluna ulaştığımı ifade eder. Üçüncü Reich otarşisinin "kâğıt üstünde" mükemmel olduğunu okuduğum zaman, bunun bir siyasi şekilcilik örneği olduğunu anlarım. Nasyonal Sosyalizm, şe-

kilde sosyalizmdir – siyasi şekilciliğe bir örnek daha. Burada da aşırı bir form kaygısı söz konusu değildir.

Kavramı böyle tanımlarsak hem anlaşılır oluyor, hem de önem kazanıyor. Bu durumda, edebiyata (bu kez gündelik hayattan büsbütün ayrılmadan) döndüğümüzde, edebi forma toplumsal içerikten daha fazla ağırlık vermediği halde gerçekliğe denk düşmeyen eserlerin formalist olduğunu gösterebilir, onları bu sıfatla niteleyebiliriz. Hatta formları açısından realist olan kimi eserlerin bile formalist olduğunu görebiliriz, ki sayıları hayli fazladır.

Formalizm kavramına bu anlamı yükleyerek, "avangard" gibi olguları değerlendirebileceğimiz bir mihenktaşı elde etmiş oluruz. Bir öncü kuvvet, yolu çıkmaza da götürebilir, güvenilir bir yere de. Öylesine önden gidebilir ki, gözden kaybolduğu için vs. ana ordu onu izleyemez. İşte o zaman gerçekçilikten uzak olduğu ortaya çıkar. Öncü, ana gövdeden koparsa, bunun nedenini tespit edip onunla hangi yollarla yeniden birleşebileceğini gösterebiliriz. "Natüralizm"i ve "anarşizan montaj"ın belirli bir türünü, toplumda yarattıkları etkilerle karşı karşıya koyabiliriz: Bunların aslında sadece yüzeysel belirtileri yansıtmaktan ibaret olduğunu, toplumdaki daha derin nedensel karmaşaları yansıtmadıklarını gösterebiliriz. Form yönünden değerlendirildiğinde radikal gibi görünen edebiyat akımlarının aslında tamamen reformist oldukları, yalnızca "kâğıt üstünde" çözümler getiren şekilci çabalar oldukları da gösterilebilir.

Formalizmin böyle bir tanımı roman, lirik şiir ve oyun yazımında da yardımcı olur; son olarak –ama aynı derecede önemle– salt biçimsel olanla ilgilenen, belirli yazım türlerine adanmış, tek bir dönemle sınırlanmış, edebi yaratım sorunlarını ara sıra tarihsel geçmişe göz atmakla birlikte tamamen edebiyat sınırları içinde çözmeye kalkışan belirli bir formalist eleştiri üslubunu kesinkes tasfiye eder.

Joyce'un büyük hicvî romanı *Ulysses*'te, çeşitli yazı üsluplarının ve alışılmamış özelliklerin yanı sıra, iç monolog denen şey de vardır. Küçük burjuva bir kadın sabah yatağında uzanmış düşünmektedir. Düşünceleri kopuk kopuk, daldan dala atlayan, iç içe geçen bir tarzda aktarılır. Bu bölüm adeta Freud için yazılmıştır. Nitekim, yazarının üzerine çektiği şimşekler de zamanında Freud'un başına gelenlerin aynısıydı. Saldırıların ardı arkası kesilmiyordu: Pornografi, pislikten alınan marazi zevk, belden aşağı hikâyelerin fazla abartılması, ahlaksızlık vb. İşin şaşılacak yanı, kimi Marksistlerin de bu saçmalığın dışında kalamayıp tiksintilerine küçük burjuva etiketini eklemeleriydi. Teknik bir yöntem olarak iç monolog da aynı şekilde yergiyle karşılandı, "formalist" olduğu söylendi. Bunun nedenini hiçbir zaman anlamadım. Tolstoy olsa bu işi başka türlü yapardı diye Joyce'un yöntemini yermenin hiçbir gerekçesi olamaz. Yapılan eleştiriler öylesine yüzeyseldi ki, sanki Joyce bu monolog sahnesini bir psikanalistin odasında kursaydı kimsenin itirazı olmayacak gibi görünüyordu. İmdi, iç monolog, kullanılması çok güç bir yöntemdir; bu olguyu vurgulamakta da büyük yarar var. Çok kesin (ve yine teknik nitelikli) ölçüler olmadan iç monolog hiçbir şekilde gerçekliği –yani, düşünce veya çağrışımların bütününü– yeniden üretemez, sadece yüzeysel olarak öyle yapıyormuş gibi görünür. Bu, büyük dikkatle yaklaşmamız gereken "şeklen" dediğimiz durumların bir başka örneğinden, gerçekliğin çarpıtılmasından ibaret olur. "Tolstoy'a Dönüş" sloganıyla çözümlenebilecek salt biçimsel bir sorun değildir bu. Bizim de çok değer verdiğimiz, tamamen biçimsel bir iç monoloğumuz olmuştur. Tucholsky'den söz ediyorum.[2]

2 Kurt Tucholsky (1890-1938), Weimar dönemi radikal oyun yazarı; *Die Weltbühne*'nin editörü. Weimar Cumhuriyeti'ne dair bir nevi resimli inceleme olan *Deutschland, Deutschland, über alles* başlıklı hiciv kitabı 1929'da yayınlanır; kitabın her bölümüne, Berlin Dadacıları'ndan John Heartfield'in fotomontaj-

Birçok insan ekspresyonizm denince özgürlükçü duygulara iman etmeyi anlıyor. Şahsen ben de o sıralar bir sanat tarzı olarak "kendini dışa vurma"ya karşıydım. (*Denemeler* kitabımda oyuncular için yazdığım yönergelere bakınız). Birilerinin "kendinden geçmiş" olduğunu gösteren meşakkatli, tedirgin edici arızaları şüpheyle karşılıyordum. Nereye varıyordu bu kişi? Çok geçmeden anlaşıldı ki bu insanlar kendilerini kapitalizmden değil, sadece dilbilgisinin kalıplarından kurtarmışlardı. Hašek,[3] [*Aslan Asker*] *Şvayk*'la en büyük şeref payesini aldı. Ama bence özgürlükçü hamlelerin de her zaman ciddiye alınması gerek. Bugün hâlâ birçok insan, ekspresyonizme yönelik toptancı saldırıları hoş karşılamıyor, çünkü –kısıtlayıcı kurallardan, artık ayakbağı durumuna gelmiş eski düzenlemelerden kendini kurtarmak gibi– özgürlükçü hamlelerin kendi içinde bastırılmasından kaygı duyuyorlar; bu tür saldırıların amacının, ortada toprak sahibi kalmamışken toprak sahiplerini tasvir etme yöntemlerini korumak olduğunu seziyorlar. Siyasetten bir örnek ararsak, karşı-devrimci darbelere karşı koymak istiyorsanız, evrimi değil devrimi öğretmeniz gerekir.

Önce şunu kabul edelim: Edebiyat, gelişimi içinde ele alınmalıdır, ama bunu edebiyatın kendi içindeki gelişimi anlamında söylemiyorum. Deneysel evreler ancak o zaman kayda geçilebilir; perspektifte dayanılmaz bir daralmanın meydana geldiği, gerçekliği tekyanlı ya da çok kısıtlı yanlarıyla ele alan ürünler belirginlik kazanır ve sonuçların uygulanabilirliği bir sorun olarak ortaya konabilir. Hiçbir sonuca ulaşamayan deneyler de vardır, geç ya da az meyve veren

---

ları eşlik etmektedir. Tucholsky'nin eserleri, Nazilerin iktidara gelmesinden sonra "dejenere sanat" adı altında yakılır ve Alman vatandaşlığından çıkarılır. Tucholsky, 1935'te, sürgünde yaşadığı İsveç'te bir kutu uyku hapı alarak hayatına son verir. Bkz. http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-basit-bir-soru/2468 – ç.n.

3 Jaroslav Hašek (1883-1923), Çek hiciv ustası, anarşist yazar – ç.n.

deneyler de. Malzemelerinin ağırlığı altında ezilen sanatçılar görürsünüz – önlerindeki işin büyüklüğünün farkında olup bundan kaçmayan, ama onu tamamlamakta yetersiz kalan titiz sanatçılar. Kendi hatalarını her zaman kavrayamazlar; kimi zaman bu hataları, sorunlarla birlikte, başkaları görür. Bazıları özgül meselelere kaptırırlar kendilerini, ama bunların hepsi de imkânsızı başarmaya çalışmakla iştigal etmiyordur. Dünya bu insanlara karşı tahammülsüz davranmakta haksız değildir ve bu hakkını bol bol kullanır. Ama bu insanlara sabır göstermek için de haklı nedenler var.

Başarısızlık da, kısmi başarı da sanatın gerçekleridir. Metafizikçilerimiz bunu anlamak zorunda. Sanat eserleri için başarısızlık çok kolay, başarı ise çok zordur. Kiminin duyguları eksik kaldığı için sesi kesilir, kimininse duyguları nefesini kestiği için. Kimi, sırtındaki ağır yükten kurtulmak yerine, yalnızca tutsaklık hissinden kurtulur. Bir başkası, nicedir sömürülmesine hizmet ettikleri için elindeki araçları kırar. Dünya duygusal olmak zorunda değil. Yenilgilerle yüzleşmek gerek; ama insan, yenildi diye mücadeleyi bırakacağı sonucunu çıkarmamalı.

Bence ekspresyonizm yalnızca "yüz kızartıcı bir meşgale"den, bir sapmadan ibaret değil. Neden değil? Çünkü ben ekspresyonizmi hiçbir zaman bir "fenomen" olarak görüp üzerine bir etiket yapıştırmam. Olayların pratik yanını keşfedip bunları öğrenmeye hevesli realistler, ondan çok şey öğrenebilir. Onlar için Kaiser, Sternberg, Toller ve Goering birer maden damarıdır.[4] Açık söylemek gerekirse, şahsen benimkilere benzeyen sorunlar ele alındığında daha kolay ders çıkarıyorum. Uzatmadan söyleyeyim, Tolstoy ve Balzac'tan daha zor (ve daha az) ders çıkarıyorum. Onların üstesinden gelmeleri gereken sorunlar benimkiler-

4 Georg Kaiser, Leo Sternberg, Ernst Toller ve Reinhard Goering, Birinci Dünya Savaşı sonrası döneminin ekspresyonist yazar ve oyun yazarlarıdır – e.n.

den farklıydı. Ayrıca, o eserlerin çoğu tabiricaizse artık benim etim tırnağım gibi olmuş. Elbette bu insanlara ve kendi işlerini ele alış biçimlerine hayranım. İnsan onlardan da bir şeyler öğrenebilir. Ama onları tek başlarına değil, Swift, Voltaire gibi başka amaçlar edinmiş başka yazarlarla birlikte okumak daha iyi olur. Edebi amaçların farklılığı o zaman daha açık biçimde ortaya çıkar, bizim de gerekli soyutlamayı yapmamız kolaylaşır ve onlara kendi sorunlarımız açısından yaklaşabiliriz.

Siyasal bir davası olan edebiyatımızın karşısına çıkan sorunların, belirli bir problemi ziyadesiyle fiilî hale getirmek gibi bir etkisi oldu: aynı sanat eseri içinde bir üsluptan bir başkasına atlamak. Bu sorun uygulamada çok belirgindi. Siyasi ve felsefi değerlendirmeler, eserlerin yapısının tamamını biçimlendiremedi, dolayısıyla, mesaj olay örgüsüne mekanik bir biçimde sokuldu. "Başyazı" genelde "sanatsal olmayan" bir biçimde tasarlanıyordu – bu o kadar bariz oluyordu ki, içine yerleştirildiği olay örgüsünün sanatsal olmadığı kimsenin gözüne çarpmıyordu. (Olay örgüsünün her durumda başyazıdan daha sanatsal olduğu düşünülüyordu). Arada tam bir uçurum vardı. Uygulamada, olanaklı iki çözüm yolu görülüyordu. Ya başyazı olay örgüsü içinde eritilecekti ya da olay örgüsü başyazının içinde eritilip ikincisine sanatsal bir biçim verilecekti. Oysa, olay örgüsüne de başyazıya da sanatsal bir biçim vermek mümkündü (tabii o zaman başyazı, başyazı olmaktan çıkardı), bir üsluptan diğerine atlamaya devam edip buna sanatsal bir form verilebilirdi. Böyle bir çözüm yeni bir keşif gibi göründü. Ama sanatsal niteliğinden şüphe edilemeyecek eski modelleri saymak da mümkün: Attika tiyatrosunda sahnenin korolarla kesilişi gibi. Çin tiyatrosunda da benzer biçimler vardır.

Tasvirlerde ne kadar göndermeye ihtiyaç olduğu, biçimlendirmenin fazla mı az mı olduğu gibi sorular, tek tek du-

rumlarda, uygulamada ele alınabilir. Bazı eserlerde seleflerimizin kullandığından daha az göndermeyle idare edebiliriz. Psikolojiye gelince, yeni kurulan bilimlerden elde edilen sonuçların kullanılıp kullanılmaması bir inanç sorunu değildir. Bilimsel kavrayışların karakter çizimi üzerinde olumlu etkisi olup olmadığı, veya bilimden yararlanma biçiminin iyi olup olmadığı ancak tek tek örneklerde sınanabilir. Edebiyat, günümüz insanının edindiği yeni becerileri kullanmaktan men edilemez: pek çok farklı unsuru aynı anda kayda alma, cesurca soyutlama ya da süratle birleştirme gibi. İşe bilimsel bir yaklaşım katılacaksa, ihtiyacımız olan, her özgül durumda sanatçının bu yeni becerileri kullanmasından doğan sonuçları irdeleyecek o tükenmez bilimsel enerjidir. Sanatçılar kestirmeden gitmeyi, her şeyi el çabukluğuyla uydurmayı, kesintisiz bir sürecin geniş bölümlerinde yarı bilinçle çalışmayı severler. Eleştiri, hiç değilse Marksist eleştiri, her örnekte daha yöntemli ve somut adımlarla ilerlemeli, kısacası, bilimsel olmalıdır. Kullanılan kelimeler ne olursa olsun, içlerini doldurmadan konuşmanın burada bir yararı olmaz. Realizmin uygulanabilir bir tanımı için gerekli olan yol gösterici işaretler hiçbir koşul altında yalnızca edebi eserlerden çıkarsanamaz. (Tolstoy gibi ol, ama onun zaaflarına düşme! Balzac gibi ol, ama günün gerisinde kalma!) Realizm yalnızca edebiyatın meselesi değil; başlı başına önemli, siyasal, felsefi ve pratik bir mesele ve bütün insanlığı ilgilendiren genel bir sorun gibi ele alınıp açıklanmalı.

Bir Makale Üzerine Notlar

"Form" kelimesini fazla rahat biçimde, içerikten başka veya içerikle bağlantılı bir şeyi ifade etmek üzere kullananlardan; ya da "tekniği" "mekanik" bir şey sayarak kuşkuyla karşılayanlardan fazla bir şey beklememeli. Bunların (Mark-



Bertolt Brecht (1898-1956)

sizm'e ait) klasiklerden alıntı vermelerine ve bu alıntılarda da "form" kelimesinin geçmesine fazla kulak asmamalı. Tekniği ifade ettiği müddetçe "mekanik" kelimesinin kimseyi korkutması gerekmez; insanlığa büyük hizmetleri geçmiş ve hâlâ geçen bir mekanik türü vardır: teknoloji. Aramızdaki "doğru düşünen insanların" –ki Stalin onları başka bir bağlamda yaratıcı insanlardan ayırmıştır– bazı kelimelere son derece keyfî anlamlar yükleyerek hepimizin kafasını karıştırmak gibi bir huyları vardır.

Kültür mirasımızı yönetenler şöyle buyuruyor: "Mücadele içindeki insanların karşılıklı ilişkileri" olmadan, "insanlar gerçek eylemlerle" sınanmadan, "mücadele içindeki insanların yakın etkileşimi" olmadan hiçbir kalıcı edebi karakter yaratılamaz. Peki o eski yazarların olay örgülerini açmak için kullandıkları "karmaşık" yöntemler Hašek'te nerede? Gene de Švayk'ın unutulması çok güç bir karakter olduğuna şüphe yok. "Kalıcı" olabilecek mi, bilemem; ama Tolstoy ya da Balzac'ın yarattığı bir karakterin de kalıcı olup olamayacağını bilemem; benden sonrakiler de bilemeyecek. Açık konuşmak gerekirse, kalıcılık kavramına öyle çok fazla değer de vermiyorum. Daha sonraki kuşakların bu karakterlerin anısını korumak isteyip istemeyeceklerini önceden nasıl bilebiliriz? (Balzac'la Tolstoy, olay örgülerini açmak için kullandıkları yöntemler ne denli parlak olursa olsun, gelecek nesilleri buna zorlayabilecek durumda olmayacaklar). Herhalde bu karakterlerin akıbeti, birilerinin çıkıp "Bilmemkim (bu bilmemkim de o zamana ait biri olacak) tam bir Goriot Baba karakteri" dediğinde, bu cümlenin bir anlam taşıyıp taşımadığına bağlı olacak. Belki de bu karakterlerin hiçbiri yaşamayacak. Belki de o zamana kadar çoktan ortadan kalkmış olacak çarpık bir ilişkiler ağı içinde ortaya çıkmış karakterler olarak unutulup gidecekler.

Karakterler ve Balzac

Dos Passos'un kullandığı montaj tekniklerini akıntıya karşı savunmak bana düşmez. Kendim roman yazdığımda, "mücadele içindeki insanlar arasındaki yakın etkileşime" benzer bir şey yaratmaya çalıştım. (Orada kullandığım montaj tekniğine ait öğeler romanın başka yerindeydi). Ama bu tekniğin, sırf kalıcı karakterler yaratma ilkesi adına mahkûm edilmesine razı gelemem. Bir kere Dos Passos, "mücadele içindeki insanlar arasındaki yakın etkileşim"in mükemmel bir tasvirini sunmuştur – her ne kadar, betimlediği mücadeleler Tolstoy'un yarattıklarından, ya da karmaşık ilişkileri Balzac'ın olay örgülerinden farklı türde olsa da. İkincisi, roman elbette "karakterler"le, hele 19. yüzyılda var olan türde karakterlerle ayakta durmaz. Edebiyatta kalıcı karakterlerin toplandığı bir nevi Valhalla, veya Antigone'den Nana'ya, Aeneas'tan Nehludov'a[5] (sırası gelmişken, kimdir bu adam?) kadar, kalıcı karakterlerden başka bir şey bulunmayan bir çeşit Madame Tussaud Müzesi hayal etmeyelim. Böyle bir fikre gülmekte saygısızca bir taraf görmüyorum. Sınıflı toplumlarda hayata geçirildiği haliyle birey "kült"ünün hangi temellere dayandığını biliyoruz. Bunlar tarihî temellerdir. Bireyi bir kenara atmaktan yana değiliz kesinlikle. Ama bu (tarihsel, tikel, gelip geçici) kültün, André Gide gibi bir adamı Sovyet gençliğinde tek bir birey bile bulmaktan nasıl alıkoyduğu da,[6] üzerinde uzun uzun düşünülmesi gereken bir konu. Gide'i okurken öyle bir noktaya geldim ki, Sovyet gençleri arasında bizzat gördüğüm o karakterlerin kalıcı olmasının tek yolu kalıcı bir karakter olarak Nehludov'u (her kimse artık) yok etmekse (ki böyle olması gerçekten müm-

5 Nehludov, Tolstoy'un *Diriliş* romanındaki liberal aristokrat başkarakter – e.n.

6 Gide'in, bir önceki yıl (1937) Almanca'ya çevrilen *Retour de l'URSS* adlı eserine gönderme – e.n.

kün görünüyordu), bunu yapabilirdik. Temel sorunumuza dönersek: Yazarın, önündeki sorunları basitleştirip, burjuvazi ile işçi sınıfı arasındaki bu son kavga çağında insanların derin, karmaşık, gerçek hayat sürecini bir "olay örgüsüne", bir dekora ya da büyük bireylerin yaratılması için gerekli bir arka plana indirgemesi tamamen yanlıştır, çıkar yol değildir, yazarın harcadığı zamana değmez. Bireyler kitaplarda çok yer tutmamalı, hele gerçeklikte bulunduklarından farklı bir yere hiç sahip olmamalı. Tamamen uygulama alanında konuşacak olursak: Bizim için bireyler, insanların birarada var olma sürecinin tasvirinde ortaya çıkar ve 'büyük' de olabilirler, 'küçük' de. Büyük bir karakter alıp onun çokkatmanlı tepkilerde bulunmasını sağlamak, öteki karakterlerle ilişkisini olabildiğince önemli ve kalıcı kılmak gerektiğini söylemek tamamen yanlıştır.

Karakterlerin dramı (çatışmanın kuvveti), tutkusu (ateşliliğin derecesi), kapsamı... bunların hiçbiri toplumsal işlevlerden koparılamaz, bunlardan bağımsız olarak resmedilip türetilemez. Mücadele içindeki insanlar arasındaki yakın etkileşimler, son derece özgül bir birey yaratma biçimi olan gelişme sürecindeki kapitalizmin rekabetçi mücadeleleridir. Sosyalist öykünmenin birey yaratma biçimleri de yarattığı bireyler de farklı olur. Ayrıca bu sürecin rekabetçi kapitalizm kadar bireyleştirici bir süreç olup olmadığı da sorulmalıdır. Eleştirmenlerimizden, bir anlamda, eskiden tek tek bireylere yöneltilmiş ünlü sloganı duyuyoruz: "Kendinizi zenginleştirin."

Balzac, garabetin şairidir. Kahramanlarının çokkatmanlı özelliği, (aydınlık yanlarının genişliği, karanlık yanlarının derinliği) üretimin ilerleyiş diyalektiğini sefaletin ilerleyişi olarak yansıtır. "Ticaret [Balzac'ta] şiirsel hale gelmiştir" (Taine) ama: "Balzac her şeyden önce bir iş adamıydı, üstelik borca batmış bir iş adamı... spekülasyona başladı... öde-

melerini erteleyip, borçlarını ödeyebilmek için roman yazıyordu". Böylece işler Balzac'ta tersine döndü, şiir ticaret oldu. Erken kapitalizmin kadim ormanında bireyler bireylere ve birey gruplarına karşı savaşıyordu – yani esasen "toplumun tamamına" karşı. Bireyselliklerini belirleyen de bundan başka bir şey değildi. Bizlere şimdi, bireyler yaratmaya, veya yeniden yaratmaya, daha doğrusu yeni bireyler yaratmaya devam etmemiz salık veriliyor, ama bunlardan haliyle farklı olması gereken bireyleri aynı yolla yaratmamız bekleniyor. Yani? "Balzac'ın eşya toplama düşkünlüğü saplantı sınırlarına varmıştı." Bu eşya fetişizmini onun romanlarındaki yüzlerce, binlerce sayfada da buluruz. Bundan kaçınmamız gerektiğine şüphe yok. Lukács bu konuda Tretyakov'u paylıyor. Ama Balzac'ın karakterlerini birey yapan, tam da bu fetişizmdir. Onlarda sadece, bireyi oluşturan toplumsal tutkuların ve işlevlerin basit bir mübadelesini görmek saçmadır. Bugün bir topluluk [*collective*] için tüketim mallarının üretilmesi, bireyleri "toplayıcılık"takine [*collecting*] benzer yollarla mı yaratır? Tabii buna da "evet" cevabı verilebilir. Bu üretim süreci yürürlüktedir ve bireyler de mevcuttur. Ama bunlar öylesine farklı bireylerdir ki Balzac bunları birey olarak tanıyamazdı (günümüzde Gide de tanıyamıyor). Bunlarda garabet öğesi yoktur; yücelik ile alçaklığın, kıyıcılık ile kutsallığın bileşimi vs. yoktur.

Balzac'ın montajla işi olmadığı doğrudur. Ama o, büyük aile şecereleri yazar, tıpkı Napolyon'un kardeşlerini ve generallerini evlendirmesi gibi, hayalinde yarattığı kişileri evlendirir; kuşaktan kuşağa devreden mülklerin (eşya fetişizminin) izini sürer ve bir aileden diğerine aktarılmasını izler. Onun tek uğraştığı, "organik" olandır: Onun aileleri, içlerinde bireylerin "yetiştiği" birer organizmadır. O zaman biz de böylesi hücreleri mi yeniden kurmalıyız, yoksa fabrika veya sovyetleri mi – zira üretim araçlarının özel mülki-

yeti kalktıktan sonra, ailenin de genellikle bireyi şekillendirme işlevini kaybettiği kabul edilir genelde? Fakat günümüzde muhakkak ki bireyleri biçimlendiren bu yeni kurumlar, aileyle karşılaştırıldığında, birer montaj ürünüdür, kelimenin tam anlamıyla "monte edilmişlerdir". Örneğin, Moskova bir yana, günümüz New York'unda erkeklerin kadınları "biçimlendirmesi", Balzac'ın Paris'ine kıyasla çok azalmıştır; kadınlar erkeklere daha az bağımlıdır. Buraya kadar durum gayet açık. Bazı "ateşli" mücadeleler böylelikle sona ermiştir; onların yerini alan başka mücadeleler ise (elbette başka mücadeleler onların yerini alır) aynı derecede ateşli olmakla birlikte belki daha az bireycidir. Bu, onlarda hiçbir bireyci özellik olmadığı anlamına gelmez, çünkü bunu yürütenler de bireylerdir. Ama, bu mücadelelerde bireyin yanındaki dost ve müttefiklere düşen rol, Balzac'ın zamanında olamayacak kadar büyüktür.

Popülerlik ve Realizm

Çağdaş Alman edebiyatına uyacak parola arayanlar, edebiyat adını almayı hedefleyen her ürünün yalnızca yurtdışında basıldığını ve yalnızca yurtdışında okunduğunu unutmasınlar. Dolayısıyla "popüler" teriminin edebiyata uygulanışı tuhaf bir yan anlam kazanır. Bu durumda yazar, içinde yaşamadığı bir halka yazmak zorundadır. Ama soruna daha yakından bakılınca görülür ki, yazar ile halk arasındaki uzaklık sanıldığı kadar büyük değildir. Bu uzaklık, günümüzde göründüğü kadar fazla olmadığı gibi, geçmişte de göründüğü kadar az değildi. Egemen estetik anlayışı, kitap fiyatları ve polis baskısı, yazar ile halk arasında her zaman belli bir uzaklığın olmasına yol açmıştır. Ne var ki bu uzaklığın artmasını tamamen "dışsal" bir olay sanmak yanlıştır, yani gerçekçi değildir. Hiç şüphesiz bugün popüler bir üslupla yazabil-

mek özel çaba gerektiriyor. Öte yandan, böyle yazmak biraz daha kolaylaştı; kolaylaştı ve acilleşti. Halk ile üst tabakalar arasındaki kopukluk daha netleşti; sömürücüler, baskıcılar iyice öne çıkıp, halka karşı muazzam boyutlara ulaşan kanlı bir savaş açtılar. Taraf tutmak kolaylaştı. "Kamu" arasında açık bir savaş başladı denebilir.

Realist üslupta bir edebiyat talebi de artık öyle kolayca geçiştirilemez. Bir kaçınılmazlık haline geldi bu. Egemen sınıflar eskisinden daha çok ve daha büyük yalanlara başvuruyor. Doğruyu anlatmak eskisinden de acil bir görev şimdi. Çekilen acılar da, acı çekenlerin sayısı da çoğaldı. Kitlelerin büyük acıları göz önünde tutulunca, ufak çaplı dertlerle ya da küçük grupların karşısına çıkan güçlüklerle uğraşmanın gülünç, hatta alçakça olduğu düşünülmeye başladı.

Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır – bu barbarlıktan en çok çeken halk. Yalnızca halktan bir şeyler bekleyebiliriz. Demek ki, halka dönme, onun dilini konuşma zorunluluğu ortada. Dolayısıyla, "popüler sanat" ve "realizm" terimleri bizim doğal müttefiklerimiz. Edebiyatta hayatın aslına sadık imgeler bulmak halkın, geniş emekçi kitlelerinin yararınadır; işin aslı, hayatın aslına sadık imgeler, yalnızca ve yalnızca halka, geniş emekçi kitlelerine hizmet eder, bu nedenle her koşul altında anlaşılır ve onlara yararlı –başka deyişle popüler– olmaları gerekir. Ne var ki, bu kavramların kullanılıp iç içe geçirildiği önermeler ortaya konmadan önce, kavramların kendisini iyice ayıklayıp temizlemek gerekiyor. Söz konusu kavramların hiçbir tarihi olmadığını, tam bir uzlaşma ya da kesinlik taşıdıklarını, şeffaf olduklarını düşünmek yanlıştır. ("Hepimiz bunların ne demek olduğunu biliyoruz, kılı kırk yarmayalım.") "Popülerlik" kavramının kendisi pek popüler değildir. Öyle olduğuna inanmak gerçekçiliğe ters düşer. Sonu *-lık*'la biten bir yığın soyut isim var ki bunlara dikkatle bakmak gerek. *Fay-*

dacılık, egemenlik, kutsallık kavramlarını düşünün bir; *milliyetçilik* kavramının ise oldukça tikel, kutsal ve debdebeli, ayrıca hiçbir şekilde gözden kaçmayacak kadar şaibeli bir yan anlamı olduğunu biliyoruz. "Popüler" kavramına böylesine ihtiyacımız var diye bu yan anlamı görmezlikten gelmemeliyiz.

"Halkın", boş inanca dayalı bir tarzda, daha doğrusu boş inancı teşvik edecek bir tarzda temsil edildiği formlar, tam da şiirsel denen formlardır. Bunlar halkı, değişmeyen özelliklerle, içi boş geleneklerle, sanat biçimleriyle, alışkanlık ve göreneklerle, dindarlıkla, soya dayalı düşmanlarla, yenilmez güçle vs. donatırlar. İşkenceciler ile işkence görenler, sömürülenler ile sömürenler, aldatanlar ile aldatılanlar arasında akıllara durgunluk veren bir aynılık oluşur; meselenin kesinlikle, tepedekilere karşı çıkan "küçük" emekçi kitlelerle ilgisi yoktur.

Böyle bir halk kavramıyla uygulanagelen bir yığın aldatmacanın uzun ve karmaşık bir tarihi var: bir sınıf mücadeleleri tarihi. Burada bu konuya girmek niyetinde değiliz; sadece, popüler sanata ihtiyaç var derken ve bununla geniş kitleleri, azınlık tarafından ezilen çoğunluğu, "halkın kendisini", bunca zamandır siyasetin nesnesi olup artık siyasetin öznesi durumuna gelmesi gereken üreticiler kitlesini hedef alan bir sanatı kastederken, bu aldatmaca olgusunu da gözden kaçırmayalım istiyoruz. Şunu unutmayalım ki halkın tam anlamıyla gelişmesi nicedir güçlü kurumlar tarafından engellendi, gelenekler aracılığıyla suni ama etkili bir biçimde bastırıldı ve halk kavramına tarih dışı, gelişme dışı, durağan bir damga vuruldu. Biz kavramın bu biçimiyle ilgilenmiyoruz; daha doğrusu, kavramın bu biçimiyle savaşmak zorundayız.

Bizim popüler kavramımız, tarihî gelişme içinde tam rolünü oynamakla kalmayıp, tarihi etkin bir biçimde avucunun içinde tutan, hızını ve yönünü belirleyen bir halkı ifade

ediyor. Bizim aklımızda tarihi yapan, dünyayı ve kendilerini değiştiren bir halk var. Bizim aklımızda savaşan bir halk, dolayısıyla da kavgacı bir "popüler" kavramı var.

Popüler şu anlama geliyor: Geniş kitleler tarafından anlaşılabilir olan, onların anlatım biçimlerini benimseyip zenginleştiren / olaylara onların bakış açısından bakabilen, bu bakışı pekiştirip düzelten / halkın en ilerici kesimini temsil ederek onun önderliği elde etmesine yardım eden ve böylelikle halkın başka kesimleri için de anlaşılabilir olan / geleneklerle bağ kurup onları geliştiren / önderlik mücadelesi veren halk kesimine, halihazırda ülkeyi yöneten kesimin başarılarını ileten.

Şimdi "realizm" kavramına gelelim: Bu da, farklı amaçlar için birçok kişi tarafından kullanılmış eski bir kavram olduğundan, kullanılmadan önce temizlenmesi gerekiyor. Bunu yapmak şart, çünkü halkın kültür mirasını devralması ancak bir el koyma hamlesiyle mümkün olabilir. Edebiyat eserleri fabrikalar gibi devralınmaz; edebi anlatım biçimlerine imtiyazlarda olduğu gibi el konamaz. Edebiyatta çok farklı örneklerine rastlanan realist yazım tarzı bile, en küçük ayrıntılarına kadar, ne şekilde, ne zaman ve hangi sınıf tarafından kullanıldığının izlerini taşır. Halk, gözümüzün önünde mücadele ederek gerçekliği değiştirirken, "denenmiş" anlatı kurallarına, saygı değer edebiyat modellerine, ezeli ebedi estetik yasalara bağlanıp kalmamalıyız. Realizmi, halihazırdaki belirli eserlerden çıkarsamaya çalışmamalıyız; eski veya yeni, denenmiş veya denenmemiş, sanattan veya sanat dışından türetilmiş her aracı kullanarak, insanlığa gerçekliği, vâkıf olabileceği bir biçim altında sunmalıyız. Tarihin belli bir dönemine ait, belli bir tarihî forma sahip bir roman türünü –diyelim Balzac veya Tolstoy romanını– realizmin tanımı haline getirmemeye, salt biçimsel, edebi bir realizm ölçütü koymamaya dikkat etmeliyiz. Rea-

list yazım tarzının yalnızca her şeyin kokusunun ve tadının alındığı; ortada bir "atmosfer" olup olay örgülerinin psikolojik karakter çözümlemesine götürecek şekilde kurgulanmış olduğu durumlarla sınırlı olduğunu öne sürmemeliyiz. Bizim realizm kavramımız geniş ve siyasi olmalı, tüm geleneklere egemen olmalıdır.

Realist şu anlama gelir: toplumun nedensel karmaşalarını keşfeden / yaygın bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu gösteren / insan toplumunu ezen güçlüklere karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazan / gelişme öğesini vurgulayan / somut olanı, ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılan.

Bunlar son derece geniş kurallar, daha da genişletilebilirler. Ayrıca, bu kurallara uyarken sanatçıya kendi hayal gücünü, özgünlüğünü, mizacını, yaratıcılığını kullanma hakkı da tanıyacağız. Çok ayrıntılı edebiyat modellerine bağlı kalmayacağız; sanatçıyı, çok kesin tanımlanmış anlatı kurallarıyla bağlamayacağız.

Duyumsal denen –her şeyin kokusunun, tadının, dokunuşunun hissedildiği– yazı üslubunun, otomatik olarak realist yazım tarzıyla özdeşlenemeyeceğini ortaya koymalıyız; duyumsal üslupla yazıldıkları halde realist olmayan, buna karşılık realist oldukları halde duyumsal üslupla yazılmamış eserlerin var olduğunu kabul etmeliyiz. Olay örgüsünü en iyi, nihai amacımız karakterlerin manevi hayatını gözler önüne sermek olduğunda mı geliştirdiğimiz sorusu üzerinde dikkatle durmalıyız. Belki de okurlarımız, türlü türlü sanatsal aracın saptırmasıyla kahramanların yalnızca iç dünyalarındaki fırtınaları paylaşmakla kaldıklarında anlatılan olayların anlamını çözmelerini sağlayacak anahtardan yoksun bırakıldıklarını hissedeceklerdir. Balzac'la Tolstoy'un formlarını, sıkı bir sınavdan geçirmeden benimsersek, biz de onlar gibi okurlarımızı –halkı– bezdirebiliriz. Realizm yal-

nızca bir form sorunu değildir. Bu realistlerin üslubunu taklit ettiğimizde realist olamayız.

Zira zaman akıyor, akmasaydı altın masalarda oturmayanların hali fena olurdu. Yöntemler kullanılıp tüketiliyor; uyarıcılar işlemez oluyor. Yeni sorunlar, yeni yöntemleri gerektiriyor. Gerçeklik değişiyor; onu tasvir edebilmek için, tasvir tarzlarının da değişmesi gerek. Hiçlikten hiçlik çıkar; yeni, eskiden çıkar, yeni olmasının nedeni de budur.

Zalimler her çağda aynı yöntemlerle çalışmaz. Her zaman aynı şekilde tanımlanmaları mümkün değildir. Kolayca ayırt edilmekten kaçınmalarının pek çok yolu vardır. Askerî yollar yapıp bunlara otoyol derler; tanklarını öyle bir boyarlar ki MacDuff'ın ormanına benzer. Ajanları kendilerini işçi diye yutturabilmek için ellerindeki nasırları gösterir. Elbette: Avcıyı av gibi göstermek de yaratıcılık ister. Dün popüler olan bugün öyle değildir, çünkü bugünkü halk dünkü halk değildir.

Şekilci önyargıların kurbanı olmayan herkes, doğrunun birçok yoldan gizlenebildiğini, dolayısıyla birçok yoldan dile getirilmesi gerektiğini bilir. İnsanlığa sığmayan koşullara karşı öfke uyandırmanın birçok yöntemi vardır: dolaysız (duygusal ya da nesnel) betimleme, anlatı ve alegori, şaka, abartma ya da çok hafife alma. Tiyatroda gerçeklik hem nesnel hem de hayal gücüne dayanan biçimlerle tasvir edilebilir. Oyuncuların makyaj yapmayarak (ya da çok az makyajla) "tamamen doğal" olduklarını öne sürmelerine rağmen oyunun baştan sona yalan olduğu durumlar olabilir; buna karşılık, oyuncuların, grotesk maskeler taktıkları halde doğruları sundukları durumlar da olabilir. Şu konuda tartışılacak bir taraf yok: Araçlar, hangi amaca hizmet ettiklerine göre sorgulanmalıdır. Piscator'un, geleneksel formları sürekli yıktığı tiyatro deneyleri, en büyük desteği işçi sınıfının en ileri kesimlerinden gördü; benimkiler de öyle. İşçiler her şe-

yi, içeriğin doğruya uygunluğu ölçütüyle yargıladılar; hakikatin, toplumun gerçek mekanizmasının sunuluşuna yarayan her yeniliği sıcak karşıladılar; teatral görünen, sırf kendi için kullanılmış (yani henüz amacını gerçekleştiremeyen ya da artık gerçekleştiremez olan) araçları benimsemediler. İşçilerin savlarının hiçbir edebi yanı yoktu; bunları tiyatro estetiği kalıpları içinde dile getiriyor değillerdi. Kimse işçi sınıfından, tiyatro ile sinemayı karıştırmamak gerektiği iddiasını duymadı. Film oyunun içine doğru düzgün yerleştirilemediğinde tek söylediği şu oldu: "Bu noktada film fazlalık; dikkat dağıtıyor." İşçi koroları, karmaşık ritimli manzum parçaları okuyor ("kafiyeliyse su gibi gidiyor ve geriye bir şey kalmıyordu"), Eisler'in zor (aşina olmadıkları) bestelerini ("O zor malzeme") seslendirebiliyorlardı.[7] Ama anlamı açık olmayan ya da yanlış olan bazı dizeleri değiştirmemiz gerekiyordu. Kafiyeli oldukları için kolay ezberlenen, daha yalın bir ritmi olduğu için daha kolay hatırlanan marşlara ise bazı incelikler (düzensizlikler, karmaşıklıklar) getirdik. O zaman da işçiler şöyle dedi: "Burada bir değişiklik var – çok hoş." Yıpranmış, önemsiz, insanı düşündürmeyecek kadar harcıâlem olmuş şeyleri hiç sevmiyorlardı. ("İnsana bir şey vermiyor.") Estetiği arayanlar, buraya bakabilir. Bir koroya Sovyetler Birliği'yle ilgili bir şeyler eklememi öneren işçiye ("Bunu koymak gerekiyor, yoksa ne anlamı kalır?"), böyle yaparsak sanatsal formu zedeleyeceğimizi söylediğimde bana bakışını hiç unutmam. Başını eğip gülümsedi. Bu nazik gülümseyişle koca bir estetik alan çöküverdi. İşçiler bize ders vermekten çekinmiyorlar, kendileri de öğrenmekten korkmuyorlardı.

---

7 Brecht'in, Parti disiplinini ve Komintern'in Çin politikasını meşrulaştıran *Tedbir* [*Die Massnahme*] (1930) adlı oyunundan söz ediliyor. Oyun, aşırı fedakârlığı övdüğü için, bizzat Alman Komünist Partisi tarafından sert biçimde eleştirilmişti. Lukács da 1932'de yazdığı metinde, strateji ve taktik sorunlarını etik meselelere indirgediği için oyunu yermişti – e.n.

İşçilere, kendi gerçek koşullarıyla ilgili olduğu sürece cüretkâr, alışılmamış şeyler vermekten korkmamalı derken, kendi deneyimlerime dayanıyorum. "Sıradan halk bunu anlamaz" diye araya girecek kültürlü sanat uzmanları her zaman çıkacaktır. Ama halk bu kişileri sabırsızlıkla bir kenara itip, sanatçıları dolaysızca anlamaya çalışacaktır. Kliklerin başka klikler oluşturmak için yaptığı bir yığın gösterişli şey var; eprimiş bir keçe şapkayı bininci kez kalıplatmaya, kokmuş eti baharatla süslemeye benziyor bunlar. İşte işçi sınıfının kuşkuyla, ama hoşgörülü bir baş sallamasıyla ("Kim bilir ne haldeler!") geri çevirdiği, tam da bu ürünler. İşçi sınıfı baharatı değil, kokmuş eti geri çeviriyor; bininci kez kalıplanmayı değil, eski şapkayı itiyor. Kendileri sahne için yazıp oynadıkları zaman inanılmaz özgün işler ortaya çıkardılar. Kimilerinin (ama en iyilerinin değil) burun kıvırdığı ajitprop denen sanat, yeni sanat yöntemleri ve anlatım biçimleriyle dolu bir madendi. Çoktan unutulmuş, sahici popüler sanat çağlarından, yeni toplumsal amaçlara uygun olarak cesurca değiştirilmiş çok güzel öğeler çıktı ortaya: nefes kesici daraltma ve sıkıştırmalar, enfes yalınlaştırmalar, çoğunda da şaşırtıcı bir zarafet ve güç, karmaşadan çekinmeyen bir bakış. Bunun büyükçe bir kısmı ilkel olabilir, ama gene de bu, burjuva sanatının görünürde çok incelmiş ruhî manzaralarınınki gibi bir ilkellik değil. Birkaç başarısız kompozisyon yüzünden, işin özüne varmaya ve soyutlamayı mümkün kılmaya çalışan ve bunda sık sık başarılı olan bir tasvir üslubunu toptan reddetmek yanlıştır. İşçilerin keskin gözleri gerçekliğin natüralist tasvirlerinin yüzeyini delip geçmiştir. *Arabacı Henschel*'i[8] seyreden işçiler, iç dünya analizleri konusunda, "Bütün bunları bilmek istemiyoruz" dediklerinde, görünürdeki yüzeyin altında işleyen gerçek toplumsal güç-

8 *Kunduz Kürkü* ve *Dokumacılar*'ın yazarı Gerhart Hauptman'ın (1862-1946) 1898 tarihli natüralist oyununun başlığı – ç.n.

lere dair daha isabetli bir imge görmek istediklerini dile getiriyorlardı. Kendi deneylerimden söz etmem gerekirse, işçiler *Üç Kuruşluk Opera*'daki hayal ürünü kostümlere ve gerçekdışı görünen ortama karşı çıkmıyorlardı. Dar görüşlü değillerdi – bilakis, darlıktan nefret ediyorlardı (daracık ve tıkış tıkış evlerde oturuyorlardı sonuçta). Yaptıkları her şeyin ölçeği büyüktü; ama idareciler pintiydi. Oyuncuların gerekli bulduğu bazı şeyleri fazlalık sayıyorlardı; ama gene de, aşırılığa karşı olmadıkları için, cömert davranıyorlardı; sadece, fazlalık olan kişilere karşıydılar. Uysal bir beygire ağızlık takmak gibi dertleri yoktu, ama yükünü çektiğinden de emin oluyorlardı. "Tek yöntem" türünden şeylere saplanıp kalmıyorlardı. Amaçlarına ulaşmak için çok sayıda yönteme başvurmak gerektiğini biliyorlardı.

Görülüyor ki, popüler sanat ve realizm için ölçüt seçerken hem dikkatli olmak, hem de kısıtlamalardan kaçınmak gerekiyor. Genellikle yapıldığı gibi, yalnızca, mevcut popüler eserlerden ya da mevcut realist eserlerden çıkarılmamalıdır bu ölçütler; yoksa elde edilen ölçütler formalist, ortaya konan popüler sanat ve realizm örnekleri de yalnızca şeklen öyle olur.

Bir eserin realist olup olmadığı, yalnızca, realist olduğu söylenen ya da yazıldıkları dönemde realist olan eserlerle karşılaştırılarak belirlenemez. Her yeni durumda, yaşamın tasvirini, başka bir tasvirle değil, o eserde anlatılan yaşamın kendisiyle karşılaştırmak gerekir. Popülerlik konusunda çok dikkat edilmesi gereken aşırı formalist bir işlem daha vardır. Bir edebi eser, sırf yazıldıkları çağlarda anlaşılmış olan eserlerle tıpatıp aynı biçimde yazıldığı için anlaşılır olacak diye bir kaide yoktur. Sonuçta kendi zamanlarında anlaşılır olmuş o eserler de, kendilerinden öncekilere benzetilerek yazılmış değildir. Onları da anlaşılır kılmak için çeşitli yollara başvurulmuştur. Bunun gibi, bizler de bugünkü ye-

ni eserlerin anlaşılırlık kazanabilmesi için bir şeyler yapmalıyız. Yalnızca "popüler olmak" yetmez, "popüler hale gelme" süreci de vardır.

Yaşayan, mücadeleci, gerçeklikle her yönden uğraşan ve gerçekliği tam anlamıyla kavrayan, sahiden popüler bir edebiyatımız olsun istiyorsak, gerçekliğin hızlı gelişimine ayak uydurmalıyız. Büyük emekçi kitleler çoktan harekete geçti. Düşmanlarının gayretleri ve gaddarlığı bunun kanıtı.

Brecht'le Sohbetler

WALTER BENJAMIN

1934, 4 Temmuz. Dün Brecht'le hasta odasında "Üretici Olarak Yazar" başlıklı denemem üzerinde uzun uzadıya konuştuk. O denemede, edebiyattaki teknik ilerlemelerin sanat biçimlerinin (dolayısıyla, fikrî üretim araçlarının) işlevini değiştirdiğini, bu yüzden, edebi eserlerin devrimci işlevleri açısından değerlendirilmesinde tekniğin bir ölçüt durumuna geldiğini söylüyordum. Brecht bu teorimin yalnızca bir tür yazara, büyük burjuvazinin yazarlarına uygulanabileceğini düşünüyor, kendisini de bu tür yazarlar arasında sayıyordu. "Böyle bir yazar için," diyordu, "kendi çalışmaları ile işçi sınıfının çıkarları arasında gerçek bir dayanışma noktası vardır, işte bu noktada yazar kendi üretim araçlarını geliştirebilir. Çünkü yazar işçi sınıfıyla bu noktada bir olur; gene aynı noktada, yazar, bir üretici olarak, bütünüyle proleterleşir. Yazarın bir noktada bütünüyle proleterleşmesi, işçi sınıfıyla o alanda her zaman dayanışma içinde olmasını sağlar." Becher gibi işçi sınıfı yazarlarıyla ilgili eleştirimi çok soyut buldu Brecht; bu düşüncesini de Becher'in devrimci edebiyat dergilerinden birinin son sayısında çıkan

"Ich sage ganz offen" (Açık Söylüyorum) adlı şiirini çözümleyerek geliştirmeye çalıştı. Bu şiiri, önce, kadın oyuncu Carola Neher için yazdığı kendi didaktik şiiriyle; sonra da, Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi" (*Le Bateau Ivre*) adlı şiiriyle karşılaştırdı. "Biliyorsun, ben Carola Neher'e yalnız oyunculuğu değil, her şeyi öğrettim," dedi. "Örneğin yıkanmayı benden öğrendi. Daha önce sırf kirli kalmamak için yıkanıyordu. Olacak şey değildi. Ama ona yüzünü nasıl yıkayacağını öğrettim işte. Sonra yüzünü o kadar güzel bir şekilde yıkamaya başladı ki, o sırada filmini çekmek istedim. Fakat bu hiçbir zaman olmadı, o günlerde film çekmek gelmiyordu içimden, o da başkalarının önünde böyle bir şeyi istemiyordu. O didaktik şiir bir modeldi. Bu şiirden bir şeyler öğrenen bir kimsenin, kendini şiirdeki 'ben' yerine koyması gerekiyordu. Becher ise, 'ben' dediği zaman kendini –Alman Devrimci Proleter Yazarlar Birliği Başkanı olarak kendini– örnek alır. Mesele, hiç kimsenin onu örnek almak istememesidir. Kendini pek beğenen bir adam olmasından başka bir şey bulamaz kimse onun yazdıklarında." Brecht bu çerçevede, uzun zamandır türlü meslekler için –mühendis, yazar vb.– bir dizi model şiir yazmayı düşündüğünü söyledi. Sonra Becher'in şiirini Rimbaud'nunkiyle karşılaştırdı. Marx ile Engels "Sarhoş Gemi"yi okumuş olsalar, şiirin dile getirdiği büyük tarihî hareketi sezerlerdi diye düşünüyor Brecht. Marx'la Engels bu şiirde tuhaf bir şairin gezintilerinin değil, o sıralarda –Kırım Savaşı'yla, Meksika seriveniyle– en uzak ülkeleri bile kendi ticari çıkarlarına açmaya başlayan bir sınıfın dünyasında yaşamaya daha fazla dayanamayan bir insanın kaçışının dile getirildiğini açıkça görürlerdi diyor. Brecht, Rimbaud'nun tutumunun –her şeyi oluruna bırakarak topluma sırt çeviren başıboş bir serseri tutumunun– işçi sınıfı savaşçısını temsil eden bir modele dönüştürülemeyeceğini düşünüyor.

6 Temmuz. Dünkü sohbetimiz sırasında, Brecht: "Sık sık mahkemede sorguya çekildiğimi düşünürüm. 'Söyleyin bakalım, Herr Brecht, gerçekten içinden gelene kulak veren biri misiniz?' 'İtiraf etmeliyim ki hayır, tam anlamıyla öyle sayılmam. Sanat konuları üzerinde, tiyatroya neyin yarar sağlayacağı konusunda, tam da içimden geldiği gibi yazamayacak kadar çok düşünürüm.' Fakat bu önemli soruyu 'hayır' diye cevaplandırdıktan sonra, daha önemli bir şey ekleyeceğim: *anlaşılır* bir tutum benimki." Bunu sohbetimiz başladıktan kısa bir süre sonra söylediğini belirtmeliyim. Tutumunun anlaşılır olması açısından değil de, verimliliği açısından şüpheleri olduğunu belirterek konuya girmişti. İlk sözü, Gerhart Hauptmann için söylediğim bir şeye verdiği cevaptı. "Bazen kendi kendime sorarım," demişti, "kim ne derse desin, gerçekten bir yere gelebilmiş yazarlar ancak Gerhart Hauptmann gibileri değil midir: *içerikçi yazarlar* [*Substanz-Dichter*] demek istiyorum." Bununla, gerçekten, yalnızca içlerinden geleni kâğıda döken yazarları kastediyordu. Bu görüşünü açıklamak için, Konfiçyüs'ün bir tragedya, yahut Lenin'in bir roman yazmış olması varsayımından hareket etti. Ona göre böyle bir şey uygunsuz, yakışık almaz sayılırdı. "Diyelim, çok iyi bir tarihî roman okudun, sonra da kitabı yazanın Lenin olduğunu öğrendin. Düşüncen hemen değişecektir – eserin de, yazarının da aleyhine olarak. Konfiçyüs sözgelimi Euripides'in tragedyalarından birini yazmış olsa, bu da aynı şekilde kendisine yakışmayacak bir iş olarak görülürdü. Oysa kimse Konfiçyüs'ün mesellerine bu gözle bakmıyor." Sözün kısası, bütün bunlar bizi iki tür edebiyatı ayırt etmeye götürür: içinden geleni yazan, sezgileri güçlü sanatçı ile, içinden geleni tam anlamıyla yazamayan, soğukkanlı bir şekilde düşünen adam. Bu noktada Kafka'yı sordum. Bu iki öbekten hangisine girerdi Kafka? Bu soruya cevap verilemeyeceğini biliyorum.

Brecht de, bu soruya cevap verilemez olmasını, büyük bir yazar saydığı Kafka'nın bir başarısızlığı olarak görüyor; tıpkı Kleist, Grabbe yahut Büchner gibi. Kafka'nın çıkış noktası, akılla yönlendirilen ama anlatım biçimi bakımından tam anlamıyla açık seçik olamayan meseldir. Bununla birlikte, mesele bir biçim vermek gerekir. Mesel, romana doğru gelişir. Biraz incelerseniz, başından beri roman tohumu taşıdığını görürsünüz. Hiçbir zaman her yönüyle apaçık olmamıştır mesel. Brecht'in, Dostoyevski'nin Büyük Engizisyoncu'su yahut *Karamazov Kardeşler*'deki ermiş *staretz*'in[1] cesedinin kokuşmaya başladığı o bölüm olmadan Kafka'nın kendi özel biçimini bulamayacağına inandığını da burada belirtmeliyim. Öyleyse, Kafka'da mesel öğesi ile önsezi öğesi çatışma halindedir. Ne var ki, diyor Brecht, sezgileri güçlü bir sanatçı olarak Kafka, geleceği *göremeden* görmüştü. Burada bir kez daha Kafka'nın eserindeki peygamberce yönü vurguladı (bunu daha önce Le Lavandou'da da söylemişti, ama bence o zaman daha açık bir dille ortaya koymuştu). Brecht'e göre Kafka'nın bir tek kaygısı vardı, o da örgütlenme kaygısıydı. Karıncalar imparatorluğu fikri, insanların toplumdaki yaşama biçimleriyle kendilerine yabancılaşması düşüncesi Kafka'yı dehşete düşürüyordu. Bu yabancılaşmanın belirli biçimlerini, örneğin GPU'nun[2] yöntemlerini önceden görebilmişti. Ama hiçbir zaman bir çözüm yolu bulamadığı gibi, gördüğü karabasandan da hiç uyanmadı. Brecht, Kafka'nın keskin görüşlülüğünün, gerçeği görmeyen, düş gören birinin keskin görüşlülüğü olduğunu söylüyor.

12 Temmuz. Dün satranç oynadıktan sonra Brecht dedi ki: "Biliyorsun, Korsch gelince, onunla, gerçekten yeni bir oyun

1 *Staretz*: Rus Ortodoks kilisesinde yaşlı, bilge ve yol gösterici kişi. *Karamazov Kardeşler* romanındaki Zosima Dede kastediliyor olmalı – ç.n.

2 GPU: GEPEU olarak da bilinir; Sovyet Siyasi Polisi – ç.n.

oynamamız gerekiyor. Taşların hep aynı biçimde oynanmadığı; her taşın aynı karede bir süre bekledikten sonra görev değiştirdiği bir oyun: bu taşlar ya güçlenecek ya da zayıflayacak. Bu haliyle oyunda hiçbir gelişme olmuyor, uzun süre aynı kalıyor."

23 Temmuz. Rusya gezisinden yeni dönen, gezinin heyecanı içindeki Karin Michaelis dün bize uğradı. Brecht, Tretyakov'un Moskova'da kendisini nasıl gezdirdiğini unutmamış. Tretyakov ona şehri tanıtmış, önüne gelen her şeyle övünmüştü. "Kötü bir şey değil bu," diyor Brecht, "o yeri sahiplendiğini gösteriyor. İnsan başkasına ait bir şeyle övünmez." Sonra ekledi: "Evet, ama, sonunda bu durum beni biraz sıktı. Her şeyi beğenemedim, beğenmek de istemiyordum. Mesele, askerlerin onun askerleri, kamyonların onun kamyonları olmasıydı. Ama ne yazık ki, benim değildi."

24 Temmuz. Brecht'in çalışma odasında tavanı destekleyen bir kirişin üzerine yağlıboyayla "Hakikat Somuttur" kelimeleri yazılmış. Pencerenin pervazında başını sallayan ufak bir tahta eşek var. Brecht eşeğin boynuna küçük bir yafta asıp üzerine de şunu yazmış: "Bunu [hakikati] benim de anlamam lazım."

5 Ağustos. Kafka hakkındaki denememi B.'ye vereli üç hafta oldu. Okuduğuna eminim, ama kendiliğinden hiç söz konusu etmediği gibi, iki kez sözü oraya getirdiğim zaman da kaçamak cevaplar verdi. Sonunda hiçbir şey söylemeden yazıyı geri aldım. Dün gece birden bu yazı üstüne konuşmaya başladı. Lafı böyle aniden açarken, Nietzsche'ye özgü günce üslubundan benim de büsbütün kurtulamadığımı söyledi. Örnek olarak da Kafka hakkındaki yazımı gösterdi. Bu yazı Kafka'yı alışılmışın çok dışına çıkan bir bakış açısından ele alıyor, eserini sanki ayrı bir yerde kendi kendine gelişmiş bir şeymiş gibi ortaya koyuyor, insan olarak Kafka'yı her türlü bağlantıdan, kendi eserinden bile koparıyordu. Yazdığım

her şey, sonunda, hep öz konusuna gelip dayanıyordu. Peki, Kafka meselesinin üstesinden gelebilmek için tutulacak doğru yol neydi? En doğrusu, şu soruyu sormaktı: Ne yapmıştı Kafka? Nasıl davranmıştı? Başlangıçta "özel"den çok "genel"i göz önünde tutmak gerekirdi. Böyle düşününce, Kafka'nın Prag'da sağlıksız bir ortamın gazetecileriyle kendini beğenmiş aydınları arasında yaşadığı ortaya çıkar; öyle bir dünyada edebiyat, tek değilse bile başlıca gerçekliktir. Kafka'nın güçlü yanları da zayıf yanları da –sanat değerinin yanı sıra, birçok yönden içine düştüğü zafiyet– hayatı bu gözle görmesinin bir sonucuydu. Bir Yahudi çocuğuydu – burada pekâlâ "Aryan çocuğu" gibi bir söz de kullanılabilir; hüzünlü, sıkıntılı bir yaradılıştaydı, Prag'ın bataklık halindeki kültür hayatı üstünde parıldayan küçük bir kabarcıktı sadece, o kadar. Ama gene de çok ilgi çekici bazı yönleri vardı. Bu yönleri aydınlatılabilirdi. İnsan, Lao Tzu ile müridi Kafka arasında geçen bir sohbet kurabilirdi zihninde. Lao Tzu konuşuyor: "Mürid Kafka, demek örgütler, mülkiyet ilişkileri, içinde yaşadığın ekonomi biçimleri seni dehşete sürüklüyor, öyle mi?" – "Evet." – "Artık bir çıkış yolu bulamıyor musun?" – "Hayır." – "Bir hisse senedi içine korku mu salıyor?" – "Evet." – "Mürid Kafka, onun için de şimdi bağlanabileceğin bir önder bekliyorsun." "Bu tutumdan bir şey beklenemez elbette," diyor Brecht. "Biliyorsun, Kafka'yı onaylamıyorum." Bir Çin filozofunun "İşe Yarar Olmanın Zararları" konulu bir meselini anlatıyor sonra. Bir ormanda çeşit çeşit ağaç gövdesi varmış. En kalınlarından gemi kaburgası yaparlar; onlar kadar dayanıklı ama o kadar kalın olmayanlardan sandık, tabut kapağı; en incelerinden de kırbaç yaparlar; ama kurumuş olanlarından hiçbir şey yapmazlar: işe yarar olmanın zararlarından kurtulurlarmış onlar. "Kafka'nın yazdıklarına, böyle bir ormandaki ağaçlara bakıyormuş gibi bakman gerekiyor. O zaman bir yığın yararlı şey bulacak-

sın. Mecazları iyidir, şüphesiz. Ama geri kalanı tam anlamıyla bir esrar perdesi. Saçmalık. Bunları bir kenara itmen gerek. Derinlik seni bir yere götürmez. Derinlik ayrı bir boyuttur, sadece derinliktir; görülecek bir şey de yoktur içinde." Tartışmayı bir sonuca bağlamak amacıyla, kutupları görebilmek için derinlere dalma yolunu seçtiğimi söylüyorum B'ye. Kraus üstüne yazdığım yazıda gerçekten o derinliğe inebilmiştim. Kafka denemesinde aynı derecede başaralı olamadığımı biliyorum: Bu denemenin beni bir günce üslubuna sürüklediği suçlamasını görmezlikten gelemem. Kraus'un, bir başka açıdan da Kafka'nın tanımladığı sınır bölgesini incelemenin beni bir hayli uğraştırdığı doğru. Kafka denememde, bu bölgedeki araştırmalarımı henüz tamamlamadığımı söyledim. Kafka'nın yazdıklarında bir yığın işe yaramaz dökün tü, bir yığın esrar olduğunun farkındayım. Gelgelelim, Kafka konusundaki asıl önemli noktanın daha başka bir şey olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum, denememde bunlardan bazılarına değinmiştim. B.'nin yaklaşımının, kendine özgü eserlerin yorumlarıyla karşılaştırılması gerektiğini söyledim. Kafka'nın "En Yakın Köy" adlı hikâyesini örnek gösterdim, bu örneğin B.'yi nasıl çelişkiye düşürdüğünü gördüm. B. bu çok kısa hikâyenin "değerli bir hikâye olmadığını" söyleyen Eisler'in görüşüne kesin bir biçimde karşı çıktı, ama hikâyenin değerini açıklayacak hiçbir şey söylemedi. "Daha bir dikkatle incelenmesi gerekir," dedi. Sonra tartışmamız kesildi, saat 10'a gelmişti, Viyana radyosundan haberleri dinleyecektik.

31 Ağustos. Önceki gece Kafka hakkındaki denemem üstüne uzun, hararetli bir tartışma. Tartışmanın temeli, yazımın Yahudi faşizmine destek verdiği suçlamasıydı. Kafka'yı saran karanlığı dağıtacak yerde artırıyor, alabildiğine yayıyormuşum. Oysa Kafka'yı aydınlatmak, başka bir deyişle, hikâyelerinden çıkabilecek işe yarayabilir telkinleri açıklığa kavuştur-

mak gerekirdi. Yalnızca o olağanüstü derecede dingin olan üslubuna bakarak bile hikâyelerinden bu gibi telkinler çıkarılabilirmiş. Ama bu telkinler bugün insanlığa karşı hareket geçen büyük genel kötülükler yönünde aranmalıymış. Brecht bu kötülüklerin Kafka'nın eserindeki izlerini arıyor. En çok üstünde durduğu eser *Dava*. Ona göre, bu kitaptaki en önemli nokta, büyük şehirlerin sonu gelmez, karşı konulmaz ölçüde büyümesinden duyulan korku. Brecht bu fikrin uyandırdığı karabasanı kendi özel yaşantılarıyla bildiğini söylüyor. Bu şehirler uçsuz bucaksız bir dolaylı ilişkiler labirentinin, modern yaşama biçimlerinin insanları içine ittiği bölünmelerin, karmaşık, karşılıklı bağımlılıkların bir dışavurumudur. Bunlar da zamanla bir "önder" özleminde ifadesini buluyor. Küçük burjuva, önderi, hiç kimsenin hiçbir sorumluluk yüklenmediği bir dünyada, bütün dertlerinden sorumlu tutabileceği tek adam olarak görür. Brecht, *Dava*'yı peygamberce bir kitap olarak nitelendiriyor. "Gestapo'ya bakarak Çeka'nın ne olabileceğini görebilirsin." Kafka'nın bakışı, çarklar arasına sıkışmış bir insanın bakışıydı. Odradek, tam da bu bakış açısına özgü bir yaratık: Brecht, kapıcının, bir babanın kaygılarını yansıttığı görüşünde.[3] Kaçınılmaz bir şey küçük burjuvanın okkanın altına girmesi. Onun durumu Kafka'nınkiyle aynı. Ne var ki, küçük burjuvanın bugün gördüğümüz tipi – yani faşist– bu duruma demir bir iradeyle karşı koymaya karar verdiği halde, Kafka neredeyse hiç direnmez, bilge kişidir o. Faşist, kahramanlığı sahneye çıkarırken, Kafka'nın cevabı, soru sormaktır. İçinde bulunduğu durum için bir güvence arar. Ama içinde bulunduğu durum öyle bir özellik gösterir ki, aradığı güvencenin mantıksız olması gerekir. Bütün güvenlik örgütlerinin çökmek üzere olduğuna pek inanmış görünen bir adamın bir sigortacı olması Kafka'ya özgü bir ironidir. Kafka'nın sınırsız kötümserliği herhangi bir trajik ka-

3 Kafka'nın "Bir Aile Babasının Kaygıları" adlı hikâyesinden bahsediliyor – ç.n.

der duygusundan da uzaktır. Çünkü ondaki kötülük beklentisi bütünüyle ampirik bir temele dayanmakla kalmaz (bunun sarsılmaz bir temel olduğunu da belirtmek gerekir), başarının ölçütünü de, iflah olmaz bir saflıkla, en anlamsız, en yararsız girişimlerde arar; seyyar satıcının gelişi, devlet dairesindeki soruşturma gibi...

Sohbetimiz yer yer "En Yakın Köy" hikâyesi üzerinde yoğunlaştı. Brecht bu hikâyenin Akhilleus ile kaplumbağa hikâyesinin bir benzeri olduğunu söylüyor. Bir insan, yolculuğu, rastlantıları dikkate almadan en küçük parçalarına ayırırsa, hiçbir zaman en yakın köye ulaşamaz. Bu durumda, söz konusu yolculuğu tamamlamaya koca bir ömür yetmez. Ne var ki, yanlışlık "bir insan" sözündedir. Çünkü yolculuk parçalara ayrıldığında, yolcu da parçalara ayrılmış olacaktır. Hayatın birliği yok edilince kısalığı da yok edilmiş olur. Hayat istediği kadar kısa olsun. Önemli değildir bu, çünkü en yakın köye varan insan, o köye gitmek üzere yola çıkmış olan insan değil, bir başkasıdır artık. Ben kendi payıma şu yorumu getiriyorum: Hayatın gerçek ölçüsü hatırlamadır. Hafıza, geçmişe bakınca hayatın tamamını şimşek hızıyla yeniden hatırlatır. Geriye doğru birkaç sayfa çevirebildiğimiz anda, en yakın köyden yolcunun yola çıkmaya karar verdiği yere kadar gelmiştir hafıza. Hayatları yazıya dönüşmüş insanlar –tıpkı hikâyedeki büyükbaba gibi– metni ancak sonundan başlayarak okuyabilirler. Kendileriyle karşılaşabilecekleri tek yol budur, hayatı da ancak bu şekilde –bugünden kaçarak– anlayabilirler.

27 Eylül, Dragør. Birkaç akşam önceki sohbetimizde Brecht şu sırada kesin tasarılar hazırlamasını engelleyen tuhaf bir kararsızlıktan söz etti. Bu kararsızlığın en önemli nedeni olarak da, kendi durumunun başka birçok mülteciye göre çok daha ayrıcalıklı olmasını gösterdi. Bu yüzden, başka bir ülkede yaşamanın, tasarıları, üzerinde düşünülmüş şey-

leri gerçekleştirmek için uygun bir zemin olabileceğini zaten pek kabul etmediği için, bunu şimdi içinde bulunduğu özel durumda hiç kabul etmiyor. Bu göç dönemini aşıyor tasarıları. Burada iki şeyden birini seçmek durumunda. Bir yanda, yazılmayı bekleyen birtakım nesir taslakları var: Kısa olanı *Ui* –Rönesans biyografi yazarlarının üslubuyla Hitler üstüne bir hiciv–, uzun olanı ise *Tui* romanı. "Telektüel-en'lerin" (yani entelektüellerin) budalalıklarına dair ansiklopedik bir inceleme olacak bu; herhalde en azından bir bölümü Çin'de geçecek. Bu kitabın iskeleti çıkmış durumda. Ama bu nesir tasarılarından başka, çok eski çalışmalarıyla da uğraşıyor, eski fikirlerini yeniden gözden geçiriyor. Yeri geldikçe *Denemeler*'inin giriş yazıları ile notlarına epik tiyatro çerçevesinde aklına gelenleri eklerken, başka konulardaki düşünceleri de, aynı ilgilerden kaynaklanmakla birlikte, Leninizm incelemesiyle, hatta ampiristlerin bilimsel yönsemeleri üzerindeki incelemesiyle birleşiyor; böylece bu incelemelerin sınırlı çerçevesi de genişlemiş oluyordu. Yıllardır şu yahut bu kilit kavrama bağlanan konular, sırasıyla Aristotelesçi olmayan mantık, davranışçılık teorisi, yeni ansiklopedi, fikirlerin eleştirisi konuları, çalışmalarının merkezine yerleşiyordu. Bu değişik arayışlar, bugün, felsefi nitelikte bir didaktik şiir fikri etrafında birleşiyor. Ama bu konuda bazı şüpheleri var. İlkin, bugüne kadar yazdıklarına, özellikle de *Beş Paralık Roman* başta olmak üzere bunlardaki hiciv öğelerine bakarak, halkın böyle bir eseri kabul edip etmeyeceğini merak ediyor. Bu şüphe, birbirine geçmiş iki ayrı düşünceden doğuyor. İşçi sınıfı mücadelesinin zorluklarıyla, yöntemleriyle her gün biraz daha yakından ilgilendikçe, hicivci, özellikle de ironik tavrın doğruluğundan daha çok şüphe eder olmuş. Ama çoğu pratik nitelikteki bu şüpheleri daha ciddi şüphelerle karıştırmak yanlış olur. Daha derin kaygıları, sanatın içindeki *sanat* ve oyun öğesiyle ilintili, daha önemlisi, sanatı



Walter Benjamin (1892-1940)

bazen bir ölçüde akla aykırı kılan bütün öğelerle. Sanatı akıl karşısında haklı çıkarma yolundaki gözüpek gayreti, Brecht'i tekrar tekrar mesele götürmüştür: Meselde sanat ustalığının kanıtı, bir esere "sanat" değerini veren bütün öğelerin sonunda birbirlerini dengelemesidir. Bugün didaktik şiir kavramı içinde daha köklü bir biçim oluşturmaya yönelik gayreti kesinlikle bu meselle ilintilidir. Sohbetimiz sırasında Brecht'e, böyle bir şiirin burjuva değil, işçi okur kitlesini kazanmaya çalışması gerektiğini anlatmaya çalıştım; bu kitle kendi ölçütlerini, Brecht'in bir ölçüde burjuvaziye hitap eden eski eserlerindense, didaktik şiirin dogmacı ve teorik içeriğinde bulabilirdi. "Bu didaktik şiir Marksizm'in gücünden yararlanabilirse," dedim, "daha önce yazdıklarının bu gücü azaltacağı düşünülemez."

4 Ekim. Brecht dün Londra'ya gitti. Ya varlığımın onu bu yönde garip bir biçimde kışkırtmasından olacak, ya da Brecht'in şimdi buna her zamankinden daha yatkın oluşundan, sohbetimiz sırasında saldırganlığı (kendisi buna "sataşmak" diyor) eskisine göre çok daha belirgin. Bu saldırganlığın ürünü olan özel bir söz dağarcığı dikkatimi çekiyor. Özellikle, *Würstchen*[4] sözünü kullanmaktan hoşlanıyor. Dragør'da, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını okuyordum. Önce bu kitabı seçtiğim için sağlıksızlıkla suçladı beni. Sonra da gençliğinde okuldan bir arkadaşının piyanoda Chopin çaldığında uzun bir hastalığa (tabii uzun süre fark edilmemiş bir hastalığa) tutulduğunu, direnme gücünü bile yitirdiğini anlattı. Brecht, Chopin ile Dostoyevski'nin insan sağlığı üzerinde özellikle kötü bir etki uyandırdığını düşünüyor. Okuduklarım konusunda beni başka yönlerden de iğnelemek için hiçbir fırsatı kaçırmadı. O sırada kendisi *Şvayk*'ı okuduğu için, ısrarla, iki yazarı karşılaştırmamızı istedi. Sonunda düpedüz

4 Kelime anlamıyla "sosisçik, sosis parçası", aynı zamanda "değersiz kişi" anlamına geliyor – ç.n.

Dostoyevski'nin Hašek'le boy ölçüşemeyeceği ortaya çıktı, böylece Brecht, daha fazla bir şey söylemeden onu da *Würstchen* sınıfına soktu; biraz daha ileri gitse, bugünlerde aydınlatıcı nitelikten yoksun olan, daha doğrusu öyle kabul ettiği her eser için kullandığı sıfatı Dostoyevski'ye de mal edecekti: *Klump* [tortu yahut yığıntı] diyor bunlara.

1938, 28 Haziran. Merdivenli bir labirentteydim. Bu labirentin üstü bütünüyle kapalı değildi. Merdivenlerden birini çıktım; öteki merdivenler aşağı iniyordu. Sahanlıkta durunca doruğa ulaştığımı anladım. Önümde, çok geniş bir arazi üzerinde yükselen birçok merdiven vardı. Öteki merdivenlerin sahanlıklarında başka insanlar görüyordum. Bunlardan birisinin başı döndü, düştü. Baş dönmesi öbürlerine de geçti; sonra onlar da aşağıdaki derinliğe yuvarlandılar. Benim de başım dönmüştü ki, uyandım.

22 Haziran'da Brecht'e uğradım.

Virgilius ile Dante'nin genel tavırlarındaki incelik ile kayıtsızlıktan söz ediyor Brecht; Virgilius'taki görkemli jestin temelinde de bu tavrın bulunduğunu söylüyor. "*Promeneurs*" [gezginler] diyor Dante ile Virgilius için. *Cehennem*'in klasik değerini vurgulayarak, "Bu kitabı açık havada okuyabilirsin," diyor.

Papazlara duyduğu derin nefretten söz ediyor. Bu nefret ona büyükannesinden geçmiş. Marx'ın teorik öğretilerini kendilerine mal ederek eserine el koyanların daima gizli bir ruhban takımı kuracaklarını anlatmaya çalışıyor. "Marksizm yoruma o kadar açık ki... Bugün 100 yaşında, ama gördüğümüz ne?" (sohbetimiz burada kesildi.) "'Devlet ortadan kalkmalıdır.' Kim söylüyor bunu? Devlet." (Burada ancak Sovyetler Birliği'ni kastetmiş olabilirdi.) Kurnaz, sinsi bir edayla, oturduğum sandalyenin önünde duruyor –'Devlet'i oynuyor– hayalî bir üçüncü kişiye kaçamak bir bakışla, "Ben de biliyorum ortadan kalkmam *gerektiğini*," diyor.

Yeni Sovyet romanları üstüne konuşuyoruz. Okumuyorduk bunları artık. Konu bu yüzden şiire döndü, *Das Wort*'ta yayınlanan, SSCB'de kullanılan çeşitli dillerden çevrilmiş bir yığın şiirden bahsettik. Brecht bu ülkedeki şairlerin zor bir dönemde yaşadıklarını söylüyor. "Bir şiirde Stalin'in adı geçmezse, bu bir kötü niyet belirtisi sayılıyor."

29 Haziran. Brecht epik tiyatro üstüne konuşuyor. Çocukların oynadığı, oynanıştaki hataların yabancılaştırma etkilerine özgü bir işleve dönüşmesiyle epik özellikler kazanmış oyunlar gördüğünü anlatıyor. Buna benzer bir şey üçüncü sınıf taşra tiyatrolarında da olabilir. *Le Cid*'in Cenova'daki temsilinde kralın başına eğri giydirilmiş tacın bana dokuz yıl sonra *Trauerspiel* kitabımda[5] geliştirdiğim düşüncelerin ilk işaretini verdiğini söylüyorum. Buna karşılık Brecht, epik tiyatro fikrinin zihninde doğduğu bir anı anlattı. *II. Edward*'ı sahneye koyma çalışmaları sırasında Münih'te olmuştu bu. Oyundaki savaş sahnesi kırk beş dakika sürecekti. Ne Brecht, ne de yardımcısı Asja (Lacis) askerleri sahneye yerleştirebiliyordu. Sonunda Brecht, umutsuzluk içinde, o sıralarda en yakın arkadaşlarından biri olan, oyunun provasında da bulunan Karl Valentin'e dönerek soruyor: "Peki, sen ne diyorsun? Nesi var bu askerlerin? Ne istiyorlar?" Valentin: "Askerler korkmuş, yüzleri sararmış, durum bundan ibaret!" Bu sözle durumun ne olduğu anlaşılıyor. Brecht hemen ekliyor: "Yorulmuşlar." Sonra askerlerin yüzlerine yoğun bir tebeşir makyajı yapılıyor, oyunun sahneye konuluş biçimi de o gün belirleniyor.

Sonra, eski konumuz olan "mantıki pozitivizm"e dönüyoruz. Ben biraz uzlaşmaz bir tavır takınınca tartışma tat-

5 Benjamin'in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Alman Tiyatrosunun Doğuşu) başlıklı, doktora tezinden sonra yazdığı en önemli akademik eser, 1928. *Trauerspiel* kelime anlamıyla "yas tiyatrosu" anlamına geliyor, Türkçeye genellikle "tragedya" olarak çevriliyor. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. *Pasajlar*, s. 244'te çevirmen Ahmet Cemal'in notu – ç.n.

sız bir noktaya gelir gibi oldu. Brecht şimdiye kadar ilk kez, ileri sürdüğü görüşlerin yüzeyde kaldığını kabul ederek bu durumu önledi. Durumu kabul ederken de güzel bir formül buldu: "Derin bir ihtiyaç, yüzeyden kavrama eğilimi doğurur." Daha sonra evine doğru yürürken de (bunları benim odamda konuşmuştuk) şöyle dedi: "Bir konuda aşırı bir tavrı olan bir kimsenin sonradan buna tepki göstermesi iyi bir şey. Böylece orta yolu bulmuş demektir." Bu söylediği şey, şimdiki durumunu açıklıyordu: yumuşamıştı Brecht.

Akşam. Asja için ufak bir hediye –bir çift eldiven– aldırmak istiyorum. Brecht bunun biraz nazik bir iş olduğunu düşünüyor. Herhangi biri eldivenlerin, Jahnn'ın[6] Asja'ya verdiği, "casusluk" hizmetinin karşılığı olduğunu sanabilir. "Verilen bir talimat olduğu gibi geri çekilirken, içerdiği emirlerin hâlâ yürürlükte kalması berbat bir durum."[7]

1 Temmuz. Ne zaman Rusya'nın şartlarından söz açsam, Brecht'in yorumları bir hayli şüpheci oluyor. Önceki gün ona Ernst Ottwald'ın hâlâ "içerde" olup olmadığını sordum, "hâlâ içerde olabiliyorsa, içerdedir," diye cevap verdi. Dün de Gretl Steffin, Tretyakov'un hayatta olmadığını sandığını söyledi.

4 Temmuz. Dün gece Baudelaire üstüne konuştuğumuz bir sırada Brecht dedi ki: "Biliyorsun, ben toplumdışı olana karşı değilim, topluma-karşı olana karşıyım."

21 Temmuz. Lukács, Kurella gibilerinin yazdıkları Brecht'i bir hayli uğraştırıyor. Ne var ki, onlara teorik düzlemde karşı çıkmamak gerektiğini düşünüyor. O zaman meseleyi siyasi düzlemde ortaya koyuyorum. Burada sözünü esirgemiyor. "Sosyalist ekonomi savaşa ihtiyaç duymaz, savaşa karşı olması da bu yüzdendir. "Rus halkının barışsever tabiatı"

---

6 Jahnn: Eldiven alması rica edilen kişi olabilir, ancak, bu adın kimin olduğu kesinlikle anlaşılamamıştır. Hans Henry Jahn akla gelebilir belki – e.n.

7 El yazması metinde bu cümle iyice okunamıyor – e.n.

sözünün başka bir anlamı yoktur. Sosyalist ekonomi tek ülkede olmaz. Yeniden silahlanma, Rus proletaryasını kaçınılmaz olarak tarihin çok gerilerine, tarihî gelişmenin çoktan geçilmiş aşamalarına, örneğin monarşiler dönemine geri götürdü. Rusya'da kişisel yönetim vardır bugün. Tabii, bunu yalnız kalın kafalılar inkâr edebilir." Kısa bir süre sonra yarıda kesilen bir sohbetti bu. Burada, konunun bağlamı içinde, Brecht'in, Birinci Enternasyonal'in dağılmasının bir sonucu olarak, Marx ile Engels'in işçi sınıfıyla kurdukları etkin ilişkilerin kesildiğini, o günden sonra da tek tek önderlere –yayınlanmak amacıyla değil de kişisel görüşleri olarak– öğütler verdiklerini vurguladığını eklemeliyim. Engels'in, üzücü bir durum olmakla birlikte, hayatının son yıllarında doğa bilimleriyle uğraşması da bir rastlantı değildi.

Brecht, Béla Kun'un, kendisinin Rusya'daki en büyük hayranı olduğunu söyledi. Béla Kun'un incelediği yegâne Alman şairleri Brecht ile Heine'ydi [metinde böyle]. (Brecht zaman zaman, Merkez Komite'de kendisini destekleyen belli bir kimse olduğunu ima ederdi.)

25 Temmuz. Brecht "Öküzünün Gözüyle Köylü" başlığını koyduğu Stalin konulu şiirini okumak için dün sabah bana uğradı. İlkin şiirin anlamını iyice kavrayamadım, sonra aklımdan Stalin düşüncesi geçince de üzerinde durmayı canım istemedi. Brecht'in uyandırmayı amaçladığı etki az çok buydu, niyetinin ne olduğunu bir sonraki sohbetimizde açıkladı. Bu sohbette, başka şeylerin yanı sıra, bu şiirin olumlu yönlerini belirtti. Şiir aslında, ona göre büyük bir değeri olan Stalin'in anısına saygı için yazılmıştı. Ama Stalin henüz ölmemişti. Ayrıca, Stalin'i başkalarınınkinden farklı, daha coşkun duygularla selamlamak, sürgünde Kızıl Ordu'nun gelişini bekleyen Brecht'in üstüne vazife değildi. Rusya'daki gelişmeleri, bu arada Troçki'nin yazılarını izliyordu. Bunlar gösteriyordu ki, Rusya'da olup bitenleri şüpheci bir gözle değer-

lendirmeyi gerektiren bir kuşku –haklı bir kuşku – söz konusuydu. Böyle bir şüphecilik Marksist klasiklerin özünde vardır. Bir gün bu kuşkuların haklılığı ortaya çıkarsa, rejimle savaşma gereği doğar, hem de açıktan açığa. Ama "ister ne yazık ki deyin, ister Tanrıya şükür", bugün söz konusu olan kuşku henüz kesinlik kazanmış değil. Troçki gibi kuşkuya dayalı siyaset gütmek haklı gösterilemez. "Birtakım suç şebekelerinin Rusya'da gerçekten iş başında olduklarına şüphe yok. Bunlar, verdikleri zararlarla zaman zaman kendilerini gösteriyorlar." Sonunda, Brecht biz Almanların kendi ülkemizdeki tersliklerden çok etkilendiğimize dikkati çekti. "Takındığımız tavrın bedelini ödemek zorundayız, her yanımız yaralı. Fazlaca duyarlı olmamızdan daha doğal bir şey olamaz."

Brecht akşama doğru geldiğinde bahçede *Kapital*'i okuyordum. Brecht: "Tam bu sıralarda Marx okuman, hele bizim gibiler arasında Marx'la gitgide daha az karşılaşılabilen bir zamanda onu okuman, bence çok iyi bir şey." Hakkında çok şey söylenen yazarları modaları geçtikten sonra okumaktan hoşlandığımı söyleyerek cevap veriyorum ona. Rusya'nın edebiyat politikasını tartışarak sürdürüyoruz sohbetimizi. Lukács'ı, Gábor'u, Kurella'yı kastederek, diyorum ki: "Bu adamlarla devlet kurulmaz." Brecht: "Daha doğrusu, bunlarla sadece devlet kurarsın, toplum değil. Açık konuşursak, onlar, ürün verilmesine düşmanlar. Rahatlarını kaçırır üretim. Ürün verilince işin nereye varacağı belli olmaz, önceden bilinemeyen şeydir ürün. Hiçbir zaman bilemezsin ne olup biteceğini. Kendileri de ürün vermek istemezler. *Aparatçik* rolü oynamak, başkaları üzerinde denetim kurmak isterler. Her eleştirilerinde bir gözdağı vardır." Sonra nasıl oldu bilmiyorum, Goethe'nin romanlarına geçtik; sadece *Gönül Yakınlıkları*[8] adlı romanını biliyor Brecht. Bu romanda yazarın ortaya koyduğu gençlik zarafetini be-

8 Türkçeye *Seçilmiş Akrabalıklar* başlığıyla da çevrilmiştir – ç.n.

gendiğini söyledi. Goethe'nin bu romanı altmış yaşında yazdığını söylediğim zaman çok şaşırdı. Kitapta hiçbir dar kafalılık bulunmadığını söyledi. Çok büyük bir başarıydı bu. Bildiği bir iki şey vardı bu dar kafalılık konusunda. En önemli eserleri de dahil bütün bir Alman tiyatrosu bu dar kafalılığın damgasını taşıyordu. *Gönül Yakınlıkları* ilk yayınlandığında çok hırpalandığını söyledim. Brecht: "Bunu öğrendiğime sevindim. Almanlar boktan bir millet [metinde böyle: *ein Scheissvolk*]. Hitler'e bakarak Almanlar hakkında genel yargılara varılamayacağı görüşü doğru değil. Bende bile, Alman olan her şey kötü. Biz Almanlar konusunda en dayanılmaz şey dar kafalı bağımsızlığımız. Dünyanın hiçbir yerinde Alman Reich'ındaki şehirler kadar, o boktan Augsburg kadar başına buyruk bir şehir bulamazsın. Lyon hiçbir zaman serbest şehir olmamıştır; Rönesans'ın bağımsız şehirleri birer şehir-devletti. Lukács Alman olmayı kendi tercih etti. Kendi kendini tüketmiş biridir o."

Anna Seghers'in *Eşkıya Woynok'un En Güzel Masalları* adlı kitabından söz ederken Brecht eseri övdü, çünkü ona göre bu kitap Seghers'in bir beklentiyi karşılamak için yazmadığını gösteriyordu. "Seghers bir beklentiyi karşılamak için yazabilecek biri değil. Halbuki ben bir beklenti olmadan yazmaya nasıl başlayacağımı bile bilemem." Brecht bu hikâyeleri, kahramanının başkaldıran yalnız bir adam oluşundan dolayı da övdü.

26 Temmuz. Brecht'in dün geceki bir sözü: "Şu konuda artık hiçbir şüpheye yer yok: İdeolojiye karşı savaş, yeni bir ideoloji haline geldi."

29 Temmuz. Brecht, Lukács'la olan anlaşmazlığı hakkında yazdığı birtakım polemik metinleri okudu bana. Bu metinleri makale olarak yazıp *Das Wort*'ta yayınlayacakmış.[9] Bu ko-

9 Brecht'in bu yazıları Moskova'daki *Das Wort*'a gönderip onlar tarafından geri mi çevrildiği, yoksa her zamanki basiretiyle bu yazıları Moskova'ya gönder-

nuda bir diyeceğim olup olmadığını sordu. Aynı zamanda Lukács'ın Rusya'da şu sırada çok güçlü bir durumda olduğunu da söylediği için, herhangi bir tavsiyede bulunamayacağımı söyledim. "İşin içinde bir iktidar meselesi var. 'Oradakilerden' birinin görüşünü almak zorundasın. Arkadaşların yok muydu senin orada?" – Brecht: "Doğrusu, yok. Ama bizzat Moskovalıların da yok; tıpkı ölüler gibi."

3 Ağustos. 29 Temmuz akşamı bahçedeki sohbetimiz dönüp dolaşıp *Çocuklara Şiirler* dizisinin bir bölümünün yeni bir ciltte toplanacak olan şiirleriyle birlikte yayınlanıp yayınlanmaması gerektiği sorusuna gelmişti. Ben, siyasi şiir ile özel şiirler arasındaki karşıtlığın sürgün yaşantısını özellikle belirginleştireceğini, yeni bir dizinin eklenmesiyle bu karşıtlığın azalacağını düşündüğüm için, yayınlamamasından yanaydım. Bunu söylerken, bir iş tam biteceği sırada her şeyi tehlikeye atan Brecht'in kişiliğindeki yıkıcı yanı bir kez daha belirtmiş oluyordum sanırım. Brecht: "Biliyorum; manyak olduğumu söyleyecekler. Çağımızın tarihi geleceğe kalacaksa, benim manyaklığımı anlama yeteneği de onunla birlikte kalacak, içinde yaşadığımız çağ da benim manyaklığımın zemini olacaktır. Ama beni gerçekten sevindirecek şey, insanların benden söz ederken, 'ılımlı bir manyaktı' demesi olacak." Brecht keşfettiği ılımlılığın bu şiir kitabında ifadesini bulacağını söyledi: Hayatın Hitler'e rağmen kendi yolunda yürüdüğü, çocukların hayatta her zaman var olacağı anlaşılacaktı. Sanatçılara seslenen şiirinde sözünü ettiği "tarihsiz çağ"ı düşünüyordu Brecht. Birkaç gün sonra bana, böyle bir çağı, faşizme karşı kazanılacak zaferden daha yakın gördüğünü söyledi. Hemen arkasından, pek âdeti olmayan bir heyecanla, *Çocuklara Şiirler*'i, *Sürgün Şiirleri* bölümüne al-

---

mekten vaz mı geçtiği hâlâ bilinmiyor. Ama büyük terörün doruğa ulaştığı bir sırada Brecht'in kendisi de bu makaleleri yayınlamaktan pekâlâ vazgeçmiş olabilir – e.n.

mak için bir gerekçe daha gösterdi: "Bu kadere karşı verdiğimiz savaşta hiçbir şeye kayıtsız kalmamalıyız. Küçük işler peşinde değil onlar, bundan hiç şüphen olmasın. Otuz bin yıllık tasarıları var. Çok büyük şeyler tasarlıyorlar. Çok büyük suçlar. Hiçbir sınır tanımıyorlar. Her şeyi yok etmeye çalışıyorlar. Yaşayan her hücre onların darbeleriyle eziliyor. İşte biz de bunun için her şeyi düşünmek zorundayız. Çocuğu daha ana rahmindeyken sakat bırakıyorlar. Çocukları hiçbir zaman dünyamızın dışında bırakmamalıyız." O böyle konuşurken faşizm kadar zorlu bir gücün varlığını hissediyordum üstümde: Faşistlerinki kadar büyük, gene en az faşistlerin gücü kadar derinden gelen, tarihin derinliklerinden fışkıran bir güçtü bu. Çok tuhaf, yepyeni bir duyguydu bu benim için. Sonra Brecht düşüncelerini dile getirmeye yeniden başlayınca, içimdeki bu duygu daha da yoğunlaştı. "Tüyler ürpertici çapta felaketler tasarlıyorlar. Gene binlerce yıl sonrasını hesaba katan Kilise ile anlaşmaya varamamalarının nedeni de bu. Onlar beni de proleterleştirdiler. Sadece evimi, balık yetiştirdiğim havuzu, arabamı elimden aldıkları için değil; tiyatro sahnemi, seyircilerimi de çaldılar benden. Bugün bulunduğum noktada, ilke olarak Shakespeare'in benden daha yetenekli olduğunu kabul edemem. Ama Shakespeare çekmecede saklamak üzere yazmaya dayanamazdı benim gibi. Ayrıca, karakterleri gözünün önündeydi. Çizdiği insanlar sürü sepet geçiyordu sokaklardan. O sadece bu insanların davranışlarını gözleyip bazı özelliklerini seçerek yazdı; aynı derecede önemli daha birçok özellikleri vardı ki, onlara hiç dokunmadı."

Ağustos'un ilk günleri. "Rusya'da proletarya 'üzerinde' diktatörlük var. Bu diktatörlük, her şeye rağmen proletarya için faydalı şeyler yaptığı sürece, yani proletarya ile köylüler arasında proletaryanın çıkarlarının önde geldiği bir anlaşma sağlamaya yardımcı olduğu sürece, onunla bağlarımı-

zı koparmaktan kaçınmalıyız." Brecht birkaç gün sonra 'işçi monarşisi'nden söz etti; ben de böyle bir organizmanın, deniz diplerinden yüze çıkan boynuzlu balık yahut ona benzer öteki canavarlar gibi bazı hilkat garibelerinden pek farklı olmadığını söyledim.

25 Ağustos. Brecht'in bir özdeyişi: "Eski iyi şeylerden değil, kötü yeni şeylerden işe başla."

Sunuş
III

Walter Benjamin'in, büyük kısmı ölümünden sonra yayınlanan son çalışmaları, onu Almanca konuşulan ülkelerde belki de İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki en etkili Marksist eleştirmen haline getirdi. Olgunluk dönemine ait belli başlı çalışmaları İngilizce'de yeni yayınlandı: *Illuminations* başlığıyla derlenen denemeleri; zamanının en büyük yazarıyla olan ilişkilerinin kaydını tutan *Brecht'i Anlamak* kitabı, ve tamamlansa Benjamin'in başyapıtı olacak *Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair*'in bitmiş bölümlerinin çevirisi yayınlandı. Gerek kendi ülkesinde gerek başka ülkelerde bu denli etkili olmasına rağmen, bugüne kadar Benjamin üzerine, birkaç çalışma sayılmazsa, ciddi ve titiz bir eleştirel inceleme yapılmadı. Solun genel derdi, Benjamin'in mirasını, mistisizme mal etme girişimlerine karşı korumak, sağın derdiyse onun her türlü ortodoks tarihsel materyalist kanona uzak olduğunu kanıtlamaktı. Bu nedenle, daha genç yaştaki arkadaşı ve meslektaşı Adorno'nun o dönem Benjamin'e yazdığı mektuplarda yönelttiği eleştirilerin, Benjamin'in olgunluk dönemi çalışmaları üzerine bugü-

ne kadar yapılmış muhtemelen en iyi eleştirel değerlendirmeler olması şaşırtıcı bulunabilir. Adorno ile Benjamin arasındaki bu yazışmalar, gerçekten de, Avrupa'nın tamamında 1930'larda estetik üzerine yapılmış en önemli fikir alışverişlerindendir. Bu mektupların en önemlilerinden dört tanesi ilerleyen sayfalarda yer alıyor; üçü Adorno'ya ait, biri de Benjamin'in "cevabi" nitelikte mektubu. Bu mektuplar, Benjamin'in (sırasıyla) şu çalışmalarını konu alıyor: *Pasajlar Çalışması*'nın taslağı olarak 1935'te yazdığı "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris"; 1936'da yayınlanan ünlü "Teknik Olarak Kopyanabildiği Çağda Sanat Eseri" makalesi; 1938'de Baudelaire üzerine kaleme aldığı ilk inceleme olan "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i".

Adorno Benjamin'le ilk kez 1923'te, Frankfurt'ta tanışır ve ilerleyen yıllarda aralarındaki dostluk derinleşir. 1928'de, anlaşıldığı kadarıyla Benjamin *Pasajlar* projesi üzerinde çalışmaya başlamış, bir sonraki yıl Königstein'da Adorno'yla bu çalışma hakkında uzun uzun konuşmuştur. Benjamin 1929'da Brecht'le de yakın arkadaş olur. 1933'te Naziler iktidarı ele geçirdikten sonra Benjamin Paris'e sürgüne gider; Adorno ise Oxford'dadır, resmî kayıtları nispeten temiz olduğundan dönem dönem Almanya'ya gidebilir. Benjamin'in yeni çalışmasına yönelik ilk esaslı eleştirilerini, Ağustos 1935'te Kara Orman'dan yazar. Benjamin artık, o dönem Horkheimer'in başında olduğu New York'taki Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nden düzenli bir ödenek almaktadır, 1930'ların sonuna kadar da başlıca geçim kaynağı bu olacaktır. Bir sonraki yıl Adorno, Benjamin'in sanat eserinin teknik olanaklarla kopyalanmasıyla ilgili metninin taslağını alır ve yorumlarını yazar. Makale, 1936 yılının başlarında, Enstitü bünyesinde çıkan *Zeitschrift für Sozialforschung* dergisinde yayınlanır. Yıl sonuna doğru Adorno ile Benjamin, San Remo'da bir kez daha görüşür, uzun uzun tartışma fırsatı bu-

lurlar; sonra Adorno, Amerika'ya yerleşerek Şubat 1938'de yeniden Enstitü'de çalışmaya başlar. Aynı yılın ilerleyen aylarında Benjamin, Baudelaire üzerine yapmayı planladığı çalışmanın tamamlanmış üç bölümünü *Zeitschrift für Sozialforschung*'da yayınlanması için New York'a gönderir. Adorno'nun, Enstitü'nün tamamı adına yazdığı cevapta yöneltiği itirazlar, makalenin *Zeitschrift*'te yayınlanmasını engeller. Adorno'nun eleştirdiği yanları düzeltmek için Benjamin metnin bir bölümünü yeniden yazar. Yeniden yazılan bu bölüm, 1939'da, "Baudelaire'deki Bazı Motifler Üzerine" başlığıyla Enstitü'nün dergisinde yayınlanır. Benjamin'in bundan sonra yazdığı tek önemli metin, Eylül 1940'ta ölmeden birkaç ay önce tamamladığı "Tarih Kavramı Üzerine" olmuştur. Bu metnin, genel olarak Frankfurt Okulu'nun, özel olarak da Adorno'nun daha sonraki düşünsel gelişimi üzerinde belirgin bir etkisi olacaktır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Adorno, Benjamin'in *Denemeler* derlemelerinin ilk iki cildini yayına hazırlama işini üstlenir; 1950'lerde ise *Mektuplar* derlemesinin yayınlanmış iki cildinin yayına hazırlığına katkıda bulunur. 1960'larda, öğrenci hareketinin büyümesi ve Alman Marksizmi'nin yeniden canlanmasıyla birlikte, Adorno ile Benjamin arasındaki ilişki Batı Alman solu arasında ciddi polemiklere sebep olacaktır. Ne var ki, ilerleyen sayfalarda yer alan yazışmaları değerlendirirken, bugünün politik bakışını geçmişe yansıtma hatasından kaçınmak, iki düşünür arasındaki tartışmaları yaşandıkları gerçek tarihsel bağlama oturtmak gerekiyor. Benjamin, Birinci Dünya Savaşı öncesinde, Wilhelm dönemi Berlin'inde yetişmiş, neo-Kantçı filozof Rickert'ten etkilenmiştir; gençliğinde Yahudi mistisizmine kapılmış, bir süre siyonizme meyletmiştir; 1920'lerde Marksizm'i keşfetmiş, 1926-27'de Rusya'ya gitmiş, Alman Komünist Partisi'ne yaklaşmıştır; asıl ilgi alanı hep edebiyat olmuştur. Adorno ise

Benjamin'den on bir yaş küçüktür; Weimar Almanyası'na doğmuş ve çocukluğunda hiçbir dinî etki altında kalmamıştır; aslen müzik üzerine, Viyana'da Schönberg'den eğitim almıştır; felsefe eğitiminde ise Wilhelm dönemine özgü *Lebensphilosophie*'nin etkisi yoktur; öte yandan, politik ilişkileri çok zayıftır, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'yle işbirliği bile ancak İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde süreklilik kazanır. Benjamin'e mektuplarından, bu kitapta yer alan ilkini yazdığında otuz iki yaşındadır. Kültürel açıdan, ikisi de, hem zamansal hem mekânsal bazı başat referans eksenlerine sahiptirler: Proust, Valéry, Kafka vb. Fakat Benjamin sürrealizmle her zaman yakından ilgilenmiştir; sürrealizmin Avrupa'daki merkezi Paris'tir ve Adorno bu şehre yabancıdır. Buna karşılık Adorno, yıllarca Viyana'da yaşadığından, Benjamin'e kıyasla psikanalize daha vâkıf olmuş ve Freud'un önemini daha derinlemesine kavramıştır. Brecht'le ilişkisi nasıl ki Benjamin'deki Marksizm damarını daha belirgin biçimde ortaya çıkarmışsa, Benjamin'le yazışmaları da Adorno'yu aksi halde sergileyeceğinden çok daha devrimci bir materyalizme yönlendirmiştir – tabii bunun bir sebebi de Brecht'in Benjamin üzerindeki etkisini azaltma arzusudur. Adorno ile Benjamin'in 1935-39 tarihli yazışmalarının bu denli etkileyici olmasında, Benjamin-Brecht-Adorno arasındaki bu girift üçlü ilişkinin büyük payı vardır.

Dolayısıyla Adorno'nun, "Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris" metninin taslağını incelediği ilk mektubundaki eleştirilerinde, Benjamin'in bir mücevher ustası gibi işlediği yazısında altan alta gördüğü psikolojist öznelcilik ve tarihdışı romantizm üzerinde durması şaşırtıcı gelebilir. Adorno, kayda değer bir görüş derinliğiyle, Benjamin'in Marx'taki meta fetişizmi kategorisini öznelleştirdiğine, mübadele değerinin nesnel yapısı olan meta fetişizmini bireysel bilincin yanılsamasına dönüştürdüğüne işaret ediyordu. Dahası,

ona göre Benjamin, meta fetişizmini öznel bir "rüya" olarak tanımlama yanlışını başka bir yanlışla düzeltmeye çalışarak, arkaik "mitlerin" saklandığı "kolektif" bir bilinçdışından söz ediyordu. Adorno'ya göre bu, ilk yanlışı daha da vahim hale getirmişti, çünkü mitlerden oluşan kolektif bir bilinçdışı fikri, gerici eğilimleri ayyuka çıkmış Jung'un, Freud'daki bilimsel kavramları cinsellik bağlamından çıkarıp yok etme girişimlerinde ortaya attığı ideolojik kavramın ta kendisiydi. Benjamin'i Jugendstil'i [Art Nouveau] önemsiz göstermeye sevk eden yaklaşımın altındaki tehlikeli düşünceler –ki Adorno'ya göre Jugendstil'in temelinde erotik özgürleşme dürtüsü vardı–, psikanalizi konuya doğru biçimde dahil edememesine bağlı olabilirdi. Ayrıca, mite örtük bir değer yüklemek, toplumda yitirilen masumiyetin alanı olarak doğayla yaşanan ilksel bütünleşmeye yönelik romantik nostaljiye yol açabileceği gibi, bunun tam tersi yönde, ütopyacı sınıfsızlık tasavvurlarına da götürebilirdi – üstelik buradaki (olumsuz anlamdaki) "sınıfsızlık", ütopyacılıktakinden bile daha aymaz olabilirdi. Mite tanınan bu aşırı öncelik, ister istemez, tarih karşısında eleştirellikten yoksun bir gevşekliğe yol açıyordu. Adorno, büyük bir dikkatle, Benjamin'in *exposé*'sinde "ilk" ve "son" gibi arketipik ifadelerin çok sık geçtiğini vurguluyor, Benjamin'in görünürdeki somut göndermelerinin fiilî yanlışlığını gösteren somut bir dizi tarihsel itirazda bulunuyordu. Özellikle, meta üretiminin Baudelaire'in döneminden birkaç yüzyıl gerilere gittiği gerçeğine dikkat çekiyor, kapitalizmin gelişimi içinde imalat aşaması ile gerçek anlamda endüstriyel üretim aşamasını dikkatle ayırmak gerektiğini söylüyordu. İkinci İmparatorluk'ta, diyordu Adorno, Paris pasajlarının egzotik malların satıldığı birer çarşı işlevi görmeleri ile Bonapartist rejimin denizaşırı serüvenleri arasında ilişki kurulabilirdi; ama işçi sınıfının 1830'lardan sonra siyasal bakımdan edilgin olmaktan kesin

olarak çıktığı söylenemezdi. Adorno'nun ayrıntılarla ilgili pek çok eleştirisi de bu çerçevedeydi: Örneğin, yapay bir yapı malzemesi olarak tuğlanın demir ve camdan önce kullanıldığını belirtiyor, *snob*'un toplumsal bir olgu olarak *dandy* ile karıştırılmaması gerektiğini söylüyordu. Sonuç olarak, Adorno'nun Benjamin'e genel tavsiyesi, yöntemini tarihsel doğruluk ve maddi kanıt bakımından derinleştirmesi, ve ele aldığı kültürel yapılanmaların nesnel temellerini daha sağlam bir ekonomik analizle irdelemesiydi.

Benjamin bunun üzerine, başlangıçta çok kapsamlı bir çalışma olan *Pasajlar* projesinden, Baudelaire üzerine ayrı bir kitap çıkarmaya karar verdi. Kitap üç bölümden oluşacaktı: Baudelaire'in bir alegorist olarak incelenmesi; Baudelaire'in şiirlerini yazdığı Paris'in toplumsal dünyasının incelenmesi; ve hem şairin hem başkentin anlamı arasında sentez kuran şiirsel bir nesne olarak metanın incelenmesi.[1] Benjamin'in 1938'de tamamlayıp New York'a gönderdiği metin, üç bölümlü bu çalışmanın ikinci kısmıydı. Metin, birçok bakımdan, Adorno'nun tarihsel doğruluk ve materyalist nesnellik tavsiyesine uygun görünüyordu. Jung'un bütün izleri ortadan kaldırılmış; meta fetişizminin düşsellik çerçevesinde ele alındığı kısımlar çıkarılmış; İkinci İmparatorluk dönemine ait çok sayıda maddi veri kılı kırk yaran bir titizlikle biraraya getirilmişti. Gelgelelim, Adorno'nun bu taslağa gösterdiği tepki, ilk *exposé*'ye gösterdiğinden de sert olacaktı.

---

1 Walter Benjamin, bu konuya 28 Eylül 1938'de Max Horkheimer'e yazdığı mektupta değinir: "Üçüncü bölümde –başlığı 'Şiirsel Nesne Olarak Meta' olacak–, çalışmanın ne birinci ne de ikinci bölümlerinden çıkarsanması mümkün olmayacak bir sentez kuruluyor. Bu sadece, son bölümün diğerlerinden bağımsız olabilmesinin önkoşulu değil, çalışmanın yapısının da bir gereği. Bu yapı içinde, ilk bölüm –alegorist olarak Baudelaire– soruyu ortaya koyuyor; üçüncü bölüm çözümü sunuyor. İkinci bölümse, bu çözüm için gerekli olan verileri sağlıyor": *The Correspondence of Walter Benjamin - 1910-1940*, ed. Gershom Scholem ve Theodor Adorno, çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson (Chicago: University of Chicago Press, 1994) s. 573-574 – ç.n.

Fakat bu sefer çekinceleri için haliyle daha farklı gerekçeler öne sürüyordu: Ona göre, Benjamin bu taslakta araştırmasının kapsamını öyle dar tutmuştu ki, dönemle ilgili ayrıntılar yığını gizli bir pozitivizme dönüşme tehlikesi içeriyordu. Metinde açık bir Marksist kuramlaştırma bulunmadığından, İkinci İmparatorluk dönemi Paris'i ile Baudelaire'in eserleri arasındaki ilişki keyfî ve bulanık kalmıştı. Baudelaire'in şiirindeki özgül içerik, doğrudan, dönemin can alıcı ekonomik değişimlerine indirgenmişti, oysa Baudelaire'in edebiyatını gerçek bir Marksist çözümlemeye tabi tutmak için, dönemin toplumsal yapısını bütünsel bir bakışla değerlendirmek şarttı. Benjamin'in, olguları ve verileri yalın biçimde sıralarken "sakınımlı" bir tutumla kuramdan uzak durmuş olması, hem kendi yeteneğini heba etmesine sebep olmuş, hem de tarihsel materyalizme halel getirmişti. Benjamin ise, Adorno'ya yanıtında haklı bir itirazda bulunarak, Enstitü'ye gönderdiği bölümün *Baudelaire* kitabının diğer iki kısmından ayrı değerlendirilmesini doğru bulmadığını söyledi. Şaire ve kente ilişkin teorik değerlendirmelerin, çalışmanın son kısmını oluşturacak üçüncü bölüme saklandığı aşikârdı; Paris'le ilgili temaların tarihsel bakışla ele alındığı bu bölüme kasten konmamışlardı. Fakat Adorno, Benjamin'de sistemli teorik açıklamalara karşı daha derin bir isteksizlik tespit etmekte haksız değildi – dünyanın gizemli iksirini, nizami bir söylemin şeffaf kabına dökmeye yaradılışı gereği direniyordu. Adorno'ya göre Benjamin'in ekonomik ampirizm eğiliminin altında –ya da karşısında– dinî itikatların izleri vardı: Eşyayı adıyla çağırmaya dayanan yarı teolojik saygı ile, olgulara yönelik pozitivist bakış tuhaf biçimde birleşmişti onda; ikisi de, analitik açıklama yerine takıntılı "döküm çıkarma" dürtüsünün sonucuydu.[2] Adorno'nun, içedönük misti-

2 Adorno'ya göre, Simmel'den bir alıntının da gösterdiği gibi, *Lebensphilosophie*'den kalma romantik izler de tamamen yok olmuş değildi. Benjamin son-

sizm ile dışadönük materyalizm damarları arasındaki gerilimin düşünsel bir tıkanmaya yol açtığı tespiti, büyük bir eleştirel nüfuzun göstergesidir.

Bununla beraber, Adorno'nun, Benjamin'le arasındaki teorik anlaşmazlıklar konusunda tamamen basiretsiz bir tutum sergilediğini de belirtmek gerekiyor. Benjamin'e *Pasajlar* projesi taslaklarıyla ilgili yazdığı iki mektupta da, kendi fikirleri (örneğin "diyalektik imge", "cehennem" teması ya da Jean Paul alıntısı) üzerinde uzun uzun dururken, Benjamin'in önceliklerine hiç saygı göstermemesi, eleştirmen sağduyusuna sığmıyordu. Asıl vahimi, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün *Baudelaire* metinlerini yayınlamayı reddetmesi –ki Adorno'nun bunda büyük payı vardı– Benjamin'e yönelik ağır ve düşüncesizce bir darbeydi. *Zeitschrift*'in izlemesi gereken yol, hiç kuşkusuz, metni yayınlamak ve sonra dergide eleştirel bir değerlendirmeye yer vermek olmalıydı. Dergi sayfalarında kamuya açık bir tartışma başlatmak yerine, konunun iki kişi arasındaki yazışmalarla sınırlanmış olması gerçekten talihsizliktir. Nitekim Benjamin de, Adorno'nun onu derinden sarstığı belli olan eleştirilerine verdiği yanıtta, yazısının yayınlanarak serbestçe tartışılmaya açılması gerektiğini söylemişti – Paris'te herkesten uzak, tecrit hayatı süren Benjamin'in koşulları düşünüldüğünde, insana büsbütün dokunaklı gelen bir talepti bu. Ama sonuçta, Benjamin'e bu şans verilmedi; o da Baudelaire çalışmasının bir kısmını Enstitü'nün istekleri doğrultusunda yeniden yazdı ve metin "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" başlığıyla birkaç ay sonra *Zeitschrift*'te yayınladı.[3] Bu yeni metnin,

radan Simmel'in kendisi üzerindeki etkisini şöyle savunacaktı: "Simmel'e kuşkuyla bakıyorsun: ona, kültürbolşevizminin atalarından biri olarak saygı duymanın zamanı gelmedi mi?": *Briefe* II, s. 808 – e.n.

3 Adorno'nun, yazının bu yeni versiyonunu ne kadar olumlu karşıladığını görmek için, 29 Şubat 1940 tarihli mektubuna bakılmalıdır, *Über Walter Benjamin*'de s. 157-161 – e.n.

"Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Paris'i" metninin gücüne –tarihsel malzeme üzerindeki hâkimiyetine ve bunları metne yedirme ustalığına– erişememesi dikkat çekicidir, üstelik teorik vukuf bakımından da bu eksikliği telafi edecek bir gelişme olmamıştır. Bu yeni versiyonda, Dilthey metinden çıkarılmış; Adorno'nun ilk mektubunda saldırılarının hedefi olan Jung ve Klages, abartılı bir çabayla faşizm saflarına gönderilmiş; Freud'a ise, *Haz İlkesinin Ötesinde*'ki "şok" kavramının yoğun bir biçimde kullanılmasıyla merkezî yer verilmiştir. Fakat ne yazık ki, bu kavram Freud'un son dönemlerindeki metapsikoloji çalışmaları arasında en başarısızlarından biriydi; üstelik Benjamin'in bu kavramı kullanma biçimi, sonuçta ortaya, ilk taslak metninin daha zayıf bir versiyonunun çıkmasına yol açmıştı. Kısacası, Adorno'nun Benjamin'in çalışmasına yönelttiği eleştiriler, aralarındaki tartışmaya ayrı bir katkı sağlamak bakımından derin ve etkili olmakla birlikte, Benjamin'in yazısını Adorno'nun eleştirileri doğrultusunda düzeltmek zorunda kalması olumlu bir sonuç yaratmamıştı. Benjamin üzerindeki bu baskının koşullarını ağırlaştıran bir diğer nokta da, New York'taki Enstitü'nün 1938-1939'da Amerikan akademi çevrelerine hâkim olan ağır karşı-devrimci havanın etkisiyle bazı taktik düzenlemeler yapma yoluna gitmesiydi. Benjamin ilk Baudelaire taslağına, Marx'ın 1840'lardaki profesyonel devrimci komploculara ilişkin değerlendirmelerle başlamış, metnin başından sonuna 19. yüzyıl Fransası'nda proletaryanın barikatlardaki mücadelelerine göndermede bulunmuş, ve metni Blanqui'yi yâd ettiği etkileyici bir bölümle bitirmişti. Sonunda *Zeitschrift für Sozialforschung*'da yayınlanan ikinci versiyondan bu tür pasajların hepsinin çıkarılmış olması herhalde tesadüf değildi. Paris'teki Benjamin, "eşyayı adıyla çağırma"nın mucizevi gücüne gereğinden fazla inanmış olabilirdi, ama New York'taki dostlarının da güven verici bir

açıklıkla konuşma huyları olmadığı kesin: Eşyayı adıyla çağırmaktan bilhassa kaçınmak üzerine kurulu diplomasi sanatlarında, örtmece ve dolaylı anlatımda ustalaşıyorlardı.

Enstitü'nün bu kaçamak eğilimi, daha önce de, bu ölçüde olmasa bile, Benjamin'in "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı incelemesinin değerlendirilmesinde görülmüştü. Bu yazının 1936'da *Zeitschrift*'te yayınlanan versiyonunda "faşizm" yerine "totaliter doktrin", "komünizm" yerine "insanlığın yapıcı güçleri", "emperyalist savaş" yerine "modern savaş" denmiş; Marx'a dolaysız bir göndermeyle başlayan önsöz kısmı ise tamamen çıkarılmıştı. Bütün bunlar New York'taki Max Horkheimer'in işiydi. O sıralar Adorno Enstitü'nün yönetiminde değildi; metnin taslağı, Londra'dayken, Amerika'ya gitmesine iki yıl kadar varken kendisine özel olarak gönderilmişti.

Adorno'nun bu makale üzerine Benjamin'e gönderdiği eleştirilerde editoryal bir yönlendirme yoktu, bu nedenle bunlar, kendinden yaşça büyük olan Benjamin'in düşüncelerini değerlendirirken sergilediği eleştirel maharetin en iyi örneği sayılabilir. Benjamin'in, estetik *aura*'yı burjuva kültürünün kalıntısı sayıp, sanattaki çoğaltma olanaklarını kitlelerin sanat ürünlerine erişmesinin önünü açan ilerici bir işlev olarak savunmasına karşılık –ki Benjamin bunun en çok sinemada geçerli olduğunu söylüyordu– Adorno avangard sanatı savunmuş, ticari-popüler sanata fazla güvenmenin yanlış olduğunu söylemişti. Öte yandan, Adorno'ya göre, sanatın "teknikleşmesi" Viyana çevresindeki atonal müzikte Hollywood komedilerindekinden hiç de geri kalmıyordu: Avangard sanatın kendi içindeki biçimsel gelişme, kendi "üretim" mekanizmalarını büyü bozucu bir tarzda ortaya sermesine yol açmıştı – tam da Benjamin'in, endüstriyel sinemanın büyük başarısı saydığı gelişmeydi bu. Benjamin'in yere göğe koyamadığı sözümona popüler sanat da, *aura*'dan

muhakkak yoksun olmak şöyle dursun, tipik biçimde mimetik ve enfantilistti. Özellikle Amerikan film endüstrisi, en "ilerici" görünen ürünlerinde bile burjuva ideolojisinin taşıyıcısıydı. Solun kült yönetmeni Chaplin, ters yüz edilmiş bir brütalizmi beslemekten başka bir şey yapmıyordu; görünürde ileri ve kolektif bir müzik formu olan caz, aslında hipnotize edici bir tekrarcılığa dayanıyordu. Benjamin'in, sinema seyircisinin "dikkat dağınıklığını" ya da spor tutkununun "uzmanlığını" estetik özgürleşmenin prototipi sayması, aleni romantizmdi. Bu anlayış, ekonomik açıdan bakıldığında, dikkat dağıtma ihtiyacını hasıl eden çalışma yorgunluğunun komünist bir toplumda ortadan kalkmış olmayacağını ima ediyordu, oysa Marx'ın hep düşündüğü gibi, komünist toplum hayal gücünü ve duyarlılığı özgürleştirip yeni bir dikkat yoğunluğu yaratacaktı. Siyasal açıdansa, bu anlayış Lenin'in kendiliğindenlik eleştirisini hesaba katmıyordu; Adorno'ya göre Lenin'in bu eleştirisi, işçi sınıfının yeni sanat formlarındaki ilerici potansiyeli ya da örtük anlamları teorik bilginin dolayımı olmaksızın kavrayabileceğini savunan her türlü katıksız iyimserliğin önünü kesiyordu. Çağın estetik tartışmalarının asıl düğüm noktası, diye bitiriyordu Adorno, devrimci hareket içinde işçiler ile aydınlar arasındaki ilişki sorunuydu.

Adorno'nun iddialarının çoğu, bugün de geçerli olacak kadar sağlam. Açıkça görülüyor ki, Benjamin Brecht'in izinden giderek teknikleri kendi başlarına, üretim ilişkilerinden soyutlanmış biçimde ele almaya meyletmiş, eğlendirici faaliyetleri, yeniden üretimlerindeki toplumsal belirleyenleri hesaba katmadan idealize etmişti. Dikkat dağınıklığının olumlu yanıyla ilgili tezleri, mimarlıktan devşirilmiş yanıltıcı bir genelleştirmeye dayanıyordu;[4] oysa mimarinin formları her zaman doğrudan kullanıma yönelik olduğu için, ti-

4 Bkz. *Illuminations*, s. 241-242 – e.n.

yatro, sinema, resim veya şiirin formlarından farklı bir dikkati gerektirir. Adorno'nun bu retorik karşısında estetik dikkat yoğunluğuyla ilgili geleneksel normlarda ısrar etmiş olması, bugün bakıldığında da tümüyle haklıdır (keza Adorno'nun, Chaplin'deki şaşkın bedbaht tiplemelerini bir kalemde sildiği eleştirilerinde ne kadar haklı olduğunu da ancak bugün anlayabiliyoruz). Öte yandan, Adorno'nun cazla ilgili kendi incelemesi –bunu Benjamin'in sinemayla ilgili irdelemelerinin karşısına koyuyordu– düpedüz dar görüşlü ve zamanın gerisindeydi. Sadece 1930'lardaki *swing* evresine odaklanmakla, cazın bir estetik form olarak dinamiğini kavrayamamıştı; oysa cazın geçmişi de daha sonraki gelişimi de, Adorno'nun onu sınırladığı uyuşturucu *riff*'lerin çok ötesine uzanıyordu. Benjamin zamanının ticari-popüler sanatındaki ilerici vaatleri açıkça gereğinden fazla önemserken, Adorno da dönemin avangard sanatındaki ilerici yönleri bariz biçimde abartmıştı. Aslında, her ikisinde de, ilerleyen yıllarda açığa çıkacak bir muhafazakârlığın emareleri vardı. Benjamin, daha o zamandan, sesli filmin doğuşuna hayıflanıyordu; Adorno ise, daha sonraki yıllarda, elektronik müziğin doğuşu karşısında hiçbir heyecan duymayacaktı. İkisi de, ele aldıkları mecralarda söz konusu olan fiilî çeşitliliğin hayli gerisindeydi; bu nedenle, egemen gücüne methiyeler düzdükleri "tekniğin" gerçek doğası hakkındaki görüşleri zayıf kalıyordu. Adorno, tekniği, her türlü sanatın biçimsel kurallarıyla eşitlemiş, Benjamin ise esasen kopyalamayla özdeşleştirmişti. Halbuki bu anlamda teknik kopyalama, en azından Rönesans'ta matbaacılığın icat edilmesinden beri mevcuttu;[5] dolayısıyla Benjamin, kopyalama ilkesinin çağ-

5 Aslında tabii ki sanat eserlerinin kopyalanabilmesi Rönesans'tan da gerilere gider. Kopyalamanın, Roma döneminde, heykelcilikte dökme ve çoğaltma tekniklerinin kusursuzlaşmasıyla başladığı söylenebilir. Bu teknikler sayesinde klasik form ve imgeler tüm Akdeniz dünyasına yayılmıştır. Genel olarak, Benjamin antik dönemdeki yeniliklerden nedense habersiz gibi görünmekte-

daş sanatta devrimci bir yenilik olduğunu savunabilmek için bu kavramı keyfî bir biçimde sinemayla sınırlamak zorunda kalmış, kopyalamanın bir tek sinema alanında sadece dağıtım değil üretim aşamasında da devreye girdiğini öne sürmüştü.[6] Genel olarak bakıldığında, her estetik formun kendi teknik öğelerini ele alan *farklılaştırıcı* bir tarihsel analiz yapma gereğini Benjamin de Adorno da göz ardı etmiş, ikisi de keyfî birtakım eşitlikler kurmaya meyletmişti. Ele aldıkları ana mecraların ilerdeki gelişimi, sadece düzensiz ve asimetrik olmakla kalmayacak; "yüksek" ile "düşük", "avangard" ile "popüler" damarlar arasında, ikisinin de öngöremediği son derece karmaşık ve zengin diyalektik ilişkileri açığa çıkaracaktı. Benjamin'in Hollywood çevresinde gelişeceğine kehanet ettiği sinema ustalığı, enteljansiya içindeki gelişkin bir elit grup tarafından hayata geçirilecek, onlar da bu ustalığı avangard filmleri dönüştürmede kullanacaklardı: Benjamin, *Cahiers du Cinema*'dan ne kadar hazzederdi diye merak ediyor insan. Buna karşılık, Adorno'nun nefret ettiği caz da, kendi içindeki gelişmeler sonucunda, bizzat kendisinin "ciddi" müzik için önerdiği atonaliteye varacaktı. Resim sanatı ise, bambaşka işlemlerden geçerek, çizgi-roman ve reklamcılık motiflerini bünyesine katacak, parodi ile ağırbaşlılık arasında salınacaktı. Geriye, estetik dikkat dağınıklığı sağlamaya elverişli tek form olarak, dansla arasındaki ilişki nedeniyle *rock* kalıyor herhalde. Dille olan köklü bağından ötürü tüm sanatlar içinde belki de sınıf ayrımının en güçlü olduğu edebiyat ise, popüler ve avangard türlerin iç içe geçirilmesine en büyük direnci gösteren form olarak kalacaktı.

---

dir. Demirin ilk yapay yapı malzemesi olduğunu sandığı için kendisini eleştiren Adorno, tuğlanın daha önce kullanıldığına işaret eder. Oysa her ikisi de, Romalıların ilk beton formlarını icat ettiklerini unutmuştur. Hem heykelde kopyalama hem de mimaride beton kullanımı, Romalıların Helen dünyasında egemenlik kurdukları MÖ 2-1. yüzyıl civarına uzanır – e.n.

6 Benjamin'in sinemaya verdiği öncelik konusunda bkz. *Illuminations*, s. 246 – e.n.

Birbiriyle uyuşmayan bu tarihler, ne sürekli hükmünü yitiren bir modernizmin yumuşak başlılığıyla, ne de dört bir yandan etrafı sarılmış bir gelenekselciliğin çığırtkanlığıyla açıklanabilir. Estetiğin hiçbir alanı, hâlâ sermayeye tabi olan kültürün tamamında nükseden iki kutup arasındaki bölücü baskıdan azade değildir: kendi içine kapalı biçimde gelişmek, ya da kitlelerle işbirliğine gidip popülerleşmek. Adorno'nun bu konudaki veciz sözü bugün de geçerli görünüyor: "Bunlar, biraraya geldiklerinde bir türlü tamamlayamadıkları bütün bir özgürlüğün birbirinden koparılmış iki yarısıdır."[7] 1970'lerin değişen kültür ortamı, 1930'larda yazan bu iki teorisyenin ufkunun çok ötesindeydi elbette. Yine de, bazı disiplinlerin kendi içinde yaşanan atılımlara rağmen, Adorno ile Benjamin'in yazışmalarında geçen temalar henüz Marksist estetik teorideki genel bir gelişmeyle aşılabilmiş değil. Alman nesrinin iki büyük ustası arasındaki diyaloğu temsil eden bu mektuplar, günümüzde de hem düşünsel hem de edebi açıdan büyük önem taşıyor.

7 Bkz. bu kitapta, s. 183 – ç.n.

Walter Benjamin'e Mektuplar

THEODOR ADORNO

I.

Hornberg, Kara Orman, 2 Ağustos 1935[1]

Aziz Herr Benjamin,

Bugün nihayet, enine boyuna incelediğim, Felizitas'la[2] da yeniden tartıştığımız taslağınla[3] ilgili bir şeyler söylemek istiyorum; burada yazacağım görüşlere o da tamamen katılıyor. Konunun önemi göz önüne alındığında –ki benim nezdimde çok önemli olduğunu biliyorsun– tam bir açıksözlülükle konuşup ikimiz için de temel yer teşkil eden sorunla-

1 İlk mektubun Türkçe çevirisinde, Gary Smith'in *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940* başlıklı derlemede yer alan İngilizce çevirisinden de yararlanıldı (ed. Gershom Scholem ve Theodor Adorno [Chicago: University of Chicago Press, 1994] s. 494-503). İki çeviride de belirsizlik bulunan yerlerde Almanca orijinalle karşılaştırıldı, *Walter Benjamin Briefe I*, ed. Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978) s. 671-683. Yardımlarından ötürü Nazile Kalaycı'ya teşekkürler – ç.n.

2 Adorno, eşi Gretel'den söz ediyor – e.n.

3 "19. Yüzyılın Başkenti Paris" yazısının taslağından bahsediliyor. Adorno'nun verdiği sayfa numaraları, bu yazının yer aldığı *Pasajlar* (çev. Ahmet Cemal [İstanbul: YKY, 1995]) kitabındaki sayfa numaralarına göre değiştirilmiştir – ç.n.

ra hemen geçmem uygun olacak. Ama eleştirel görüşlerime geçmeden önce girizgâh kabilinden şunu belirteyim ki, gönderdiğin bu taslağın çok önemli fikirlerle dolu olduğunu düşünüyorum – gerçi çalışma yöntemin göz önüne alındığında, böyle kısa bir özetin ya da bir "düşünceler silsilesi"nin bunları isabetli bir şekilde aktarması zor. Bunlar arasında özellikle, ev içi hayatını "izler bırakmak" olarak ele aldığın muhteşem satırlar, koleksiyoncuyla ve nesnelerin kullanışlı olma lanetinden kurtulmasıyla ilgili can alıcı görüşler üzerinde duracağım. Baudelaire bölümünün özeti de şaire ilişkin bir yorumlama olarak son derece başarılı, sayfa 88-89'da *nouveauté* [yeni] kategorisine dair girizgâhın da öyle. Bu yazdıklarımdan tahmin edebileceğin gibi –zaten her durumda başka türlüsünü beklemezdin– burada yine, "19. yüzyılın ön-tarihi [*Urgeschichte*]", "diyalektik imge" ve "mit ile modernin yapısal biçimlenişi" kavramlarıyla sınırları çizilebilecek girift yapıyla ilgileniyorum. "Maddi" ve "epistemolojik" sorunları ayırmaktan kaçınsam da, bu tutum, taslağının dış düzenlenişiyle olmasa da felsefi çekirdeğiyle uyumlu diye düşünüyorum – zira bu çekirdek, ikisi arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmaya yöneliyor, nitekim daha sonraki, iki geleneksel diyalektik eskizinde de bu ayrımın kalkması tasarlanıyor.

Sayfa 79'daki alıntınla başlayayım: *Chaqué époque rêve la suivante* [Her çağ kendi halefini düşler]. Bu alıntı bana kilit nitelikte görünüyor, zira diyalektik imge teorinde eleştiriye açık gördüğüm –*diyalektik olmadığını* düşündüğüm– bütün motifler bu cümle etrafında billurlaşıyor; bence bu cümle çıkarıldığı takdirde diyalektik imge teorin de açıklık kazanabilir. Çünkü cümle üç şeyi içeriyor: [1] diyalektik imgenin bir bilinç içeriği olarak kavranması – gerçi kolektif bir bilinç söz konusu burada; [2] diyalektik imgenin, ütopya olarak gelecekle dolaysız, hani neredeyse doğrusal diyeceğim iliş-

kisi; ve [3] bu bilinç içeriğinin has ve bağımsız konusu olarak "çağ" kavramı. İçkin diyebileceğimiz bu diyalektik imge anlayışı, bence, öznel nüanslardan çok hakikat içeriğine zarar veren bir basitleştirmeyi devreye sokarak kavramın kökenindeki teolojik gücü tehdit etmekle kalmıyor; uğruna teolojiyi feda ettiğin, çelişki içinde gerçekleşen o toplumsal hareketi de hesaba katamıyor. Bu husus bence son derece önemli.

Diyalektik imgeyi bir "rüya" olarak bilincin içine aktardığında, bence yalnızca büyüsünden soyup harcıâlemleştirmekle kalmıyorsun, onu materyalist açıdan meşru kılabilecek nesnel özgürleştirici gücünden de yoksun bırakıyorsun. Metanın fetiş niteliği bir bilinç olgusu değildir, tam da bilinci üretmek gibi can alıcı bir etkisi olması bakımından diyalektik bir olgudur. Fakat bu demektir ki, bilinç ya da bilinçdışı onu sadece bir rüya olarak yansıtmakla kalamaz, arzu ve korkuyla ona tepki de verir. İşte, şimdiki içkin diyalektik imge kavramının *sit venia verbo* [tabir caizse] ayna gerçekçiliğinde kaybolan şey, tam da fetiş niteliğinin bu diyalektik gücü. *Pasajlar* projenin o nefis ilk taslağındaki dile dönecek olursak: Diyalektik imge, eğer fetiş niteliğinin kolektif bilinçte tasavvur edilme tarzından başka bir şey değilse, Saint-Simoncuların tasavvur ettikleri meta dünyası bir ütopya olarak gösterilebilir, ama bunun tersi, yani 19. yüzyılın Cehennem olarak diyalektik imgesi ortaya çıkmaz. Halbuki Altın Çağ fikrini ancak bu ikincisi doğru bir çerçeveye oturtabilir; üstelik bu ikili anlam –yani hem Yeraltı hem Arkadya anlamları– Offenbach yorumu [s. 85] için de ziyadesiyle elverişli olacaktır. Bunlar Offenbach'ta açıkça ifade edilen kategoriler ve onları nasıl kullandığı ayrıntısıyla incelenebilir. Bu nedenle, ilk taslağında yer verdiğin Cehennem kategorisinin burada bir yana bırakılmış olması, özellikle de kumarbazla ilgili o enfes kısmın çıkarılması (ki, onun yerine koy-

duğun borsa ve şans oyunlarıyla ilgili pasaj doyurucu değil), yazını yalnızca parlaklıktan değil diyalektik tutarlılıktan da yoksun bırakmış. 19. yüzyıl söz konusu olduğunda, bilincin içkinliğinin ne kadar önemli olduğunu teslim etmeyecek son kişiyimdir. Ama diyalektik imge kavramı bundan çıkarsanamaz; doğrusu, bir *intérieur* olarak bizzat bilincin içkinliği, 19. yüzyılın yabancılaşma biçimindeki diyalektik imgesidir. Bu noktada, Kierkegaard üzerine kitabımın[4] ikinci bölümündeki değerlendirmemi hatırlatmak zorundayım. Buna göre, diyalektik imge bir rüya olarak bilince aktarılmamalı; rüya, diyalektik yorumlama üzerinden dışarı çıkarılmalı ve bilincin içkinliği bir gerçeklik takımyıldızı olarak anlaşılmalı – Cehennemin, insanlık arasında gezindiği astronomik evre gibi. Bana öyle geliyor ki, ön-tarih olarak tarihin net bir manzarasını, ancak yıldızlar arasında yapılacak böyle bir gezinin haritası sunabilir.

Şimdi, aynı itirazımı, buna tabana tabana zıt bir noktadan bir kez daha ifade edeyim. Diyalektik imgeyi burada içkin olarak kavramlaştırdığın için (ki ben bunun karşısına, olumlu bir terimle, daha önce diyalektik imge için kullandığın "model" kavramını koyuyorum), ilk taslak yazında merkezî yere sahip olan kadim ile modern arasındaki ilişkiyi "sınıfsız toplum"a doğru ütopyacı bir yönelim olarak kuruyorsun. Dolayısıyla, arkaik olan, bizzat en yeni olacağı yerde, yeniye eklenen bir tamamlayıcı haline geliyor; diyalektik ilişkiden çıkarılıyor. Fakat aynı zamanda –ve aynı diyalektik yokluğuyla– sınıfsızlık imgesi de, bir Cehennem fantazmagoryası olarak gerçek anlamda açıklık kazanacağı yerde, bir *ilk*'ten çıkarsandığı için yeniden mitolojiye döndürülüyor. Bu bakımdan, arkaik ile modernin birleştiği ka-

4 *Kierkegaard: Konstruktion ties Aesthetischen*, 1933. Adorno 1929-30'da yazdığı bu kitapta, Kierkegaard'daki öznel içselliği ve tinselci dolayımsızlığı eleştirir – e.n.

tegori, bence "Altın Çağ"dan çok, "felaket" olmalı. Vaktiyle, yakın geçmişin bize hep felaketlerle yıkılıp yok edilmiş bir geçmiş gibi göründüğünü söylemiştim. *Hic et nunc* [şimdi bu noktada] diyeceğim şu: Yakın geçmiş bu nedenle kendini hep ön-tarih gibi gösterir. İşte tam bu noktada, *Trauerspiel* kitabının[5] en cesur pasajında seninle aynı görüşte olduğumu biliyorum.

Diyalektik imgenin büyüsünün bozulması onu "rüya" biçiminde psikolojikleştiriyorsa, bu aynı zamanda diyalektik imgenin burjuva psikolojisine teslim olması demektir. Zira rüyanın öznesinin kim olduğunu da sormak gerek. Kuşkusuz, 19. yüzyılda bu özne bireydir; ama, bireyin rüyasında ne fetiş niteliğinin dolaysız yansıması bulunabilir ne de fetiş eserlerin. Kolektif bilinç kavramına başvurulma sebebi de bu; ama korkarım kolektif bilinç kavramını halihazırdaki biçimiyle Jung'un kavramından ayırmak imkânsız. İki açıdan da eleştiriye açık. Toplumsal süreç açısından bakarsak, kolektif bilinç kavramı arkaik imgeleri tözselleştiriyor; halbuki meta niteliği aracılığıyla yaratılan diyalektik imgeler söz konusu – üstelik arkaik bir kolektif benlikte değil, yabancılaşmış burjuva bireylerinde. Psikoloji açısından bakarsak, Horkheimer'in ortaya koyduğu üzere, kitlesel benlik ancak büyük sarsıntılarda ve felaket durumlarında var olabilir; diğer durumlardaysa nesnel artı-değer hüküm sürer – tam da tek tek öznelerde ve onlara karşı. Kolektif bilinç kavramı, dikkatlerimizi hakiki nesnellikten ve onun karşılığı olan yabancılaşmış öznellikten uzak tutmak için icat edilmiştir. Ama biz bu "bilinci" diyalektik olarak toplum ile tekil özne kutuplarına ayırabilir, meta niteliğinin imgelemdeki bir karşı-

5 Benjamin'in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*/Alman Barok Tiyatrosunun Doğuşu başlıklı, doktora tezindensonra yazdığı en önemli akademik eser, 1928. *Trauerspiel* kelime anlamıyla "yas tiyatrosu" anlamına geliyor, Türkçe'ye genellikle "tragedya" olarak çevriliyor. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. *Pasajlar* s. 244'te Ahmet Cemal'in notu – ç.n.

lığı gibi göstermekten kaçınabiliriz. Unutma ki, rüya gören bir toplulukta sınıflar arasında hiçbir fark kalmazdı.

Önemli bir son nokta da şu: Mitik-arkaik bir kategori olan "Altın Çağ"ın –ki bence toplumsal yönden belirleyici husus da bu– bizzat meta kategorisi üzerinde vahim etkileri oluyor. Altın Çağ için elzem olan "çokanlamlılığı" ortadan kaldırılırsa (ki taslağında başlı başına teorik açıklamaya muhtaç bir kavram bu, kesinlikle incelenmeden bırakılmamalı), yani Cehennem'le ilişkisi geri plana atılırsa, çağın özü olarak meta doğrudan düpedüz Cehennem'e dönüşür, ama aynı zamanda öyle bir tarzda yadsınır ki, ilksel durumun dolayımsızlığı hakikat gibi görünür. Dolayısıyla, diyalektik imgenin büyüsünün bozulması, dosdoğru mitik düşünmeye yol açıyor, ve tam bu noktada Klages[6] bir tehlike olarak beliriyor – daha önceki Jung tehlikesi gibi. Fakat bu noktada yazındaki malzeme bizzat kendi imdadına yetişiyor. Nesneleri kullanışlılık lanetinden kurtaran koleksiyoncu teorin tam buraya uygun; seni doğru anladıysam, Haussmann da buraya girmeli – onun sınıf bilinci, meta niteliğinin Hegelci bir özbilinçte tamamlanmasıyla, fantazmagoryanın parçalanışını başlatıyor. Metayı bir diyalektik imge olarak kavramak, aynı zamanda diyalektik imgeyi, metanın yok oluşunun ve "aşılarak ortadan kaldırılması"nın bir motifi olarak görmektir, yoksa metanın daha eski bir evreye dönmesi olarak değil. Meta bir yandan, kullanım değerinin eriyip yok olduğu yabancılaşmış bir nesnedir; bir yandan da, kendi dolayımsızlığından daha uzun yaşayan yabancı bir kalıntıdır. Ölümsüzlük vaadini metalarda görürüz ama bu vaat insanlar için değildir. Fetiş imgesi, *Pasajlar* projen ile Barok üzerine kitabın arasında kurduğun haklı ilişkiyi geliştirmene yaramayacak, vefasız bir nihai imge – olsa olsa kurukafaya benzetilebilir.

6 Ludwig Klages (1872-1956) muhafazakâr ve neo-romantik bir kültür felsefecisi ve tarihçiydi – e.n.

Bence Kafka'nın temel epistemolojik karakteri de bu noktada, özellikle Odradek'te[7] yatıyor: amaçsızca hayatta kalmış bir meta olarak. Kafka'nın bu masalında sürrealizm sonuna varmış olabilir – tıpkı Barok tragedyanın *Hamlet*'le sonuna varması gibi. Ama toplum içerisinde bakarsak bu, meta niteliğinin eleştirisi için kullanım değeri kavramının hiçbir şekilde yeterli olamayacağı, sadece bizi işbölümünden önceki bir evreye geri götüreceği anlamına geliyor. Berta'yla[8] ilgili temel çekincem de hep bu oldu: Onun "kolektif" kavramı ve dolayımlanmamış işlev anlayışı bana hep kuşkulu geldi, başlı başına birer "geriye dönüş" olarak göründü. Taslak yazındaki, tam da Berta'nınkilere denk düşebilecek kategorileri konu alan bu açıklamalarımdan da anlayacağın üzere, bunlara itiraz etmemin sebebi, özerk sanatı kurtarmak vs. gibi dar bir niyet değil; itirazımı, büyük bir ciddiyetle, temel mahiyette gördüğüm felsefi yakınlığımızın saikleriyle dile getiriyorum. Eleştiri oklarımı cüretkâr bir hamleyle yönlendirecek olursam, uçlara gitmeleri kaçınılmaz olur – başka türlüsü beklenebilir mi? Teolojinin restorasyonu, daha doğrusu diyalektiğin, teolojinin parlak çekirdeğine girecek kadar köktenleştirilmesi, aynı zamanda toplumsal-diyalektik, hatta ekonomik motiflerin de uç noktalarda yoğunlaştırılması anlamına gelmek zorunda. Her şeyden çok da bunların tarihsel bakışla ele alınması gerek. 19. yüzyılın "özgül" meta niteliğinin, başka deyişle metaların sınai üretiminin, çok daha açık ve somut biçimde incelenmiş olması gerek. Bir kere, meta da yabancılaşma da kapitalizmin başlangıcından beri var – yani, aynı zamanda Barok sanatın da dönemi olan imalat çağından beri; buna mukabil modern çağın "birliği", o zamandan beri tam da meta niteliğine daya-

7 Kafka'nın "Bir Aile Babasının Kaygıları" öyküsünde geçen fantastik karakter – ç.n.

8 Sansür nedeniyle Brecht'ten Berta diye bahsediyor Adorno – e.n.

nıyor. Ama 19. yüzyılın tam bir "ön-tarihi" ve ontolojisi, ancak, metanın aldığı sınai biçimin tarihsel olarak eski biçimden açıklıkla ayrılarak tanımlanmasıyla kurulabilir. Meta biçiminden söz edilen her yerde "meta denen şey"[9] demek, söz konusu ön-tarihe metaforik bir nitelik yükleyecektir ki böylesine ciddi ve önemli bir çalışmada bunu hoşgöremeyiz. Şunu belirtmek isterim ki, yorumlama noktasında elde edebileceğin en iyi sonuçlara, kendi yöntemini hiç tereddütsüz izleyerek, elindeki malzemeyi gözü kapalı işleyerek varabilirsin. Eleştirilerimin belli bir teorik soyutlama alanında ilerlemesi kuşkusuz sana zorluk çıkaracaktır, ama yine de bunları basit bir "bakış açısı" sorunu olarak görüp çekincelerimi bir kenara itmeyeceğini biliyorum.

Fakat daha somut nitelikte birkaç noktayı eklememe izin ver, bunlar haliyle ancak bu teorik zemin üzerinde anlamlı olacak. Başlık için "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris" yerine "On Dokuzuncu Yüzyılın *Başkentlerinden* Paris" demeni önericeğim – Cehennem üzerine bölümle birlikte *Pasajlar* başlığına dönülmeyecekse. Bölüm başlıklarının kişilere göre ayrılması pek isabetli gelmedi bana doğrusu; zorlama bir sistemleştirmeye dayandığından beni biraz rahatsız etti. Daha öncekinde, "pelüş", "toz" gibi maddi nesnelere göre ayrılmış bölümler yok muydu? Fourier ile pasajlar arasındaki ilişki de doyurucu bir biçimde işlenmemiş. Buraya uygun düşecek bir örüntü, kentle ve metayla ilgili çeşitli malzemelerin biraraya geldiği bir kümelenme olabilirdi – sonradan hem diyalektik imge olarak açımlanıp hem teorik yönden çözümlenecek bir düzenleme.

Sayfa 77'deki epigrafında geçen *portique* sözcüğü,[10] "antikite" motifini pek güzel veriyor; en yeninin en eski olma-

9 *Pasajlar* çevirisinde "mal" diye geçiyor – ç.n.

10 Benjamin'in Fransızca bıraktığı alıntıda geçen *portique* kelimesini Ahmet Cemal "direkleraltı" diye çevirmiş, *Pasajlar* s. 77 – ç.n.

sıyla bağlantılı olarak, İmparatorluğun morfolojisini de temel yönleriyle ele almak iyi olabilir (Barok üzerine kitabında melankoli için yaptığın gibi). Her halükârda, sayfa 78'de, İmparatorluk'ta Devlet'in kendi başına bir amaç olarak görülmesinin ideolojiden ibaret olduğu açıkça gösterilmeli, zaten bir sonraki değinmelerin bunu senin de düşündüğünü gösteriyor. İnşaat [konstrüksiyon] kavramını ise hiç açmamışsın; *hem* yabancılaşmayı *hem de* madde üzerinde hâkimiyeti temsil eden inşaat zaten fazlasıyla diyalektik, ve bence diyalektik bir yöntemle açımlanması gerek (günümüzdeki inşaat kavramından farkı da açık biçimde konmalı tabii; 19. yüzyıla has mühendis terimi bunun için iyi bir hareket noktası olabilir!). Bu arada, daha önce temel bazı noktalarına değindiğim kolektif bilinçdışı kavramıyla ilgili açıklamaların burada pek net değil. Sayfa 78'e ilişkin olarak bir de şunu sorayım: Dökme demir gerçekten de ilk yapay inşaat malzemesi mi (tuğla!)? Yazının genelinde "ilk" sözcüğünü kullanma biçimin beni yer yer rahatsız etti. Belki şu da eklenebilirdi: Her çağ, felaketlerle yıkılmış olduğunu düşler. Sayfa 79: "yeni ile eski karışmış" ifadesi bana şaibeli geldi, diyalektik imgenin bir geriye dönüş olarak kavranmasını eleştirmiştim zaten. Eskiye dönmek değil mevzubahis olan; en yeninin, suret ve fantazmagorya olarak, bizzat en eski olması. Bu noktada sana, ayrıntısına girmeden, Kierkegaard üzerine kitabımın *Intérieur* bölümündeki bazı formülasyonları hatırlatabilirim, bunlar arasında çokanlamlılık üzerine belli değiniler de var. Bunlara ilaveten: Diyalektik imgeler, birer model olarak, toplumsal ürünler değil, "toplumsal" durumun kendini temsil ettiği nesnel kümelenmelerdir. Buna istinaden, diyalektik imgeden herhangi bir ideolojik ya da toplumsal "icraat" beklenemez. Şeyleşmeyi salt negatif yönden ele alan açıklamana itirazım –taslağındaki "Klages" öğesine ilişkin eleştiri– esasen sayfa 79-80'deki makinelerle il-

gili satırları temel alıyor. Makine teknolojisinin ve makinelerin gereğinden fazla önemsenmesi, hep geçmişe yönelik burjuva teorilerine has bir yaklaşım olmuştur; üretim ilişkileri, üretim araçlarına yönelik soyut göndermelerle gizlenir.

Çok önemli Hegelci bir kavram olan –ve bugüne dek Georg [Lukács] ve başkaları tarafından da kullanılmış olan– "ikinci doğa" kavramı sayfa 81 ve devamında işlenebilir. *Diable à Paris*['den söz ettiğin yer][11] Cehennem'e götürebilirdi. Sayfa 81: İşçilerin, kendi sınıfları dışında "son kez" ortaya çıktıklarından şüpheliyim doğrusu. Bu arada şunu da belirteyim, Kraus'u konu alan makalende üzerinde epeyce durduğun kültür-sanat sayfalarının [*feuilleton*] erken bir tarihini çıkarma fikri hayranlık verici; Heine de buraya iyi otururdu. Bu bağlamda, aklıma eski bir gazetecilik terimi geliyor: *Schablonenstil* [klişe üslup]; bunun kökenleri de araştırılmalı. Kültür ya da düşünce tarihinde kullanılan *Lebensgefühl*[12] terimi de, birçok yönden itiraza açık. Bence, tekniğin ilk bakıştaki görünümünü eleştirel olmayan bir tutumla kabul etmen, arkaik olana aşırı değer yüklemenle bağlantılı. Şu formülü not etmiştim: Mit, gerçek bir toplumun sınıfsız özlemi değil, bizzat yabancılaşmış metanın nesnel niteliğidir. Sayfa 82: 19. yüzyıl resim tarihini fotoğrafçılıktan kaçış çerçevesinde okuman müthiş (müzikteki "bayağılık"tan kaçış bunun tam muadilidir), ama diyalektikten yoksun; çünkü resim tarihine ait eserler [*malerischen Funden*] içinde meta formuna dahil olmamış üretici güçlerin payı bu yolla somut biçimde ortaya çıkmaz, olsa olsa negatif biçimde, geride bıraktığı iz üzerinden kavranır (bu diyalektiğin tam odak noktası muhtemelen Manet'dir). Bu bence özetindeki mitolojikleştirme ya da ar-

11 "Paris'teki Şeytan", 1840'larda Fransa'da yayınlanan, Benjamin kadar sürrealistleri de etkilemiş J.J. Grandville'in çizimleri ile Balzac, George Sand gibi yazarların metinlerinden oluşan, Paris hayatı üzerine popüler kitap – ç.n.

12 *Pasajlar* s. 81'de "yaşam duygusu" olarak çevrilmiş – ç.n.

kaikleştirme eğiliminle bağlantılı. Resim sanatına ait kalıntılar, geçmişe ait şeyler olarak tarih felsefesi içinde deyim yerindeyse üretici güç paylarını kaybetmiş sabit birer parıltı halini alır. Diyalektik olmayan mitik bir bakış –Meduza'nın bakışı– altında, diyalektiğin öznel yanı kaybolur.

Sayfa 83'teki Altın Çağ, belki de Cehennem'e gerçek bir geçiş. – Dünya fuarlarının işçilerle ne ilgisi olduğunu anlayamadım; bu bence bir varsayım ve büyük bir dikkatle incelenmeli. Aynı sayfada esaslı bir fantazmagorya tanımı ve teorisi var. Bir sonraki sayfa ise bana bir *mene tekel* [uyarı] sanki. Felizitas'la, Satürn alıntısının daha önce bizi nasıl etkilediğini hatırladık; dikkatle incelendiğinde tutar yanı kalmıyor. Satürn halkası dökme demirden bir balkona dönüşmemeli, tersine, balkon gerçek Satürn halkasına dönüşmeli.[13] Neyse ki burada soyut bir itiraz yöneltmek zorunda kalmıyorum, seni bizzat kendi başarınla yüzleştirmem yeter: *Çocukluk*[14] kitabının Ay'la ilgili eşsiz bölümündeki felsefi içerik tam buraya oturuyor. Bu noktada, bir defasında *Pasajlar* çalışmanla ilgili söylediklerini hatırladım: Bu çalışmanın, ancak deliliğin âleminden çekip çıkarılabileceğini söylemiştin. Ama bu âlemi zaptetmek yerine ondan uzaklaşmış olduğun anlaşılıyor – deliliğin üzerinden atlayan Satürn alıntısı yorumun bunun kanıtı. Asıl itirazımın odağı da burası... konunun ciddiyetinden ötürü bu kadar acımasızca konuşmak zorunda olduğum nokta burası. – Metanın fetiş niteliği, onu keşfeden kişiden yapılacak uygun alıntılarla belgelenmeli, muhtemelen senin niyetin de buydu.

---

13 Benjamin, *Pasajlar*'da yine Grandville'in *Un autre monde*/Başka Bir Dünya (1844) adlı fantastik kitabındaki bir çizimden söz ediyor. Grandville'in çiziminde, gezegenler birbirine demirden köprülerle bağlanmış, Satürn'ün etrafındaki halka da, üzerinde manzaranın seyredildiği bir balkon. Bkz. *Pasajlar* s. 84 – ç.n.

14 Benjamin, *1900'lerin Başında Berlin'de Çocukluk* [YKY, 2004] kitabını 1930'larda yazdı, ancak ölümünden sonra, 1950'de Frankfurt'ta basıldı – e.n.

Gene s. 84'te yer alan ve durağan bir antropolojiye işaret eden "organik" kavramı da pek yerinde değil, veya tıpkı "manzara" fikri gibi, fetişten önce var olması ve bu nedenle kendisinin de tarihsel olması anlamında alınabilir. Diyalektik meta motifi Odradek, sayfa 84'te iyi olurdu muhtemelen. İşçi sınıfı hareketi burada da bir tür *deus ex machina* olarak ortaya çıkıyor. Tabii bu ve benzeri şeyler, taslağının çok kısa tutulmuş olmasından da ileri geliyor olabilir, aynı durum eleştirilerimin çoğu için de geçerli.

A propos [yeri gelmişken], modayla ilgili kısım çok önemli, ama kurgulanırken "organik" kavramından ayrı tutulup canlılıkla ilişkiye sokulsa daha iyi olabilirdi – yani, daha üstün bir "doğa"ya bağlanmasaydı: *changeant* [şanjan; yanardöner ipek] fikri geldi aklıma – 19. yüzyılda belli ki çok önemli yeri olan ve herhalde endüstriyel sürece bağlı olan kumaş türü. Belki ilerde bunu da işlersin; *Frankfurter Zeitung*'da yazdığı moda haberlerini ilgiyle okuduğumuz Frau Hessel'in bu konuda epey bilgisi vardır sanıyorum. Meta kategorisinin fazla soyut biçimde kullanıldığından özellikle endişe ettiğim bölüm sayfa 83'te, sanki "meta denen şey" ilk kez 19. yüzyılda ortaya çıkmış gibi. (Yeri gelmişken, bu itirazım, kendi Kierkegaard çalışmamdaki *Intérieur* ve içsellik sosyolojisi için de geçerli; taslağınla ilgili eleştirilerimin hepsi benim daha önceki çalışmam için de geçerli.) Bence meta kategorisi, dünya ticareti ve emperyalizm gibi modern kategoriler aracılığıyla büyük ölçüde somutlaştırılabilirdi. Keza, bir çarşı olarak pasaj [arkad], veya zamansal olanın satışa sunulduğu antika dükkânları aracılığıyla da. "Uzakta olanların biraraya toplanması"nın anlamı, belki de, amaçsız toplumsal tabakaları kazanma ve emperyal fetih sorunlarında yatıyordu. Tabii benimkiler sadece birer öneri; elindeki malzemeden çok daha kapsamlı veriler çıkaracağına ve 19. yüzyıldaki nesneler dünyasının şeklini –belki de çirkin tarafın-

dan bakarak, süprüntüsüyle, döküntüsüyle, artıklarıyla– çizeceğine eminim.

Büroyla ilgili kısım da bana tarihsel yönden pek doğru gelmedi. Bence büro, evin [*intérieur*] tam karşıtı olmaktansa, evlerdeki odaların eski biçimlerini hatırlatıyor – muhtemelen Barok tarzı odaları (dünya küreleri, duvarlarda haritalar, halı ve benzeri eşya). Sayfa 86'daki Jugendstil [Art Nouveau] tezin hakkında şunu söyleyeyim: Bu akımın, iç mekânı darmadağın ettiği konusunda seninle aynı görüşte olsam da, "içselliğin bütün yedek güçlerini seferber ettiği"[15] fikrini kabul edemeyeceğim. Jugendstil daha ziyade bunları "dışsallaştırma" yoluyla kurtarıp hayata geçiriyor sanki. (Sembolizm teorisinin de özellikle burada ele alınması iyi olurdu. Hele Mallarmé'nin, Kierkegaard'unkinin tam tersi anlam taşıyan enteryörleri tam buraya oturur.) Jugendstil içsellik yerine cinselliği koyuyor. Cinselliğe başvurmasının nedeni, insanın sadece cinsellikte, kendisiyle içedönük değil tensel bir varlık olarak karşılaşması. İbsen'den Maeterlinck ve d'Annunzio'ya kadar tüm Jugendstil için geçerli bence bu. Jugendstil'in başlangıcı Brahms'ın oda müziğinde değil, Wagner'de. Beton ise, Jugendstil'in karakteristiği değil gibi görünüyor; beton, muhtemelen 1910 civarındaki o tuhaf boşluğa ait. Yeri gelmişken belirteyim: Gerçek Jugendstil'in, 1900 dolaylarındaki büyük ekonomik bunalıma denk gelmiş olması muhtemeldir. Beton ise, savaş öncesi büyümeye tekabül ediyor. Aynı sayfa: Wedekind'in ölümünden sonra yayınlanan çalışmalarında [İbsen'in] *Yapı Ustası*'na ilişkin çok ilginç yorumları var, bunlara da dikkatini çekmek istiyorum. Uykudan uyanmayla ilgili olarak bildiğim herhangi bir psikanaliz çalışması yok, fakat araştıracağım. Bununla beraber, rüyanın yorumlanmasına, uyanmaya dayanan, dolayısıyla kendini açıkça ve pole-

15 *Pasajlar*'daki çevirisi şöyle: "İçselliğin bütün ihtiyat güçlerini harekete geçirir" – ç.n.

mikçi bir tarzda hipnotizmadan ayıran psikanaliz (Freud'un derslerinde [*Psikanalize Giriş*] bunun belgeleri var), onunla aynı yıllarda ortaya çıkan Jugendstil akımının bir parçası değil mi? Bu da çok önemli, ucu çok ilerilere giden bir soru olabilir. Yaptığım temel eleştiriyi düzeltmek üzere şunu da eklemek istiyorum burada: Kolektif bilinç kavramını reddederken amacım, "burjuva bireyi" sağlam bir *substratum* [temel katman] olarak bırakmak değil. İç dünya, toplumsal bir kuvvet olarak şeffaflaştırılmalı, kendi kendine yeter ve bağımsız olduğu fikrinin yanılsama olduğu gösterilmelidir – ama tözselleştirilmiş bir kolektif bilincin karşısına konarak değil, bizzat gerçek toplumsal sürecin karşısına konarak. "Birey", mitleştirilmemesi gereken diyalektik bir geçiş aracıdır, ancak aşılması söz konusu olabilir. Bir kez daha önemle vurgulamak istiyorum: "Nesnelerin kullanışlı olma yükümlülüğünden kurtarılması"ndan bahsettiğin yer, metanın diyalektik kurtuluşunda parlak bir dönüm noktası. Sayfa 86'daki koleksiyoncu tezi ile, bir mahfaza olarak iç mekân tezi [s. 87] üzerine açıklamalarını mümkün olduğu kadar işleyip geliştirirsen çok memnun olurum.

Sayfa 87'de, Maupassant'ın *Gece*'sine dikkatini çekmek istiyorum; bence bu kitap, Poe'nun dönüm noktası niteliğindeki "Kalabalıkların Adamı"na diyalektik bir karşılık olabilir. Kalabalıklardan bir peçe olarak bahsettiğin yer bence olağanüstü. Sayfa 88, diyalektik imge eleştirisi açısından en uygun yer. Sen daha iyi bilirsin ama, burada yapılan teorik açıklamalar, konunun gerektirdiği kapsamlılığı hakkıyla vermiyor. Ama şimdilik şunu söyleyeyim, çokanlamlılık, diyalektiğin bir görüntüye dönüşmesi değildir; daha baştan teori yoluyla diyalektikleştirilmesi gereken bu imgenin bıraktığı "iz"dir. Sanıyorum, Kierkegaard üzerine kitabımın *Intérieur* bölümünde bu noktada işine yarayabilecek savlar var. Aynı sayfa: Belki *Pièces condamnées*'deki "La-

netlenmiş Kadınlar"[16] şiirinin son kıtası konabilir. Kanımca "yanlış bilinç" kavramı [s. 89] çok dikkatle ele alınmalı ve Hegel'deki kökenine gönderme yapmadan kesinlikle kullanılmamalı. "Snob", kökeni bakımından estetik değil toplumsal bir kavram; bu sözcüğü Thackeray dolaşıma soktu. *Snob* ile *dandy* arasındaki farkın tam bir netlikle gösterilmesi gerek; snobun tarihi incelenmeli – bu konudaki en parlak malzemeyi Proust'ta bulacağını sanıyorum. Sayfa 89'daki *l'art pour l'art* [sanat için sanat] ve "topyekûn sanat eseri" [*gesamtkunstwerk*][17] üzerine tezlerin, bu haliyle bana zayıf göründü. "Topyekûn sanat eseri" ve kelimenin kesin anlamıyla estetizm aynı değil, bunlar meta niteliğinden kaçma yönünde birbirine taban tabana zıt girişimler. Dolayısıyla, Baudelaire'in Wagner'le ilişkisi, bir fahişeyle olan birlikteliği kadar diyalektik nitelikte.

Sayfa 90'daki, borsa üzerine teorik açıklamaların bana hiç doyurucu görünmedi. Bir kere, *Pasajlar* çalışmanın taslağında harikulade bir bölüm olan kumarla ilgili açıklamaları çıkarmışsın; ikinci eksiklik, borsacıyla ilgili gerçek anlamda ekonomik bir teorinin bulunmaması. Spekülasyon, kapitalist aklın usdışılığının negatif bir ifadesidir. Bu pasajda meselenin özüne inmek için de "uçlara doğru değerlendirme" yoluna gidebilirsin belki. Sayfa 92'de, perspektifle ilgili daha açık bir teori gerekiyor; sanıyorum ilk taslağında bununla ilgili bir şeyler vardı. 1810 ile 1820 arasında icat edilen stereoskop burada ele alınabilirdi. "Haussmann [ya da Barikatlar]" bölümündeki incelikli diyalektik görüşü, çalışmanda taslaktakinden daha net biçimde ortaya koyabilirsin belki, çünkü burada önce yorumlanması gerekiyor.

16 *Pièces condamnées*, Baudelaire'in Fransa'da sansüre uğradığı için *Elem Çiçekleri* kitabının ilk baskısına konmayan altı şiiridir; "Lanetlenmiş Kadınlar" da bunlar arasındadır. Baudelaire bu şiirleri daha sonra Brüksel'de yayınlanan *Les Épaves* başlıklı derlemeye eklemiştir – ç.n.

17 *Pasajlar* çevirisinde "bütünsel sanat yapıtı" olarak çevrilmiş – ç.n.

Eleştirilerimdeki detaycılık için kusuruma bakma; ama temel eleştirimi en azından birkaç örnek üzerinden açıklamam gerekirdi diye düşünüyorum. [...]

Dostluk ve sevgiyle.

II.

Londra, 18 Mart 1936

Aziz Benjamin,

Bugünkü mektubumda, olağanüstü çalışman[18] üzerine bazı değinmelerde bulunacağım, ama sana dört başı mamur bir eleştiri veya cevap yazamayacağımı belirteyim. Şu sıra üzerimdeki ağır iş yükü yüzünden –mantık üzerine büyük kitap,[19] Berg'le ilgili monografiye konmak üzere yazdığım ve iki analiz dışında hazır sayılan bir yazı,[20] bir de caz incelemesi–[21] böyle bir işe girişmem imkânsız. Üstelik, yazılı iletişimin yetersizliğinin farkında olduğum bir çalışma var karşımda, her cümlesini seninle karşılıklı oturup tartışmak isterdim. Yakında bunu yapabileceğimizi umuyorum, ama yazdıklarınla ilgili –yetersiz de olsa– bir şeyler söylemeden beklemeye gönlüm elvermiyor.

Onun için, tek bir ana temayla sınırlandırayım kendimi. Çalışmanda en çok ilgimi çeken ve tamamen onayladığım taraf, baştaki niyetini –mit ile tarih arasındaki ilişkinin diyalek-

18 Adorno'nun bahsettiği yazı, "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, (ed.) Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları sanathayat dizisi, 2009) – ç.n.

19 Adorno'nun Oxford'dayken üzerinde çalıştığı fenomenoloji eleştirisi çalışması. 1956'da Stuttgart'ta, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* başlığıyla yayınlanmıştır – e.n.

20 Willi Reich (ed.), *Alban Berg* (Viyana 1937) içinde – e.n.

21 "Über Jazz" başlığıyla, *Zeilschrift für Sozialforschung*'da (1936) yayınlanmış, 1964'te Frankfurt'ta yayınlanan *Moments Musicaux* içinde de yer almıştır. Adorno'nun caz üzerine düşünceleri için ayrıca bkz. "Perennial Fashion - Jazz", *Prisms* (Londra 1967) – e.n.



Theodor Adorno (1903-1969)

tik inşasını– materyalist diyalektik düşünce alanı içerisinde gerçekleştirdiğini düşündüğüm yer: yani, mitin kendi kendini diyalektik biçimde çözündürmesi; sen burada bunu sanatın büyüsünden soyunması olarak ele alıyorsun. Biliyorsun, "sanatın arıtılması" benim de yıllardır estetikle ilgili çalışmalarımda üzerinde durduğum bir konu; özellikle müzikte teknolojinin önceliğini savunmam da tamamen bu açıdan ve senin "ikinci teknik" kavramın anlamında anlaşılmalı. Bu noktada ortak bir zemin bulmamıza şaşmıyorum; çünkü Barok konusundaki kitabında alegori ile sembol (yeni terminolojiyle, *aura* sembolü) arasındaki farkı ortaya koymuş, *Tek Yönlü Yol*[22] kitabında da sanat eserini büyü belgelerinden ayırmıştın. Bunun ikimiz için de müthiş bir buluşma olduğunu söylesem haddimi aştığımı düşünmezsin umarım: İki yıl önce *Festschrift*'te yayınlanan, senin bilmediğin Schönberg üzerine bir makalemde[23] hem teknoloji ve diyalektik üzerine hem de teknolojiyle ilişkilerdeki değişimler üzerine, seninkilerle tastamam uyuşan bazı görüşler ortaya atmıştım.

Şimdi belirtmem gereken farklılıklar konusunda da kendime bu ortak zemini ölçüt alıyorum, bunların artık iyice belirginleşen "ortak çizgimize" yararı olmasından başka bir amacım yok. Bu farklılıkları ifade etmek için, malum içkin eleştiri yöntemimizi izlemekle işe başlayabilirim. Bundan önceki yazılarında, ki şimdiki makalen onların bir devamı, bir yapı olarak sanat eseri fikrini teolojideki sembolden ve büyüdeki tabudan ayırmıştın. Bu yazında büyülü *aura*'yı biraz gelişigüzel bir tarzda "özerk sanat eseri"ne aktarıp bu tip esere doğrudan karşı-devrimci bir işlev yüklemen –ki

22 Benjamin'in aforizmalarından oluşan *Einbahnstrasse*, 1928'de Berlin'de basıldı, Adorno'nun derlediği *Impromptus* (Frankfurt 1968) içinde yeniden yayınlandı [Türkçesi: "Tek Yönlü Yol", kısmi çeviri, çev. İskender Savaşır, *Son Bakışta Aşk* içinde (İstanbul: Metis Yayınları, 2. basım 1995); ve *Tek Yön*, metnin tamamı, çev. Tevfik Turan (İstanbul: YKY, 5. baskı 2011)] – e.n.

23 "Der Dialektische Komponist", ilk kez 1934'te Viyana'da yayınlandı – e.n.

burada Brecht'teki bazı motiflerin süblimleştirilmiş bir kalıntısını görüyorum– bence endişe verici. Bunları söylerken, burjuva sanat eserindeki büyü unsurunun farkında olduğumu belirtmeme gerek yok sanırım (malum, estetik özerklik kavramıyla özdeşleşmiş burjuva idealizm felsefesinin, kelimenin tam anlamıyla mitik olduğunu her fırsatta ifşa etmeye çalışıyorum). Ama şu var ki, bence özerk sanat eserinin odağı bizatihi mit tarafında değil, –jargonumun kusuruna bakma– özerk eser kendi içinde diyalektik; özerk sanat eseri, büyülü olan taraf ile özgürlük unsurunu kendi bünyesinde yan yana getiriyor. Doğru hatırlıyorsam, sen de Mallarmé'yle ilgili olarak buna benzer bir şey söylemiştin; nitekim, makalenin tamamı hakkındaki düşüncelerimi en açık biçimde ifade edebilmek için şunu da söyleyeyim: Sürekli, makalene Mallarmé üzerine bir inceleme eşlik etse ne iyi olurdu diye düşündüğümü fark ettim – bence bu konudaki bilgimize önemli bir katkı sağlayacak böyle bir çalışmayı borçlusun bize. İncelemen diyalektik olmasına diyalektik, ama sanat eserinin özerkliği konusunda değil; müzikle ilgili kendi çalışmalarımda her gün daha açık bir biçimde gördüğüm temel bir deneyimi göz ardı ediyor: Tam da özerk sanatın teknik yasalarına uymadaki katı kuralcılık, bu sanatı değiştirir ve onu bir tabu ya da fetişe dönüştürmektense özgürlük durumuna, bilinçli olarak üretilip yapılabilen bir şeye yaklaştırır. Edebiyat eserlerinin, esin ürünleri olmayıp sözcüklerden yapılmış olduğunu söyleyen Mallarme'nin bu sözlerinden daha materyalist bir iddia görmedim; nitekim Valéry ile Borchardt gibi büyük gerici figürler (örneğin Borchardt'ın villalar üzerine makalesi,[24] işçiler hakkındaki ağza alınmayacak yorumuna rağmen, bütünü açısından bakıldığında ma-

24 Rudolf Borchardt (1877-1945) Almanya'nın önemli yazarlarından; Toskana villaları üzerine yaptığı inceleme, yazılarından derlenen *Prosa III* (Stuttgart 1960) başlıklı kitapta yayınlandı, s. 38-70 – e.n.

teryalist sayılabilir) bu patlayıcı gücü iliklerinde taşımışlardır. Eğer "nitelikli" filmlere karşı *kitsch* filmleri savunuyorsan, sana sonuna kadar katılırım; fakat *l'art pour l'art*'ın da savunulmaya ihtiyacı var ve ona karşı açılmış birleşik saldırı cephesi –ki bildiğim kadarıyla Brecht'ten Gençlik Hareketi'ne dek uzanıyor– böyle bir kurtarma harekâtına girişmek için yeterli gerekçeyi sağlıyor.

[*Gönül Yakınlıkları* üzerine makalende],[25] sanatın unsurları olarak oyundan ve görünüşten bahsediyorsun; ama şunu anlamıyorum: Neden oyun diyalektik olurken, görünüş –Ottilie'de iyi koruduğun, ama şimdi, Mignon ve Helena'yla birlikte, pek de iyi açığa çıkmayan görünüş–[26] diyalektik olmasın? Tabii bu noktada, tartışma derhal siyasal bir niteliğe bürünüyor. Çünkü, teknikleşmeyi ve yabancılaşmayı haklı olarak diyalektik biçimde işleyip, nesneleştirilmiş öznellik dünyasını aynı derecede diyalektik kılmazsan, ortaya şöyle bir politik sonuç çıkar: Proletaryaya (sinemanın öznesi olarak), Lenin'e göre ancak diyalektik özneler olarak aydınların sunacağı –ki kendileri, senin Cehennem'e yolladığın sanat eserleri alanının parçası– bir teori sayesinde gerçekleştirebilecekleri bir işi dolayımsızca atfetmiş olursun.

Beni yanlış anlama. Sanat eserinin özerkliğinin bir ayrıcalık olduğunu savunuyor değilim; ve sanat eserindeki *aura* unsurunun zayıfladığı noktasında sana katılıyorum – sadece teknik kopyalama yüzünden değil, asıl önemlisi, eserin kendi "özerk" biçimsel yasalarının tamamına ermesi yüzünden (Kolisch'le yıllardır tasarladığımız müzikal kopyalama teorisinin konusu da bu). Ne var ki, sanat eserinin özerkliği, dolayısıyla da maddi formu, ondaki büyü öğesiyle ay-

25 Benjamin'in "Wahlverwandtschaftenessay" başlıklı bu incelemesi, Hofmannsthal'ın çıkardığı *Neue Deutsche Beiträge* dergisinde, 1924-25'te yayınlandı – e.n.

26 Goethe'nin, sırasıyla *Gönül Yakınlıkları*, *Wilhelm Usta'nın Çıraklığı* ve *Faust II* kitaplarındaki kişiler – e.n.

nı değildir. Büyük bir eserin şeyleşmesi kayıptan ibaret olamaz, tıpkı sinemanın şeyleşmesinin tümüyle kayıp olmaması gibi. Sinemanın şeyleşmesini ego adına yadsımak burjuva gericiliği olacaktır, ama büyük bir sanat yapıtının şeyleşmesine dolayımsız kullanım değerleri adına davetiye çıkarmak da anarşizm sınırına varır. "*Les extrêmes me touchent*" [Aşırılıklar beni etkiliyor –André Gide], tıpkı seni etkilediği gibi– ama en tepedeki bozulursa değil, ancak en aşağıdakinin diyalektiği en tepedekinin diyalektiğiyle aynı değeri taşırsa. Bunların her ikisi de kapitalizmin damgasını taşır, ikisinde de değişim unsurları vardır (tabii Schönberg ile Amerikan sineması arasındaki orta terim için bu asla söylenemez). Bunlar, biraraya geldiklerinde bir türlü tamamlayamadıkları bütün bir özgürlüğün birbirinden koparılmış iki yarısıdır. İkisinden birini diğeri adına feda etmek romantizm olacaktır – ister kişiliğin muhafazası vs. gibi saiklerle hareket eden bir burjuva romantizmi, ister proletaryanın tarihsel süreçteki kendiliğinden gücüne körü körüne iman eden anarşist bir romantizm olsun.

Makalende, bir dereceye kadar, bu ikinci romantizmin bulunduğunu Söyleyeceğim. Sanatı, sığındığı tabuların kuytularından söküp çıkarıyorsun – ama sanki ondan kalan boşluğu barbarlığın doldurmasından korkmuş gibisin (bu korkunu benden fazla paylaşacak biri daha olabilir mi?) ve korktuğun şeyi bir tür ters tabuya çevirerek kendini koruyorsun. Sinemadaki seyircinin kahkahasında –bunu Max'la [Horkheimer] tartıştık, muhtemelen anlatmıştır sana– güzel ve devrimci hiçbir taraf yok; tersine, en berbat burjuva sadizmiyle yüklü. Spor müsabakaları üzerine tartışan gazete dağıtıcısı çocukların uzmanlığından da[27] hayli şüpheliyim;

27 "Sergiledikleri başarımlara herkesin birer yarı uzman olarak tanıklık etmesi, sporun olduğu kadar sinemanın da tekniğiyle ilişkili bir durumdur. Bu olguyu anlamaya başlamak için, gazete dağıtıcısı bir grup genci, bisikletlerine yaslanmış, bir bisiklet yarışının sonuçlarını tartışırken bir kez dinlemiş olmak yeter-

dikkat dağınıklığı tezini, şok derecesinde kışkırtıcı olmasına rağmen, ikna edici bulmuyorum, nedeni de gayet basit: Komünist bir toplumda çalışma öyle bir tarzda düzenlenecek ki, insanlar dikkatlerini dağıtma ihtiyacı duyacak kadar yorulup sersemleşmeyecekler. Öte yandan, kapitalist uygulamanın "test/sınama" gibi bazı kavramları, bana neredeyse ontolojik açıdan dondurulmuş ve tabu benzeri bir işlev kazanmış gibi göründü – kaldı ki, *aura* niteliğini haiz bir şey varsa, bunu aşırı ölçüde ve son derece şaibeli biçimde barındıran film olmalıdır. Küçük bir noktaya daha değinecek olursam: Gerici birinin sırf Chaplin filmleri üzerine uzmanlık bilgisi kazanarak avangard saflarına geçmesi fikri, bana su katılmamış romantizm gibi geliyor. Zira Kracauer'in[28] bu gözde yönetmenini, *Asri Zamanlar* filminden sonra bile, avangard bir sanatçı saymam mümkün değil (neden böyle düşündüğüm, caz üzerine yazdıklarımdan anlaşılacaktır), bu eserdeki nitelikli öğelerin hiçbirinin de seyircinin dikkatini çekeceğini düşünmüyorum. Vaziyeti anlamak için filmi seyredenlerin kahkahalarını işitmek yeterli.

Werfel'i[29] irdelemen çok hoşuma gitti. Ama onun yerine Mickey Mouse'u koyarsan işler çok daha karmaşıklaşır, o zaman şöyle önemli bir soru gündeme gelir: Her kişinin bire-

---

lidir. Gazete yayıncılarının, gazete dağıtan gençler arasında bisiklet yarışları düzenlemeleri boşuna değildir. Bu yarışlar katılımcılar arasında büyük ilgi uyandırmaktadır. Çünkü bu yarışlarda birinci gelenin, gazete dağıtıcılığından bisiklet yarışçılığına yükselme şansı vardır": Walter Benjamin, "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, (İstanbul: İletişim Yayınları sanathayat dizisi, 2009) s. 108 – ç.n.

28 Adorno'nun eski dostu Siegfried Kracauer, Alman ekspresyonist sinemasına sert eleştiriler içeren *Caligari'den Hitler'e* kitabının yazarı – e.n.

29 Franz Viktor Werfel, Avusturyalı romancı, şair ve oyun yazarı. *Bernadette'in Şarkısı* adlı romanı Hollywood'da aynı adla filme çekildi. Benjamin makalesinde, Werfel'in, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın filme çekilmesiyle ilgili sözlerine yer veriyor. Bkz. "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", *a.g.e.*, s. 104 – ç.n.

bir kopyalanması, senin iddia ettiğin gibi, gerçekten de filmin *a priori* koşulunu mu oluşturur, yoksa bu, tam da Paris'teki tartışmamızda burjuva niteliği taşıdığı noktasında anlaştığımız "naif gerçekçiliğin" bir parçası mıdır? Sonuçta, *aura* yüklü olduğu gerekçesiyle teknik sanatın karşısına koyduğun modern sanatı temsilen Vlaminck[30] ve Rilke gibi kuşku götürür isimleri seçmiş olman tesadüf olmasa gerek. Düşük türlerin, [*aura* yüklü olmama noktasında] bu tür sanat karşısında galibiyet kazanması çok kolay; ama burada diyelim Kafka ve Schönberg'in adları geçseydi, sorunu daha farklı koymak gerekecekti. Zira Schönberg'in müziğinin *aura* niteliği taşımadığı muhakkak.

Binaenaleyh, önerim, *daha fazla* diyalektik. Bir yandan, kendi teknolojisiyle aşılarak planlı bir çalışmaya dönüşen "özerk" sanat eserini derinlemesine bir diyalektik yaklaşımla ele almak; öte yandan, faydacı sanatı negatifliği içinde daha da güçlü biçimde diyalektikleştirmek – ki sen de zaten bu negatif yönü kayda almışsın, ama "sinema sermayesi"[31] gibi nispeten soyut kategorilerle tanımlamışsın, sonuna kadar izini sürüp içkin akıldışılık noktasına götürmemişsin. İki sene önce Neubabelsberg stüdyolarında bir gün geçirmiştim, o zaman beni en çok etkileyen şey, senin onca üzerinde durduğun montaj ve benzeri ileri teknolojilerin gerçekte *çok az* kullanılıyor olmasıydı; onun yerine gerçeklik her yerde çiğ bir mimetizmle *kurgulanıyor* ve ardından "fotoğraflanıyor". Özerk sanatın teknik niteliğini hafife alırken, bağımlı sanatınkini aşırı önemsiyorsun; en yalın ifadesiyle itirazım

30 Maurice de Vlaminck, Henri Matisse ve André Derain'le birlikte fovist akımın kurucularından sayılan ressam. Benjamin, yazısının yayınlanan halinde Vlaminck'i çıkarıp Derain'i koymuştur. Adorno'nun bahsettiği bölümde Benjamin, Rilke'nin şiirinin veya Derain'in resimlerinin izleyiciden belli bir dikkat yoğunluğu talep ettiğini söylüyor ve bunları dadacıların dağınık eserlerinin karşısına koyuyor. Bkz. "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", *a.g.e.*, s. 116-117 – ç.n.

31 Bkz. "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", *a.g.e.*, s. 108 – ç.n.

bu olacak. Ama bu itiraz, ancak, birbirinden kopardığın iki uç arasında kurulacak bir diyalektik ilişkide geçerlilik kazanabilir. Tahminimce bunun için, çalışmanda zaten ciddi bir dönüşüme uğramış Brechtçil motiflerin tümden tasfiye edilmesi gerekecek – her şeyden önce, nasıl ele alınırsa alınsın, birbiriyle bağlantılı estetik etkilerin dolayımsızlığına başvurduğun yerler çıkmalı; bir de, devrimdeki çıkarları haricinde burjuvalar karşısında hiçbir üstünlükleri olmayan, buna mukabil tipik burjuva karakterindeki her nevi bozulmayla malul olan gerçek işçilerin gerçek bilincine gönderme yaptığın yerler. Böylece bize düşen işlev de net biçimde ortaya çıkar – tabii bununla bir tür eylemci "entelektüel" anlayışını kastetmiyorum. Ama eski tabulardan, yenilerine –tabiricaizse "sınama"lara– sığınarak da kaçamayız. Devrimin hedefi korkunun ortadan kaldırılmasıdır. Bu nedenle korkumuzdan korkmamamız, bir yandan da onu ontolojikleştirmekten kaçınmamız gerek. Hep meyyal olduğumuz gibi, kendi muhtaçlığımızı proletaryanın erdemine dönüştürmektense, tam bilgiyle ve hiçbir zihinsel yasak olmadan proletaryayla dayanışmamızı sürdürmek, burjuva idealizmi değildir – o proletarya ki, bizimle aynı zaruret içindedir ve bizim devrim için ona ihtiyacımız olması gibi onun da bilgi için bize ihtiyacı vardır. Olağanüstü bir girizgâh yaptığın estetik tartışmasını geliştirmek için, aydınlar ile işçi sınıfı arasındaki ilişkiye dair esaslı bir değerlendirmenin şart olduğunu düşünüyorum.

Alelacele düştüğüm bu notlar için kusuruma bakma. Bütün bu hususlar ancak Yüce Tanrı'nın –ki muhtemelen büyülü filan değil– gizli olduğu ayrıntılar temelinde karara bağlanabilir.[32] Bana zinhar uzak durmayı öğrettiğin koca koca kategorileri kullandıysam, vakit darlığından. Hiç ol-

32 Sanat tarihçisi Aby Warburg'un sözlerine atıf: *Der Liebe Gott steckt im Detail* (Yüce Tanrı ayrıntıda gizlidir) – e.n.

mazsa sözünü ettiğim bölümlerin yerini işaret etmek için, taslağının üzerine kurşunkalemle rastgele notlarımı ekledim, gerçi bazıları anlayamayacağın kadar çalakalem olabilir. Bunun için de, mektubumun üstün körü üslubu için de affına sığınıyorum.

Pazar günü Almanya'ya gidiyorum. Caz üzerine çalışmamı orada bitirebilirim belki, Londra'da buna bir türlü vakit ayıramadım. Biterse, açıklama mektubu olmadan sana yollarım, okur okumaz Max'a gönderirsin (yirmi beş sayfadan fazla tutacağını sanmıyorum). Tabii kesin değil, çünkü orada da zaman bulabilecek miyim bilmiyorum, içeriğinden ötürü bu çalışmayı Almanya'dan göndermem tehlikeli olur mu olmaz mı onu da bilmiyorum. Max söylemiştir, yazının odak noktasını soytarı fikri oluşturuyor. Seninkiyle birlikte yayınlanmasını çok isterdim. Konusu basit ama temel noktalarda seninkiyle kesişiyor olabilir, bugün negatif yönden ifade ettiğim şeyleri o yazıda pozitif yönüyle ifade etmeye çalışıyorum. Cazın kesin hükmünü veriyor yazı, özellikle de "ilerici" unsurlarının (montaj görüntüsü, kolektif çalışma, kopyalamanın üretime önceliği gibi), aslında gayet gerici bir şeyin tezahürleri olduğunu gözler önüne seriyor. Cazın kodlarını tam anlamıyla söktüğüme ve toplumsal işlevini tanımladığıma inanıyorum. Max yazıdan çok etkilendi, senin de hoşuna gideceğini düşünüyorum. Doğrusu, aramızdaki teorik anlaşmazlığın gerçek anlamda bir uyuşmazlık olmadığı kanaatindeyim; bence benim işim, Brecht güneşi tekrar uzak denizlerde batana kadar odağını kaybetmemeni sağlamak. Eleştirilerimi lütfen bu gözle oku.

Fakat şunu söylemeden bitirmeyeyim, proletaryanın devrim aracılığıyla "kitleler" içinde dağılması üzerine sarf ettiğin birkaç cümle,[33] [Lenin'in kitabı] *Devlet ve Devrim*'den

33 Adorno'nun bahsettiği bu cümleler, Benjamin'in yazısının yayınlanmış hiçbir versiyonunda bulunmuyor – e.n.

sonra siyaset kuramı alanında okuduğum en derin ve en etkili ifadelerdi.

Kadim dostun,

Teddie Wiesengrund[34]

* Dadacılık üzerine tezlerine bilhassa katıldığımı da belirtmek isterim. Barok kitabında "tumturaklılık" ve "dehşet" çok güzel oturmuştu, burada da Dada öyle olmuş.

III.

New York, 10 Kasım 1938[35]

Sevgili Walter,

Bu mektubun bu kadar gecikmesi, ben ve diğerleri payına ağır bir suç. Ama bu suçlama kendi savunmasını da taşıyor içinde. Zira Baudelaire yazına[36] cevabımın tam bir ay gecikmiş olmasının ihmalden kaynaklanmadığı aşikâr.

Gecikmenin tamamıyla sağlam gerekçeleri var. Bunlar, yazın konusunda hepimizin gösterdiği tutumla ilgili, ama *Pasajlar* çalışmana yönelik şahsi ilgim düşünülürse, benim tutumumun bunda büyük payı var desem haddimi aşmış olmam. Baudelaire'in elime ulaşmasını sabırsızlıkla bekliyordum ve bir çırpıda okudum diyebilirim. Yazıyı kararlaştırılan süre içinde tamamlamış olmanı hayranlıkla karşılıyorum; tam da bu yüzden, büyük beklentilerim ile yazının kendisi arasındaki farklar hakkında konuşmak benim için bir kat daha zor.

---

34 Wiesengrund, Adorno'nun baba tarafından soyadı – e.n.

35 Bu mektubun çevirisinde, eldeki İngilizce çeviride belirsizlik bulunan kimi yerler Almanca orijinaliyle karşılaştırıldı, *Walter Benjamin Briefe I*, ed. Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978) s. 782-790. Yardımlarından ötürü Nazile Kalaycı'ya teşekkürler – ç.n.

36 Adorno'nun bu mektubunda değerlendirdiği yazı, "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i". Adorno'nun verdiği sayfa numaraları, bu yazının yer aldığı *Pasajlar* kitabındaki sayfa numaralarına göre değiştirildi (çev. Ahmet Cemal [İstanbul: YKY, 1995] s. 95 vd.) – ç.n.

Baudelaire yazısını *Pasajlar* çalışmanın bir modeli olarak sunma fikrini çok önemsemiştim; onun için şeytanla buluşmaya, nihayet sayısız muammanın açıklığa kavuşacağını söyleyerek Brocken Dağı fantazmagoryasına giden Faust gibi gittim.[37] Ama şimdi, affına sığınarak, Mefistofeles'in cevabını yinelemek, sayısız muammanın yeniden ortaya çıktığını söylemek zorunda kalıyorum. Bölümlerinden biri *Flâneur*, bir başkası *Modernizm* başlığını taşıyan makalenin bende nasıl hayal kırıklığı yarattığını anlayabiliyor musun?

Bu hayal kırıklığının temel sebebi, yazında okuduğum kısımların, *Pasajlar* çalışman için bir modelden ziyade bir giriş oluşturması. Motifler biraraya toplanmış ama işlenmemiş. Max'a [Horkheimer] yazdığın açıklayıcı mektupta zaten niyetinin bu olduğunu söylemişsin,[38] ben de kendi kendine dayattığın o katı perhizin farkındayım: Sorunlara nihai teorik açıklamalar getirmekten hep imtina ediyor, hatta sorunların kendisini ancak konuyu az çok bilenlerin anlayacağı kadar açık kılıyorsun. Ama böyle bir konuda ve derin uğraş gerektiren böyle bir bağlamda böylesi bir sakınımı sürdürmenin doğru olduğundan kuşkuluyum. Yazılarının sadık bir okuru olarak elbette şunu çok iyi biliyorum, daha önceki çalışmalarında da buradaki yordamı izlediğin oldu. Mesela Proust ve sürrealizm üzerine *Die literarische Welt*'te çıkan makalelerini hatırlıyorum. İyi de, bu yöntem *Pasajlar*

---

37 *Faust*'un Cadılar Gecesi (*Walpurgisnacht*) sahnesine gönderme. Alman halk hikâyelerine göre her yıl 30 Nisan gecesi cadılar Harz Dağları'nın doruğu olan Brocken Tepesi'nde toplanırlar. Faust, Mefistofeles'le beraber buraya gider ve pek çok sırrın çözüleceğini söyleyerek cadıların toplantısını seyreder – ç.n.

38 Benjamin'in 28 Eylül 1938'de Max Horkheimer'e yazdığı mektup: "[...] Elbette kitabın [*Pasajlar Çalışması*] tamamının dayandığı felsefi temeller, bitirmiş olduğum bu ikinci bölümden hareketle kavranamaz ve zaten bu şekilde kavranmaları da amaçlanmıyor": *The Correspondence of Walter Benjamin - 1910-1940*, ed. Gershom Scholem ve Theodor Adorno, çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson (Chicago: University of Chicago Press, 1994) s. 573 – ç.n.

çalışmanın tamamında uygulanabilir mi? Panorama ve "izler", *flâneur* ve pasajlar, modernizm ve değişmeyen gibi başlıklar olacak, ama hiçbir teorik yorum *olmayacak* – kendi *aura*'sında yanıp yok olmadan sabırla yorumlanmayı bekleyebilecek bir "malzeme" mi bu sence? Bu konu başlıklarının pragmatik düzenlenişi yalıtıldığında, yorumlanma olanağına karşı uğursuz bir direnç göstermez mi? Königstein'daki unutulmaz sohbetlerimizden birinde, *Pasajlar*'daki her fikri, deliliğin hüküm sürdüğü bir âlemden çekip almak gerektiğini söylemiştin. Bu fikirlerin, [teorik açıklamadan sakınma yönündeki] katı disiplininin gerektirdiği kadar nüfuzu zor malzeme katmanları ardına hapsedilmesi şart mı diye merak ediyorum. Şimdiki çalışmanda pasajlar konusuna, *flâneur*'ün sokaklarda dolaşmasını engelleyen kaldırımların darlığından bahsederek giriyorsun. Bu pragmatik girizgâh bence fantazmagoryanın nesnelliğine –ki Hornberg'den yazdığım mektupta bunun üzerinde ısrarla durmuştum– halel getirmiş; birinci bölümün tanzimi de fantazmagoryayı edebiyat boheminin davranış tiplerine indirgiyor. Korkma, çalışmanda fantazmagoryanın dolayımlanmadan kalmasını ya da çalışmanın kendisinin fantazmagori niteliğine bürünmesini önerecek değilim. Ama fantazmagoryayı gerçek bir derinlikte tasfiye edebilmek için, onu toplumsal karakterlerin "bakış açısı" gibi değil nesnel bir tarihî-felsefi kategori gibi ele almak gerekir. Kavrayışının, 19. yüzyıla yönelik diğer tüm yaklaşımlardan ayrıldığı nokta tam da burası. Ama tezlerindeki vaadi yerine getirmeyi çıkmaz ayın son çarşambasına[39] erteleyemezsin, ya da olguların keyfekeder sunumuyla bunu "hazırlayamaz"sın. İtiraz ettiğim nokta bu. Üçüncü kısımda, eski formülasyonu kullanmak gerekirse, 19. *yüzyılın* ön-tarihinin yerini 19. *yüzyıldaki* ön-tarih alırsa –özellik-

39 Adorno özgün metinde Latince *ad kalendas Graecas* deyişini kullanmış, "balık kavağa çıkınca" anlamında – ç.n.

le Péguy'nin Victor Hugo hakkındaki sözlerinde–[40] aynı şey başka türlü ifade edilmiş olur sadece.

Yorumdan sofuca kaçınma tavrın, ele aldığın konuyu sofuluğun karşıtı bir alana –tarih ile büyü arasında salınan bir alana– kaydırdığı için bu "çekimserlik" yöntemi çok tartışmalı; fakat bana öyle geliyor ki itirazım, kesinlikle burada izlediğin bu tartışmalı yöntemle ilgili değil sadece. Makalenin kendi *a priori* önermesinin gerisinde kaldığı noktalar ile, diyalektik materyalizmle olan ilişkisi arasında sıkı bir bağlantı görüyorum – özellikle bu noktada sadece kendi adıma değil Max adına da konuşuyorum, bu mesele üzerinde uzun uzun tartıştık. Kendimi olabildiğince yalın ve Hegelci bir tarzda ifade edeyim. Şayet fena halde yanılmıyorsam, diyalektiğinde bir eksik var: dolayımlama. Yazının tamamında, Baudelaire'in eserlerinin pragmatik içeriklerini, dönemin toplumsal tarihindeki unsurlarla dolayımsız biçimde ilişkilendirme eğilimi görülüyor. Örneğin, şarap vergisiyle ilgili bölüm, barikatlarla ilgili bazı cümleler, ya da pasajlarla ilgili yukarda değindiğim kısım... ki bu sonuncusu bence büsbütün sorunlu, zira fizyolojilerle[41] ilgili genel bir teorik değerlendirmeden *flâneur*'ün "somut" tasvirine geçiş tam bu noktada bilhassa zayıf kalıyor.

Meseleleri kategorik değil metaforik çerçevede ele aldığın her yerde bu yapaylığı hissettim. Bir örnek, şehrin *flâ-*

40 *Pasajlar*, s. 155: "Şundan emin olunmalı: Hugo, kentlerarası yolda dilenciyi gördüğünde... onu olduğu gibi görürdü, gerçekte nasılsa, öyle görürdü... yani anayolda bir antik çağ dilencisi, antik çağ yakarıcısı olarak. Şöminelerimizden birinin mermer kaplamasını ya da modern şöminelerimizden birindeki, çimentoyla oturtulmuş tuğlaları gördüğünde, bunları ne iseler o olarak, yani ocak taşı, antik çağın taşı olarak görürdü. Evin kapısını ve normalde çekiçle biçimlendirilen taştan yapılma eşiği gördüğünde, bu dövülmüş taşta antik çizgiyi, kutsal eşiğin çizgilerini saptardı" – ç.n.

41 1840 dolaylarında yaygınlaşan, Paris sokaklarındaki insan tiplemelerini tasvir eden popüler cep kitapları. Benjamin'in bunlara verdiği örnekler, *Le Livre des cent-et-un, Les Français peints pareux-mêmes, Le Diable à Paris* ve *La Grande Ville* gibi kitaplar – ç.n.

neur için bir *intérieur*'e dönüşmesiyle ilgili bölüm; çalışmanın en etkili fikirlerinden bir tanesini, salt bir benzetme gibi sunmuşsun orada. İnsanı, tüyleri diken diken vaziyette soğuk sulara dalan bir yüzücü karşısındaymışçasına tedirginliğe gark eden bu tür materyalist dönüşler ile, *flâneur*'ünki gibi somut davranış tarzlarından bahsedilen yerler arasında çok sıkı bir bağ var, keza şehirde görme ile işitme duyularının ilişkisinden bahsettiğin bir sonraki bölüm arasında da – burada Simmel'den bir alıntının kullanılmış olması tamamen tesadüf olmasa gerek. Bütün bunların beni memnun ettiğini söyleyemeyeceğim. Ama bunu fırsat bilip de sazı elime alacak ve malum konulara gireceğim diye korkma. Şimdilik buna geçerken değinmekle yetinecek, onun dışında, somutluğun bu özel türünden ve içerdiği davranışsalcı izlerden hoşlanmayışımın teorik gerekçelerini açıklamaya çalışacağım. Bence, üstyapı alanına ait bariz bireysel özellikleri, dolayımsızca, hatta belki de üstünkörü biçimde, altyapıda bunlara denk düşen özelliklerle ilişkilendirmek ve böylece bunlara "materyalist" bir hava vermek, metodolojik bir yanlışlık. Kültürel özelliklerin materyalist çerçevede belirlenmesi, ancak ve ancak, *toplumsal sürecin tamamı* tarafından dolayımlanırsa mümkündür.

Baudelaire'i şarapla ilgili şiirlerini yazmaya sevk eden, şaraba konan vergiler ve şehir giriş-çıkışlarına kurulan gümrük gişeleri olabilir,[42] ama eserlerinde bu motiflerin tekrar etmesi ancak çağın genel toplumsal ve ekonomik eğilimleriyle açıklanabilir – yani, problemi senin formüle ettiğin kesin terimlerle koyarsak, Baudelaire'in devrindeki meta formunun analizi yoluyla. Bunun ne kadar büyük zorluk-

42 Benjamin, yazısında, Baudelaire'in "Paçavracıların Şarabı" şiiri ile 1800'lerin ortalarında Fransa'da şaraba konan vergi arasında bağ kuruyor. Bu dönemde, şarap vergisi yüzünden şehir giriş-çıkışlarına gümrük gişeleri kurulmuş, gümrük denetiminin olmadığı varoşlardaki tavernalar rağbet görmeye başlamıştı. Bkz. *Pasajlar*, s. 101 – ç.n.

lar içerdiğini benden iyi kimse bilemez; nitekim Wagner çalışmamın[43] fantazmagorya bölümü bu sorunları hâlâ çözebilmiş değil. *Pasajlar* çalışmanın son halinde sen de bu işten kaçamayacaksın. Şaraba konan vergiden, dosdoğru [Baudelaire'in] *Şarabın Ruhu* şiirine varman, olaylara tam da kapitalizmde kaybetmiş oldukları o kendiliğindenliği, elle tutulurluğu ve yoğunluğu atfediyor. Bu dolayımsız –hanidiyse yine antropolojik diyeceğim– materyalizmde derinden romantik bir unsur var, ve Baudelaire'in formlar dünyası ile hayat şartlarını kabaca ve genel hatlarıyla karşı karşıya koyduğun yerlerde bu unsuru büyük bir açıklıkla tespit ediyorum. Yokluğunu hissettiğim ve materyalist tarihyazımı havasıyla perdelendiğini düşündüğüm "dolayımlama", çalışmanda dışarda bıraktığın teorinin ta kendisi. Teorinin dışlanması, bizzat ampirik verilerini de olumsuz etkiliyor. Bir yandan bunlara yanıltıcı bir epik nitelik veriyor; öte yandan da, sadece öznel biçimde deneyimlenen olayları gerçek tarihî-felsefi ağırlığından yoksun bırakıyor. Başka türlü söylersem: Eşyayı adıyla çağırma yönündeki teolojik dürtü, olguların hayret ve şaşkınlıkla peş peşe sıralanmasına dönüşüyor. Bunu çok çarpıcı biçimde ifade etmek isteyen biri, çalışmanın büyü ile pozitivizm arasında bir yerde durduğunu söyleyebilirdi. Durduğun o nokta büyünün etkisi altında. Büyüyü de ancak teori bozabilir – senin o sağlam, iyi anlamda spekülatif teorin. Sana yönelttiğim tek suçlama, bu teoriye sahip çıkmaman.

Buradan sözü, Wagner çalışmamdaki deneyimlerim nedeniyle beni yakından ilgilendiren bir konuya getireceğim için kusura bakma. Paçavracı meselesinden bahsediyorum. Çalışmanda paçavracı kelimesinin kullanılma tarzı, en alt yoksulluk seviyesine mahkûm bu figürün hayat koşullarını kesinlikle açığa çıkarmıyor. Ne o köpek gibi yaltaklanmalardan eser var, ne sırtındaki çuvaldan, ne de mesela Charpen-

43 Bkz. Adorno, *Versuch über Wagner* (Frankfurt 1952) s. 90 vd – e.n.

tier'nin *Louise*'inde sanki operanın tamamı için bir siyah ışık kaynağı işlevi gören o sesten. İhtiyarın arkasından taş atıp yuhalayan çocuklarla oluşan o kuyruklu yıldızdan eser yok. Pasajlar bölgesine bir kez daha girecek olursam: Lağım ve yeraltı mezarlığının terk edilişi paçavracı temelinde teorik açıdan çözümlenmeliydi. Bunu yapmayışını, paçavracının kapitalist işlevinin –yani çöpü bile mübadele değerine tabi kılma işlevinin– eklemlenmemiş olmasına bağlamam abartılı mı olur bilmiyorum. Bu noktada, çalışmanda bağlı kaldığın perhiz, tam Savonarola'ya layık özellikler gösteriyor. Zira üçüncü kısımdaki Baudelaire alıntısında paçavracının geri dönüşü bu bağlantıyı yakalamaya çok yaklaşıyor. Ona tutunmamak sana kimbilir nelere mal oldu!

Sanıyorum böylece eleştirimin odak noktasına geliyorum. Makalenin tamamının bıraktığı izlenim –sadece bende değil, ve sadece pasajlar konusundaki tutuculuğum yüzünden değil– kendini zorlamış olduğun yönünde. Enstitü'ye [Toplumsal Araştırmalar] duyduğun yakınlık nedeniyle, Marksizm'e bağlılığını göstermek mecburiyetinde hissetmişsin kendini, ama göndermelerin aslında ne Marksizm'e uyuyor ne de senin kendi mizacına. Marksizm'e uymamalarının sebebi, toplumsal sürecin tamamı üzerinden dolayımlanma yönünün eksik olması ve verileri peş peşe sıralamanın aydınlatıcı bir gücü olacağına beslediğin kör iman; oysa böyle bir aydınlanmayı ancak teorik inşa sunabilir, pragmatik göndermeler değil. Bunlar senin mizacına da aykırı, çünkü materyalist kategorilere bağlı kalacağım diye (ki bunlar kesinlikle Marksist kategorilerle bire bir aynı değil) kendine uyguladığın sansür, en cesur ve en verimli düşüncelerini feda etmene yol açmış – her ne kadar bu, yukarda bahsettiğim erteleme biçimini almış olsa da. Bunları söylerken sadece kendi adıma konuşmuyorum, öyle bir hakkım da yok zaten, onun için Horkheimer ve diğerleri adına da şunu söyle-

yebilirim ki, hepimiz fikirlerini bu tür kaygılar olmadan işlemenin "kendi" üretkenliğinin lehine olacağını düşünüyoruz (San Remo'da bu itiraza karşı-itiraz getirmiştin ve ben bunlara çok önem veriyorum); ayrıca, kendi sezgilerine ve yargılarına kulak verip, belli ki bir türlü içine sindiremediğin ve bu yüzden benim de pek faydalı görmediğim unsurları devreye sokmaksızın ilerlemen, diyalektik materyalizm davasına ve Enstitü'nün temsil ettiği teorik önceliklere daha iyi hizmet edecektir. Tanrı biliyor tek bir doğru var, ve eğer zihnin, kafandaki materyalizm fikri çerçevesinde sana uydurma gibi görünebilecek kategorilerde bu tek doğruyu yakalayabilirse, ondan, içine bir türlü sindiremediğin düşünsel araçları kullanarak çıkarabileceğinden daha fazlasını elde edeceğin muhakkak. Son tahlilde, Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü* kitabı, Buharin'in *Komünizmin ABC*'sinden daha fazla barındırıyor bu doğruyu. Bu söylediğimde en ufak bir ciddiyetsizlik veya eklektizm olmadığına temin ederim seni. Goethe'nin *Gönül Yakınlıkları* kitabı üzerine incelemende ve Barok üzerine kitabında, şarap vergisindekinden ve kültür-sanat yazarlarının davranışlarından fantazmagoryayı çıkarsamandan daha iyi bir Marksizm vardı. Ortaya koyacağın teorinin en uç deneylerini bile sahipleneceğimizden hiç şüphen olmasın. Bizim de, senin bu deneylere gerçekten girişeceğine şüphemiz yok. Gretel bir keresinde senin, *Pasajlar*'ının mağaramsı oyuklarını mesken tuttuğunu ve kurduğun yapıyı terk etmek zorunda kalacağından korktuğun için çalışmanı bitirmekten imtina ettiğini söylemişti. Kutsallar kutsalına girmemize izin vermeni diliyoruz. Ne yapının sağlamlığından, ne de onu kirleteceğimizden endişe etmene gerek var.

Yazının akıbetine gelince, bu konuda epey tuhaf bir gelişme oldu, ben de "Gidiyor boğuk davul sesleriyle"[44] şarkısı-

44 *Es geht bei gedämpfter Trommel Klang*: Hans Christien Andersen'in, Schumann tarafından bestelenen "Asker" başlıklı şiirinin ilk dizesi – e.n.

nı söyleyen şarkıcı gibi kaldım. Yazının dergimizin son sayısında yayınlanmasının mümkün olmadığı anlaşıldı, çünkü çalışmanla ilgili tartışmalarımız haftalar süreceği için yayın programı ciddi şekilde aksayacaktı. İkinci bölümü tamamıyla, üçüncü bölümü de kısmen yayınlama fikri ortaya atıldı; Leo Löwenthal bunu savundu. Şahsen ben buna kesinlikle karşıyım – ama derginin yazı işlerini ilgilendiren sebeplerle değil, senin ve Baudelaire incelemenin hayrına. Bütün yazıların bir tarafa, bu çalışma seni gerektiği gibi temsil etmiyor. Baudelaire üzerine çok daha etkili bir inceleme yazacağından zerre şüphem olmadığı için, bu haliyle yayınlamaktan vazgeçip baştan yazmanda ısrarlıyım. Yazının yeni bir biçimsel yapısı mı olmalı yoksa Baudelaire *kitabının* hâlâ yazmadığın son bölümüyle aynı çatıya sahip olabilir mi bilmiyorum. Buna ancak sen karar verebilirsin. Şurasını netleştireyim, bunu sadece kendi adıma rica ediyorum senden, yayın kurulu kararı veya yazının reddi söz konusu değil.

[...]

Baudelaire yazın üzerine bir sonsözle bitireyim. Önce Victor Hugo'nun Mazeppa[45] şiirinin ikinci kısmından bir dörtlük (her şeyi görmesi gereken adam, atın terkisine bağlanmış Mazeppa):

Les six lunes d' Herschel, l' anneau du vieux Saturne,
Le pôle, arrondissant une aurore nocturne
Sur son front boréal,
Il voit tout; et pour lui ton vol, que rien ne lasse,

45 17. yüzyılda Lehistan'da geçtiği rivayet edilen bir olaya dayanarak romantik sanatta temalaştırılan bir hikâye. Karısını baştan çıkarmasının intikamını almak isteyen bir soylu, Ivan Mazeppa'yı çırılçıplak soyup atına bağlayarak ormana bırakır. Başıboş at, Mazeppa'yı kendi yurdu Ukrayna'ya götürür; yaralı halde Kazaklar tarafından bulunan Mazeppa sonunda burada atamanlığa getirilir. Victor Hugo, Byron ve Puşkin gibi şairlerin yanı sıra Géricault, Vernet gibi ressamlar, Liszt ve Çaykovski gibi besteciler de bu hikâyeden esinlenmiştir. Victor Hugo'nun şiirinde Mazeppa Sanatçı'yı, kanatlanarak bu dünyanın ötesine geçen atı ise Deha'yı (Hugo ona *Génie* adını verir) temsil ediyor – ç.n.

De ce monde sans borne à chaque instant dé place
L' horizon idéal.[46]

Ayrıca, Balzac'tan ve "Kalabalıkların Adamı"ndaki üst düzey memur tasvirlerinden söz ederken gözlemlediğin "toptancı ifadeler" kullanma eğilimi, şaşırtıcı biçimde, Sade'a da uyuyor. Justine'in ilk işkencecilerinden biri olan bir bankacı şöyle tasvir edilmiş: "*Monsieur Dubourg, gros, court, et insolent comme tous les financiers*".[47] Meçhul sevgili motifi, Hebbel'in meçhul bir kadınla ilgili şiirinde olgunlaşmamış halde karşımıza çıkıyor, şu unutulmaz dizeler o şiirden: "*Und kann ich Form Dir und Gestalt nicht geben, So reisst auch keine Form Dich in die Gruf.*"[48]

Son olarak, Jean Paul'un[49] gerçek bir *trouvaille* [hazine] olan *Herbst-Blumine*'inden birkaç cümle:

> Gündüzün tek bir güneş vardır, ama gece binlerce güneşin ışığını alır, ve gökyüzünün bitimsiz mavi denizi sanki bir ışık serpintisi içinde batar gibidir. O uzun Samanyolu boyunca ne çok sokak lambası parıldar! Mevsimlerden yaz da olsa, gökyüzünde mehtap da olsa yanar bu ışıklar. Gece de, kadimlerin onu giyerken tasvir ettiği, ama benim saray harmaniyesindense papaz cüppesi diyeceğim o yıldızlarla dolu pelerinini kuşanmakla kalmaz; kendini güzelleştirmekte öyle ileri gider ki İspanyol kadınlarına benzer. Hava kararınca başlarındaki mücevherleri çıkarıp ateş böcekleri takar onlar; ve gece de, tıpkı onlar gibi, cüppesinde parılda-

46 Özgün metinde Fransızca bırakılmış. "İhtiyar Satürn'ün halkasını, Herschel'in keşfi altı uyduyu/ Buz gibi alnının tepesinde gece ışıklarını kıvrımlandıran kutbu/ Her şeyi görmekte; /Ve hiç usanmadan kanat çırpışın, onun nezdinde, /Bu sonsuz dünyada, ufuk sanılanı an be an /Taşımakta öteye". Fransızca'dan çeviren Nilda Taşköprü'ye teşekkürler – ç.n.

47 "Mösyö Dubourg, şişman, kısa boylu, ve bütün bankacılar gibi arsız" – ç.n.

48 "Ben nasıl ki seni kafamda bir şekle, bir biçime sokamıyorsam, hiçbir biçim de seni mezara sokamaz" – ç.n.

49 Alman romantik yazar Johann Paul Friedrich Richter'in müstear ismi – ç.n.

yan yıldızların bulunmadığı alt kısma küçük hayvanlardan düğmeler yapar, çocuklar çıkarır onları.

Aşağıdaki cümleler de aynı derleme içindeki hayli farklı bir eserden, ama bence ikisi birbiriyle bağlantılı:

> [...] fark ettim ki İtalya bizim gibi gariban buzul insanları için mehtaplı bir cennet bahçesiymiş, zira orada ister gece olsun ister gündüz, herkesin yeniyetmeliğinde kurduğu bir hayalin, gecelerini dolaşarak ve şarkılar söyleyerek geçirme hayalinin gerçeğe dönüştüğünü görüyorduk; ama şunu da sormadan edemiyordum: Neden insanlar geceleri huysuz gece bekçileri gibi etrafta yürüyüp şarkılar söylemekle yetiniyor da, akşam yıldızı ve sabah yıldızı davetlerinde biraraya gelip rengârenk bir kafile halinde (zira her canlı âşıktı) o muhteşem gür ormanlarda ve mehtapla parlayan çiçekli çayırlarda dolaşmıyor, bu güzelim ezgiye flütleriyle iki cümle daha eklemiyorlardı – kısa gecenin, gündoğumuyla ve günbatımıyla, tanyeri ve alacakaranlıkla iki uca doğru genişleyişi.

İnsanı İtalya'ya çeken şeyin, uyuma ihtiyacı duymayacağın bir ülkeye gitme isteği olduğu fikri ile, daha sonra gelen, üzeri çatı kaplı şehir imgesi arasında derin bir ilişki var. Ama iki imge üzerine eşit ölçüde vuran ışık, bence, Jean Paul'ün henüz bilmediği gaz lambası ışığının ta kendisi.

Daima sevgiyle.

Adorno'ya Cevap

WALTER BENJAMIN

9 Aralık 1938, Paris

Sevgili Teddie,

10 Kasım tarihli mektubuna cevap yazmamın biraz zaman alması seni şaşırtmamıştır. Mektubun uzunca bir süre geciktiği için içeriği konusunda zaten endişelenmiştim, ama okuduklarım beni yine de sarstı. 6 Aralık'a kadar da, yollamaya söz verdiğin dizgilerin gelmesini bekledim. Bu sayede eleştirilerini olabildiğince sağduyulu bir şekilde tartmak için zaman kazanmış oldum. Görüşlerini bırak anlaşılmaz bulmayı, yararsız da görmüyorum. Temel bazı noktalar üzerinden cevaplarımı yazmaya çalışayım.

Mektubunun ilk sayfasındaki bir cümleden yola çıkacağım. Şöyle diyorsun: "Panorama ve izler, *flâneur* ve pasajlar, modernizm ve değişmeyen gibi başlıklar olacak, ama hiçbir teorik yorum *olmayacak* – kendi *aura*'sında yanıp yok olmadan sabırla yorumlanmayı bekleyebilecek bir 'malzeme' mi bu sence?" Taslakta net bir *signalement* [tarif] bulmaya çalışırken gösterdiğin sabırsızlığı anlıyorum, ama kanımca bu bazı önemli noktalarda yolunu şaşırmana sebep

olmuş. Bilhassa da, modernizmden hiçbir yerde "değişmeyen" diye bahsedilmediğini gözden kaçırdığın için, üçüncü kısımda seni hayal kırıklığına uğrattığını söylediğin bir görüşü çıkarsaman kaçınılmaz olmuş; işin aslı, bu önemli kilit kavram çalışmamın tamamlanmış kısmının hiçbir yerinde kullanılmıyor.

Yukarda alıntıladığım cümlen, bu haliyle, eleştirilerinin özünü oluşturduğundan, bunun üzerinde kelime kelime durmak istiyorum. Önce panoramadan bahsediyorsun. Ben metnimde buna sadece satır arasında değiniyorum. Doğrusu Baudelaire'in eserleri bağlamında panoramik bakış zaten pek uygun değil. Bu konu ne birinci bölümde ne de üçüncü bölümde bir karşılık bulacağı için, belki de en iyisi onu tamamen çıkarmak olacak. Bahsettiğin ikinci konu "iz". Taslağımla ilgili açıklama mektubumda, kitabın felsefi temellerinin salt ikinci kısımdan hareketle anlaşılamayacağını yazmıştım.[1] İz gibi bir kavramı ikna edici bir şekilde yorumlamak için, haliyle önce ampirik düzeyde sunmak şarttı. Tabii bu sunuşu daha da ikna edici hale getirmek mümkün. Nitekim, döndükten sonra ilk işim, hafiye öykülerini bireyin büyük şehir kalabalığındaki izlerinin yok edilmesi ya da tespit edilmesi olarak kurgulayışıma önemli katkısı olan can alıcı bir Poe pasajı bulmak oldu. Fakat ikinci kısımda izlerin ele alınışı bu düzeyde kalmak zorunda ki daha sonra somut bağlamlar içinde birdenbire aydınlığa kavuşabilsin. Bu ani aydınlanış ilerde gelecek. İz kavramı, felsefi belirlenimini, *aura* kavramıyla olan karşıtlığında kazanacak.

---

1 Benjamin, 28 Eylül 1938'de Max Horkheimer'e yazdığı mektuptan bahsediyor: "[...] Elbette kitabın [*Pasajlar Çalışması*] tamamının dayandığı felsefi temeller, bitirmiş olduğum bu ikinci bölümden hareketle kavranamaz ve zaten bu şekilde kavranmaları da amaçlanmıyor": *The Correspondence of Walter Benjamin - 1910-1940*, ed. Gershom Scholem ve Theodor Adorno, çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson (Chicago: University of Chicago Press, 1994) s. 573 – ç.n.

Cümlende üzerinde duracağım bir sonraki kavram *flâneur*. Gerek maddi gerek şahsi itirazlarının dayanağını oluşturan derin kaygının pekâlâ farkında olmakla birlikte, buradaki hatalı değerlendirmen bana sanki ayaklarımın altındaki zeminin çekildiğini hissettirdi. Allaha şükür, sağlam görünen bir dal var tutunabileceğim. Başka bir yerde, senin mübadele değerinin tüketimiyle ilgili teorin ile benim metanın ruhuyla kurulan duygudaşlık teorim arasında verimli bir gerilim olduğunu söylemiştin. Ben de bunun kelimenin tam anlamıyla bir teori olduğunu düşünüyorum ve *flâneur* üzerine açıklamalarım da bu teoride tamamlanıyor. Burası, teorinin kendini *tıkanmamış* biçimiyle gösterdiği esas –ve kuşkusuz bu bölümdeki yegâne– yer. Teori burada, yapay olarak karartılmış bir odaya giren yekpare bir ışık huzmesi gibi akıyor. Ama prizma biçiminde kırılan bu huzme, asıl odağı kitabın üçüncü kısmında yer alan ışığın neye benzediği hakkında fikir vermeye yetiyor. Bu *flâneur* teorisi –ki bazı noktalarda nasıl geliştirilebileceğini aşağıda ele alacağım– işte bu nedenle, yıllardır kafamda tasarladığım *flâneur* tasvirini temel yönleriyle ortaya koyuyor.

Cümlendeki bir sonraki terime geçiyorum: pasaj. Bunun hakkında hiçbir şey söylemek gelmiyor içimden, zira bu kavramı sonsuz bir hafiflikle kullandığım senin de gözünden kaçmış olamaz. Bunu sorgulamak niye? Şayet yanılmıyorsam, pasaj "Baudelaire"in bağlamına ancak böyle oyuncu biçimde dahil olabilir. Bir kadehin üzerine çizilmiş taşlık bir pınar resmi gibi görünür. İşte bu yüzden bana yazdığın paha biçilmez Jean Paul alıntısının Baudelaire yazısında yeri yok. Son olarak, modernizm meselesi: Yazımda açıkça gösterildiği gibi, bu Baudelaire'in kendi kullandığı kelime. Bu başlığı taşıyan bölüm, Baudelaire'in kelimeyi kullanırken çizdiği sınırları aşamaz. Ama San Remo'daki tartışmalarımızdan hatırlarsan, bu sınırlar kesinlikle tanımlayıcı değil. Moderniz-

mi felsefi yönden keşfetmeyi üçüncü kısma bıraktım, orada Jugendstil kavramıyla gündeme getirilip, yeni ile değişmeyen arasındaki diyalektikle sonuçlandırılacak.

San Remo'daki sohbetlerimiz aklıma gelmişken, senin de mektubunda bu sohbetlerimize değindiğin yerlere geçmek istiyorum şimdi. Şayet San Remo'dayken, diyalektik materyalizmin yararını göz ardı edip ezoterik bir düşünsel gelişimi benimsemeyi kendi üretkenliğim adına reddettiysem, [...] sadede geleyim, bu son tahlilde [...] salt diyalektik materyalizme sadakatten değil, geçtiğimiz on beş yılda hepimizin paylaştığı tecrübelere duyduğum vefadandır. O yüzden burada da mesele benim için son derece şahsi bir üretkenlik meselesidir; bunların, baştaki niyetlerimi yer yer zorladığını inkâr edemem. Bunlar arasında, çözüme kavuşmasını dilemeyi hayal bile edemeyeceğim bir çatışma mevcut. Bu çalışmada ortaya konan problem, söz konusu çatışmanın aşılmasından oluşuyor ve çalışmanın inşasıyla ilgili bir problem. Bence spekülasyon, ister istemez cesurca olması gereken uçuşunda bir nebze başarı şansına sahip olacaksa, ezoterik olanın mumdan kanatlarını takmak yerine, güç kaynağını sadece ve sadece inşada aramalı. Kitabımın ikinci kısmının ağırlıkla dilbilimsel malzemeden oluşmasının sebebi, inşanın böyle gerektirmesi. Dolayısıyla mesele "sofuca bir disiplinden" ziyade metodolojik bir temkinlilik. Bu arada söz konusu dilbilimsel bölüm bağımsız biçimde tamamlanabilecek yegâne yerdi – bunu da aklımın bir köşesinde tutmam gerekiyordu.

"Olguların hayret ve şaşkınlıkla peş peşe sıralanması"ndan söz ederken, gerçek dilbilimci tutumunu tarif ediyorsun. Bu tutum sadece yaratacağı sonuçlar nedeniyle gerekli olmakla kalmıyordu, kendi başına da inşanın içine yedirilmek zorundaydı. Büyü ile pozitivizm arasındaki ayrımsızlığın –bunu çok münasip bir şekilde ifade etmişsin– ortadan kaldırılması gerektiği doğru. Başka deyişle, yazara ilişkin dilbilim-

sel yorum, diyalektik materyalistler tarafından Hegelci anlamda aşılarak ortadan kaldırılmalı. Dilbilim, ayrıntılar üzerinden ilerleyen ve okuru da sihirli bir biçimde metne sabitleyen bir metin incelemesidir. Faust'un siyah-beyaz halde evine götürdükleri,[2] ve Grimm'in ayrıntılara düşkünlüğü birbiriyle yakından bağlantılı. İkisinde de o büyülü unsur mevcut ve bu büyünün kovulması felsefeye, kitabın son bölümüne saklandı.

Kierkegaard kitabında, şaşkınlığın, "diyalektik, mit ve imge arasındaki ilişkiye dair en derin vukufa" işaret ettiğini yazıyordun. O pasaja başvurmak benim açımdan çok kışkırtıcı olabilirdi. Ama onun yerine, bu pasajın düzeltilmesini öneriyorum (bu arada, ben de başka bir vesileyle, bunun arkasından gelen diyalektik imge tanımını düzeltmeyi tasarlıyorum). Bu kısım bence şöyle olmalı: Şaşkınlık, böylesi bir vukufun mükemmel *nesnesidir*. Dilbilimsel bir incelemeye eşlik eden ve inceleyeni de büyüsü altına alan o kapalı olgusallık yanılsaması, nesne tarihsel bir perspektif içerisinde yorumlandığı ölçüde sönümlenir. Bu insanın anahatları kendi tarihsel deneyimimizde birbirine yaklaşır. Böylece nesne kendini bir monad olarak meydana getirir. Mitsel biçimde sabitleşip metinsel bir göndergeye dönüşen her şey monadda canlanır. Bu nedenle, çalışmamda "şaraba konan vergiden, dosdoğru [Baudelaire'in] *Şarabın Ruhu* şiirine var[dığımı]" düşünüyorsan, bence meseleyi yanlış değerlendiriyorsun. Zira bağlantı, dilbilimsel bağlamda meşru bir biçimde kurulmuştu – klasik bir yazar yorumlanırken de yapılacağı gibi. Şiire, doğru biçimde okunduğu zaman –ki Baudelaire örneğinde bunun şimdiye kadar yaygın biçimde ya-

2 *Faust*'un çalışma odası sahnesinde geçen konuşmaya gönderme. Mefistofeles, Faust'un kılığına girip öğrencisini yoldan çıkarmaya çalışırken, öğrenciye hocanın ağzından çıkan her şeyi kelimesi kelimesine not almasını söyler. Öğrenci de cevaben, bu tavsiyeye uyacağını, siyah (kalemle)-beyaz (kağıda) kaydedilmiş her şeyi böylece eve götürüp ezberleyebileceğini söyler – ç.n.

pıldığı söylenemez– kazandığı özel ağırlık veriliyor. Ancak şiir böylelikle hak ettiği yeri bulduğunda, esere yorumlama yoluyla temas etmek, hatta belki de eseri sarsmak mümkün olabilir. Söz konusu şiirde, yorumlama, vergi meselesine değil Baudelaire'de sarhoşluğun önemine odaklanacaktır.

Başka yazılarımı düşünürsen, dilbilimcinin tutumuna yönelik eleştirinin benim için eski bir dert olduğunu görürsün; mite yönelik eleştirimle de esas itibariyle aynıdır bu. Ama iki durumda da, dilbilimsel çabayı tetikleyen de bizzat bu eleştiri. *Gönül Yakınlıkları* üzerine yazdığım makalenin diliyle söylersek, bu eleştiri, hakikat içeriğinin tarihsel olarak açığa vurulabileceği maddi içeriği serimlemeye zorluyor. Senin kafanda konunun bu yönünün ön planda olmayışını anlayabiliyorum. Ama bu yüzden önemli bazı yorumlar da geri planda kalmış: sadece şiir –"Geçen Bir Kadına"– veya nesir –"Kalabalıkların Adamı"– yorumlarından bahsetmiyorum, dilbilim sınırları içinde tutmaya bilhassa özen gösterdiğim modernlik kavramının çözümlenmesi de.

Geçerken şuna da değineyim, 19. yüzyıldaki ön-tarihin canlandırılması olarak itiraz ettiğin Péguy alıntısını oraya koydum çünkü o noktada, Baudelaire yorumunun herhangi bir yeraltı unsuruna dayanamayacağı anlayışını hazırlamak gerekiyordu. (*Pasajlar* çalışmamın taslağında buna benzer bir şey yapmıştım.) Onun için bu yorumda ne yeraltı mezarının ne de lağımların yeri olduğunu düşünüyorum. Fakat Charpentier'nin operası çok vaatkâr görünüyor; fırsat bulduğumda tavsiyene uyacağım. Paçavracı figürü kökeni itibariyle cehennemlik. Üçüncü kısımda yeniden sahneye çıkacak, Hugo'nun dilencisi gibi bir yeraltı figürünün karşısına yerleştirilecek.

[...]

Bütün samimiyetimle şunu söylemek istiyorum, daha önceki edebiyat çalışmalarımın hiçbiriyle kıyaslanamayacak

bir yaratıcı gerilimin ürünü olan Baudelaire yazımın hiçbir bölümünün derginizde yayınlanmaması bu çalışmaya büyük zarar verir. Bir kere, metnini basılı halde görmek yazarın ona mesafe almasını sağlar – bu da çok önemli bir şeydir. İkincisi, metin basıldığında tartışma konusu edilebilir, ve böyle bir tartışma –şu an bulunduğum ortamdaki insanlar her ne kadar bu tartışma için yetersiz olsalar da– çalışmalarımı sürdürürken içinde bulunduğum tecrit koşullarını bir nebze telafi edebilir. Bana kalırsa yayınlanacak metnin odak noktası, Baudelaire çalışmamın ayrılmaz bir parçası olarak gördüğüm *flâneur* teorisi olur. Tabii ki sana yolladığım metnin olduğu gibi basılmasından bahsetmiyorum. Modern metropolde elle tutulur hale gelen kitle kavramına yönelik eleştirimi, metnin mevcut halindekinden daha açık bir biçimde ortaya koymam gerekiyor. Hugo üzerine pasajlarda[3] girizgâh yaptığım bu eleştiri, önemli edebiyat belgelerinin yorumlanması aracılığıyla geliştirilmeli. Model olarak kalabalıklar içindeki adamı düşünüyorum. Kitlelerin hüsnütabirle yorumlanması –kitlelere yönelik fizyonomik bakış– çalışmamda söz ettiğim E.T.A. Hoffmann öyküsünün analiziyle örneklenmeli. Hugo için daha ayrıntılı bir açıklama geliştirmek gerek. Belirleyici nokta, kitleye yönelik bu bakışlarda kaydedilen teorik ilerleme; metinde bu ilerlemenin vardığı son noktaya işaret ediliyor ama yeterince açıklıkla gösterilmiyor. Bu son noktada Baudelaire değil Hugo var. Hugo, kitlelerin şu anki deneyimlerini öngörmekte diğer bütün yazarlardan ilerdeydi. İçindeki demagog, onun dehasının kurucu bir unsuruydu.

Görüyorsun ki eleştirinin belli noktaları bana da ikna edici geliyor. Ama korkarım yukarda bahsettiğim türde *dos-doğru* bir düzeltme çok hassas bir iş. Haklı olarak işaret ettiğin teorik açıklık eksikliği, metnin bu bölümünde geçerli

3 *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 1995) s. 108 vd – ç.n.

olan dilbilimsel yordamın *zorunlu* bir sonucu değil kesinlikle. Ben daha ziyade bunun, söz konusu yordamın adlı adınca belirginleştirilmemiş olmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Bu eksikliğin bir sebebi de kitabın ikinci bölümünü birincisinden önce yazmak gibi riskli bir işe soyunmuş olmam. Fantazmogaryanın, kitabın inşasıyla bütünleştirilmektense, betimlenerek bırakıldığı gibi bir izlenime de ancak bu durum yol açmış olabilir. Yukarda söz ettiğim düzeltmelerin ikinci bölüme bir yararı olacaksa, bağlamın bütününe sağlam biçimde bağlanmaları şart. Bu doğrultuda ilk işim genel inşayı yeniden gözden geçirmek olacak.

Daha önce söz ettiğim üzüntüye gelince, sana bahsettiğim kötü hisler bir tarafa, bunun için epeyce geçerli sebebim var. Her şeyden önce, Almanya'daki Yahudilerin durumundan hiçbirimiz kendimizi soyutlayamayız. Buna bir de kız kardeşimin ağır hastalığı eklendi, 37 yaşında kalıtımsal damar sertliği teşhisi kondu kendisine. Neredeyse hiç kıpırdayamıyor, bu yüzden de kendisine gelir sağlayacak bir iş yapması mümkün değil. (Halihazırda sanıyorum ufak tefek bir birikimi var.) Onun yaşında böyle bir teşhis, hiç umut yok demek. Bütün bunlar bir tarafa, burada insanın içini ezen bir kaygı olmadan yaşaması her zaman mümkün olmuyor. Vatandaşlık işlemlerimi hızlandırmak için elimden geleni yapıyorum haliyle. Maalesef bu işlemler çok zaman almanın yanı sıra para da gerektiriyor. Dolayısıyla yakın bir gelecekte bu konuda da olumlu bir gelişme olacak gibi görünmüyor benim açımdan.

İlişikte Max'a yollanmış 17 Kasım 1938 tarihli mektuptan bir bölüm ile [Hans] Brill'in[4] mesajı var, vatandaşlık olanağımı tamamen yerle bir etmesi muhtemel bir konuyla ilgili. Takdir edersin ki çok önemli bir mevzu. Bu işi bizzat ele alıp, Max'tan, Brille'e bir an evvel –tercihen telegraf yoluyla–

4 Brill, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Paris bürosu sekreteri – e.n.

derginizin bir sonraki sayısına konacak değerlendirmemde gerçek adım yerine Hans Fellner mahlasının kullanılmasına izin verdiğini bildirmesini rica edebilir misin?

Geldik senin yeni makalene,[5] dolayısıyla da mektubun daha iç açıcı bölümlerine. İncelemenin konusu, senin de söylediğin gibi, beni iki açıdan ilgilendiriyor. Birincisi, cazın günümüzdeki işitsel algılanışının bazı özelliklerini, sinemanın –benim betimlediğim– görsel özellikleriyle ilişkilendirdiğin yerler. *Ex improviso* [beklenmedik şekilde], metinlerimizde ışık ile gölge üzerine pasajların farklı şekilde dağılmış olması teorik ayrılıklardan mı kaynaklanıyor, karar veremiyorum. Muhtemelen aramızdaki bakış açısı farklılıklarının sonucudur sadece; farklı nesnelere görünürde farklı ama aynı ölçüde makul açılardan bakma meselesi olabilir. Tabii işitsel ve görsel algılamaların devrimci değişime eşit ölçüde açık oldukları düşünülmemeli. Makalenin sonunda değindiğin farklı bir duyuş imkânının, Mahler'i tam bir berraklıkla tecrübe etmemiş benim gibi birine pek de açık gelmemesinin sebebi de bu olabilir.

Sen bu yazında olumsuz unsurları ne kadar açıklıkla dile getiriyorsan, ben de ["Teknik Olarak Kopyanabildiği Çağda Sanat Yapıtı"] makalemde olumlu unsurları aynı açıklıkla ifade etmeye çalışmıştım. Onun için incelemende, benimkinin zayıf kaldığı noktalarda güçlü yanlar görüyorum. Endüstrinin ürettiği psikolojik tiplere ilişkin analizin ve bunların üretilme tarzına dair açıklaman çok yerinde. Ben de konunun bu yönüne daha fazla dikkat göstermiş olsaydım, incelememe tarihsel açıdan daha iyi şekil verebilirdim. Şurası benim için gittikçe daha bir açıklık kazanıyor: Sesli filmin doğuşuna, denetlenmesi zor tepkiler doğuran ve bu yüzden

5 Adorno'nun, *Zeitschrift für Sozialforschung*'da yayınlanan "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" (1938) başlıklı makalesinden söz ediliyor; *Dissonanzen* (Göttingen 1963) başlıklı kitabında yeniden basıldı – e.n.

de politik açıdan tehlikeli olan sessiz sinemanın devrimci önceliğini kırmak için sinema endüstrisi tarafından tertiplenmiş bir harekât olarak bakmak gerek. Sesli filme ilişkin bir analiz, bir çağdaş sanat eleştirisi oluştururdu, bu da senin görüşlerin ile benimkiler arasında diyalektik bir dolayım sağlardı.

Yazının sonuç kısmında en çok hoşuma giden taraf, ilerleme fikriyle ilgili hissettirdiğin kuşkular oldu. Bu kuşkuları sadece geçerken, kavramın tarihine değinerek göstermişsin. İşin kökenine ve kaynağına inmeyi çok isterdim doğrusu. Tabii ne kadar zor olduğunun da farkındayım.

Son olarak, makalende geliştirdiğin fikirler ile benim *flâneur* üzerine olan bölümde ortaya koyduklarım arasındaki ilişkiye dair sorduğun soruya geliyorum. Metanın ruhuyla kurulan duygudaşlık, içgözlem veya içdeneyimde, cansız nesneyle duygudaşlık gibi gösterir kendini; buradaki baş tanığım Baudelaire'le birlikte Flaubert – onun *Baştan Çıkış*'ı [*Aziz Antuan'ın Baştan Çıkışı*]. Fakat temelde metayla duygudaşlık, muhtemelen mübadele değerinin kendisiyle kurulan duygudaşlıktır. Doğrusu mübadele değerinin "tüketimi" denince, onunla kurulan duygudaşlıktan başka bir şeyi düşünmek zor. Şöyle yazmışsın: "Tüketici gerçekte bir Toscanini konseri biletine verdiği paraya tapar." Mübadele değerleriyle kurulan duygudaşlık, gülleyi bile tereyağından daha keyif verici bir tüketim nesnesine çevirebilir. Halk arasında birinden "cebi dolu, beş milyon markı var" diye bahsediliyorsa, *Volksgemeinschaft*[6] da kendini birkaç milyarla "dolu" gibi hisseder; o milyarlarla duygudaşlık içindedir. Meseleyi böyle koyarsam, bu davranış tarzının temelindeki kaideye ulaşabilirim. Kumar oyunlarının altındaki kaideyi düşünüyorum. Kumarbaz, kasaya veya başka bir oyuncuya kar-

6 "Halk cemaati" veya "halk birliği" olarak çevrilebilecek, Nazilere ait bir tabir – e.n.

şı koyduğu toplam bahis miktarıyla duygudaşlık kurar. Borsa spekülasyonu kisvesindeki kumar oyunlarının, mübadele değeriyle kurulan duygudaşlığa zemin hazırlamada en az dünya fuarları kadar payı oldu. (Fuarlar, tüketimden zorla koparılan kitlelerin mübadele değeriyle duygudaşlık kurmayı öğrendikleri birer okuldu.)

Başka bir mektuba, veya belki bir sohbete saklamayı istediğim önemli bir soru var. Müziğin ve lirik şiirin güldürü özellikleri göstermesi ne anlama geliyor? Bunun tamamıyla olumsuz bir olay olduğunu pek sanmıyorum. Yoksa, "kutsal uzlaşmanın çöküşü"nde olumlu herhangi bir unsur mu buluyorsun? Bu kısmı pek anlayamadığımı itiraf edeyim. Belki fırsatın olursa bu soruya yeniden dönersin.

Her durumda, en kısa zamanda senden haber almayı umuyorum. Felizitas'a söyleyebilir misin, fırsat bulduğunda bana [Wilhelm] Hauff'un masallarını göndersin? Sonderland'ın illüstrasyonlarından ötürü benim için çok kıymetli bunlar. Felizitas'a tez vakitte yazacağım, ama ondan da haber almak isterim.

Baki dostlukla, Walter

Sunuş
IV

İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra, sürgündeki Almanlar yavaş yavaş yeniden Orta Avrupa'da toplanmaya başladı. Benjamin, faşizme kurban giderek hayatını kaybetmişti. Bloch ve Brecht, bir süre kararsız kaldıktan sonra, Doğu Almanya'da Leipzig ile Berlin'e gitmeyi seçtiler. Adorno da biraz bekleyip Batı Almanya'ya, Frankfurt'a döndü. Lukács savaş biter bitmez Budapeşte'ye döndü. Soğuk Savaş'ın başlamasıyla, Avrupa seferber olmuş iki kampa ayrıldı. Macaristan'da Lukács'ın yazıları –görünürde Stalinist normlara uygun olmalarına rağmen– bir süre sonra (1949) "revizyonizm" gerekçesiyle şiddetli kınamalara maruz kaldı ve kitapları görünmez oldu. Doğu Almanya'da Bloch'un eserleri yayınlanıyor ve el üstünde tutuluyordu, Brecht'e ise kendi tiyatrosunu kurması için gereken her türlü maddi ayrıcalık tanınmıştı. İfade özgürlükleri kısıtlanmakla birlikte, ne Bloch'un ne de Brecht'in, Lukács gibi bir tehdit oluşturduğu düşünülmüyordu. Batı Almanya'da Horkheimer, Adenauer rejiminin müşfik onayıyla Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü yeniden kurdu. Adorno, Enstitü'nün başkan yardımcılığına getirildi.

1953'te Stalin yönetiminin sona ermesi, Doğu Avrupa'da genel bir politik krizi başlattı. Bunun etkisini ilk hisseden ülke, Demokratik Alman Cumhuriyeti oldu. Temmuz 1953'te, Doğu Alman devlet aygıtına karşı grev dalgalarıyla ve sokak çatışmalarıyla kendini gösteren işçi ayaklanmaları yaşandı; ayaklanmalar Sovyet askerlerinin desteğiyle bastırıldı. Şaşkınlığa ve umutsuzluğa kapılan Brecht, günlüğüne yazdığı yarı acımasız yarı duygusal satırlardan anlaşıldığı kadarıyla kitlelerin bu isyanı hakkında karışık duygular içindeydi.[1] Destalinizasyon sürecinde Brecht'in hiçbir rolü olmayacaktı: 1956'da, Sovyet Komünist Partisi'nin 20. Kongresi'nden kısa bir süre sonra hayatını kaybetti. Öte yandan Lukács, çözülme sürecinde Doğu Avrupa'da yaşanan kültürel ve politik tartışmalara faal biçimde katıldı. 1955'te Berlin, Varşova, Budapeşte ve Viyana'da çok sayıda konferans vererek, yakın zamana kadar baskı ve sansüre uğramış temel estetik düşüncelerini yeniden dile getirdi ve Jdanovcu "devrimci romantizm" kanonuna sert biçimde karşı-saldırıda bulundu. Bu faaliyetlerinin yazılı ürünleri, 20. Parti Kongresi'nden kısa bir süre sonra tamamladığı *Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı*[2] başlıklı kitap olacaktı. Ekim 1956'da Macaristan'da ayaklanma çıktığında Lukács –özü itibariyle kendiliğinden bir toplumsal patlamanın başarı olasılıklarını soğukkanlılıkla değerlendirirken– isyancı işçi ve öğrencilerle kader birliği etmekte tereddüde düşmedi. Nagy hükümetin-

1 Günlüğünde, önce işçi sınıfı ayaklanmasını mahkûm etmiş, ardından uvriyerist bir yaklaşımla kalıcı faydalarını övmüştü. 17 Haziran gösterileri "amaçsızlığı ve sefil çaresizliğiyle", işçi sınıfının "yeniden sınıf düşmanına, faşist çağın şiddetlenen kapitalizmine esir düştüğünü" göstermişti; yine de "en berbat durumdayken bile", hâlâ "kapitalizme son vermeye muktedir tek" kesim olan "isyankâr sınıf"ın gücünü gösteriyordu: *Arbeitsjournal II, (1942-1955)*, (Frankfurt 1973) s. 1009 – e.n.

2 İngilizce'ye *The Meaning of Contemporary Realism* (Londra: Merlin Press, 1962) başlığıyla çevrilen kitabın özgün ismi *Wider den missverstandenen Realismus*. Türkçeye Cevat Çapan tarafından, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* başlığıyla çevrildi – ç.n.

de yer aldığı için –bu sırada, Varşova Paktı'ndan çekilme düşüncesine öngörüyle karşı çıkmıştı– Sovyetler'in müdahalesi sırasında Rus askerleri tarafından yakalanıp Romanya'da hapse gönderildi. Mart 1957'de hapisten çıktıktan sonra, yazmakta olduğu kitabın önsözünü tamamlayıp ülke dışına gönderdi. *Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı*, 1958'de Batı Almanya'da yayınlandığında Macaristan yoğun bir baskı altındaydı ve Lukács da kendi ülkesinde suskunluğa mahkûm edilmiş, şiddeti giderek artan saldırılara maruz kalmaktaydı.[3] Adorno, ilerleyen sayfalarda yer verdiğimiz, Lukács üzerine en önemli makalesinde bu kitabı inceleyecekti.

Adorno 1958'de Frankfurt'taki Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yöneticiliğine getirildi. Lukács'la konumları arasında bundan daha büyük bir tezat olamazdı: Adorno kariyerinin zirvesinde, Federal Alman Cumhuriyeti'nde dilediği her yerde yazılarını yayınlamakta serbestti. Lukács üzerine makalesi de, ABD ordusunun Batı Almanya'da kurduğu ve CIA'in finanse ettiği *Die Monat* dergisinde yayınlanacaktı. Dolayısıyla Adorno'nun, Lukács'ın zihnini bağlayan "zincirler" üzerine sarf ettiği sözler derin bir ironi barındırıyordu: Kendisi bu satırları yazdığı sırada haberi bile olmadan polis kültürüne teslim olmuşken, o kültüre kelimenin gerçek anlamında direnmekte olan kişi Lukács'tı. Adorno'nun Lukács'la ilgili değerlendirmeleri okunurken bunlar akılda tutulmalı, içinde bulunduğu koşullarla yazdıkları birbirinden ayrılmamalıdır. İki muarızın temsil ettiği eleştirel tutumların altyapısı, bugün hâlâ başlı başına bir değerlendirmeye muhtaçtır.

---

3 Budapeşte Üniversitesi'ndeki bölümü kapatılmıştı, 1960'ta ise Doğu Berlin'de 1949'daki saldırıları yineleyip yeni eleştiriler getiren bir makale derlemesi yayınlandı – fakat, kitabın editörünün özür mahiyetinde belirttiği üzere, "bunlar son yıllarda Macaristan, SSCB, Doğu Almanya ve başka yerlerde Marksist âlimlerin Lukács'ın kuramlarına yönelttiği kapsamlı eleştirilerden yapılmış küçük bir seçmeyi oluşturuyor"du – e.n.

Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı'nın dayandığı teorik öncüller, esasen, Lukács'ın 1920'lerin sonundan beri savunduğu ilkelerdi. Ancak, kitabın belirgin vurguları, yazıldığı dönemin –Stalin'in ölümü ile Komünist Parti'nin 20. Kongresi arasındaki dönem– ve o sırada Doğu Bloku'nda biçimlenmekte olan politik görüşlerin etkisini taşıyordu. Lukács'ın, burjuva siyaseti ile kültüründeki "ilerici" akımlara dayanan "barış içinde birarada yaşama" politikasını benimsemesi, ve kısmi ve sağcı bir Stalinizm eleştirisine bağlı kalması,[4] edebiyat eleştirisine ikiboyutlu bir eleştirel müdahale olarak yansımıştı: Bir yandan Batı edebiyatına hâkim olduğuna inandığı gerici eğilime, öte yandan Doğu'da tespit ettiği "iradeci" aşırılıklara karşı çıkıyordu. Kitap, Avrupa modernizminin edebiyattaki önemli temsilcilerine karşı sert bir polemikle başlıyordu. Lukács'a göre bu yazarlar, estetik sonuçları öznelcilik ve formalizm olan felsefi bir "ontolojizme" bağlılıkta birleşiyorlardı; bunun sonucunda tarihsel gerçeklik –Musil'de olduğu gibi salt bir "fon"a, veya Samuel Beckett'taki gibi düpedüz hiçliğe dönüşerek– gücünü kaybediyordu. Nitekim, modernizmin en iyi –çünkü en vazıh ve eleştirel– teorisyeni Walter Benjamin bile, dolaylı olarak, modernizmin tarihi bu şekilde feshetmesi yüzünden sanatın kurban edileceğini öngörmüştü.[5] Ancak dekadans, yüzyıl ortası Batı sanatçısının kaçınılmaz kaderi değildi: Kafka'da somutlaşan irrasyonel üslupçuluk ve alegoriler karşısında, ancak yüzeysel bakanların daha az "modern" bulacağı başka bir gelenek daha vardı ki, örnek figürlerinden biri de Thomas Mann'dı. Bu diğer geleneğin eserleri, fiilen, bir önceki yüzyılın klasik realist romanında sosyalist devrim çağına

4 Lukács'ın 1920'lerden 1960'lara kadar gösterdiği politik gelişim için, bu konudaki en yetkin inceleme olan, Michael Löwy'nin "Lukács ve Stalinizm" makalesine bakılabilir, *Western Marxism - A Critical Reader* içinde (Londra: NLB, 1977) – e.n.

5 *The Meaning of Contemporary Realism* (Londra 1962) s. 41-43 – e.n.

uygun bir formla gerçekleştirilen yenilenmeyi temsil ediyordu; ve bu paradoksal başarıya –kapitalist çöküş döneminde klasik bir burjuva formunun başarıyla uygulanmasına– rehberlik eden "bakış açısı", "mantıklı bir sorunun" kabulüydü: sosyalizmin bir tarihsel imkân olarak "reddedilmemesi". Lukács, bu "eleştirel realizm"in, çağdaş Batı'da sanatsal mükemmeliyete erişmenin yegâne yolu olduğunda ısrarlıydı. Brecht, aksi yöndeki bütün beyanlarına rağmen, daha geç tarihli oyunlarında bu bakış açısına kendi yordamınca uymuş, "çağın en büyük realist oyun yazarı" olmuştu.[6] Lukács, Doğu'nun post-kapitalist toplumlarında da realizm başlığı altındaki eserleri savunma derdindeydi. "Klasik" ve "eleştirel" kardeşlerinin aksine "sosyalist realizm", "somut bir sosyalist bakış açısına" dayanıyordu ve gerek toplumsal gerek ideolojik açıdan "içeriden" yazılmıştı. Fakat aynı nedenle, bir edebiyat tarzı olarak gelişimi ister istemez geçiş döneminin ideolojik ve maddi gerilimleriyle biçimlenecekti. Dolayısıyla Lukács'ın argümanı, temelde, "sosyalist realizm"in meylettiği ortaya çıkan iki deformasyon üzerinde duruyordu: birincisi, toplumun fiilî durumunun "natüralist" tarzda kopyalanması; ikincisi, bunu sözümona telafi eden, politik hatalarla daha da vahimleşmiş, sosyalist gelişmenin gerçek çelişkilerini boğan bir "romantizm". Lukács sonuçta, geçiş dönemi süresince "eleştirel realizm"in işçi devletlerinde meşru ve önemli bir unsur olduğunu söylüyordu.

Bu noktada, Adorno'nun değerlendirmesindeki politik mahiyete dikkat çekmek için de olsa, Lukács'ın görüşlerindeki ikili niteliği hatırlatmak gerekiyor. Kitabın başındaki saldırgan üsluba –özellikle de devamında sergilediği savunmacı tutumla kıyaslandığında– karşılık vermek kolay değil. Kâh buyurgan kâh yumuşak bir tona bürünen üslubu ve tavrı, Brecht'i seneler önce isyan ettirmiş aynı bürokratik kibi-

6 *A.g.e.*, s. 87-89 – e.n.

rin işaretidir. Brecht, onun "dekadans" kavramındaki sosyal-Darwinist eğilimlere ve alttan alta hissedilen dar görüşlü, konformist tavra dikkat çekip şu hayati tarihî soruyu sormakta sonuna kadar haklıydı: Lukács'ın ima ettiği o sağlıklı, güçlü ve normal alternatifi bugün nerede aramak gerekiyordu? Öte yandan Adorno'nun da, Batı'da, üstelik Soğuk Savaş'ın en gergin zamanında yayınlanan bir metinde Doğu ülkeleri için *Volksgemeinschaft* gibi taraflı terimlere başvurması, çok temel politik ayrımları adeta bilerek göz ardı ettiğinin işareti; böyle bir ihmal, o dönem son derece yaygın olan liberal "totalitarizm" ideolojisini desteklediği izlenimini vermekten öte bir işe yaramamıştır. Lukács'ın estetikle ilgili görüşlerine açıktan karşı olması, neden böyle bir yola başvurduğunu anlamamıza yardımcı olsa da, bu tutumu mazur gösteremez.

Adorno'nun Lukács'a estetik konusunda yönelttiği temel suçlama, sanat eserini oluşturan "biçimselliği" yanlış anladığı, hafife aldığı veya tümden görmezden geldiğidir. İnatla "yansıtma" kuramını ve realizmi –"ampirik gerçekliğin taklidini"– savunması, onu modernizmin "imgelerinde" nesnel gerçekliğin fena halde çarpıtılmış kopyalarını, ölçüsüz taklitlerini görmeye itmiştir. Lukács ayrıca, estetik tekniğin "özerk" tarihî gelişimini inkâr etmiş, bu gelişimin sanat üretimindeki rolünü yanlış anlamıştır. Bu nedenle, hem kendi seçtiği büyük ustaların –örneğin Balzac'ın– eserlerindeki gerçekliğe aykırı unsurları, hem de modernizmin dolaysız deneyimden damıttığı "imge" veya "öz"lerin gerçek niteliğini ıskalamıştır. Adorno'ya göre, sanat eserinin üretimi, nesnel dünyanın estetik formun "yasaları" uyarınca özne tarafından temellük edilmesini gerektirir. Bu şekilde ortaya konan "imge", gerçeğe karşıt olur ve onun eleştirisi halini alır – "sanat, gerçek dünyaya dair negatif bilgidir". Beckett'ın, Kafka ve Schönberg'in eserlerinin en önemli başarısı, Ador-

no'ya göre, tam da herhangi bir uzlaşma biçimini kararlılıkla reddetmelerinden ileri gelir. Başka bir metninde şöyle yazmıştır: "başarılı bir eser [...] nesnel çelişkileri suni bir ahenk içinde çözüme kavuşturan eser değil, iç yapısında çelişkileri katıksız ve tavizsiz biçimde somutlaştırarak ahenk fikrini negatif biçimde ifade eden eserdir".[7]

Adorno, realist estetik teorinin epistemolojik açmazına işaret etmekte, birbirini izleyen edebiyat akımı "dizilerinin" görece özerkliğini olumlamakta, ve edebi formun yaratıcı işlevini vurgulamakta haklıydı. Lukács'ın estetiğine ilişkin herhangi bir incelemede bu sorunlar merkezî yere sahip olacaktır, *Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı* bunların bilhassa öne çıkmasına vesile olan bir kitaptır. Dolayısıyla, Adorno'nun bu temaları vurgulama veya olumlamanın ötesinde pek fazla geliştirmemiş olması büyük talihsizliktir. Adorno'nun estetiğinin temel kategorileri açık değildir: "özerk sanat", sanatsal formun "yasaları" ve "mantığı", idealist felsefedekinden farklı şekilde kullandığı "özler" gibi, teorisinde temel yer tutan terimlerin hiçbirine sınırları net bir anlam yüklemez Adorno. Kullandığı diyalektik mecaz ve vecizler, modernist sanatı açıklamaktan ziyade bu sanata özgü ruh hallerini yeniden yaratır; Lukács'ın, bütün hatalarına ve ihmallerine rağmen, teorik serimlemeden haklı olarak beklediği kavramsal sarihlik Adorno'da bunlarla sınırlıdır. Keza Adorno, Lukács'ın tek tek metinleri (Benn'in şiirini, veya Mann'ın *Büyülü Dağ*'ını) yorumlamaktaki yetersizliğini acımasızca yargılarken, kendi öne sürdüğü karşı-savlarda da metinlerden verdiği örnekleri Lukács'tan daha iyi kullandığı söylenemez. Teori ve somut çözümleme noktasında ikisinde de görülen bu kusurlar üzerinde durmak, her şeyden önce, Lukács ile Adorno arasındaki tartışmayı hakkaniyetle değerlendirme gereğini bir kez daha hatırlatıyor. Ancak bu ku-

7 *Prisms* (Londra 1967) s. 32 – e.n.

surlar, iki düşünürün aslında eşit biçimde pay aldıkları temel bir teorik ortaklığın belirtileri de olabilir.

1962'de, Adorno'nun Lukács eleştirisinden iki yıl sonra, Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* kitabının Almanca çevirisi yayınlandı. Adorno bu vesileyle "Angajman" üzerine uzun bir makale yazdı. *Die Neue Rundschau*'da yayınlanan metinde, Sartre hakkında keskin bir değerlendirmeyle başlayan giriş kısmından sonra, esasen Brecht'in eserlerine odaklanıyordu. Biri Lukács, diğeri Brecht üzerine olan bu iki makalenin birbirini tamamladığı aşikâr. İlki, Lukács'ın edebiyat eleştirisindeki politik ve estetik yanlış ilkelere savaş açmak için, ikincisi ise bu ilkelerin edebiyat pratiğini bilfiil gaspetmesine karşı koymak için kaleme alınmıştı; ikisinde de modernizmin "özerk" ürünleri siyaseten meşru bir alternatif olarak olumlanıyordu. İlk makaledeki mantıki ve ampirik vurgular, Sartre eleştirisinde açıkça görüldüğü üzere, ikincisinde daha da belirginleşmişti. Adorno'nun, Sartre'ın "düşünce edebiyatı" konusundaki tenkitlerinin gücü inkâr edilemez, ama geçerlilikleri, nihayetinde, makalenin başka bir yerinde bizzat kendisinin Brechtçil tiyatrodan beklediği karşılıklılığa bağlıdır. Devrimci olma iddiasındaki bir sanatın, temel tutarlılık gereği, bir noktada siyasi doğruluk ölçütüne teslim olması gerektiği bir gerçek. Ama aynı durum, Marksist olma iddiasındaki eleştiri için de geçerli. Adorno'nun, Sartre'ın bireysel özneleri özgür ve etkin seçime sevk etme yönündeki edebi girişimine karşı çıkarken temel aldığı öncül, geç kapitalizmin her şeyi kapsayan bir "yönetilen dünya" tasarladığı, çelişkilerden ve dolayısıyla nesnel seçim olanağından arındırılmış bir politik düzen tesis ettiğiydi. Bugün, Adorno'nun kendi uyarısına hürmetle, "Eleştirel Kuram"ın politik varsayımlarının Sartre'ın "özgürlükçü varoluşçuluğu"na kıyasla çok daha dayanıksız çıktığını teslim etmeyecek kimse çıkmaz herhalde. Şunu da eklemek lazım: Tortu halinde

bir aşkın özne kavramı Adorno'nun düşünce yapısının ayrılmaz parçasıydı, totaliter olduğu varsayılan bir toplumsal düzendeki yegâne kozu sağlıyordu (ve söz konusu toplumun totaliter olduğuna hükmedebilen bir düşüncenin imkânını oluşturuyordu).[8] Adorno'nun estetiğine ilişkin hiçbir değerlendirme, öznenin tamamıyla şeyleştiğini öne süren bir kavramsal çerçeve içinde aynı öznenin adeta mucizevi biçimde varlığını koruyor olduğunu görmeden edemez. Sartre'ın, bireysel angajmanın gücüne duyduğu inanç, "özerk" sanat eserlerinin neredeyse büyü yoluyla üretildiği bir kuramın yanında o kadar da tartışmalı olmasa gerek.

Adorno'nun Brecht'e yönelik eleştirilerine de aynı şerhin konması gerektiği açıktır. Ama ilginçtir ki, Adorno'nun siyasi dili bu noktada, belki de ele aldığı eserlerde alenen Marksist amaçların sahiplenilmesinden ötürü, daha incelikli ve somut bir tona bürünür, estetik yargılarının çoğu da son derece keskindir. Adorno, Brecht'in oyunları hakkında söylediklerinin büyük kısmında tartışmasız haklıdır. *Arturo Ui*'de faşizmin "önemsizleştirilmesi", *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı* ve *Cesaret Ana* gibi oyunlarda kasten ham bırakılmış "analizler", sürekli farklı türde arkaizmlere başvurulması – bunlar, Brecht'in eserlerindeki bariz popülist damarın sayısız örneklerinden bazılarıdır. Adorno'nun bu yazıda bahsetmediği *Beş Paralık Roman*, bu açıdan çok çarpıcıdır. Salt dolaşım alanıyla sınırlı olan ve lümpen, yarı-kriminal bir çevrede geçen hikâye, aslında kapitalist *yozlaşma* ilişkilerinin teşhiridir. Brecht'in estetik açıdan popülizme kaymasına yol açan etkenlerin hiçbiri, bu durumu tek başına açıklamaya yetmez. Teorik yönden bir tür sol faydacılığa meyletmesi, Brecht'in yazılarındaki bildik zaaflardan biridir. Politik zafiyetinin olumsuz etkileri de görülür – Adorno'nun yazısında eleştirdiği *Tedbir* oyunu, bu açıdan en meşhur örneklerden-

8 Bkz. *Minima Moralia* (Londra: NLB, 1974) s. 15-18 – e.n.

dir.[9] Daha başka, özel bir estetik mahiyet taşıyan çözülmemiş sorunların, Brecht tiyatrosundaki çelişkilerin bazılarında kısmen payı olmuş olabilir.

Yine de Adorno, bu çelişkilerin Brecht'in sanatsal tasarısının özünde yattığını söylerken hatalıdır. Brecht'in 1931'de Slatan Dudow ve Ernst Ottwald'la birlikte yaptığı *Kuhle Wampe* filmi, durumun hiç de öyle olmadığını ispatlamıştır – Adorno'nun Brecht aleyhine genel bir iddia ortaya koyarken gönül indirdiği yanlış beyanlar, bu ispatı *tersinden* güçlendirmektedir. *Kutsal Johanna* hakkındaki eleştirileri, Lukács'ın yazılarında rastlananlar kadar kaba "içerik analizleri"yle sınırlı kalmıştır. Oyunu, Brecht'in –aslında Adorno'nun da gayet iyi bildiği– "epik" dramaturjisiyle ilişkisi içinde ele almamış, keza oyunun sıradışı biçimsel özelliklerine, kendi çizdiği çerçeve içinde bile olsa hiçbir şekilde ilgi göstermemiştir. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndan, yalnızca, *Kutsal Johanna*'nın "tersten bir çeşitlemesi" diye bahseder; oysa bu oyun, tam da Adorno'nun onaylayacağı şekilde "anlama isyan eden" bir eserdir. Oyundaki olayların gelişimi, ahlakçılığı giderek altüst etmekte, "iyi insan" Shen Te'nin ancak "kötücül" alter-egosu Shiu Ta sayesinde iyi kalabildiğini göstermektedir. Oyunda bu çelişkiyi çözüme kavuşturacak hiçbir olay veya bu yönde hiçbir öneri yoktur: *Sezuan'ın İyi İnsanı*, cevap vermediği bir soruyu ortaya atarak, buhranla biter. Dolayısıyla Adorno'nun, Brecht'in tiyatro pratiğini bir kalemde "didaktizm"e indirgemesi samimiyetten uzaktır. Brecht'in asla vazgeçmediği hedeflerden biri, bir George Bernard Shaw'da olduğu gibi edilgin bir seyirciye hakikatleri aşılamak değil, kapitalist (ve sosyalist) ilişkiler ve seyircinin bu ilişkiler içindeki yeri üzerine yapılandırılmış düşün-

9 Adorno'nun değinmediği, ama Brecht'in ifade biçiminin içerdiği tehlikelerle ilgili görüşlerini doğrulayan daha olumsuz örnekler de vardır. Bunlar arasında, 1951'de yazdığı, Lisenkoculuğa övgü mahiyetindeki "Darının Yetiştirilmesi" [*Die Erziehung der Hirse*] şiiri sayılabilir – e.n.

me olanakları sunmak olmuştur (bunu ne ölçüde ve ne derece tutarlılıkla başarabildiği ayrı bir tartışma konusu).

Lukács da Adorno da, Brecht'in eserleri karşısında çok da heyecan duymazlar; bunun temel nedenlerinden biri, Brecht'in politika ile estetik arasında kurduğu ilişkinin, her ikisinde de ortak olan anlayıştan epeyce farklı olmasıdır. Üçü de sanatın tarihsel gerçekliği kavramanın bir yolu olabileceğinde, olması gerektiğinde hemfikirdi. Ama Lukács ile Adorno daha da ileri gidiyor, sanata –daha doğrusu belli sanat formlarına– içsel bir bilişsel kapasite yüklüyordu. Bu nedenle de, önceden var olan sanat ideolojilerinin Marksist çeşitlemelerini geliştirmeye yönelmişlerdi. Lukács, Aristoteles'te ve ondan türeyen realist estetik düşünce geleneğinde olduğu gibi, sanatın esasen "eylemin taklidi" olduğunu savunuyordu; Lukács'ta "eylem", tarihsel materyalizm ışığında yorumlanmalıydı ama "taklit" her türlü meşru sanatın tartışmasız amacı olmaya devam ediyordu. Adorno'nun makaleleri, Marksist bakışla ortaya konmuş modernizm savunmalarından ziyade, belirgin biçimde modernist bir Marksizm'in ifadeleriydi: Aldığı tutumlar, yerine göre yapılan değişikliklerle birlikte, bizzat modernist ideolojiye ait tutumlardı. İki eleştirmenin birbirini tamamlayan ihmalleri, düşüncelerinin temelinde yatan estetik-ideolojik bağlılıkların sonucuydu. Lukács modernizmdeki akıldışı unsura ateş püskürürken, olumlu bir öğe olarak içerdiği altüst edici yöne duyarsız kalmıştı; Adorno ise, Sovyet ortodoksisinin buyurduğu "iyimserliği" haklı olarak küçümserken, Batı liberal ortodoksisinin aynı ölçüde gerici olan "kötümserliği"ni görememiş veya görmek istememişti. Alaycı bir ifadeyle, "gazeteci zihniyetli Batılıların" *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni "anneliğe övgü" nitelemesiyle göklere çıkarabileceğini yazarken, Kafka'yı "totalitarizm"in analisti veya Beckett'ı "insanlık durumu"nun yanılsamalardan arınmış yegâne şairi diye

yücelten nitelemelerin de aynı basmakalıplarla malul olduğunu unutmuştu.

Brecht'in seçimleri, politikanın estetikteki rolüyle ilgili farklı bir anlayışın ürünüydü. Onun tanımladığı biçimiyle "realizm", biçimsel *araçları* zamanın ve yerin gerektirdiklerine göre değişebilen politik ve ideolojik bir *amaçtı*. "Realizm" terimine yüklediği anlam, estetik açıdan Balzac'a biat etmeyi ifade etmediği gibi, "yabancılaştırma etkileri" de bir "modernist"in faaliyetlerine delalet değildi. Klasik anlatı teknikleri, popüler şarkı ve ekspresyonist tiyatro, mevcut koşulların gerektirdiği bileşimleri yaratmak üzere başvurulacak bir alet çantasındaki unsurlardı. Bu bakış açısının ürünü olan estetik, gerek Lukács'ın geleneksel edebiyat incelemeleriyle, gerek Adorno'nun yüksek avangard savunmasıyla kıyaslandığında, formla ilgili değişen değerler konusunda –en azından fikir düzeyinde– çok daha duyarlı olan bir estetikti. Adorno, Brecht'in politik tiyatrosundaki sorunları vurgulamakta kuşkusuz haklıydı. Hiçbir sosyalist, onun Brecht eleştirisini es geçemez: Brecht'e düzülen alışıldık methiyelerden çok daha büyük bir düşünsel güce sahiptir bu eleştiri. Gelgelelim, Adorno daha da ileri gidip, iyi bir politik sanat imkânının kendisini sorgulamıştır, ki bu da Marksist estetiği, burjuva sanatında halihazırda var olan formların alınıp iyi kötü işlenmesiyle sınırlar. Adorno ile Brecht'in kendi alanlarındaki sınırları, sonunda kendi hedef kitleleri karşısında kapıldıkları hayal kırıklığında görülebilir: Brecht'in, kendi politikasını yalancı çıkaran (aslında gerçekleştiren) bir proletaryanın isyanı karşısında içine düştüğü şaşkınlık, bundan on beş sene sonra, 1960'ların büyük öğrenci gösterilerinde Adorno'nun, kendi felsefesini altüst eden (aslında kendine mal eden) bir entelijansiyanın isyanı karşısında ne yapacağını bilemez hale gelmesiyle bire bir örtüşmektedir. Batı'nın devrimci bir sanat arayışı, 1960'lardan sonra, çok daha büyük bir güçle dirilmiştir.

Zoraki Uzlaşma

Lukács'ın *Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı* Kitabı Üzerine[1]

THEODOR ADORNO

Bugün Georg Lukács'ın isminin etrafı, Sovyet bloku dışında bile bir hâleyle çevriliyse, bunu gençliğinde yazdığı metinlere borçludur: *Ruh ve Biçim* ile *Roman Kuramı* başlığını taşıyan makale derlemeleri, ve *Tarih ve Sınıf Bilinci* başlıklı incelemeleridir bunlar. Lukács bu incelemeleriyle, şeyleşme kategorisini sistemli biçimde felsefeye uyarlayan ilk diyalektik materyalist olma vasfını kazanmıştır. Başlarda Simmel ve Kassner gibi düşünürlerden ilham alan Lukács'ın fikirleri, sonradan Güneybatı Ekolü[2] tarafından geliştirilir. Kısa bir süre sonra Lukács psikolojik öznelciliği reddedip nesnelci bir tarih felsefesini savunur ve bu görüşleri büyük etki yaratır. Özellikle *Roman Kuramı* [1920] kitabı, o dönem için olağanüstü parlaklığa ve kavramsal derinliğe sahiptir, öyle ki bugün de hâlâ geçerliliğini koruyan bir sanat felsefesi standartı oluşturmuştur. Lukács'ın nesnelcili-

1 Bu makalenin çevirisinde, Adorno'nun *Notes to Literature* başlığıyla çevrilen edebiyat yazıları derlemesinde yer alan, Shierry Weber Nicholsen tarafından yapılmış İngilizce çeviriden de yararlanıldı – ç.n.

2 Heidelberg'deki neo-Kantçılar Windelband, Rickert, Emil Lask ve Max Weber kastediliyor – e.n.

ği, daha 1920'lerin başında –önceleri biraz gönülsüzce de olsa– Komünist doktrine uyum sağlamaya başlar. Sonunda Komünist teamülleri tümüyle kabul edip, ilk yazılarındaki görüşlerini reddeder. Parti hiyerarşisindeki en kaba eleştirilere bile kulak verir, Hegelci motifleri eğip bükerek yanlış kullanır; onlarca yıl, sağlamlığından hiçbir şey kaybetmediği belli olan yeteneğini, savunduğu felsefeyi kendi hâkimiyetine yarayacak bir araca indirgeyen Sovyet zırvalarının sonu gelmez kısırlığına hasredilmiş dizi dizi kitap ve makaleyle heba eder. Doğu Bloku dışındaki insanlar, genç Hegel üzerine kalın bir cilt de dahil olmak üzere Lukács'ın son otuz yılda yayınladığı eserleri herhangi bir şekilde dikkate aldıysa, bunu, bizzat bağlı olduğu Parti tarafından yerden yere vurulan ve kendisinin de sonradan inkâr ettiği ilk yazılarının yüzü suyu hürmetine yapmışlardır. Bugün de durum hâlâ böyledir; gerçi 19. yüzyıl Alman realist edebiyatı, özellikle de Keller ve Raabe üzerine yaptığı bir-iki incelemede eski yeteneğinden izler görmek mümkün. Kuşkusuz, *Aklın Yıkımı* [1952], Lukács'ın kendi aklının yıkımını en açık biçimde gösteren kitap olmuştur. Resmî ruhsatlı diyalektikçimiz, bu kitapta, diyalektikten zerre nasiplenmemiş bir tarzda, modern felsefedeki irrasyonalist akımları bir kalemde gericilik ve faşizm saflarına gönderir. Bu ekollerin, akademik idealizmin tersine, düşüncede ve hayatta bizzat kendisinin yılmadan karşı çıktığı şeyleşmeye savaş açtıkları gerçeğini rahatlıkla göz ardı eder. Onun nezdinde Nietzsche ile Freud birer faşistten ibarettir; hatta Nietzsche'den, Wilhelm dönemindeki bir okul müfettişinin buyurgan edasıyla, "ortalamanın üstünde yeteneğe sahip" bir adam diye bahsetmeyi içine sindirebilir. Sözümona köklü bir toplum eleştirisi görüntüsü altında, vaktiyle kendi toplum eleştirisinde saldırdığı konformizmin en bayat klişelerini ısıtıp yeniden sunar.

1958'de Claassen Verlag'ın Batı'da yayınladığı *Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı*[3] başlıklı kitabına gelince, bu kitapta 75 yaşındaki yazarımızın tavrındaki bir değişimin izlerini görmek mümkün. Bu değişim herhalde Nagy hükümetindeki etkin rolünden ötürü dahil olduğu çatışmayla ilgili. Lukács burada sadece Stalin döneminde işlenen suçlardan bahsetmekle kalmıyor, "yazma özgürlüğü ilkesine genel bağlılığı" savunmaya kadar vardırıyor işi – daha önce düşünülmesi bile imkânsız bir ifade bu. Onca yıl muarızı olan Brecht'te, ölümünün ardından kimi olumlu yanlar olduğunu keşfediyor ve Doğu Alman yöneticilerin muhtemelen kültür-bolşevisti bir rezillik sayacağı *Ölü Askerin Türküsü [Destanı]* şiirini deha ürünü nitelemesiyle göklere çıkarıyor. Brecht gibi o da, yıllar boyu aparatçiklerce anlaşılmaz ya da şaibeli bulunan her ürünü ve her türlü kendiliğinden dürtüyü zaptedip, döküntü vasfından bir kademe yukarı çıkabilmiş eserlere alan açmakta kullanılmış sosyalist realizm kavramını genişletmek istiyor. Daha baştan kendi acizliğinin bilinciyle felç olduğunu açık eden ihtiyatlı ve göstermelik bir muhalefete kalkışıyor. İhtiyatı da öyle basit bir taktikten ibaret değil. Lukács'ın kişisel namusuna diyecek sözümüz yok. Ama uğrunda aklını feda ettiği kavramsal yapı o kadar dar ki, özgürce nefes alıp vermek isteyen her şeyi ânında boğuyor; *sacrifizio dell'intelletto* [aklın imana feda edilmesi], aklı sağ salim bırakmıyor. Bu durum, Lukács'ın eski yazıları karşısında gizleme gereği duymadığı nostalji duygusu üzerine bir melankoli gölgesi düşürüyor. *Roman Kuramı*'nda geçen "anlamın hayata içkinliği" [*Lebensimmanenz des Sinnes*] mefhumu burada yine karşımıza çıkıyor, ama bu sefer, sos-

3 İngilizce baskısı *The Meaning of Contemporary Realism* (Londra: Merlin Press, 1962). Sayfa numaraları bu baskıya uyarlandı, ancak çeviri yer yer değiştirildi – e.n. [Kitabın özgün başlığı *Wider den missverstandenen Realismus*. Türkçeye Cevat Çapan tarafından, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* başlığıyla çevrildi; metindeki alıntılarda bu çeviri kullanılmadı – ç.n.]

yalizmi inşa etmekte olan bir toplumda hayatın gerçekten de anlamla dolu olduğu şiarına indirgenmiş durumda – halk cumhuriyetlerinde hayata pembe gözlüklerle bakması beklenen sanata biçilen iyimser tavra makul bir felsefi kılıf takmak için çok elverişli bir dogma bu. Kitap parfe ya da krema gibi – şu "çözülme"[4] ile, tekrarlanan donma arası bir şey.

İndirgemeci bir tutum sergileyen; buyurgan bir tavırla eleştirel realizm veya sosyalist realizm gibi bol keseden yafta dağıtan Lukács, aksi yöndeki bütün güven verici iddialarına rağmen hâlâ bir Kültür Komiseri gibi davranıyor. Hegel'in, Kant estetiğindeki formalizme yönelik eleştirisini almış, modern sanatın üslup, form ve teknik üzerindeki vurguyu fena halde abarttığı gibi basit bir iddiaya indirgemiş (özellikle bkz. s. 19) – halbuki Lukács'ın da gayet iyi bildiği üzere, bunlar sanattaki bilgiyi biliminkinden ayıran özelliklerdir, ve formlarını önemsemeyen eserler sanat olma vasıflarını da yok ederler. Lukács'ın formalizm zannettiği, aslında bir eserdeki öğelerin onlara uygun yasalara göre yapılandırılması demek, ki bu da kendisinin yana yakıla aradığı "içkin anlam"la alakalı – Lukács'ın, imkânsız olduğunu söylediği halde nesnel açıdan savunur konuma düştüğü bir şeye, yani esere keyfî biçimde dışardan anlam yüklemeye karşıt bir tutum bu. Modern sanatın estetik muhtevasını belirlemede biçimsel öğelerin nesnel işlevini görmek varken, Lukács bunları kasten yanlış yorumluyor ve abartılı bir öznelciliğin eklediği keyfî unsurlar olduklarını savunuyor. İşin aslı, Lukács'ın modern sanatta göremediği ve doğru "bakış açısına" yerleştirildiğinde eserin konusunda bulunacağını söylediği nesnelliğe, konuyu çözündürüp gerçek anlamda bir bakış açısı yaratacak şekilde yeniden düzenleyen yöntem ve teknikler aracılığıyla ulaşılır – gelin görün ki bunlar Lukács'ın ortadan kaldırmak istediği yöntem

4 Stalin sonrası yumuşama kastediliyor – ç.n.

ve tekniklerin ta kendileri. Bir sanat eserinin somut anlamının, "nesnel gerçekliğin yansıması"yla (s. 101) –inatla bağlı kaldığı vülger-materyalist bir slogan bu da– hakikaten bir ve aynı şey olup olmadığı yönündeki felsefi soruyu hiç gündeme getirmiyor bile.

Her durumda, Lukács, eski yazılarıyla kurulmasına bizzat katkıda bulunduğu sorumlu eleştiri normlarını kendi metinlerinde hiçe sayıyor. Sakallı Danışma Meclisi üyeleri bile sanatın ruhuna bu kadar aykırı lakırdılar etmezdi. Lukács, sözünün kesilmeyeceğinden emin, daldan dala atlayarak lafı uzattıkça uzatan, sanatla gerçek bir ilişkiye imkân veren yegâne tepkileri estetist, formalist, dekadan diye yerden yere vurarak savuşturan, dogmatik bir profesör edasıyla konuşuyor. Hegel'in "somut" kavramını –özellikle edebiyatı ampirik gerçekliğin taklidiyle sınırlama derdinde olduğu zamanlarda– hâlâ el üstünde tutsa da, kendi öne sürdüğü savlar büyük ölçüde soyut kalıyor. Yazdığı metin, belirli bir eserin ve içerdiği örtük problemlerin ele alınışının gerektirdiği disipline uymuyor. Lukács onun yerine emirler yağdırıyor. Genel konularda takındığı kılı kırk yaran tutum, sıra ayrıntılara geldiğinde, aynı ölçüde bir baştan savmacılığa yerini bırakıyor. Yer yer malumu ilam etmekten geri kalmayıp, "konuşma ile yazma birbirinden çok farklı faaliyetlerdir" türünden yavan sözler sarf edebiliyor; aslen ticaret ve spor dünyasında kullanılan "üstün performans" [*Spitzenleistung*] ifadesini tekrar tekrar kullanıyor (s. 11); soyut ile somut arasındaki ayrımın silinmesinin potansiyel olarak "korkunç" [*verheerend*] olduğunu söylüyor, "Giotto'dan sonra, daha eski bir döneme ait alegorileştirme eğilimi karşısında yeni bir dünyeviliğin galebe çaldığını" hatırlatıyor (s. 40). Lukács'ın sözlüğünde dekadanlar olarak boy gösteren bizler, forma ve üsluba aşırı önem atfediyor olabiliriz, ama hiç olmazsa bu tutum bizi "Giotto'dan sonra" türü lakırdılar et-

mekten, veya Kafka'yı "muhteşem bir gözlemci" (s. 45) olduğu gerekçesiyle övecek kadar kendimizi kaybetmekten alıkoydu. Keza modernistlerin, "biraraya geldiklerinde insanın iç dünyasına biçim veren sayısız duygular dizisi" hakkında kelam ettiği de pek görülmedi. Olimpiyatlar'daki gibi hızla birbirini izleyen bu 'üstün performansları' görünce, insan şunu sormadan edemiyor: Bu kadar lakayt bir tutumla yaklaştığı edebiyat uğraşı hakkında, böylesine bariz bir cehaletle yazabilen bir adamın, edebiyatla ilgili konularda herhangi bir fikir beyan etme hakkı olabilir mi? Fakat, vaktiyle iyi yazı yazabilen Lukács'ın kâh bilgiçlik kâh sorumsuzluk arasında gidip gelen bu üslubunda, belli bir kasıt, kötü yazmaya ahdetmiş amansız bir azim olduğunu seziyor insan; kendi payına böyle bir fedakârlıkta bulunursa, başka türlü davranıp eseri için büyük özen gösterenlerin beş para etmediğinin kanıtlanacağına inanıyor belli ki. Yeri gelmişken, üsluba önem vermemek, neredeyse her durumda, içeriğe dogmatik bir katılıkla yaklaşmanın belirtisidir. Tarafsız olduğuna inanan bir üslupta alttan alta var olan sahte tevazu, kendi üzerine düşünmekten kaçındığı müddetçe, diyalektik süreci hem nesnel hem de öznel değerinden soyundurmuş olduğu gerçeğini gizlemekten öte bir işe yaramaz. Lafta diyalektiğe bağlı kalınır, ama bu tür bir düşünür her şeye zaten baştan karar vermiştir. Yazma süreci diyalektikten yoksun olur.

Lukács'ın kuramı, özünde dogmatik. Modern edebiyatın tamamını, eleştirel ya da sosyalist realizm sınıfına sokabildiği örnekler hariç, bir kalemde siliyor ve onu, böyle bir hakaretin sadece Rusya'da değil birçok yerde baskı ve imha gibi korkunç sonuçlara yol açabileceğini bildiği halde, hiç vicdan azabı duymadan dekadans denen yüz karasıyla damgalıyor. "Dekadans" terimi muhafazakârlık jargonuna ait. Lukács'ın –ve üstlerinin– bu terimi kullanmaktaki amacı, gerçekte toplumla hiç bağdaşmayan bir doktrinin otoritesinden ya-

rarlanıp onu toplum için kullanmak. Dekadans fikri, genelde pozitif muadili –yani bütün canlılığı ve bereketiyle doğa imgesi– olmadan kullanılamaz. Böylece doğaya ait kategoriler, gayri meşru biçimde toplum dolayımlarına aktarılmış olur, ki Marx ve Engels'in ideoloji eleştirileri de aslen bu hatayı hedef almıştır. Feuerbach'ın sağlıklı bedensel varoluşla ilgili doktrininin yansımaları bile, Marx ve Engels'in metinlerine sosyal Darwinizm terminolojisinin sızmasına yol açacak kadar etkili olmamıştır. 1857-58 gibi geç bir tarihte bile, *Kapital*'in yazım aşamasında olduğu bir zamanda, *Grundrisse*'nin ilk taslağında şu ifadelere rastlarız:

> O halde, bu hareketin tamamı ne ölçüde bir toplumsal süreç görünümü arz ediyorsa, ve tek tek uğrakları ne ölçüde bireylerin bilinçli iradesinden ve tikel amaçlarından doğuyorsa, sürecin bütünlüğü de, o ölçüde kendiliğinden, doğal bir nesnel karşılıklı ilişki gibi görünür; sürecin bütünlüğünün, bilinçli bireylerin birbirleri üzerindeki etkilerinden doğduğu doğrudur, ama onların bilincinde bulunmadığı gibi, bir bütün olarak onlarda içerilmiş de değildir. Birbirleriyle aralarındaki ihtilaflar, bireylerin üzerinde bulunan *yabancı* bir toplumsal güç üretir; etkileşimleri, onlardan bağımsız bir süreç ve güç olarak ortaya çıkar. [...] Bireylerin birbirleriyle aralarındaki, özerk hale gelmiş bireyler üstü bir güç olan toplumsal ilişkiler, ister doğal bir kuvvet, ister rastlantı veya başka bir şey olarak düşünülsün, hareket noktasının özgür toplumsal birey olmadığı gerçeğinin zorunlu sonucudur.[5]

Marx'ın eleştirisi, doğallık görüntüsünün toplumsallığa inatla direndiği, ve dekandans karşısındaki infialin kökeni olan o son derece hassas alanda –yani cinsellik alanında– bi-

5 Karl Marx, *Grundrisse*, çev. Martin Nicolaus (Hannondsworth 1973) s. 196-197 – e.n.

le hızını kesmez. C.F. Daumer'in *Yeni Çağın Dini* kitabı üzerine yazdığı daha erken tarihli bir değerlendirmede, Daumer'in şu satırlarını alıntılayarak teşhir ediyor Marx: "Doğa ve kadınlık, insanlığın ve erkekliğin aksine, gerçek anlamda İlahidir [...] İnsanın doğaya, erkeğin kadına aşkı, alçak gönüllülüğün ve diğerkâmlığın en âlâsı, en hasıdır; olabilecek en büyük –hatta tek– erdem ve dindarlıktır." Ardından bu cümleleri şöyle yorumluyor:

> İşte, bu spekülatif dinsellik sözcüsünün yüzeyselliğinin ve cehaletinin nasıl bariz bir korkaklığa dönüştüğünü bu satırlarda görüyoruz. Herr Daumer, kendisine fazla yaklaşıp rahatını kaçıracak tarihsel trajedilerden uzaklaşarak, sözümona doğada –yani miskin bir kırsallıkta– huzur bulmaya çalışıyor; kendi kadınsı teslimiyetini örtmek için de kadınlık kültünü telkin ediyor.[6]

İnsanlar ne zaman dekadansa hiddetle saldırsalar, aynı kaçış tekrarlanır. Lukács, toplumsal adaletsizliğin, ortadan kaldırıldığı resmen ilan edilmesine rağmen devam ettiği koşullar yüzünden bu kaçışa zorlanıyor. Sorumluluk, insanların sorumlu olduğu koşullardan, doğaya veya doğanın karşıtı olduğu düşünülen bir dekadansa kaydırılıyor. Lukács tabii ki Marksist teori ile resmî Marksizm arasındaki çelişkiyi sihirli bir değnekle ortadan kaldırmak için, hastalıklı ve sağlıklı sanat fikirlerini eğip bükerek toplumsal kavramlar haline getirmeye çalışıyor:

> Tarihin akışı içinde insanlar arasındaki ilişkiler değişir, buna bağlı olarak o ilişkilere yüklenen düşünsel ve duygusal değerler de değişir. Fakat bunun bilincine varmak, rölativizmi benimsemek anlamına gelmez. Belirli bir zamanda

6 Karl Marx, "Review of C. F. Daumer's The Religion of the New Age", *Neue Rheinische Zeitung* içinde (Hamburg 1850) – e.n.

> belli bir insani ilişki ilerici olabilirken, bir diğeri gerici olabilir. Dolayısıyla, toplumsal sağlık kavramından yararlanabilir, bu kavramı gerçek anlamda büyük sanatın temeli haline getirebiliriz; zira toplumsal açıdan sağlıklı olan, insanlığın tarihsel bilincinin ayrılmaz bir parçası olur.[7]

Bu çabanın beyhudeliği ortada. Tarihsel problemlerle ilgili herhangi bir tartışmada, "hasta" ve "sağlıklı" terimlerini hiç kullanmamak en iyisi. İlericilik veya gericiliğin temsil ettiği boyutla bu terimlerin hiçbir bağı yok; sırf demagojik etkilerinden ötürü bu tartışmaya çekiliyorlar. Dahası, hasta/sağlıklı karşıtlığı, burjuvazinin yükselişi ve çöküşü kadar diyalektikten yoksun bir karşıtlık, zira normlarını, kendi gelişimine ayak uydurmaktan aciz bir burjuva bilincinden devşiriyor.

Lukács'ın, dekadans ve avangardizm kavramlarını gündeme getirirken –ki bu ikisi onun gözünde aynı şeyi ifade ediyor– beş benzemez konuyu ve ismi aynı torbaya sokması üzerinde uzun uzadıya durmaya gerek görmüyorum: Sadece Proust, Kafka, Joyce ve Beckett'ı değil, Benn, Jünger, hatta belki Heidegger'i, teori alanından Benjamin ile beni de aynı kefeye koyuyor Lukács. Bugünlerde çok gözde olan bir taktik var: Eleştiri konusu edilen bir şeyin, gerçekte var olmadığını, aslında birbiriyle bağdaşmayan farklı şeylerin söz konusu olduğunu öne sürmek; bu ucuz taktik, eleştirinin etkisini azaltmak ve hasmane argümanı "bu benim için geçerli değil" diyerek bertaraf etmek için kullanılıyor. Dolayısıyla, aşırı basitleştirmeye karşı çıkışımla bilfiil aşırı basitleştirme hatasına düşmemek için, Lukács'ın argümanındaki ana çizgiye bağlı kalacak, eleştirisinde hedef aldıkları arasında bizzat kendisinin yaptığından daha fazla ayrıma gitmeyeceğim – tabii meseleyi fazlasıyla gülünç hale getirdiği örnekler hariç.

7 Georg Lukács, "Healthy Art, or Sick", *G.L. zum 70. Geburtstag* içinde (Berlin 1955) s. 243 – e.n.

Lukács, modern sanat –yani, bön bir gerçekçilikle işleyen sıradan zihinleri şok eden her türlü edebiyat– hakkındaki naif Sovyet hükmüne felsefi bir vicdan rahatlığı kazandırıp bu hükmü güçlendirmeye çalışıyor; ama bunu, hepsi de köken itibariyle Hegel'e dayanan, son derece sınırlı araçlarla yapmaya kalkışıyor. En başta, avangard edebiyatın gerçeklikten saptığı iddiasını öne sürmek için, "soyut" ve "gerçek" olanaklılık ayrımını konuya sokuveriyor:

> Bu iki kategorinin, ikisi arasındaki yakınlıkların, farkların ve karşıtlığın kökleri hayatın kendisinde yatar. Soyut –yani öznel– olarak bakıldığında olanaklılık daima gerçek hayattan daha zengindir. İnsan zihninin önünde sayısız olasılık açık görünür, ama bunların son derece önemsiz bir yüzdesi gerçekleştirilebilir. Modern öznelcilik, görünürdeki bu bollukta insan toprağının gerçek bereketini sezerek, hayranlık ve sevgi dolu bir melankoliyle onu seyre dalar. Gelgelelim, gerçeklik bu olasılıkları gerçekleştirmeyi reddettiğinde, bu duyguların yerini, aynı ölçüde melankolik bir nefret alır (s. 21-22).

Önemsiz yüzdesine rağmen, bu hususu yabana atmak olmaz. Örneğin Brecht, faşizmin özünü bir nevi suç çetesi üzerinden ortaya çıkarmaya çalışırken çocukça bir basitleştirmeye gitmiş, "önlenebilir" diktatör Arturo Ui'yi olabilecek en güçlü ekonomik kurumlar yerine hayalî ve uydurma bir Karnabahar Tröstü'nün başı yapmış, gerçekçilikten uzak olan bu buluş da oyuna faydadan çok zarar getirmiştir. Faşizmi, toplum hayatında gerçek yeri olmayan, dolayısıyla istendiği takdirde "önlenebilecek" bir suçlular çetesinin marifeti gibi düşünmekle, onu dehşetinden arındırıp toplumsal önemini azaltmış olursunuz. Bu durum, karikatürü de hükümsüz bırakır ve kendi çerçevesi içinde bile budalaca görünmesine yol açar: Küçük suçlunun despotluğa yükselişi,

bizzat oyunun akışı içinde inanılırlığını yitirir. Ele aldığı konunun hakkını veremeyen hiciv, tattan yoksun olur.

Fakat, gerçek hayata sadık kalma şartı, yalnızca bir yazarın kendi gerçeklik deneyimiyle ve kurgusunu meydana getirdiği dağınık motif parçalarıyla ilgili olabilir; demek ki Brecht örneğinde sadakat şartı, politika ile ekonomi arasındaki fiilî bağlara dair bilgisine, ve başta ortaya konan toplumsal olguların doğruluğuna ilişkin olabilir, bu olguların eserin akışı içinde ne tür bir dönüşüm geçirdiği konu dışıdır. Proust, pragmatik sadakat ile –Lukács'ın çerçevesinde– gerçekçilikten uzak tarzın nasıl birleştiğini gösteren en çarpıcı örnektir; zira onun eserinde, ayrıntılar üzerinde had safhada "realist" bir gözlem ile, gayri ihtiyari hatırlama ilkesine dayanan bir estetik form arasındaki en sıkı birliği görürüz. Bu birlik bir nebze de olsa gevşerse; "somut olanaklılık", nesneyi tamamen kopuk biçimde dışardan gözlemleyen, tefekkürden uzak bir genel realizm olarak yorumlanırsa; bu arada konunun karşı-tezi olan herhangi bir sanatsal öğeye sadece bir "bakış açısı" olarak izin verilirse, yani daha eserin merkezine, özündeki gerçekliğe erişemeden bir anlamı ortaya çıkaran bir şey muamelesi edilirse, bunun sonucu, estetik geriliği tarihsel yanlışlığının işareti olan bir gelenekçilik uğruna Hegel'in ayrımının istismar edilmesi olur.

Gelgelelim, Lukács'ın asıl saldırısı, "ontolojizm" suçlamasına dayanıyor; bu eleştirinin altını doldurabilse, avangard edebiyatın tamamını Heidegger'in arkaik varoluşsal kavramlarına yamayacak. Tabii kendisi de, modaya uyarak, "İnsan nedir?" sorusunu gündeme getirmek gerektiğinin altını çiziyor (s. 19), ve sorunun bizi nereye götüreceğinden çekinmemeyi salık veriyor. Fakat, soruda hiç olmazsa küçük bir değişiklik yaparak, Aristoteles'in insanı bir toplumsal hayvan olarak tarif ettiği meşhur tanıma geri dönüyor. Buradan hareketle, zaten kimsenin karşı çıkmayacağı bir önermeye va-

rıyor: Büyük edebiyat eserlerindeki karakterlerin "insani anlamı, özgül bireysel ve tipik niteliği [...], duyumsal, sanatsal gerçeklikleri, yaratılmış oldukları bağlamdan ayrılamaz" (aynı sayfa). "Bunun karşıtı," diye devam ediyor, "önde gelen modernist yazarların eserlerindeki insan imgesine hâkim olan ontolojik bakıştır. Kısaca söylemek gerekirse: Onların gözünde 'insan', hep var olmuş, özünde yalnız, toplumdışı ve –ontolojik açıdan– başka insanlarla ilişkiye girmekten aciz birey demektir" (aynı sayfa). Bunu desteklemek için, Thomas Wolfe'un aptalca bir sözünü aktarıyor, ama yalnızlığın insan varoluşunun kaçınılmaz bir olgusu olduğunu söyleyen bu alıntının Wolfe'un eserlerini tanımlayıcı bir yanı yok elbette. Ne var ki, düşüncelerini tamamıyla tarih çerçevesinde kurma iddiasında olan biri olarak Lukács'ın, bireyci bir toplumda yalnızlığın toplumsal olarak dolayımlanmış olduğunu, bu nedenle de önemli bir tarihsel içeriği haiz olduğunu herkesten iyi bilmesi gerekirdi.

Dekadans, formalizm, estetizm gibi kategorilerin hepsi Baudelaire'e uzanır; Baudelaire de, insanın değişmez özüyle, yalnızlığıyla veya fırlatılmışlığıyla [*Geworfenheit*][8] filan ilgilenmez, onun derdi modernliğin özüdür. Onun şiirinde "öz", soyut bir kendinde şey değil, toplumsal bir fenomendir. Baudelaire'in eserlerinde nesnel açıdan egemen olan fikir, yazdığı dizelerde yeniyi, tarihsel ilerlemenin ürünlerini canlandırması gerektiği fikriydi. Baudelaire'in eserlerinde, Benjamin'in ifadesini kullanmak gerekirse, arkaik değil "diyalektik" bir imge görürüz. *Paris Tabloları* böyledir. Joyce'ta bile, Lukács'ın ona yamamak istediği zamandışı insan imgesini değil, tarihin ürünü olarak insanı buluruz. Bütün o İrlanda folkloruna rağmen Joyce, tasvir ettiği dünyanın öte-

8 Lukács, Adorno'nun burada eleştirdiği kitabında, modernizmin insana bakışını özetlemek üzere Heidegger'in "varlığa fırlatılmışlık" (*Geworfenheit ins Dasein*) kavramına değiniyordu (Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, çev. John ve Necke Mander [Londra: Merlin Press, 1969] s. 20) – ç.n.

sinde hayalî bir mitoloji kurgulamaz, bugünkü Lukács'ın hor gördüğü üsluplaştırma tekniği aracılığıyla o dünyayı mitolojikleştirerek, özünü veya özündeki dehşeti göstermeye uğraşır. Tarihsel uğraklar, içleri boşaltılıp bir tür zamandışılığa mı dönüştürülmüş, yoksa özlü biçimde ortaya konmuşlar mı – insanın avangard edebiyatın başarısını neredeyse buna bakarak ölçesi geliyor.

Lukács herhalde "imge" ve "öz" gibi terimlerin estetikte kullanılmasına idealistçe diyerek itiraz ederdi. Fakat bu terimlerin sanat alanındaki kullanımı, felsefedeki öz kavramlarından, veya Platoncu ideaların elden geçirilmiş versiyonları başta olmak üzere ilk imgelerden tamamen farklıdır. Lukács'ın tutumunun en temel zaafı, herhalde, bu ayrımı koruyamaması; bu da onu, bilincin gerçek dünyayla ilişkisini ifade eden kategorileri, sanki ikisi arasında hiç fark yokmuş gibi sanat alanına aktarmaya sevk ediyor. Sanat gerçek dünyada var olur ve bu dünyada bir işleve sahiptir, ikisi arasında çok sayıda dolayımlayıcı bağ bulunur. Yine de sanat, sanat olmaklığıyla, mevcudun anti-tezi olmaya devam eder. Felsefede bu durum, "estetik görünüş/yanılsama [*Schein*]"[9] terimiyle ifade edilir. Lukács bile, sanat eserlerinin içeriğinin, toplumsal gerçeklikle aynı anlamda gerçek olmadığı olgusundan kaçmanın imkânsız olduğunu teslim edecektir. Bu ayrım kaybolursa, estetiğe gerçek bir temel kazandırmaya yönelik tüm çabalar da başarısızlığa mahkûm olur. Fakat sanatın yanılsamaya dayalı olması, yani içine doğduğu dolaysız gerçeklikten kendini nitel anlamda ayırıp büyü biçimini alması, ne sanatın ideolojik açıdan itibarını yitirmesine işaret eder, ne de sanatı, sanki kendisinin de dolayımsızca gerçek olduğunu iddia etmeksizin salt dünya-

9 Almanca'da *Schein* kelimesi, görünüş, suret, benzerlik, yanılsama gibi anlamların tümünü kapsıyor. İngilizce çevirilerin birinde *appearance*, diğerinde *semblance* kelimesiyle karşılanmış – ç.n.

yı yeniden üretiyormuş gibi, dışardan dayatılmış bir göstergeler sistemine dönüştürür. Böylesine indirgeyici bir görüş, diyalektiğin gülünç bir taklidi olmaktan öteye gitmez.

Bundan da önemlisi, sanat ile ampirik gerçeklik arasındaki farkın, sanatın en derin özüne temas etmesidir. Özler, "imgeler" sunuyor olması sanatın payına idealistçe bir suç değildir; pek çok sanatçının idealist bir felsefeye meyletmesi de eserlerinin içeriği hakkında hiçbir fikir vermez. İşin aslı şu ki, sanatın, kendi doğasına aykırı davranıp varoluşu salt kopyalamakla yetindiği durumlar hariç, var olan karşısında yapması gereken, onun özü ve imgesi olmaktır. Estetiği oluşturan tek şey budur; sanat, dolayımsız gerçekliğe bakarak değil, ancak bu yolla bilgi haline gelebilir, yani salt sınıflandırıcı bir nizam adına kendi özünü saklayıp özün ne ifade ettiğini gizleyen bir gerçekliğin hakkını ancak bu şekilde verebilir. Sanat ile gerçeklik, ancak sanat kendi biçimsel yasalarını billurlaştırdığında birbirine yaklaşır, nesneleri olduğu gibi, edilgin biçimde kabul ettiğinde değil. Sanatta bilgi durmadan estetik dolayımdan geçer. Tekbencilikle itham edilen örnekler bile –ki tekbencilik Lukács için bireyin yanılsamadan ibaret bir dolayımsızlığa geri dönmesini ifade eder– bazı yanlış bilgi kuramlarında olduğu gibi nesnenin inkârına işaret etmez. Nesne, yabancılaşmış dünyaya teslim olup şeyleşme halinde kalmak yerine, bir imge formunda, öznenin içine yedirilir. Bir imge halinde ahenge kavuşturulmuş, yani kendiliğinden biçimde öznede özümsenmiş nesne ile, dış dünyada ahenge ulaşmamış gerçek nesne arasındaki çelişki, sanat eserine, gerçekliği eleştirmesini sağlayacak bir hareket noktası verir. Sanat, gerçek dünyaya dair negatif bilgidir. Bugünlerde yaygın olan felsefi bir deyişteki gibi, biz de varoluşa karşı "estetik mesafe"den bahsedebiliriz: Sanat eseri, gerek sanat eseri gerek doğru bilinç olma niteliğini, ancak bu mesafe sayesinde, onun varlığını yadsımamasıyla ka-

zanır. Bunu göz ardı eden bir sanat kuramı, hem dar görüşlü hem de ideolojik olacaktır.

Lukács, Schopenhauer'in izinden gidip, tekbencilik ilkesinin "tam bir tutarlılıkla ancak en soyut felsefelerde" var olabileceğini, "onda da ancak bir doz sofizmle" uygulanabilir olabileceğini söylemekle yetiniyor (s. 21). Ama argümanı kendi kendini çürütüyor: Madem tekbencilik tutarlılıkla sürdürülebilir değil, madem –fenomenolojideki terimiyle– başta "paranteze aldığı" şeyi kendi içinde yeniden üretiyor, o zaman tekbenciliğin bir üslup ilkesi olmasından korkmamıza gerek yoktur. O zaman, nesnel açıdan bakıldığında, avangard yazarlar eserlerinde Lukács'ın onlara atfettiği tutumun ötesine geçmişler demektir. Proust öznenin birliğini, öznenin kendi içgözlemi yoluyla parçalar: Öznenin zihni sonunda, üzerinde nesnel gerçekliklerin görünür kılındığı bir sahneye dönüşür. Proust'un bireyci eseri, Lukács'ın onu küçümsemesine gerekçe olan şeyin tam karşıtı haline gelir: bireycilik karşıtı olur. Modern sanatta Lukács'ı öfkeden kudurtan o dünyasızlık [*Weltlosigkeit*], o iç monolog, boşlukta salınan bir öznelliğin hem hakikati hem de yanılsamasıdır; hakikatidir, çünkü dünyanın geneline damgasını vuran parçalanmışlıkta insana hâkim olan yabancılaşma, onu kendi kendisinin gölgesi haline getirir – bu noktada kuşkusuz Lukács'a katılabiliriz. Ancak, boşlukta salınan özne, nesnel açıdan, toplumsal bütünlük bireyden önce geldiği ölçüde bir yanılsamadır da – kendini yabancılaşmayla ve toplumdaki çelişkilerle yaratan ve yeniden üreten bir bütünlüktür bu. Avangard edebiyatın büyük eserleri, hem bireyin kırılganlığını bir bağlama yerleştirerek hem de o bireydeki bütünlüğü yakalayarak bu öznellik yanılsamasını paramparça eder – o bütünlük ki, birey onun sadece bir unsurudur ve ona dair bilgiden mahrum olmak zorundadır. Lukács; Kafka ve Musil'de Habsburg monarşisinin, veya Joyce'ta Dublin'in –de-

yim yerindeyse gayrimeşru biçimde– "olay akışına fon sağlayan bir ortam" (s. 21) gibi hissedildiği, bu ortamın tasvirinin tali kaldığı görüşünde. Fakat tezini savunmak için böyle bir argüman öne sürmekle, içerdiği bütün negatif olanaklılıklarla son derece bereketli, çok esaslı bir şeyi, basit bir süs konumuna indirgiyor. Her halükârda ortam kavramı Kafka için hiç uygun değil. Kafka'nın tarihsel özü yakalamayı hedefleyen nesnelci yönelimiyle aşmış bulunduğu bir empresyonizme uzanıyor bu kavram. Her türlü somut tarihsel unsurun görünürde saf dışı bırakıldığı, sadece ilkel durumlara ve davranış biçimlerine yer verilen Beckett eserlerinde bile –belki en çok da onda– tarihdışı görünüş, gerici felsefelerin putlaştırdığı mutlak Varlık'ın tahrik edici karşıtıdır. Beckett'ın eserlerini ani biçimde başlatan o primitivizm, bir geriye gidişin son evresini temsil eder; özellikle, tüm yeryüzünü sarsacak bir felaketin –sanki apaçık olanın uzak diyarından kopup gelirmişçesine– baştan şart koşulduğu *Oyun Sonu*'nda barizdir bu. Beckett'ın ilk insanları son insanlardır. Onun eserlerinde keşfettiğimiz temalardan biri, Horkheimer'le *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ele aldığımız bir şeydi: Her yönüyle kültür endüstrisinin pençesine düşmüş bir toplum, amfibilere özgü bütün tepkileri sergiler. Bir sanat eserinin somut içeriği, anlamsız bir dünyanın alacakaranlığını tasvir eden o açık ama sözsüz zıtlaşmada var olabilir; ve pozitif biçimde öne sürülür sürülmez, dolaylı biçimde, bir "bakış açısı" üzerinden de olsa varlığı savunulur savunulmaz, yeniden yok olabilir – Tolstoy'un *Anna Karenina*'dan sonraki eserlerinde gördüğümüz, doğru yaşam ile yanlış yaşam arasındaki didaktik karşıtlıkta olduğu gibi.

Lukács'ın pek sevdiği "anlamın içkinliği" fikri de, bizzat kendi teorisinin yıkmaya giriştiği bir şeye, mevcuda duyulan o şaibeli inanca işaret ediyor. Halbuki Beckett'ınki gibi anlayışlar nesnel biçimde zıtlaşmacıdır. Lukács bunları "hastalı-

ğın, sapkınlığın, deliliğin, 'insanlık durumu'nu gösteren tipler olarak benimsenmesi" (s. 32) diye tarif ederek çarpıtıyor – tıpkı, bir gösterimi, gösterdiği şeylerden sorumlu tutan sinema sansürcüsü gibi. Her şeyden önce, Lukács'ın Beckett'a Varlık kültünü, hatta Montherlant'da rastlanan o en kaba vitalizm biçimini mal etmesi (s. 32), gözünün önündekini görmekten aciz olduğunun kanıtı. Bu körlük, edebiyat tekniği konusundaki en temel savları kabul etmeyi inatla reddetmesinden kaynaklanıyor. Bunları hiç kaale almadan, sadece hikâye edilene bağlı kalıyor. Oysa edebiyatta konunun amacı, en iyi, tekniklerin kullanılmasıyla hayata geçirilebilir – bizzat Lukács'ın da bir hayli şüpheli "bakış açısı" kavramından beklediği budur. Şayet bir eserin edebi değerinin ölçütü, herkesin bulabileceği olay örgüleri olsaydı, Hegel gibi Lukács'ın da hakkıyla el üstünde tuttuğu Yunan tragedyalarından geriye ne kalırdı diye sorası geliyor insanın. Aynı şey geleneksel roman için de, hatta Lukács'ın "realist" roman kategorisine soktuğu Flaubert gibi yazarlar için de geçerli: Onlarda da kompozisyon ve üslup elzemdir.

Gerçekliğe sadakatin yüzeysel bir hikâyeleme düzeyine indiği günümüzde, tekniğin önemi muazzam artmıştır. Yazar, eserini biçimlendirerek, Lukács'ın onca hararetle tenkit ettiği keyfîliğin ve bireyselin üstesinden gelebilir. Lukács, kitabının son bölümünde ulaştığı doğru kavrayışı mantıki sonucuna vardırmayı başaramıyor: İnsan sırf sözümona daha nesnel bir bakış açısı benimsemeye karar vermekle keyfîlikten kurtulamaz. Teknik üretici güçlerin gelişiminin tarihteki kilit rolünü Lukács'ın da bildiğinden kuşkumuz yok. Elbette bunlar kültürel değil daha ziyade maddi üretimle ilgiliydi; yine de bu, sanatın tekniklerinin de kendi mantıklarına uygun olarak geliştiği gerçeğini değiştirmez. Peki Lukács bu gerçeği görmezden gelebilir mi? Sırf, soyut bir iddia ortaya atıp toplum değiştiğinde otomatik olarak bambaş-

ka estetik ölçütlerin yürürlüğe girdiğini savunmanın, üretici güçlerdeki teknik ilerlemeyi dışarda bırakmak ve sürecin iç mantığı gereği günü geçmiş olan formları yeniden meşrulaştırmak için yeterli olacağına inandırabilir mi kendini? Sosyalist realizmin diktası altına girerek, kendi karşı çıktığı –ki haklıdır bunda– doktrinden yegâne farkı çiğlikte çok daha ileri gitmesi olan bir değişmezlik doktrinini savunmuş olmuyor mu?

Lukács, sanatı bilime karşıt irrasyonel bir şey değil de, somut biçim almış bilgi olarak gören büyük felsefe geleneğine dahil sayıyor kendini. Buna diyecek sözümüz yok, ama yanlış bir bakışla avangard edebiyatı itham ettiği dolayımsızlık kültünün tuzağına bizzat düşmekten de geri kalmıyor: mevcudu olumlama yanılgısı. Sanat, gerçekliği fotoğrafik biçimde veya "belli bir bakış açısından" yansıtarak değil, gerçekliğin aldığı ampirik formla üzeri örtülmüş olanı gözler önüne sererek gerçekliğin bilgisini sunar, bu da sadece sanatın özerk konumu sayesinde mümkün olabilir. Lukács'ın Eliot veya Joyce gibi yazarlarda kıyasıya eleştirdiği, dünyanın bilinmez olduğu fikri bile, bilginin bir uğrağı olabilir: bir yanda ezici ve özümsenemeyen şeyler âlemi ile, öte yanda bu âlemi kavramaya çabalayan aciz insanın deneyimi arasındaki uçuruma dair bilginin.

Lukács, sanat ile bilimin diyalektik birliğini fazlasıyla basitleştirip, özdeşliğe indirgiyor – sanki sanat eserlerinin tek yaptığı, sonradan sosyal bilimlerin onaylayacağı kimi görüşleri öngörecek şekilde bakış açılarını devreye sokmakmış gibi. Halbuki sanatsal bilgi ile bilimsel bilgi arasındaki asıl fark, sanatta, ampirik olan hiçbir şeyin değişmeden kalmamasıdır; ampirik olgular ancak öznel niyetle tam anlamıyla iç içe geçtikleri zaman nesnel anlam kazanırlar. Lukács realizm ile natüralizm arasına çizgi çekmekle birlikte, şu noktayı gözden kaçırıyor: Bu ayrımın geçerliliğini koruması için,

realist edebiyat, tam da Lukács'ın realizmden sürülmesini isteyeceği öznel niyetlerle o senteze ulaşmak zorundadır. İşin aslı, Lukács'ın bir engizisyoncu tavrıyla mutlak bir standart haline getirdiği, realist ve "formalist" yaklaşımlar arasındaki o karşıtlığı korumanın hiçbir yolu yok. Bir taraftan bakıyorsunuz, Lukács'ın gerçeklikten uzak ve idealistçe diyerek aforoz ettiği form ilkeleri nesnel bir estetik işleve sahip; öte taraftansa, yere göğe koyamadığı ve roman sanatının paradigması saymaktan çekinmediği 19. yüzyıl başına ait romanlar, misal Dickens ve Balzac'ınkiler, hiç de öyle Lukács'ın arzu ettiği kadar realist değil. Marx ile Engels'in, zamanlarında pek moda olan kolay pazarlanabilir romantik edebiyata karşı açtıkları savaşta bu romanları realist saymış oldukları doğrudur. Fakat bugün her iki romancıda da romantik ve arkaik, burjuvazi öncesi unsurlar olduğunu görmekle kalmıyoruz, daha beteri, Balzac'ın *İnsanlık Komedisi*'nin, baştan sona, yabancılaşmış dünyanın –yani bireysel öznenin artık deneyimleyemediği bir gerçekliğin– hayalî bir canlandırması olduğunu da görüyoruz. Bu açıdan bakılınca, Balzac'ın romanı ile, Lukács'ın toptancı yargısının gazabına uğrayan avangard yazarlar arasında çok da büyük bir fark kalmıyor; tek fark, Balzac'ın kendi form anlayışına uygun olarak monologlarını gerçek hayatın çeşitliliği çerçevesinde düşünmüş olması, buna karşılık 20. yüzyılın büyük romancılarının kendi dünyalarının çeşitliliğini monolog içerisinde kısa ve öz biçimde toplamış olmalarıdır.

Bu durum, Lukács'ın yaklaşımını tamamen yerle bir ediyor. Kullandığı "bakış açısı" kavramı, kitabının son bölümünde bu kavramı boşuna ayırt etmeye çabaladığı dışardan dayatılmış o tarafgir unsurun, kendi ifadesiyle söylersek "ajitasyon"un düzeyine iniyor. Görüşleri sonunda bir açmaza varıyor. Estetik açıdan bakıldığında toplumsal hakikatin sadece özerk biçimde yaratılmış eserlerde hayat bulacağı id-

rakinden kaçamıyor Lukács. Gelgelelim, zamanımızın somut eserlerinde, egemen komünist doktrinin yasakladığı ve Lukács'ın da ne dün ne de bugün tahammül edebildiği şeylerin tümü, bu özerkliğe eşlik etmekte. Lukács, farklı bir toplumsal sistemde farklı bir konum kazanabilseler, yani kendi iç mantıklarının ötesindeki bir noktadan, dışardan haklılaştırılabilseler, miadı dolmuş, vasat estetik tekniklerin meşruiyet kazanabileceğini ümit ediyordu, ama bu ümidi safi itikattan ibaret. İleri bir bilinç halini temsil etme iddiasındaki sosyalist realist ürünlerin, aslında un ufak olmuş burjuva sanat formlarının tatsız artıklarını ısıtıp ısıtıp sunmaktan başka bir iş yapmadığı gerçeği, Lukács'ın yaptığı gibi geçiştirilemez, nesnel açıklama gerektiren bir olgudur. Sosyalist realizmin kökenleri, hiç de öyle komünist ilahiyatçıların inanmak istediği gibi, toplumsal açıdan sağlıklı ve selim bir dünyaya dayanmıyor; bu akım da aynı ölçüde geri bir bilincin ve toplumsal üretici güçlerin ürünüydü. Sosyalizmin burjuva toplumundan nitel anlamda koptuğu iddiasını, sadece, nicedir telaffuz bile edilemez olmuş o geriliği tahrif edip ilerici bir kisveye büründürmekte kullanıyorlar.

Lukács ontolojizm suçlamasına bireyciliği de ekliyor; Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da öne sürdüğü, insanın dünyaya fırlatılmış olduğu tezini örnek göstererek, bireyciliği düşünceye dayanmayan bir yalnızlığın görüş açısı olarak yorumluyor. Edebiyat eserinin, her türlü rastlantısallığıyla birlikte özneden çıktığı anlayışını eleştiriyor – tıpkı Hegel'in, sağlam bir akıl yürütmeyle, felsefenin bireyin duyusal kesinliklerine dayandığı anlayışını eleştirmiş olması gibi.[10] Fakat bu dolayımsızlık aslında kendi içinde dolayımlanmış olduğu için, sanat eserinde bütünlüklü bir form verildiğinde, Lukács'ın

10 *The Phenomenology of Mind*, çev. Baillie. Özellikle "Mutsuz Bilinç" üzerine olan bölümün sonuna bakınız (IV. Bölüm): "Self-Consciousness passing into Reason", bu bölüm 1. ve 2. bölümlerdeki hamleleri yineliyor – e.n.

eksik olduğunu düşündüğü unsurların tümünü kendi içinde barındıracaktır; öte yandan, şiirsel özne, nesnel dünya ile bilinç arasında yaşanması beklenen o uzlaşma adına, kendine en yakın olandan işe başlamak zorundadır. Lukács, bireycilik eleştirisini Dostoyevski'ye kadar uzatıyor. Ona sorarsanız, *Yeraltından Notlar* hikâyesi "modern burjuva insanının dekadan yalnızlığının ilk gerçek tasvirlerinden bir tanesi" (s. 62). Fakat dekadans ile yalnızlığın bu şekilde birleştirilmesinde, kökeni bizzat burjuva toplumunun ilkesinde yatan atomlaşma süreci, salt çöküşün bir tezahüründen ibaret hale gelir. Ayrıca, "dekadan" kelimesi bireylerdeki biyolojik çürümeye gönderme içeriyor: Yalnızlığın muhtemelen burjuva toplumunun kat kat öncesine uzanan kökleri olduğu gerçeğinin bir parodisi bu, zira sürü hayvanları da Borchardt'ın deyişiyle "yalnız bir topluluk" oluşturur; *zoon politikon*'un daha sonraki bir evrede geliştirilmesi gerekmiştir. Modern sanatın tamamının tarihsel öncülü olan ve ancak olduğu gibi kabul edildiği noktada aşılabilecek bir şey, Lukács'ta kaçınılması mümkün bir hata gibi, hatta bir burjuva kuruntusu gibi görünüyor. Ne var ki Lukács, Rus edebiyatının en son örneklerini ele almaya başlar başlamaz, varlığını öne sürmüş olduğu yapısal değişimin aslında hiç yaşanmadığını görüyor. Görüyor görmesine ya, yine de bundan, "dekadan yalnızlık" türü kavramları bir yana bırakması gerektiği dersini çıkarmıyor. Tenkit ettiği modernistlerin tavrı –veya, Lukács'ın daha eski terminolojisini kullanırsak, "aşkınsal durum"ları– ontolojik bir yalnızlık değil, koşullarını tarihin belirlediği bir yalnızlık tavrı. Günümüzde ontolojiyle ilgilenenlerin hepsi, İnsan'ı saf Varlık'a bağlarmış gibi görünen, ama aslında envai çeşit geçici hükme ezeli ebedilik görüntüsü kazandıran bağlara kafayı fazla takmış durumda. Bu noktada Lukács'la aralarında beklendiği kadar fikir ayrılığı olmazdı. Yalnızlığı *a priori* bir form olarak düşünmenin

yanılgı olduğu konusunda Lukács'a tamamen katılabiliriz; yalnızlık toplumsal bir sonuçtur, ve bu haliyle kendi üzerine eğilir eğilmez, kendini aşar. Fakat burası tam da estetiğin diyalektiğinin gerisin geri sekip Lukács'ı vurduğu nokta. Bireyin, toplu olarak belirlenmiş bir yalnızlığı, sırf kendi kararı ve iradesiyle aşması mümkün değildir. Lukács'ın standartlaşmış Sovyet romanındaki taraflı içeriğin defterini dürdüğü yerlerde bunu gayet belirgin biçimde görebiliyoruz. Kitabı okurken, özellikle de Kafka'yı konu alan heyecan dolu sayfalarda (bkz. s. 49 vd.), Lukács'ın dekadan diye kınadığı yazarlar karşısında, askerî marş sesini duyar duymaz heyecanlanıp aniden duran o meşhur binek atı gibi davrandığı izlenimine kapılmadan edemiyorsunuz. Bu yazarların tatlı sözlerine kendini kaptırıp koyvermemek için, Kierkegaard'dan beri (Lukács onu avangardların safına dahil ediyor), hatta daha geri gidersek Friedrich Schlegel[11] ve erken dönem romantikler yüzünden kopan fırtınadan beri salt ilginç olan sanat[12] karşısında oldum olası infiale kapılmış sansürcüler korosuna katılıyor Lukács da. Bu hükmün yeniden gözden geçirilmesi gerek. Bir görüşün veya bir sanat eserinin ilginç diye nitelenebilmesi, onun otomatik olarak sansasyon düşkünlüğüne veya kültür piyasasına indirgenebileceği anlamına gelmez – her ne kadar bunlar, hiç kuşkusuz, söz konusu kavramın yaygınlığına katkıda bulunmuş olsa da. İlginçlik hakikatin güvencesi değildir elbette, ama onun vazgeçilmez önkoşulu haline gelmiştir; malum güçlerin –yani metaların– ezici gücünün bize yutturmaya çalıştıkları şeylerin aksine, benim ilgimi çeken, özneyi ilgilendiren şeydir ilginç olan.

---

11 Schlegel'in 'müstehcen' romanı *Lucinde*'den söz ediliyor – e.n.

12 "İlginç" kavramı romantik dönemde geliştirildi; halkın, Kant'ın ifadesiyle "çıkarsız bir zevk" devşirdiği klasik güzelliğe karşı, modern sanat ve eleştirinin tanımlayıcı bir özelliği olarak görülüyordu – e.n.

Lukács'ın, Kafka'da kendisini çeken şeye övgüler düzerken bir yandan da onu eleştiri listesine alabilmesinin tek bir yolu olabilirdi: Tıpkı Ortaçağ skolastikleri gibi onun da, yerine göre kullanacağı iki ayrı doğruyu içeren gizli bir doktrini var:

> Bütün bunlar, tarihsel açıdan bakıldığında sosyalist realizmin üstünlüğünü gösteriyor (fakat bu üstünlüğün, sosyalist realizmin tek tek bütün eserlerini otomatik olarak başarılı kılmadığını ne kadar vurgulasak az). Bu üstünlüğün sebebi, sosyalist ideolojinin, sosyalist bakış açısının yazara sağladığı içgörüler: Bunlar sayesinde yazar, bir toplumsal varlık olarak insana ilişkin değerlendirmelerinde herhangi bir geleneksel ideolojininkine kıyasla çok daha kapsamlı ve derinlemesine bir bakışa sahip oluyor (s. 115).

Demek ki, sosyalist realizmin sanatsal niteliği ile sanatsal üstünlüğü iki ayrı şeymiş. Bir tarafta kendi başına muteber edebiyat var, öte tarafta Sovyet bağlamında muteber edebiyat; ve bu ikincisi, Dünya Tini'nin bir nevi "lütfu" sayesinde "doğru" oluyor. Böylesi bir çifte standart illeti, aklın birliğini bunca hararetle savunan bir düşünüre çok yakışıyor doğrusu. Fakat düşünürümüz yalnızlığın kaçınılmaz olduğunu savunuyorsa –nitekim, toplumun olumsuzluğunun, evrensel şeyleşmenin insanı böyle bir yazgıya götürdüğünü kendisi de inkâr etmiyor– ve aynı zamanda içindeki Hegelci, yalnızlığın nesnel açıdan yanılsama olduğunu fark etmesine neden oluyorsa, o zaman, yalnızlığın mantıki sonucuna götürüldüğünde tam tersine döneceği çıkarımına varmamak imkânsız: Yalnız bilinç, sanat eserlerinde tüm insanlığın ortak hakikati olarak kendini göstermek suretiyle, potansiyel açıdan kendini aşarak ortadan kaldırır. İşte, gerçek anlamda avangard olan edebiyat eserlerinde tam da bunu görürüz. Bu eserler, kendi biçimsel yasalarına tamamen monado-

lojik biçimde gömülerek kendilerini nesneleştirirler; bu biçimsel yasaların kökleri, estetik açıdan, o eserlerin toplumsal içeriğinde yatmaktadır. Kafka'nın, Joyce'un, Beckett'ın ve modern yazarların eserlerine gücünü veren budur. Çağın sesi onların monologlarında yankılanır: Dünyayı hikâye formunda tasvir eden eserlere kıyasla bizde çok daha fazla heyecan uyandırmaları da bundandır. Nesnelliğe geçişleri düşünme boyutunda kalıp eyleme dönüşemiyorsa, bunun kaynağında, aksi yöndeki bütün iddialara rağmen monadolojik koşulun hâlâ her yerde hüküm sürdüğü bir toplum yatmaktadır. Dahası, Lukács'ın klasizmi, sanat eserlerinden o düşünmenin ötesine geçmelerini beklemekten alıkoymalıydı kendisini. Sanatsal niteliği ileri sürmesi, modernist sanatçıların sağlam ve ilerici eserlerini tek kalemde, "burjuva, burjuva, burjuva" nakaratıyla silebilmesine yol açan pragmatik yaklaşımla hiç bağdaşmıyor.

Lukács, modern müziğin olgunlaşmasını konu alan ve Sedlmayr'ın çalışmasıyla[13] paradoksal bir koşutluk gösteren çalışmamdan alıntı yaparak, benim düşüncelerimi modern sanata ve bizzat kendi amaçlarıma karşı kanıt olarak kullanmaya çalışıyor. Bu kadarını da esirgeyemem kendisinden: "Sadece kendi kendini anlayamayan düşünceler doğrudur",[14] ve hiçbir yazar düşüncelerinin mülkiyeti üzerinde hak iddia edemez. Gelgelelim, bu hakları benden almak için Lukács'ınkinden daha iyi bir akıl yürütmeye ihtiyaç var. Sanatın *Angst*'la [kaygı] özdeş bir katıksız ifade anlayışına dayandığında hayatta kalamayacağı inancı, *Modern Müziğin Felsefesi* kitabımda bizzat bağlı kaldığım bir inanç-

13 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, modern sanat üzerine bir polemik yazısı. 1950'lerde, modern kültürle ilgili umutsuz yaklaşımı nedeniyle Almanya'da çok popüler oldu. Sağcı, üstü kapalı faşist bakış açısıyla yazılmıştı ve krizden çıkışın yolu olarak dinî inancın diriltilmesini öneriyordu. Soğuk Savaş yıllarının önemli belgelerindendir – e.n.

14 Bkz. Theodor Adorno, *Minima Moralia* (Londra: NLB, 1974) – e.n.

tı; her ne kadar Lukács'ın resmî iyimserliğini paylaşmasam da, tarihsel açıdan bakıldığında, bugün *Angst* için daha az gerekçe olabileceğini ve "dekadan entelijansiya"nın korku duymak için daha az sebebi olabileceğini düşünüyorum. Ama açık ifade jesti, o katıksız "İşte-Bu", dinamik olmayan, şeyleşmiş bir üslupla aşılamayacağı gibi –ki yeni müziğin olgunlaşmasına yönelttiğim eleştiri buydu–, Hegelci anlamda özlü ve sahici olmayan, ve herhangi bir düşünsemeden önce kendi formunu oluşturmayan bir pozitifliğe sıçrayarak da aşılamaz. Yeni müziğin olgunlaşması, çoktan olgunlaşmış eski formlara dönmeyi değil, yeninin ısrarlı bir özeleştirisini gerektirir. Ne var ki, dinmeyen *Angst* tasvirinde en baştan başka bir boyut daha vardı: İfade yoluyla direnmenin, eşyayı adıyla çağırmadaki örtük güçten yararlanmanın bir yoluydu bu: "dekadan" denen aşağılayıcı kelimenin akla getirdiği her türlü çağrışımın tam tersi. Lukács, çamur attığı sanat türünün hakkını da vererek, bu sanatın olumsuz bir gerçekliğe olumsuzlukla tepki gösterdiğini teslim ediyor, bu eserlerde her türlü "musibet"in hüküm sürdüğünü söylüyor. "Fakat modernizm," diye devam ediyor, "çarpıklığı eleştirel bir mesafe almadan betimlediği için, ve her türlü toplumda çarpıklığın kaçınılmaz olduğunu vurgulayan üslup teknikleri geliştirdiği için, söz konusu çarpıklıkları daha da çarpıtmaktadır denebilir. Modernizm, çarpıklığı gerçekliğin kendisine atfetmekle, gerçeklikte fiilen iş başında olan tüm karşı-güçleri ve eğilimleri etkisiz, ontolojik açıdan ilgisiz hale getirerek bir kenara itmektedir" (s. 74 vd.).

Karşı-güç ve eğilimlere dair bu anlayışın işaret ettiği resmî iyimserlik, Lukács'ı, yadsımanın yadsınmasının –çarpıklığın çarpıtılmasının– olumlu *olacağı* yolundaki Hegelci önermeyi hiçe saymaya sevk ediyor. Sadece bu önerme, aksi halde düpedüz irrasyonalist bir mefhum olacak sanatın "çokkatmanlılığı" [*Vielschichtigkeit*] kavramındaki hakikati gözler

önüne serebilir. O hakikat de şu: Gerçek anlamda modern sanat eserlerinde, acının ifadesi ile, uyumsuzluktan [*dissonance*] duyulan zevk –ki Lukács bunu "sansasyon düşkünlüğü, yenilikten sırf yeni olduğu için hoşlanma" (s. 105) diyerek küçümser– kopmaz biçimde iç içe geçmiştir. Bu olguyu, gerçeklik ile sanatın alanı arasındaki diyalektik gerilim problemine bağlamak gerek, ama Lukács bunu es geçiyor. Sanat eseri hiçbir zaman gerçeklik üzerine doğrudan odaklanmadığı için, bilgi alanındaki başka yerlerde rastlanan, "Bu şöyledir" [*es ist so*] biçiminde bir önerme ortaya koymaz, onun yerine "Böyle işte" [*so ist es*] der. Onun için sanatın mantığı, özne ile yüklemden oluşan bir önermeye değil, içkin bağdaşıma dayalı bir mantıktır. Ancak bu bağdaşım sayesinde, kendisini oluşturan parçalar arasında yarattığı ilişki sayesinde bir tutum benimser sanat. Hem kendisini kapsayan, hem de kendisinin kapsadığı ampirik gerçekliğe taban tabana zıttır, çünkü gerçeklikle dolaysız biçimde meşgul olan zihinsel işlemlerin tersine, o gerçekliğin herhangi bir kesitini net bir biçimde tanımlamaz. Herhangi bir önerme dile getirmez; ancak bir bütün olarak ele alındığında bir önerme haline gelebilir. Hegel'e göre, her önermede doğası gereği bir asılsızlık bulunur, zira hiçbir şey, tikel bir önermede bulunduğu varsayılan şeyle tamamen özdeş olamaz; işte bu asılsızlık sanatta ortadan kalkar, çünkü sanat eseri içerdiği unsurlar arasında öyle bir sentez kurar ki, hiçbir parça bir başka parça tarafından ifade edilmiş olmaz. Şimdilerde pek moda olan "mesaj verme" fikrinin sanatla alakası yoktur. Sanat, hiçbir önerme dile getirmeyen bir sentez olmaklığıyla, ayrıntılar üzerine kesin cümleler kurma hakkından feragat edebilir; ama kesin cümlelerden çıkarılıp atılmış ne varsa hepsine hakkını vermek suretiyle bu eksiği haydi haydi telafi eder. Bir sanat eseri, ancak bir bütünlük olarak ele alındığında, yani tekil amaçları üzerinden değil, do-

layımlarının tamamı üzerinden ele alındığında bilgi vasfı kazanır. Söz konusu amaçlar eserden seçilip çıkarılamayacağı gibi, eser de bu amaçlara bakılarak yargılanmamalıdır. Lakin Lukács, resmî onay almış romancıların pratikte bu yöntemi kullanmalarına itiraz etse de, sistemli biçimde bunu yapıyor. Onların standartlaşmış ürünlerindeki kusurları pekâlâ görebilmesine rağmen, kendi sanat felsefesi de onu yaratıcı süreci atlama hatasına düşmekten koruyamıyor – üstelik sonra, tepeden dayatılan bir ahmaklığın ürünü olan bu hatanın sonuçları karşısında irkilmekten de geri kalmıyor.

Sanat eserinin özündeki çokkatmanlılığı, önem taşımayan istisnai bir olaymışçasına geçiştirmesi mümkün olmadığında, Lukács buna gözlerini kapatıyor. Tek tek eserleri ele aldığı durumlarda, hemen göz önündeki ayrıntılara odaklanıp bütünün anlamını görmezden geliyor. Sözgelimi, Benn'in hakikaten önemsiz bir şiirinden yakınıyor:

> *O, daß wir unsere Ururahnen wären.*
> *Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.*
> *Leben und Tod, Befruchtung und Gebären*
> *glitte aus unseren stummen Säften vor.*
> *Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel,*
> *vom Wind geformtes und nach unten schwer.*
> *Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel*
> *wäre zu weit und litte schon zu sehr.*[15]

Lukács bu şiirde "toplumsal bir varlık olarak insana karşı hayvan olarak insanı" görüyor ve şiiri Heidegger, Klages ve Rosenberg çizgisine yerleştiriyor; ardından onu "sapkınlığın yüceltilmesi ve saklanma gereği duyulmamış bir anti-hüma-

15 Ah, ilk ilk atalarımıza dönebilsek. Rutubetli bir bataklıktaki küçük plazma topakları. Yaşam ve ölüm, döllenme ve doğum – her şey sessiz sıvılarımızdan çıksa. Bir yosun parçası veya bir kum tepeciği, rüzgârla şekillenip sımsıkı karaya tutunmuş. Bir yusufçuğun başı, ya da bir martının kanadı bile, çok ileri gitmek ve büyük ıstırap çekmek demek – ç.n.

nizm" olarak yorumluyor (s. 32). Halbuki, şiiri ilk bakıştaki içeriğiyle tanımlayacak bile olsak, bireyleşmenin en üst aşamasının acıdan başka bir şey getirmeyeceğini söyleyen son dizesinde Schopenhauer'in izinden gittiği ortada; ilkel çağlara duyulan özlem de, sadece bugünün dayanılmaz ağırlığını yansıtıyor. Lukács'ın bütün eleştirel kavramlarına izini bırakan ahlakçılığı, öznelci "dünyasızlık" konusundaki sızlanmalarında da görmek mümkün – sanki avangard yazarlar, Husserl'in fenomenolojisinde dünyanın metodolojik olarak ortadan kaldırılması diye bilinen o garip şeyi, kelimenin gerçek anlamında hayata geçirmişler gibi. Musil'e dil uzatırken kafasından geçenler bu düzeydedir:

> Bu büyük romanın [*Niteliksiz Adam*] kahramanı Ulrich, tüm dünyaya hükmedecek bir güce sahip olsa ne yapacağı sorulduğunda şöyle cevap verir: "Gerçekliği yok etmek zorunda kalırdım." Dış gerçekliğin yok edilmesinin, "niteliksiz" bir öznel varoluşun karşılığı olduğunu göstermek için uzun bir tahlile ihtiyaç yok (s. 25).

Fakat Lukács'ın itiraz ettiği cümlenin, umutsuzluğa, dizginlenemeyen bir yaşam bıkkınlığına [*Weltschmerz*] ve negatif biçimindeki sevgiye işaret ettiği aşikâr. Lukács bu yönü görünmez kılıp, tam anlamıyla "dolayımsız", eleştirellikten uzak bir normallik kavramıyla işini görüyor, ve buna doğal olarak eşlik eden patolojik hastalık fikrini ekliyor. Bu normallik anlayışı ile, kısmi dürtüleri yasaklayan bir toplumsal baskılama biçimi arasındaki bağı görmemek için, insanın zihninden psikanalizle ilgili en ufak izlerin bile silinmiş olması gerekir. 'Normallik' ve 'sapkınlık' bahsini en küçük bir utanç duymaksızın sürdürebilen bir toplum eleştirisi biçimi, hâlâ, aştığını iddia ettiği fikirlerin ta kendisinin etkisi altında demektir. Lukács'ın, iyi bir Hegelci'den bekleneceği gibi, tekilin aldatıcı, savunulması imkânsız "kötü varoluşu" kar-

şısında temel evrenselin önceliğini savunurken kullandığı o gümbür gümbür ses tonu, hayatta kalmaya uygun olmayan ve normdan sapan kişilerin yok edilmesini talep eden savcılarınkini hatırlatıyor.

Lukács'ın lirik şiirden ne kadar anladığı da şüpheli. "*O, daß wir unsere Ururahnen wären*" dizesinin, kelimenin gerçek anlamında bir arzuyla uzaktan yakından ilgisi yok. "*Ururahnen*" [en eski atalar] kelimesine alaycı bir gülümseme işlemiştir. Üsluplaştırma yoluyla şiirsel özne –bu arada, modernden ziyade gelenekseldir– mizahi bir yapmacıklık sergiler; Benn burada bir tür melankoli oyunu oynar. Şairin dönmek ister gibi yaptığı, ama aslında kimsenin dönmek istemeyeceği koşulların iticiliği, tarihsel sebepleri olan bir acıya isyan ettiğini vurgular. Benn'in şiirinde bütün bunların, ve ayrıca bilimsel terim ve motiflerin kullanılmasından kaynaklanan, montajdakine benzer "yabancılaşma etkisi"nin hissedilmesi amaçlanmıştır. Mübalağa yoluyla Benn, tam da Lukács'ın çekincesizce onu suçladığı geriye dönme arzusunun altını oymuştur. Bu yan anlamları gözden kaçıran her okur, azim ve dirayetle Thomas Mann'ın üslubunu taklit etmeye koyulan o acemi yazara benzer: "Aynı benim gibi yazıyor, tek farkı ciddi olmasında," demişti Mann bu yazar hakkında, gülerek. Lukács'ın Benn'e ayırdığı sayfalarda rastladığımız aşırı basitleştirmeler sadece nüansları görmezden gelmekle kalmamış, onlarla birlikte eserin kendisini de harcamış, ki eser eser olmaklığını tam da bu nüanslara borçludur. Bu tür analizler, sosyalist realizmdekilere benzer kurallara boyun eğdiği anda en parlak zekâyı bile etkisi altına alan aptallaşma sürecinin belirtisidir.

Lukács, daha önce de, modern şiiri faşizmle itham etmek için Rilke'nin kötü bir şiirini maden yatağı keşfetmişçesine bulup çıkarmış ve züccaciye dükkânına girmiş fil gibi kıyameti koparmıştı. Onun gibi, bir zamanların en ilerici kafala-

rından birinde gözlemlediğimiz bu gerileme, Avrupa zihninin tamamına gölgesini düşüren genel geriye gidişin nesnel bir belirtisi midir –azgelişmiş ülkelerin, onlarla çoktan aynı hizaya dizilen gelişmiş ülkeler üzerine düşürdüğü bir gölge bu– yoksa bizzat teorinin akıbetini mi gözler önüne seriyor, bu soru tartışmaya açıktır: sadece antropolojik önkoşulları, yani teorisyenlerin düşünsel yetileri bakımından daralmış olmakla kalmayan, felaketi engellemekle görevli bir pratiğe teoriden daha fazla ihtiyacı olan bir varoluş hali içinde kendi esasını da nesnel olarak kaybeden bir teori.

Lukács'ın yeni-naifliği, Thomas Mann karşısında bile hızını kesmiyor; Mann'ı Joyce'un karşısına koyarken öyle abartılı iltifatlarda bulunuyor ki, çürümenin kaydını tutmuş bu büyük vakanüvis o satırları okusa dehşete düşerdi. Bergson'un zaman konusunda başlattığı tartışma Gordion Düğümü'ne dönmüş. Lukács her konuda iyi bir nesnelci olduğundan, ona göre nesnel zaman her daim galip gelmeli, buna karşılık öznel zaman dekadanstan mülhem bir çarpıklıktan ibaret olmalıdır. Bergson'u tecrübe edilen zaman fikrini geliştirmeye yönelten şey, sofu kafaların zannettiği gibi, öznel parçalanma ruhu değildi; yabancılaşmış, şeyleşmiş, anlamsızlaşmış zamanın tahammül edilmezliğiydi – ki genç Lukács da vaktiyle Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'i üzerine değerlendirmesinde etkileyici bir biçimde tarif etmişti bunu. Thomas Mann da *Büyülü Dağ*'da Bergson'un bu *temps durée* kavramına selam durmayı ihmal etmemişti. Lukács, Mann'ı kendi eleştirel realizm teorisine mal etmek için romandaki karakterlere iyi not veriyor, çünkü ona göre "öznel açıdan dahi olsa, onların zamanla ilgili deneyimi normal ve nesneldir". Kelimesi kelimesine aktarıyorum: "Hatta Ziemssen, belli belirsiz de olsa, modern zaman deneyiminin, sanatoryuma has, gündelik hayattan tamamen kopuk anormal yaşamın bir sonucu olduğunun farkındadır" (s. 51). Ziemssen

karakterini baştan başa saran ironi estetikçimizin gözünden kaçmış; sosyalist realizm, Lukács'ın duyarlılığını öyle köreltmiş ki bizzat övdüğü eleştirel realizmi göremiyor. Ziemssen dar kafalı bir memurdur, Goethe'nin Valentin karakterinin[16] bir nevi halefi, yatağında bile olsa askere yakışır bir ölümle hayatı son bulan biridir; ama Lukács'a bakılırsa Ziemssen sahici bir yaşamın sözcüsü, Tolstoy'un [*Anna Karenina*'daki] Levin karakteriyle yapmaya çalışıp başaramadığı şeydir. İşin aslı Thomas Mann burada iki zaman kavramı arasındaki ilişkiyi tasvir etmiştir – düşünceden uzak, ama alabildiğine duyarlılıkla. Kendi konumuna ve burjuva olan her şey karşısındaki diyalektik tutumuna uygun olarak da, bu ilişkinin çelişkili ve çokanlamlı olduğunu göstermiştir: Bir tarafta, boş yere sanatoryumdan kaçıp mesleğine dönmeye çalışan burjuvaya özgü şeyleşmiş zaman bilinci vardır, öte tarafta ise, Bohemliğin ve romantik öznelciliğin alegorisi olan sanatoryumda kalanların fantazmagorik zamanı; ve doğru ile yanlış bu ikisi arasında eşit olarak bölünmüştür. Thomas Mann, bu iki zaman kavramını uzlaştırmaktan da, ikisinden birini tercih ettiğini beyan etmekten de ferasetle kaçınmıştır.

Lukács'ın, en sevdiği metindeki estetik meseleyi bile böylesine aymazlıkla gözden kaçırabilmiş olmasının sebebi, içeriğe, ve bir edebiyat eserinin mesajına –ki bunu eserin sanatsal nesnelliğiyle karıştırıyor– öncelik vermesi. *Büyülü Dağ*'daki gayet açık ironi kullanımında –daha bariz retorik araçlarını saymıyoruz bile– olduğu gibi, üslup meseleleriyle ilgilenmeyi reddediyor ama, bu feragati karşılığında, her türlü öznel yanılsamadan arındırılmış hakikat içeriği namına bir şey de çıkartamıyor. Onun yerine döküntülerle, yani maddi içerikle ilgilenmekle yetiniyor; ne de olsa maddi içerik, bir eserin hakikat içeriğini ortaya çıkarmak için bakıla-

16 Valentin, *Faust*'ta Gretchen karakterinin ağabeyi, "bir asker gibi cesurca" ölen de odur; Thomas Mann *Büyülü Dağ*'da bu ifadeleri tekrarlar – e.n.

cak ilk yer. Lukács romanda herhangi bir geriye gidişin önünü kesme telaşında olsa da, ilmihalin çeşitli başlıklarını ezbere tekrarlamaktan geri kalmıyor: sosyalist realizm, ideolojik açıdan tasdikli yansıtma kuramı, insanlığın otomatik ilerleyişi dogması, yani çoktan boğulmuş olan o kendiliğindenlikten bağımsız bir ilerleme fikri, gibi. Gelgelelim, geçmişin değiştirilemezliği ışığında, "dünyanın her şeye rağmen rasyonel, anlamlı olduğuna ve insanın da onun gizemlerine nüfuz edebilme yeteneğine duyulan" (s. 43) böyle bir inanç fazla talepkâr oluyor. Bu inanç Lukács'ı, kendisinden çok daha az bilgi sahibi olan edebiyat bürokratlarında görünce irkilmesine neden olan o çocukça sanat anlayışına yaklaştırıyor. Bu çıkmazdan kurtulma çabaları nafile. Estetik algısının ne kadar bozulmuş olduğu, Bizans mozaiklerindeki alegori üzerine yazdıklarında görülebiliyor: Edebiyatta bu nitelikte bir alegori sanatının ancak "istisnai" durumlarda ortaya çıkabileceğini söylüyor (s. 40). Sanki sanatta istisna ile kaide ayrımının, akademilerle konservatuarlar dışında herhangi bir geçerliliği varmış gibi konuşuyor; her estetik eserin tekil bir ürün olduğunu, dolayısıyla, kalıcı ilkesi ve genel içerimleri çerçevesinde daima bir istisna olduğunu, buna karşılık genel kurallara uyan herhangi bir şeyin sanat dünyasında yeri olamayacağını unutmuş görünüyor. "İstisnai durumlar" da, "üstün performans"la aynı söz dağarcığından alınmış.

Merhum Franz Borkenau vaktiyle demişti ki, Komünist Parti'den ayrıldıktan sonra, belediye yönetmeliklerinin Hegel mantığı kategorileriyle, Hegel mantığının da belediye meclisi toplantısı zihniyetiyle tartışılmasına tahammül edemez olmuş. Bizzat Hegel'in zamanına kadar giden bu tür karışıklıklar, Lukács'ı, kendi düzeyine çıkarması gereken kişilerin seviyesine indiriyor. Hegelci "mutsuz bilinç" eleştirisi; spekülatif felsefede son derece güçlü olan, o yüzeysel yalıtılmış öz-

nellik *ethos*'unu aşma dürtüsü... bütün bunlar Lukács'ın elinde, daha öznellik düzeyine bile çıkamamış yobaz parti memurları için bir ideoloji halini alıyor. Onların 19. yüzyıl küçük burjuvazisinden miras aldıkları o saldırgan dar kafalılıklarını, katıksız bireyselliğin her türlü izinden arındırılmış bir gerçekliğe uyum sağlama diye yorumlayarak suni bir asalete büründürüyor Lukács. Ama gerçek diyalektik sıçrama, bizzat diyalektiğin üzerinden atlayıp, mutsuz bilinci safi iman gücüyle mutlu bir suç ortaklığına dönüştüren, ve sanatsal üretimin nesnel toplumsal ve teknik unsurlarını gözden çıkaran sıçrama değildir. Böylesi temellere dayanan sözümona yüksek bakış açısı, Hegel'in bir önermesi uyarınca ister istemez soyut olacaktır ki Lukács'ın da bu önermeye itiraz edeceğini sanmıyoruz. Lukács'ın, "köyümüze traktör geldi" edebiyatındaki alıklığa karşı çıkmak üzere giriştiği derine inme çabası da, onu hem soyut hem de çocukça olan debdebeli beyanlarda bulunmaktan alıkoymuyor:

> Bir sanat eserinin temasının anlamı ne kadar genel olursa, ve yazarlar gerçekliği yöneten yasa ve eğilimlerin farklı yönlerine ne kadar derinlemesine nüfuz ederse, bu gerçekliğin tam anlamıyla ya da ağırlıklı olarak sosyalist bir topluma dönüştürülmesi de o kadar eksiksiz, eleştirel realizm ile sosyalist realizm arasındaki bağlar da o kadar sıkı olur. Süreç içinde eleştirel realizmin negatif (ama reddiyeci olmayan) bakış açısı, tedricen, pozitif (olumlayıcı), sosyalist bir bakış açısına dönüşür (s. 114).

Negatif "ama reddiyeci olmayan" bakış ile pozitif (olumlayıcı) bakış arasındaki göz boyayıcı ayrım, edebi nitelik meselesini, Lukács'ın kaçmayı en çok isteyeceği alana, önceden belirlenmiş inançlar alanına taşıyor.

Lukács'ın kaçmak istediği konusunda tabii ki en ufak kuşkumuz yok. Açık ve net gerçeklerin adlı adınca ifade edile-

mediği ülkelerde, bu gerçekler yerine dile getirilen her şeye resmî Terör'ün damgasını vurduğunu aklımızda tutmazsak Lukács'ın kitabına haksızlık etmiş oluruz. Öte yandan, bunun sonucunda, zayıf, gevşek ve yetersiz düşünceler bile, belirli bir bağlam içinde, lafzi içeriklerinin onlara bahşetmediği bir güç kazanıyor. Lukács'ın kitabının üçüncü bölümünü, ele alınan sorunlar ile devreye sokulan düşünsel araçlar arasındaki bariz orantısızlığa rağmen, bunlar ışığında okumak zorundayız. Aslında bu bölüm, mantıki sonuçlarına kadar götürülmüş olsalar bu keşmekeşten çıkmamızı sağlayacak çok sayıda önerme içeriyor. Mesela şu:

> Marksizm'i benimsemek (keza, sosyalist harekete sıcak bakmak, hatta Parti'ye üye olmak), kendi başına yeterli değildir. Bir yazar bu yolla faydalı tecrübeler kazanabilir ve bazı düşünsel ya da ahlaki sorunların bilincine varabilir. Ancak, gerçeklikle ilgili "doğru bilinci" sağlam bir sanatsal forma dönüştürmek, burjuva "yanlış bilinci" için bunu yapmaktan daha kolay değildir (s. 96-97).

Keza, bugünlerde her yerde pıtrak gibi biten olgusal hikâyeleme yöntemine dayalı romanın akim ampirizmi hakkında şöyle diyor:

> Eleştirel realizmde, Zola örneğinin gösterdiği gibi, aslında bilimsel monografi çalışmalarına uygun düşecek belgesel bir bütünsellik idealinin ortaya çıkması, bazı yapısal sorunların sonucuydu. Sosyalist realizmde de benzer, hatta belki daha büyük yapısal problemlerin bulunduğunu göstereceğim (s. 100).

Lukács devamında, gençliğinin terminolojisini kullanarak, yoğunlaştırılmış bütünselliğin genişletilmiş bütünsellikten daha öncelikli olduğunu vurguluyor; ama kendi koyduğu bu ilkeyi sanat eserleri alanına uygulasa, *ex cathedra*

[kutsal kürsüsünden] verdiği hükümlerinde avangard yazarları suçladığı şeylerin ta kendilerini kabul etmeye mecbur olacağını görürdü. "Dekadan hareketin anti-realizmi"ni "yenme" isteğinde hâlâ diretmesi son derece gülünç kaçıyor. Bir noktada, Rus Devrimi'nin "pozitif" bir edebiyatı gerektiren ve destekleyen bir toplum yaratmaktan hayli uzak olduğu gerçeğini kabul eder gibi olmuş: "Şunu unutmamalıyız ki, iktidarın ele geçirilmesi ileri doğru atılmış büyük bir adımı temsil etse de, halk (sanatçılar da dahil) otomatik olarak dönüşüm geçirmeyecektir" (s. 104 vd.). Sonra şu sosyalist realizm hakkındaki gerçeği kaçırıveriyor ağzından, gerçi biraz kısık sesle, sanki bu türün çok uç bir biçiminden söz ediyormuş gibi: "Sonuç, burjuva realizminin sağlıksız, sulandırılmış bir çeşitlemesi olacaktır – ya da en azından, burjuva realizminin, büyük değerleri gözden çıkarılmak pahasına ulaşılmış son derece şaibeli bir taklidi" (s. 116). Bu edebiyat biçiminde "sanatçının bakış açısının gerçekliği" görmezden gelinir. Bu nedenle, "pek çok yazar, ancak geleceğe rehber olabilecek –ve tam da bu özelliklerinden ötürü, doğru kavrandıklarında mevcut dönemi değerlendirmek için sağlam bir bakış açısı sunabilecek– ilerici eğilimleri gerçekliğin kendisiyle bir tutuyor; aslında sadece nüve halinde bulunan bir şeyi tam anlamıyla gelişmiş bir olgu gibi tasvir ediyor; kısacası olanaklı bir görüş noktasını, bakış açısını, mekanik biçimde gerçekliğin kendisiyle bir tutuyorlar" (s. 116-117).

Özetle, sosyalist realizmin ve Lukács'ın onun tamamlayıcısı olarak gördüğü sosyalist romantizmin yöntemleri, halihazırdaki kötü koşulları ideolojik açıdan başka şekle sokmaktan ibarettir demek oluyor bu. Edebiyata yönelik totaliter yaklaşıma özgü resmî nesnelciliğin sonunda safi öznelciliğe vardığını görüyor Lukács. Bunun karşısına, daha insanca bir estetik nesnelcilik mefhumu koyuyor:

> Sanatı da nesnel yasalar yönetir. Bu yasaların ihlali, ekonomik yasaların ihlalinde olduğu gibi dolaysız pratik sonuçlar doğurmayabilir, ama son derece hatalı veya düşük nitelikli sanat eserlerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır (s. 117).

Lukács'ın kendi inançlarından cesaret alarak yazdığı satırlardaki yargıları, modern sanatla ilgili cahilce laflarından çok daha büyük haklılık payı içeriyor:

> Bu dolayımlayıcı unsurların dağılması hem teoride hem pratikte yanlış bir kutuplaşmaya götürür. Bir taraftan, pratiğe rehber olması gereken teori bir dogmaya dönüşür; öte taraftan, çelişki (hatta rastlantı) unsuru, hayatın tekil olgularından kaybolur (s. 118).

Lukács esas meseleyi de güzelce özetliyor: "Bu tür eserlerde edebiyat toplum hayatının dinamik çelişkilerini yansıtmaz olur, soyut bir hakikatin örneğine dönüşür" (s. 19). Bunun sorumluluğunu da, doğrudan, "ajitasyonun hareket noktası olması"na, hem sanat hem düşünce için bir paradigmaya dönüşmesine yüklüyor ve bunun sonucunda sanatın ve düşüncenin, pratik üzerindeki aşırı vurgu nedeniyle daraldığını, kemikleştiğini, bozularak katı bir şema halini aldığını söylüyor. "Yeni bir diyalektik yapı yerine, durağan bir şematizm [vardır bunlarda]" (s. 121). Hiçbir avangard yazar durumu bundan iyi ifade edemezdi.

Bütün bunlara bakınca, insan ister istemez, çaresizce zincirlerini çekiştirip duran, ama zincirlerin tıngırtısını dünya-tininin adımlarının sesi zanneden bir adamla karşı karşıya olduğunu hissediyor. Onun asi düşüncelerine –bir an için hoşgörü gösterse bile– asla kulak vermeyecek bir iktidar karşısında gözleri kamaşıyor bu adamın. Daha beteri, günümüz Rus toplumu baskı ve sömürüye maruz kalıyor olsa da, Lukács bu toplumdaki çelişkilerin antagonist

mahiyette olmadığı yanılsamasından bir türlü kurtulamıyor – bu da Çin'de icat edilmiş bir ayrım.[17] İtiraz ettiği belirtiler ortaya çıktıysa, bunun sebebi, diktatörlerle asalaklarının kitlelere tam da Lukács'ın sosyalist realizm terimini kullanmakla desteklemiş olduğu tezleri belletmeye çalışmaları ve onları bu yoldan çıkaracak her şeyi yasaklamış olmalarıydı. Fiiliyatta böylesine etkili işlevleri yerine getiren bir doktrinin hegemonyası, sadece yanlış olduğu gösterilmek suretiyle yıkılamaz. Lukács, Hegel'in burjuva eğitim romanıyla [*Bildungsroman*] ilgili alaycı bir cümlesini alıntılıyor, bu romanlarda anlatılan sürecin toplumsal anlamını özetleyen bir cümle: "Bütün bu çıraklık yılları boyunca özne önce kurtlarını döker, sonra arzuları ve düşünceleri mevcut ilişkilere ve onların ussallığına uygun hale gelsin diye kendini eğitir, dünyanın çarkları arasına katılır ve orada kendine uygun bir yer bulur".[18] Lukács bu alıntıya şöyle bir yorum ekliyor:

> Önemli burjuva romanlarının çoğu, bir açıdan bakıldığında, Hegel'in savıyla çelişmektedir; ama –aynı derecede özgül olan– başka bir açıdan bakıldığında, onun görüşünü doğrulamaktadır. Çeliştikleri nokta, bu romanlarda tasvir edilen eğitim sürecinin muhakkak burjuva toplumuna uyum sağlamakla son bulmamasıdır. Gençlik hayallerini ve inançlarını hayata geçirme girişimleri, toplumun baskılarıyla son bulur, asilerin ya burnu sürtülür ya da yalnızlığa sürüklenirler, ama Hegel'in söz ettiği uzlaşmaya her zaman zorlanmazlar. Öte yandan, bu mücadele çoğunlukla tevekkülle sona erdiğinden, durum Hegel'in öne sürdüğün-

17 Mao'nun *Çelişki Üzerine* metninde geçen, "uzlaşmaz [antagonist] karşıtlık" ile "çelişki" ayrımından söz ediyor Adorno. Mao bu metinde söz konusu ayrım için Lenin'den alıntı yapar: "Lenin demiştir ki: 'Antagonizma ve çelişki kesinlikle aynı şey değildir. Sosyalizm koşullarında antagonizma yok olacak, çelişki sürecektir'" – ç.n.

18 Hegel, *Aesthetics*, cilt I, (Oxford 1975) s. 593. T.M. Knox'un çevirisinde ufak değişiklikler yapıldı – e.n.

> den çok da uzak değildir. Zira bir yandan, nesnel toplumsal gerçeklik bireyin tamamen öznel çabaları karşısında galip gelir; diğer yandan, Hegel'in öne sürdüğü uzlaşma, tevekkülden tamamıyla farklı değildir (s. 112).

Lukács'ın estetiğinin en üst ölçütü, gerçekliğin özne ile nesneyi bağlayan kesintisiz bir süreklilik olarak resmedilmesi –Lukács'ın inatla bağlı kaldığı terimi kullanırsak "yansıtılması"– şartıdır; bu da, söz konusu uzlaşmanın hayata geçmiş olmasını, toplumda her şeyin yolunda olmasını, bireyin kendi yerini bulmuş ve kendi dünyasında huzura ermiş olmasını gerektirir. Lukács, münzeviliğe karşı çıktığı satırlarda bütün bunların gerekli olacağını itiraf eder. Lukács'ın Hegel'de gördüğü, ve realizmin prototipi saydığı Goethe'deki varlığını tartışmasız teslim etmesi gerektiği tevekkülü –ki Goethe bunu açıktan savunmuştur– ancak bu ortadan kaldırırdı. Fakat çelişki, antagonizm, varlığını koruyor, Doğu Bloku dedikleri ülkelerde "aşıldığı" iddiası külliyen yalandır. Lukács'ı esir alan ve hasretini çektiği gençliğinin ütopyasına dönmekten alıkoyan büyü, onu, bizzat kendisinin mutlak idealizmin temelinde tespit ettiği zoraki uzlaşmaya götürmüştür.

Angajman[1]

THEODOR ADORNO

Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* [1948] makalesinden beri, angaje edebiyat ile özerk edebiyat konusundaki kuramsal tartışmalar azaldı. Ama angajman tartışması bizim için hâlâ önemini koruyor – bugün, doğrudan insanların yaşamını değil de, Tin'i ilgilendiren bir şey ne kadar önemli olabilirse. Sartre'ı

1 Adorno'nun "Engagement" başlığını taşıyan yazısı, İngilizceye "Commitment" olarak çevrilmiştir. Adorno burada Sartre'ın 1945'te yayınlanan *Edebiyat Nedir?* kitabındaki *engagement* kavramıyla başlayan tartışmayı ele alıyor. Bertan Onaran, *Edebiyat Nedir?* kitabına düştüğü çevirmen notunda bu kavram ve çevirisi hakkında şu açıklamayı yapmış: " 'Bağlanma', 'bağlanmak' ya da 'bağlamak' sözcükleri, kitapta çağının dünyasına, toplumuna ait olduğunun bilincine vararak, basit bir seyirci konumunda kalmayı reddeden, düşüncesini ya da sanatını bir davanın hizmetine sunan aydın ya da sanatçının edimini ya da tavrını belirleyen *engagement*, *s'engager* ya da *engager* sözcüklerinin karşılığı olarak kullanılmıştır": *Edebiyat Nedir?* (İstanbul: Can Yayınları, 5. basım Kasım 2012) s. 13. "Bağlanma" kelimesi gündelik dildeki başka kullanımlarından ötürü muğlaklığa sebep olduğundan, bu çeviride "angajman" ve "angaje" kelimeleri tercih edildi; metnin imkân verdiği yerlerde terim "bağlı olunan dava" vs. biçiminde açılarak çevrildi.

Makalenin çevirisinde, Adorno'nun *Notes to Literature* başlığıyla çevrilen edebiyat yazıları derlemesinde yer alan, Shierry Weber Nicholsen tarafından yapılmış İngilizce çeviriden de yararlanıldı. İki çeviride tutarsızlık ve belirsizlik bulunan yerler Almanca orijinaliyle karşılaştırıldı. Yardımlarından ötürü Nazile Kalaycı ve Nihat Ülner'e teşekkürler – ç.n.

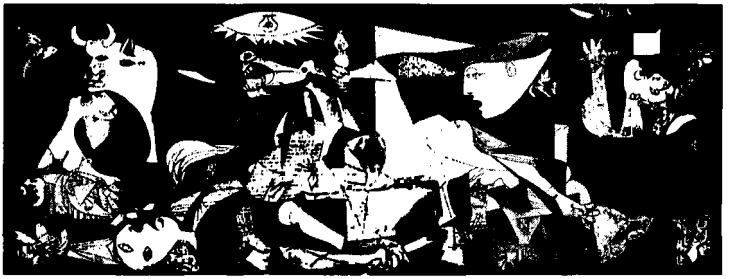
bu manifestoyu yazmaya sevk eden, çeşit çeşit sanat eserinin, tercihe bağlı olarak yüceltilip yan yana konduğu bir tapınakta çürüyüp kültürel metaya dönüştüğüne tanıklık etmesiydi – tabii bunu gözlemleyen ilk kişi o değildi. Bu şekilde biraraya konan eserler birbirlerini bozar. Her eser, yaratıcısı buna niyetlenmemiş bile olsa en yükseği hedeflediğinden, yanında bir başkasının varlığına tahammül edemez. Bu faydalı tahammülsüzlük, sadece tek tek eserler için değil, farklı sanat türleri için de geçerlidir – şimdilerde neredeyse unutulmuş olan angajman tartışmasında ele alınan farklı tavırlar gibi.

Düşünce hayatı onları barış halindeymiş gibi sunma hatasına düştüğü zamanlarda bile birbiriyle sürekli savaş halinde olan iki "nesnelliğe yönelik tutum" vardır. Angaje sanat eseri, var olmaktan başka hiçbir şey hedeflemeyen eserin maskesini düşürür; onu bir fetiş addeder, üzerlerine gelen fırtınaya gözünü kulağını kapatanlar için bir boş zaman uğraşı sayar – aslında sapına kadar politik olan apolitik bir duruşla itham eder. Angajman taraftarlarına göre bu tür eserler, gerçek çıkar çatışmalarından kaçıp oyalanmanın yoludur. İki büyük blok arasındaki savaştan artık kimse muaf değildir. Onlara göre, bizzat Tin'in olanağı bu çatışmaya bağlıdır – o kadar ki, yarın öbür gün yerle bir olabilecek haklar üzerinde ısrar etmek için kör bir yanılsama içinde olmak gerekir. Özerk sanat taraftarları ise, bu tür görüşlerin ve altlarında yatan sanat anlayışının, angajman taraftarlarının Tin'i beklediğini söyledikleri felaketin ta kendisi olduğunu savunurlar. Tin kendini saf biçimde nesneleştirme görevinden ve özgürlüğünden vazgeçtiği anda, varlık hakkından da feragat etmiş demektir. Bundan böyle sanat eserleri, bizzat isyan ettikleri çıplak varoluşa, angaje eserlerin özerk eserleri itham ettiği gelip geçiciliğin aynısıyla uyum sağlarlar, ki bunlar da daha ilk günlerinden itibaren, kaçınılmaz olarak son buldukları

akademik derslerin parçası olurlar. Bu iki tutum arasındaki karşıtlığın keskin ucu, günümüzde sanatın içerdiği sorunların boyutuna işaret ediyor. Her iki tutum da diğeriyle birlikte aslında kendini de yadsıyor: sanat olmaklığıyla gerçeklikten ister istemez uzak olan angaje sanat, gerçeklikten farkını yadsıdığı için; "sanat için sanat" ise, özerk sanatın gerçekliğe karşı çıkmak için bir öncül olarak barındırması gereken gerçeklikle arasındaki o en temel ilişkiyi bile, mutlaklaştırma yoluyla, yadsıdığı için. Bu iki kutup arasında, sanatın bugüne kadar içinde yaşayageldiği gerilim çözülüp dağılıyor.

Fakat çağdaş edebiyatın kendisine baktığımızda, bu iki seçeneğin hiçbirinin tam bir egemenlik kazanmamış olduğunu görüyoruz. Zira çağdaş edebiyat, dünyanın gidişatına, düşman cepheler oluşturacak kadar teslim olmuş değil henüz. Sartre yanlısı ak koyunlar ile Valéry yanlısı kara koyunlar henüz birbirinden ayrılmadı. Angajman bile, politik saiklere dayanmakla birlikte, her yola gelen formundan ötürü öznenin bağlandığı her davayla alay eden propagandaya indirgenmediği sürece, politik açıdan muğlak nitelik taşıyor. Öte yandan, angaje sanatın Rus doktrininde formalizm diye bilinen karşıtı, sadece Sovyet memurları veya özgürlükçü varoluşçular tarafından yerilmiyor; avangardistler bile soyut denen yazıları hiçbir kışkırtma ve toplumsal saldırganlık içermedikleri gerekçesiyle sık sık eleştiriyor. Buna karşılık, Sartre, Picasso'nun *Guernica*'sını öve öve bitiremiyor; müzik veya resimde formalist eserlere temayülü olduğu pekâlâ söylenebilir. Sartre angajmanı, kavramsal mahiyetinden ötürü edebiyatla sınırlandırıyor: "Yazar imlemlerle [*signification*] uğraşır."[2] Tabii ki öyle, ama sadece o kadar değil. Nasıl ki bir edebiyat eserine giren hiçbir kelime gündelik dildeki anla-

2 Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur? Ein Essay*, çev. Hans Georg Brenner (Hamburg 1958) s. 10 [*Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran (İstanbul: Can Yayınları, 5. basım Kasım 2012) s. 19] – yazarın notu.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1936.

mından[3] tam manasıyla kurtulamıyorsa, hiçbir edebiyat eseri de, geleneksel roman bile, bu anlamları edebiyatın dışında var oldukları halleriyle, değişmeden bırakmaz. Basit bir geçmiş zaman kipi dahi, gerçekte yaşanmamış bir olayı aktarırken, o olayın yaşanmamış olmasından ileri gelen farklı bir biçimsel nitelik kazanır. Bir eserin anlamının daha yüksek düzeylerinde, hatta eskilerin eserin "İdeası" dedikleri düzeyde bile, aynı durum geçerlidir. Sartre'ın edebiyata atfettiği özel konum, farklı sanat türlerini Sanat diye tek bir üst kavram altında toplamaya sorgusuz sualsiz yanaşmayacak herkese şaibeli görünmeli. Dışsal anlam kalıntıları, sanattaki indirgenemez sanatdışı unsurlardır. Sanatın biçimsel ilkesi bunlara değil, iki unsurun diyalektiğine dayanır – anlamların neye dönüşeceğini, bu diyalektik belirler. Edip [*Dichter*] ile yazar [*Literat*] ayrımı yüzeyseldir; ama şurası bir gerçek ki, Sartre'ın düşündüğü anlamda bile olsa herhangi bir sanat felsefesinin asıl konusu, sanatın gazetecilik yanı olamaz. Almanca'da *Aussage* [mesaj] teriminin ifade ettiği şey hiç olamaz. Mesaj terimi, sanatçının eseriyle ilgili öznel amacı ile, kendini nesnel biçimde ifade etmiş metafizik bir anlam tale-

3 Sartre, alıntı yapılan kısımda *signification* ve *sens* kelimelerini ayrı işlevlerde kullanıyor; Bertan Onaran ilkini "imlem", ikincisini "anlam" diye çevirmiş. Adorno ise burada ikisi için de *Bedeutung* kelimesini kullanmış – ç.n.

bi arasında kabul edilmez biçimde salınır. Almanya'da da bu anlam genellikle, hemen her işi gören Varlık'tır.

Angajmanla ilgili tartışmanın toplumsal işlevinde bir karmaşa yaşanıyor. Kültür muhafazakârlarına has bir zihniyetle sanat eserinin bir şeyler söylemesi gerektiğini savunanlar, net bir sözü olmayan [*zweckferne*], nüfuz edilmesi zor sanat eserlerini karalarken politik muarızlarıyla el birliği ediyorlar. Anlamlılığı [*Bindungen*] göklere çıkaranlar, dili aracılığıyla imlem'e [*Bedeutung*] kafa tutan ve tam da anlama uzaklığıyla [*Sinnferne*] pozitif bir anlam mecburiyetine en baştan isyan eden bir metni sabırla dinlemektense, Sartre'ın *Gizli Oturum*'unun ne kadar derin bir eser olduğunu düşüneceklerdir. Tanrıtanımaz Sartre nezdinde edebiyatın kavramsal anlamı, angajmanın önkoşuludur. Hakiki mesajın bekçileri, demagojik bir hamleyle, Doğu'da yasaklanan eserleri aslında hiç söylemedikleri bir şeyi söyledikleri gerekçesiyle suçlayabiliyor. Naziler daha Weimar Cumhuriyeti döneminde "kültür bolşevizmi" kavramını kullanıyordu; bu tabirin ifade ettiği şeye yönelik nefret, kurumsal mahiyet kazandığı Hitler döneminden uzun ömürlü oldu. Günümüzde bu nefret, kırk yıl öncekilerle benzer türdeki eserleri hedef alıyor; bunlar arasında, kökleri çok daha gerilere uzanan ve gelenekle bağları kuşku götürmeyen eserler de var.

Radikal sağın dergi ve gazeteleri, gayri tabii, aşırı düşünsel, marazi ve dekadan tabir ettikleri her şeye karşı öfkeyi kışkırtmakla meşgul: Okurlarını iyi tanıyorlar. Toplumsal psikolojinin otoriter kişilik konusundaki keşifleri onları doğruluyor. Bu kişilik tipinin temel özellikleri, konformizm, düşüncenin ve toplumun taşlaşmış görünümlerine hürmet, toplum düzenini sarsan veya itiraf edilemeyen bilinçdışı unsurları açığa çıkaran itkilere dirençtir. Yabancı veya yabancılaştırıcı olan herhangi bir şeye karşı bu düşmanlık, hiçbir politik slogana biat etmeyen, ama otoriter kişilikleri yö-

neten katı koordinatlar sistemini –ki bu kişilikler, resmen tasdik edilmemiş bir şeyi kendiliklerinden takdir etme yetisinden yoksun oldukları için bu sisteme daha sıkı tutunurlar– baştan aşağı sarsmaya sırf görünüşüyle bile yeten eserlerdense, menşei ne olursa olsun, kendine ister eleştirel ister sosyalist desin, edebi realizmde çok daha rahat bir yuva bulabilir kendine. [Batı Almanya'da] Brecht'in oyunlarının sahnelenmesini engelleme girişimleri, nispeten yüzeysel bir politik bilinç düzeyine ait. Bu kampanyalar öyle ateşli bile değildi, yoksa 13 Ağustos'tan sonra[4] çok daha sert biçimde devam ederlerdi. Ama gerçeklikle yapılan toplumsal sözleşme bir yana bırakılıp, edebiyat eserleri artık olguları aktarmıyormuş gibi bir dille konuşmayagörsün, o zaman tüyler diken diken olmaya başlar. Angajman tartışmasının en büyük zaaflarından biri de, biçimsel yasaları gereği etki yaratmak gibi bir derdi olmayan eserlerin yarattığı etkiyi göz ardı etmesidir. Anlaşılmaz olanın yarattığı şokun neler iletebileceği kavranmadığı için, tartışmanın tamamı gölge boksunu andırıyor. Bir problemin ele alınışındaki kafa karışıklıkları problemi değiştirmez elbette, ama önerilen alternatif çözümler üzerinde yeniden düşünmeyi gerekli hale getirdikleri muhakkak.

Estetik kuramında "angajman" kavramını "eğilim"den ayırmak gerek. Doğru anlamıyla angaje sanat, frengiye, düelloya, kürtaj yasalarına veya ıslahevlerine karşı çıkan daha önceki propagandist oyunlar gibi, iyileştirmeye yönelik önlemler, yasal düzenlemeler veya pratik kurumlar yaratmanın peşinde değildir; angaje sanat, temel tutumlar seviyesinde iş görür. Örneğin Sartre, varoluşun koşulu olarak, bir seyirci gibi tarafsızlıkla bakmak yerine, özgür seçimi teşvik etmeyi hedefler. Ama angajmanı bir eğilimin bayraktarlığı karşısında üstün kılan özelliği, aynı zamanda, sanatçının kendi-

4 13 Ağustos 1961'de Berlin Duvarı'nın açılışı kastediliyor – e.n.

ni adadığı içeriği muğlak hale getirir. Sartre'ın karar kavramı –ki aslen Kierkegaard'a aittir– Hıristiyanlığın "Benimle olmayan bana karşıdır" şiarını, her türlü somut teolojik içerikten arındırarak miras almıştır. Geriye sadece, seçim yapma olanağının seçilebilecek şeylere bağlı olduğu gerçeği tamamen göz ardı edilerek buyurulmuş soyut bir seçim hükmü kalır. Sartre, özgürlüğün kaybedilebilir bir şey olduğunu kanıtlamak için, önceden belirlenmiş seçenekleri temel alır, ama bu belirlenmişlik özgürlüğü zaten ortadan kaldırır. Gerçeklikteki koşulları çoktan belirlenmiş olan bir durumda özgürlük boş bir iddiaya dönüşür. Herbert Marcuse, insanın işkenceyi manen kabul veya reddetmesinin mümkün olduğunu öne süren felsefi önermenin saçmalığını çoktan gözler önüne serdi.[5] Gelgelelim, Sartre'ın dramatik durumlarının bize göstermeyi amaçladığı tam da bu. Halbuki oyunları, kendi varoluşçuluk felsefesi için hiç de iyi birer model oluşturmuyor, zira Sartre bunlarda hakikate hürmet ettiğinden, felsefesinde göz ardı ettiği yönetilen dünyayı bunlarda gözler önüne seriyor – Sartre'ın oyunlarından çıkarılacak ders, özgürlüğün olmadığı. Sartre'ın düşünceler tiyatrosu, kendi kategorilerinin hedeflerini baltalıyor. Fakat bu onun oyunlarına özgü bir hata değil. Sanatın işi seçeneklere ışık tutmak değil, insanın kafasına durmaksızın silah dayayan dünyanın gidişine salt kendi formuyla direnmektir. Ama angaje sanat eserleri verilecek birtakım kararlar sunup bunları kendi ölçütleri haline getirdiğinde, seçimler birbiriyle değiştirilebilir olur. Bu muğlaklık yüzünden Sartre büyük bir açık yüreklilikle edebiyatın dünyada gerçek bir değişim yaratmasını beklemediğini itiraf eder – Voltaire'den beri hem toplumda hem de edebiyatın pratik işlevinde yaşanan tarihsel deği-

5 "Ölesiye işkence gören bir anti-faşist, bu durumu 'aşmak' üzere manevi ve zihinsel gücünü koruyabilir: ama hâlâ ölesiye işkence görmektedir": Herbert Marcuse, "Sartre's Existentialism", *Studies in Critical Philosophy*, (Londra: NLB, 1972) s. 183 – ç.n.

şimleri yansıtan bir kuşkuculuk bu. Angajman ilkesi böylece yazarın kendi eğilimlerine doğru kayar ki bu da, temelindeki bütün o materyalist temayüle rağmen hâlâ Alman spekülatif idealizminin izlerini taşıyan Sartre'ın felsefesindeki aşırı öznelcilikle uyum içindedir. Sartre'da sanat eseri öznelere yönelik bir çağrı halini alır, çünkü eserin kendisi de öznenin kararı veya kararsızlığından başka bir şey değildir.

Sartre, her sanat eserinin, daha başlangıcında, ne kadar özgür olursa olsun yazarın karşısına kendi kompozisyonunun nesnel gerekliliklerleriyle çıktığını kabul etmez. Bunlarla karşı karşıya kalan yazarın niyeti, sürecin bir unsuru olur sadece. Sartre "Niçin Yazıyoruz?" diye sorar ve buna "daha derin [...] bir seçim" cevabını verir,[6] ama soru da cevap da geçersizdir, çünkü yazarı güdüleyen saiklerin tamamlanmış eserle, edebi ürünle bağlantısı yoktur. Aslında Sartre'ın kendisi de –Hegel'in gayet iyi gözlemlediği gibi– eserin öneminin onu yaratan etten kemikten insanla olan bağı azaldığı ölçüde arttığını söylerken, bu görüşe çok da uzak değildir. Sanat eserini, Durkheim'ın tabiriyle bir "toplumsal olgu" olarak adlandırdığında da, eserin yapısı gereği taşıdığı bir niteliği gayri ihtiyari hatırlatmış olur: eserin kolektif nesnelliğidir bu, ve yazarın öznel niyetlerine kapalıdır. Bu yüzden Sartre, angajmanı yazarın niyetlerine değil, onun bizzat insan oluşuna bağlamak ister.[7] Ancak bu tanım o kadar geneldir ki, angajmanı insana ait herhangi bir eylem veya tavır biçiminden ayırmak imkânsız olur. Mesele, der Sartre, yazarın şimdide, "*dans le présent*" angaje olmasıdır; ama yazarın şimdiden kaçması her halükârda imkânsız olduğundan, bu ilkeden özgül bir program çıkarsamak imkânsızdır. Yazarın altına girdiği gerçek yükümlülük çok daha nettir: bir seçim

6 *Edebiyat Nedir?*, s. 45 – ç.n.

7 "parce qu'il est homme" [çünkü o bir insan], *Situations*, II, (Paris 1948) s. 51 – yazarın notu.

meselesi değil, bir esaslılık meselesidir. Sartre diyalektikten dem vursa da, öznenin her şeyden önce özne olmak için kendini ayırması gereken tikel Öteki'yi neredeyse hiç kayda almayan öznelciliği yüzünden, her edebi nesnelleşmede taşlaşma izleri görür. Ancak, kurtarma derdinde olduğu katıksız dolayımsızlık ve kendiliğindenlik, eserlerinde, karşısında kendini tanımlayabileceği hiçbir dirençle karşılaşmadığı için, ikinci bir şeyleşmeye maruz kalır. Sartre, oyunlarını ve romanlarını katıksız ifadenin –ki bunun sürekli tekrarlanan modeli, işkence görenin çığlığıdır– ötesine taşıyıp geliştirmek için, form-ifade diyalektiğinden mahrum, kendi felsefesinin aktarımından ibaret yavan bir nesnellikten medet umar. Edebiyatının esası, Schiller hariç hiçbir yazarda görülmedik biçimde, felsefeye dönüşür.

Fakat düşünceler, ne kadar süblim olurlarsa olsunlar, yalnızca sanatın malzemesi olabilirler. Sartre'ın oyunları onun düşüncelerini taşıyan birer araçtır ve estetik formların evriminde geride kalmışlardır. Sanattan gerçekliğe aktarılabilecek anlamlara duyulan sarsılmaz bir inançla yüksek mertebeye taşınmış geleneksel olay örgüleri üzerine kuruludurlar. Fakat sergiledikleri –veya yer yer beyan ettikleri– tezler, Sartre'ın dramaturjisinde ifade etmeyi amaçladığı duyguları, onları birer örneğe dönüştürmek suretiyle istismar eder. Böylelikle söz konusu tezler kendi kendini reddeder. Oyunlarından birinin sonundaki "Cehennem başkalarıdır" ifadesi[8] *Varlık ve Hiçlik*'ten bir alıntı gibi gelir kulağa, ve "Cehennem kendimizdir" olması da pekâlâ mümkündür. Anlaşılır olay örgüsü ile, eserden çıkarsanabilecek sağlam bir fikrin birleşimi, Sartre'a büyük başarı kazandırdı ve onu –hiç kuşkusuz kendi iradesi hilafına– kültür endüstrisi nezdinde makbul kıldı. Bir tez öne sürdüğü bu tür eserlerindeki

8 Jean-Paul Sartre, *Bei geschlossenen Türen* [Gizli Oturum], *Dramen* içinde (Hamburg 1960) s. 97 – yazarın notu.

soyutlama düzeyi öyle yüksek ki, Sartre, *İş İşten Geçti* filmi veya *Kirli Eller* oyunu gibi en iyi eserlerinden bazılarında, kahramanlarını karanlıktaki kurbanlar yerine politik liderler arasından seçme hatasına düştü. Buna çok benzer biçimde, günümüzde yaygın olan –Sartre'ın da nefret ettiği– bir ideoloji, kâğıt üstündeki liderlerin yapıp ettiklerini ve çektikleri acıyı tarihin nesnel hareketiyle karıştırıyor. Kişiselleştirme kisvesinin altında, insanların hayatlarının kontrolünün anonim bir mekanizmanın değil kendi ellerinde olduğu ve kararları kendilerinin aldığı fikri, ve toplumun yönetici tabakalarında hâlâ yaşam olduğu fikri yatar; Beckett'ın yarı ölmüş karakterleri işin aslını iyi bilir. Sartre'ın yaklaşımı, isyan ettiği cehennemi tanımaktan alıkoyar onu. Can düşmanları da onun cümlelerinden birçoğunu papağan gibi tekrarlayabilirler. Asıl meselenin seçim olduğu düşüncesi, Nazilerin "bizi ancak feda özgürleştirir" sloganıyla bile bağdaşır; faşist İtalya'da [Giovanni] Gentile'nin mutlak dinamizminde de benzer felsefi önermeler bulunur. Sartre'ın angajman kavramındaki temel hata, bizzat kendisinin angaje olduğu davayı vurmaktadır.

Brecht de, kimi oyunlarında –örneğin Gorki'nin *Ana* romanından yaptığı uyarlamada ve *Tedbir* oyununda– açıktan Parti'yi yüceltirken, zaman zaman, en azından kuramsal yazıları doğrultusunda, seyircileri eğitmeyi ve yanılsamaya dayanan empati ve özdeşleşmenin tersine bağımsız, dikkatli, deneye açık bir tutum geliştirmelerini sağlamayı istemiştir. *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı*'ndan sonra yazdığı oyunlar, soyutlama eğilimi bakımından Sartre'ınkileri gölgede bırakır. Tek fark, Sartre'dan daha tutarlı ve daha iyi bir edebiyatçı olan Brecht'in, soyutlamayı sanatının biçimsel ilkesi haline getirmiş, geleneksel dramatik karakter kavramını tümden dışlayan bir didaktik *poésie*'ye dönüştürmüş olmasıdır. Brecht, toplum hayatının yüzeyinin, bireylerin ruhsal olarak

güdümlenen eylemleri de dahil olmak üzere tüketim alanının, toplumun özünü gizlediğini anlamıştır. Zira mübadele yasası gibi toplumun özü de soyuttur. Brecht estetik bireyleştirmeyi bir ideoloji olarak reddediyordu. Bu nedenle, toplumun rezilliğini, üzerini örten kisvelerden soyarak, teatral bir görüngüye dönüştürme derdindeydi. Onun sahnesindeki insanlar, gözlerimizin önünde büzüşüp, ampirik gerçeklikte dolaylı olarak ve farkında olmadan hayata geçirdikleri toplumsal süreçlerin ve işlevlerin faillerine dönüşürler. Brecht, Sartre'ın tersine, kanlı canlı bireyler ile toplumun özü arasında bir özdeşlik öne sürmez artık, hele öznenin mutlak egemenliğini hiç öne sürmez. Yine de, politik hakikat adına hayata geçirdiği estetik indirgeme, bizzat o hakikatin önünü keser. Zira bu hakikatte, Brecht'in hafife aldığı sayısız dolayım bulunur. Yabancılaştırıcı nitelik taşıdığı için sanatsal açıdan meşru olan enfantilizm –Brecht'in ilk oyunları Dada'yla aynı çevreden çıkmıştır– kuramsal veya toplumsal geçerlilik iddiasında bulunmaya başladığı anda salt çocukça olur. Brecht, bir imgede kapitalizmin içsel mahiyetini yakalamak istiyordu; bu bakımdan amacı, Stalinist teröre maruz kalmamak için ona giydirdiği kisvenin ta kendisiydi aslında: gerçeğe sadakat. Kapitalist toplumun özünü, sakatlanmış yaşamda nasıl görünüyorsa öyle, imgesiz ve kör, anlamdan mahrum biçimde sunmayı reddederdi. Ama bu da onu, su götürmez bir açıklığa kavuşturmak istediği şeyin teorik açıdan doğru olmasını temin etme yükümlülüğüyle karşı karşıya bırakıyordu. Oysa sanatı böylesi bir karşılıklılığı kabul etmeye yanaşmıyordu: Bir yandan kendini didaktik biçimde sunarken, bir yandan da estetik formu nedeniyle, vaz ettiği şeyin doğruluğu konusunda güvence verme sorumluluğundan muafiyet talep ediyordu.

Brecht eleştirilirken, kurtuluşa giden yolmuşçasına önüne koyduğu kurala bizzat kendisinin uymadığı gerçeği görmez-

den gelinemez – bunun da, kendi eserlerinin gücünü aşan nesnel sebepleri vardır. *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı*, Brecht'in diyalektik tiyatrosunun temel eseriydi (*Sezuan'ın İyi İnsanı*, bunun tersten bir çeşitlemesidir: Johanna iyiliğinin dolaysızlığıyla kötülüğe yardımcı olurken, iyiyi arzulayan Shen Te kötüye dönüşür.) *Kutsal Johanna, Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*'ndeki kapitalist Vahşi Batı hikâyeleri ile ekonomik gerçeklikler arasında konumlanmış bir Chicago'da geçer. Fakat Brecht, ağırlığı bilgiye verip imgeyi geri planda bıraktığı ölçüde, kapitalizmin özünü de ıskalar, oysa hikâyede amaçladığı budur. Üretim alanında artı-değere el konması yerine, rakiplerin birbirini boğazladığı dolaşım alanına ait sahneler peş peşe dizilmiştir; halbuki hayvan tüccarlarının vurgundan alacakları pay için ettiği kavgalar, büyük bir krize yol açması söz konusu olmayacak ikincil olaylardır. Dahası, açgözlü tüccarların çevirdiği dolaplarda kendini gösteren ekonomik işlemler sadece çocukça olmakla kalmaz (Brecht mahsus öyle görünmelerini istemiştir), en ilkel ekonomi mantığının ölçütlerine göre bile anlaşılmaları güçtür. Bunun diğer yüzünde, karşılarında bu kadar saf bir düşman olduğu için Brecht'in muarızlarını olsa olsa güldürecek bir politik naiflik vardır. Oyunun etkileyici son sahnesinde Johanna'nın ölümünden hoşnut olmaları gibi, Brecht'le de hiçbir dertleri olmayabilir. Sanatta her şeye izin olduğunu düşünsek bile, Parti destekli bir grevin liderlerinin teşkilat dışından birine can alıcı bir görevi emanet etmeleri, dahası bu tek kişinin başarısızlığının grevi tamamen suya düşürmesi, tasavvur edilemezdir.

Brecht'in, büyük diktatör Arturo Ui'nin önlenebilir tırmanışını konu alan güldürüsü, faşist liderin öznel açıdan ne denli boş ve sahte olduğunu acımasızca ve isabetlice gösterir. Ancak, lider figürünün –Brecht'teki bütün bireylerde olduğu gibi– sökülüp parçalanması, diktatörün eylemde bu-

lunduğu toplumsal ve ekonomik bağlamların kurgulanmasına kadar yayılır. Büyük para ve güç sahiplerinin kurduğu bir tezgâh yerine, karşımıza saçma bir suç çetesi çıkar: Karnabahar Tröstü. Böylece faşizmin gerçek dehşeti sihirli bir değnekle yok edilir; artık faşizm, toplumsal iktidarın belli yerlerde yoğunlaşmasıyla yavaş yavaş ortaya çıkan bir son değil, kaza veya suç gibi, önü alınabilecek bir tehlike halini alır. Politik ajitasyon niyeti, bu sonucu kaçınılmaz kılmıştır; düşman olduğundan zayıf gösterilmelidir, bunun sonucu da, 1933'ten önce pratikte olduğu kadar edebiyatta da yanlış politikadır. Ui'ye atfedilen gülünçlük, her türlü diyalektiğe karşı, Jack London'ın onlarca yıl önce doğrulukla öngördüğü faşizmi zararsız hale getirir. İdeoloji karşıtı sanatçı, böylelikle, kendi düşüncelerinin bozulup ideoloji seviyesine inmesinin önünü açmış olur. Dünyanın bir bölümünde artık antagonizma kalmadığı iddiasının örtük kabulüne, dünyanın geri kalanında resmî teodiseyi yalanlayan her şeyin alay konusu edilmesi eşlik eder. Tarihsel ölçeğe itibar etmek, boyacılara[9] gülmeyi yasaklamaz elbette, gerçi Hitler için bu tabirin kullanılması burjuva sınıf bilincinin esef verici bir istismarıdır. Nitekim Almanya'da iktidara el konmasını tertipleyen grup da kuşkusuz bir çeteydi. Ama sorun şu ki, bu türden 'gönül yakınlıkları' uzaydan inmiyor, bizzat toplumun içine kök salmış durumda. Bu yüzden, Chaplin'in de [*Büyük Diktatör*'de] canlandırdığı faşizm maskaralığı, faşizmin en uç dehşetidir aynı zamanda. İşin bu yönü geri plana itildiğinde, ve gerçekte ekonomik gücün kilit konumlarının söz konusu olduğu yerde manavları sömüren birkaç kifayet-

9 "Boyacı" (*anstreicher*) kelimesi Hitler için kullanılan bir ifade. Brecht'in "Schlechte Zeit für Lyrik" (Şiir İçin Zor Zamanlar, 1938-1941) başlıklı şiirinde geçer: "İçimde çarpışıyor / Çiçek açmış elma ağacının güzelliği / Ve boyacının söylevlerinin dehşeti / Ama sadece ikincisi / Beni yazmaya itiyor", çev. Derya Yılmaz, *e-skop* http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-siir-icin-zor-zamanlar/2742 – ç.n.

sizle dalga geçildiğinde, saldırı geri teper. Bir Yahudi kızın, Fırtına Birlikleri'ne [SA] bağlı askerlerin kafasına tava fırlatıp hâlâ tek parça kalmayı başardığı sahne, *Büyük Diktatör* filminin bütün hiciv gücünü kaybedip hakarete dönüştüğü sahnedir. Politik angajman uğruna politik gerçeklik hafifleştirilmiştir, ki bu da politik etkinin azalmasına yol açar.

Sartre'ın *Guernica* için sorduğu "[bu resmin] İspanyol davasına tek bir kişi kazandırabildiğine inanıyor musunuz"[10] sorusu, kuşkusuz Brecht'in didaktik tiyatrosu için de sorulmalı. Tabii ki hikâyeden çıkarılacak dersi –dünyanın adaletsizliklerle dolu olduğunu– anlamak için kimsenin eğitilmeye ihtiyacı yok; ama dersin kendisinde, Brecht'in laf ola beri gele bağlılık gösterdiği diyalektik kuramından pek eser yok. Didaktik tiyatronun [*Lehrstück*] tutumu, Amerikalıların *preaching to the saved* [müminlere iman aşılamaya çalışmak] deyişini akla getiriyor. Brecht, saf form karşısında ahlak dersine öncelik vermeye çalışırken, bu ilke başlı başına bir form unsuruna dönüşüyor. Form askıya alındığında, görünüş/yanılsama [*Schein*] olma niteliğinin altını oymaya başlar. Formun tiyatro sanatındaki özeleştirisi, uygulamalı görsel sanatlardaki nesnelcilik ilkesine benzer. Formun, kendi dışındaki birtakım yasalara göre düzeltilmesi,[11] işlev adına süslemenin ortadan kaldırılması, formun özerkliğini artırır. Brecht'in sanatsal çalışmalarının esası da budur: bir sanatsal ilke olarak didaktik tiyatro. Dolaysızca görünen olayları seyircinin yabancısı olduğu olgulara dönüştürme yöntemi de, pratik etkililiğe katkı sağlamaktansa biçimsel bir kurgu aracıdır. Brecht'in, sanatın toplumu değiştirme gücü konusunda hiçbir zaman Sartre kadar kuşkucu sözler sarf etmediği doğrudur; ama ferasetli, görmüş geçirmiş bir adam olarak buna tüm kalbiyle inanmış olması da mümkün değil. Vaktiy-

10 *Edebiyat Nedir?*, s. 19 – ç.n.

11 Özgün metinde: "*Die heteronom bedingte Berichtigung der Form [...]*" – ç.n.

le, dürüst olmak gerekirse tiyatroyu, onun dünyada yaratacağı herhangi bir değişimden daha fazla önemsediğini yazmıştı sükûnetle. Gelgelelim, sanatta basitleştirme ilkesi, Brecht'in amaçladığı gibi politikayı toplumsal nesnelliğe ilişkin öznel tefekkürün yansıttığı yanıltıcı ayrımlardan temizlemekle kalmadı, didaktik tiyatronun damıtmaya çabaladığı nesnelliğin kendisini de tahrif etti. Brecht'in sözüne uyar, ve onun angaje tiyatrosunu değerlendirmede politikayı ölçüt tayin edersek, bu ölçüt onun tiyatrosunun doğru olmadığını gösterecektir. Hegel *Mantık*'ta özün görünür olması gerektiğini vaz etmiştir. Hal böyleyse, özün görünümle [*Erscheinung*] ilişkisini göz ardı eden bir öz temsili, kendi içinde, faşizmin arkasındakilerin lümpen-proletaryayla ikame edilmesi kadar yanlış olacaktır. Brecht'in indirgeme tekniğinin meşruiyet kazanabileceği yegâne zemin, "sanat için sanat" ilkesi olabilir; gelin görün ki davaya bağlılığı, tıpkı Lukullus'a[12] yaptığı gibi, bu ilkeyi de mahkûm etmiştir.

Almanya'da çağdaş yazın çevreleri, edebiyatçı Brecht'i politikacı Brecht'ten ayırma telaşında. Büyük yazar Batı'ya mal edilmeli, mümkünse Has Alman Şairi olarak kaideye oturtulup, *au-dessus de la mêlée* [tartışmalar üstü] bir tarafsızlık kazanmalıdır. Brecht'in sanatsal gücünün de, kıvrak ve ele avuca sığmaz zekâsının da, Halk Demokrasilerindeki resmî amentünün ve estetik reçetelerin kat kat ötesine geçtiği doğrudur kuşkusuz. Bununla birlikte, Brecht'in, onu bu şekilde savunanlara karşı savunulması gerek. Çoğu ayan beyan ortada olan zaaflarına rağmen eserleri politikayla harmanlanmış olmasa bunca etkili de olmazdı. *Tedbir* gibi en tartışmalı eserleri bile, işlenen konuların ciddiyetine dair bir bilinç uyandırır. Bu anlamda, tiyatrosu aracılığıyla insanları düşünmeye sevk etmeye çalıştığını söyleyen Brecht bu iddia-

12 Brecht'in Romalı general Lukullus üzerine yazdığı "Lukullus'un Sorgulanması" (1940) başlıklı oyuna gönderme – e.n.

sını yerine getirmiştir. Eserlerindeki gerçek ya da hayalî güzellikleri politik amaçlarından ayırmaya çalışmak beyhudedir. İçkin eleştirinin görevi –ki yegâne diyalektik eleştiri biçimidir– Brecht'in eserlerindeki formların geçerliliğine dair değerlendirmeyi politikasının geçerliliğine dair bir değerlendirmeyle birleştirmektir. Sartre'ın kitabında, "Niçin Yazıyoruz?" sorusuna cevap aradığı bölümde itiraz edilemeyecek bir cümle var: "[...] hiç kimse Yahudi düşmanlığını överek iyi bir roman yazılacağını düşünemez."[13] Moskova Davaları'nı öven bir roman da iyi olamaz – böyle bir roman, Stalin'in Zinoviev ile Buharin'i fiilen öldürtmesinden önce yazılmış bile olsa.[14] Politik yalan estetik formu da lekeler. Brecht, epik tiyatrosunda bir tezi kanıtlamak üzere, ele aldığı gerçek toplumsal meseleleri çarpıttığında, oyunun yapısı ve temeli tümden çöker. *Cesaret Ana*, Montecuccoli'nin savaşın savaştan beslendiği şiarını saçmaya indirgemek amacıyla yazılmış resimli bir elkitabı gibidir. Çocuklarına bakabilmek için Otuz Yıl Savaşları'nı fırsata dönüştürüp karargâhları mesken tutan kadın, bu yüzden çocuklarının felaketinden sorumlu olacaktır. Ama oyunda bu sorumluluk, ne bizzat savaş koşullarına ne de küçük fırsatçının bireysel davranışına bağlanır; Cesaret Ana en can alıcı anda bulunması gereken yerde olsa felaket de yaşanmayacaktır, ve para kazanmakla meşgul olduğu için orada bulunmayışının olup bitenlerle hiçbir özgül ilişkisi yoktur. Brecht'in tezini açık seçik göstermek için başvurduğu resimli kitap tekniği, o tezi kanıtlamasına engel olmuştur. Marx ile Engels'in, Lassalle'in *Franz von Sickingen* oyunu hakkında yaptıkları eleştiridekine benzer bir sosyopolitik analiz yapılsa, Brecht'in Otuz Yıl

13 *Was ist Literatur?*, s. 41 [*Edebiyat Nedir?*, s. 68] – yazarın notu.

14 Brecht'in 1930'da, Moskova Davaları'nın öncesinde yazdığı *Tedbir* oyunu, bu konuda örtük bir meşrulaştırma içeriyordu. Zinoviev ile Buharin 1938'de idama mahkûm edildi – e.n.

Savaşları'nı modern bir savaşla eşitleyen basitleştirici hamlesinde Grimmelshausen'ın romanındaki Cesaret Ana karakterinin[15] eylemleri ve akıbeti açısından elzem olan unsurun dışarda bırakıldığı görülürdü. Otuz Yıl Savaşları'nın yaşandığı toplum, modern zamanların işlevsel kapitalist toplumu değildi; bu yüzden de, kişilerin yaşamlarının ve ölümlerinin doğrudan ekonomik yasaları gözler önüne serdiği kapalı bir işlevsel sistemi, o zamanın toplumu için –sanatta bile olsa– varsayamayız. Ama Brecht, kendi çağının artık insanlar ve şeyler çerçevesinde dolaysızca kavranamaz olduğunu açıkça gördüğünden, zamanının imgesini sunmak için yasaların olmadığı eski günlere ihtiyaç duymuştur. Toplumun gerçekliğini yeniden inşa etme girişimi, böylelikle onu önce yanlış bir toplumsal modele, sonra da dramatik inandırıcılığı olmayan olaylara sevk eder. Yanlış politika kötü sanata, kötü sanat yanlış politikaya dönüşür. Ama bir eser, tamamen inanamadığı bir şeyi ilan etmekten ne kadar uzak durursa, kendi içinde o kadar tatmin edici olacak, aslen olduğu şeyin ötesinde bir anlam fazlasına ihtiyaç duymayacaktır. Ayrıca, bütün ordugâhlardaki gerçek çıkar sahipleri, eskiden olduğu gibi bugün de, savaşlardan sağ çıkmayı başaracaklardır.

Bu tür açmazlar, Brecht'in eserlerindeki şairane dokuya, o Brechtçil tınıya da işler. Bu tını benzersiz nitelikler taşısa da –ki olgunluk dönemindeki Brecht bunları önemsiz addedebilirdi– Brecht'in politikasındaki yanlışlarla zehirlenmiştir. Brecht'in savunduğu dava, kendisinin uzun süre içtenlikle inandığı gibi güdük bir sosyalizmden ibaret olmayıp, körü körüne iş gören akıldışı toplumsal güçlerin yeniden devreye girdiği baskıcı bir tahakküm olduğundan, suç ortaklığına methiyeler düzerek ona katkıda bulunabilmek için li-

15 Brecht'in *Cesaret Ana* oyunundaki başkarakter, 17. yüzyılın popüler Alman yazarlarından Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen'in Otuz Yıl Savaşları'nı anlatan *Die Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* adlı romanından esinlenilmiştir – ç.n.

rik sesini çatlatması gerekmişti. Genç Brecht'in kavgacı delikanlılığı, sırf şiddet karşısında kapıldığı umutsuzluk yüzünden, bin türlü haklı gerekçeyle korkması gereken bir şiddet pratiğini benimseyen entelektüelin zorlama cesaretini daha o zamandan ele veriyordu. *Tedbir* oyununun vahşi kükreyişi, kurtuluş gibi göstermek için debelendiği felaketin gürültüsünü bastırıyordu. Brecht'in en iyi eserine bile, bağlandığı davanın aldatmacaları bulaşmıştı. Bu eserin dili, şiirsel özne ile bu öznenin söylediklerinin birbirinden ne kadar uzaklaştığını gösteriyor. Brecht bu mesafeyi kapatmak için ezilenlerin ağzıyla konuşmaya çalıştı, ama savunduğu doktrin entelektüelin dilini gerektiriyordu. Üslubunun yalınlığı ve basitliği bu nedenle kurmacadan öteye gitmiyordu. Hem mübalağa işaretlerinde, hem de eskimiş ya da taşralı ifade biçimlerine dönmesinde ele veriyordu bu durum kendini. Bu dil çoğu zaman fazlasıyla aşina olabiliyordu, ve doğuştan gelen hassasiyetlerinden mahrum edilmeye izin vermemiş olanlar bir şeylere ikna edilmeye çalışıldıklarını duyabiliyorlardı ister istemez. Kurbanların bu şekilde, sanki yazar onlardan biriymişçesine konuşması, onlara karşı küstahça, neredeyse aşağılayıcı bir tutumdur. İnsan her role bürünebilir, ama işçiymiş gibi yapamaz. Angajmana yöneltilecek en ağır itham, en iyi niyetlerin bile, fark edildiklerinde –bir de bu yetmezmiş gibi kendilerini gizlemeye çalıştıklarında– kötü sonuçlandığıdır. Brecht'in geç döneminde de bunun izleri görülür: hikmeti gösteren dile dayalı jestte; şiirin öznesi olarak kurgulanmış, epik tecrübelerle dolu ihtiyar köylüde. Dünyanın hiçbir ülkesinde hiçbir insan artık Güney Alman "mujik"lerine özgü o bilgece hayat tecrübesini yaşamıyor. O ağır konuşma tarzı, bizleri, Kızıl Ordu denetimi ele aldığında hayatın doğru yaşanacağına inandırma amacı taşıyan bir propaganda aracına dönüşür. Sunulan bu insanlık tablosunu, ona somutluk kazandıracak hiçbir şey olmadığından

sorgusuz sualsiz kabul etmemiz beklendiği için, Brecht'in üslubu, hatırası bile unutulacak kadar mazide kalmış arkaik toplumsal ilişkilerin yankısından ibarettir.

Brecht'in geç dönem eserleri resmî hümanizme çok uzak değildi. Batılı gazeteciler *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni anneliğe övgü olarak göklere çıkarabilirler; hem, o muhteşem genç kızın, sonunda migren ağrıları çeken kadına örnek gösterilmesinden kim etkilenmez ki... Eserini "sanat için sanat" ilkesinin mucidine [Théophile Gautier] ithaf eden Baudelaire, böylesi bir duygu boşalması için uygun olmazdı. Brecht'in, "Lao-Tzu'yu Sürgüne Götüren Yol Üzerinde Tao Te Ching Kitabının Doğuşunun Efsanesi"[16] gibi şiirlerindeki ihtişam ve ustalıkta bile, yalın konuşmadaki teatralliğin gölgesi vardır. Klasik selefleri kır hayatının ahmaklığını, ezilenlerin ve yoksulluk içindekilerin sakatlanmış bilinçlerini ifşa ederken, Brecht, bir varoluşçu ontolojist edasıyla, bu ahmaklığa kadim doğru muamelesi eder. Eserlerinin tamamı, son derece gelişkin ve incelmiş beğenisi ile, kendini zorla soktuğu ham kalıpları bağdaştırmak gibi, Sisiphos'unkini aratmayacak kadar umarsız bir çabaya dayanır.

Auschwitz'ten sonra şiir yazmanın barbarca olduğu iddiamı yumuşatmak gibi bir niyetim yok; bu söz, angaje edebiyata ilham veren dürtüyü olumsuz biçimiyle ifade ediyor. Sartre'ın *Mezarsız Ölüler* oyunundaki bir karakterin sorduğu "İnsanları kemikleri kırılıncaya dek döven birilerinin var olduğu bir dünyada yaşamanın herhangi bir anlamı var mı?" sorusu, aynı zamanda, artık herhangi bir sanat eserinin var olma hakkı olup olmadığı sorusudur; angaje edebiyat kavramındaki tinsel gerilemenin, bizzat toplumdaki gerilemenin zorunlu sonucu olup olmadığı sorusudur. Fakat edebiyatın bu hükme direnmesi gerektiğini söyleyen Hans Magnus En-

16 Şiir için bkz. Walter Benjamin, "Brecht'in Şiirleri Üzerine Yorumlar", *Brecht'i Anlamak* içinde, s. 92-95 – ç.n.

zensberger'in cevabı da doğruluğunu koruyor: Başka deyişle, edebiyat, Auschwitz'ten sonra var olmasının kinizme teslimiyet anlamına gelmeyeceği bir varlık göstermeli. Çelişkili olan, bizzat edebiyatın varlığı, bizim onunla ilişkimiz değil. Gerçek acının boyutları unutuşun hiçbir türlüsünü affetmez; Pascal'ın teolojik bağlamdaki sözlerini –*On ne doit plus dormir*–[17] sekülerleştirmek gerekir. Ama Hegel'in keder bilinci dediği bu acı, sanatı bir yandan yasaklarken bir yandan da varlığının sürmesini talep eder; acının, hâlâ kendi sesini, tesellisini –ama onun tarafından ânında ihanete uğramaksızın– bulabildiği tek yer fiilen sanattır artık. Çağımızın en büyük sanatçıları bunu görmüştür. Eserlerinin tavizsiz radikalliği, tam da formalizm diye karalanan özellikleri, zamanımızın kurbanlarına adanmış biçare şiirlerde bulunmayan dehşetengiz bir güç verir onlara. Ama Schönberg'in *Varşova'dan Kurtulan* şarkısı bile, cehenneme dönüşme noktasına kadar yeğinleştirilmiş bir yaderkliği [*heteronomie*] özerk bir sanatsal formda inşa etmeye kalkışmakla kendini soktuğu açmazdan kurtulamaz. Schönberg'in bestesinde utanç verici bir yan vardır, ama Almanya'da öfke uyandıran şeyden, yani insanların her ne pahasına olursa olsun hafızalarından silmek istedikleri bir hatırayı unutmalarına izin vermemesinden ötürü değil: o hatıra, buruk ve ahenksiz olsa da bir imgeye dönüştürüldüğünde, kurbanların huzurundayken hissettiğimiz utanca saygısızlık edildiğini hissettiğimiz için. Kurbanlar sanat eserine dönüştürülmüş, onları yok etmiş bir dünyanın önüne tüketsin diye atılmışlardır. Dipçiklerle dövülen insanların hissettiği katıksız bedensel acının 'sanatsal' temsili, uzaktan uzağa da olsa, o acıdan haz devşirme olanağını içerir. Bu sanattan çıkarılacak ders

17 "Artık bize uyku yok". Adorno, alıntıyı biraz değiştirerek aktarmış. Pascal'ın *Pensées* kitabında geçen cümlenin aslı şöyle: "*Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là*" (İsa'nın çilesi dünyanın sonuna kadar sürecek. O güne kadar uyumamalıyız) – ç.n.

–bir an için bile olsa unutmamak gerektiği–, kendi karşıtının uçurumuna sürüklenir. Üsluplaştırma yönündeki estetik ilke, hatta koronun vakur duası bile, tasavvur edilemez bir sonun sanki bir anlamı varmış gibi görünmesine yol açar; o sonu başkalaştırır, dehşetini hafifletir. Sırf bu bile, kurbanlara karşı yapılmış bir adaletsizliktir; yine de, kurbanlardan kaçınan hiçbir sanat, adalet talepleri karşısında dayanamamıştır. Umutsuzluğun sedası bile iğrenç bir olumlamaya hürmet gösterir. Sonra, daha düşük nitelikli eserler de, "geçmişle derinlemesine hesaplaşma" sürecinin parçası olarak, seve seve sindirilir. Soykırım bile angaje edebiyatın temaları arasına girip kültürel mirasın parçası haline geldiğinde, cinayeti doğuran kültürle uyum içinde yaşamaya devam etmek daha kolay olur.

Bu türdeki edebiyatın neredeyse değişmeyen bir özelliği vardır. Olağanüstü diye nitelenen durumlarda bile –hatta en çok da bu durumlarda– insaniyetin serpilip geliştiğini ima eder; kimi zaman bu tutum, vahşeti evirip çevirip "sınır koşulları"na dönüştüren, ve bu koşulları insandaki sahici cevheri ortaya çıkardığı gerekçesiyle olumlayan iç karartıcı bir metafizik halini alır. Bu huzurlu varoluşsal ortamda, cellatlar ile kurbanlar arasındaki ayrım bulanıklaşır; ne de olsa ikisi de hiçlik olasılığı üzerinde eşit derecede muallakta kalmıştır – şu farkla ki, orası cellatların pek de rahatsız oldukları bir yer değildir.

Bugün, çoktandır yozlaşıp fikir teatilerine dönüşmüş olan o metafiziğin taraftarları, 1933'ten önce yaptıkları gibi hayatın çirkinleştirilmesine, biçimsizleştirilmesine ve sanatsal olarak sapkınlaştırılmasına ateş püskürüyorlar – sanki yazarlar, yazdıkları şey dehşeti yansıttığı için, isyan ettikleri o sınır durumuyla eşitlenip ondan sorumlu oluyorlarmış gibi. Almanya'daki sessiz yüzeyin altında hâlâ içten içe serpilen bu tutumun en iyi örneği, Picasso'yla ilgili şu hikâ-

yedir: Nazi işgal güçlerinden bir subay ressamın atölyesini ziyaret etmiş ve *Guernica*'yı gösterip "Bunu siz mi yaptınız?" diye sormuş. Picasso da "Hayır, siz yaptınız" demiş. *Guernica* gibi, ampirik gerçekliği reddeden özerk sanat eserleri bile o gerçeklik tarafından belirlenmiştir; yok ettikleri şey, fiiliyatta yok edendir, çıplak biçimde var olan ve bu çıplak varoluşla suçu durmaksızın tekrar edendir. Bir eserin özerkliği ile, esere dayatılmış olmayıp eserin gerçekliğe yönelik kendi jestinden oluşan bir irade arasındaki bağı gören de bizzat Sartre olmuştur. "Sanat yapıtı," diye yazar, "*bir erek* gütmez; bu konuda Kant'la aynı kanıdayız. Ama bu, sanat yapıtının kendisinin bir erek *oluşundan* ileri gelmektedir. Kant'ın sözü, her resmin, her yontunun, her kitabın içinde çınlayan çağrıyı hiç hesaba katmamaktadır."[18] Bu sözlere eklenecek tek bir nokta var: Söz konusu çağrı ile, eserin temasında bağlı olduğu dava arasında hiçbir doğrudan ilişki yoktur. Popülerleşmeden ve piyasaya uyum sağlamaktan kaçınan eserlerin gözü kara özerkliği, gayri ihtiyari olarak bir saldırı halini alır. Ama bu soyut bir saldırı değildir; karşısında tamamen dize gelmedikleri için onları affetmeyen bir dünyaya karşı bütün sanat eserlerinin takındığı değişmez bir tutum değildir. Bu eserlerin ampirik gerçeklik karşısında korudukları mesafe de, o gerçekliğin kısmi dolayımından geçmiştir. Sanatçının hayal gücü yoktan var olmaz; buna olsa olsa amatörler ve sanat düşkünleri inanır. Ampirik gerçekliğe isyan eden sanat eserleri, tinsel yaratımları reddedip püskürten o gerçekliğin güçlerine tabidir. Sanat eserinin hiçbir somut içeriği, hiçbir biçimsel kategorisi yoktur ki, kurtulmaya çalıştığı ampirik gerçekliğin içinde hayat bulmuş olmasın – o gerçekliği istediği kadar dönüştürsün, veya bu durumun hiç bilincinde olmasın, fark etmez.

18 *Was ist Literatur?*, s. 31 [*Edebiyat Nedir?*, s. 54] – yazarın notu.

Sanatın, unsurlarını biçimsel yasaları aracılığıyla yeniden düzenlediği gerçeklikle arasındaki bağı oluşturan da budur. Dar kafalılarda infial uyandıran ve kavramsal ya da mantıki soyutlamayla hiçbir ortak yanı olmayan avangard soyutlama bile, topluma hâkim olan nesnel yasanın soyutluğuna gösterilen bir tepkidir. Beckett'ın eserlerinde bunu gösterebiliriz. Bu eserler, günümüzde saygıya değer yegâne şöhret biçiminden nasiplenmektedir: Herkesin tüylerini ürpertirler, ama hiç kimse bu tuhaf oyunların ve romanların herkesin bilip de kimsenin itiraf etmediği şeyler hakkında olduğunu inkâr edemez. Beckett'ın eserlerine antropolojik eskizler gibi bakmak felsefe avukatlarının işine gelir; ama aslında bu eserler son derece somut bir tarihsel gerçeklikle iştigal etmektedir: öznenin tahttan çekilişiyle. Beckett'ın *ecce homo*'su, insanlığın geldiği noktadır. İnsanlar onun cümlelerinden, sanki gözyaşları kalmamışçasına sessiz sessiz bize bakarlar. Saldıkları ve kendilerini de bağlayan efsun, onlarda yansımak suretiyle kalkar. Bu eserlerin barındırdığı o küçücük mutluluk vaadi, huzurla takas edilmeyi reddeden o vaat, ancak dünyasız kalma noktasına varan topyekûn bir eklemlendirme karşılığında elde edilmiştir. Artık, angaje sanat fikrini –teorisyen Brecht'in geliştirdiği, ama kendini insanlığın dostu rolüne sokmaya çalıştıkça giderek uymaz olduğu o yabancılaştırma fikrini– gerçekleştirmek için dünyayla ilgili her türlü bağlılıktan vazgeçilmelidir. Kimilerinin fazla kurnazca bulacağı bu paradoks, felsefeye fazla dalmadan, yalın tecrübeyle de desteklenebilir: Kafka'nın nesir eserleri ve Beckett'ın oyunları, ya da o korkunç *Adlandırılamayan* romanı öyle bir etki yaratır ki, resmî angaje eserler bunların yanında çocuk oyunu gibi kalır – bunlar, varoluşçuluğun üzerine konuşmakla yetindiği kaygıyı bilfiil uyandırırlar. Görünüşteki yanılsamayı söküp parçalayarak, angaje beyanın dışardan, dolayısıyla salt görünürde kendine tabi kıldığı sanatı içerden

patlatırlar. Onlardaki kaçınılmazlık, angaje eserlerin salt talep ettiği tavır değişimini zorla dayatır. Üzerinden Kafka'nın geçtiği bir insan, artık bir daha ne dünyayla barışık olabilir, ne de dünyanın kötü bir gidişat içinde olduğu yargısıyla teselli bulabilir; kötülüğün hâkimiyetini kabullenen tevekkülde sinsice saklanan icazet öğesi tükenmiştir.

Ancak, iddialar ne kadar yüksek tutulursa, dibe vurma ve başarısızlık ihtimali de o kadar artar. Nesnel temsilden ve anlaşılır ya da bütünlüklü anlamdan uzaklaşan resim ve müzik eserlerinde açıkça görülen gerilim kaybı, pek çok açıdan, "metin" [*text*] gibi nahoş bir tabirle anılan edebiyata da sirayet etmiştir. Bu tür eserler kayıtsızlık eşiğine doğru sürüklenir, şuursuzca yozlaşarak eğlencelik bir uğraş seviyesine iner, başka sanat formlarında terk edilmiş reçetelerin âtıl tekrarına, bayağı kalıplara dönüşürler. Çiğ angajman çağrılarına haklılık payı kazandıran da çoğunlukla bu gelişmedir. Sahte bir anlam pozitifliğine kafa tutan biçimsel yapılar, başka türde bir anlamsızlığa kolayca kayabilir, pozitivist biçimsel düzenlemelere, öğelerle boş boş oynamaya dönüşebilir. Böylece, başta kaçmak istedikleri alanın ortasına düşerler. Bunun en uç örneği, diyalektikten yoksun bir tarzda kendini bilimle karıştıran ve boş yere sibernetikle özdeşleşmeye çalışan edebiyattır. Aşırı uçlar birleşir: son iletişim hattını da koparan şey, iletişim kuramına yem olur. Anlamın belirli bir biçimde yadsınması ile, iş olsun diye azimle sürdürülen bir anlamsızlığın yavan pozitifliği arasına sınır çizecek hiçbir kesin ölçüt yoktur. Böyle bir sınır, insanlığa seslenip makineleşmenin lanetlenmesiyle hiç çizilemez. Salt varoluşlarıyla, doğayı tahakküm altına alan bir ussallığın kurbanlarının savunucusu haline gelen o eserler, itirazlarında bile doğaları gereği bizzat ussallaştırma sürecinin asli parçasıdırlar. Onu inkâr etmeye kalksalar, hem estetik hem toplumsal açıdan bütün ağırlıklarını kaybederler: çamurdan bir göm-

lek üstün olurlar. Her sanat eserinin düzenleyici, birleştirici ilkesi, bütünsellik iddiasıyla son vermeyi istediği ussallığın kendisinden alınmıştır.

Tarihsel olarak, angajman problemi Fransız ve Alman bilincinde birbirine karşıt biçimler almıştır. Fransa'da estetik, açıktan veya örtük olarak, sanat için sanat ilkesinin hâkimiyeti altında olmuş, akademik veya gerici eğilimlere bağlı kalmıştır.[19] Bu ilkeye karşı başkaldırıların sebebi de budur. Fransa'da en uç avangard eserlerde bile bir dekoratif hoşluk havası vardır. Varoluşa ve angajmana yönelik çağrının orada devrimci bir tını kazanması bundandır. Almanya'da ise durum tam tersidir. Sanatın kendi dışındaki herhangi bir amaçtan kurtulup özgürleşmesi, bunu beğeni yargısının katışıksız ve çürütülemez ölçütü haline getiren ilk kişi bir Alman [Kant] olmasına rağmen, Alman idealizmine derinden kök salmış bir geleneğe daima kuşkulu gelmiştir; bu geleneğin ilk ünlü belgesi, Schiller'in, kıdemli hocaların düşünce tarihinin kutsal kitabı saydıkları "Bir Ahlak Kurumu Olarak Tiyatro Üzerine" makalesidir. Fakat bu kuşkuyu tetikleyen, beraberinde getirdiği ve Alman felsefesinde kibire yol açmış şu, tini Mutlak mertebesine yükseltme tavrı değildir; daha ziyade, amaçsız sanat eserinin topluma dönük yüzüdür. Çünkü bu sanat, en aşırı uyumsuzluğun [*dissonance*] bile –hatta özellikle onun– yüceleştirme ve yadsıma yoluyla pay aldığı duyusal hazzı barındırır. Alman spekülatif felsefesi, sanat eserindeki aşkınlık unsurunu görmüş, eserin özünün daima varoluşundan daha fazlası olduğunu teslim etmiştir – ama bunu, eserdeki ahlakın kanıtı saymıştır. Tam gelişmemiş bu geleneğe göre, bir sanat eserinin

19 "Saf sanatın boş sanatla bir ve aynı şey demek olduğunu, estetik pürizmin de, sömürücü oldukları ifşa edileceğine cehaletlerinin açığa çıkarılmasını tercih eden geçen yüzyıl burjuvalarının parlak bir savunma hamlesinden ibaret olduğunu gayet iyi biliyoruz": Sartre, *Was ist Literatur?*, s. 20 [*Edebiyat Nedir?*, s. 35'teki çeviri değiştirildi] – yazarın notu.

kendi için varlığı olmamalıdır, aksi halde, Platon'un devlet sosyalizmi modelinin onu yaftaladığı gibi, kadınsılığın önünü açacak ve eylem için eylemi engelleyecektir, ki bu da Almanlar için ilk günahtır. Çilekeşlerin, sofuların, hep Luther ve Bismarck gibi isimleri anan bir *ethos*'un, estetik özerklikle işi olmaz. Ayrıca, kategorik buyruk *pathos*'unda alttan alta sûfli bir yaderklik [*knechtisch Heteronomen*] eğilimi olduğu kesindir: kategorik buyruk bir yandan sözümona bizzat akıldır, ama öte yandan da körü körüne uyulması gereken mutlak bir temeldir. Elli yıl önce, Fransız estetizmine yönelik muhalefetin aynısı Stefan George ve ekolüne yöneltiliyordu. Bugün, bombaların bile susturamamış olduğu o yaygara, çağdaş sanatın sözde anlaşılmazlığına duyulan öfkeyle birlik olmuş durumda. Bu saldırıların altında, küçük burjuvaziye özgü cinsellik nefreti yatıyor; Batılı ahlak felsefecileri ile sosyalist realizm ideologları o noktada anlaşıyor. Hiçbir ahlak terörü, sanat eserinin izleyiciye dönük yüzünün ona haz vermesini engelleyemez – bu haz, pratik amaçların zorlamasından geçici olarak kurtulmak gibi biçimsel bir duruma dayansa da. Thomas Mann sanatın bu özelliğini "üst düzey bir şaka" diye adlandırmıştı, ahlaklı insanlar için katlanılmaz bir mefhumdur bu. Sofuca özelliklerden pay almadığı söylenemeyecek Brecht de –bu özellikler büyük özerk sanatın tüketilmeye gösterdiği dirençte kılık değiştirmiş olarak kendini gösterir– seyirciyi doyuran eserleri[20] haklı olarak ifşa eder, ama eser ne kadar tavizsiz olursa olsun estetik etkinin bütününde hazzın tamamen göz ardı edilemeyeceğini bilecek kadar da zekidir. Ancak, saf bir tasarım olarak estetik nesnenin önceliği, tüketime, dolayısıyla da bir suç ortaklığına gizliden davetiye çıkarmaz. Zira haz unsuru, kökü

20 *kulinarische Kunstwerk (culinary work of art)*, "mutfaktan çıkma sanat eseri" diye de çevrilebilir. Brecht bu tabirle, tıpkı bir yemeğin insanı bedenen doyurması gibi seyircinin ruhunu doyuran, ona çeşit çeşit duygu tattıran, ama onda hiçbir değişim yaratmayan opera gibi türleri kastediyor – ç.n.

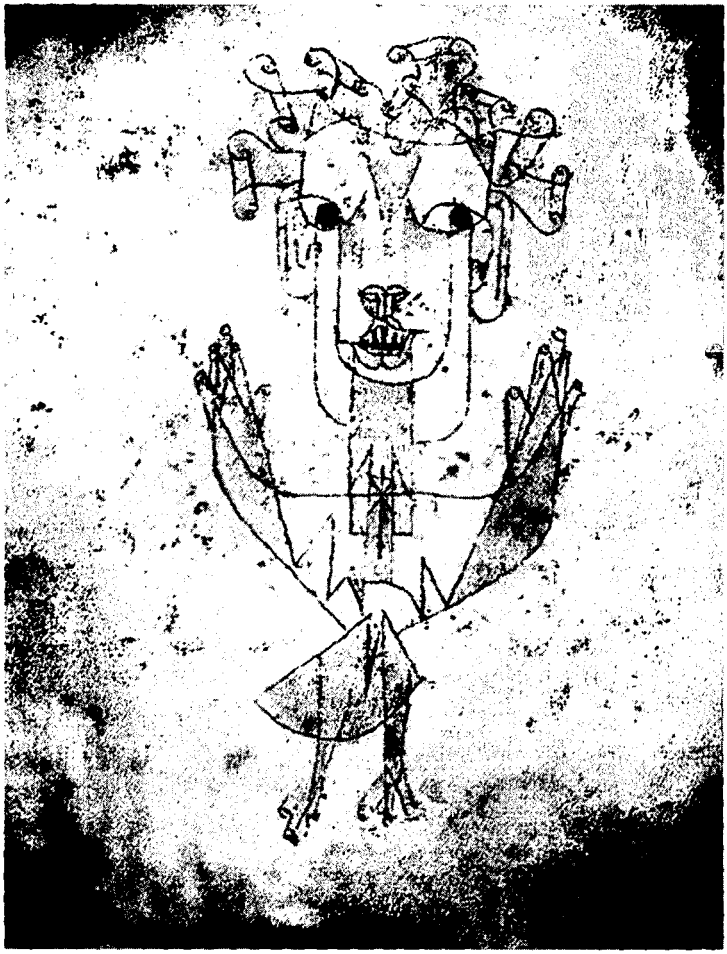
kazınmış bile olsa eserin yarattığı etkide daima geri dönse de, özerk sanat eserlerini yöneten ilke, yarattıkları etki değil, kendi iç yapılarıdır. Özerk sanat eseri, kavramsal olmayan bir nesne formundaki bilgidir, büyüklüğü de buradan ileri gelir. İnsanları bu bilgiye inandırmak zorunda değildir, çünkü onların ellerine emanet edilmiştir. Tam da bu nedenle, bugün Almanya'da angaje değil özerk eserlerin teşvik edilmesi gerekir. Angaje eserler bütün yüce değerleri kendilerine mal edebilir, sonra da bunlar üzerinde diledikleri gibi oynayabilirler. Faşizm rejimi altında da, yapılan bütün zulümler ahlaki bir cilayla parlatılmıştır. Bugün Almanya'da ne kadar etik ve insancıl olduklarını haykırıp duranlar, kendi kaidelerinin mahkûm ettiği insanlara zulmetmek ve teoride modern sanatı suçladıkları gayri insaniliğin aynısını hayata geçirmek için fırsat kolluyorlar sadece. Almanya'da angajman çoğunlukla, herkesin zaten söylediği veya en azından duymak istediği şeyi tekrarlamak demek. Sanatta "mesaj" kavramı, politik açıdan radikal dahi olsa, dünyaya uymayı içerir: Dinleyenlere hitap etme jestinde, muhataplarla yapılmış gizli bir anlaşma vardır, ama muhatapların yanılsamadan kurtarılmalarının tek yolu bu anlaşmanın iptalidir.

Sadece angajman ilkelerine değil dar kafalı ahlakçıların taleplerine de uyarak insan için var olan edebiyat türü, ancak insana yardım eder gibi yapmasa ona gerçekten yardım edebilecek şeye ihanet ederek insana da ihanet eder. Ama, buradan yola çıkıp kendi bildiğini okuyabileceğine ve salt kendi için var olabileceğine hükmeden her türlü edebiyat da, düpedüz ideolojiye indirgenir. Sanat, akıldışılığın gölgesi üzerinden atlayamaz: topluma karşı çıkarken bile onun unsuru olmaya devam eden sanatın, topluma karşı gözünü kulağını kapatmak zorunda olması gerçeğidir bu. Ama bu akıldışılığa bizzat başvurmaya kalktığında ve düşünceyi keyfî biçimde sanatın olumsal mahiyetiyle sınırlayıp, bunu kendi varlık ne-

deni haline getirdiğinde, kendi uğradığı laneti bir teodiseye dönüştürür. En yüceleştirilmiş sanat eserinde bile, bir "başka türlü olmalı" hükmü gizlidir. Bir eser, tamamen bilimselleştirilmiş bir kurgu gibi, kendinden başka hiçbir şey olmadığında kötü sanat olur – kelimenin tam anlamıyla sanatsallıköncesi [*Vorkünstlerischen*] olur. Oysa irade [*Wollen*] unsurunu dolayımlayan, tam da eserin formudur; form, billurlaşarak, olması gereken bir Başka'nın suretine dönüşür. Sanat eserleri, edebiyat da dahil, katıksız birer yapıntı, birer ürün olarak, dahil olmaktan kaçındıkları pratiğe yönelik birer talimattırlar: olması gerektiği gibi yaşanan hayatın üretimi. Bu dolayım, angajman ile özerklik arasında bir uzlaşı değildir, gelişmiş biçimsel öğelerin gerçek veya sözde ilerici bir politikayı hedefleyen düşünsel bir içerikle harmanlanması değildir. Sanat eserlerinin esası hiçbir zaman içlerine zerk edilen düşünceden ibaret değildir, bilakis, tam tersidir.

Gelgelelim, özerk eserleri vurgulamak da kendi içinde sosyopolitik nitelik taşıyor. Politikada halihazırda yaşanan bozulma, ilişkilerin hiçbir noktada çözülme emaresi taşımayacak kadar donması, Tin'i, ayaktakımına karışmak zorunda kalmayacağı yerlere gitmeye zorluyor. Bugün kültürdeki her olgu, bozulmamışlığın timsali bile olsa, kültürel zırvalar arasında boğulma tehlikesi içinde; ama aynı zamanda, politikanın men edildiği şeyi sözsüzce ortaya koyma sorumluluğu sanat eserlerine yüklenmiş durumda. Sartre da, dürüstlüğünü kanıtlayan bir pasajda bu hakikati bizzat ifade etmiştir.[21] Zaman politik sanat zamanı değildir, politika özerk sanata geçmiştir, en çok da, politikayla uzaktan yakından ilgisi yokmuş gibi görünen eserlerde – Kafka'nın oyuncak tabanca alegorisinde olduğu gibi: Orada şiddetsizlik fikri, yaklaşan politik felç konusunda uyanan bir bilinçle iç içe geçer.

21 Bkz. Jean-Paul Sartre, *L' Existentialisme est un Humanisme* (Paris 1946) s. 105 – e.n.



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

Angaje/özerk sanat tartışmasında Paul Klee'den de bahsetmeden olmaz; zira onun *écriture par excellence* denebilecek eserleri edebiyata dayanan köklere sahipti ve varlığını bu kökleri sindirmiş olmasına borçluydu. Klee, Birinci Dünya Savaşı sırasında veya kısa bir süre sonra, Kayzer Wilhelm'i demir-yiyen bir canavar olarak resmettiği desenler çizdi. Sonra, 1920'de, bu desenler *Angelus Novus*'a evrildi (dönüşümün izi rahatlıkla sürülebilir): karikatür veya angajman emaresi taşımamakla birlikte ikisinin de çok ötelerine giden makine melek. Makine meleğin gizemli gözleri, ona bakanları, felaketin doruğunu mu yoksa onun içinde saklı kurtuluşu mu ilan ettiğine karar vermeye zorlar. Ama resmin sahibi olan Walter Benjamin'in dediği gibi, o bahşeden değil, alan bir melektir.

Sonuç Niyetine Düşünceler

FREDRIC JAMESON

Göz ardı edenlerin tekrar etmeye mahkûm oldukları tek şey siyaset tarihi değildir. Son dönemde ortaya çıkan bir yığın "post-Marksizm", Marksizm'in "ötesine geçme" çabalarının tipik biçimde Marksizm öncesine ait eski tutumları yeniden keşfetmekle son bulduğu iddiasının ne kadar doğru olduğunu gözler önüne seriyor: neo-Kantçılığın dirilişinden tutun, Hume ve Hobbes üzerinden ta pre-Sokratiklere giderek yapılan "Nietzscheci" dönüşlere kadar. Marksizm'in kendi içinde bile, problemlerin –çözümleri olmasa da– terimleri daha baştan belli; ve Marx-Bakunin, Lenin-Luxemburg tartışmaları, ulusal sorun, tarım sorunu, proletarya diktatörlüğü gibi eski anlaşmazlıklar, geçmişi arkamızda bırakıp yolumuza devam edebileceğimizi düşünenlerin başına musallat olmaya devam ediyor.

"Bastırılanın geri dönüşü" diye nitelenebilecek bu durumun en çarpıcı tezahürü, "realizm" ile "modernizm" arasındaki estetik ihtilaf bağlamında yaşandı; o tartışmanın tüm taraflarında katılacağımız yönler olduğunu, ama hiçbirinin tamamıyla kabul edilebilir olmadığını düşünsek de, bugün

bu ihtilafı dindirecek bir yol bulup karara bağlamak hâlâ kaçınılmaz bir iş olarak önümüzde duruyor. Tartışma, Marksizm'in kendisi kadar eskiye gidiyor; aslında biraz geniş bir açıdan bakıldığında, 17. yüzyılda estetiğin, tarihselciliğin ikilemleriyle ilk kez karşı karşıya geldiği *Querelle des anciens et des modernes* [kadimler-modernler kavgası] olayının çağdaş bir tekrarı olduğu söylenebilir.

Yüzyılımızın Marksizm'i içerisinde realizm/modernizm münakaşasının bıraktığı izler, 1920'lerde ve 1930'larda Alman soluna mensup yazarlar üzerinde ekspresyonizmin ne kadar canlı ve kalıcı bir etki bıraktığının kanıtıydı. Lukács'ın 1934'te ekspresyonizme yönelttiği sert ithamlar, Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno arasında, bu kitapta yayınladığımız birbiriyle bağlantılı bir dizi tartışma ve yazışmanın önünü açmıştı. Bu polemiklerin bu kadar etkileyici olması, aslında, kendi içlerindeki dinamizme dayanıyor: Birbirine cevaben hızla ortaya konan mantıki olasılıklar, konuyu ekspresyonizmle sınırlı olmaktan çıkarmış, hatta bizzat realizmin ideal tipi meselesinin ötesine taşımış, popüler sanat, natüralizm, sosyalist realizm, avangardizm, medya ve nihayet –politik olsun olmasın– modernizm gibi problemleri de tartışmaya dahil etmişti. Tartışmanın temel izlek ve görüşlerinden birçoğu, başta Marcuse olmak üzere Frankfurt Okulu üzerinden, 1960'ların öğrenci hareketleri ile savaş karşıtı hareketine nüfuz etti; Brecht'in dirilişi ise, Tel Quel grubu gibi politik modernizm örnekleri arasında bu izlek ve görüşlerin yayılmasını sağladı.

Alman ekspresyonizminin mirası, sonradan Fransa'da gelişen muadili sürrealizmle kıyaslandığında, Marksizm içerisinde geniş çaplı bir tartışmanın gelişmesi için daha elverişli koşullar sağlamıştı. Zira, başta Breton olmak üzere sürrealistlerin yazılarında realizm problemi neredeyse hiç gündeme gelmiyordu – bunun en temel sebebi de, başlarda roman

formunu reddetmiş olmalarıydı. Baş muhalifleri Jean-Paul Sartre'da da –ki kendisi o dönem sürrealizm tedrisatından geçmemiş tek önemli yazardı ve Adorno'nun sonradan politik bir estetiğin prototipi addedeceği "angajman" kavramı ona aitti– realizm/modernizm ikilemi gündeme gelmiyordu, ama sürrealistlerinkinin tam tersi sebeplerle: Sartre, edebiyatın doğası ve işlevi üzerine genel değerlendirmelerinde (*Edebiyat Nedir?*) şiire yer vermemişti. Dolayısıyla Fransa'da, *nouveau roman* [yeni roman] ve *nouvelle vague*'in [yeni dalga], Tel Quel ve "yapısalcılığın" temsil ettiği ikinci dalga modernizme (diğer deyişle postmodernizme) gelene kadar, realizm ile modernizmin başka yerlerde kıyasıya çekişerek birbirlerinden kapmaya çalıştıkları alan –anlatı alanı– sanki dostça bir ayrılıkla, daha baştan aralarında bölüştürülmüş gibiydi. Bu kitaptaki metinlerde anlatı probleminin büyük yer tutmamasının bir sebebi de, Lukács'ın savlarını öncelikle roman üzerinden geliştirmesi, Brecht'in asıl çalıştığı alanın da tiyatro olmasıydı. Keza, bu tartışmaların yaşandığı dönemden beri sinemanın sanat üretiminde artan rolü (Brecht ile Godard'ın sık sık yan yana getirildiğine tanık oluyoruz), realizm/modernizm münakaşasındaki ikilemlerin çözümünde mecra ve türle ilgili yapısal değişimlerin tartışmanın ilk katılımcılarının kabul ettiğinden daha büyük payı olabileceğine işaret ediyor.

Dahası, bizzat estetiğin tarihi, Alman kültürü içerisindeki Marksist tartışmanın bazı daha paradoksal yönelimlerinin, realizm kavramının kendisindeki çelişkilerden kaynaklandığını düşündürüyor – realizm kavramı, güldürü ve tragedya, veya lirik, destansı, dramatik gibi geleneksel estetik kategorilerden daha fazlasını içeriyor. Bu geleneksel kategoriler, şu ya da bu felsefe sisteminde yüklendikleri toplumsal işlev ne olursa olsun tamamen estetik kavramlardır, güzellik olgusu veya sanatsal oyun faaliyeti (bunlar geleneksel olarak "es-

tetik" olanın kendi başına bir alan veya işlev olarak ayrılıp kurulmasını sağlayan terimlerdir) haricinde bir göndermeye ihtiyaç olmadan analiz edilip değerlendirilmeleri mümkündür. Oysa realizm kavramının özgünlüğü, estetiğin yanı sıra bilişsel bir konuma da sahip olma iddiasıdır. Dünyanın kapitalizm koşullarında sekülerleşmesiyle aynı sıralarda gelişen yeni bir değer olan realizm ideali, gerçeğin kendisiyle –yani çıkarsız yargılara dayanan ve salt görünüş karakterine sahip olan estetiğin alanından geleneksel olarak farklılaştırılmış bilgi ve eylem alanlarıyla– bağlayıcı bir ilişki kurma iddiasındaki bir estetik deneyim formunu gerektirir. Gelgelelim, realizmin bu iki özelliğinin her ikisine de aynı anda hakkını vermek muazzam zordur. Pratikte yaşanan, bilişsel işlev üzerindeki aşırı vurgunun, sanatsal söyleme has kurgusal mahiyetin naif biçimde inkârına götürmesi, hatta politik militanlık adına "sanata son verme" yönündeki ikonoklastik çağrılara yol açmasıdır. Bu kavramsal gerilimin diğer kutbunda, Gombrich veya Barthes gibi kuramcılar gerçeklik "yanılsaması" ya da "*effet de réel*" [gerçeklik izlenimi] yaratan "teknikler" üzerinde dururlar; ama bu yaklaşım da, realizmin "gerçekliği"ni gizliden gizliye "görünüş"e dönüştürerek bu akımın kendini başka yazın biçimlerinden ayırmasına yarayan doğruluk değeri –ya da göndergesel değer– kabulünün altını oyar. (Lukács'ın geç dönem çalışmalarında gizli kalmış en heyecan verici yönlerden biri, ideolojik bakışın ya da "formalist"liğin doruğuna çıktığı anlarda bile bu gergin ip üzerinde asla düşmeden yürümekte gösterdiği maharettir.)

Tabii bu demek değil ki realizmin tarihî muadili ve diyalektik ayna imgesi olan modernizm kavramı da aynı ölçüde çelişkili olmasın;[1] modernizm kavramındaki çelişkileri biz-

1 Modernizm fikrinin kendi içindeki çelişkilere dair tamamlayıcı bir analiz için bkz. Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity", *Blindness and Insight* (New York, 1971) – yazarın notu.

zat realizminkilerle yan yana koymak hayli öğretici olacaktır. Şimdilik bu iki çelişki kümesinin hiçbirinin, tarihselcilik krizinin daha geniş bağlamına yeniden yerleştirilmedikçe tam olarak anlaşılmasının mümkün olmadığını söylemekle yetinelim; ayrıca şunu da ekleyelim ki bu çelişkiler, birbirini dışlayan iki söylem kaydında sıradan dili aynı anda işler kılmaya çalıştığı zaman diyalektik bir eleştirinin karşı karşıya kalacağı ikilemlerdir: Bu iki söylem kaydından biri mutlak (realizm ile modernizmin lirik ya da güldürü gibi zamandışı soyutlamalara yönelmeleri), diğeri de görelidir (bu da realizm ile modernizmin, sadece geçmişteki bazı edebiyat hareketleri için kullanılabilecek eskimiş bir terminolojinin dar sınırlarına geri dönmesidir). Halbuki dil, terimlerini diyalektik biçimde kullanma girişimine –yani arkeolojik bir geçmişten devşirilmiş göreli, hatta kimi zaman hükmü son bulmuş olmalarına rağmen hâlâ zayıf ama mutlak savları aktaran kavramlarmış gibi kullanma girişimine– kolay kolay boyun eğmez.

Bu arada, post-yapısalcılık da realizm/modernizm münakaşasına başka bir parametre eklemiş bulunuyor; bu da, tıpkı anlatı sorunu ya da tarihselciliğin problemleri gibi, ilk tartışmalarda örtük olarak bulunup adlı adınca ifade edilmemiş veya tema haline getirilmemiş bir unsur. Foucault, Derrida, Lyotard veya Deleuze gibi yazarların, bir değer olarak realizmi eski felsefe kavramlarından *mimesis* içine katmaları, realizm/modernizm tartışmasını, temsilin ideolojik etkilerine yönelik Platoncu bir eleştiri çerçevesinde yeniden şekillendirdi. Bu yeni (aynı zamanda eski) felsefe polemiğinde, ilk tartışmada öne sürülmüş bahislerin beklenmedik biçimde yükseldiğini ve ele alınan meselelerin –ki büyük ölçüde politik meselelerdi– metafizik (ya da anti-metafizik) içerimler kazandığını görüyoruz. Tabii felsefe alanından böylesi ağır toplara başvurmaktaki amaç, realizm savunucularını büsbü-

tün savunma konumuna çekmek; ama bana öyle geliyor ki, özelde temsile yönelik saldırının, genelde post-yapısalcılığın sonuçlarını tam anlamıyla değerlendirebilmek için, bizzat bu eserleri, ideoloji kuramı alanı içerisinde ait oldukları yere oturtmamız şart.

Her halükârda, taraflardan birinin galip geleceği baştan belli olduğunda realizm/modernizm münakaşasının ilginçliğini kaybettiği muhakkak. Brecht-Lukács tartışması, her ikisi de çağdaş Marksizm'in gelişmesine muazzam katkıda bulunmuş, biri büyük bir sanatçı ve komünist hareketin çıkardığı belki de en büyük edebiyatçı, diğeri çağın en önemli filozoflarından ve estetik disiplini üzerindeki eşsiz vurgusuyla bütün bir Alman felsefe geleneğinin mirasçısı olan muarızların eşit ayarda atıştığı nadir hesaplaşmalardan biridir. Aralarındaki karşıtlıkları değerlendiren son yorumlarda[2] Brecht'in Lukács'a üstün geldiği doğrudur: Brecht'in "plebyen" üslubunun ve Şvayk tarzı tiplemelerinin, Lukács'ın başvurduğu "mandarin" kültüründen daha cazip olduğu görülmüştür.[3] Bu yorumlarda Lukács'a tipik biçimde bir müderris, revizyonist, Stalinist muamelesi edilir – veya Marx'ın, radikal çağdaşlarının Hegel hakkındaki standart görüşlerini tarif etmek için sarf ettiği sözleri hatırlarsak, "Lessing'in döneminde yiğit Moses Mendelssohn'un Spinoza'ya ettiği 'köpek ölüsü' muamelesi"nden farksızdır Lukács'la ilgili yorumlar.

Lukács'ın, ekspresyonizm tartışmasını tek başına bir realizm tartışmasına döndürdüğü, ve ekspresyonizm savunucularını onun sahasında, onun terimleriyle çarpışmaya zor-

2 Bkz. Werner Mittenzwei, "Die Brecht-Lukacs Debatte", *Das Argument* 46, (Mart 1968); Eugene Lunn, "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukacs", *New German Critique*, 3 (Güz 1974), s. 12-44; ve *Die Linkskurve* (1928-1932) dergisinin ilk dönemleri hakkında bkz. Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie-Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionarer Schrijsteller* (Neuwied,1971) – y.n.

3 Bkz. Lunn, "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukacs", *a.g.e.*, s. 16-18 – y.n.

ladığı düşünülürse, muarızlarını bunca kızdırmış olması anlaşılabilir bir durumdur (Brecht'in Lukács'a yönelik şahsi öfkesi elinizdeki kitabın satırlarında açılıkla görülüyor). Öte yandan, bu tür müdahaleler, Lukács'ı 20. yüzyıl Marksizm'inin büyük isimlerinden biri haline getiren özelliklerinin tümüyle uyum içindedir – en başta da, ömrü boyunca savunduğu, edebiyat ile kültürün her türlü devrimci politikada can alıcı önemi olduğu iddiasıyla. Lukács'ın bu konudaki temel katkısı, o zamana kadar tamamen biçimsel estetik fenomenler gibi algılanan şeylerdeki politik ve ideolojik içeriği gözler önüne serebilen bir dolayım kuramı geliştirmiş olmasıdır. Bunun en meşhur örneklerinden biri, natüralizmin durağan tasvirlerini şeyleşme çerçevesinde "çözümlemesi"dir.[4] Gelgelelim, Brecht'in Lukács'ın yöntemini "formalistçe" diye nitelemesine sebep olan da, geleneksel içerik analizinin örtük bir eleştirisi ve reddi olan bu inceleme yaklaşımının ta kendisiydi; Brecht'in formalizmden kastı, Lukács'ın, bir sanat eserinin tamamen biçimsel özelliklerine bakıp politik ve ideolojik tutumlar çıkarsamanın mümkün olduğu yolundaki mesnetsiz inancıydı. Brecht tiyatro hayatında, Lukács'ın ana inceleme nesnesi olan romanın tek başına okunma özelliğine ve bireyselleşmiş burjuva okur kitlesine taban tabana zıt bir icra estetiği ve sanat eseri görüşü geliştirmişti; Lukács'a yönelttiği suçlama da buna dayanıyordu. Peki Brecht'in adını da, günümüzde bizzat dolayım kavramına karşı açılan kampanyalara eklemek mi gerek? Onun Lukács'ın formalizmine yönelik saldırısını (ve *plumpes Denken* [sarsak düşünme] düsturunu) felsefi değil pratik bir düzeyde okumak muhtemelen en doğrusu olur: her türlü ideolojik analizde pusuda bekleyen idealizm tehlikesine, entelektüelleri hiçbir dışsal doğrulama gerektirme-

4 Özellikle bkz. "Narrate or Describe?", *Georg Lukacs, Writer and Critic* içinde (Londra 1970) – y.n.

yen yöntemlere sevk eden mesleki eğilime karşı sağaltıcı bir uyarı gibi. O zaman *iki* idealizm biçimi olduğunu görürüz: biri dinde, metafizikte veya literalizmde[5] rastladığımız sıradan idealizm; diğeri bizzat Marksizm içerisinde bastırılmış ve bilinçdışı biçimde barınan idealizm, zihin ile kol emeği ayrımının damgasını vurduğu bir dünyada bilim idealinin kendisinde içselleşmiş idealizm tehlikesidir. Entelektüelleri ve bilim insanlarını bu tehlike konusunda ne kadar uyarsak azdır. Diğer yandan, Lukács'ın dolayım üzerine çalışması zaman zaman ilkel görünmüşse de, başka bir gözle okunduğunda, günümüzde ideoloji analizi alanında yapılan en ilginç çalışmaların habercilerinden biri olarak görülebilir: Psikanaliz ile göstergebilimin bulgularını birleştirip, metni karmaşık ve sembolik bir ideolojik edim olarak ele alan bir metin modeli inşa etmeyi hedefleyen çalışmalardan söz ediyorum. Lukács'ın kendi pratiğiyle ilişkisi son derece açık olan "formalizm" suçlamasının da, günümüz inceleme ve nazariyeleri bağlamında daha geniş uzantıları olabilir.

"Formalizm" ithamı Brecht'in Lukács'ın tavrına yönelttiği eleştirinin bir unsuruydu sadece; bu ithamın gerekçesi ve diğer yüzü, Lukács'ın yöntemi aracılığıyla temellendirmeye kalkıştığı ideolojik yargılar karşısında Brecht'in kapıldığı infialdi. Lukács'ın ekspresyonizm ile sosyal demokrasi (özellikle de USPD) –faşizmi hiç saymıyoruz– içindeki eğilimler arasında bağlar olduğunu öne sürdüğü makalesi bunun o dönemdeki başat örneğiydi; bu makale Alman sürgünleri arasındaki realizm tartışmasını başlatmış, Ernst Bloch'un

5 *Literalism*: Harfi harfine anlama (veya tercüme etme, aktarma) anlamındadır. Kavramı ilk olarak Michael Fried, 1967 tarihli "Art and Objecthood" [Sanat ve Nesnelik] makalesinde minimalizme bir eleştiri olarak kullanmış; minimalizmin sanatı hayatla iç içe geçirme adı altında "her şeyi *gerçekleştiği* gibi, her şeyi *olduğu* haliyle" sunmasının, sanatın yadsınması anlamına geldiğini öne sürmüştür. Daha sonra terim, eleştirel içeriğinden bağımsız olarak, bu tür sanat eserleri için yaygın biçimde kullanılır – ç.n.

makalesi de orada öne sürülenleri ayrıntılı biçimde çürütmek amacıyla yazılmıştı. Kuşkusuz Marksizm'in itibarını en çok zedeleyen tutumların başında, metinleri veya düşünce ürünlerini hazır sınıf etiketleriyle (genellikle "küçük burjuvazi" etiketiyle) yaftalama alışkanlığı gelir; keza, Lukács'ın en katı savunucuları bile şunu inkâr etmeyecektir ki, hatırlanmaya değer onca hali arasından, *Aklın Yıkımı*'na yazdığı o korkunç ve zalim sonsözde cisimleşen Lukács, iade-i itibarı pek de hak etmemektedir. Fakat sınıfsal yakıştırmalar istismar ediliyor diye aşırı tepki gösterip bu tür yakıştırmalardan tümden vazgeçmemeli. Doğrusu, "nihai belirleyici kerte" olarak toplumsal sınıfla ilgili şu veya bu biçimde bir anlayış olmadan ideolojik analiz de düşünülemez. Lukács'ın analizlerindeki asıl sorun, toplumsal sınıfa fazlasıyla sık ve yüzeysel biçimde başvurması değil, sınıf-ideoloji ilişkisi konusunda çok güdük ve sistemsiz bir kavrayışa dayanmasıdır. Bunun örneklerinden biri, sık sık faşizmle ilişkilendirdiği, ama modern sanat ve edebiyatla ilişkisinin altını da sürekli çizdiği, ziyadesiyle dile düşmüş "dekadans" kavramıdır. Dekadans kavramı, geleneksel ideoloji analizi alanına ait "yanlış bilinç" kavramının estetikteki eşdeğeridir. İkisi de aynı kusurla maluldür: kültür ve toplum dünyasında katıksız yanlış diye bir şeyin mümkün olabileceği varsayımı. Başka deyişle, bu kavramların ikisi de, hiçbir esası olmayan, dolayısıyla zamanın "ciddi" meseleleriyle uğraşmadıkları, hatta insanların dikkatini bu meselelerden uzaklaştırdıkları gösterilebilecek sanat eserlerinin veya felsefe sistemlerinin düşünülebilir olduğunu ima eder. 1920'lerle 1930'ların politik sanat ikonografisinde, bu türden kusurlu ve boş dekadansın "göstergeleri", sonu gelmeyen gece kulübü turlarına çıkmış aylak zenginin şampanya kadehi ve silindir şapkasıydı. Oysa Scott Fitzgerald ve Drieu la Rochelle bile bundan daha çetrefildir; ve günümüzün bakış açısından, psikanalizin daha kar-

maşık bazı araçları (özellikle de bastırma ve yadsıma, *Verneinung* kavramı) elimizin altındayken, Lukács'ın modernizmle ilgili hasmane hükmünü savunmak isteyenler bile, bastırılmış bir toplumsal içerikten tamamen yoksun gibi görünen modern eserlerde dahi böyle bir içeriğin var olduğunu ister istemez kabul edeceklerdir. O zaman modernizm, toplumsal içerikten uzak durmanın yolu değildir –kaldı ki, en şahsi gibi görünen tecrübelerinde bile tarihe ve amansız sosyalliğe "mahkûm" olan bizim gibi faniler için böyle bir şey zaten imkânsızdır– toplumsal içeriği idare etme ve zaptetme, bizzat formun içinde onu gözlerden saklama, isabetlilikle tespit edilmeleri mümkün birtakım çerçeveleme ve yer değiştirme teknikleri aracılığıyla toplumsal içeriği yalıtma yoludur. Hal böyleyse, Lukács'ın "dekadan" sanat eserlerini bir kalemde silmesi, bunların gömülü kalmış toplumsal ve politik içeriklerini sorgulamanın önünü açmalıdır.

Lukács'ın sanat-ideoloji ilişkisi üzerine görüşlerindeki temel zaaf, kuşkusuz, son kertede bağlı olduğu siyasetle açıklanabilir. Genelde Lukács'a atfedilen "Stalinizm", daha dikkatle bakıldığında, birbirinden hayli farklı iki probleme ayrılabilir. Lukács'ın bürokrasi aygıtıyla suç ortaklığı içinde olduğu ve (özellikle, Proletkült gibi politik modernistlere karşı) bir tür edebiyat terörizmini hayata geçirdiği yönündeki suçlamalar, 1930'larla 1940'ların Moskova'sında sonradan Jdanovculuk diye anılacak –en az Batı modernizmi kadar nefret etse de açıktan serbetçe saldıramadığı– sosyalist realizm türüne karşı çıktığı düşünülünce mesnetsiz kalır. Lukács'ın o dönem bu akımı aşağılamak için kullandığı şifreli kelime "natüralizm"di. Doğrusu, modernizmin sembolik teknikleri ile fotoğrafik bir natüralizmin "yavan dolayımsızlığı" arasında kurduğu yapısal ve tarihsel özdeşlik, onun en derin diyalektik öngörülerinden biriydi. Devam eden Parti üyeliğine –kendisi bunu "tarihe giriş biletim" diye tarif

ediyordu– gelince, kuşağının Korsch veya Reich gibi sayısız muhalif Marksist'inin trajik sonları ve heba olan yetenekleri düşünülürse, Lukács'ın seçiminin nispeten mantıklı olduğu görülecektir – bu da Brecht'le paylaştıkları bir özellikti. Bundan daha ciddi bir sorun, Lukács'ın estetik kuramındaki "halk cepheciliği"ydi. Bu unsur, modernist bir öznelcilik ile aşırı nesnelci bir natüralizm arasındaki biçimsel bir orta yolun işaretiydi ve Aristotelesçi ılımlılaştırma stratejilerinin çoğu gibi hiçbir zaman entelektüel heyecanla karşılanmadı. Lukács'ın en sadık destekçileri bile bu konuda coşku belirtisi gösteremedi. Devrimci güçler ile burjuvazinin ilerici kesimleri arasındaki politik ittifaka gelince, Lukács'ın 1928-29'da "Blum Tezleri"nde savunduğu, Macaristan'ın sosyalist devrimden önce faşist diktatörlüğe karşı bir demokratik devrim aşamasından geçmesi gerektiğini öngören politikanın bir benzerini sonradan onaylayan Stalin olacaktı. Gelgelelim, "hür dünya"nın geniş kesimlerinde askerî diktatörlük ve "olağanüstü hal rejimi"nin olağanlaştığı, hatta gerçek toplumsal devrim elle tutulur bir olasılık haline geldikçe sayılarının hızla arttığı günümüz koşullarında, hem savunulması çok daha zorlaşmış hem de politik bir program olarak cazibesini kaybetmiş bir ayrım varsa, tam da bu anti-faşist/anti-kapitalist strateji ayrımıdır. Bugünden bakıldığında Nazizm'in kendisi, karizmatik önderiyle ve yeni gelişen (radyo-televizyon kadar ulaşım araçları ve otobanları da kapsayan en geniş anlamıyla) iletişim teknolojilerini kullanmaktaki benzersiz maharetiyle, bir daha aynı şekilde biraraya gelmeleri olası görünmeyen tarihî koşulların geçici ve özel bir birleşimi gibi görünüyor; bu arada, sistemli işkencenin ve ayaklanma bastırma tekniklerinin kurumsallaşmasının, vaktiyle faşizmden ayrı bir yere konan parlamenter demokrasi türüyle mükemmelen uyuştuğu anlaşıldı. Çokuluslu şirketlerin ve yarattıkları "dünya-sistemi"nin hegemonyası altında,

ilerici bir burjuva kültürü imkânının kendisi tartışmalı hale geldi – Lukács'ın estetiğinin en temelinde sorgulanması gereken noktanın tam da bu olduğu açıktır.

Son olarak, içinde bulunduğumuz döneme özgü kaygılar, Lukács'ın eserlerinde, Brecht'in karşı çıktığı, belirli bir üretim tipini şart koşma girişimlerinden farklı türde bir edebiyat diktatörlüğünün gölgesini ortaya çıkarmış gibi görünüyor. Bugün yeni polemiklerin odağında, özgül bir sanatsal üslubun değil belirli bir eleştiri yönteminin savunuculuğunu yapan Lukács yer alıyor – günümüzde Lukács'ın eserleri, gerek hayranları gerek karşıtları tarafından eski moda bir içerik analizinin abidesi olarak algılanıyor. *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni yazan adamın isminin, Marksist estetiğin daha erken bir döneminde Belinski ve Çernişevski isimlerinin yarattığına benzer bir çağrışım kazanmış olmasında bir nebze ironi yok değil. Oysa Lukács'ın eleştiri pratiği tür odaklıdır ve edebiyat söyleminin çeşitli formlarını dolayımlamayı hedefler; bu nedenle onu, bir romandaki olayları veya karakterleri "gerçek" olay veya kişilere baktığımız gibi ele almaya yönelten naif mimetik yaklaşıma dahil etmek yanlış olacaktır. Öte yandan, Lukács'ın eleştiri pratiği tam ve sorunsuz bir "gerçeklik temsili" imkânına işaret ettiği ölçüde, realizm anlayışının da edebiyata yönelik belgeselci ve sosyolojik yaklaşıma katkıda bulunduğu söylenebilir, ki bu yaklaşımın da, haklı olarak, anlatı metnini özgür bir gösterenler oyunu olarak yorumlayan yeni yöntemlerle çeliştiği düşünülmektedir. Fakat görünürde uzlaşmaz olan bu yaklaşımların, bizzat hermenötik süreç içindeki iki ayrı ve eşit derecede vazgeçilmez unsur olduğu da söylenebilir: ilk önce, romana ait temsilin yoğunluğuna veya mevcudiyetine duyulan naif inanç, sonra bu deneyimin "paranteze alınması" ve dilin temsil etme iddiasında olduğu her şeye olan kaçınılmaz uzaklığının –ikame ve yer değiştirmelerinin– sorgulanması.

Her halükârda, Lukács bu yöntemler çatışmasında bir öncü (ya da bir öcü) olarak kullanıldığı müddetçe, eserlerinin bütünsel bir bakışla ve soğukkanlılıkla değerlendirilme imkânı olmayacağı muhakkak.

Brecht'e gelince, onun günümüz kaygıları çerçevesinde yeniden yazılmasının çok daha kolay olduğu ortada; Brecht bugün, araya başka hiçbir ses karışmadan dosdoğru bize seslenmiş gibi görünüyor. Brecht'in Lukács'ın formalizmine yönelttiği eleştiri, genel olarak realizm konusundaki çok daha karmaşık ve ilginç yaklaşımının unsurlarından biriydi sadece; fakat bu yaklaşımın bazı özelliklerinin bizim açımızdan günü geçmiş olduğunu teslim etmek de haksızlık olmayacaktır. Brecht'in estetiği, ve realizmin problemlerini ortaya koyma tarzı, belli bir bilim anlayışına sıkı sıkıya bağlıydı; bu bilim anlayışının da çağdaş Marksizm içindeki bilimci akımlarla (Althusser veya Coletti gibi) pek alakası yoktur. Söz konusu akımlara göre bilim, epistemolojik bir kavram ve bir soyut bilgi biçimidir; Marxçıl bir "bilim" arayışı da, bilim tarihyazımındaki yeni gelişmelere –Koyré, Bachelard ve Kuhn gibi âlimlerin bulgularına– dayanır. Halbuki Brecht için "bilim" bir bilgi ve epistemoloji meselesi değildi; katıksız deneye, pratik ve neredeyse tamamen beden gücüne dayalı bir faaliyetti. Onun bilim ideali, bilimsel söylemin "episteme" veya "paradigma"larından ziyade, popüler mekanik, teknoloji, evde kullanılan kimya deneyi takımı ve bir Galileo'nun deneme-yanılmalarına dayanıyordu. Brecht'in bilim tahayyülü, bedensel ve zihinsel faaliyet arasındaki ayrıma ve bunun sonucu olan temel işbölümüne (işçi ile entelektüel arasındaki de dahil) son vermenin yoluydu: Dünyayı bilme ile dünyayı değiştirmeyi yeniden biraraya getiriyor, aynı zamanda bir praksis ideali ile bir üretim anlayışını birleştiriyordu. "Bilim"in pratik, değişim odaklı faaliyetle yeniden birleşmesi –ki bunun, ilerde göreceğimiz gibi, Brecht

ile Benjamin'in medya analizleri üzerinde de etkisi olacaktı– dünyayı "bilme"yi başlı başına bir haz veya zevk kaynağı haline getiriyordu. İşte, en has biçimiyle Brechtçil bir estetiğin inşasındaki temel adım tam da budur, zira "realist" sanata, Lukács'ın nispeten edilgin ve bilişsel estetiğinin dünyayı doğru biçimde yansıtmak gibi tatsız bir görevle yerinden ettiği oyun ve hakiki estetik haz ilkesini yeniden kazandırır. Didaktik sanat kuramında oldum olası çözümsüz kalmış ikilemler (ders vermek mi *yoksa* haz vermek mi?) böylelikle aşılır, ve bilimin deney ile oyuna dönüştüğü, bilme ile yapıp etmenin ikisinin de kendi içlerinde ilham verici birer üretim biçimi olduğu bir dünyada, öğrenme ile zevk almanın birbirinden ayrılmadığı bir didaktik sanatı tasavvur etmek mümkün olur. Öyle ki, Brechtçil estetikte realizm fikri salt sanatsal ve biçimsel bir kategori olmaktan çıkar, sanat eserinin bizzat gerçeklikle ilişkisini yönetir, gerçekliğe karşı belirli bir yaklaşımın özelliği olur. Realizm ruhu, toplumun kurumlarına ve maddi dünyaya karşı faal, meraklı, deneye açık, bozguncu –tek kelimeyle *bilimsel*– bir tavrı ifade eder; dolayısıyla "realist" sanat eseri de, bu tavrı teşvik edip yayan, ama bunu yaparken salt yüzeysel veya mimetik yolların ya da sırf taklit mantığının ötesine geçen eserdir. "Realist" sanat eseri, "gerçekçi" ve deneysel yaklaşımların sadece karakterler ve onların kurgusal gerçeklikleri arasında değil, okur kitlesi ile eserin kendisi arasında –ve bunun kadar önemlisi– yazar ile kullandığı malzeme ve teknikler arasında yapılan bir sınamadan geçirildiği eserdir. Böyle bir "realizm" pratiğinin üç boyutunun, geleneksel mimetik eserin tamamen temsile dayalı kategorilerini paramparça ettiği ortadadır.

Dolayısıyla, Brecht'in bilim dediği, daha geniş bir açıdan bakıldığında, genel itibariyle yabancılaşmamış üretimin figürüdür. Bloch buna, yabancılaşmayı ve işbölümünü geride

bırakmış bir dünyadaki bütünleşmiş ve tatmin edici praksisi temsil eden ütopyacı bir sembol derdi. Brecht'in bilim figürünü, özellikle burjuva edebiyatında geleneksel olarak bu ütopyacı işlevi yüklenmiş olan alışıldık sanat ve sanatçı imgesiyle yan yana getirdiğimizde, tasavvurunun ne kadar özgün olduğunu anlayabiliriz. Ama aynı zamanda, Brecht'in bilim hayalinin bugün bizler için uygun bir figür olup olmadığını, veya şimdilerde ikinci sanayi devrimi olarak bilinen sürecin nispeten ilkel bir evresini yansıtıp yansıtmadığını da sormak lazım. Bu açıdan bakıldığında Brecht'in "bilim"e atfettiği haz, Lenin'in komünizmi "Sovyetler artı elektrik" diye tarif etmesine, veya Diego Rivera'nın Rockefeller Merkezi'ne boyadığı (Bellas Artes için yeniden resmedilen) müraline benziyor: Hani şu Yeni Sovyet İnsanı'nın, mikrokozmos ile makrokozmosun kesiştiği yerde kocaman elleriyle kâinatın manivelasını tutup hareket ettirdiği müral.

Diego Rivera, *Kavşaktaki İnsan* (1934) müralinden detay, en sağda Lenin görülüyor.



Lukács'ın formalizmini mahkûm edişi, ve didaktik sanat eserinde bilim ile estetiği birleştirmesi dışında, Brecht'in düşüncesinde üzerinde durulmayı hak eden üçüncü –ve pek çok bakımdan daha etkili olmuş– bir damar daha vardır. Tabii ki *Verfremdung* kavramından bahsediyoruz. "Yabancılaştırma etkisi" [*estrangement effect*] olarak çevrilen bu kavram, bugün Tel Quel Grubu'nunki gibi politik modernizm kuramlarını onaylamak için en sık başvurulan kavramlardan biridir.[6] Yabancılaştırma uygulaması –olayları sahnelerken, doğal ve değişmez gibi görünen yanlarının aslında tarihsel, dolayısıyla devrimci değişime açık olduğunu somut biçimde göstermek– nicedir, geçmişin politik sanatının büyük ölçüde mahkûm olduğu ajitasyona dayalı didaktizm çıkmazından bir kurtuluş umudu olageldi. Kavram ayrıca, modernizmdeki hâkim ideolojinin (Rus formalistlerinin "yabancı hale getirme", Pound'un "yeni hale getirme" şiarlarının, modernizmin tüm tarihsel çeşitlemelerinde sanata yüklenen algıyı değiştirme ve yenileme misyonunun) devrimci bir politikanın erekleri çerçevesinde ele geçirilip materyalist bir zemine oturtulmasını sağlıyor. Bugün geleneksel realizm, yani Lukács'ın savunduğu kanonun yanı sıra sosyalist realist türdeki eski politik sanat eserleri, genelde klasik temsil ideolojilerine ve "kapalı form" uygulamasına mal ediliyor; buna karşılık, burjuva modernizminin bile (Kristeva'nın modelleri Lautréamont ve Mallarmé'dir), formla ilgili eski değer ve uygulamaları masaya yatırması ve kendini açık bir "metin" olarak ortaya koyması bakımından devrimci olduğu söyleniyor. Bu politik modernizm estetiğine hangi itirazları yöneltirsek yöneltelim –çok temel bir itirazı, Adorno'nun benzer görüşleri için saklı tutuyoruz– Brecht'i bu estetikle ilişki-

6 Bu tarz bir Brechtçil modernizmin ikna edici ve özeleştirel bir ifadesi için bkz. Colin McCabe, "Realism and the Cinema: notes on some Brechtian theses", *Screen*, XV, 2 (Yaz 1974), s. 7-27 – y.n.

lendirmek son derece zor. "Soyut Resim Üzerine" makalesinin yazarı Brecht,[7] katıksız biçimsel deneye en az Lukács kadar karşıydı. Bunun, tarihî veya kuşağa özgü bir tesadüf olduğu ve Brecht'in kişisel beğenisinin sınırlarını göstermekle kaldığı öne sürülebilir. Ama bundan daha önemli bir nokta var: Brecht'in Lukács'ın edebiyat analizlerindeki formalizme yönelik eleştirisi, açık veya kapalı formlar, "doğallık", eserde üretimin izlerinin gizlenmesi vs. gibi tamamen biçimsel özelliklere dayanarak, Lukács'tan hayli farklı tarzda olmakla birlikte ideolojik (devrimci/burjuva) yargılarda bulunmaya girişen politik modernistleri de bağlar. Sözgelimi, doğal olana duyulan inancın ideolojik olduğu, ve burjuva sanatının büyük kısmının, sadece içeriğinde değil formlarının deneyimlenmesi üzerinden de böyle bir inancı yaşatmaya çalıştığı kuşkusuz doğrudur. Gelgelelim doğa fikri, farklı tarihsel koşullarda, gerçek anlamda devrimci bir işlev gören bozguncu bir kavram olmuştur, ve geç kapitalizmin doğasonrası dünyasında doğaya ait kategorilerin yeniden böylesi eleştirel bir yük kazanmış olma ihtimali ancak somut tarihsel ve kültürel konjonktürün analiziyle ortaya çıkarılabilir.

Brecht ile Lukács'ın, Marksist bir estetikten ve Marxçıl bir realizm kavramından ne anladıklarını ortaya koydukları dönemden beri kapitalizmde ve kültüründe yaşanan temel değişimleri değerlendirmenin gerçekten de zamanı geldi. Yukarda Nazizm'in geçiş niteliğinde bir olgu olduğunu söylemiştik; Lukács'ın temel yaklaşımlarının çoğunu günü geçmiş hale getiren bu gelişmenin Brecht'in görüşleri üzerin-

7 "Sizler ki komünist olma iddiasındasınız, yani yaşanmaz hale gelmiş bir dünyayı değiştirmeyi amaçlayan kişilersiniz [...] Fakat gerçekte egemen sınıfların kulları olsaydınız maddi şeyleri tanınmaz hale getirmek sizin için çok akıllıca bir strateji olurdu, zira mücadele şeylerle ilgilidir ve efendilerinizin vermesi gereken en büyük hesap da şeylerin dünyasındadır": "Ober gegenstandslose Malerei", *Schriften zur Literatur und Kunst* içinde, II, (Frankfurt, 1967) s. 68-69 – y.n.

de de etkili olması kaçınılmaz. Bu noktada, Brecht'in estetiği ile, Walter Benjamin'le birlikte geliştirdiği medya ve medyanın devrimci imkânlarına dair analizi arasında girift bir ilişki olduğunu vurgulamak gerekiyor – bunların en kapsamlı biçimde ortaya konduğu yer, Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı meşhur makalesidir.[8] Brecht ile Benjamin, bugün estetik üzerine düşüncelerimizin ister istemez kilitlendiği o zor seçimi bütün kuvveti ve daraltıcılığıyla henüz hissetmemişlerdi: Kitlesel izleyici veya medya kültürü ile, "elit" bir azınlık modernizmi seçenekleri arasında sıkışmamışlardı henüz. Onlar, iletişim teknolojilerinin devrimci amaçlar doğrultusunda kullanılabileceğini öngörüyor, sanat tekniklerindeki çarpıcı gelişmelerin –sözgelimi, bugün neredeyse münhasıran modernizmle özdeşleştirdiğimiz montaj gibi tekniklerin– politikleştirme amacıyla ve didaktik hedefler için de devreye sokulabileceğini düşünüyorlardı. Dolayısıyla Brecht'in "realizm" anlayışı, sanatçının en geniş halk kesimlerine seslenmek için en karmaşık, en yeni teknolojileri kullanabilmesini öngören bu bakış açısından ayrılamaz. Fakat Nazizm'in, medyanın doğuşundaki erken ve nispeten ilkel bir evreye denk gelmiş olduğu kabul edilirse, Benjamin'in ona saldırmaya yönelik kültürel stratejisinin ve özellikle teknik (ve teknolojik) açıdan "ileri" olduğu ölçüde devrimci nitelik taşıyacak sanat anlayışının da aynı evreye tekabül ettiği teslim edilmeli. Günümüz medya toplumlarının "bütüncül sistemi" içerisin-

8 Bkz. *Illuminations* (Londra, 1970), ayrıca "The Author as Producer", *Understanding Brecht* içinde (Londra, 1973) ["Üretici Olarak Yazar", *Brecht'i Anlamak* içinde, çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ (İstanbul: Metis Yayınları, 2014)]; radikal medya kuramındaki daha sonraki gelişmeler konusunda bkz. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlithkeit* (Neuwied, 1962) [*Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Mithat Sancar ve Tanıl Bora (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003)]; Hans-Magnus Enzensberger, *The Consciousness Industry* (New York, 1974); Oskar Negt ve Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung* (Frankfurt, 1973.) – y.n.

de Benjamin'in iyimserliğini paylaşmak maalesef mümkün değil. Ama bu iyimserlik olmadan da, politik bir modernizm projesini diğer modernizm türlerinden ayırmak imkânsız olur – zira modernizmin bir özelliği de, var olmayan bir izleyici kitlesinin bilincinde olmasıdır.

Başka deyişle, bizim içinde bulunduğumuz durum ile 1930'lar arasındaki temel fark, geç tekelci kapitalizmin *société de consommation* [tüketim toplumu] veya sanayi-sonrası toplum olarak da adlandırılan nihai dönüşümünün tam gelişmiş ve kesin biçimiyle ortaya çıkmış olmasıdır. Bu tarihî evre, Adorno'nun İkinci Dünya Savaşı sonrasında kaleme aldığı ve bu kitapta yer verilen Savaş öncesi metinlerinden bambaşka vurgular taşıyan iki makalesinde yansıtılan dönemdir. Bugünden bakıldığında, Adorno'nun *hem* Lukács'ın *hem de* Brecht'in tavrını reddetmiş olmasını, bu iki düşünürün politik praksisleriyle açıklamak, günümüzde bizzat Soğuk Savaş'ın sonuyla birlikte miadını doldurmuş bir anti-komünizmin Adorno'da cisimleşmiş bir örneği olarak değerlendirmek makul görünebilir. Ama ele aldığımız konu bağlamında daha anlamlı bir açıklama, Frankfurt Okulu'nun "bütüncül sistem" önermesi olacaktır: Adorno ve Horkheimer'in, dünyanın gittikçe daha da kapalı hale gelen bir medya teknolojisi, çokuluslu şirket ve uluslararası bürokratik kontrol ağı içinde örgütlendiği yolundaki öngörülerinin ifadesiydi bu.[9] "Bütüncül sistem" fikrinin kuramsal değeri ne olursa olsun –ki bence bu fikir, politikadan büsbütün vazgeçmeye götürmezse, Marksizm'e yönelik anarşizan bir muhalefetin dirilişini teşvik eder, dahası terörizmi meşrulaştırmak için de kullanılabilir– şu konuda Adorno'yla hemfikir olabiliriz: Kültür alanında, "kültür endüstrisi" veya (En-

9 Bu yaklaşımın Fransa'daki daha yeni bir çeşitlemesi, örneğin Jean Baudrillard'da olduğu gibi, bu yeni distopik itilafa "sosyalist blok"u da katarak modeli genişletiyor – y.n.

zensberger'in tabiriyle) "bilinç endüstrisi" üzerinden her yere yayılan sistem, eskinin daha basit muhalif sanat biçimleri için elverişsiz bir ortam yaratmıştır – ister Lukács'ın önerdikleri olsun, ister Brecht'in ürettikleri, isterse de Benjamin ve Bloch'un farklı şekillerde savundukları olsun. Sistem, en tehlikeli politik sanat formlarını bile kültürel metaya dönüştürmek suretiyle kendi bünyesine katma ve etkisizleştirme gücüne sahip (daha fazla kanıta ihtiyacı olanlar, şimdilerde serpilmekte olan tüyler ürpertici Brecht-Endüstrisi'ne bakabilir!). Öte yandan, Adorno'nun probleme dair hayli şaşırtıcı "çözümü" de –yüksek modernizmin klasik evresini "hakiki" politik sanatın prototipi olarak görme önerisi ("Zaman politik sanat zamanı değildir, politika özerk sanata geçmiştir; en çok da, politikayla uzaktan yakından ilgisi yokmuş gibi görünen eserlerde") ve zamanımızın en hakiki devrimci sanatçısının Beckett olduğunu öne sürmesi– pek tatmin edici değil. Elbette Adorno'nun en dikkate değer analizleri –örneğin, *Modern Müziğin Felsefesi*'nde Schönberg ve on iki ton sistemi hakkındaki değerlendirmeleri– modern sanatın en önemli örneklerinin, hatta görünürde en gayri politik veya anti-politik olanların bile, gerçekte geç kapitalizmin "bütüncül sistem"ine ayna tuttuğu inancının ifadeleridir. Ama bugünden baktığımızda bu yaklaşım, gerek politikada gerek tarihte kapıldığı umutsuzluğun etkisiyle bundan sonra praksis imkânının tahayyül edilmez olduğu sonucuna varan birinin, estetikte Lukács tarzı bir "yansıtma kuramı"nı hiç beklenmedik şekilde diriltmesi gibi görünüyor. Modernizm ideolojisinin bu yeni, ve nihayetinde yine anti-politik nitelik taşıyan dirilişine ölümcül darbeyi vuran, Adorno'nun Lukács'a yönelik eleştirilerindeki kaçamak retorik veya Brecht okumasındaki tarafgirlikten ziyade,[10] modernizmin tü-

10 Adorno'nun *Kafkas Tebeşir Dairesi* yorumunu Marxçıl bir bakışla düzelten çığır açıcı bir okuma için bkz. Darko Suvin, "Brecht's Caucasian Chalk Circle

ketim toplumundaki akıbeti olmuştur. Zira 20. yüzyılın başlarında muhalif ve toplum karşıtı nitelik taşıyan şey, bugün meta üretiminin hâkim stili haline gelmiş, onun gittikçe hızlanan ve zorlayıcı yeniden üretim çarklarındaki vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Schönberg'in Hollywood'daki talebelerinin öğrendikleri ileri teknikleri film müziği yazmak için kullanmaları, veya Amerikan resmindeki en yeni akımlara ait başyapıtların büyük sigorta şirketlerinin veya çokuluslu bankaların görkemli binalarını süslüyor olması (ki bu binalar da en yetenekli ve "ilerici" modern mimarların eseri), bir zamanlar skandal yaratmış "algısal sanat"ın günümüzde *société de consommation*'ın ihtiyacı olan tasarım değişimlerini sunmak gibi bir toplumsal-ekonomik işlev kazanmış olmasının belirtileri yalnızca.

Günümüz koşullarının konumuzla bağlantılı son özelliği, aşağı yukarı kırk sene önce *Das Wort*'ta ekspresyonizm tartışmasının yayınlanmasından beri sosyalizmin kendi içinde yaşanan değişimlerle ilgili. Kapitalizm koşulları altında politik sanatın karşı karşıya olduğu temel sorun sistem içine çekilmek ise, sosyalist bir çerçevedeki kültürün can alıcı meseleleri de hâlâ Ernst Bloch'un *Erbe* adını verdiği sorunlar olmaya devam ediyor: zamanla tek bir evrensel kültüre doğru evrilecek yarının kültüründe dünyanın kültürel geçmişinin nasıl kullanılacağı, ve sosyalizmi inşa etmeye karar vermiş bir toplumda farklı mirasların nasıl bir yere ve etkiye sahip olacağı sorusu. Bloch'un problemi ortaya koyma şeklinin, Lukács'ın dar –Avrupa burjuva geleneğinin realist romanlarıyla sınırlı– polemiğini dönüştürme amacı taşıdığı, ve popüler sanatı ya da köy sanatını, kapitalizm öncesi veya "ilkel" sanatı da tartışmanın çerçevesine dahil etmeye yönelik stratejik bir hamle olduğu açıktır. Bu tutumunu, Mark-

---

and Marxist Figuration: Open Dramaturgy as Open History", *The Weapons of Criticism* içinde (California, 1976) – y.n.

sizm içinde ütopya kavramını yeniden keşfetme arzusunun ve kavramı Marx ile Engels'in Saint-Simon, Owen veya Fourier'nin "ütopyacı sosyalizm"lerine yönelttikleri haklı itirazlardan kurtarma yönündeki muazzam çabasının bir uzantısı olarak anlamak gerekiyor. Bloch'un ütopya ilkesi, sosyalist düşünceyi, kendini tanımladığı dar çerçeveden kurtarmayı hedefliyordu – bu çerçeve, kâh yadsıyarak kâh benimseyerek, bizzat kapitalizmin kategorilerinin ömrünü uzatıyordu: Sanayileşme, merkezîleşme, ilerleme, teknoloji, hatta bizzat üretim gibi terimler, bunlarla çalışanlara, kendi toplumsal sınırlarını ve seçeneklerini dayatıyordu. Lukács'ın kültür düşüncesi burjuva düzeni ile bu düzen içinde gelişecek şey arasındaki sürekliliği vurgulamıştı; oysa Bloch'un öncelik verdiği unsurlar, "sosyalizme geçiş" sürecini bu geçmişle temelli farklılık, ondan mutlak bir kopuş, belki de kadim toplumsal formların hakikatinin yenilenmesi veya canlandırılması çerçevesinde düşünme ihtiyacına işaret ediyordu. Nitekim, daha yeni Marksist antropoloji çalışmaları bize –"bütüncül sistem"in içinden– kapitalizm öncesi toplumların ve kabile toplumlarının mutlak farklılığını hatırlatıyor; çok daha uzak bir geçmişe yönelik ilginin, Marksizm'in 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında savaşmak zorunda kaldığı duygusal ve popülist mitlerin önünü açma olasılığının bulunmadığı bir tarihsel dönemde kapitalizm öncesi toplumların hatırası, şimdi Bloch'un ütopya ilkesinin ve yarınların keşfinin hayati bir unsuru haline gelebilir. Politik açıdan bakıldığında, sosyalizme geçiş aşamasında bir "proletarya diktatörlüğü"nün zorunlu olduğu yolundaki klasik Marxçıl anlayışın –yani, eski düzenin yeniden tesisinde çıkarı olanların elinden fiilî iktidarın alınması gerektiğini savunan görüşün– miadını doldurmadığına şüphe yok. Gelgelelim, bütün sınıfların kolektif yeniden eğitimini de içeren bir kültür devrimi ihtiyacıyla birlikte düşündüğümüzde bu

anlayış kavramsal bir dönüşüm geçirebilir. Lukács'ın büyük burjuva romancıları üzerindeki vurgusu, bu açıdan bakıldığı zaman, böyle bir iş için kesinlikle yetersiz kalıyor, ama büyük modernizmlerin burjuva karşıtı atılımı da bu açıdan bakıldığında aynı ölçüde yetersiz görünüyor. İşte Bloch'un *Erbe* üzerine daldığı düşünceler, geçmişin bastırılmış kültürel farklılığı ve temelden farklı bir geleceğin keşfini öngören ütopya ilkesi üzerine düşünceleri, realizm/modernizm çatışmasını arkamızda bıraktığımız bir noktada ilk kez asıl anlamına kavuşuyor.

Fakat elbette Batı'da, ve belki başka yerlerde de, bu noktaya hâlâ ulaşılmış değil. Mevcut kültürel durumda realizm ve modernizm seçeneklerinin her ikisi de bize olsa olsa tahammül edilmez görünüyor: realizm, tüketim toplumunun çoktan çürümeye başlamış geleceğinde artık söz konusu olmayan bir toplum türüne has eski deneyimleri (klasik kent yoksulluğu, geleneksel köy/kent karşıtlığı) canlandırdığı için; modernizm ise, çelişkilerinin pratikte realizminkilerden bile daha müzmin olduğu görüldüğü için. Günümüzün yenilik estetiği –hâkim eleştirel ve biçimsel ideoloji olarak çoktan tahta çıkarıldı bile– kendi ekseninde durmadan hızlanarak dönmek suretiyle umutsuzca kendini yenileme arayışında: modern olmayı bırakmadan post-modernizme dönüşmek isteyen modernizm. Dolayısıyla bugün, sonuçları kolaylıkla tahmin edilebilen bir geri dönüş gösterisine tanıklık ediyoruz: Soyutun kendisi bıktırıcı bir geleneğe, figüratif sanata dönüşürken, hiper-realizm veya foto-realizm adı verilen bir figüratif sanat da bizatihi şeylerin değil onların fotoğrafının temsiline dönüştü – aslında bizzat sanat "hakkında" olan bir temsilî sanat! Edebiyata gelince, şiirsel, veya olay örgüsünden yoksun kurmacanın yarattığı bıkkınlıkla, entrikaya geri dönüldü – ama bu türün yeniden keşfedilmesiyle değil, eski anlatıların pastişi ve geleneksel sesle-

rin kişiliksizleştirilmiş taklitleri yoluyla: Adorno'nun *Müziğin Felsefesi*'nde eleştirdiği, Stravinski'nin klasiklerden yaptığı pastiş gibi.

Bu durumda, modernizmi son bir yenilenmeden geçirmek, algı devrimine dayalı bir estetiğin artık kanıksanmış unsurlarındaki son diyalektik sarsılışı yaratmak, realizme düşüyor olmasın? Zira, modernizm ve ona eşlik eden "yabancılaştırma" [*estrangement*] tekniklerinin tüketiciyi kapitalizmle uzlaştıran hâkim üslup haline geldiği bir durumda, parçalara ayırma alışkanlığının da olgulara yönelik daha bütünsel bir bakış aracılığıyla "yabancılaştırılıp" düzeltilmesi gerekir.[11] Beklenmedik bir sonuç olabilir ama, 1930'larda ne kadar haksız olmuşsa da bugün bizlere son sözü söyleyecek kişi Lukács'tır belki de. Ama bu Lukács, eğer onu tasavvur etmeyi başarabilirsek, realizm kavramını *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki kategoriler, en başta da şeyleşme ve bütünsellik çerçevesinde yeniden yazmış bir Lukács olacaktır. Başta çalışma olmak üzere insan etkinliğini ilgilendiren bir süreci (işçinin emeğinden, ürettiğinden, diğer işçilerden ve nihayet kendi "tür varlığı"ndan kopmasını) ifade eden bildik

11 Bu konuda, örneğin Stanley Aronowitz'in sinema konusundaki ufuk açıcı yorumlarına bakılabilir. "Japon ve Avrupalı yönetmenlerin kamerayı doğrudan sahne üzerinde sabitleyip olayın "kendi kendini" çözmesine izin verme yönündeki önemli çabalarından farklı olarak, Amerikan filmlerine hızlı kamera çalışması ve seri montaj damgasını vurur, bunun sonucunda da sahne, televizyon yapımlarındakine benzer biçimde, birkaç dakikalık zaman dilimlerine bölünür. Televizyonda izlediği dramatik bir yapım esnasında sahnenin reklamlarla bölünmesine alışmış olan Amerikan sinema izleyicisinin, daha uzun süreli ve daha yavaş ilerleyen sahneleri izleme yetisini kaybettiğine inanılır. Dolayısıyla film yapımında egemen olan yöntemler, ticari kültürden devşirilmiş daha kaba dramatik zaman anlayışlarına dayanır. Sahneyi ve karakterleri böylesi bir zaman anlayışına göre kuran yönetmen, tekniğin içindeki bir politikayı gözler önüne serer, ki bu politika "gerici" içerikten çok daha sinsidir. Bu açıdan bakıldığında, sanatını dilimlere ayrılmış zaman tekniğine tabi kılmayı reddeden Howard Hawks gibi bir yönetmen, filmlerinin insancıl içeriğine ağırlık verirken izleyiciyi edilgin seyircilere dönüştüren tekniklere boyun eğen liberal ya da solcu yönetmenlere kıyasla, otoritarizme daha fazla direnir": *False Promises* (New York, 1973) s. 116-117 – y.n.

yabancılaşma [*alienation*] kavramından farklı olarak, şeyleşme, toplumsal bütüne dair kavrayışımızı etkileyen bir süreçtir. Bireysel öznenin kolektiviteye dahil oluşunu yansıttığı ve biçimlendirdiği eşleştirme işlevine ait bir marazdır. Geç kapitalizmin şeyleşmesi –insan ilişkilerinin şeyler arasındaki ilişkiler görünümüne bürünmesi– toplumu anlaşılmaz hale getirir: ideolojinin dayandığı ve sömürünün meşrulaştırıldığı gizemleştirmelerin canlı kaynağıdır bu. Toplumsal "bütün"ün temel yapısı bir dizi sınıf ilişkisinden oluşuyorsa –çeşitli toplumsal sınıfların diğerleriyle aralarındaki antagonizma ve karşıtlık üzerinden kendilerini tanımladığı antagonistik bir yapı söz konusuysa– şeyleşme, bu yapının sınıfsal niteliğini zorunlu olarak gizler ve beraberinde yalnızca anomiyi getirmekle kalmaz, bugün "ileri" kapitalist ülkelerin tümünde örneğine bolca rastlandığı üzere, toplumsal sınıfların mahiyeti, hatta varlığı konusunda bile artan bir kafa karışıklığına yol açar. Bu tespit doğruysa, sınıf bilincinin güçlendirilmesi, tek bir sınıfın popülist veya uvriyerist bir yaklaşımla kendi kendini yüceltmesiyle başarılamaz demektir – bunun için, toplumu bir bütün olarak kavrama olanağının önünü yeniden açmak, toplumsal olayların sınıflar *arasındaki* mücadelenin uğrakları olarak yeniden şeffaflaşmasını sağlayacak bilgi ve algı imkânlarını yeniden keşfetmek gerekir.

Bu koşullar altında yeni bir realizmin işlevi de açık olacaktır; tüketim toplumunda şeyleşmenin gücüne direnmek, ve bugün hayatın ve toplumsal örgütlenmenin tüm düzeylerinde varoluşsal parçalanmayla sistemli biçimde altı oyulan bütünsellik kategorisini yeniden keşfetmek, giderek bir dünya sistemi halini alan koşullarda sınıflar arasındaki yapısal ilişkiler kadar başka ülkelerdeki sınıf mücadelelerini de yansıtmanın tek yoludur. Böyle bir realizm anlayışı, diyalektik karşıtı olan modernizm kavramındaki en somut yönü de bünyesine katacaktır: deneyimin katılaşarak alışkanlıklar ve

otomatik davranışlar kütlesine dönüştüğü bir dünyada, algının büyük bir güçle sarsılıp yenilenmesi üzerindeki vurgu. Ancak, yeni estetiğin sarsacağı alışkanlıklar, artık bildik modernist terimlerle ele alınmayacaktır: kutsiyetini kaybetmiş ve insanlıktan çıkarıcı hale gelmiş akıl, kitle toplumu, sanayi şehri ya da genel olarak teknoloji vs. temaları çerçevesinde değil, geç kapitalizmin meta sisteminin ve şeyleştirme yapısının bir sonucu olarak işlenecektir.

Elbette başka realizm anlayışları, başka politik estetik türleri tasavvur etmek mümkün. Realizm/modernizm tartışmasından çıkaracağımız ders, her iki kavramı da, devreye sokuldukları tarihsel ve toplumsal konjonktür bağlamında yargılamak gerektiğidir. Geçmişin can alıcı mücadelelerine belli bir saf tutarak bakmak, ne iki taraftan birini seçmeyi gerektirir, ne de uzlaşmaz farklılıklar arasında uyum sağlamaya çalışmayı. Varlığı son bulmuş olsa da şiddetini hâlâ koruyan bu tür düşünsel ihtilaflarda temel çelişki, bizzat tarih ile, onun gerçekliklerini kavrayacağım derken düşüncenin karşısına bir muamma, bir açmaz çıkararak o uyuşmazlıkları kendi içinde yeniden üreten kavramsal aygıt arasındaki çelişkidir. İşte tutunmamız gereken de bu açmazdır – hâlâ aşamadığımız bir tarihin düğüm noktasını bünyesinde barındıran bu açmaz. Tabii bize nasıl bir realizm anlayışı geliştirmemiz gerektiğini söylemeyecektir, ama onu incelemek, yeni bir realizmi keşfetme yükümlülüğünden kaçmamızı imkânsız hale getirir.

Adorno, Gretel 163, 195
Adorno, Theodor 18, 95, 96, 98, 149-162, 211, 213, 215-222, 292, 293, 306, 309, 310, 314
Aydınlanmanın Diyalektiği 238
Kierkegaard: Estetiğin Kuruluşu 203
Modern Müziğin Felsefesi 246, 310
Aristoteles 221, 233; *-çi* 136, 301
Aristoteles karşıtı 88
Art Nouveau *bkz.* Jugendstil
avangard 30, 43, 51, 60, 68, 70-72, 76, 81, 83, 96, 105, 158, 160, 161, 184, 222, 231-233, 235, 237, 240, 241, 244, 245, 250, 257, 258, 283, 285
avangardist(ler) 263
avangardizm 231, 292

Bachelard, Gaston 303
Bahr, Hermann 72
Bakunin, Mihail 291
Balázs, Béla 15
Balzac, Honoré de 33, 52, 68, 72, 82, 89, 91, 92, 108, 110, 112-116, 119, 120, 172, 197, 216, 222, 241
İnsanlık Komedisi 241
Goriot Baba 112
Barthes, Roland 294
Baudelaire, Charles 96, 141, 150, 151, 153-157, 164, 177, 188, 191-194, 196, 200, 201, 203-205, 208, 234, 279
Paris Tabloları 34
Pièces Condamnées 176
Şarabın Ruhu 193, 203
Becher, Johannes 26, 37, 76, 127, 128
Beckett, Samuel 98, 214, 216, 221, 231, 238, 246, 270, 283, 310
Adlandırılamayan 283
Godot'yu Beklerken 98
Belinski, Vissarion 302
Benjamin, Walter 89, 90, 93, 95, 96, 149-163, 178, 211, 214, 231, 234, 290, 292, 304, 308, 309, 310
"19. Yüzyılın Başkenti Paris" 150, 152, 170
1900'lerin Başında Berlin'de Çocukluk 173
Brecht'i Anlamak 149
"Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" 149
"Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" 158
Trauerspiel 140, 167
Benn, Gottfried 16, 24, 59-61, 65, 217, 231, 249, 251
Berg, Alban 178
Bergson, Henri 252
Bernstein, Henry 74
Bloch, Ernst 11-15, 17, 18-20, 42-46, 48-52, 59-62, 64, 65, 67, 68, 71, 77, 79, 90, 211, 292, 298, 304, 310-313
Bu Çağın Mirası 13, 43
Ütopyanın Ruhu 12
Borchardt, Rudolf 181, 243
Borkenau, Franz 254
Brahms, Johannes 175
Brecht, Bertolt 14-16, 20, 39, 85, 87-98, 127-132, 134, 135, 138-147, 150, 152, 159, 181, 182, 186, 187, 211, 212, 215, 216, 218-222, 225,

232, 233, 266, 270-280, 283, 286, 292, 293, 296-298, 301-310
II. Edward 140
Ana 270
Arturo Ui 136, 219, 232, 272, 273
Bay Julius Ceasar'ın İşleri 102
Beş Paralık Roman 136, 219
Cesaret Ana 97, 219, 276, 277
Çocuklara Şiirler 145
didaktik tiyatro [*Lehrstück*] 274, 275
epik tiyatro 136, 140, 276
Galileo Galilei 97
Kafkas Tebeşir Dairesi 97, 221, 279
Kuhle Wampe 220
"Lao-Tzu'yu Sürgüne Götüren Yol Üzerinde Tao Te Ching Kitabının Doğuşunun Efsanesi" 279
Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü 272
Mezbahaların Kutsal Johanna'sı 219, 220, 270, 272
Muhbir 85
"Ölü Askerin Türküsü" 225
"Öküzünün Gözüyle Köylü" 142
Puntila Ağa ile Uşağı Matti 97
Sezuan'ın İyi İnsanı 220, 272
Sürgün Şiirleri 145
Tedbir 219, 270, 275, 278
Üç Kuruşluk Opera 97, 124
Bredel, Willi 14, 15, 87, 90
Breton, André 292
Brueghel, Pieter 102
Brill, Hans 206
Buharin, Nikolay 195, 276

Cahiers du Cinema 161
Cervantes, Saavedra Miguel de 41, 82
Don Quixote 41, 70
Cézanne, Paul 32
Chagall, Marc 26
Chaplin, Charles 159, 160, 184, 273
Asri Zamanlar 184
Büyük Diktatör 273, 274
Charpentier, Marc Antoine 204
Chopin, Frederic 138
Cuvier, Georges 80

Çernişevski, Nikolay Gavriloviç 302

Dada 271
dadacılık 16, 188
Dante 139
Daumer, C. F. 230
Dejenere Sanat Sergisi, Münih (1937) 24
dekadans 25, 34, 45, 64, 65, 84, 214, 216, 228-231, 234, 243, 252, 299
dekadan 64, 84, 227, 243, 244, 247, 257, 265, 300
Der Sturm 15
Dickens, Charles 52, 241
Die Literarische Welt 189
Die Monat 213
Die Neue Rundschau 218
Dilthey, Wilhelm 157
Dimitrov, Georgi 41
Dix, Otto 26, 39
Dos Passos, John 113
Dostoyevski, Fyodor 12, 95, 130, 138, 139, 243
Karamazov Kardeşler 130
Suç ve Ceza 138
Yeraltından Notlar 243
Döblin, Alfred 16, 85, 100
Drieu la Rochelle, Pierre 299
Dudow, Slatan 220
Durkheim, Émile 268

Ehrenstein, Albert 26
Eisler, Hanns 15, 42, 79, 80, 81, 90, 122, 133
ekspresyonizm 11, 13-17, 19, 20, 23-30, 32-42, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 58-62, 65-68, 71, 73, 75-77, 88, 90, 107, 108, 292, 296, 298, 311
ekspresyonist(ler) 14-19, 24-28, 32-39, 41, 42, 45, 50, 51, 59, 62, 66, 69, 73, 75-77, 222
Eliot, T. S. 240
empresyonizm 42, 58, 62, 238
empresyonistler 32
Engels, Friedrich 128, 142, 229, 241, 276, 312

Enzensberger, Hans-Magnus 279-280, 309-310
Erpenbeck, Fritz 15
estetizm 177, 234, 286

faşizm 13, 14, 24-26, 30, 37, 69, 85, 88, 101, 133, 145, 146, 157, 158, 211, 219, 224, 232, 251, 273, 275, 287, 298, 299, 301
anti-faşist 14, 24, 41, 69, 83, 85, 301
faşist(ler) 25, 35, 85, 134, 146, 224, 270, 272, 301
Feuchtwanger, Leon 14, 15, 85, 90
Oğullar 85
Yahudi Savaşları Tarihi 85
Feuerbach, Ludwig 30, 229
Fırtına ve Atılım 35
Fichte, Johann Gottlieb 73
Fischer, Peter 42
Fitzgerald, Scott 299
Flaubert, Gustave 208, 239, 252
Aziz Antuan'ın Baştan Çıkışı 208
Duygusal Eğitim 252
Fontane, Theodor 78
fotomontaj 64
Fourier, Charles Andre 170, 312
France, Anatole 78
Frankfurter Zeitung 174

Gentile, Giovanni 270
George, Stefan 286
Gide, André 100, 113, 115, 183
Godard, Jean-Luc 98
Goebbels, Joseph 25
Goering, Reinhard 108
Goethe, Johann Wolfgang von 30, 33, 36, 60, 61, 143, 144, 195, 253, 260
Faust 36, 189, 203
"Gezginin Fırtına Şarkısı" 36
Gönül Yakınlıkları 143, 144, 182, 195, 204
Harz'a Bir Kış Yolculuğu 36
Pandora 36
Gombrich, Ernst 294
Gorki, Maksim 43, 69, 72, 78, 79, 82, 85, 270
Ana 270
Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von 81, 82, 277
Simplizissimus 81, 82
Grosz, Georg 26, 39
Grünewald, Mathis 35

Hašek, Jaroslav 107, 112, 139
Aslan Asker Şvayk 107, 112, 138, 296
Hasenclever, Walter 26
Hauptmann, Gerhart 58, 129
Dokumacılar 58
Kunduz Kürkü 58
Haussmann, Georges-Eugene 168, 177
Heartfield, John 40
Hebbel, Christian Friedrich 197
Hegel, Friedrich 11, 12, 30, 55, 66, 67, 177, 224, 226, 227, 232, 233, 239, 242, 248, 254, 255, 259, 260, 268, 275, 280, 296; *–ci* 168, 172, 191, 203, 224, 245, 247, 250, 254
Heidegger, Martin 231, 233, 242, 249
Heine, Heinrich 33, 142, 172
Hesse, Hermann 27
Heym, Stefan 16, 26
Hilferding, Rudolf 74
Hiller, Kurt 27
Hitler, Adolf 24, 38, 136, 144, 145, 265, 273
Hoffmann, E. T. A. 205
Homeros 30, 33
Horkheimer, Max 150, 158, 167, 183, 189, 194, 206, 211, 238, 309
Aydınlanmanın Diyalektiği 238
Hugo, Victor 191, 196, 204, 205
Mazeppa 196
Husserl, Edmund 250

İbsen, Henrik 175
Yapı Ustası 175
Internationale Literatur 13, 25, 88

İnsanlığın Dostları 37
İnsanlığın Şafağı 16, 24, 37

Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 156, 197, 198, 201
Herbst-Blumine 197
Joyce, James 49, 50, 52, 61, 66, 83, 95, 100, 106, 231, 234, 237, 240, 246, 252
Ulysses 106
Jugendstil 153, 175, 176, 202
Jung, Carl Gustav 153, 154, 157, 167, 168
Jünger, Ernst 231

Kafka, Franz 95, 129-134, 152, 169, 185, 214, 216, 221, 228, 231, 237, 238, 244-246, 283, 284, 288
Dava 134
"En Yakın Köy" 133, 135
Kaiser, Georg 16, 108
Kandinski, Vasili 26
Kant, Immanuel 226, 282, 285
neo-Kantçılık 13, 151, 291
Kassner, Rudolf 223
Kautsky, Karl 74
Keller, Gottfried 82, 224
Kierkegaard, Søren 12, 166, 171, 174-176, 244, 267
Klages, Ludwig 157, 168, 171, 249
klasizm 33, 37, 45, 246; *neo-* 30, 32, 35-37, 39
Klee, Paul 26, 290
Angelus Novus 290
Kokoschka, Oskar 26
Konfiçyüs 129
Korsch, Karl 130, 301
Koyré, Alexandre 303
Köprü (*Die Brücke*) 16
Kracauer, Siegfried 184
Kraus, Karl 16, 133, 172
İnsanlığın Son Günleri 16
Kuhn, Thomas 303
Kun, Béla 142
Kurella, Alfred 15, 89, 141, 143 *ayrıca bkz.* Ziegler
kübizm 15, 38

Lafargue, Paul 68
Lao Tzu 132
Lassalle, Ferdinand 276
Franz von Sickingen 276
Lasker-Schuler, Else 26
Lautréamont, Comte de 306
Lenin, V. I. 48, 49, 57, 74, 80, 129, 159, 182, 187, 291, 305
Leninizm 136
Leonhard, Rudolf 27, 58, 66, 67
Leschnitzer, Franz 15, 25
Linkskurve 87
London, Jack 273
Löwenthal, Leo 196
Lukács, Georg 11-15, 17-20, 25-30, 32-34, 45, 48, 87-97, 99-101, 115, 141, 143-145, 172, 211-218, 220-228, 230-260, 292-294, 296-304, 306, 307, 309-314
Aklın Yıkımı 224, 299
"Ekspresyonizmin Yükselişi ve Düşüşü" 25, 88
Ruh ve Biçim 223
Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı 212-214, 217, 225
Tarih ve Sınıf Bilinci 73, 223, 302, 314
Tarihî Roman 19
Luxemburg, Rosa 291

Maeterlinck, Maurice 175
Mahler, Gustav 207
Mallarmé, Stephane 95, 175, 181, 306
Manet, Édouard 172
Mann, Heinrich 29, 43, 54, 69, 82, 84
Mavi Melek 69
Tebaa 69
Mann, Thomas 43, 44, 49, 51-54, 78, 79, 82-84, 95, 214, 217, 251-253, 286
Buddenbrooklar 78
Büyülü Dağ 51, 52, 217, 252, 253
Marc, Franz 17, 26
Marcuse, Herbert 267, 292
Marx, Karl 30, 46, 47, 55, 56, 67-69, 80, 128, 139, 142, 143, 152, 157-159, 229, 230, 241, 276, 291, 296, 312

Grundrisse 229
Kapital 143, 229
Marksist(ler) 12, 14, 46, 47, 66, 67, 89, 91, 94, 95, 106, 149, 218, 219, 221, 293, 301; *antropoloji* 312; *çözümleme* 155; *edebiyat kuramı* 48, 96; *eleştiri* 56, 110; *estetik* 162, 222, 302, 307; *kategoriler* 194; *klasikler* 143; *kuramlaştırma* 155; *kültür mirası anlayışı* 80; *resmî* 230; *sol* 93; *teori* 230
Marxçıl 69, 303, 307, 312
Maupassant, Guy de 176
Gece 176
Mavi Süvari (*Der Balue Reiter*) akımı 16, 23, 35, 36, 77
Mayakovski, Vladimir 76
Michaelis, Karin 131
modernizm 15, 17, 20, 52, 62, 71, 72, 82, 162, 164, 189, 190, 199-201, 214, 216, 218, 221, 247, 291-296, 300, 306, 308-310, 313-316
modernist 13, 43, 62, 64, 66, 72, 78, 79, 80, 91, 217, 221, 222, 228, 234, 243, 246, 300, 301, 307, 316
montaj 19, 33, 35, 40, 45, 50-52, 61, 62, 64, 67, 68, 81, 91, 92, 102, 105, 113, 115, 116, 185, 187, 251, 308
Montherlant, Henri de 239
Mörike, Eduard 33
Moskova Davaları 20, 276
Müller, Adam 56
Musil, Robert 214, 237, 250
Niteliksiz Adam 250

Neher, Carola 128
neo-klasizm *bkz.* klasizm
Neue Weltbühne 42
Nietzsche, Friedrich 32, 64, 65, 131, 195, 224
Ahlakın Soykütüğü 195
Nietzscheci 291
Nolde, Emil 26
Noske, Gustav 73, 74, 76

Offenbach, Jacques 165
Ottwalt, Ernst 87
Owen, Robert 312

özerklik (estetik) 181, 182, 216, 217, 240-242, 274, 286, 288
özerk sanat/edebiyat (eseri) 169, 180-182, 185, 217-219, 261-263, 280, 282, 286-288, 290, 310

Peguy, Charles 191, 204
Picard, Louis-Benoit 44
Picasso, Pablo 40, 263, 281
Guernica 263, 274, 282
Pinthus, Kurt 27, 44
Piscator, Erwin 15, 121
Poe, Edgar Allan 176, 200
"Kalabalıkların Adamı" 176, 197, 204
Pound, Ezra 306
Proust, Marcel 95, 152, 177, 189, 231, 233, 237

Raabe, Wilhelm 224
Rickert, Heinrich 151
Rilke, Rainer Maria 185, 251
Rimbaud, Arthur 128
"Sarhoş Gemi" 128
Rivera, Diego 305
Rolland, Romain 43, 54, 78, 79
Rosenberg, Alfred 32, 36, 249
Rubiner, Ludwig 26, 27

Saint-Simon 312
Saint-Simoncular 165
sanat için sanat 177, 263, 275, 279, 285
Sartre, Jean-Paul 218, 219, 261, 263-271, 274, 276, 279, 282, 288, 293
Edebiyat Nedir? 218, 261, 293
Gizli Oturum 265
Kirli Eller 270
Mezarsız Ölüler 279
Varlık ve Hiçlik 269
Schickele, Rene 27
Schiller, Friedrich 79, 269, 285
Don Karlos 79

Schlegel, Friedrich 244
Schopenhauer, Arthur 12, 66, 237, 250
Schönberg, Arnold 26, 152, 180, 183, 185, 216, 280, 310, 311
***Varşova'dan Kurtulan* 280**
Sedlmayr, Hans 246
Seghers, Anna 144
Eşkıya Woynok'un En Güzel Masalları 144
Shakespeare, William 82, 146
Hamlet 169
Shaw, George Bernard **220**
Simmel, Georg 11, 192, **223**
Stadler, Ernst 16
Stalin, Josef 112, 140, **142, 212,** 214, **225, 276,** 301
destalinizasyon **212**
Stalinist 211, **271, 296**
Stalinizm 214, **300**
Steffin, Gretl 141
Sternberg, Leo **108**
Stramm, August **16**
Stravinski, Igor **314**
Streicher, Julius **32**
sürrealizm **16, 42, 43, 48, 49, 51, 53, 54,** 59-62, **67, 68, 71, 72, 152,** 169, **189, 292, 293**
sürrealist(ler) **49-51, 62, 292,** 293

Tel Quel grubu **292, 293, 306**
Thackeray, William Makepeace 177
Toller, Ernst 16, **108**
Tolstoy, Lev 52, **82, 89, 91, 92,** 106, 108, 110, 112, **113, 119, 120,** 238, 253
Anna Karenina **238, 253**
Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü 96, 150, 152, 156, 194, **211, 213**
Trakl, Georg 16, 26
Tretyakov, Sergey 88, 115, **131, 141**
Troçki, Lev 142, 143
Tucholsky, Kurt 106

Valentin, Karl 140, 253
Valéry, Paul 152, 181, 263
Virgilius 139
Vlaminck, Maurice de 185
Vogeler, Heinrich 59
Voltaire 109, 267

Wagner, Richard 175, 177, 193
Walden, Herwarth 15, 65, 66
Wangenheim, Gustav von 15, 59, 67, 68
Wassermann, Jakob **44**
Weber, Max 12
Wedekind, Frank 175
Werfel, Franz 16, 26, 28, 184
Wildenbruch, Ernst von 37
Winckelmann, Johann Joachim 32, 39
Wolfe, Thomas 234

yeni dalga 293
yeni nesnelcilik 16, 34
yeni roman 293

Zeitschrift für Sozialforschung 150, 157
Ziegler, Bernhard 23-26, 32, 35, 38, 39, 77 *ayrıca bkz.* **Kurella**
Zinoviev, Grigori 276
Zola, Émile 256
Zweig, Arnold 69, 70
Çavuş Grischa 69-70
Verdun'dan Önce Eğitim 70
Zweig, Stefan 27

sanathayat 37

Theodor W. Adorno, Georg Lukács,
Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht

ESTETİK VE POLİTİKA

Realizm-Modernizm Çatışması

1930'larda Ernst Bloch ile Georg Lukács arasında başlayan modernizm ve realizm konusundaki tartışma 20. yüzyıl estetiğinin rehberlerinden biri olmuştur. *Estetik ve Politika* derlemesi, bu iki filozofun yanı sıra Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ve Bertolt Brecht'in de katıldığı bu tartışmanın kilit metinlerini biraraya getirmektedir. Bu metinler estetiğin kimi temel kavramlarının aydınlatılması bakımından da temel bir kaynak oluşturuyor: "Sanatın özerkliği ve toplumsallığı", "popüler sanat ve elitizm", "form-içerik"...

Modernizm-realizm çatışması, İkinci Dünya Savaşı arifesinde doğar ve Soğuk Savaş'ın dinmesine kadar sürer. Bu dönemdeki yoğun siyasal, toplumsal, kültürel kavgaların estetik cephesini oluşturur. Fredric Jameson'un "Sonsöz"ü bu çerçevede bir incelemedir.

Günümüzde sanat, özelleştirilmesi, finansallaşması, endüstrileşmesi ve iletişim teknolojileriyle kaynaşması sonucu özerkliğini yitiriyor. Dolayısıyla sahip olduğu politik gücü koruyabilmesi hayati bir önem taşıyor. Ayrıca çağdaş bir realizm tutulması yaşanıyor. Yani modernizm-realizm çatışması da aşılmış sayılmaz. Onun için *Estetik ve Politika* tartışmaları hâlâ yol gösteriyor.

Kapak: John Heartfield, "Burjuva basınını okumak sizi kör ve sağır yapar" AIZ kapağı, 1930.

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-2092-1